

III. ULUSLARARASI HİSARLI AHMET SEMPOZYUMU

“Kütahya Güzel Sanatlar Derneği”

24–25–26 Mayıs 2012

“Müziği Algılamak”

SEMPOZYUM TAM METİN KİTABI

Editör

Doç. Dr. Uğur TÜRKMEN

Yayına Hazırlayan

Arş. Gör. Çağhan ADAR

KÜTAHYA

2012

Baskı : Ekspres Matbaası
Ekspres Gazetecilik ve Mad. Ltd. Şti
Menderes Bul. Ata Apt. Zemin Kat, Kütahya
0274 216 00 01

Sempozyumun Amaç ve Kapsamı

Yirmi yılı aşkın bir zamandır bilim insanları müzik-beyin ilişkisini inceliyor. Bu süreç aslında çok eskilere gidebilir ama sistematik ve İnterdisipliner olması açısından henüz emekleme aşamasında. Müzik beğenisindeki etken unsurlar, müziğin yarattığı psikolojik etkiler, müzikten aldığımız hazzın nedenleri gibi yüzlerce soruya yanıt arama çalışmaları farklı disiplinlerden insanları bir araya getiriyor. Bu alandaki çalışmaların bu denli yoğun olmasının tek bir nedeni var: müziğin insan yaşamındaki yeri. Matejko "müzik benim en büyük silahım" der. Attali ise "müziğin insan yaşamını istila eden bir şey olduğunu" söyler. Bir diğer doğru söz de Mahler'den: "senin Beethoven'ın benim Beethoven'ım değil". İnsanların müziği algılaması farklıdır, estetik beğenileri farklıdır, müziğe bakışları farklıdır.

Değişen toplum beraberindeki kimi etkenlerle müziği artık daha da farklı algılamamızı sağlamakta. 19. yüzyıl Avrupa'sında toplum sınıflarının belirginleşmesi, müziği yapmayı, dinlemeyi ve müzik eğitimini yeni bir boyuta taşır. Artık geçmiş yüzyılın beş saat süren konserleri değil, sanayi toplumunun hızlanan insanları için kısa süreli ve eğlenceli dağarlı konserleri karşımıza çıkar. Aynı şey müzik eğitimi için de geçerlidir. Profil, soylu sınıfların bireyleri değil, az önce sözü edilen sınıfın çocuklarıdır. Son yüzyılda bu konuda çok şeyin değiştiği bir gerçek. Artık sosyal yapıyı gözetmeden, demografik yapıyı göz ardı ederek müzikte herhangi bir konuda yapılan şeylerin tümü boşadır; gerek sektörel gerekse kitle ve mesleki müzik eğitimlerinde.

İlk iki yılda "ulusal" olarak düzenlenen bu yıldan itibaren ise "uluslararası" olarak gerçekleştirilecek olan sempozyumun amacı; geçtiğimiz yılın "Değişen Toplumda Kültürlenme ve Kültürleşme" temasını bir ileri boyuta götürmektir. Gelişen toplum ve gelişen teknoloji müziği dinleme, yapma ve eğitim açısından nereye getirdi, nereye getirmesi planlanmakta? Alt başlıklar;

- ✓ Müzik Algısı
- ✓ Müzikteki Değişim ve Yansımaları
- ✓ Disiplinler arası Platformda Müzikte Pedagojik Yaklaşımlar; kuramlar, uygulamalar.
- ✓ Müziğin Yeni Dinamikleri.
- ✓ Müzikte Çok Kültürlülük
- ✓ Değişen Yüzyılda Mesleki Çalgı Eğitimi.
- ✓ Müzik Eğitiminde Teknoloji Kullanımı (müzik eğitiminde kullanılan güncel teknolojiler: interaktif sanal ders uygulamaları, simülasyona dayalı eğitim yöntemleri, akıllı sınıflar...)
- ✓ Müzik Teknolojisi Eğitimi (elektrik-elektronik, tıp vb. alanlarla doğrudan ilişki halinde olan müzik teknolojisinde, eğitim amaçlı değişime açık güncel yöntem ve teknikler).
- ✓ Popüler Kültüre Pedagojik Yaklaşımlar.
- ✓ Sosyolojide Müzik, Müzikte Sosyoloji.
- ✓ Psikolojide Müzik, Müzikte Psikoloji
- ✓ Edebiyatta Müzik, Müzikte Edebiyat

SEMPOZYUM ONUR KURULU

Kenan ÇİFTÇİ	Kütahya Valisi
Mustafa İÇA	Kütahya Belediye Başkanı
Prof. Dr. Mustafa SOLAK	Afyon Kocatepe Üniversitesi Rektörü
Prof. Dr. Ahmet KARAASLAN	Dumlupınar Üniversitesi Rektörü
Akil GÜR	Kütahya Güzel Sanatlar Derneği Başkanı
Nihat DELEN	Kütahya Ticaret ve Sanayi Odası Meclis Başkanı
Mustafa HİSARLI	Yüksek Mimar-TRT Sanatçısı

SEMPOZYUM BİLİM VE DANIŞMA KURULU BAŞKANI

Prof. Dr. Fırat KUTLUK	Dokuz Eylül Üniversitesi

SEMPOZYUM BİLİM ve DANIŞMA KURULU

Prof. Dr. Fırat KUTLUK	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. A. Bülent ALANER	Anadolu Üniversitesi
Prof. Şehvar BEŞİROĞLU	İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet KARAKAŞ	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Prof. Dr. Recep ASLAN	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Prof. Dr. Uğur ALPAGUT	Abant İzzet Baysal Üniversitesi
Doç. Dr. Thomas SOLOMON	Bergen Üniversitesi-Norveç
Doç. Dr. Cihan IŞIKHAN	Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. Uğur TÜRKMEN	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Mehmet SARI	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Kadir GÜLER	Dumlupınar Üniversitesi

SEMPOZYUM DÜZENLEME KURULU BAŞKANI

Doç. Dr. Uğur TÜRKMEN	Afyon Kocatepe Üniversitesi

SEMPOZYUM DÜZENLEME KURULU

Doç. Dr. Gülay KARŞICI	Erciyes Üniversitesi
Yrd. Doç. Çiler AKINCI	Dokuz Eylül Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Hamit ÖNAL	Kırıkkale Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Mustafa Oner UZUN	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Derya ERGUN	Dumlupınar Üniversitesi
Arş. Gör. Çağhan ADAR	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Arş. Gör. Metin BAŞ	Dumlupınar Üniversitesi
Okutman F. Can YÜRÜK	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Okutman Yunus Emre UĞUR	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Okutman Yusuf Ziya BEYDÜZ	Dumlupınar Üniversitesi
Öğr. Elm. Yusuf ÇETİNKAYA	Kütahya Güzel Sanatlar Derneği
Recep ZENGİN	Kütahya Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi

Çetin DURAK	Kütahya Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi
Ahmet UMU	Kütahya Güzel Sanatlar Derneği
Mustafa Kemal ALTINSOY	Kütahya Güzel Sanatlar Derneği
Birsen GÜZEN	Kütahya Güzel Sanatlar Derneği
Hasan OKÇU	Basın-Halkla İlişkiler
Filiz YILDIZ	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Rıfat BELTEKİN	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Rafet KIRDAR	Gazi Üniversitesi
Çiğdem BALOĞLU	Anadolu Üniversitesi
Bensu KITIRCI	Anadolu Üniversitesi
Birsen Yağmur KELEŞ	Anadolu Üniversitesi
Marzena Maria Kızılay	Akademia Muzyczna Ėm. Karola Lipińskiego We Wrocławiu
Mustafa Okan Kızılay	Akademia Muzyczna Ėm. Karola Lipińskiego We Wrocławiu

SEMPOZYUM PROGRAMI

	THURSDAY MAY 24	
9:00	Registra	
9:30	OPENING	
11:00	KEYNOTE: Thomas SOLOMON "The Girl's Voice İn Turkish Rap": Gender And Vocality İn The Music Of Ayben	
12:00	Lunch	
13:30	Session I: A. Bülent Alaner (Chair)	Session II: İbrahim Yavuz Yükselsin (Chair)
	Müzik Tercihinde İnanç Biçimlerinin Rolü Barış Erdal	Müzik Teknolojisi Anabilim Dalı Midi Derslerinde Max/Msp Programlama Dilinin Kullanılması Ve Kazanımları Serdar Çelik
	To Perceive Music Being Cultured And Acculturation İn A Changing Society Katalin Losonczy	Müzik Teknolojisi Eğitimi İçin Bir Model: Dokuz Eylül Üniversitesi Müzik Teknolojisi ABD Cihan Işıksan
	Müzikte Önyargı; Farklı Müzik Türlerindeki Yorumcu Ve İzlerkitle Özelliklerini Algılamak Onur Şenel, Gülay Karşıcı, Fırat Kutluk	Digital Music Grammar " And "Algorithm Of Microcycles Stepanov S.M
	Ses Yoksa Müzikal Algıda Mı Yok? 4:33' Ü Algılamak Uğur Türkmen	Alan Çalışmasında Çok Kanallı Kayıt Uygulaması; Teke Yöresi Çalgıları Barbaros Bozkır, Erdal Kara
13:30	Session III: Emel Funda Türkmen (Chair) (Chair)	
	Teorik Bir Dönüşüm Hikâyesi: Küreselleşme-Yerelleşme Sarmalında Popüler Müzik Salim Sever	
	Senkretizm Bağlamında 'Karadeniz Rock' Olgusu: Grup Marsis Örneği Seher Akkaş, İbrahim Yavuz Yükselsin	
	Extreme Metal Scene'de Toplumsal Cinsiyet Aykut Çerezcioglu	
15:15	Coffee Break	
15:30	Session I: Fırat Kutluk (Chair)	Session II: Ayhan Sarı (Chair)
	Ahmed Adnan Saygun'un Aksak Tartılar Üzerine On Etüdü Üzerine Bir Analiz Türev Berki, Arda Erdem	Türklerde Askeri Müzik Algısı Timur Vural
	Müziği Algılamak: Stravinsky'nin "Divertimento" Sunda Metinlerarasılık Ve Uyarlama Süreçleri Heather Öztun	M. M. Bakhtin'in Edebiyat Ve Dilbilim Alanlarındaki Diyaloji Ve Karnavalesk Kavramlarının Müzikte Geçerliliği Orhan Baba
	Bir Schumann Şarkısında Tonal Yapı Ve Şiir İlişkisi Mehmet Yüksel, Serkan Özçifci, Gözde Gürün, Türev Berki	Ulusların Müziği Algılamasına Farklı Bir Bakış: "Dünya Ülkeleri Ve Ulusal Marşları Serhat Yener, Hakan Duran
	Necdet Levent'in 1 Numaralı Keman Konçertosu'nun Teknik Ve Müzikal Analizi Zafer Kurtaslan, Güler Demirova	Gssl Öğrencilerinin Resmi Törenlerdeki Müziklere Yönelik Algıları Serenat İstanbullu
15:30	Session III: Mustafa Oner Uzun (Chair)	
	Kültürel Aracılığın Ritüelleri: Bergamalı Profesyonel Roman Müzisyenlerin Geçiş Ritüellerindeki Aracılık Roller Hasan Devrim Kınlı, İbrahim Yavuz Yükselsin	

III. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu | Müziği Algılamak | Sempozyum Tam Metin Kitabı

	Kentleşme Bağlamında Alevi Semahları Narlıdere Cemevi Örnek Olayı Öznur Doğan
	Kültürel Kimlik Bağlamında Sivas'taki Türkü Barlar Türker Erol, Gülay Karşıcı

	FRIDAY MAY 25	
	Morning	
09:00	Session I: Türev Berki (Chair)	Session II: Duygu Sökezoğlu (Chair)
	Société Nationale De Musique Française'in Kuruluşundan İtibaren Claude Debussy, Maurice Ravel Ve Erik Satie Ekseninde Fransız Müziğinde Ortaya Çıkan Özgünlük Arayışları Jülide Gündüz, Zehra Müge Hendekli	Dinleyicilerin Algısal Perde Hiyerarşisi Perde Sorgu Puanları İle Müziksel Dikte Puanları Arasındaki İlişki Gözde Çolakoğlu Sarı
	Türkiye'de Verilen Flüt Eğitimi Ve Çalışma Yöntemlerinin İncelenmesi Sezin Alıcı	Türkiye'de Halk Çalgılarının Mesleki Eğitim Sürecinde Kaval Eğitiminin Gelişimi Ve Sorunları Üzerine Tespit Ve Öneriler Cihan Yurtcu
	1950 Sonrası Flüt Müziğinde Çalma Teknikleri Ve Özel Efektler Merve Seçkin, Çiler Akıncı	Türk Musikisindeki Değişimin Ney Açkısına Yansıması: Müstakil Açk Ali Tan
		Tarihsel Süreç İçerisinde Yazılı Kaynaklarda Ney Eğitimi Ali Tüfekçi
09:00	Session III: Uğur Türkmen (Chair)	
	Müzikte Çok Kültürlülük Sevda Toker	
	Çokkültürlülük Bağlamında Endülüs Ve Flamenko Banu Geboloğlu	
	Müzikte Çok Kültürlülük Örneğine Tarihsel Bir Yaklaşım: "Darü'l Elhan Mecmuası" Çiğdem Baloğlu	
	Türkiye Polonya Kültürel İlişkilerinde Ali Ufkî Bey Ve Eserleri Ahmet Sevgi	
10:45	Coffee Break	
11:00	Session I: Mehmet Sari (Chair)	Session II: Aycan Özçimen (Chair)
	Arş. Yazar Mehmet Dumlu'nun Kütahya Türkülerindeki Tasavvuf Algısı Ayşegül GÜNEŞ	Türk Müziği İcracılarına Yönelik Ses Eğitimi Çalışmalarında Uygulanan Androgojik Yaklaşımlar Ayşegül Altıok
	Türk Musikisi Formlarından Mevlevî Ayini Şerifin Ülkemizdeki Japon Ziyaretçilerin Müziksel Algısı Üzerine Etkileri Gökhan Algan	Makamsal Dizilerde Bestelenmiş Piyano Eserlerine Yönelik Türk Sanat Müziği Öğrencilerinin Algısı Mustafa Emir Barutcu, Duygu Sökezoğlu
	Türk Tasavvuf Mûsikisi'nde Mevlevî Âyinlerinin Güfte Özellikleri Özgür Sadık Karataş	Türk Müziğinde Uygulama Ve Teori Arasındaki Algısal Farklılıklar Cenk Çöl
		Çağdaş Türk Keman Eserlerinin Kullanılma Durumuna İlişkin Öğretim Elemanı Görüşleri Özer Kutluk, Zafer Kurtaslan

III. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu | Müziği Algılamak | Sempozyum Tam Metin Kitabı

11:00	Session III: Mustafa Öner Uzun (Chair)
	Toplumsal Ve Kültürel İlişkileriyle Arguvan Ağzı Fatih Mutlu
	Kültürel (Kolektif) Kimlik Bağlamında Dersim (Tunceli) Müziği - Ozanlığı Ve Uyanışı Cihan Canpolat
	Hisarlı Ahmet Türküleri'nin Klasik Kemeçe Dağarına Kazandırılması Filiz Kaya
	Geçmişten Günümüze Şanhurfa'da Müzik Kültürü Zafer Telli

	FRIDAY MAY 25	
	Afternoon	
13:00	Session I: Gözde Çolakoğlu Sari (Chair)	Session II: Gülşay Karşıcı (Chair)
	Tıp Bilimi Ve Piyano Tekniğinin Disiplinlerarası Etkileşimi Piyanist Fizyolojisi Ve Piyano Tekniği Fulya Tezer	Müzik, Duygular Ve Beyin Nihal Başak Önder
	Music Therapy And Depression: Checking The Facts From Fiction Li Jia	Müziyen Beyni; Beyaz Madde Yapısındaki Farklılıklar: Bir Dti Çalışması Yasemin Ata, Fırat Kutluk, Cem Çallı, Ali Saffet Gönül, Ash Galiçoğlu, Timur Köse
	Müzik Eğitiminde Duygusal Boyutun Değerlendirilmesi Mustafa Üslu	Tonal Ve Atonal Müziklerin Beyindeki Yansıması: Bir Fmri Çalışması Başak Çallı- Timur Köse- Cem Çallı - Fırat Kutluk
	Kültürel Politikanın İnşasında Çalgı Gruplarından Halk Orkestralarına-Koutev Örneği Ve Arel Karşılaştırması Gülşen Tezel	Akor Yapısındaki Tonal Ve Atonal Ayrımlamada Nörokognitif Yaklaşım Nurdan Tezel- Timur Köse - Cem Çallı - Fırat Kutluk
13:00	Session III: Abdurrahman Tarıkçı (Chair)	
	Müzik Öğretmenlerinin Lisans Döneminde Almış Oldukları Bireysel Ses Eğitiminin Mesleki Gereklilikler Açısından Değerlendirilmesi Berna Özkut, Gürol Zırhoğlu, Emel Funda Türkmen	
	Türk Sanat Müziği Lisans Öğrencilerinin Ses Eğitimi Dersine Yönelik Algılarının Değerlendirilmesi Safiye Yağcı	
	Çocuk Tiyatrosunda Müzik Kullanımı: İzmir Devlet Tiyatrosu Örneği Pınar Uyanık	
14:45	Coffee Break	
15:00	Session I: Serhat Yener (Chair)	Session II: Rıza Akyürek (Chair)
	Çoksesli Koroda Şarkı Söylemenin Psikolojik Ve Fizyolojik Etkileri A. Muhip Şanal, Selahattin Görsev	Müzik Eğitimi Alan Öğrencilerin Televizyondaki Müzik Kanallarını İzleme Alışkanlıkları Ve Motivasyonları Atilla Özdek Ali Özdek
	Çocuk Korolarına Katılımın Çocukların İşitsel Algılarına Etkilerinin Değerlendirilmesi Emel Funda Türkmen	Mesleki Çalgı Eğitimi Motivasyonunda Youtube Şebnem Y. Orhan
	Gönüllü Konservatuvar Öğrencilerinin İlköğretim Okullarında Yaptıkları Koro Çalışmalarının Müzik Öğretmenliği Algılarına Etkileri Duygu Sökezoğlu	Video Destekli Öğretimin Bireysel Ses Eğitimi Derslerinde Performansa Etkisi Aycan Özçimen
	Deşifre Şarkı Söyleme Sevan Nart	

III. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu | Müziği Algılamak | Sempozyum Tam Metin Kitabı

15:00	Session III: Dilek Göktürk Cary (Chair)
	Ütopya Ve Bilim Kurgu Edebiyatında Müzik Ali Keleş
	Sembolizm Ve Saf(Öz) Şiir Anlayışında Müzik Etkileri Meral Bahar
	Yerel Dinamiklerde Halk Ezgilerimizin Şiir İle Bütünleşmesi Emel Örgün
	Endüstriyelleyen Dünyada Andy Warhol'un Bakış Açısıyla Müzik Ve Resim İlişkisi Ayşegül Dinç, Ebru Çığır
17:00	SEMINAR Müzik İncelemesinde Etnografik Yöntem Levent Ergun

	SATURDAY MAY	
	Morning	
09:00	Session I: Ahmet Sevgi (Chair)	Session II: Ayşegül Altıok (Chair)
	Müzik Bölümü Öğrencilerinin Kültürel Geçmişinin Dikte Yazımı Ve Melodik Hafıza Üzerindeki Etkisi Faruk Yıldırım, N. Oya Levendoğlu Öner	II. Mahmut Döneminden Cumhuriyet Devrimlerine Eğitim, Müzik Yaşamı Ve Okul Müzik Eğitimi A. Muhip Şanal, Nesrin Kalyoncu, Fahri Kılıç
	Elektronik Org Eğitimi Dersine İlişkin Öğrenci Görüşleri Mehmet Serkan Umuzdaş	Luigi Nono Ve 20. Yüzyılın İkinci Yarısında İtalya'da Opera-Siyaset Etkileşimi Onur Nurcan, Elif Aktuğ
	Rolland Metodu: Keman Eğitiminde Yeni Bir Yaklaşım Dilek Göktürk Cary	Contemporary Musical Landscapes Of Poland: A Case Study Of Art Music Since 1989 Christopher Cary
	Temel Müzik Teorisi Ve Solfej Dersi Alan Öğrencilerin Çocuk Şarkılarındaki Tonal Ve Modal Yapıyı Algılama Yeterlikleri Filiz Yıldız	1800 Lü Yılların Başında Yazılmış Bir Piyano Eseri Üzerine Bülent Alaner, Çiğdem Baloğlu
09:00	Session III: Kadir Güler (Chair)	
	Müzik Algısı Bağlamında Çok Sesli Müzik Eğitiminin, Tek Sesli Müzik Duyumuna Etkileri Enver Mete Aslan	
	Performanstaki Başarı Algısının Yapısal Değişimi Üzerine Karşılaştırmalı Bir Müzik-Analiz Çalışması: Virtüözitede Yeni Ufuklar Beray Selen	
	Ritim Ve Zaman Algısı Diler Özer Efe	
	Aşk'ta Müzik Algısı Yunus Emre Uğur, Çağhan Adar	
10:45	Coffee Break	
11:00	Session I: Duygu Sökezoğlu (Chair) Name Of Chair (Chair)	Session II: Metin Baş (Chair) Name Of Chair (Chair)
	Bursa Bölge Senfoni Orkestrasının Dinleyici Kitlesinin Müzik Algılarının Değerlendirilmesi Elif Nuriye Yılmaz	Müzik Öğretmeni Adaylarının "Müzik Öğretmeni" Algısı Üzerine Betimsel Bir Çalışma: Konya İli Örneği Ezgi Babacan, Yüksel Pirgon M.Devrim Babacan

III. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu | Müziği Algılamak | Sempozyum Tam Metin Kitabı

	Müzik Öğrencilerinin Arabesk Müzik Algısı Afşin Öner, Mehmet Ateş	Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Öğrencilerinin Viyolonsel Dersine İlişkin Algı Ve Beklentileri Etkileri Serpil Umuzdaş
	Üniversite Öğrencilerinin Klasik Müziğe İlişkin Algıları Anadolu Üniversitesi’nde Uygulanan Kültürel Etkinlikler Dersi Kapsamında Klasik Müzik Konserlerine Katılan Üniversite Öğrencilerinin Müzik Algıları Ve Beğenileri Bengi Baraz Çınar	Güzel Sanatlar Ve Spor Liselerindeki Müzik Bölümü Öğrencilerinin Müzik Algılarının İncelenmesi Esengül Karademir
11:00	Session III: Sevgi Taş (Chair)	
	Modern Klasik Gitar Kompozisyonunda Türk Müziğinden Etkin Bir Şekilde Yararlanmanın Yolları Kâzım Çokoğlu	
	Müzik Eğitimsi Yetiştiren Kurumlarda Toplu Çalgı Eğitiminde Yeni Yaklaşımlar Rıza Akyürek	
	Değişen Yüzyılda Bağlama İcrası Sedat Çılgın	

	SATURDAY MAY	
	Afternoon	
13:00	Session I: A.Bülent Alaner (Chair)	Session II: Muhip Şanal (Chair)
	Popülerleşen Yerellik Ve Yerelleşen Popülerlik Bağlamında Günümüzün Müzikal Algısının Değişen “Değişmezler”İne Bir Bakış Cenk Celasin	İlköğretim Müzik Dersi Programındaki Müzik Dinleme Algılarının Geliştirilmesine Yönelik Kazanımların Değerlendirilmesi Sevgi Taş
	Sosyolojide Müzik, Müzikte Sosyoloji Deniz Aydar	Viyolonsel Eğitimcilerinin J. S. Bach’ın Viyolonsel Sütüne İlişkin Algı Farklılıkları Ve Edisyon Seçimine Olan Etkileri Sezgi Sevi Kıran
	Değişen Müzik, Değişen Kimlik Gürsel Yurtseven	Klasik Türk Müziği Repertuvar Dersi Alan Öğrencilerin Üslup Ve Tavrı Öğrenimine Yönelik Algıları Tuba Kardeş
	Avrupa Birliği Sürecinde Gelenekselden Medyasal Müzik Algısına Yılmaz Küçüköncü	
13:00	Session III: Emel Funda Türkmen (Chair)	
	Türkülerimizin Dili Mehmet Sarı	
	Türklerde Müziğin Toplumsal Algısı: Uygur Türkleri Üzerine Yapılan Bir Çalışma Feyzan Göher Vural, Timur Vural	
	Mustafa Hakkı Yeşil, Hayatı, Kütüphanesi Ve Belediye Mustafa Hakkı Yeşil Kütüphanesinde Bulunan Müzikle İlgili Kaynaklardan Bazılarının Bibliyografyası Emine Gedik	
	Buhûrî-Zâde Mustafa ‘İtrî Ve Yetiştirdiği Çevre Kadir Güler	
14:45	Coffee Break	

III. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu | Müziği Algılamak | Sempozyum Tam Metin Kitabı

15:00	Session I: Ayhan Sari (Chair)	Session II: Cenk Celasin (Chair)
	Değişen Yüzyılda Azerbaycan'da Kamança Çalgısı Ve Eğitimi Kadir Verim	Dinleyicilerin Algısal Perde Hiyerarşisi Perde Sorgu Puanları İle Müziksel Dikte Puanları Arasındaki İlişki Gökhan Yalçın
	Makamsal Viyolonsel Eğitim Ve İcralarında Anahtar Problemi Levent Degirmencioğlu	Biçimsel Çözümlemeli Keman Eğitime İlişkin Öğrenci Algıları Hicret Tevhide Çöl
	Türkiye'de Yapılan Müzik Teknolojisi Çalışmalarında Anadolu Geleneksel Müziğinin Yeri Abdurrahman Tarıkçı	Mesleki Çalgı Eğitiminde Düşünme Becerileri Ve Üst Düzey Düşünme Becerilerinin Yeri Ve Önemi Hepşen Okan
	Makamsal Dizilerde Bestelenmiş Piyano Eserlerine Yönelik Türk Sanat Müziği Öğrencilerinin Algısı Mustafa Kabataş	
	PANEL KÜTAHYA MÜZİK KÜLTÜRÜ Mustafa HİSARLI-Mustafa SALÜN-Uğur TÜRKMEN	
17'00	CLOSING CEREMONY	

İÇİNDEKİLER**Sayfa**

Ahmet Bülent ALANER “1800 lü Yılların Başında Yazılmış Bir Piyano Eseri Üzerine”	16
Abdurrahman TARIKCI “Türkiye’de Yapılan Müzik Teknolojisi Çalışmalarında Anadolu Geleneksel Müziğinin Yeri”	29
Afşin ÖNER & Mehmet ATEŞ “Müzik Öğrencilerinin Arabesk Müzik Algısı”	38
Ahmet SEVGİ “Türkiye Polonya Kültürel İlişkilerinde Ali Ufkî Bey ve Eserleri”	51
Ali KELEŞ “Ütopya ve Bilimkurgu Edebiyatında Müzik”	57
Ali TÜFEKÇİ “Tarihsel Süreç İçerisinde Yazılı Kaynaklarda Ney Eğitimi”	70
Attila ÖZDEK & Ali ÖZDEK “Müzik Eğitimi Alan Öğrencilerin Televizyondaki Müzik Kanallarını İzleme Alışkanlıkları ve Motivasyonları”	80
Aycan ÖZÇİMEN “Video Destekli Öğretimin Bireysel Ses Eğitimi Derslerinde Performansa Etkisi”	92
Aykut ÇERERZCİOĞLU “Extreme Metal Scene’de Toplumsal Cinsiyet”	97
Ayşegül DİNÇ & Ebru ÇIĞIR “Endüstriyelleyen Dünyada Andy Warhol’un Bakış Açısıyla Müzik ve Resim İlişkisi”	112
Ayşegül GÜNEŞ & Engin GÜNEŞ “Arş. Yazar Mehmet DURLU’nun Kütahya Türkülerindeki Tasavvuf Algısı”	121
Barbaros BOZKIR & Erdal KARA “Alan Çalışmasında Çok Kanallı Kayıt Uygulaması; Teke Yöresi Çalgıları”	136
Barış ERDAL “Müzik Tercihinde İnanç Biçimlerinin Rolü”	149
Berna ÖZKUT & Gürol ZIRHLIOĞLU & Emel Funda TÜRKMEN “Müzik Öğretmenlerinin Lisans Döneminde Almış Oldukları Bireysel Ses Eğitiminin Mesleki Gereklilikler Açısından Değerlendirilmesi”	154
Cenk ÇÖL “Türk Müziğinde Uygulama ve Teori Arasındaki Algısal Farklılıklar”	164
C. Bengi BARAZ ÇINAR “Üniversite Öğrencilerinin Klasik Müziğe İlişkin Algıları Anadolu Üniversitesi’nde Uygulanan Kültürel Etkinlikler Dersi Kapsamında Klasik Müzik Konserlerine Katılan Üniversite Öğrencilerinin Müzik Algıları ve Beğenileri”	180
Cenk CELASİN “Popülerleşen Yerellik ve Yerelleşen Popülerlik Bağlamında Günümüzün Müzikal Algısının Değişen “Değişmezler” İne Bir Bakış”	188
Cihan IŞIKHAN “Müzik Teknolojisi Eğitimi İçin Bir Model: Dokuz Eylül Üniversitesi Müzik Teknolojisi Abd”	193
Cihan YURTCU “Türkiye’de Halk Çalgılarının Mesleki Eğitim Sürecinde Kaval Eğitiminin Gelişimi ve Sorunları Üzerine Tespit ve Öneriler”	204
Çağhan ADAR & Yunus Emre UĞUR “Aşk’ta Müzik Algısı; Afyon Kocatepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Örneği”	220
Çiğdem BALOĞLU “Müzikte Çok Kültürlülük Örneğine Tarihsel Bir Yaklaşım: “Darü’l Elhan Mecmuası”	231
Deniz AYDAR “Sosyolojide Müzik, Müzikte Sosyoloji”	239
Diler Özer EFE “Perception Of Rhythm And Time”	247
Duygu SÖKEZOĞLU “Gönüllü Konservatuvar Öğrencilerinin İlköğretim Okullarında Yaptıkları Koro Çalışmalarının Müzik Öğretmenliği Algılarına Etkileri”	258
Elif Nuriye YILMAZ “Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası Dinleyici Kitlesinin Müzik Algılarının Değerlendirilmesi”	268
Emel Funda TÜRKMEN “Çocuk Korolarına Katılımın Çocukların İşitsel Algılarına Etkilerinin	276

Değerlendirilmesi”	
Emel ÖRGÜN “Yerel Dinamiklerde Halk Ezgilerimizin Şiir ile Bütünleşmesi”	287
Emine GEDİK “Mustafa Hakkı Yeşil, Hayatı, Kütüphanesi ve Belediye Mustafa Hakkı Yeşil Kütüphanesinde Bulunan Müzikle İlgili Kaynaklardan Bazılarının Bibliyografyası”	297
Esengül KARADEMİR “Güzel Sanatlar ve Spor Liselerindeki Müzik Bölümü Öğrencilerinin Müzik Algılarına Yönelik Değişimlerin İncelenmesi”	322
Ezgi BABACAN & Yüksel PİRGON & M.Devrim BABACAN “Müzik Öğretmeni Adaylarının “Müzik Öğretmeni” Algısı Üzerine Betimsel Bir Çalışma: Konya İli Örneği”	331
Faruk YILDIRIM & N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER “Müzik Bölümü Öğrencilerinin Kültürel Geçmişlerinin Dikte Yazımı ve Melodik Hafıza Üzerindeki Etkisi”	340
Fatih MUTLU “Toplumsal ve Kültürel İlişkileriyle Arguvan Ağzı”	347
Filiz YILDIZ “Temel Müzik Teorisi ve Solfej Dersi Alan Öğrencilerin Çocuk Şarkılarındaki Tonal ve Modal Yapıyı Algılama Yeterlikleri”	359
Fulya TEZER “Tıp Bilimi ve Piyano Tekniğinin Disiplinlerarası Etkileşimi Piyanist Fizyolojisi ve Piyano Tekniği”	369
Gökhan ALGAN “Türk Müsîkîsi Formlarından Mevlevî Âyînî Şerîf’in Ülkemizdeki Japon Ziyaretçilerin Müziksel Algısı Üzerine Etkileri”	387
Gökhan YALÇIN “Dinleyicilerin Algısal Perde Hiyerarşisi Perde Sorgu Puanları ile Müziksel Dikte Puanları Arasındaki İlişki”	398
Gözde ÇOLAKOĞLU SARI “Kültürel Politikanın İnşasında Çalgı Gruplarından Halk Orkestralarına-Koutev Örneği ve Arel Karşılaştırması”	409
H.Yılmaz KÜÇÜKÖNCÜ “Avrupa Birliği Sürecinde Gelenekselden Medyasal Müzik Algısına”	421
Hasan Devrim KINLI & İbrahim Yavuz YÜKSELSİN “Kültürel Aracılığın Ritüelleri: Bergamalı Profesyonel Roman Müzisyenlerin Geçiş Ritüellerindeki Aracılık Roller”	432
Heather ÖZALTUN “Müziği Algılamak: Stravinsky’nin “Divertimento” unda Metinlerarasılık ve Uyarlama Süreçleri”	447
Hicret Tevhide ÇÖL “Bıçimsel Çözümlemeli Çalgı Eğitimine İlişkin Öğrenci Algıları”	458
İzzet YÜCETOKER & Meral BAHAR “Embolizm Akımı ve Saf (Öz) Şiir Anlayışında Müzik”	470
Jülide GÜNDÜZ & Zehra Müge HENDEKLİ “Société Nationale De Musique Française’in Kuruluşundan İtibaren Claude Debussy, Maurice Ravel ve Erik Satie Ekseninde Fransız Müziğinde Ortaya Çıkan Özgünlük Arayışları”	485
Kadir VERİM “Değişen Yüzyılda Azerbaycan’da Kamança Çalgısı ve Eğitimi”	493
Levent DEĞİRMENCİOĞLU “Makamsal Viyolonsel Eğitimi ve İcralarında Anahtar Problemi”	501
Mehmet SARI “Türkülerimizin Dili”	510
Mehmet Serkan UMUZDAŞ “Öğrencilerin Elektronik Org Eğitimi Dersine İlişkin Görüşleri (Gaziosmanpaşa Üniversitesi Örneği)”	524
Mehmet YÜKSEL & Serkan ÖZÇİFCİ & Gözde GÜRÜN & Türev BERKİ “Bir Schumann Şarkısında Tonal Yapı ve Şiir İlişkisi”	536
Merve SEÇKİN & Çiler AKINCI “1950 Sonrası Flüt Müziği ve Geliştirilen Özel Efektler	547
Mustafa KABATAŞ “Müzik Teknolojisinde Hologramın Yeri”	555
Mustafa SALÜN “Kütahya’da Musiki ve Müzik Kültürü”	564

Mustafa USLU “Müzik Eğitiminde Duygusal Boyutun Değerlendirilmesi”	578
Nihal Başak ÖNDER “Müzik, Duygular ve Beyin”	585
Onur NURCAN & Elif AKTUĞ “Luigi Nono ve 20. Yüzyılın İkinci Yarısında İtalya’da Opera-Siyaset Etkileşimi ”	592
Orhan BABA “M. M. Bakhtin’in Edebiyat ve Dilbilim Alanlarındaki Diyaloji ve Karnavalesk Kavramlarının Müzikte Geçerliliği”	601
Öznur DOĞAN “Kentleşme Bağlamında Alevi Semahları Narlıdere Cemevi Örnek Olayı”	608
Özer KUTLUK & Zafer KURTASLAN “Keman Eğitiminde Çağdaş Türk Keman Eserlerinin Kullanılma Durumuna İlişkin Öğretim Elemanı Görüşleri”	615
Rıza AKYÜREK “Müzik Eğitimcisi Yetiştiren Kurumlarda Toplu Çalgı Eğitiminde Yeni Yaklaşımlar”	628
Safiye YAĞCI “Türk Sanat Müziği Lisans Öğrencilerinin Ses Eğitimine Yönelik Algılarının Değerlendirilmesi”	637
Seher AKKAŞ & İbrahim Yavuz YÜKSELSİN “Senkretizm Bağlamında ‘Karadeniz Rock’ Olgusu: Grup Marsis Örneği”	645
Serdar ÇELİK “Müzik Teknolojisi Anabilim Dalı Mıdı Derslerinde Max/Msp Programlama Dilinin Kullanılması ve Kazanımları”	658
Serenat İSTANBULLU “Gssl Öğrencilerinin Resmi Törenlerdeki Müziklere Yönelik Algıları”	672
Serhat YENER & Hakan DURAN “Ulusların Müziği Algılamasına Farklı Bir Bakış: “Dünya Ülkeleri ve Ulusal Marşları”	680
Serpil UMUZDAŞ & M. Serkan UMUZDAŞ “Sınıf Öğretmeni Adaylarının İlköğretim Müzik Eğitimi Hakkındaki Görüşleri”	698
Sevan NART “Deşifre Şarkı Söyleme”	703
Sevgi TAŞ “İlköğretim Müzik Dersi Programı’ndaki Müzik Dinleme Algılarının Geliştirilmesine Yönelik Kazanımların Değerlendirilmesi”	716
Sezgi Sevi KIRAN “Viyolonsel Eğitimcilerinin J. S. Bach’ın Viyolonsel Süitine İlişkin Algı Farklılıkları ve Edisyon Seçimine Olan Etkileri”	724
Sezin ALICI “Türkiye’de verilen Flüt Eğitimi ve Çalışma Yöntemlerinin İncelenmesi”	731
Şebnem Y. ORHAN “Mesleki Çalgı Eğitimi Motivasyonunda Youtube”	743
Timur VURAL “Türklerde Askeri Müzik Algısı”	755
Tuba KARDEŞ “Klâsik Türk Müziği Repertuvar Dersi Alan Öğrencilerin Üslûp ve Tavrı Öğrenimine Yönelik Algıları”	762
Türev BERKİ & Arda ERDEM “Ahmed Adnan Saygun’un Aksak Tartılar Üzerine On Etüdü Üzerine Bir Analiz”	777
Türker EROL & Gülay KARŞICI “Kültürel Kimlik Bağlamında Sivas’taki Türkü Barlar”	795
Uğur TÜRKMEN “Ses Yoksa Müzikal Algıda Mı Yok? 4’33’ü Algılamak”	804
Yasemin ATA&Fırat KUTLUK&Cem ÇALLI&Ali Saffet GÖNÜL&Ashı GALİOĞLU&Timur KÖSE “Müzişyen Beyni ve Beyaz Madde Yapısındaki Farklılıklar: Bir Dt-Mrı Çalışması”	813
Zafer KURTASLAN & Güler DEMİROVA “Necdet Levent’in 1 Numaralı Keman Konçertosu’nun Teknik ve Müzikal Analizi: 1. Bölüm Örneğinde”	824
Zafer TELLİ “Geçmişten Günümüze Şanlıurfa’da Müzik Kültürü”	838
Özgür Sadık KARATAŞ “Türk Tasavvuf Müsikisi’nde Mevlevî Âyinleri’nin Güfte Özellikleri”	847

III. ULUSLARARASI HİSARLI AHMET SEMPOZYUMU
TAM METİNLER

“1800 LÜ YILLARIN BAŞINDA YAZILMIŞ BİR PİYANO ESERİ ÜZERİNE”

Prof. Ahmet Bülent ALANER

Çiğdem BALOĞLU

**Anadolu Üniversitesi
Devlet Konservatuvarı**

ÖZET

15.yy.'a kadar eserler genellikle el yazmaları halinde ortaya çıkıyor ve 5-10 adetten fazla çoğaltılamıyordu. Bunlar da ancak belirli kişilerin ellerinde oluyordu. 15.yy.dan itibaren ise, 1436'da GÜTENBERG'in basım işleri ile uğraşmasıyla birlikte, yayınlar istenilen sayıda çoğaltılabilmeye başlanmıştı.

İşte, Avrupa'da 15.yy.'da başlayan yayıncılık, hemen müziği de himayesi altına alıverdi. 1481'de Venedik'te ilk müzik yayını basıldı. Böylece, müzik yayıncılığı 1481 yılından başlayarak, günümüze kadar yüzlerce müzik yayınevi ile beraber geldi.

Avrupa'da pek çok müzik (nota) yayınevinin kurulması, tabii ki çok miktarda ve çeşitli müzik yayınlarının yapılması ve en önemlisi de halkta belirli bir müzik kültürünün oluşması demektir. Bu şekilde hem eserler ortadan kaybolmuyor, hem de binlerce kişi bu yayınlardan faydalanmış oluyordu.

ABSTRACT

“A PIANO WORK COMPOSED IN EARLY 1800S IN OTTOMAN EMPIRE”

Prof. A. Bülent ALANER

Çiğdem BALOĞLU

Anadolu University School of Music and Drama
Eskisehir-TURKEY

Until recently, the date 1876 was assumed as the onset of the music publications in Ottoman Empire. However, the currently discovered documents revealed that the music publication in Ottoman Empire has started in early 1800s.

Another important issue which was uncovered by means of the current documents is that, for a long time it was known that Callisto Guatelli, who is one of the chefs of Mızka-i Humayun, is the first person/composer who adapted the Ottoman Music mode into piano works. However, the current documents exposed that Ottoman Music mode has already been adapted into piano works before the works of Callisto Guatelli.

Another important discovery that came to light is that, this document was prepared as a gift for a well known composer who visited Istanbul at that time.

This recently discovered cultural treasury, which includes the documents related to 76 piano works that were composed in early 1800s in Ottoman Empire, is prepared for publication by F. Adam Publication in Istanbul by enumerating it as 10 Op.

The present study examined those recently discovered documents in detail and introduced them to the world of musicology.

GİRİŞ

Tanınmış Müzik Yayıncıları

“ Venedik	1481	Scodus, Octavianus
“ Venedik	1501-1523	Petrucci, Ottaviano dei
“ Ausburg	1505-1518	Deglin, E.
“ Mainz	1509-1523	Schöffer
“ Ausburg	1517-1527	Grimm, S.
“ Wittenberg	1525	Rhav, George
“ Paris	1528-1550	Attaignant, Pierre
“ Lyons	1532-1567	Moderne, Jacques
“ Nürnberg	1533	Ott, H.
“ Venedik	1537-1685	Gardano, Antonio
“ Anvers	1543-1560	Susato, Tielman,
“ Louvain	1547-1674	Phalese, Pierre.
“ Paris	1549-1576	Chemin, Nicolas du.
“ Paris	1551-1814	Ballard, Antonie ve Le Roy,
“ Anvers	1578-1639	Plantin Christophe,
“ Roma	1586-1608	Verovivo-Simone,
“ Londra	1648-1700	Playford, John.
“ Londra	1695-1766	Walsh, John.
“ Amsterdam	1696	Roger, Etienne.
“ Leipzig	1755	Breitkopt ve Harter.
“ Nürnberg	1770	Haffner, Johann Ulrich;
“ Paris	1767	Leduc, Alphonse.
“ Paris	1772	Lemoine, Henry
“ Mainz	1773	Schott, Bernhard.
“ Viyana	1778-1932	Artaira
“ Berlin	1790-1929	Simrock, Nicolaus.
“ Leipzig	1804	Peters, Carl Friedrich.
“ Milano	1808	Ricordi, Giovanni.
“ Londra	1816	Boosey ve Hawkes.
“ Viyana	1824	Diabelli, Antonio.
“ Milano	1826	Sonzogno, Edoardo.
“ Paris	1833	Heugel.
“ Boston	1835-1931	Ditson, Oliver.
“ Berlin	1838	Bote ve Bock.
“ Hamburg	1866-1894	Chrysander, Friedrich.
“ Newyork	1861	Schirmer, Gustav.
“ Leipzig	1862	Payne, Albert.

“ Newyork	1872	Fischer, Carl.
“ Leipzig	1874	Eulenburg, Ernst.
“ Leipzig	1877	Steingraber.
“ Philadelphia	1884	Peresser, Theodore.
“ Kassel	1924	Barenreiter (Karl Vötter ile birlikte kurmuşlardır.)
“ Londra	1938	Hinrichsen.
“ Amsterdam	1696	Roger, Etienne.
“ Leipzig	1755	Breitkopt ve Harter.
“ Nürnberg	1770	Haffner, Johann Ulrich;
“ Paris	1767	Leduc, Alphonse.
“ Paris	1772	Lemoine, Henry
“ Mainz	1773	Schott, Bernhard.
“ Viyana	1778-1932	Artaira
“ Berlin	1790-1929	Simrock, Nicolaus.
“ Leipzig	1804	Peters, Carl Friedrich.
“ Milano	1808	Ricordi, Giovanni.
“ Londra	1816	Boosey ve Hawkes.
“ Viyana	1824	Diabelli, Antonio.
“ Milano	1826	Sonzogno, Edoardo.
“ Paris	1833	Heugel.
“ Boston	1835-1931	Ditson, Oliver.
“ Berlin	1838	Bote ve Bock.
“ Hamburg	1866-1894	Chrysander, Friedrich.
“ Newyork	1861	Schirmer, Gustav.
“ Leipzig	1862	Payne, Albert.
“ Newyork	1872	Fischer, Carl.
“ Leipzig	1874	Eulenburg, Ernst.
“ Leipzig	1877	Steingraber.
“ Philadelphia	1884	Peresser, Theodore.
“ Kassel	1924	Barenreiter (Karl Vötter ile birlikte kurmuşlardır.)
“ Londra	1938	Hinrichsen.

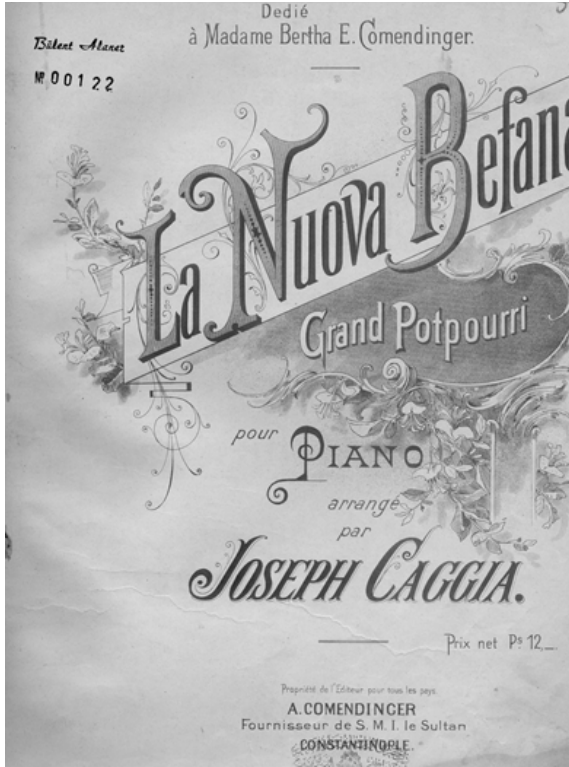
Basımevlerinin Türkiye’ye girişi, III.Ahmet zamanında aslen Macar asıllı olan Kolozsvarlı İbrahim Müteferrika (1674-1745) tarafından olmuştur. İlk basımevimiz, Şeyhülislam Abdullah Efendi’nin fetvası ve III.Ahmet’in fermanından sonra 1727 yılında İbrahim Müteferrika’nın konağında kurulmuştur. 1727 yılında dizilmeye başlanan ilk kitabımız 1729 yılında basılmıştır.

Bizde müzik yayıncılığı ise ilk olarak 1876 Meşrutiyet Hareketi ile birlikte düşünölmeye başlanmıştır ve 1293 (1876) tarihinde Hacı Emin Efendi 30 sayfalık bir fasıl defterini yayınlamıştır.

Buhurdancı Hacı Yusuf Efendi’nin oğlu olan ve 1845-1907 yılları arasında yaşayan Hacı Emin Efendi, ilk öğrenimini bitirdikten sonra Mızık-a-ı Hümayûn’a girip Divan Müziği ve Batı Müziğini öğrendi. Daha sonraları geleneksel müzikleri notaya almaya çalışan Hacı Emin notasını yazdığı eserleri genellikle, Mızık-a-ı Hümayûn’un şeflerinden olan Callisto Guatelli’nin çok seslendirdiği biçimde yayınlamıştır. Böylece tarihe adı, Notacı Hacı Emin Efendi olarak geçmiştir. Hacı Emin Efendi peşrevler saz semaileri ve şarkılar bestelediği gibi, ayrıca piyano için de çeşitli eserler yazmıştır

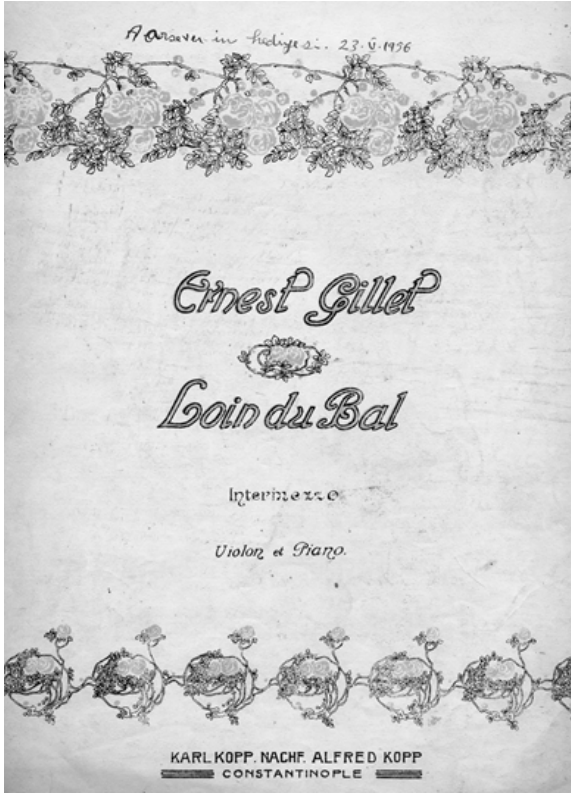


Hacı Emin Efendi'nin yayına hazırladığı nota kapaklarından bir örnek



A.Comendinger Yayınları:

Osmanlı İmparatorluğu içerisinde belki de en büyük müzik yayıncısı, ve döneminin en büyük, enstruman yapımevlerinin Osmanlı temsilcisi. Eşi Bertha Comendinger dönemin tanınmış piyanistlerinden. Ünlü Macar besteci Franz Liszt İstanbul'a geldiğinde Comendingerlerin evinde misafir edilmişti. Yayınevinin 200 ün üzerinde notayı 1900 öncesi Leipzig, 1900 sonrasında ise İstanbul'da yayınladığı kayıtlardan anlaşılmaktadır.

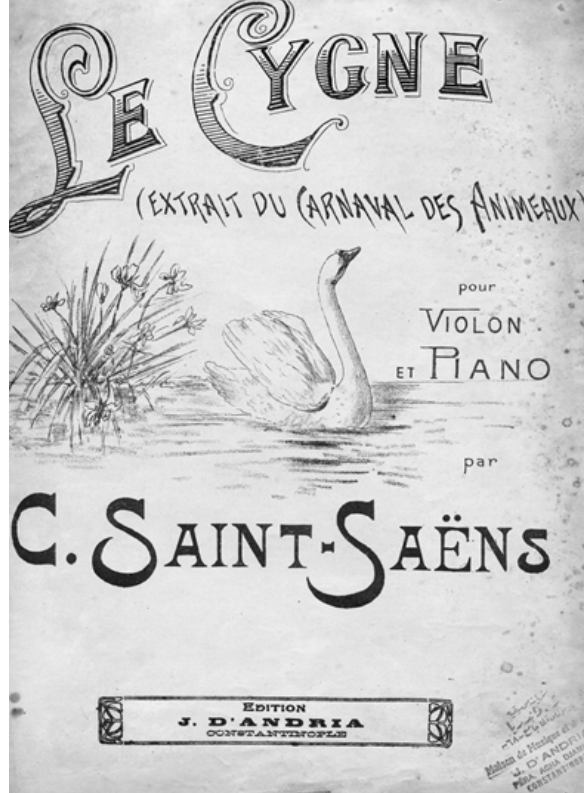


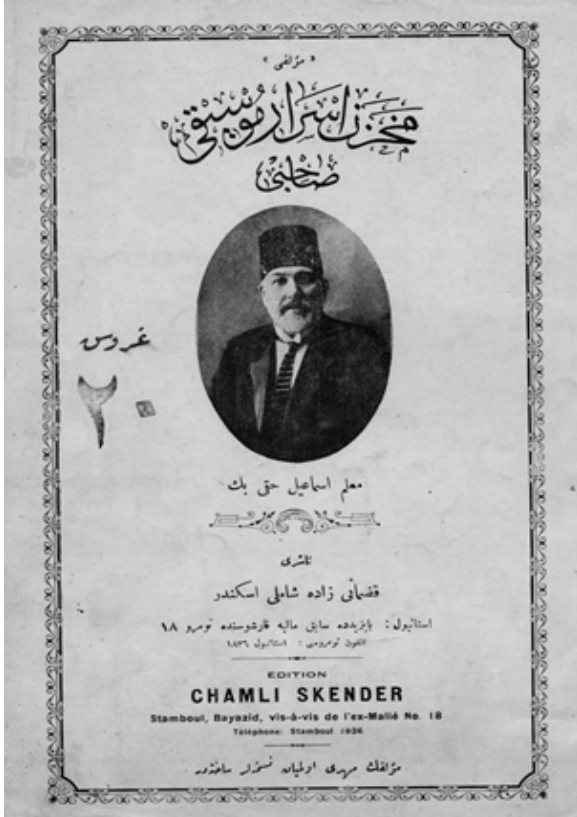
Karl-Alfred Kopp Müzik Yayınları:

1903-1918 yılları arasında müzik yayıncılığı yapmışlardır. 1955 yılında Münih'te Edition Peters'in işletmecisi olan Frau Koop'un anlattıklarından, yalnızca bir matbaa Koop kardeşlerin yayınlarını basabilmek için çalışmıştır.

J.D'Andria Yayınları:

Yine İmparatorluğun en büyük müzik yayıncılarından olan Andria, 1904 yılında yayıncılığa başlamış ve 1500 kadar eseri yayınladığı bilinmektedir.





Şamli İskender Yayınları:

1910 yılında İstanbul'da yayın hayatına başlayan Udi Şamli İskender (Kudmani) döneminin önemli yayıncılarından. Cumhuriyet Türkiye'sinde "Öner Müzik Evi" adı altında faaliyetine devam eden Şamli İskender yayınları başlıklı yaklaşık 2000 eser bulunmaktadır.

Yeni Bir Bulgu

Bizde müzik yayıncılığı ilk olarak 1876 Meşrutiyet hareketi ile birlikte düşünülmeye başlanmıştır ve 1293 (1876) tarihinde Notacı lakabı ile anılan Hacı Emin Efendi, otuz sayfalık bir fasıl defterini yayınlamıştır» diyor idik yaklaşık 26 yıldan beri (1).

Ancak!!!! Ele geçen yeni belge 1847 yılından önce de İstanbul'da müzik yayınları ve yayıncılarının varlığını bize gösterdi ve dolayısıyla tüm doğrular alt üst oldu.

Nota kitabının iç sayfalarında bulunan kapak örneğinden de anlaşılacağı üzere müzik yayıncısının İstanbul Beyoğlu'nda Hakopulo Pasajı No: 25-26 da faaliyet gösteren "F.Adam" isimli bir yayınevi olduğu anlaşılmaktadır. Bu isimle faaliyet gösteren bir müzik yayınevi ilk kez karşımıza çıkmaktadır.

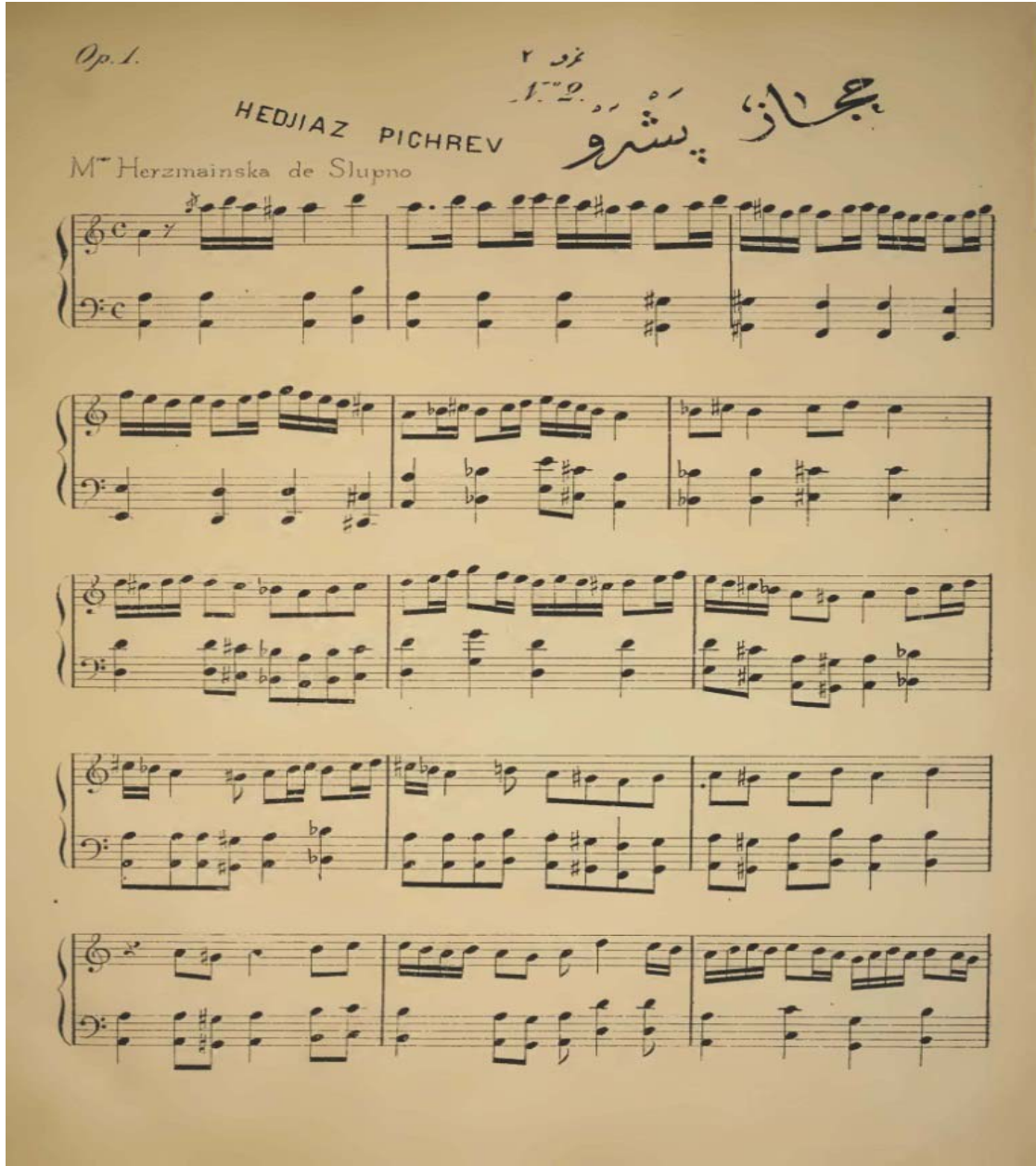
Daha önemli bir bulgu ise, nota kitabının Liszt'e verilmesi dolayısı ile bu yayınevinin 1847 yılından önce İstanbul'da kurulup faaliyet göstermesidir. Diğer bir söylemle Türkler'de ilk müzik yayıncılığı başlangıcı 1876 değil yeni belge ile 1847 öncesidir.



“Türk Dansları” kitabının kapak örneği

Türk Müzikolojisinin kurucularından Mahmut Ragıp Gazimihal'in Franz Liszt'in İstanbul seyahatine dair yazmış olduğu araştırma kitabında var olan bir bilgi notu:

« Burada bir Türk Dansları kitabı var. Piyano için Madam Hermainska kalemiyle uyarlanıp yazılmışlardır. Özel surette Franz Liszt için ciltlenip kendisine sunulmuştur. (İstanbul, F.Adam) Liszt bu nefis cildi madamdan almıştır. Özellikle Liszt'in müziğinde var olan aksak asimetrik tartımların çoğunlukta bulunuşu, bestecinin bu kitaptan çok etkilendiğini göstermektedir » (2).



Hicaz Peşrev

Op. 7

نمرو

N.º 1.

نفاوند پیشر

NEHAVEND PICHREV

M. Herzmainka de Słupno

Allegretto

Nihavent Peşrev

Yayından da anlaşılacağı üzere Bayan Herzmainka de Slupno İstanbul'da yaşayan Polonya asıllı bir piyanist ve bestecidir. Slupno sözcüğünün Polonya'da bir yer adı olması, Bayan Herzmainka'nın Polonya asıllı bir Osmanlı vatandaşı olduğu yönünde bize kuvvetli deliller sunmaktadır.

Ayrıca Bayan Herzmainka'nın pek çok Türk Müziği eserini makam tasnifi yaparak piyano için çokseslendirdiği de düşünüldüğünde kendisinin son derecede iyi bir Türk Müziği teorisini bilgisine sahip olduğu da kaçınılmaz bir sonuç olarak karşımıza çıkmaktadır.

Aşağıda tıpkı basımını verdiğimiz arka kapak örneğinde ise şu bilgiler yer almaktadır:

“Madam Hermanska dö Zulupno'nun Piyano İçün Tertib İttiği
Türkçe İşarat-ı Elhan u Nagamatın Esma ve Numraları”

Eserler Hicaz, Ferahnak, Bayati, Saba, Kuçek, Segah, Nihavent, Suzinak, Hicazkar ve Acem Aşiran makamlarında tasnif edilmişlerdir. Toplam olarak piyano için yazılmış seksen iki parça, taksim, beste, peşrev, şarkı, semai gibi formlarda yazılmışlardır. Bu da yinelemek gerekirse Bayan Herzmainka'nın son derecede iyi bir Türk Müziği bilgisine sahip olduğunu bizlere açıkça göstermektedir.

Sonuç olarak şunu rahatça ifade edebiliriz ki, arşiv kayıtlarında yeni bulduğumuz bu belge, müzikte çok kültürlülük kavramı için eşsiz bir örnektir. Batılı bir bestecinin Doğu melodilerini piyano için armonilemesi, ve bunun sonucunda ortaya çıkan eserin dünyaca ünlü bir besteci ve piyanisti etkileyerek eserlerinde özellikle ritmik kalıplara yer vermesi, Türk Müzikolojisi açısından da büyük önem taşımaktadır.

ما دام هرمانسكا دوزلوپونك پيانو ايجون ترتيب ايلديكي
تركيما اشارات الحان ونغماتك اسما ونومر ولى

Hédjaz.

N° 1. TAQSIM	Pices	45
» 2. PICHREV	»	46 1/2
» 3. BESTÉ. — Ol mahtabi adjib geusturme bana felek	»	49 1/2
» 4. BESTÉ. — Ei tchechmi ahou hudjrinleh aman	»	42
» 5. CHARQI. — Iar atchdi tazé iaré sinei sad parama	»	42
» 6. CHARQI. — Baq ne halé qoidou bou barhti siah	»	42
» 7. CHARQI. — Dil derdé achina djai seghandur	»	9
» 8. CHARQI. — Bir melek peiker sinei ioussouf liqa	»	10 1/2
» 9. CHARQI. — Ei qachi kema etmede beni ichqin nalan	»	10 1/2
» 10. CHARQI. — Sen verdi behari husn ve an sin	»	42
» 11. CHARQI. — Kindiné nitchin imsal ararsin	»	42
» 12. SEMAIEH. — Iné ne chei mohabet dil ve djanem etdi cheida	»	48
» 13. AZIZIE SURTO	»	42
» 14. PICHREV SEMAIEHSI	»	43 1/2

Ferhanak.

N° 1. TAQSIM	Pices	43 1/2
» 2. PICHREV	»	49 1/2
» 3. BESTE. — Meil eder bou husnileh kim gueurse ei gul fem seni	»	48
» 4. CHARQI. — Atechi ichqin senin ei mah liqa	»	42
» 5. CHARQI. — Dil verdi ol gul gountché hezara	»	9
» 6. BESTE SEMAIEHSI IOUROUK. — Bir dilberé dil ducht ki mahboub dilimdur	»	43 1/2
» 7. PICHREV SEMAIEHSI	»	49 1/2

Baiati.

N° 1. PICHREV	Pices	24
» 2. BESTE. — Bir gountché femin iaresi varder djiguerimde	»	45
» 3. CHARQI. — Geurdughum gunden beri ei chivekiar	»	40 1/2
» 4. BESTE SEMAIEH AGHIR. — Dil achiqleri bend etmede bir peblevan sin sen	»	42
» 5. IOUROUK SEMAIEH. — Seuleh guzel roui musafir misin nalan olaim guel	»	48
» 6. PICHREV SEMAIEH	»	46 1/2

Sabah.

N° 1. TAQSIM	Pices	43 1/2
» 2. PICHREV	»	48
» 3. BESTE. — Medjlité afitab guibi bir nev dji-van guerek	»	46 1/2
» 4. BESTE. — Gulistan naqchi husnindé beharistan iazar	»	48
» 5. CHARQI. — Nev behar irdi ine kesb mésar éiamidir	»	40 1/2
» 6. CHARQI. — Nerkesler olonr iaman ouian guel	»	40 1/2
» 7. CHARQI. — Afr eilé gunahem né olour éi dil-pesendem	»	40 1/2
» 8. CHARQI. — Djihan gonzumdeb ioq rhaili zémandur	»	42
» 9. BESTÉ. — Ietich ki ei dil chouiridé djané djan quatalem	»	24
» 10. PICHREV SEMAIEH	»	45

Keutcek.

N° 1. TAQSIM	Pices	75

حجاز

1	نقشب	15
2	بیشرو	16
3	بسته	19
4	اول ماهی ای عجب کوستری بنظ فلک	19
5	بسته ای چشم که کله اما	19
6	سری بار آهزی تازه باره سینه صد باره	19
7	سری نامه ز حال قریب بوخت سیه	19
8	سری دل و دره آشتای جای قفا	19
9	سری بر ملک بیکسن ای بوخت لقا	19
10	سری ای قاشی کما بترده بی عشق نالاده	19
11	سری سیه و دره بیا سیه و آده سیه	19
12	سری کینه بجمه امثال آده سیه	19
13	سری یزنی نخت دل و جان یزنی سیدا	19
14	عزیز سورنو	19
15	بیشرو و سماجیه	19

فحناء

1	نقشب	14
2	بیشرو	19
3	بسته	18
4	بسته سماجیه ای کور سیه ای کن قمشی	19
5	سری آینه عشق سنک ای مر لقا	19
6	سری دل و دره اول کل غنچه هزاره	19
7	بسته سماجیه ای بورتک	19
8	بر دلبره دل و دوشی که محبوب دلبر	19
9	بیشرو و سماجیه	19

بیاتی

1	بیشرو	14
2	بسته	15
3	بر غنچه فلک باره سیه و دره جگرده	19
4	سری کور و کیم کوننده برو ای شیوه کار	19
5	بسته سماجیه آغ	19
6	دل عا شقاری بنه باده بر بیا و آده سیه	19
7	سری بورتک سماجیه	19
8	سری سیه کوزل روی مسافر سیه نالاده اولریم کل	19
9	بیشرو و سماجیه	19

صباح

1	نقشب	14
2	بیشرو	18
3	بسته	16
4	بسته آفتاب کی بر نه جواه کون	19
5	بسته کلستانه نقشب حسنده بلا شانه یازار	19
6	سری نوز باری دی به کب سار یامیر	19
7	سری ز کسک اولور ماهه اولریم کل	19
8	سری عنوانده کناهم نوزلای دی بلیسدم	19
9	سری جهانه کوننده بر نه جوی زمانده	19
10	بسته بیه که ای دل سوریده جهانه قاتلم	19
11	بیشرو سماجیه	19

کوجک

1	مصطفی قاسم فاسک قاره در قاره	75
2	عجب کوستری	
3	الم کجک کوی بریم قاتلم	
4	سوزنک قه سوزنک	

DANSE TURQUE.

Seghia.

N° 1. TAQSIM	ptres	10
2. PICHREV	"	18
3. BESTE.—Tchesmi meigounoun ki bezmi meidjé djanan dundurur	"	21
4. BESTE.—Bezmi meideh mouthriba bir naghmi dildjou qopar.	"	18
5. CHARQI.—Hitch menendin ioq senin bir tane sin	"	12
6. CHARQI.—Ol mahin ahaqini geurdum bou cheb bitabde	"	9
7. CHARQI.—Hali dili zarimi douisse djihan	"	10 1/2
8. CHARQI.—Telaat eiler mudai mei soui ki-haghatrheden	"	10 1/2
9. BESTE SEMAIEH.—Ne etdi o guzei ahdevofa mujdehler olsoun	"	10 1/2
10. PICHREV SEMAIEH	"	12

Nehavend.

N° 1. PICHREV	ptres	18
2. BESTE.—Ghihi geunul Firaqinleh derdnak olour	"	46 1/2
3. BESTE.—Djani derounoun seni bou djanem onoutnaz	"	18
4. BESTE.—Benim geunulum galde sende	"	10 1/2
5. AGHIR SEMAIEH.—Irdi behar mevsimi sohir kenardur	"	13 1/2
6. IOUROUK SEMAIEH.—Iaren bouqadar djevri guelirmi di rhialeh	"	18
7. PICHREV SEMAIEH	"	15

Souzinak.

N° 1. TAQSIM	ptres	12
2. PICHREV	"	15
3. BESTE.—Muchtaki djemalin guedje guunduz dil cheida	"	13 1/2
4. BESTE.—Sinede bir lahzé aram eile guel djanem guih	"	13 1/2
5. CHARQI.—Rhialin didede atechler braqte djanema	"	10 1/2
6. CHARQI.—Andelil asa gueunul feriad eder	"	12
7. AGHIR SEMAIEH.—Né sin sen ha guzel né sin sen	"	13 1/2
8. BESTE SEMAIEH IOUROUK.—Ei dil hevessi sohabeti djanan sana duchmez	"	16 1/2
9. PICHREV SEMAIEH	"	18

Hedjazkiar.

N° 1. PICHREV	ptres	46 1/2
2. BESTE.—Boust lali dilheri herdem ki elkiar eiledim	"	13 1/2
3. CHARQI.—Tchekdighim rhamiazeler ep geunul belasidur	"	10 1/2
4. CHARQI.—Chebta sahar aqar sou quibi tchaglar aghlarem	"	10 1/2
5. CHARQI.—Dilirim zulfineh berdar olaim	"	10 1/2
6. CHARQI.—Benim servhiranamem benim sin ne mudet indjindin	"	13 1/2
7. PICHREV SEMAIEH	"	16 1/2

Adjem Achiran

N° 1. PICHREV	ptres	22 1/2
2. BESTE.—Méchan rhatiré boui gul séfa boul-sa gueur	"	15
3. CHARQI.—Iande dil ichqinleh ei chourh chénim	"	
4. BESTE SEMAIEH.—Ne havai bagh sazed ne kenari kecht mara	"	16 1/2
5. AGHIR SEMAIEH	"	21

Mélanges (Muteferiqé).

RHIRSIZ HAYASI	"	24
HEDJAZ CHARQI.—Ei dil ne bitmez bou ha ve vabin	"	40 1/2
NEVREZ PACHA CHARQISI.—Geuzden djemalin tchoq iraq oldou	"	10 1/2
TATAR HIZAMI	"	40 1/2
PICHREV	"	21
PICHREV SEMAIEH	"	45
LENI KEUTCHEK (danse turc)	"	60

طالوده بسلر بر صاچلی دوری

آیدیه

ماندره

جرانیت

طالوده جرانی بری

نمود	سنة کاه	تقیم	۱۰۰
۱	بیشرو	۱۸	
۲	بسته	۲۱	
۳	بسته	۱۸	
۴	سری	۱۶	
۵	سری	۹	
۶	سری	۱۰	
۷	سری	۱۰	
۸	بسته	۱۰	
۹	بسته	۱۰	
۱۰	بسته	۱۰	

شهاوند

۱	بیشرو	۱۸
۲	بسته	۱۶
۳	بسته	۱۸
۴	سری	۱۰
۵	سری	۱۴
۶	سری	۱۸
۷	بسته	۱۵

سوزنالك

۱	تقیم	۱۶
۲	بیشرو	۱۵
۳	بسته	۱۴
۴	بسته	۱۴
۵	سری	۱۰
۶	سری	۱۶
۷	سری	۱۴
۸	بسته	۱۶
۹	بسته	۱۸

حجازکار

۱	بیشرو	۱۶
۲	بسته	۱۴
۳	سری	۱۰
۴	سری	۱۰
۵	سری	۱۰
۶	سری	۱۴
۷	بسته	۱۶

بجیمیشیلان

۱	بیشرو	۲۰
۲	بسته	۱۵
۳	سری	۱۰
۴	بسته	۱۶
۵	سری	۲۱

متفرقه

۱	خبر هواسی	۲۴
۲	حجاز شرقی	۱۰
۳	ای دول	۱۰
۴	نویس	۱۰
۵	کوزدیه	۱۰
۶	تاکا	۲۱
۷	بیشرو	۲۱
۸	سماجیه	۴۵
۹	بسته	۶۰

- (1) ALANER, A.Bülent: “Osmanlı İmparatorluğu’ndan Günümüze Belgelerle Müzik Yayıncılığı”, Anadol Yayıncılık, 96 s., ANKARA 1986
- (2) ÇALGAN. Koral: “Franz Liszt ve M.R.Gazimihal’in Bir Araştırması “Liszt’in İstanbul Konserleri”, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 103 s., Ankara 1991

A.B.Alaner Notu: Gazimihal’in bu çalışması aslında 1982 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı’nın taşınması sırasında depolarda A.Bülent ALANER tarafından bulunmuştur. Kitap orijinali Ankara Devlet Konservatuvarı’na aittir. Ayrıca Gazimihal kitap içerisinde bu çalışmayı A.Ahmet SAYGUN ile beraber kurdukları “Ses ve Tel Birliği” adına yaptığını da ifade etmektedir.

**“TÜRKİYE’DE YAPILAN MÜZİK TEKNOLOJİSİ ÇALIŞMALARINDA ANADOLU
GELENEKSEL MÜZİĞİNİN YERİ”**

Yrd. Doç. Dr. Abdurrahman TARİKCİ

**Çankırı Karatekin Üniversitesi
Müzik Teknolojisi Bölümü**

ÖZET

Müzik, birçok farklı bakış açısıyla incelenebilecek hem bir bilim, hem de sanat dalıdır. Bu durumun en belirgin göstergelerinden biri de, doğası gereği günümüze yaklaştıkça araştırma yoğunluğu artan *müzik teknolojisi* alanının oluşmasıdır. Müzik teknolojisinin batı ülkelerinde doğması ve gelişimini daha çok bu ülkelerde göstermiş olmasından ötürü, bu alandaki çalışmaların büyük çoğunluğu bahsi geçen bölge müzikleri ile ilgilidir. Bu nedenle de batı müziği dışında kalan ve “dünya müzikleri” diye adlandırılan türlerle ilgili müzik teknolojisi çalışmalarına pek sık rastlanılamamaktadır. Bu durum ülkemiz geleneksel müzikleri için de geçerli bir durumdur. Diğer taraftan, ülkemizde bu alanda eğitim veren birçok yükseköğretim kurumunun var olduğu da düşünülürse, geleneksel müzik araştırmalarındaki teknolojinin yeri hakkında bir durum tespiti yapmak gerektiğini söylemek mümkündür. Bu çalışmada, geleneksel müziklerimizde müzik teknolojisinin yeri, konu üzerine yapılmış tezlerden hareketle belirlenmeye çalışılmıştır. Şu ana kadar Yüksek Öğretim Kurulu (YÖK) Ulusal Tez Merkezi veri tabanında bulunan ve konusu müzik olarak belirtilmiş 2530 adet tez incelenmiştir. Sonuçta Anadolu geleneksel müziği üzerine yapılan müzik teknolojisi araştırmalarının, bu müzik türü üzerine yapılan diğer bilimsel araştırmalara oranla düşük düzeyde kaldığı saptanmıştır. İlaveten, müzik teknolojisi alanında yeni çalışmaların yapılması ve bu çalışmalarında kişisel araştırmalardan daha çok kurumsal bir istekle ve sistemli bir biçimde sürdürülmesi önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Müzik teknolojisi, Anadolu geleneksel müziği, araştırma politikaları.

**“PLACE OF ANATOLIAN TRADITIONAL MUSIC IN MUSIC TECHNOLOGY
RESEARCHES IN TURKEY”**

Asst. Prof. Dr. Abdurrahman TARİKCİ

**Çankırı Karatekin University
Department of Music Technology**

Music is a branch of both science and art that can be analyzed from different perspectives. One of the most distinct indicators of this circumstance is the formation of the field of *music technology*, which has an increase in research intensity due to its nature as coming closer to the present day. Since, the formation and development of music technology have been seen mostly in the western countries, a greater portion of the studies on that field is about the musics of mentioned regions. Therefore, the music technology studies about the genres so-called “world music”, which is the music genres except for the western music, are not seen very often. This circumstance is also valid for the traditional music of our country. On the other hand, if it is

considered that there are many higher education institutions working on this field, it is possible to say that it is necessary to determine the situation of place of technology in the traditional music researches. In this work, it is tried to diagnose the status of music technology in our traditional music via examining dissertations on this subject. Up to now, 2530 dissertations on music from the thesis database of The Council of Higher Education (YÖK) are examined. As a result, it is found that, level of the researches on music technology concerning Anatolian traditional music is low compared to other works on this genre. In addition, it is suggested that new researches on music technology should be done and instead of personal studies, these works should be carried out in systematic maner with institutional demand.

Key Words: Music technology, Anatolian traditional music, research policies.

GİRİŞ

Müzik teknolojisi, hem ülkemizde, hem de tüm dünyada popülerliğini artıran bir alandır. Bu alan sanat ve teknolojiyi aynı oranda barındırmasından dolayı disiplinlerarası bir çalışma gerektirmektedir. Bu nedenle de bu konuyu çalışanlar için araştırma alanının sınırlarını çizmek kimi zaman güç olmaktadır. Dolayısıyla, Türkiye’de yapılan müzik teknolojisi araştırmalarını incelerken, müzik teknolojisi terimi ile ne kastedilebileceğini incelemek gerekmektedir.

Müzik Teknolojisi Nedir?

Müzik teknolojisi, müziğin teknoloji ile ilişkilendirilebileceği bütün başlıkları içerse de; sıklıkla, teknolojik olanakların müzik kompozisyonunda, ses kaydında ya da canlı performans seslendirilmesinde kullanılması konularını çalışır (Harper-scott, Samson, 2009). Bir başka deyişle, müzik teknolojisi, karmaşık birtakım bilimsel çalışmaların müzikal uygulamalarda kullanılmasıdır demek de mümkündür (Harper-scott, Samson, 2009). Benzeri şekilde, D. Hosken müzik teknolojisini, mikrofonlardan saksofona kadar olan herşeyi kapsayan bir terim diye tanımlıyor. Hosken ayrıca müzik teknolojisinin, müziğin her alanında bulunduğunu; hatta akustik müzik yapanların bile teknolojiyi kullandıklarını belirtiyor (Hosken, 2011). Diğer taraftan P. Middleton ve S. Gurevitz, müzik teknolojisinin ana çalışma alanlarının kayıt teknolojisi ve stüdyo becerileri olduğunu söylüyor (Middleton, Gurevitz, 2008).

Müzik teknolojisi alanında yapılmış yayınlara, üniversitelerdeki ilgili bölüm müfredatlarına ve diğer ilgili materyallere bakıldığında; kayıt teknolojileri, canlı performans seslendirme, ses sentezleme ve midi teknolojileri, müzik yazılımı geliştirme konularının ilgi gören konular olduğunu söylemek mümkündür. Bu çalışmaların, özünde müzikteki yaratıcı sürecin bir etmeni ve yardımcı unsuru olması sebebiyle de, en popüler çalışma konularının kayıt ve kompozisyon olduğu söylenebilir (Harper-scott, Samson, 2009).

Müzik Teknoloji Çalışmalarına Genel Bir Bakış

Müzik teknolojisi alanının başlangıcı ve gelişimi ağırlıklı olarak batı ülkelerinde oluşmuştur. Bu nedenle de literatürdeki çalışmaların çoğunluğu bu ülkelerin müzikleri üzerinedir (Karadoğan, 2010). Dolayısıyla batı müzik kültürünün içerdiği müzikal unsurları içermeyen müzik türleri ile ilgili teknoloji çalışmalarına pek sık rastlanamamaktadır. Bu durum, Türkiye’deki geleneksel müzikler ile ilgili teknoloji araştırmalarının da az olma olasılığının göstergesidir. Hatta kimi alanlarda hiçbir çalışma yapılmamıştır. Örneğin, “Türk müziği çalgıları için literatürde belirlenmiş bir mikrofonlama yöntemi ya da oda etkisi miktarı bulunmamaktadır.”(Öziş, Vergili, Varol, 2008). Bu nedenle, Türkiye’deki geleneksel müzikler ile

ilgili müzik teknolojisi çalışmalarının ne durumda olduğunu belirlemek, bu bilgi ışığında bilimsel çalışmalar yapmak ve gelecek yıllar için araştırma geliştirme faaliyetleri planlamak gerekmektedir. Bu çalışmada, bu gereksinimi ortadan kaldırmak için gerekli olan geleneksel müzik araştırmalarında teknolojinin ne kadar yer aldığı kimi bilimsel yayınları kullanarak belirlenmeye çalışılmıştır. Kullanılan bilimsel yayınların türüne göre araştırma iki bölüme ayrılmıştır. Birinci bölümde tezler; ikinci bölümde ise makale ve bildiri metinleri incelenmiştir. Bu çalışmada araştırmanın birinci kısmı sunulacaktır.

YÖNTEM

Türkiye’de yapılan müzik teknolojisi çalışmalarında geleneksel müziğin yerini saptamak amacıyla konu üzerine yapılan yayınlar incelenmiştir. Bu çalışmalar, tezler ve diğer yayınlar olmak üzere iki ana kısma ayrılmıştır. Bu çalışmada sadece birinci kısmı sunulacak olan çalışmada, şu ana kadar 2530 adet tez incelenmiş ve tasniflenmiştir.

İncelenen tezler, Yüksek Öğretim Kurulu (YÖK) Ulusal Tez Merkezi veri tabanında bulunan ve konusu müzik olarak belirtilmiş tezlerdir. 1986 – 2012 yılları arasındaki yapılmış yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlilik tezleri yıl, konu ve alt başlık ekseninde değerlendirmeye alınmıştır.

BULGULAR

Yüksek Öğretim Kurulu (YÖK) Ulusal Tez Merkezi veri tabanındaki müzik konulu tezler taranmış ve bulunan 2530 adet tezin yıllara göre Şekil 1’deki gibi bir dağılımı olduğu görülmüştür.



Şekil 1 YÖK Ulusal Tez Veri Bankasında Bulunan Müzik Konulu Tezlerin Yıllara Göre Dağılımı

Bu tezlerin içerdiği konular incelenip müzik teknolojisi ile ilgili olanlar ayrıldığı zaman Tablo 1’deki verilere ulaşılmıştır. İlk göze çarpan husus, veritabanında konusu müzik olarak belirtilmiş tezlerin en eskisinin 1986 yılına ait olmasıdır. Buna karşın, bu tezler içerisinde, müzik teknolojisi çalışılmış olan ilk tez 1991 yılında görülmektedir. Ayrıca, yine Tablo 1’deki verilerden, toplam 2530 adet müzik konulu tezden, müzik teknoloji ile içeren tez sayısının sadece 78 olduğu görülmektedir.

Tablo 1 YÖK Tez Veri Bankasındaki Müzik Konulu Tezlerin Yıllara Göre Dağılımı

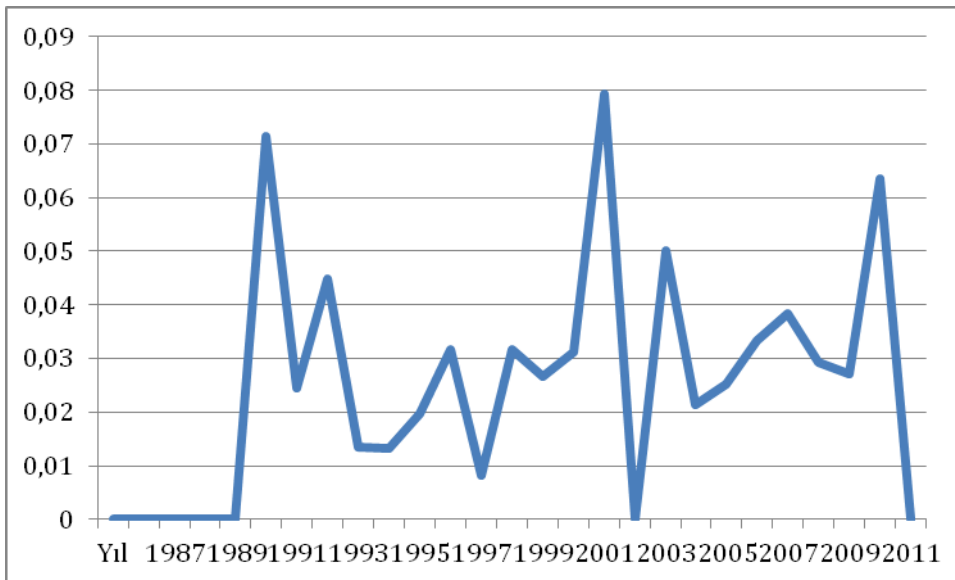
Yıl	Tez Sayısı	Müzik Teknolojisi	Oran
1986	5	0	0
1987	9	0	0
1988	16	0	0
1989	23	0	0
1990	8	0	0
1991	14	1	0.07
1992	41	1	0.02
1993	67	3	0.04
1994	74	1	0.01
1995	75	1	0.01
1996	101	2	0.02
1997	95	3	0.03
1998	121	1	0.01
1999	95	3	0.03
2000	75	2	0.03
2001	128	4	0.03
2002	101	8	0.08
2003	79	0	0
2004	40	2	0.05
2005	93	2	0.02
2006	199	5	0.03
2007	210	7	0.03
2008	182	7	0.04
2009	205	6	0.03
2010	294	8	0.03
2011	173	11	0.06
2012	7	0	0
Toplam	2530	78	0.03

Müzik teknolojijsi konulu tezlerin, hangi yıl ne kadar çalışıldığı, nerelerde yoğunluk olduğunu daha rahat kavrayabilmek için, tablodaki verilerin grafiğe dönüştürülmüş ve Şekil 2’de sunulmuştur. Bu grafik incelendiğinde, 2001 yılındaki yoğunluk ve 2002 yılında tez olmaması dışında, 2006 yılına kadar çok yoğun bir çalışma görülmemektedir. 2006 yılında görülen tez sayısındaki artış, nispeten istikrarlı bir biçimde sürmekte, 2010 ve 2011 yıllarında ise en yüksek değerlere ulaşmaktadır.



Şekil 2 YÖK Ulusal Tez Veri Bankasında Bulunan Müzik Teknolojisi Konulu Tezlerin Yıllara Göre Dağılımı

Bu verilerden elde edilebilecek bir sonuç da müzik teknoloji çalışmalarının, müzik çalışmalarındaki yerini görmemizi sağlayabilecek olan oranlamadır. Tablo 1’de gösterilen sonuçlarda, en fazla 0.08 oranında bir çalışma yoğunluğu görülmektedir. Ayrıca, 1986 – 2012 yılları arasındaki sonuçların toplamda verdiği sonuç ise 0.03’tür. Bu oranların yıllara göre dağılımının verildiği Şekil 3’e bakıldığında ise herhangi bir istikrarlı süreç gözlenmemektedir.



Şekil 3 Müzik Teknolojisi Konulu Tezlerin, Müzik Konulu Tezlere Oranının Yıllara Göre Dağılımı

Tezlerin konu başlığına göre genel incelemesinin ardından, alt başlıklara göre yeni bir sınıflandırma yapmak da mümkündür. Çalışmanın amacı gereği, öncelikle geleneksel müziklerin bu çalışmalar içerisindeki yerine bakmak anlamlı olacaktır. Buradaki müzik teknolojisi

çalışmaları içerisine, İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Müzik Teknolojisi Bölümünün içerisinde, Çalgı Yapım Anabilim Dalı olması nedeniyle, bu konuyu içeren tezler de dahil edilmiştir. Tablo 2’de bu çalışmanın sonuçları gösterilmektedir.

Tablo 2’de görüldüğü gibi müzik teknolojisi konulu 78 adet tezin 28 adedi geleneksel müzik üzerinedir. Bunlardan çalgı yapım içeren tezleri çıkardığımızda 18 adet tezin bu kapsama girdiği görülmüştür. Ayrıca, beklentilere uygun olarak, tezlerin büyük çoğunluğunu yüksek lisans tezleri oluşturmaktadır. Altı çizilebilecek en önemli noktalardan biri ise, 2006 yılından itibaren, müzik teknolojisi tez sayısında görülen istikrarlı artışın, geleneksel müzik de dikkate alındığında olmadığını görmekteyiz.

Tablo 2 Müzik Teknolojisi Tezlerinin Yıllara Göre Dağılımı

Yıl	Müzik Teknolojisi	Yük. Lis.	Dok.	S. Yet.	Geleneksel	Çalgı Yapım İçermeyen
1986	0	0	0	0	0	0
1987	0	0	0	0	0	0
1988	0	0	0	0	0	0
1989	0	0	0	0	0	0
1990	0	0	0	0	0	0
1991	1	1	0	0	1	0
1992	1	1	0	0	0	0
1993	3	3	0	0	2	0
1994	1	1	0	0	1	0
1995	1	1	0	0	1	1
1996	2	2	0	0	1	0
1997	3	3	0	0	0	0
1998	1	0	0	1	1	0
1999	3	2	1	0	1	0
2000	2	2	0	0	0	0
2001	4	4	0	0	2	1
2002	8	7	1	0	3	2
2003	0	0	0	0	0	0
2004	2	1	1	0	1	1
2005	2	2	0	0	1	1
2006	5	4	1	0	2	2
2007	7	4	3	0	2	1
2008	7	5	2	0	2	2
2009	6	4	2	0	0	0
2010	8	5	3	0	2	2
2011	11	6	4	1	5	5
2012	0	0	0	0	0	0
Toplam	78	58	18	2	28	18

Müzik teknolojisi konulu tezleri alt başlıklarına göre sınıflandırma yaptığımızda ise Tablo 3’teki sonuçları elde etmek mümkündür.

Tablo 3 Müzik Teknolojisi Konulu Tezlerin Konularına Göre Dağılımı

Alt Başlık	Yük. Lis.	Dok.	S. Yet.	Top.	Oran	Çalgı. Yap. İçermeyen Oran
Kayıt	12	3	0	15	0.19	0.23
Bilişim Sistemleri	11	3	0	14	0.18	0.21
Çalgı Yapım	11	0	1	12	0.15	--- --- ---
Algı	4	5	0	9	0.12	0.14
Bilgisayar Destekli Eğitim	6	3	0	9	0.12	0.14
Akustik	6	2	0	8	0.10	0.12
Müzik Fiziki	4	1	1	6	0.08	0.09
Elektronik Müzik	0	1	0	1	0.01	0.02
Midi	1	0	0	1	0.01	0.02
Ses Sentezleme	1	0	0	1	0.01	0.02
Ses Teknolojisi	1	0	0	1	0.01	0.02
Yapım	1	0	0	1	0.01	0.02
Toplam	58	18	2	78		

Tablo 3'teki veriler incelendiğinde çalgı yapım konulu çalışmaların toplamda 0.15'lik bir oranda bir ağırlığa sahip olduğunu saptanmıştır. En çok çalışılan konunun da beklendiği gibi kayıt teknolojileri olduğu tabloda görülmektedir. Diğer taraftan, ses kayıt teknolojileri ve besteleme konuları dışında kalan konularda da bilişim sistemleri konusunun en başta olduğu dikkate değer bir noktadır. İlaveten, çalgı yapım içermeyen konular içersinde, birincil derecede müzik teknolojisi çalışma alanları olarak sayılabilecek kayıt, elektronik müzik, midi, ses sentezleme, ses teknolojisi ve yapım konularının toplam 0.30'luk bir ağırlığı olduğu görülmüyor.

Müzik konulu tezler için yapılan, alt konu başlıklarına göre ayrıştırmayı, geleneksel müzik unsurları içeren tezler için de yapılmış ve sonuçlar Tablo 4'te verilmiştir.

Tablo 4 Müzik Teknolojisi Konulu Tezlerden Geleneksel Müzik İçeren Tezlerin Konularına Göre Dağılımı

Alt Başlık	Yük. Lis.	Dok.	S. Yet.	Top.	Oran	Çalgı Yap. İçermeyen Oran
Kayıt	5	3	0	8	0.29	0.44
Bilişim Sistemleri	2	1	0	3	0.11	0.17
Çalgı Yapım	9	0	1	10	0.36	--- --- ---
Algı	1	1	0	2	0.07	0.11
Bilgisayar Destekli Eğitim	0	0	0	0	0.00	0.00
Akustik	3	0	0	3	0.11	0.17
Müzik Fiziki	0	1	1	2	0.07	0.11
Elektronik Müzik	0	0	0	0	0.00	0.00
Midi	0	0	0	0	0.00	0.00
Ses Sentezleme	0	0	0	0	0.00	0.00
Ses Teknolojisi	0	0	0	0	0.00	0.00
Yapım	0	0	0	0	0.00	0.00
Toplam	20	6	2	28		

Tablo 3 ve Tablo 4'teki sonuçlar karşılaştırıldığında, kimi önemli farklılıklar ve beklentilerle paralellik gösteren kimi benzerlikler göze çarpmaktadır. En önemli fark, geleneksel müzik tezleri içerisinde çalgı yapım konusunun en yüksek oranda çalışıldığının görülmesidir. İkinci bir fark ise, akustik konulu geleneksel müzik tezlerinin sayısının da yüksek olmasıdır. Öte

yandan, beklendiği gibi, kayıt teknolojileri konusunun yüksek ilgi gördüğü ortaya çıkmıştır. İlaveten, bilişim sistemleri alanında da çalışma yoğunluğunun görece yüksek olduğunu söylemek mümkündür. Burada altı çizilmesi gereken en önemli noktalardan bir diğeri ise, çalgı yapım konusu inceleme dışı bırakıldığı zaman kayıt teknolojileri dışındaki birincil öncelikli müzik teknolojisi alt başlıklarında herhangi bir tezin olmamasıdır. Bu alt başlıklardan ses sentezleme ve midi konuları özellikle önem taşımaktadır. Çünkü, hem Anadolu geleneksel müziklerinin batı müziğinden farklı ses sistemine ve teoriye sahip olmasından, hem de ses sentezleme ve midi konularının kayıt endüstrisinde yoğun ilgi görmesinden ve bu konulara sıklıkla gereksinim duyulmasından ötürü, çalışma oranının düşük olması ya da hiç çalışılmamış olması beklenen bir sonuç değildir.

Son olarak, müzik teknolojisi konulu tezler ile onlar içerisindeki geleneksel müzik içerenlerin, alt başlıklar ekseninde karşılaştırmalı analizi yapılmış ve sonuçları Tablo 5'te verilmiştir. Bu sonuçlara bakarak, çalgı yapım konusundaki tezlerin büyük çoğunluğunun geleneksel müzik üzerine olduğu ortaya çıkmaktadır. Ayrıca, kayıt teknolojileri konusundaki çalışmaların, yaklaşık olarak eşit çalışma ağırlığına sahip olması da önemli bir bulgudur.

Tablo 5 Müzik Teknolojisi Konulu Tezlerin İçerisinde Geleneksel Müzik İçeren Tezlerin Durumu

Alt Başlık	Müzik Tek.	Geleneksel Toplam	Oran
Kayıt	15	8	0.53
Bilişim Sistemleri	14	3	0.21
Çalgı Yapım	12	10	0.83
Algı	9	2	0.22
Bilgisayar Destekli Eğitim	9	0	0
Akustik	8	3	0.38
Müzik Fiziği	6	2	0.33
Elektronik Müzik	1	0	0
Midi	1	0	0
Ses Sentezleme	1	0	0
Ses Teknolojisi	1	0	0
Yapım	1	0	0
Toplam	78	28	0.36

SONUÇ

Geleneksel Türk Müziği ile ilgili akademik çalışmaların son yıllarda arttığını görmekteyiz. Ancak, müzik teknolojisi alanı bu çalışmalar içerisinde yeterince yer bulamamaktadır. Bunun başlıca sebebi, teknolojinin gelişme gösterdiği alanın batı müziği olmasıdır. Ancak günümüz koşullarında teknolojinin başlangıcı ve yeri onun gelişme göstermesini etkileyecek durumda değildir. Çünkü, bu teknolojiler yeni teknolojiler değildir ve temel evrelerini tamamlamıştır. Dolayısıyla bölgesellikten kaynaklı sorunlar artık akademik ve teknolojik çalışmaların sürdürülmesine engel olabilecek gerekçeler değildir.

Bu pencereden bakıldığında geleneksel Türk müziği alanında yapılabilecek birçok çalışmanın olduğu görülebilir. Bu çalışmaların kişisel çabalardan çok kurumsal bir biçimde yapılması da ayrıca önem taşımaktadır. Bu bağlamda yapılabilecek çalışmaları aşağıdaki gibi listelemek mümkündür:

- Çalışma konularının belirlenmesi ve bir sisteme oturtulması için öncelikle, önceden yapılmış çalışmaların geleneksel müzikteki yansımaları ele alınmalı, daha sonra da özgün arayışlara gidilmesi önerilebilir.
- Araştırma konuları kapsamında incelenmesi gereken bir diğer nokta da endüstri standartına dönüşmüş donanımların geleneksel müziğimizdeki kullanımıdır. Böyle bir çalışmanın yapılması yeni tasarımların oluşması için de gereklidir.
- Çalışma konuları ekseninde değerlendirebilecek bir üçüncü nokta da disiplinlerarası çalışma başlıklarıdır. Müzik teknolojisi özü itibarıyla disiplinlerarası bir konudur. Ancak psikoakustik, yapay zeka uygulamaları, kimi elektronik mühendisliği konuları ya da yazılım mühendisliği konuları da hem ilgi görebilecek, hem de müzik teknolojisi alanında yeni ürünler ya da oluşumlar oluşmasını sağlayabilecek çalışma alanlarıdır.

KAYNAKÇA

- Harper-scott J.P.E., Samson J., (2009) *An Introduction to Music Studies* (Müzik Çalışmalarına Giriş), Cambridge University Press, New York.
- Hosken D., (2011). *An Introduction to Music Technology* (Müzik Teknolojisine Giriş), Routledge Press, New York.
- Karadoğan C., (2010). *Statistical Evaluation of the Production Techniques as They Relate to Percieved Turkish Makam Music Case Study: Kanun* (Türk Makam Müziği ile İlgili Kayıt Yapım Yöntemlerinin İstatistik Yoluyla Değerlendirilmesi: Örnek Olarak Kanun İncelemesi), Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Middleton P., Gurevitz S., (2008). *Music Technology Workbook* (Müzik Teknolojisi Çalışma Kitabı), Focal Press, Oxford.
- Öziş F., Vergili S., Varol A., (2008). Stüdyo Kayıtlarında Üç Türk Müziği Çalgısının Yapay Yansıma Süresi ve Mikrofonlama Farklılıklarının Belirlenmesi, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* (The Journal of International Social Research) Vol:1/5 Fall

“MÜZİK ÖĞRENCİLERİNİN ARABESK MÜZİK ALGISI”

Afşın ÖNER

Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü

Mehmet ATEŞ

Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü

ÖZET

Bu çalışmada Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümündeki öğrencilerin, arabesk müzik algıları ve tanımlamaları incelenecektir. Teknolojinin ve iletişim araçlarının gelişmesi ile tüketim müziğine olan talep de gün geçtikçe artmaktadır. Birbirinden farklı özelliklerde yeni müzik türlerinin ortaya çıkması ve farklı türlerin birbiri ile iç içe geçtiği melez türlerin artması, müzik algısının şekillenmesinde müzik eğitiminin önemini hatırlatmaktadır. Araştırma, bu doğrultuda, müzik öğrencilerinin arabesk müziği algılayışlarını, mevcut müzik bilgileri çerçevesinde arabesk müziğe ilişkin tanımlamalarını ve bu müzik türünü ayırt etmekte kullandıkları kriterlerini ele alacaktır. Araştırmaya katılacak olan öğrencilerle yarı yapılandırılmış açık uçlu görüşme yapılacak, öğrencilere çeşitli müzik kayıtları dinletilerek, bu kayıtlara ilişkin görüşleri alınacaktır. Elde edilen veriler sonunda, öğrencilerin arabesk müziği nasıl algıladıkları, tanımladıkları ve müzikal özellikleri ayırt ederken kullandıkları kriterler tespit edilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Müzik algısı, Arabesk, Müzik Türleri

MUSIC MAJORS' PERCEPTIONS OF “ARABESK MUSIC”

Afşın ÖNER

Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü

Mehmet ATEŞ

Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü

This study aims at, finding out music majors' perceptions and definitions of “Arabesk Music” at Erciyes University College of Fine arts School of Music. As The technology and multimedia develelop by The time, the demand of commercial music becoming increasingly noticeable. Newly appearing music genres and hybrid styles comprised of several others, remind us the importance of The music education in shaping musical perception. This research focuses on music majors' perceptions and definitions of “arabesk music” and their criteria about distinguishing “Arabesk Music”. A semi-constructed interview will be applied to the students. Music samples will be played to the students in order to find out emerging data about their perceptions and definitions of “Arabesk Music” and their criteria about distinguishing “Arabesk Music”.

Key Words: Music Perception, Arabesk, Music Genres

AMAÇ

Bu araştırma, Güzel Sanatlar Fakültesi müzik ana sanat dalı öğrencilerinin “Arabesk” ve “Arabesk Müzik” algılarını, bu kavramlara yönelik tanımlamaları doğrultusunda tespit etmeyi amaçlamaktadır. Araştırmanın amacı doğrultusunda öncelikle öğrencilerin “Arabesk” ve “Arabesk Müzik” kavramlarını tanımlamaları istenmiştir. Burada öğrencilerin bu kavramları hangi olgularla ilişkilendirdikleri, bu kavramları tanımlarken müzikal geçmiş ve bilgi birikimlerinin fark yaratıp yaratmadığı ve aldıkları müzik eğitiminin bu kavramları algılayabilme-tanımlama süreçlerinde ne derece etkili olduğu ortaya konmaya çalışılmıştır. Araştırmada ayrıca, öğrencilere dinletilmek için 4 tane şarkı belirlenmiştir. Bu örneklerin içinde farklı tarz şarkıcıların aynı şarkıları farklı tarzlarda yorumladığı parçalar yer almaktadır. Her şarkının içinden seçilen sözlü ve sözsüz bölümler karışık bir sıralama ile öğrencilere dinletilmiş, öğrencilerin bu şarkı bölümlerini hangi tür olarak algıladıkları ve bunun sebepleri sorulmuştur. Burada, öğrencilerin şarkıların türünü nasıl algıladıklarını ve tanımladıklarını ortaya koymak, bu algılama ve tanımlama sürecinde her hangi bir koşullanma ve önyargılı yaklaşım olup olmadığını tespit etmek amaçlanmıştır. Araştırmanın son aşamasında sorulan soru ile, önceki soruların kontrolü ve bir müzik türünü “arabesk müzik” olarak adlandırmak için o müzik türünün sahip olması gereken özelliklerin öğrencilerin bakış açıları ile tanımlanması amaçlanmıştır.

PROBLEM DURUMU

Araştırmanın problem cümlesi “Müzik öğrencileri ‘arabesk müzik’ kavramını nasıl tanımlamaktadırlar?” şeklinde belirlenmiştir. Bu problem cümlesi doğrultusunda ortaya çıkan alt problemler şunlardır:

- Müzik öğrencilerinin “arabesk müzik şarkıcısı” ve “arabesk müzik şarkısı” tanımlamaları nelerdir?
- Müzik öğrencilerin dinledikleri şarkı örnekleri için yaptıkları tür tanımlamaları ve sebepleri nelerdir?
- Müzik Öğrencilerinin, “Arabesk Müzik Şarkısı” olarak adlandırılan şarkıların sahip olmasını düşündükleri özellikler nelerdir?
- Türk müziği ve Batı müziği öğrencilerinin “Arabesk Müzik” tanımlamalarının arasında fark var mıdır?

YÖNTEM

Bu araştırma nitel yöntemler çerçevesinde hazırlanmıştır. Araştırmanın ilk aşamasında bir literatür taraması yapılmıştır. Bu doğrultuda yerli ve yabancı basılı kaynaklar ile online veritabanları taranmıştır. Aynı zamanda internet sitelerinde yer alan görüntülü - sesli kaynaklar ve video paylaşım sayfaları da taranmıştır. Araştırmanın ikinci aşamasında yarı yapılandırılmış açık uçlu görüşme yöntemi kullanılmıştır. Hazırlanmış olan görüşme formu, araştırmanın problemi ve konusu çerçevesinde belirlenmiş olan 6 sorudan oluşmaktadır. Sorular öğrencilerin “Arabesk” kavramını ve “Arabesk Müzik”i nasıl algıladıklarını ve tanımladıklarını tespit etmeye yönelik hazırlanmıştır. Hazırlanan sorular, araştırmacılar tarafından gözden geçirilmiş, pilot uygulaması yapılmış ve araştırmanın amacına uygunluğu doğrultusunda tespit edilen düzeltme ve değişikliklerden sonra uygulamaya hazır hale getirilmiştir. Araştırmanın evrenini Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümleri, örneklemini ise Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik

Bölümü Oluşturmaktadır. Görüşme, rastgele belirlenmiş olan 15'i Türk müziği, 15'i de Klasik Batı Müziği olmak üzere toplam 30 müzik ana sanat dalı öğrencisi ile gerçekleştirilmiştir. Görüşmenin gerçekleşmesi sırasında, öğrencilerin soruları doğru şekilde algılaması ve hedeflenen verilerin etkili şekilde elde edilmesi için, bazı yardımcı sorulara başvurulmuş ve bazı yerlerde de soru sıralamasında değişiklikler yapılmıştır. Görüşmede öğrencilere aynı zamanda dinleme sorusu sorulmuş bu soru için 4 tane şarkı belirlenmiştir. Belirlenen şarkıların özelliği, bu şarkıların farklı düzenlemeler ve seslendirme tarzları ile farklı kişiler tarafından yorumlanmış olmasıdır. Bu şarkılar çalgılı ve sözlü bölümlerinden parçalar alınarak karışık bir sıralama ile öğrencilere dinletilmiş, öğrencilerin dinledikleri şarkıyı hangi tür olarak algıladıkları ve sebepleri sorulmuştur. Görüşmeler ses kayıt cihazı ile kaydedilmiş ve bu kayıtlar yazıya aktararak veri analizine hazır hale getirilmiştir. Görüşmelerden elde edilen veri metinleri, veri kodlama yöntemi ile analiz edilmiş elde edilen kodlar ise konsept ve kategorilere ayrılarak tablolastırılmıştır. Araştırma sonucunda elde edilen veriler yorumlanarak, öğrencilerin müzik algılarının sistematik şekilde geliştirilmesine yönelik öneriler ortaya konmuştur.

BULGULAR VE YORUMLAR

Türkiye'nin 19. ve 20. Yüzyıllar Arasında Yaşadığı Sosyal, Kültürel ve Ekonomik Geçiş Dönemi

19. yüzyılın ikinci yarısı ve 20. yüzyılın ilk yarısı arasında yer alan dönem, Dünya tarihi ve medeniyet açısından çok büyük olayların, değişimlerin, savaşların ve dönüşümün gerçekleştiği yıllardır. Bu dönem; ekonominin insanlığın eğilimleri üzerinde etkisini gittikçe belirginleştirdiği, doğal kaynakların ve sanayi atılımlarının büyük devletlerin uluslar arası güç olma yarışlarında önemli rol oynadığı, ve bu sirkülasyon içinde insanların kırsal yaşamdan şehir yaşamına doğru dönüşümünü hızlandırdığı bir dönemdir. Benzer şekilde bu dönemlerde dünyanın siyasi tarihi de önemli değişikliklere uğramaya başlamış, büyük savaşlar ile beraber değişen sınırlar, güç dengeleri ve rejim değişiklikleri bu döneme damgasını vurmuştur. Osmanlı imparatorluğunun yıkıldığı ve genç Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulduğu yıllar, bir ulusun sil baştan var olma mücadelesi verdiği, değişen dünya gerçekleri ile yüzleştiği, bütün kayıplarını yeniden inşa etmeye soyunduğu ve millet bilincini ayaklandırarak kültürel, sosyal, ekonomik, stratejik bir yapılanma sürecine girdiği yıllardır. Mustafa Kemal Atatürk'ün Türkiye Cumhuriyeti'ni kurması sürecinde; toplumsal, ekonomik ve kültürel anlamda yıpranmış bir ülke devralmıştır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu ile beraber girilen atılım, değişim ve gelişim süreci; Türk toplumunun yeniden yapılanmasını, kültürel, sosyal, ekonomik ve politik değerlerini yeniden keşfederek varlığını ilan etmesini amaçlamıştır.

Atatürk'ün, yaşamın çeşitli alanlarında yaptığı devrimler ve ülkenin ekonomik kalkınmasına öncülük eden sanayi ve üretim hamleleri; toplumun üretim, tüketim, ihtiyaç dengelerinde değişikliklerin başlamasına yol açmıştır. Ülke, çağdaş uygarlıklar seviyesinde bir ilerleyiş içine girmiş, çalışan, üreten ve gelişen bir toplum olarak ihtiyaçları da doğru orantılı olarak değişip çeşitlenmiştir. Bu süreçten başlayarak, büyük bölümü köylerde yaşayan ülke nüfusu, üretim ve sanayi merkezlerinde ve büyük şehirlerde artış göstermeye başlamıştır. Atatürk'ün Türkiye Cumhuriyeti'nde gerçekleştirmeye başladığı inkılapların amacı, kendi deyişi ile "*Türkiye Cumhuriyeti halkını tamamen modern ve bütün anlamı ve biçimi ile uygar bir toplum durumuna getirmek*"tir, bu inkılâplardan biri de müzik eğitiminde yapmış olduğudur (Uçan, 2005). Atatürk bu doğrultuda, ülkedeki eğitim sistemini bilimsel ve kültürel bakış açısı ile ele almış, müzik eğitimini ve müzik bilimini de bu bakış açısına uygun şekilde yapılandırma

çalışmalarına önem vermiştir. Atatürk'ün müzik alanında yapmayı planladığı yenilikler de, Batı'dan olduğu gibi almak yerine, kendi müziğimizi çağdaş uygarlıklar düzeyine çıkarmak yönünde planlanmıştır (Ak, ?) . Atatürk'ün, yeni bir müzik eğitimi yapılandırma anlayışında dikkate aldığı nokta, toplumun kendi kültürel müziğini muhafaza ederek, çağdaş ve kullanışlı ve gelişmeye açık bir kuramsal temel oluşturmak olmuştur. Bu yolda kurulmuş olan Musiki Muallim Mektebi (1924), planlanan müzik eğitimi anlayışını yurda yayacak öğretmenler yetiştirmeyi amaçlamış, aynı amaç doğrultusunda yurtdışında yetiştirilmek üzere yetenekli gençler gönderilmiş, ülkemizde eğitim vermeleri için yabancı müzik öğretmenleri, sanatçılar, besteciler, müzikologlar ülkemize davet edilmiştir. Atatürk'ün, müzik eğitiminde gerçekleştirdiği devrimin altında yatan düşünce, aslında birçok gelişmiş ülkede de uygulanmakta olan, ulusal müziğin sağlam kuramsal temeller ile ele alınarak, çağdaş, ulusal ve evrensel bir müzik kültürü oluşturulmasıdır.

Türkiye’de Kültürel bir Gerçeklik Olarak “Arabesk” Kavramı

Kültür, sahip olduğu etimolojik ve kavramsal anlamlar ve tanımlamalarla insan hayatını çok yakından ilgilendiren ve üzerinde durulan konulardan biridir. Baykara (2009) kültür kavramının içinde yer alan unsurların ve kültür konusu içine giren özelliklerin, insanın kendisi kadar eski olduğunu belirtmiştir (s, 5) . Turan'ın (2005) bütün anlamları ile derinlemesine ele aldığı bu kavrama ait tanımlarından biri de “Tarihsel gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddesel ve tinsel (manevi) değerlerle bunları yaratma ve sonraki kuşaklara aktarmada kullanılan araçların tümü; uygarlık” şeklinde tanımlanmıştır (s. 16) . Türk toplumu, Anadolu'ya yerleşik düzene geçmesi ile birbirinden farklı kültürlerin ve medeniyetlerin birleştiği bir mozağe ev sahipliği yapmaya başlamıştır. Tarihi boyunca yaşadığı etkileşimler ve değişimler Cumhuriyet döneminde de sürmüştür, bu dönem Türk toplumunun, kültürel hayatında farklı boyutlar da ortaya çıkarmıştır. Atatürk'ün çağdaş, modern, gelişimci bir toplum yapılandırma anlayışı ve bu anlayış doğrultusunda gerçekleştirdiği inkılaplar toplumun kültürel ve sosyal hayatında önemli değişimlere sebep olmuştur. Bununla birlikte başlayan sanayi atılımları, ekonomik değişiklikler, kentleşme, yaşam trendlerindeki değişiklikler ve farklı dinamikler günümüzde arabesk olarak adlandırdığımız bir yaşam tarzının oluşmasına hazırlık teşkil etmiştir. Farklı kültürel sistemlerde yaşayan bireyler ve insan grupları, ait oldukları kültürel ve sosyal çevreye, ihtiyaçlarına, ekonomik durumlarına ve iş alanlarına göre belirledikleri düzen ve yaşam alanlarında yaşamaktadırlar (Yıldırım, Çobanoğlu, Özarslan, 2004) . Ülkemizde 50'lerden itibaren ortaya çıkmaya başlayan ekonomik değişiklikler, kırsal kesimden kente göçü tetiklemiş, bu da altyapı ve şehir plancılığının yetersiz kalmaya başladığı şehir merkezlerinde, gecekondu tipi yaşam tarzı gündeme gelmeye başlamıştır (Stokes, 2009) . Bütün bu sosyo-ekonomik dinamiklerin, köyden kente göç eden insanların doğal yaşam şartları ile de birleşmesi ve bunun şehir kültürü ve yaşantısına zıt bir hale dönüşmesi bugün “Arabesk” olarak adlandırılan kültürel gerçekliği oluşturmuştur.

Farklı alanlarda Arap tarzı süslemelerin olduğu bir sanat akımı olarak ortaya çıkan arabesk kavramı, ülkemizde bir alt kültür tanımlaması olarak farklı bir anlama bürünmüştür. Bu kavram yaygınlıkla olumsuzlukları ve bozulmaları tanımlamak için kullanılır hale gelmiştir (Güngör, 1993) . Genel olarak bakıldığında arabesk; yaşam tarzı, müzik, barınma, konuşma, giyim kuşam, düşünce gibi birbirinden farklı konularda ortaya çıkabilmektedir.

Arabesk Müzik

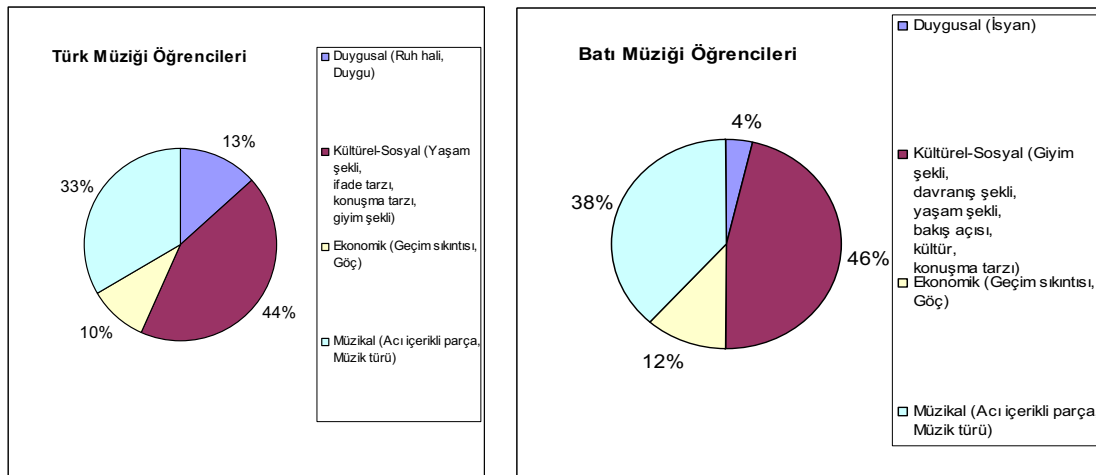
Müzik, insanın en temel ifade ve tüketim araçlarından birisidir. Çağdaş toplumlarda yaşanan çelişkiler de müzik ile ifade bulabilmekte, modern hayatın acıları ile yüzleşen insan bu acıları müzik ile hafifletmeye veya ortaya çıkarmaya çalışabilmektedir (Büyükyıldız, 2009) . Stokes (2009) arabesk müzik ile ilgili olarak “müzikologlar arabeski, Türk sanat ve Türk halk müziğini etkileyen bir yozlaşma sürecinin sonucu olarak görürler” ifadesini kullanmıştır (s. 137) . Arabesk müzik, ortaya çıkmaya başladığı varsayılan 60’lı yıllardan bu yana farklı kişiler ve odaklar tarafından farklı gerekçelerle farklı şekilde tanımlanmıştır. Arabesk müziğin oluşumunu hazırlayan sebeplerden birinin, “Türk Müziğinin radyoda yasaklı olduğu yıllarda Arap radyolarının dinlenmesi ve bu müziklerin etkisinde kalınması” olduğu, çeşitli müzik çevrelerinde gündeme getirilmektedir. Öte yandan farklı müzisyenler de, arabesk müziğin; köyden kente göç sonrası ortaya çıkan kültürel ve ekonomik bocalama ve bunun sonunda ortaya çıkan isyan duygusu sebebiyle ortaya çıktığını savunmaktadır. Gedikli (1999) arabesk müziğin daha çok, halkın sıkıntı ve acılarını ortaya çıkarmakta kullandığı ve gereksinimlerini karşılandığı bir müzik olduğunu belirtmektedir (s. 31) . Güngör (1993) arabesk müziği şu şekilde tanımlamıştır “İçinden çıktığı toplumsal ve kültürel çevreye göre biçimlenmiş, tutarlı bir kuramsal dayanaktan yoksun, ezgi yönünden Arap müziğinden, çalgı yönünden de Batı müziğinden esintiler taşıyan, önceleri taşradan başlamakla birlikte zamanla toplumun tüm kesimlerinden gelen yaygın bir dinleyici kitleye sahip toplumumuza özgü bir türdür (s. 23) . Arabesk müzik temel olarak sözlerindeki karakteristik özelliklere ile karşımıza çıkmaktadır, bunlar ağırlıklı olarak isyan, karamsarlık, acı, ayrılık, özlem, terk ediliş, şiddet, dışlanmışlık, gibi konuları içermektedir. Akdoğu (2003) arabeskin diğer belirleyici özellikleri olarak; makam ve tür anlayışını geleneksel sanat ve geleneksel halk müziğinden alması, seslendirme anlayışı olarak Arap tarzı bir seslendirmeyi benimsemesi konularından söz etmiştir (s. 595) . Gedikli (1999) arabesk müziğin, toplumun kültürel yapısını somut olarak yansıttığını ve bu kültürel yapıdan ayrı düşünülmemeyeceğini belirtmiştir (s. 30) .

Türk Müziği Ve Batı Müziği Öğrencileri İle Yapılan Görüşmelere İlişkin Bulgular Ve

Yorumlar

Bu bölümde öğrencilerle yapılan ve 7 sorudan oluşan görüşmeden elde edilen verilere ilişkin kodlara yer verilmiştir. 5.6.7 ve 8. tablolarda, görüşme formundaki dinleme sorusuna ilişkin yanıtlardan en yüksek orana sahip olan verilerin kodları yer almaktadır.

Tablo 1. Öğrencilerin “Sizce arabesk nedir? Tanımlayınız” sorusuna verdikleri cevaplara ait kodlar



Tablo 1’de görüldüğü gibi, arabesk kavramı Türk müziği ve Batı müziği öğrencileri tarafından ağırlıklı olarak bir kültürel-sosyal olgu şeklinde tanımlanmıştır. Burada elde edilen sonuçlarda, Batı müziği ve Türk müziği öğrencilerinden elde edilen verilerin büyük ölçüde birbiri ile tutarlılık gösterdiği görülmektedir.

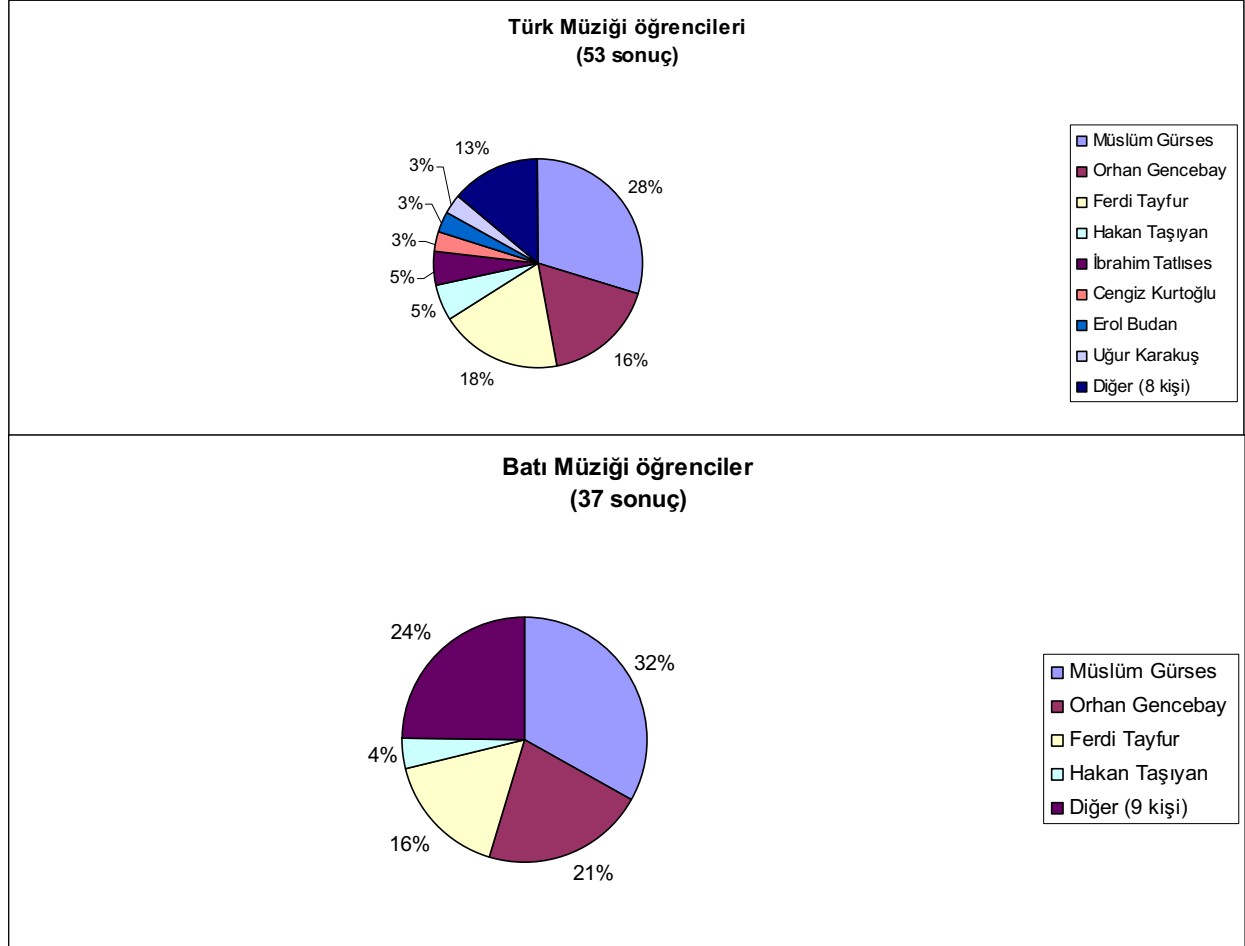
Tablo 2. Öğrencilerin “Sizce arabesk müzik nedir? Tanımlayınız” sorusuna verdikleri cevaplara ait kodlar

Türk müziği öğrencileri		
<i>Kategori</i>	<i>Konsept</i>	<i>f</i>
<i>Müzik</i>	Arap&Türk ezgileri 4 Hicaz Makamı Sentez Arap dizileri	% 26
<i>Sözler</i>	Kederli 2 İnsanın Her haline uyan	% 11
<i>Duygusal</i>	Acıklı 3 İşyan 2 Feryat Soyut Sıkıntı Çöküntü Psikoloji Bozan Aşk Acısı Gurbet Acısı Karamsar 2 Güzel	% 57
Kültürel-Sosyal	Varoş	% 3
Batı müziği öğrencileri		
<i>Kategori</i>	<i>Konsept</i>	<i>f</i>
<i>Müzik</i>	Arap&Türk ezgileri 2 Arap Ezgileri Kuralsız Baştan Savma Düzensiz Önemsiz	%35
<i>Duygusal</i>	Bunalım 2 Buhran Acı 2 Doğal duygular Etkileyici Karamsarlık Melankolik İsyankar Hayal Kırıklıkları Hazin duygular	%60
Kültürel-Sosyal	Göç	%5

Tablo 2’de görüldüğü gibi “Arabesk müzik” kavramına ilişkin elde edilen veriler doğrultusunda, Türk müziği ve Batı müziği öğrencilerinin bu müziğin “Duygusal” özelliklerini ağırlıklı olarak vurguladıkları ortaya çıkmıştır. İki öğrenci grubunun da aktarmış oldukları özellikler büyük ölçüde tutarlı olmakla beraber, Türk müziği öğrencilerinin %

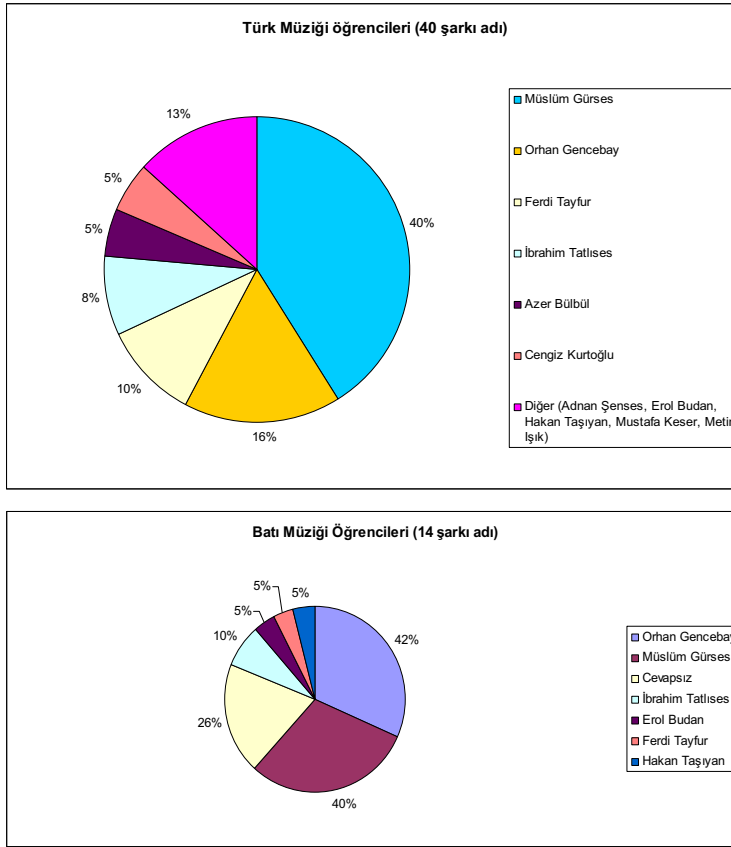
11’lik bir oranla sözlere ilişkin cevaplar verdiği görülmüştür. Batı müziği öğrencilerinden bu kategoriye ait cevap alınmamıştır.

Tablo 3. Öğrencilerin “Varsa, ‘Arabesk müzik şarkıcısı’ olarak tanımladığınız kişilere örnek veriniz” sorusuna verdikleri cevaplara ait kodlar



Tablo 3’de görüldüğü gibi, Türk müziği öğrencileri toplam olarak 53 yanıt verirken Batı müziği öğrencileri 37 yanıt vermiştir. Verilen bu isimler, iki gruptaki öğrencilerde de tutarlı olmak üzere 3 şarkıcıda yoğunlaşmıştır.

Tablo 4. Öğrencilerin “Varsa, “Arabesk müzik şarkısı” olarak tanımladığınız kişilere örnek veriniz” sorusuna verdikleri cevaplara ait kodlar



Tablo 4’de görüldüğü gibi, Türk müziği öğrencileri “arabesk müzik şarkısı” olarak 40 cevap verirken, Batı müziği öğrencileri sadece 14 cevap vermiştir. İki öğrenci grubunun da en üst sırada aynı iki ismi verdiği görülmektedir.

Tablo 5. Öğrencilerin “Gül senin tenin” şarkısı ile ilişkili olarak “Sizce dinletilen parçanın türü nedir?” ve “Bu parçanın, belirttiğiniz tür olduğunu düşündüren özellikleri nelerdir?” sorularına verdikleri cevaplara ait kodlar

Gül senin tenin (çalgı) Mahsun Kırmızıgül				Gül senin tenin (çalgı) Bora Duran			
Batı Müziği Öğrencileri		Türk Müziği Öğrencileri		Batı Müziği Öğrencileri		Türk Müziği Öğrencileri	
Tür	Gerekçe	Tür	Gerekçe	Tür	Gerekçe	Tür	Gerekçe
Arabesk	Çalgılar, söyleme tarzı, makamsal ve melodik yapı	Pop	Akorlar, melodik yapı, altyapı, çalgılar.	Pop	Çalgılar, ritimler, melodik yapı, elektrogitar	Pop	Melodik yapı, gitar çalım tarzı, söyleme tarzı, çalgıların tarzı, elektrogitar.
Gül senin tenin (vokal) Mahsun Kırmızıgül				Gül senin tenin (vokal) Bora Duran			
Batı Müziği Öğrencileri		Türk Müziği Öğrencileri		Batı Müziği Öğrencileri		Türk Müziği Öğrencileri	

Tür	Gerekçe	Tür	Gerekçe	Tür	Gerekçe	Tür	Gerekçe
Arabesk	Söyleme tarzı, makamsal ve melodik yapı, duygusallık, söyleyen kişi	Arabesk	Söyleyen kişi, söyleme tarzı, sözler, çalgılar	Pop	Söyleme tarzı, söyleyen kişi, ritimler, çalgılar, çalma şekli melodik yapı	Pop	Gitarlar, söyleme tarzı, çalgılar.

Tablo 5’de, öğrencilerin “Gül senin tenin” şarkısı ile ilgili verdiği cevapların en yüksek oranda olanlarına ait olan kodlar yer almaktadır.

Tablo 6. Öğrencilerin “Yemin ettim” şarkısı ile ilişkili olarak “Sizce dinletilen parçanın türü nedir?” ve “Bu parçanın, belirttiğiniz tür olduğunu düşündüren özellikleri nelerdir?” sorularına verdikleri cevaplara ait kodlar

Yemin ettim (çalgı) Kayahan				Yemin ettim (çalgı) İbrahim Tatlıses			
Batı Müziği Öğrencileri		Türk Müziği Öğrencileri		Batı Müziği Öğrencileri		Türk Müziği Öğrencileri	
Tür	Gerekçe	Tür	Gerekçe	Tür	Gerekçe	Tür	Gerekçe
Pop	Gitarlar	Pop	Gitarlar, altyapı	Arabesk	Makam, yaylı çalgıların tarzı, arap melodileri, duygusu	Arabesk	Kemanlar, çalma tarzı, komalar.
Yemin ettim (vokal) Kayahan				Yemin ettim (vokal) İbrahim Tatlıses			
Batı Müziği Öğrencileri		Türk Müziği Öğrencileri		Batı Müziği Öğrencileri		Türk Müziği Öğrencileri	
Tür	Gerekçe	Tür	Gerekçe	Tür	Gerekçe	Tür	Gerekçe
Pop	Melodik yapı, söyleme tarzı, söyleyen kişi	Pop	Melodik yapı, çalgılar, söyleme tarzı, altyapı, ritim.	Arabesk	Melodik yapı, söyleme tarzı, söyleyen kişi	Arabesk	Sözler, çalma-söyleme tarzı, çalgılar, söyleyen kişi.

Tablo 6’da, öğrencilerin “Yemin ettim” şarkısı ile ilgili verdiği cevapların en yüksek oranda olanlarına ait olan kodlar yer almaktadır.

Tablo 7. Öğrencilerin “Hayat Berbat – Mr. Tambourine man” şarkısı ile ilişkili olarak “Sizce dinletilen parçanın türü nedir?” ve “Bu parçanın, belirttiğiniz tür olduğunu düşündüren özellikleri nelerdir?” sorularına verdikleri cevaplara ait kodlar

Hayat berbat (vokal) Müslüm Gürses				Mr. Tambourine man (vokal) Bob Dylan			
Batı Müziği Öğrencileri		Türk Müziği Öğrencileri		Batı Müziği Öğrencileri		Türk Müziği Öğrencileri	
Tür	Gerekçe	Tür	Gerekçe	Tür	Gerekçe	Tür	Gerekçe
Arabesk	Söyleyen kişi, söyleme	Arabesk	Sözler, söyleme tarzı,	Country, Amerikan, Pop	Söyleme tarzı, melodik	Pop/yabancı pop	Melodik yapı, altyapı,

	tarzı, sözler, çalgılar		söyleyen kişi.		yapı, gitarın tarzı, yabancı.		çağrışım.
Hayat berbat (çalgı) Müslüm Gürses				Mr. Tambourine man (çalgı) Bob Dylan			
<i>Batı Müziği Öğrencileri</i>		<i>Türk Müziği Öğrencileri</i>		<i>Batı Müziği Öğrencileri</i>		<i>Türk Müziği Öğrencileri</i>	
Tür	Gerekçe	Tür	Gerekçe	Tür	Gerekçe	Tür	Gerekçe
Arabesk	Yaylı çalgıların tarzı, melodik yapı, duygusallık	Pop	Çalgılar, altyapı, ritimler,	Country, Amerikan, Pop	Melodik yapı, gitarlar, mızıka	Pop, Amerikan, klasik müzik.	Çalgılar, melodik yapı, çağrışım.

Tablo 7’de, öğrencilerin “Hayat Berbat – Mr. Tambourine man” şarkısı ile ilgili verdiği cevapların en yüksek oranda olanlarına ait olan kodlar yer almaktadır.

Tablo 8. Öğrencilerin “Olmadı Yar” şarkısı ile ilişkili olarak “Sizce dinletilen parçanın türü nedir?” ve “Bu parçanın, belirttiğiniz tür olduğunu düşündüren özellikleri nelerdir?” sorularına verdikleri cevaplara ait kodlar

Olmadı Yar (vokal) Müslüm Gürses				Olmadı Yar (vokal) Asya			
<i>Batı Müziği Öğrencileri</i>		<i>Türk Müziği Öğrencileri</i>		<i>Batı Müziği Öğrencileri</i>		<i>Türk Müziği Öğrencileri</i>	
Tür	Gerekçe	Tür	Gerekçe	Tür	Gerekçe	Tür	Gerekçe
Arabesk	Söyleyen kişi, söyleme tarzı, çalma tarzı.	Arabesk	Sözler, söyleme tarzı, çalgılar, altyapı	Pop	Melodik yapı, söyleme tarzı, ritimler, çalgılar.	Pop	Melodik yapı, çalgılar, söyleme tarzı, altyapı.
Olmadı Yar (Çalgı) Müslüm Gürses				Olmadı Yar (Çalgı) Asya			
<i>Batı Müziği Öğrencileri</i>		<i>Türk Müziği Öğrencileri</i>		<i>Batı Müziği Öğrencileri</i>		<i>Türk Müziği Öğrencileri</i>	
Tür	Gerekçe	Tür	Gerekçe	Tür	Gerekçe	Tür	Gerekçe
Arabesk	Çalgılar, altyapı, çalma tarzı	Arabesk	Çalgılar, altyapı, çalma tarzı	Pop	Ritimler, çalgılar	Pop	Melodik yapı, çalgılar, altyapı

Tablo 8’de, öğrencilerin “Olmadı yar” şarkısı ile ilgili verdiği cevapların en yüksek oranda olanlarına ait olan kodlar yer almaktadır.

Tablo 9. Öğrencilerin “Sizce bir müzik parçasına (Arabesk) tanımlaması yapılmasında belirleyici olan unsurlar nelerdir?” sorusuna verdikleri cevaplara ait kodlar

Türk Müziği Öğrencileri			
<i>Kategori</i>	<i>Konsept</i>	<i>n</i>	<i>f</i>
Çalgılar	Kullanılan çalgılar	3	% 32
	Elektro bağlama	3	
	Kemanların kullanımı	6	
	Arap Türk ve Asya enstrumanları	3	
	Darbuka,def, vürmal çalgılar	2	
	Glissando	1	
Müzik	Arap Ezgileri	6	%21
	Hicaz Makamı	1	
	Müziği	2	
	Tek sesli	1	
	Hüzünlü makam	1	
	Glissando	1	
Sözler	Üzüntülü sözler	1	% 20
	Hüzünlü melodiler	1	
	Sözleri içersinde hüzün, acı, dram, feryat, isyan, terk ediliş.	5	
	Sözler	4	
Tarz	Söyleyen kişi	4	%16
	Söyleme üslubu	4	
	Çalma üslubu	1	
Ritm	Ritmik yapı	1	%7
	Yavaş ritimler	1	
	2/4 ve 4/4 lük ritimler	2	
Duygular	Acı	1	%3
	Karamsarlık	1	

Batı Müziği Öğrencileri			
<i>Kategori</i>	<i>Konsept</i>	<i>n</i>	<i>f</i>
Tarz	Çalma tarzı	4	% 33
	Ezerek Çalma	2	
	Söyleme tarzı	5	
	Söyleyen kişi	4	
Çalgılar	Kullanılan çalgılar	5	% 20
	Yaylı çalgılar	2	
	Bağlama	1	
	Vürmal çalgılar	1	
Müzik	Arap melodileri	2	% 17
	Türk melodileri	1	
	Makamsal melodiler	1	
	Etkileyici melodi	1	
	Yavaş tempo	3	

Sözler	Sözler	1	% 15	
	Duygusal sözler	1		
	Kederli Sözler	1		
	İsyankâr Sözler	3		
	Melankolik sözler	1		
Duygular	Duygusallık	2	% 11	
	Melankoli	1		
	Damar	1		
	Hüzünlü	1		
Cevap yok		1	% 2	

Tablo 9’da görüldüğü gibi iki gruptaki öğrencilerin “Bir müzik parçasını arabesk olarak tanımlamak” için belirleyici olduğunu düşündükleri unsurlar benzerlik göstermektedir. Türk müziği öğrencileri, Batı müziği öğrencilerinden farklı olarak %32’lik bir oranla “Çalgılar” ile ilgili yanıtları 1. sırada verirken, Batı müziği öğrencilerinin aynı kategorideki yanıtları %20’lik bir oranla 2. sırada yer almıştır. Benzer şekilde Batı müziği öğrencilerinin %33’lük bir oranla 1. sırada vermiş olduğu yanıtlar “Tarz” kategorisinde yoğunlaşırken, Türk müziği öğrencileri bu kategoriye ait yanıtları %16’lık bir oranla 4. sırada vermiştir.

Sonuçlar ve Öneriler

- Öğrencilerin “Arabesk”i; ağırlıklı olarak “Kültürel-Sosyal ve müzik ile ilgili bir kavram olarak tanımladıkları görülmüştür.
- Öğrenciler “Arabesk Müzik” ile ilgili tanımlarında müziğin duygusal ve müzikal anlamlarına ağırlıklı olarak yer vermişlerdir.
- Öğrencilerin “Arabesk Müzik Şarkıcısı” cevapları 3 isimde yoğunlaşmaktadır.
- Türk müziği öğrencilerinin “Arabesk Müzik Şarkısı” örnekleri, bir önceki soru ile tutarlı olarak 3 isimde, Batı Müziği öğrencilerinin ise 2 isimde yoğunlaşmaktadır.
- Türk ve Batı müziği öğrencilerinin, dinletilen örnekler ile ilgili yaptıkları tür tanımlamaları, 2 örnek dışında birbirine çok yakındır.
- Öğrenciler aynı şarkıların farklı versiyonlarına, büyük ölçüde farklı tür tanımlaması yapmıştır. Sadece 2 şarkı Türk müziği öğrencileri tarafından aynı tür olarak tanımlanmıştır.
- Öğrencilerin “Arabesk şarkı” örneklerinin, dinletilen şarkılarda ortaya koydukları “arabesk müzik” özelliklerine kıyasla çok sınırlı olduğu görülmüştür.
- Özellikle lisans seviyesinde müzik eğitimi veren kurumlarda; güncel müzik türleri, bu türleri meydana getiren özellikleri ve türlerin birbiriyle olan ilişkilerini karşılaştırmalı olarak inceleyebilecekleri dersler yapılandırılmalı, bu derslerin içerikleri değişen müzik akımlarına göre sürekli güncel tutulmalıdır.
- Güncel müzik türlerinin ele alındığı derslerde, öğrencilerin tüm müzik türlerini önyargısız ve müzikal bir bakış açısıyla inceleyerek, tür-içerik-kalite farklılıklarını algılayıp yorumlayabilecek donanımı kazanmaları amaçlanmalıdır.
- Öğrencilerin dinleme ve ayırt etme becerilerini geliştirmek üzere, popüler müziklerin kullanıldığı bir yenilikçi işitme sınıfı uygulaması yapılandırılabilir.

KAYNAKLAR

- Ak, A. Ş. *Türk Musikisi Tarihi*. Ankara: Akçağ.
- Akdoğu, O. (2003) . *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*. İzmir: Meta Basım.
- Baykara, T. (2009) . *Türk Kültür Tarihine Bakışlar*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Büyükyıldız, Z. H. (2009) . *Türk Halk Müziği Ulusal Türk Müziği*. İstanbul: Papatya.
- Gedikli, N. (1999) . *Bilimselliğin Merceğinde Geleneksel Musiklerimiz ve Sorunları*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Güngör, N. (1993) . *Arabesk*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Stokes, M. (2009) . *Türkiye’de Arabesk Olayı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Turan, Ş. (2005) . *Türk Kültür Tarihi*. Ankara: Bilgi.
- Uçan, A. (2005) . *Türk Müzik Kültürü*. Ankara: Evrensel Müzikevi.
- Yıldırım, D., Çobanoğlu, Ö., Özarslan, M. (2004) . *Liseler İçin Halk Bilimi*. İstanbul: Devlet Kitapları Müdürlüğü.

**“TÜRKİYE POLONYA KÜLTÜREL İLİŞKİLERİNDE
ALİ UFKÎ BEY VE ESERLERİ” (*)**

Ahmet SEVGİ ()**

Devletler arasında kültürel ilişkiler pek çok şekilde kurulabilir. Siyasal, sosyal, ekonomik ve dini olaylar, kültürel alış verişi sebep olur. Konserler ve geziler gibi etkinlikler toplumlar arası kültürel alış verişi hızlandırır. Edebiyat, müzik, mimarî, resim, heykel gibi güzel sanatların her dalı, özellikle evrensel bir dil olan müzik, kültürel ilişkilerin gelişmesinde etkin rol oynar.

Müziğin insanı etkileme gücü yüksek. Şiirin anlatım gücü, müziğin etkileme gücüyle birleşince çok daha yüksek bir güce ulaşır. Böylelikle toplumlar arasında derin etkiler yapar. Müzik aracılığıyla gerek bireyler, gerekse ülkeler arasında nice dostane ilişkiler kurulur. Müziğin etkileme gücü çağlar boyunca sürüp gelir. Çağlar boyunca da sürüp gidecek.

Türkiye ile Polonya arasında kültürel ilişkilerin daha da geliştirilmesinde, köprü görevi yapan ve yapacak Mevlânâ gibi, Ali Ufkî Bey gibi, Adam Mitsıkyeviç gibi, Karol Şımanovsk’i gibi dev şairler ve müzisyenler var.

Söz gelimi, Mevlânâ düşüncesi, Mevlânâ’nın bir şiiri sebebiyle Polonyalı müzisyen Şımanovski’yi (1882 – 1937) etkiler. Mevlânâ’ya göre şiir, aşkın dudakları. Aşkın dili ise musiki. Şımanovski 3.*Senfoni*’sini Mevlânâ’nın *Gecenin Şarkısı* adlı şiirinin etkisinde kalarak besteler.

Polonyalı vatan şairi, özgürlük savaşçısı ve Türk dostu Adam Mitsıkyeviç (1798-1855) 26 Kasım 1855’te İstanbul-Beyoğlu’nda gözlerini kapar. İstanbul’da vefat ettiği ev, bugün müze. Mitsıkyeviç Müzesi.

Mevlânâ, Şımanovski ve Mitsıkyeviç gibi Ali Ufkî Bey de; Türkiye ile Polonya arasında Kültürel ilişkilerin geliştirilmesi için bir köprü.

Klâsik müziğimizin dünden bugüne ustalıkla geçmesini sağlayan, önceki ismi Wojciech Bobowski olan Polonya asıllı Ali Ufkî Bey (1610-1677), IV. Murat döneminde saraya alınır. Kendisine *Ali* adı verilir. *Ufkî* mahlasıyla birlikte *Ali Ufkî* olarak anılmaya başlar. Osmanlı sarayında müzik eğitimi de görür. Eserlerini notaya alır. Yaklaşık yirmi yıllık saray yaşamından sonra, İngiliz Elçiliği ve Osmanlı Devleti için çevirmenlik yapar. Ali Ufkî Bey, **Mecmûa-i Sâz ü Söz** gibi önemli eserler bırakır.

Bu çalışma ile, Ali Ufkî Bey ve eserleri hakkında son yıllarda Türkiye’de yapılanlar hakkında toplu bilgiler verilecek. Ayrıca, Ali Ufkî Bey ve eserlerinin etkili ve verimli kullanılabilmesi amacıyla, nelerin yapılabileceği üzerinde durulacak.

Ali Ufkî Bey, Polonyalı yani *Leh* asıllı. Osmanlı arşivlerinde adı Santuri *Ali Bey*, *Ali Ağ*a; Avrupa kaynaklarında *Albert Bobowski*, Latince yazılmış eserlerde *Albertus Bobovius* olarak geçer. Asıl Lehce adı *Wojciech Bobowski*, kısaca *Botix Bob*.

Ali Bey 1610 yılında Galiçya’nın Lepold şehrinde soylu bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelir. Ailesi ve çocukluk hayatının ayrıntıları pek bilinmiyor. Küçüklüğünde Kırım Türkleri tarafından kaçırılır. Özel bir öğrenimden geçirilir. Sonra, Sultan Genç Osman’ın son yılında veya IV. Murat Han’ın saltanat yıllarının başında İstanbul’a getirilir.

Bilindiği üzere, Sultan II. Osman (Genç) (1618-1622) yaklaşık 4 yıl, Sultan IV. Murat (1623-1640) 16 yıl, Sultan İbrahim (1640-1648) 8 yıl, Sultan IV. Mehmet (Avcı) (1648-1687) 39 yıl saltanatta kalırlar.

Ali Ufkî Bey’in doğum tarihi 1610, vefat tarihi ise 1677. Yukarıdaki tarih bilgilerinin ışığında Ali Ufkî Bey, Sultan II. Osman’ın son yılında saraya alındığı anlaşılır. Sultan IV. Murat, Sultan İbrahim ve Sultan IV. Mehmet dönemlerinde sarayda bulunduğu görülür.

Ali Ufkî Bey; Müslüman olarak bir saltanat okulu veya saray okulu olan *Enderun*'a alınır. Ondokuz yıl süre ile bu ilim ve irfan yuvasında her yönü ile bilgi ve beceri sahibi olur. Bir yandan genel kültürünü ilerletir. Diğer yandan Doğu ve Batı dillerini, Türk sanatını ve musikisini öğrenir. *Ufkî* mahlası ile, Türkçeyle halk şiirine yakın, ilâhi biçiminde şiir denemeleri yapar. Minyatürle uğraşır. Hristiyanlığın kutsal kitabı olan *İncil*'i Türkçeye ilk olarak O çevirir. Özetle, Enderun'da okutulan derslerin bütününde bilgi ve beceri sahibi olur.

Batıda, *rönesans aydın tipi* yani çok yönlü aydın tipine örnek olarak *Leonardo da Vinci* gösterilir. Kanunî döneminde yetişen *Matrakçı Nasuh* da çok yönlü aydın tipi için örnek olur.

Leonarda da Vinci gibi, Matrakçı Nasuh gibi, Ali Ufkî Bey'e de; hanende, santurî bestekâr, notist, şair, yazar, çevirmen, minyatür sanatçısı gibi özellikleri sebebiyle, *çok yönlü bir aydındır* diyebiliriz.

Ali Ufkî Bey bir musiki icracısı olarak önceleri hanendelik yapar. Enderun'daki 21. *Meşk Odası*'nın *Takımbaşı*'sı olur. Santur çalışmasını öğrendikten sonra, bestekârlık çalışmasına yönelir. Bu sebeple kendisine *Santuri Ali* de denilir. Kendisi de bu adı benimser ve kullanır. Sultan IV. Mehmet'e (Avcı Mehmet) santur sanatkârı olur.

Sultan İbrahim döneminden başlayarak sarayda hem musiki görevini sürdürür, hem de devlet memuru olarak çalışır. Bir kısım kaynaklara göre; önce Mısır'a, sonra da Halep'e gittiği anlaşıyor. Sultan IV. Mehmet'e methiyeler yazacak kadar da edebi bilgisini ilerletir. Batılı kaynaklar Bobowski'nin yani Ali Ufkî Bey'in onyedil bildiğini ileri sürerler.

1673'e kadar *Divan-ı Hümayûn*'da tercümanlık da yapar. *Türk dili Profesörü* olarak önemli görevler alır. İçkiye düşkünlüğü sebebiyle saraydan uzaklaştırıldığı söylenir.

Hem sanat, hem de ilim dallarında geniş ve geçerli bilgiye sahip olduğundan, gerek IV. Murat ve Sultan İbrahim, gerekse IV. Mehmet dönemlerinde etkili devlet adamlarını tanır. Geniş bir çevre edinir. Sözelimi, dönemin şeyhülislâmı Bahaî Efendi ile yakın dostluk kurar.

O yıllarda sanat adamlarının toplantı yeri Selim Giray Han'ın sarayı. 17. Yüzyılın edebiyat adamlarının dışında Hafız Post, Buhurî-zade Mustafa İtrî Efendi, Seyyid Nuh, Yahya Nazim Çelebi, Derviş Ali, Derviş Geda gibi ustalarla çalışır. Ali Ufkî Bey tasavvufa yönelir. Bunun için şiirlerinde tasavvuf kokar.

Ölüm tarihi tartışılıyor. Kimi kaynaklara göre 1675, kimi kaynaklara göre de 1680. Netleştirilinceye kadar ortalamasını olarak, doğum tarihine şimdilik 1677 diyelim.

Ali Ufkî Bey gramer, hatıra, lügat çalışmaları da yapar. Bir minyatür albümünün olduğu da bilinir.

Hâza Mecmûa-i Sâz ü Söz'ün son sayfasında;

*Ömrünün hâsılı oğlum gibidir iş bu kitap
Korkarım ben ölicecek cahil ü nâdâna düşe
İzzetin hakiyçün senden bunu umarım yârâb
Hayr ile yad iden sâhib-i yârâna düşe.*

diyerek cahil ve nâdân eline düşmemesi için Allah'a yalvarır. Ne yazık ki eseri *câhil ü nâdâna* düşer. Üçyüz yılı aşkın bir süre, Londra'daki kütüphane rafında saklı kalır. O'nun *Mecmûa-i Sâz ü Söz* gibi diğer eserleri de yurtdışına kaçırlılır.

Hâza Mecmûa-i Sâz ü Söz adlı mecmua, ansiklopedik bir eser. Eserin orijinali 235 x 130 mm boyutlarında, 315 yaprak ve 626 sayfa. İçinde halk şiirleri, ilâhiler, halk türküleri, sözsüz ve sözlü bestelerinin notaları var. Besteleri, makam adına göre sıralanır. Sağdan sola doğru Batı notasına göre yazılır. Mecmûa'nın kenarına el yazması ile, *Sahib-i Malik Bey Essanturî* kaydını koyar.

* * *

Ali Ufkî Bey'in yazma eserlerinden üçü doğrudan musikiyle ilgili. Bunlar ;

1. Londra'daki İngiliz Millî Kütüphanesi'nde (British Library) bulunan *Mecmûa-i Sâz ü Söz*.

2. Paris'deki Fransız Millî Kütüphanesi'nde (Bibliothèque National de France) bulunan *Mezâmîr/Mezmurlar*.

3. Yine Paris'teki Fransız Millî Kütüphanesi'nde (Bibliothèque National de France) bulunan ismi olmayan *Turc 292* katalog numaralı yazma.

Bunların en kapsamlısı *Mecmûa-i Sâz ü Söz*. Şimdilik bu üç eserin sadece birer nüshalarının olduğu biliniyor.

Ali Ufkî Bey'in *Mecmûa-i Sâz ü Söz* adlı eseri hakkında ilk yazı, 1948 yılında Musiki Dergisi'nin 14. sayısında tarihçi Çağatay ULUÇAY (1910 – 1970) imzasıyla yayımlanır. Çağatay ULUÇAY, yaklaşık 300 yıl süre ile raflarda unutulmuş bu yazma eseri Londra'da British Museum Kütüphanesi'nde görür. Yukarıda belirtilen yazısını yazar ve yayımlar. Bu yazıda, yazma eserin Türk musikisi ile ilgili olduğunu belirtir. Böylelikle Türk musiki kamuoyuna tanıtılır.

Daha sonra Londra'dan getirilen film üzerine ilk çalışmayı Hüseyin Sadettin AREL yapar. Bu çalışmadan sonra Haydar SANAL, Ali Ufkî Bey'in mehterle ilgili bestelerini yayımlar. 09 Şubat 2012'de aramızdan ayrılan tarihçi ve müzikolog merhum Yılmaz ÖZTUNA da *Mecmûa-i Sâz ü Söz* ile birlikte, bu mecmuada adları geçen bir kısım bestekârların biyografilerini araştırır. Cafer ERGİN de adı geçen eserin güftelerinin tefrikasını tercüme eder.

Gültekin ORANSAY (1939-1989) ve Muammer ULUDEMİR gibi araştırmacı ve yazarlar, eserin bir kısım transkripsiyonlarını yaparlar ve yayımlarlar.

Halk edebiyatımızla uğraşanlar da *Mecmûa-i Sâz ü Söz*'de adı geçen şairleri tanıtan birkaç yazıyı kaleme alırlar.

1972 yılında, Ankara Üniversitesi İlahiyât Fakültesi öğretim üyesi ve müzikolog Gültekin ORANSAY *Ali Ufkî ve Dini Türk Musikisi* adlı doçentlik tezinde; Londra British Library'daki *Mecmûa-i Sâz ü Söz* ile Paris'te bulunan ve adı olmayan *Turc 292* katalog numaralı yazma eserleri ilk defa yan yana getirir. Bazı benzerlikleri tespit eder Böylelikle, 1964 yılından bu yana, iki el yazmasındaki müzik eserlerini birbirleriyle ilişkilendiren Gültekin ORANSAY olur.

1976 yılında ise, Prof.Dr. Şükrü ELÇİN (1912 - 2008) *Mecmûa-i Sâz ü Söz*'ü tıpkı basım olarak yayımlar.

Prof.Dr. Şükrü ELÇİN'in, Kültür ve Turizm Bakanlığı yayınları arasında tıpkıbasımı yayımlanan bu eserin içindekiler kısmında yer alan konu başlıkları aynen şöyle.

Sözbaşı, **A Few Words on Ali Ufkî and Mecmûa-i Sâz ü Söz**, Ali Ufkî'nin hayatı, **Ali Ufkî'nin eserleri**, A) Dinle ilgili olanlar, **B) Dil ile ilgili olanlar**, C) Hâtîrât-seyâhat ile ilgili olanlar, **D) Ansiklopedik eserler**, E) Minyatürler, **F) Musikî ile ilgili olanlar**, *Mecmûa-i Sâz ü Söz* üzerine notlar. **a) Mecmûa-i Sâz ü Söz müsveddesi**, b) *Mecmûa-i Sâz ü Söz*, **Adı, dış görünüşü sahip ve yazarı**, *Mecmûa*'nın yazısı, **Mecmûa'nın tarihi**, *Mecmûa*'nın British Museûm'a intikali, **Mecmûa'nın Türk ilim ve sanat muhitinde yeniden bilinmesi : Yapılan yayınlar**, muhteviyatı, **Ali Ufkî'nin eserleri dışında kalan bibliyografya**, Araştırmada adları geçen bazı şahıslar, **Mecmûa-i Sâz ü Söz'ün tıpkıbasımı**.

Bu eserin *İçindekiler* sayfasındaki konu başlıklarının altında yer alan teorik bilgilerin toplam sayfa sayısı 24 olup, kitabın başında bulunur. Bu bilgiler Prof.Dr. Şükrü ELÇİN tarafından kaleme alınır.

Tıpkıbasımı olan eserin toplam sayfa sayısı ise 328 olup, Prof.Dr. Şükrü ELÇİN tarafından hazırlanan bilgilerden sonra başlar. Böylelikle, *Mecmûa-i Sâz ü Söz* adlı eser A4 ebadında. Toplam sayfa sayısı 352 (24 + 328 = 352).

İzmir'deki Ege Üniversitemizin Türk Müziği Konservatuvarı öğretim üyesi Prof.Dr. M.Hakan CEVHER, Ali Ufkî Bey'in *Hâza Mecmûa-i Sâz ü Söz* adlı eserinin tamamının transkripsiyonunu (çeviriyazı) yapar. Ali Ufkî Bey hakkında bilgilerimizin artırılmasında önemli bir adımın atılmasına öncülük eder. Doktora tezi olan bu eser, YÖK kitaplığında var. Prof.Dr.M.Hakan CEVHER *Hâza Mecmûa-i Sâz ü Söz* adlı transkripsiyonunu yaptığı bu eserin özel baskısını ayrıca, 2003'te gerçekleştirir. Özel baskısı yapılan bu kitabın toplam sayfa sayısı 1025.

Yıllardır Ali Ufkî ve besteleri üzerinde çalışan, değerli sanatçı ve araştırmacı Fikret KARAKAYA, kurduğu *Bezmârâ Topluluğu* ile Ali Ufkî'nin *Mecmûa-i Sâz-ü Söz* adlı eserinde yer alan ve ilk defa icra edilen (19 + 22 = 41) 41 eserini bir araya getirerek iki CD çalışmasını gerçekleştirir. Bunlar ;

1. Fasl-ı Kadîm (1)
(Uşşak, Hüseyinî, Muhayyer) (19 Eser)
2. Fasl-ı Kadîm (2)
(Nevâ, Rast, Segâh) (22 Eser)

Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğünce, açıklayıcı kitapçıklarla birlikte, yukarıda belirtilen iki CD çıkarılır. Dinleyicileri için satışı yapılır.

Ali Ufkî Bey'in doğum tarihi 1610. Ali Ufkî'nin 400. doğum yıldönümünde, yani 2010 yılında Türkiye'de, özellikle İstanbul'da çeşitli etkinlikler yapılır. Her ay farklı mekânlarda Ali Ufkî'nin bestelediği eserlerden oluşan konserler verilir. Ali Ufkî'nin sözlü ve saz eserleri repertuarından örnekler dinleyicilerine sunulur. Fikret KARAKAYA yönetiminde *Bezmârâ Topluluğu* bu çalışmalara önderlik ederler.

Bu arada, 2009 yılında Ahmet Kadri RİZELİ, Sony Music etiketli Ali Ufkî adlı Golden Horn Ensemble tarafından hazırlanan bir CD çıkarır.

1948 yılından günümüze uzanan süre içinde Çağatay ULUÇAY'dan, Prof.Dr.Cem BEHAR'a, Prof.Dr. Şükrü ELÇİN'den Doç.Dr. Gültekin ORANSAY'a, Muammer ULUDEMİR'den Fikret KARAKAYA'ya kadar, bu çalışmada adları geçen pek çok bilim adamı, müzikolog, araştırmacı, kültür adamı, notist, ses ve saz sanatçıları Ali Ufkî Bey ve eserleri üzerine farklı yönlerde, farklı bakışlarla bir hayli çalışma yaptılar. Eserler ortaya koydular. Makaleler yayımladılar. Bu çalışmaları yapanlardan bir kısmı bugün aramızda değiller.

Şimdi de somut önerilerimizi sıralayalım :

*Bir üniversitemizin konservatuvarının patronajında, sınırlı sayıdaki alan uzmanından bir *Ali Ufkî Danışma Kurulu* oluşturulmalı.

Bu kurul belirli aralıklarla yuvarlak masa toplantıları ve/veya çalıştaylar yaparak, önce *Ulusal Ali Ufkî Sempozyumu*, daha sonra da *Uluslararası Ali Ufkî Sempozyumu* düzenlemeli. Bu sempozyumların bildirileri kitaplaştırılmalı.

*Ortaya konulan bütün bilgi ve belgelerin ışığında, sadece müzik alanında değil, Ali Ufkî'nin üzerinde durduğu bütün alanlarda çalışacak, yine bir üniversitemizin bünyesinde *Ali Ufkî Araştırma Enstitüsü* kurulmalı.

*Ali Ufkî Bey'in bestelerinin adları ile birlikte makamları, ekteki *Kaynaklar* listesinde belirtilen bir iki eserde var. Bestelerinin önemli bir kısmı, günümüzde icra edilebilmesi amacıyla notaya alma (notasyon) denemeleri yapıldı. Bu notalara göre, deneme icraları da yapıldı. Notasyonları hakkında, bestelerinin makamları ve usulleri ile diğer teknik unsurları üzerine bir

kısım alan uzmanlarının eleştirilerini aldı. Bu cümleden olarak, hatalı, eksik veya tereddüt edilen notasyonlar için; konusuna hakim konservatuvarlardan bir, Kültür ve Turizm Bakanlığına bağlı korolardan bir, TRT Müzik Dairesi'nce bir kişi olmak üzere en az üç kişilik notasyon uzmanından oluşacak bir komisyon, Ali Ufkî Bey'in bestelerinin mevcut notasyonlarını değerlendirmeli, yapılacaklar hakkında bir *yol haritası* ve *takvimi* belirlemeli. Yetkili ve görevli olacak bu komisyon, belirli aralıklarla toplanarak yardım alacağı kişi veya komisyonlardan gelen işlerin usulüne göre yapılıp yapılmadığını gözden geçirmeli, son şeklini verip onanmak üzere TRT Repertuvar Kurulu'na sevk etmeli.

*Bir akademik çalışma olarak, Ali Ufkî Bey'in eserleri ile hakkında yapılan yerli ve yabancı bütün yayınların ve çalışmaların bibliyografyası yapılmalı ve yayımlanmalı. Yayımlanan bu bibliyografya, zaman zaman güncelleştirilmeli.

(x) Bu tebliğ: Kütahya Güzel Sanatlar Derneği tarafından düzenlenen, 24-25-26 Mayıs 2012 tarihlerinde Kütahya Hilton Otelinde yapılacak olan *Müziği Algılamak* logosu altında, III.Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu'nda sunulmak üzere hazırlanmıştır.

(xx) Emekli Eğitimci, Araştırmacı Yazar, Şair. (Ankara Varşova Dostluk Derneği Yönetim Kurulu Başkanı).

KAYNAKLAR

1. A. Turgut KUT, **Ali Ufkî Bey ve Eserleri Hakkında**, Musiki Mecmuası, Sayı 332, Haziran 1977, Sf. 5-20.
2. Ahmet SEVGİ, **Bir Delikanlı Padişah, Bir Delikanlı Şair (Polonyalı Yazıları)**, Yıldızlar Yayıncılık, Ankara, 2008.
3. Ahmet Kadri RİZELİ, **Ali Ufkî**, Golden Horn Ensemble, Sony Müsic, (CD).
4. Cem BEHAR, **Saklı Mecmua, Ali Ufkî'nin Fransız Millî Kütüphanesi'ndeki (Türk 292) Yazması**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008
5. Cem BEHAR, **Musikiden Müziğe, Osmanlı / Türk Müziği : Gelenek ve Modernlik**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005 (Sf: 17-55)
6. Cem BEHAR, **Aşk Olmayınca Meşk Olmaz, Geleneksel Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998, 2003, 2006.
7. Cem BEHAR, **Zaman, Mekân, Müzik-Klâsik Türk Müziğinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarımı**, AFAYayınları, İstanbul, 1993.
8. Cem BEHAR, **Ali Ufkî ve Mezmurlar**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1990.
9. Cem BEHAR, **Onsekizinci Yüzyılda Türk Müziği**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1987.
10. Çağatay ULUÇAY, **Mecmua-yı Saz u Söz**, Türk Musikisi Dergisi, Sayı: 14, 1 Aralık 1948, Sf. 4-24.
11. Emel Funda TÜRKMEN, **Kültürler Arası İlişkilerde Müziğin Rolü ve Önemi, Karol Szymanowski'de Anadolu İzleri**, Yayımlanmamış Tebliğ, Afyon, 2012, (10 Sayfa)
12. Franz BABİNGER, **Bobowski, Wojciech, Polski Słownik Biograficzny**, Krakow, 1936, Cilt II, Sf: 156 – 157.
13. Fikret KARAKAYA, **Bezmârâ (Fasl-ı Kadîm 1 - Fasl-ı Kadîm 2**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Açıklayıcı Kitapçıklar ve 2 CD.
14. Gültekin ORANSAY, **Ali Ufkî ve Dini Türk Musikisi**, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Doçentlik Tezi, 1972. (Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Kütüphanesi)

15. Hüseyin Sadettin AREL, **300 Küsur Senelik Nota Mecmuası Hakkında**, Musiki Mecmuası, Sayı: 45, 1 Kasım 1951, (Sf: 3-6).
16. M.Hakan CEVHER, **Ali Ufkî – Hâzâ Mecnûa-i Sâz ü Söz**, (Çeviri yazım), İnceleme, İzmir, 2003.
17. M.Nazmi ÖZALP, **Türk Musikisi Tarihi (Cilt: 2)**, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2000.
18. Muammer ULUDEMİR, **Mecmua-yı Saz u Söz, Bildiriler**, İzmir, 1989.
19. Muammer ULUDEMİR, **Mecmua-yı Saz u Söz, Semailer**, İzmir, Ocak 1991.
20. Muammer ULUDEMİR, **Mecmua-yı Saz u Söz, Murabbalar**, İzmir, Mart 1991.
21. Muammer ULUDEMİR, **Mecmua-yı Saz u Söz, Türküler**, İzmir, Ocak 1992.
22. Şükrü ELÇİN, **Ali Ufkî, Hayatı, Eserleri ve Mecnûa-i Sâz ü Söz**, (Tıpkı basım), Millî Eğitim Basımevi, 1976.
23. Yılmaz ÖZTUNA, **Osmanlı Padişahlarının Hayat Hikâyeleri**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1987.

“ÜTOPYA VE BİLİMKURGU EDEBİYATINDA MÜZİK”

Ali KELEŞ

alikeles80@gmail.com

*Dokuz Eylül Üniversitesi Müzikbilimleri Anabilimdalı
Doktora Öğrencisi*

ÖZET

Kusursuz biçimde işleyen bir toplumsal yapı ve toplum fikri tarih öncesi söylencelerden beri insan zihnini meşgul eder. Böyle bir yapının kurgusu olarak *ütopya*, politik söylemlerde olduğu kadar sanatta da kendine yer bulur. Platon’un ideal bir devlet ve toplum tasarladığı *Devlet* diyalogu bu geleneğin en eski ve yetkin örneklerinden biri olsa da sözcüğün bir edebi türe ad olması, Thomas More’un tasvir ettiği kusursuz devlete *Utopia* (var olmayan güzel ülke) ismini vermesi ile gerçekleşir.

Eserlerini, süregelen devlet düzenlerinin yeterince iyi işlemediği kanaati üzerine kuran ütopyacı yazarlara göre; akıl, devlete ve toplumsal yaşama egemen olmalıdır. Bu nedenle yirminci yüzyıla kadar, var olan devlet yapısını eleştirmek, devletin/toplumsal yaşamın tüm kurumlarını akıl doğrultusunda örgütlemek ve akla uygun ahlak yasalarıyla bu örgütlü yapının devamlılığını sağlamak ütopyaların temel izlekleri olmuştur. Çünkü akıl, olası değişimleri hesaplanabilir ve öngörülebilir kıldığı oranda işleyen yapıyı koruyacaktır. Ancak tüm toplumsal yaşamı düzenleme rolünü üstlenen akıl, eleştireliliğini ve vicdanını kaybedip araçsallaştıkça totaliter rejimleri doğurur. Teknolojiyi de arkasına alan bu büyük dönüşüm, ütopyacı geleneğe de bilim-kurgu ve distopyacılık gibi yeni nitelikler kazandırır. Erken ütopya anlatılarında toplumsal yaşamı düzenleyici bir değer aktarım aracı olarak kullanılan müzik, modern bilim-kurgularda tahakkümün araçlarından birine dönüşür.

Burada amaç, ütopyalar geleneğinde müziğin işlevsel kullanımının izlerini sürmek ve bulunan ipuçlarını reel toplumsal koşullar ile ilişkilendirebilmektir. Bunun için *Devlet*, *Utopia*, *Güneş Ülkesi*, *Biz*, *Cesur Yeni Dünya* ve *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* gibi ütopya edebiyatının önemli metinleri, müziğe yaklaşımları açısından değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Ütopya, distopya, bilimkurgu

ABSTRACT

Since antiquity, the human mind has been dealing with the idea of a perfect social structure and also a perfect state. As a fiction of such a structure, utopia has always been a subject of both political discourses and arts. Thomas More bestowed the genre its name by naming his perfect state the *Utopia* (nonexistent beautiful place).

According to utopian authors, who based their works onto the idea that then current governmental systems did not work well enough, reason should dominate both the state and the communal life. Therefore, criticizing then current structure of the state, rationally organizing any and all institutions of the state/social life were the main concerns of the utopias well into the twentieth century since the rational reason would maintain the working structure as long as it could render possible changes predictable. However, as the reason, which committed to organize the communal life in its entirety, looses its criticism and conscience and thus becomes a tool, it gives rise to totalitarian regimes. This great transformation, backed by technology, bestows

utopian tradition new aspects such as science fiction and dystopianism. Having been used as another transference instrument for the organization of the communal life in the early utopian narratives, the music became one of the dominance instruments in the modern science-fiction.

Here, the purpose is to track down the functional use of the music in the utopian tradition and then connect the found clues with the actual social conditions. For this purpose, significant texts of utopian literature such as *The Republic*, *Utopia*, *The City of the Sun*, *We*, *Brave New World*, *Nineteen Eighty Four* will be reviewed in the context of their approach to the music.

Keywords: Utopia, Dystopia, Science-Fiction

Giriş

Kusursuz biçimde işleyen eşitlikçi bir toplumsal yapı ve mutlu bir halk fikri, tarih öncesi söylencelerden beri insan zihnini meşgul eder. Günümüzde ütöpik düşünce başlığı altında değerlendirilen bu gelenek, antik çağ anlatılarında, geçmişte kalmış, yitirilmiş bir Altın Çağ miti olarak karşımıza çıkar. Bu mit, tanrıların insanlara karşı çok daha cömert davrandığı ve insanların çalışmak zorunda olmadığı bir yitlik geçmiş üzerine kuruludur.

Antik dünyadan günümüze kalan bir başka ütopyacı ürün ise Platon'un *Devlet* diyalogudur. Platon burada, sonraki pek çok ütopyacı kurgunun kullanacağı genel modeli inşa etmiştir. Ancak bu modelin yazınsal anlamda yeniden ele alınması için 16. yüzyıla dek beklemek gerekmiştir. Semavi dinlerin düşünce dünyasına egemen olduğu Ortaçağ boyunca ütopyacı düşünme geleneği; ilk günah öncesi 'cennetin bahçesi' miti, mesihçi öğeler ve heterodoks topluluklar aracılığı ile korunmuş olsa da bir ütopyanın yazılması mümkün olmamıştır. Çünkü Kumar'ın da belirttiği gibi; Hristiyan düşüncesi açısından böyle bir girişim aynı zamanda, bu dünyaya ait olmayan bir zaman ve mekânı işaret eden 'cennet'i, yeryüzünde kurmaya yönelik Prometheusçu bir meydan okumadır. (2006: 26) Rönesans düşüncesi işte bu meydan okumayı gerçekleştirmiş ve ütopyacı kurmaca metinler, süregelen toplumsal yapı ve işleyişleri eleştirmenin etkili bir yolu olarak art arda yazılmaya başlanmıştır. Bu sürecin ardından bilimsel ve teknolojik gelişmelerin doğurduğu endüstrileşme ve sosyalist düşünce, geçmişteki altın çağ mitini geleceğe yansatarak, hem ütopyacı düşünce geleneğini sürdürmüş hem de ütopya edebiyatına yeni içerikler kazandırmıştır.

Bu çalışmanın amacı; farklı tarihsel dönemlerde yazılmış ütopya ve distopiyaların kurgulanmasında müziğin işlevsel kullanımının izlerini sürmek, bu metinlerde müzik ile ilgili tekrar eden temaları tespit ve kategorize etmektir. Bunun için antik çağdan 1970'lere dek uzanan geniş bir zaman diliminde yazılmış on farklı ütöpik kurmaca üç grupta ele alınacak. İlk grupta *Devlet*, ikinci grupta *Utopia*, *Güneş Ülkesi*, *Yeni Atlantis* ve *Hiçbir yerden Haberler* adlı metinler yer alacak. Son grubu ise işin içine bilimkurgu ögesinin de girdiği *Biz*, *Cesur Yeni Dünya*, *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*, *Yıkıma Giden Adam* ve *Mülksüzler* adlı romanlar oluşturacak.

Platon ve Devlet'te Müzik

Platon'a göre devletin ve toplumsal işleyişin yetersizliğinin kaynağı, aklın devlete egemen olmayışdır. Dolayısıyla ideal bir devlette tüm kurumlar akıl/filozof kral eliyle örgütlenmeli ve akla uygun ahlak yasalarıyla bu örgütlü yapının devamlılığı sağlanmalıdır. Böylece toplum, keyfiyet ve rastlantısallık karşısında bütünün mutluluğunu sağlayıp sürdürebilecek biçimde örülmüş olacaktır. Çünkü akıl, olası değişiklikleri hesaplanabilir ve öngörülebilir kıldığı oranda işleyen yapının statik yanını koruyacaktır. Kuşkusuz sanatsal yaratı böyle tıkr tıkr işleyen, statik bir yapı içinde tekinsiz alanlar doğmasına sebep olabilir. Bu yüzden sanatın toplumsal yaşam içindeki payına çok önem veren Platon, kurguladığı ideal devlette sanatı katı yasaklar yoluyla

standardize etmek yönünde tavır almıştır. "Amaç bütünün mutluluğunu sağlamak, bunun için de toplumun düzenini korumaktır. Şiir de, müzik de bunun için birer araçtır." (Soykan, 1991: 34)

Platon'a göre müzik; söz, makam ve ritm olmak üzere üç bileşenden oluşur. Söz, bu bileşenlerin en önemlisidir. Bu nedenle Platon, önce şair ve masalcıların uyması gereken kuralları sıralar ki bu kurallara göre; sanatçılar, tanrılardan söz ederken onları daima iyi ve güçlü göstermelidir. İnsanlardan bahsederken de mutluluğunun sırrı, dürüstlüğü olan kişileri tasvir etmelidirler. İşte makam ve ritimler de bu iyilik, dürüstlük ve yiğitlikten bahseden sözlere uygun olmalıdır. Öyleyse her makam ve ritmin icra edilmesine izin verilemez. Makamlar, çalgılar ve ritimler bir elemeye tabi tutulmalı, uygun olmayanlar devletin dışında bırakılmalıdır. Platon'a göre hüznü sözlere uyan, sarhoşluğu ve tembelliği çağrıştıran Mixolydia, uzun Lydia ve çözükle denilen Ionia makamları yasaklanmalı, ritimler, yiğitçe ve ölçülü bir hayata uygun olmalı, tüm makamların çalınabildiği flauta ve benzeri telli çalgılar, yaylı sazlar devlete sokulmamalıdır. Yalnızca lyra, kithara ve çoban kavalı yeterlidir.

...Öyle bir makam alalım ki savaşta ya da zor karşısında kalan, yaralanan, yenilen, ölümle karşı karşıya gelen ve her türlü mutsuzluk içinde kaderine kafa tutabilen bir adamın yiğitçe davranışına uysun. Bize bir başka makam daha lazım ki, barış içindeki yaşayışımıza uysun. (...) İşte biri sert biri yumuşak bu iki makam, iyi günde olsun, kötü günde olsun, akli başında ve yiğit insanların sesine uyacak olan bu iki makam bize yeter. (...) Makamlardan sonra ritmlere geldi sıra. Onların da değişik, çok çeşitli olmasını istemiyoruz. Hem yiğitçe hem de ölçülü bir hayata uygun olmaları gerekir. (Platon'dan aktaran Soykan, 1991: 34)

Platon aynı zamanda müzikte yeniliğe de karşıdır. Çünkü böyle bir değişimin toplumsal alanda mutlaka bir karşılığı olacağını düşünmektedir. Mükemmel bir devlet içinse tek değişim olumsuz yönde olacaktır. Öyleyse sanatta değişim ve yenilikten de kaçınmak gereklidir: "Müzikte yeni bir çeşidin doğması kaçınılacak bir şeydir. Bununla her şey tehlikeye girer. Damon'un dediği ve benim de inandığım gibi, müzikte yol değişti mi, devletin anayasası temelinden sarsılır." (aktaran Soykan, 1991: 35)

Tüm bu ayrıntılı değerlendirme ve yasaklama aslında Platon'un müziğe verdiği önemin de kanıtıdır. Aynı ilgiyi ütopya yazarlarında görmek mümkün değildir. Thomas More, Campanella, Francis Bacon ve William Morris ütopyalarında mimari yapıyı ve çevreyi öyle ayrıntılı anlatırlar ki bu kent devletleri gözümüzde kolayca canlanır. Çünkü mimari, hem iktidarın piramitsel yapısını yansıtır hem de hak ve özgürlüklerin eşit paylaşımını. Ancak bu yazarlar için müzik, varlığı ve ütopyanın genel yapısına uygunluğu yeterli bir unsurdur.

Ütopya Edebiyatında Müzik

Platon'un ideal bir devleti ve toplumu tasvir ettiği eseri, ütopyaların en yetkinlerinden biri olsa da 'ütopya' sözcüğünün bir edebi türün adı olması Thomas More'un tasarladığı kusursuz devlete bu ismi vermesi ile gerçekleşir. "...Platon'un *Devlet*'inden günümüze dek uzanan bu gelenek, Thomas More'un yaptığı bir kelime oyunu ile 'ütopya' olarak biliniyor. Eski Yunanca'da ou- (yok) ve eu- (iyi) öntakılarının ortalamasını alıp (u-) 'yer' anlamına gelen 'tapos' ile birleştirirseniz ortaya 'ütopya' çıkar. Yani 'varolmayan güzel ülke'..." (Somay, 1988: 9)

Thomas More'un ütopyasında müzikten iki temel işlevi ile söz edilir: Beden sağlığını ruhsal sağlıkla tamamlamak ve dinsel törenin arındırıcı özelliğini güçlendirmek. More için müzik, bedensel iç dengenin ve sağlığın korunmasında işlevseldir. Bu nedenle *Utopia*'da müziğin ilk işlevi yemek ve eğlence ile ilişkilidir. "Her zaman müzik vardır akşam yemeklerinde" (More, 1997: 85). Thomas More, metnin bir bölümünde dinsel bir ritüeli resmeder. Bu törende ilahiler ve müzik önemli bir yer tutar. Burada Utopialıların müziğinin pek çok duyguyu yansıtacak biçimde icra edildiğini anlatır. Bir başka deyişle Thomas More, Platon'dan farklı olarak sevinç, acıma gibi

duyguların müzikle ifade edilmesine olumlu yaklaşır. Bu anlamda Utopia'nın müziğini dönemin İngiliz müziğinden daha üstün olarak değerlendirir. More'a göre tüm bu müziksel coşkunluk törenin etkisini arttırıp Utopia halkının ruhsal sağaltımını sağladığı gibi aidiyet hissini de güçlendirmektedir:

Biraz sonra rahibin bir işaretleriyle herkes doğrulur. O zaman ilahiler okunmaya başlar, arada bir de, çalgı sesleri duyulur. Utopia çalgılarının çoğu bizimkilerden başkadır. Bazıları bizimkilerden daha ahenkli, bazılarıysa hiç de öyle değildir. Ama gerek çalgı gerek ses bakımından Utopia müziğinin su götürmez üstünlüğünü yapan şey, bu müziğin bütün doğal coşkuları büyük bir olgunlukla belirtip dile getirmesidir. Ses anlatılan şeye öylesine uyar, dualar, yakarışlar, sevinç, acıma, yas, öfke duyguları öylesine yaşatılır ki, kısacası, melodinin biçimi en içten duyguların gerçekliği ile öylesine kaynaşır ki dinleyenlerin ruhu derinden sarsılır, ürperir, alevlenir. Törenin sonunda halk ve rahip yasalaşmış bir takım duaları hep birlikte okurlar. Bunlar hem bütün halkın hem de tek tek herkesin benimseyeceği sözlerdir. (1997: 150-151)

Campanella'nın da müziğe biçtiği rol, More ile benzerlik gösterir. Müzik, Güneş Ülkesi halkının yemek sonrası danslarında, bağ bozumu törenlerinde, bayram günlerinde, ödül törenlerinde ve düşük ateşin tedavi edilmesinde kullandığı bir unsurdur. Ancak Campanella, More ve Platon'un aksine bu müziğin yapısına, içeriğine ve sözel yanına dair her hangi bir bilgi vermez. Sadece bir bölümde toplumsal cinsiyete dayalı iş bölümünün bazı müziksel rolleri yerine getirme konusunda belirleyici olduğuna dair bir ayrıntı vermiştir:

Ayrıca oturarak ya da ayakta görülen, örneğin, kumaş dokumak ya da örmek, dikiş dikmek, elbise yapmak, saç sakal kesmek, ilaç hazırlamak gibi işleri de kadınlar yapar. Ama tahta ve demir atelyelerinden, silah yapılan yerlerden uzak tutulurlar. Resim yapmaya eğilimli olanlara güçlük çıkarılmaz. Tam tersine, daha çok yaraşır diye kadınlara, bazen de yetenekli çocuklara özgü bir uğraş sayılır bu. Ama bunların boru ve trampet çalışmalarına izin verilmez. (1996: 32)

Campanella'nın da müziği ve sanatı aklın hâkimiyeti altında konumlandırarak Platon'dan gelen çizgiyi izlediği söylenebilir. Nitekim müzisyen, ozan, şair, heykeltıraş ya da ressam olsun tüm sanatçılar, Güneş Ülkesi'nin en büyük yöneticisi *Hoh'un (Metafizikçi)* üç yardımcısından biri olan *Akıl*'ın kontrolü altındadır.

Thomas More'dan yaklaşık yüz yıl sonra, Skolastik düşüncenin karşısına, gözlem, deney ve tümevarım üzerine temellendirdiği bilim felsefesini koyan Bacon, bu sistemin sonuçlarını *Yeni Atlantis* adlı ütopyası ile çizer. Tıpkı Utopia gibi bir ada olan Yeni Atlantis'te bilim adamları tarafından düzenlenmiş *Makine-Evleri*, *Koku-Evleri* ve *Ses-Evleri* gibi toplumsal kurumlar, bir yandan birer laboratuvar işlevi görürken diğer yandan da ideal bir toplumsal yaşamı mümkün kılmaktadır.

Yeni Atlantis'te de müzik, tıpkı *Utopia* ve *Güneş Ülkesi*'ndeki gibi günlük ritüellerde ve düğün gibi özel törenlerde hep bir ağızdan okunan ilahiler olarak karşımıza çıkar: "Harika eserlerinden dolayı Tanrıya her gün şükretmek için bir takım ilahilerimiz ve törenlerimiz var" (Bacon; 2002: 70) Ancak Bacon'ın genel düşüncesine paralel olarak bu ütopyada müziğe farklı ve yeni bir kategori altında da yer verilir: Bilim ve deneyin konusu olarak ses ve müzik. Yeni Atlantis'in işleyişinin anlatıldığı bir bölümde, yukarıda sözü geçen Ses-evlerinde müziğe dair çeşitli deneyler yapıldığını ve bu deneylerin sonuçlarını yansıtan müzikler üretildiğini anlarız:

Her türlü sesleri ve onların yayılmalarını araştırıp incelediğimiz Ses-Evlerimiz var. Sizin bilmediğiniz çeyrek seslerden ve birinden ötekine kayar gibi geçilen küçük seslerden armonilere, yine sizce bilinmeyen, sizinkilerden daha tatlı sesli, nefis ve güzel zil ve çanlı, çingiraklı türlü musiki aletlerine sahibiz. Küçük sesleri büyütüp derinleştirdiğimiz gibi aynı şekilde güçlü sesleri hafifletir ve tizleştiririz. (Bacon, 2002: 66)

More, Campanella ve Bacon gibi düşünürlerin ardından 19. yüzyıla gelindiğinde politik felsefe alanında en etkin sistemlerden biri olan sosyalist düşünce, ütopyanın algılanışına, ütopyacı düşünce ve yazın geleneğine özgün katkılar yapmaya başlar. Sosyalist düşünürler için ütopya ufukta belirmiştir. Bir başka deyişle ütopya artık reel zemine taşınmıştır ve kurulması gereklidir. Ancak önce süregelen sistemle hesaplaşmak gerekmektedir. Oysa Thomas More, eserini tasvir ettiği gibi bir sistemin asla kurulamayacağı fikri ile yazmıştır. Dolayısıyla gözünü kapitalist sistemle verilen mücadelenin sonrasına, geleceğe diken ve sosyalist ütopyaların en yetkin örneklerinden biri olan *Hiçbiryer'den Haberler*, bu değişimi yansıtmaktadır. Ancak William Morris'in bu ütopyadaki ideal gelecek tasavvuru, dönemin yaygın sosyalist ütopyalarından ve Saint Simon gibi endüstrileşme ve sanayi verimliliği yanlısı düşünürlerin fikirlerinden oldukça farklıdır.

Romanın mekânını oluşturan gelecekteki Londra, kapitalist kentleşme öncesindeki durumuna benzer bir form almıştır. Sosyalist ütopya fikrine uygun olarak tarım ve zanaat işçiliğinin yanı sıra matematik gibi soyut bilimlerle dönüşümlü ve isteğe bağlı olarak çalışan insanlar, müzik ve dansa da sık sık (her yemek sonrasında) zaman ayırmaktadırlar. Eserde defalarca tekrarlanan yemek sonrası halk şarkıları ve dans teması (dinsel göndermeleri olmaması hariç) önceki metinleri andırmaktadır. Morris'in müzik ile ilgili olarak bu ütopyada getirdiği yeni kategori ise sosyalist devrim öncesinden söz eden ve toplumsal hafızayı diri tutan 'eski devrimci şarkılar'dır. Bu şarkılar da tüm diğer müziksel pratikler gibi bir törende (1 Mayıs şenliği) icra edilir.

Her yıl 1 Mayıs günü Sefaletten Kurtuluşu (öyle deniyor) anmak üzere Londra'nın doğusundaki komünlerde görkemli bir kutlama yaparız. Gün boyu müzik çalar, dans ederiz; halkın belleğinde eski varoşların en kötülerinin bulunduğu yerlerde neşeli oyunlar oynayıp eğleniriz. Bu toplantıda en güzel kızların, tam da sınıf katillerinin yıllar boyu her gün korkunç cinayetler işledikleri yerlerde eski devrimci şarkıları söylemesi adettir; o devrimci şarkılar ki bir zamanların umudu kalmamış isyancılarının çılgınlarıydı. (Morris; 2002: 84)

Morris'in çizdiği bu tablodaki pratik, müziği bir ritüelin parçası olarak ele almasıyla kendisinden önce yazılmış ütopyalardaki tasvirlerle ortak yönler taşır. Diğer taraftan ise 'toplumsal hafızayı diri tutmak için halk şarkıları söylemek', 20. yüzyıl bilimkurgu ütopyalarında ve distopyalarında sık sık karşımıza çıkacak olan bir temanın ilk örneğidir.

Bilimkurgu Distopyalarında Müzik

Yukarıda işlenen metinlerin formlarına bakıldığında üç farklı tür karşımıza çıkar. Platon'un *Devlet*'i bir diyalog biçimindeyken More ve Campanella'nın ütopyaları birer anlatıdır. Yazıldıkları dönemin hakim anlatım formlarına uygun olan bu metinlerde karakterler yalnızca anlatıcının adına konuşturulmuşlardır. Bir başka deyişle roman karakterlerinin aksine bu kişilerin iç dünyalarına dair herhangi bir fikir edinemeyiz. Turan'a göre; Platon, karakterlerini "İdeal bir devlet nasıl olmalıdır?" sorusu etrafında konuştururken, More, Campanella ve Bacon ütopyalarını, kendi beklentileri gibi değil de uzak coğrafyalardaki gerçek yerler gibi anlatmışlardır (2004: 63). Dönemin, coğrafi keşifler çağı olduğu düşünülürse bu anlatım tarzının, metinlerin okuyucu üzerindeki etkisini arttırdığı tahmin edilebilir.

Sosyalist prensipler üzerine kurulu ideal yaşamı anlatan William Morris, her ne kadar yaşadığı dönemin (19. yüzyıl) hakim anlatım formu olan romanı kullanmış olsa da *Hiçbiryer'den Haberler* roman karakterlerinin sığılığı ve ütopyanın pozitif içeriği dolayısıyla yukarıdaki isimlerle ortak yönler taşır. Sonraki yüzyılın ilk yarısında ütopyacı yazında biçim ve içerik anlamında bir kırılma yaşanır ve bilimkurgu distopyaları ortaya çıkar. Bu kırılmanın ardında kuşkusuz teknolojik, endüstriyel atılımlar, dünya savaşı ve Bolşevik devrimi gibi önemli

toplumsal sonuçları olan olaylar vardır. Ancak bunun yanında yeni kuşak bilimkurgu distopyacıları aynı zamanda daha başarılı romancılarıdır.

İlk örnekleri Zamyatin ve Huxley tarafından yazılan bilimkurgu distopyalarında artık tüm içsel çelişkileri ve insani yönleriyle tanıma şansını yakaladığımız karakterler, gerçekleşmiş ütopyalar içinde, bireysel özgürlük mücadelesi vermektedirler. *Biz*, *Cesur Yeni Dünya* ve *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*, tarihte ilk kez gerçek anlamda bireyselliğini ortaya koyma şansını yakalayan ve kitle içinde erimeyi reddeden insanların, bu şanslarını toplumun mutluluğu adına ellerinden alan totaliter devlet sistemleri ile olan mücadelesini işlemektedir. Bir başka deyişle gerçekleşmiş ütopya, roman kahramanlarının cehennemidir. Çünkü Yirminci yüzyılın başından itibaren devlet yönetimleri, teknolojiyi ellerindeki iktidarı yoğunlaştırmak için kullanmaya başlamışlardır. Böylece teknolojinin olanakları propaganda amacıyla kullanılarak halk yığınları manipüle edilmeye çalışılmıştır. Sovyet yönetimi ve Hitler, Pavlovgil deney sonuçlarını ve propaganda tekniklerini kullanarak, manipülasyon konusunda gözle görülür başarılar elde ettikçe demokrasi ve bireysel özgürlükler konusunda hassas olan Zamyatin, Huxley ve Orwell gibi yazarlar eserlerinde, geleceğin totaliter sistemlerine dair kehanetlerini ortaya koymuş ve bu atmosferi kıyasıya eleştirmişlerdir.

Birçok tarihçi, birçok sosyolog ve psikolog Batılı insanın teknolojik ilerleme için ödemesi gereken ve ödemeye devam edeceği bedel hakkında uzun uzadıya ve derin kaygıyla yazdı. Örneğin, politik ve ekonomik iktidarın gitgide merkezileşip yoğunlaştığı toplumlarda demokrasinin gelişmesinin çok zor beklenebileceğine değiniyorlar. Ama teknolojinin ilerlemesi, tam da iktidarın böyle bir merkezileşmesi ve yoğunlaşmasına götüregeldi ve hala götürmektedir. (Huxley, 2001: 31-32)

İşte Yevgeni Zamyatin *Biz*'i böyle bir iklimde yazmıştır. Bolşevikler 1917'de sosyalist ütopyayı hayata geçirmek için devrimi yapmıştır ve *Biz*'in yazıldığı 1920'de henüz Stalinizm tarih sahnesine girmemiştir. Ancak Zamyatin, Bolşevik yönetiminin Stalinist baskı rejimine evrileceğini o kısacık zaman diliminde öngörmüş ve *Biz*'de anlattığı *Tek Devlet* ütopyasını kurulumuştur.

Tek Devlet, matematiksel neden-sonuç ilişkisinin toplumsal yaşam üzerinde uygulandığı bir ütopyadır. 26. yüzyılda, vahşi doğadan yeşil bir duvarla ayrılan *Tek Devlet*'te yapıların tüm duvarları camdır. Yani özel alan ve kişisellik fikri yoktur. Tüm “ben”ler “biz” içinde eritilmiş, insanlar teknoloji ve devlete teslim olmuşlardır. Tek eşlilik engellenmiş ve neredeyse tüm vatandaşlar içinde bulundukları matematiksel yaşamın, mümkün olan en iyi toplumsal düzen olduğuna inandırılmıştır. İsim yerine O – 90, R-13¹ gibi kodlarla adlandırılan vatandaşlar, sonucu daima önceden belli olan bir seçimle, her dönemde *Tek Devlet*'in başkanı olan *Velinimet*'i yeniden seçerler. Romanın olay örgüsü, matematik mühendisi D-503'ün *Velinimet* karşıtı bir isyancı olan E-330'a aşık olup bireyselliğini keşfetmesi üzerine kuruludur.

Tek Devlet'te insanların dinlenme zamanları olan *kişisel saatler* de tıpkı çalışma saatleri gibi kontrol altına alınmış ve standardize edilmiştir. Bu kişisellikten arındırılmış sözde kişisel saatlerde müzik, iktidarın propaganda aracı olarak daima devrededir. *Müzik Üretimevi* adlı kurumdan yapılan yayın aynı zamanda kitlenin hareketlerini biçimlendirmeye de yaramaktadır.

Aşağıya indik. Bulvar doluydu – böyle havalarda, öğleden sonraki kişisel saatler fazladan yürüyüşler için kullanılır. Müzik Üretimevi her zamanki gibi, tüm borazanlarıyla “Tek Devlet Marşı”nı çalıyordu. Sayılar – yüzlerce, binlercesi – düzenli dörtlü sıralar halinde, solgun mavi üniformaları içinde, müziğin ritmine uygun adımlarla kendilerinden geçerek yürüyorlardı. (...)

¹ *Tek Devlet*'te “insanlar” yerine “sayılar” sözcüğü kullanılmaktadır.

Herşey parlak, gülyüzlü, tek bir maddeden yapılma. Ve madeni ritimler! “*Ta-ta-ta-tam! Ta-ta-ta-tam!*” (Zamyetin, 1988: 15)

Müzik Üretimi'nden gelen bu trompet sesleri roman boyunca sık sık kendini duyurur. Böylece *Velinimet*'in sarsılmaz iktidarı hatırlanmış olur. Ayrıca Zamyetin, müziğin üretiminin de insandan makineye devredildiği bu dünyanın müziksel estetiğinin günümüzle olan farkını *müzikometre* adlı bir aygıtın tanıtıldığı sahneyle ortaya koyar:

... konuşmacı asıl konuya geçmişti: Matematiksel bir kompozisyon olan müziğimiz – burada matematik neden, müzikse sonuçtu. Konuşmacı son günlerde geliştirilen müzikometreyi anlatıyordu.

“...İçinizden herhangi biri, yalnızca şu kolu çevirerek saatte üç sonat üretebilir. Bir de atalarınızın bunu gerçekleştirmek için harcadıkları zamanı düşünün! Onlar yalnızca, kendilerini saranın meçhul bir biçimi olan “ilhama” kaptırarak yaratıcı olabiliyorlardı. İşte karşınızda, onların üretebildikleri müziğin en eğlenceli örneklerinden biri: Yirminci yüzyılda yaşamış bir besteci olan Skriyabin'in müziği. Bu siyah kutuya (kürsüdeki perde aralanıyor ve eski müzik aleti ortaya çıkıyor) muhteşem kraliyet enstrümanı derlermiş, bu bize bir kez daha atalarımızın müziğinin ne kadar...”

...Siyah kutunun önüne oturarak çalmaya başladı. Vahşi, spazmotik, renkli bir müzik, tıpkı o zamanlardaki yaşam gibi -akılcı bir mekanik yöntemin izi bile yok. Ve çevremdekilerin hepsi haklı olarak güldü.(...) Daha sonra neşeyle kendi müziğimizi dinledim! (İlkel müzikle farkını göstermek için en son çalınmıştı): Yakınlaşıp uzaklaşan sonsuz serilerin kristal kromatik ölçüleri... Taylor ve McLauren formüllerinin özetlenmiş akortları; tam tonlamalı, kare kütleli Pitagoras teoremi pasajları; inceltici titreşimlerin hüzünlü melodileri; Frauenhofer'in durgun çizgilerine karşın canlı vuruşlar, gezegenlerin spektroskopik analizlerine benzeyen... Ne muhteşem! Ne değişmez düzen! Eskilerin vahşi fantezilerinden başka bir şey içermeyen kapriçyoları ne zavallı!.. (Zamyetin, 1988: 23-24)

Zamyetin'den on yıl sonra bu kez İngiliz yazar Aldous Huxley, bir başka bilimkurgu klasiği olan *Cesur Yeni Dünya* adlı ütopyasını yazmıştır. Roman, Ford'dan² sonra 632 yılında, akılcılık, faydacılık ve verimlilik üzerine kurulmuş olan *Dünya Devleti*'nde geçmektedir. Bu devlet için “istikrar” en büyük erdemdir. Bireysel farklılıklar, toplumsal istikrarın korunması adına *eujeni*, *disjeni* (seri üretim prensibinin biyolojiye uygulanması) ve şartlandırma yoluyla ortadan kaldırılmıştır. Aynı zamanda şartlandırma ve uykuda eğitim (*hypnopedia*) aracılığıyla, bireylerin kaçınılmaz toplumsal yazgılarını sevmeleri sağlanmıştır. *Dünya Devleti*'nin vatandaşları artık dünyaya doğum yoluyla değil, kuluçka merkezlerindeki işlemler sonucunda gelmektedirler. Dolayısıyla annelik, babalık, aile, aşk, arkadaşlık veya yalnızlık gibi kavramlara pornografik ve uygunsuz anlamlar yüklenmiştir. Böyle bir dünyada insanların bireyselliklerini fark etmeleri ancak kuluçka aşamasındaki bazı aksaklıklardan kaynaklanmaktadır. Roman karakterlerinin kendi benliklerini bulma sebepleri ise boy kısalığı, fazladan zeka ve aşık olmak gibi unsurlardır.

Cesur Yeni Dünya'nın müziği de tıpkı *Biz'in Tek Devlet'*indeki müzik gibi makineleşmenin etkilerini taşır. *Dünya Devleti*'nin müziği, çalışma saatleri dışında, çerçevesi belirlenmiş boş zaman aktivitelerinden ikisi olan konser ve dans etkinliklerinde ve *Dayanışma*

² *Dünya Devleti*'nde Hristiyanlık abes karşılandığı için İsa'yı değil, Henry Ford'un T modeli aracı piyasaya sürmesini milad olarak kabul eden bir takvim kullanılmaktadır. İnsanlar artık tanrımız anlamına gelen “Our Lord” yerine “Our Ford” demektedir. Hristiyanlığın sembolü olan haç işaretinin yerini de Ford'un T modelini anımsatan “T” simgesi almıştır.

Günü, Ford Günü gibi kutlamalarda işitilir. Bu etkinliklerde işitsel olanın diğer duyu organlarına da hitap edebilmesini sağlayan ve cinsel uyarılmaya yol açan çeşitli çalgılar vardır: Kokulu ve renkli org, meltem üflemeliler, süper yaylılar ve seksofon gibi. Bu çalgılar dışında *Biz*'deki *müzikometreyi* andıran, *sentetik beste makineleri* de *Sentetik Ses ve Müzikle Propaganda Büroları*'nın laboratuvarlarında işlerini yürütmektedirler.

Cesur Yeni Dünya'nın sosyal yaşamında toplumla bütünleşme araçlarından olan müzik ve ritm, aynı zamanda toplu seksle de bağlantılandırılmıştır. *Fordson Cemaat İlahievi*'nde gerçekleşen ve orji ile sonuçlanan, on iki kişilik *Dayanışma Ayini* sahnesi, müziğin *Dünya Devleti*'ndeki işlevine iyi bir örnektir:

Başkan ayağa kalktı, T işareti yaptı ve sentetik müziği başlatarak yumuşak, yorulmak bilmez davul vuruşlarını ve o kaçınılması olanaksız İlk Dayanışma İlahisi'ni iniltili bir şekilde tekrar tekrar çalan – meltem-üflemelilerden süper-yaylılara – enstrümanlar korosunu salıverdi. Tekrar tekrar – nabız gibi atan ritmi kulak değil, diyafram duyuyordu (...) Aniden yüksek, sentetik bas bir ses, gümbürtüyle, yaklaşan günah diyetini dayanışmanın tamama erişini müjdeleyen, Onikisi-bir-erde'nin gelişini, Yüce Varlık'ın yeniden doğuşunu bildiren sözcükleri söyledi. Ses, “Toplu seks – poplu seks” diyerek ilahi söylüyordu ve bu arada tamamlar ateşli tezahüratlarını sürdürüyorlardı. (Huxley, 2006: 116, 121)

Dünya Devleti'nin uygarlık standartlarının dışında yaşayan vahşi bir kabilenin gerçekleştirdiği bir törende de benzer müziksel yapıların kullanılması, eleştirel akıldan mahrum bırakılan bir müziğin, ilkel olarak adlandırılan kodların dışına çıkmasının pek mümkün olamayacağına işaret etmektedir.

Davullar Lenina'ya, güven veren bir biçimde Dayanışma Ayinleri'nde ve Ford Günü kutlamalarında çıkarılan gürültüleri anımsattı. “Toplu seks – poplu seks” diye fısıldadı kendi kendine. Bu davullar da aynı ritmle çalıyordu. (...) Lenina Bernard'a, “Bana alt sınıfların Toplu İlahilerini hatırlattı.” dedi. (Huxley, 2006: 155, 156)

Bu beğeni tek yönlü değildir. Vahşi dünyadan *Dünya Devleti*'ne gelen ve bu yeni dünyanın neredeyse tüm unsurlarından nefret eden “Vahşi” (Savage) de, Cesur yeni Dünya'nın müziğini beğenmiştir: “'Tabi', diyen Vahşi kabullenmek zorunda kalarak devam etti, 'bazı güzel yanları da yok değil. Örneğin, yayınlanan bütün o müzikler...'” (Huxley, 2006: 282).

Edebiyat tarihinde birer distopya olarak değerlendirilseler de tasvir ettikleri ütopyik mekanları “parlaklık, geometrik düzen, şeffaflık, uyum ve temizlik” gibi unsurlarla donatan Zamyetin ve Huxley'in aksine, George Orwell'in tasarladığı dünya bu unsurlardan gayet uzaktır. *Biz*'in genel yapısını kendi romanına aynen yansıtan Orwell, daha yakın bir gelecekte çok daha huzursuz edici bir distopya tasarlayarak bir yanda da distopik edebiyat ve sinema için yol gösterici olmuştur. Karanlık, nem, gürültü, karmaşa, kapalı hava, gri tonlar ve endüstriyel sesler, kitabı okurken hem gözümüzde hem de kulağımızda canlanır.

Ütopya ve distopyaların görsel, işitsel özelliklerini karşılaştıran Tagg ve Colins'e göre; *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*'teki bu farklı atmosferin sebebi; Orwell'in kitabını yazmadan önce atom bombasının kullanılmasıdır (2001). Atom bombasına artı olarak Orwell, Stalin ve Nazi despotizmine ve İkinci Dünya Savaşı'na da tanık olmuştur. Bütün bu deneyimler Orwell'in zihninde, totaliter dünya devletlerinin çok yakın bir gelecekte kurulacağı fikrini uyandırmıştır.

Bin Dokuz Yüz Seksen Dört'ün dünyasında tüm yer küre, birbiri ile sürekli savaş halinde olan birkaç büyük devletin hakimiyetindedir. Bu devletlerin totaliter rejimleri *Biz* ve *Cesur Yeni Dünya*'daki iktidar sahiplerinin aksine, ellerindeki yönetim gücünün devamlılığını şiddet, baskı, işkence ve propaganda yoluyla sağlamaktadırlar. Propaganda öyle yoğun ve değişkendir ki neyin doğru neyin yanlış olduğunu kimse bilememektedir. Bir ülke savaş halinde olduğu başka bir ülke

ile barış imzalarsa o ülkenin tüm tarihi, sanki savaş hiç yaşanmamış gibi yeniden yazılır. En önemli sloganlarından biri “Geçmiş denetleyen geleceği de denetler; şu anı denetleyen, geçmiş de denetler.” olan *Parti*, memur ve üst düzey yöneticilerin tüm yaşamlarını, televizyon olarak da kullanılabilen *tele-ekranlar* aracılığı ile kontrol altında tutmaktadır (Orwell, 2002: 36). “Proleterler ve hayvanlar (ise) özgürdür.” (Orwell, 2002: 64).

Görevi, eski gazetelerdeki haberleri yeni gelişmelere göre değiştirmek olan Winston, tıpkı D-503 gibi, aykırı düşünceleri olan bir kadına aşık olur ve kendisini kuşatan totaliter yapının dışına çıkmaya çalışır. Bu romanda da müzik, bir tür dayanışma töreni olan toplu *İki Dakikalık Nefret* nöbetlerinde, marşlar ve tekdüze ritimler olarak devreye girer.

Bu sırada orada bulunanların tümü, derin, ağır, ritmik bir şarkıya başladılar: 'B-B!.. B-B!.. B-B!..* tekrar tekrar, çok yavaş, iki B arasında uzun soluklar alarak, söyleniyordu, şarkı ilkelce bir şeyler taşıyordu içinde, ezginin gerisinde, çıplak ayakların yeri dövdüğünü, tamamların çalındığını duyar gibi oluyordu insan. Bu durum hemen hemen otuz saniye sürdü. Duyguların yoğunlaştığı anlarda sık sık söylenen bir nakarattı bu. Büyük Biraderin bilgeliğine ve görkemine adanan bir ilahiydi, ama daha çok, halkın kendi kendisini ipnoz etmesi, bilinçlerin ritmik bir ses yardımıyla, istemli olarak bastırılmasına yarıyordu. Winston içinin buz kestiğini hissetti. İki Dakikalık Nefretteki taşkınlıklara katılmadan edemezdi, ama bu aşağılık B-B ezgisi, onu her zaman dehşete düşürürdü. Elbette O da ötekilerle birlikte söylerdi, başka türlü olduğu olanaksızdı zaten. (Orwell, 2002: 21)

Ayrıca proleterler için standart şarkı sözleri üreten *güftekar* adlı makine, müziğin sentetik üretimine işaret eder. Ancak Winston, tek devrimci potansiyel olarak gördüğü proleterlerin bu standart şarkılara bile farklı bir anlam kazandırdıklarını düşünmektedir.

Bu ezgi birkaç haftadır Londra'nın dilinden düşmüyordu. Müzik Bölümünün bir şubesi tarafından, proleterler için hazırlanan ve hepsi de birbirinin aynı olan bir yığın şarkıdan bir tanesiydi bu. Şarkının sözleri, insan eli değmeksizin, güftekar adı verilen bir makine tarafından yazılıyordu. Ama kadının söyleyişi şarkıyı güzelleştirmişti, sanki! (Orwell, 2002: 115-116)

Gelecek konusunda Orwell kadar karamsar olmayan Alfred Bester, *Yıkıma Giden Adam* adlı bilimkurgu romanını 1954'te yazar. Bester'in romanında, distopyayı yukarıda işlenen metinlerdeki gibi tanımlanmış ve kapalı bir sistem olarak görmeyiz. Ancak romanın geçtiği 24. yüzyılda total toplumsal kontrol, zihin okuyan devlet memurları (esperler) tarafından sağlanmaktadır. Bu ileri derecede endüstrileşmiş tüketim toplumunda, zihin kontrolü sayesinde, sıradan vatandaşların norm dışı davranışlar göstermesi tamamen engellenmiştir. Ancak bir yandan devlet, zihinleri okuyarak kontrol ederken, diğer taraftan reklam endüstrisi, zihinden atılamayan reklam müzikleri yoluyla vatandaşları tüketime yönlendirmektedir. Diğer bilimkurgu yazarlarında *Müzik Üretim Evi* ya da *Sentetik Ses ve Müzikle Propaganda Büroları* şeklinde karşımıza çıkan tema, Bester'in romanında reklam müzikleri besteleyen bir birime dönüşmüştür: *Melody Lane ve Zihinsel Şarkılar A.Ş.* Ancak bu birimin tüketiciyi yönlendiren reklam müzikleri bestelemekten öte görevleri de vardır:

Çarşamba öğleden sonra Reich, teatral bölgenin kalbi olan Melody Lane'e gitti ve Zihinsel Şarkılar A.Ş.'ye uğradı. Orasını, Reich'in satış bölümü için harika reklam müzikleri ve Egemen'in geçen yıl ki işçi kavgalarını bastırmak için her şeyi kullanabileceği bir zamanda propaganda amaçlı çarpıcı grev kırıcılığı şarkıları besteleyen zeki, genç bir kadın yönetiyordu. (Bester; 2000: 54)

* Biz'deki *Velinimet*'in yerini burada *Büyük Birader* almıştır. Tüm yaşam alanlarında *Büyük Birader*'in afişleri asılıdır ve altında da *Büyük Birader Seni İzliyor!* yazılıdır. Orwell'in *Büyük Birader* tasviri Stalin'i anımsatır: Esmer, siyah bıyıklı, güçlü, sakın, gizemli yüz. *Büyük Birader*, total kontrol ve iktidara tapmanın simgesidir.

Romanın başkahramanı (Ben Reich), reklam şarkılarından birini düşüncelerini perdeleyen bir araç gibi kullanarak, cinayet işlemeyi başarır. Böylece asıl amacı eleştirel düşünceyi engelleyip tüketime yönlendirmek olan bir reklam şarkısı, bir tür direniş aracına dönüşür. Yazar, şarkının sözlerini³ roman boyunca tekrar tekrar duyurarak, müziği ana temalardan biri haline getirir. Böylece Orwell'in kurgusundaki totaliter baskının yerini, tıpkı dönemin (1950'ler) Amerika'sındaki gibi kültür endüstrisinin manipülasyonu alır. Ayrıca Bester, romanın işleyişi içinde müziğe; kaydedilmiş eski operalar ve ses kullanmadan telepatik yöntemlerle icra edilen şarkılar biçiminde yer verir.

Erkek egemen bir dilim hüküm sürdüğü bilimkurgu edebiyat alanının özgün karakterlerinden biri olan Ursula Le Guin, *Mülksüzler*'de (1974) yukarıda bahsi geçen ütopyacı ya da distopyacı metinlerdeki pek çok farklı unsuru, özgün bakış açısıyla bir araya getirir. *Mülksüzler*'de ileri derecede kapitalistleşmiş "Urras" ve bu gezegenin bir uydusu olan "Anarres"te kurulmuş Odocu (anarşist) ütopya bir arada anlatılır. Anarres, toplumsal örgütlenme ve kültürel yapı anlamında bir ütopya olmasına rağmen coğrafi olarak distopik bir gezegendir. Doğal koşullar ancak işbirliği ve karşılıklı dayanışma ile üstesinden gelinebilecek kadar zorludur ve gelenekselleşen davranışlar yazılı olmayan yasalara dönüşmeye başlamıştır. Romanın tam ismi bu yüzden *Mülksüzler: İkircikli Bir Ütopya*'dır.

Le Guin aynı zamanda ütopyalarda ve bilimkurgu distopyalarında ayrı ayrı ele alınan müziksel temaları da (yenilerini ekleyerek) bir arada kullanır. Bir başka deyişle *Mülksüzler*, ütopyik/distopik temalar anlamında olduğu kadar müziksel temalar anlamında da zengin bir metindir.

Anarres, Raymond Williams'ın kategorizasyonundaki "insan emeği ile ulaşılmış yeni bir yaşam biçimi olarak ütopya" başlığı altında değerlendirilebilir. Williams'a göre; "çok gelişmiş bir saf bilim" ve "ilkel ekonomi" birlikteliği bu kategorinin tipik özellikleridir. (1978: 204) Bu iki özelliğin romandaki karşılıkları "halk şarkıları" ve "sayısal armoniler"dir. Halk şarkıları, çeşitli tören ve şölenlerde hep birlikte söylenen ve danslara eşlik eden müziklerdir. Dinlenen değil de yapılan bir şey olarak halk şarkıları, ütopyanın daha çok küçük kentlerinde icra edilir, toplumsal hafızayı diri tutar, toplumsal katılımı ve aidiyeti pekiştirir.⁴ Sayısal armoniler ise matematiğin kesin kurallarına ve sayı dizilerine göre biçimlendirilmiş bir müziktir. Kaydedilmiş olarak bulunabilen ve Anarres'in büyük kentlerindeki konser salonlarında icra edilen bu eserler, Müzik sendikasına üye müzisyenler tarafından Anarres'in müzik politikalarına uygun biçimde bestelenirler. Sayısal armoni sistemi ve işçi şarkıları, mülkiyetçi dünya ile anarşist ütopya arasındaki ender ortak noktalardandır. Kapitalist Urras'ın ilahileri de sayısal armoni sistemine uygun biçimde bestelenmiştir. "Anarres'e yerleşenler insan yasalarını geride bırakmışlar ama armoni yasalarını birlikte getirmişlerdi." (Le Guin; 1999: 86) Sayısal armoniler, bir yandan matematik kurallarına göre düzenlendiği için Zamyatin'in *Tek Devlet* müziğini andırırken ütopya ile dış dünya arasındaki ortak nokta olması dolayısıyla da *Cesur Yeni Dünya*'yı anımsatır.

Anarres'te ayrıca sanat sendikalarına ve ütopyanın genel sanat politikalarına uymayan, toplumun dışında yaşayan bohem sanatçılar da vardır. Karakterlerin müzik, sansür ve ütopyacı

³ "Sinirli, Öfkeli'ye Dedi" adlı bu şarkının sözleri şöyle: "Sekiz beyim, yedi beyim / Altı beyim, beş beyim / Dört beyim, üç beyim / İki beyim, bir! / Sinirli, Öfkeli'ye dedi / Sinirli, Öfkeli'ye dedi / Gerilme, endişe ve kavgaya başladı." Yazarın tasvirine göre bu şarkı, ritm kalıbındaki eksik vuruş dolayısıyla dinleyeni bitmeyen bir döngüye sokmaktadır.

⁴ Örneğin Anarres'e ilk gelen madencilerden kalan eski bir şarkı, bu gezegenin zorlu doğal koşulları içinde ütopyanın kurucu iradesini canlı tutmaktadır: *Taştan yeşil yaprakları yeşerten / Kayanın kalbinden berrak suyu fişkırta kadın...* Benzer işçi şarkıları Urras'ın işçi sınıfı arasında da ütopyacı düşü canlı tutar: *Ey doğu ışığı, parla ki / Uyuyanlar uyanın! / Vaad yerine gelsin, Karanlık aydınlansın.*

ideal konusundaki tartışmaları, Le Guin'in müzik (bireysel yaratıcılık) ve toplumsal yaşam arasındaki ilişkiye yaklaşımını da özetler:

- Konservatuarda öğrendiğim gibi beste yapmıyorum. İşlevsiz müzik yapıyorum. Koro eserleri yazmamı istiyorlar. Koro eserlerinden nefret ederim. (...) Bir oda müziği parçası yazıyorum. *Eşzamanlılık İlkesi* adını vermeyi düşündüm. (...) Bir kez dinlerlerdi ama kaydedilmesine veya bölgesel konserlerde çalınmasına izin vermezlerdi. Organik üslupta yazılmamış.

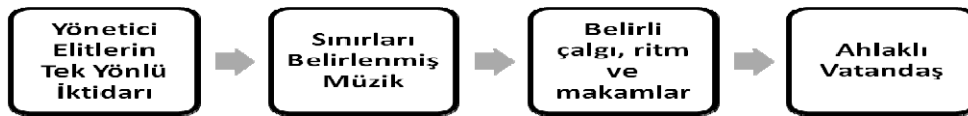
-Ama bu tür bir sansürü nasıl haklı gösterebilirler! Sen müzik yapıyorsun! Müzik katılımı gerektiren bir sanattır, tanımı gereği organik ve toplumsaldır.

-Haklı gösterebiliyorlar, çünkü müzik yararlı değil. Kanal kazma önemli, biliyorsun; müzikse yalnızca süs. (...) Odocu idealin merkez ögesi olan karmaşıklık, canlılık, icat etme ve inisiyatif özgürlüğünü, hepsini çöpe attık. (Le Guin; 1999: 160-161)

Romandaki bu diyalogdan da anlaşılabilirliği gibi, Platon'un elitist ütopyasında yasaklar berrak bir düzenleyici akıl tarafından tepeden inerken, Yirminci yüzyılın eşitlikçi ütopyaları, genel eğilimlerden kendiliğinden doğan sansüre karşı dahi tetikte olmak gerektiği fikrini içermektedir. Bu ucu açık ütopya tasviri *Mülksüzler*'e çok çeşitli müziksel pratikler (müziğe ilişkin farklı temalar) olarak yansımaktadır: Halk/işçi şarkıları, ilahiler, matematiksel armoni sistemi, kaydedilmiş müzik, seyirlik müzik, müziksel katılım ve dans, işlevsiz müzik, sansür vb.

Değerlendirme

Platon'un "İdeal bir devlet nasıl olmalıdır?" sorusu ile harekete geçen ancak son kertede aristokrat bir devlet olarak biçimlenen ütopyasında, toplumun ahlakının (yani ahlaklı vatandaşın) kaynağı yönetenlerdir. "En iyi toplum, en iyilerin yönettiği, bütün sanatların en zoru olan, yönetme sanatı açısından mizaç ve terbiye olarak en uygun ve en iyi olanların yönettiği toplum olacaktır." (Kumar; 2006: 18) Dolayısıyla yönetenler tarafından biçimlendirilmiş/sınırlanmış iyi, güzel, ahlaklı müzik, ahlaklı vatandaşın üretilmesinde ve ütopyanın sürdürülebilirliğinde işlevseldir. (Bkz. Şekil 1)



Şekil 1: Antik çağ ütopyasında müzik

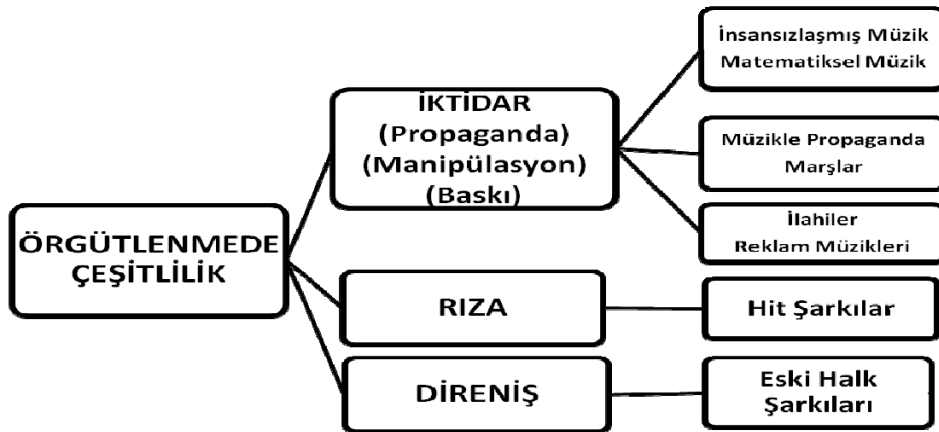
Platon'un tek yönlü iktidara dayalı, aristokratik ideal devletin aksine Thomas More'dan itibaren ütopyalar, halkın rızasını da içeren eşitlikçi yapılara dönüşmüştür. Ütopyalarda sistemin ahlakının ve iyiliğinin kaynağı halkın kendisidir. İkinci bölümde ele alınan tüm ütopyalarda ortak müziksel temalar olarak karşımıza çıkan ilahiler, şarkılar ve danslar, bu iyi ahlaklı insanların toplu ritüellerine gömülüdür. Ahlaki değerlerin taşıyıcısı olan ilahi ve şarkıları icra etmek, toplumsal aidiyetin sağlanması ve sürdürülmesinde kritik bir role sahiptir. Seyirlik olmaktan çok katılım esaslı olan müzik pratikleri, ütopyaların kapalılığının sürdürülmesinde işlevseldir. (Bkz. Şekil 2)



Şekil 2: Ütopyalarda müzik

Bilim ve teknoloji ögesini içeren distopyaların örgütlenme biçimlerine bakıldığında ütopyalardan farklılaşan bir tür çeşitlilik ile karşılaşırız. Sürekli devrimin gerekliliği fikrini tersten anlatan bu negatif içerikli distopyalarda iktidar, rıza ve direniş ile bir aradadır. Bu çeşitlilik müziğin söz konusu metinlerdeki ele alınışına da yansır. Önceki metinlerde sık sık karşımıza çıkan ilahi, halk şarkısı ve dans temaları tekrarlanmakla birlikte kayıtlı müzik, popüler müzik, insansızlaşmış müzik gibi yeni kategoriler ile karşılaşırız.

Zamyatin, Huxley ve Orwell, gelecekte müziğin üretiminin insanlardan makinelere aktarılacağı, basit yapılı ve propaganda içerikli müzikler ile kitlenin baskı altında tutulacağı konusunda hemfikirdir. Bester ve Orwell'in metinlerinde iktidarlar, popüler şarkıları ve reklam müziklerini manipülasyon için kullanırlar. Buna karşılık popüler şarkıların farklı biçimde anlamlandırılması ve eski halk şarkılarının korunması, distopya içindeki direnişin araçları olarak karşımıza çıkar. Ayrıca sayı dizilerine göre oluşturulmuş matematiksel armoni sistemleri, aralarında elli yıl kadar bir süre olsa da *Biz* ile *Mülksüzler*'deki ortak temalardır. Bilimkurgu romanlarında çeşitlenen bu temaların bir diyagramı çıkarıldığında giderek çatallanan bir yapı ile karşılaşırız. (Bkz. Şekil 3)



Şekil 3: Bilimkurgu romanlarında müzik

Sonuç olarak; müzik, tüm bu metinlerde genellikle tali bir konumda bulunmakla birlikte kurgulanan dünyanın içeriğini anlayabilmek için önemli bir göstergedir. Ütopya ve bilimkurgu yazarları müziğin bu gücünün farkında olduklarından müzik ile ilişkili temalar giderek çeşitlenmiştir. Bu temaların her biri hem dönemin müziği algılama kategorilerini yansıtır hem de bu kategorilerin içlerinde taşıdıkları potansiyelleri kavramamızı sağlar.

KAYNAKÇA

- BACON, Francis (2002) *Yeni Atlantis*, çev: Hamit Dereli, Akyüz Yayıncılık, İstanbul.
- BESTER, Alfred (2000) *Yıkım'a Giden Adam*, çev: Berna Kılınçer, Çetin Şan, AltıKırkbeş Yayınları, İstanbul.
- CAMPANELLA, Tommaso (1996) *Güneş Ülkesi*, çev. V. Günyol, H. Kazgan, Sosyal Yayınlar, İstanbul.
- HUXLEY, Aldous (2001) *Cesur Yeni Dünya'yı Ziyaret*, (çev. Savaş Kılıç), İthaki Yayınları, İstanbul.
- HUXLEY, Aldous (2006) *Cesur Yeni Dünya*, (çev. Ümit Tosun), İthaki Yayınları, İstanbul.
- KUMAR, Krishan (2006) *Modern Zamanlarda Ütopya ve Karşıütopya*, çev: Ali Galip, Kalkedon Yayıncılık, İstanbul.
- LE GUIN, Ursula (1999) *Mülksüzler: İkircikli Bir Ütopya*, çev: Levent Mollamustafaoğlu, Metis Yayınları, İstanbul.
- MORE, Thomas (1997) *Utopia*, (çev. S. Eyuboğlu, V. Günyol), Cem Yayınları, İstanbul.
- MORRIS, William (2002) *Hiçbiryer'den Haberler*, çev: Bahadır Sina Şener, Kerem Karaerkek, Kaos Yayınları, İstanbul.
- ORWELL, George (2002) *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*, (çev. Nuran Akgören), Can Yayınları, İstanbul.
- SOMAY, Bülent (1988) “Önsöz: Zamyetin'in 'Biz'i Biz miyiz?”, *Biz*, (çev. Füsun Tülek), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- SOYKAN, Ömer Naci (1991) “Ütopyalarda Sanat-Toplum İlişkisi”, *Felsefe Dünyası*, 1: 31-37, Ankara.
- TAGG, Tagg, Philip, Collins, Karen (2001), “The Sonic Aesthetics of the Industrial: Reconstructing Yesterday's Soundscape for Today's Alienation and Tomorrow's Dystopia”, <http://www.scribd.com/doc/14341478>, (erişim tarihi: 22 Şubat 2010).
- TURAN, Güven (2004) “Yokülkeler... Düşülkeler...”, *Kitap-lık*, sayı: 76, Ekim, YKY, İstanbul.
- WILLIAMS, Raymond (1978) “Utopia and Science Fiction”, *Science Fiction Studies*, Vol. 5, No. 3 (Nov. 1978), pp. 203-214.
- ZAMYATIN, Yewgeni (1988) *Biz*, çev: Füsun Tülek, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

“TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE YAZILI KAYNAKLARDA NEY EĞİTİMİ”

Öğr. Gör. Dr. Ali TÜFEKÇİ

*İstanbul Teknik Üniversitesi
Türk Musikisi Devlet Konservatuarı
Çalgı Bölümü*

ÖZET

Tarihsel süreç içerisinde Türk Makam Musikisi eğitim ve aktarımının, *meşk* adı verilen bir yöntemle sürmüştüğü bilinmektedir. Bu kültürel ve sanatsal aktarım sadece musikide değil, usta-çırak ilişkisini gerektirecek tüm sanat dallarında kullanılmıştır. Öyle ki, Türk Makam Musikisinde günümüzden yetmiş seksen yıl öncesine kadar bu yöntemin süregeldiği bestekarlar, hanendeler, çalgı icracılarının bu suretle yetiştirdiği, repertuarlarını genişlettikleri, edindikleri tavır ve üsluplarıyla tüm öğrendiklerini meşk zincirinin devamı olarak kendi talebelerine aktardıkları bilinmektedir.

Dolayısıyla usta-çırak ilişkisi sonucunda edindiğimiz geleneksel musiki tavrı ve repertuarın yanı sıra; yazılı eğitim anlayışının fazlaca yaygınlaşmadığı tarihsel süreçten günümüze kadar ulaşan yazılı kaynaklar (edvarlar, musiki risaleleri) son derece önem taşımaktadır. Bu şekildeki intikaller sonucunda geçmiş dönemlere ait musiki anlayışı, tavır-üslubu, repertuarı, makam bilgileri, çalgılara ait teknik ve metodik bilgileri edinmiş bulunuyoruz.

Bu itibarla, *Ney* meşki ve yeni başlayan bir neyzen adayına yol gösterici mahiyette yazılmış eserler tarih içerisinde karşımıza çıkmakta ve önem taşımaktadır. Ulaşabildiğimiz ilk eser, XV. yüzyılda ele alınmış, 1411 tarih itibarıyla Kırşehirli Yusuf bin Nizameddin tarafından yazılan, *Risale-i Musiki* adında, içinde *ney öğrenmenin konu edildiği bölüme geldik* başlığıyla bir metin bulunan Farsça bir musiki risalesidir. Bu tarihten günümüze kadar olan yaklaşık altı yüz senelik zaman dilimi içerisinde karşımıza az da olsa bir neyzene yol gösterici mahiyette yazılmış eserler, metodlar çıkmaktadır.

Bu çalışma tarihsel süreç içerisinde ney'in fiziki yapısının, ses devrelerinin, perdelerinin şekil-tablo-sembollerle yazıya aktarıldığı öğretiliş biçimlerini ve günümüzde yazılmış metotlaşmış uygulamaları karşılaştırmalı bir anlayışla ele almayı amaçlamaktadır.

NEY METHODOLOGY AND COMPARISONS FROM XV CENTURY ON

Ali TÜFEKÇİ

*Istanbul Technical University
Turkish Music State Conservatory
Instrument Department*

ABSTRACT

In the course of history, it is known that a method called *meşk* was used for the education and transmission of Turkish Maqam Music. This cultural and artistic transfer was used not only in music but also in all the branches of art requiring the master-apprentice relationship. It is well known that this method guided many composers, singers and musicians from today to seventy or eighty years ago in the Turkish Maqam Music and thanks to this method, they extended their repertoires and considering their attitudes and styles, they transferred their students whatever they learnt as a continuation of the *meşk* chain.

Accordingly, the written sources (*edvars*, musical directories) dating back to centuries during which the written education understanding is not common have a great importance besides the traditional musical attitude and repertory we acquired thanks to the master-apprentice relationship. As a result of this information exchange and interaction dating back to centuries, we acquired the previous musical understandings, attitudes and styles, repertories, maqam knowledge and instrumental technical and methodical informations.

From that respect, we come across the inspirational works written to guide a Ney students and the prospective Ney players, all of which have a great importance. The first work we found is a Persian music directory called *Risale Musiki* written by Yusuf bin Nizameddin from Kırşehir in 1411 in XV century. This directory includes a passage titled “*In this text, we will learn about nay*”. Even if there are no many works on ney, we still have works written from that date on within a period of approximately six hundred years to guide a ney player.

This study aims to compare the methodical practices written recently and the teaching methods written down in the course of history, in which the physical structure, sound circuits and tones of the ney are described with the shapes, tables and symbols.

Giriş

Türk Makam Musikisi eğitim ve aktarımının, *meşk* adı verilen bir yöntemle sürmüş olduğu bilinmektedir. Bu kültürel ve sanatsal aktarım sadece musikide değil, usta-çırak ilişkisini gerektirecek tüm sanat dallarında kullanılmıştır. Öyle ki, Türk Makam Musikisinde günümüzden yetmiş seksen yıl öncesine kadar bu yöntemin süregeldiği bestekarlar, hanendeler, çalgı icracılarının bu suretle yetiştiği, repertuarlarını genişlettikleri, edindikleri tavır ve üsluplarıyla tüm öğrendiklerini meşk zincirinin devamı olarak kendi talebelerine aktardıkları bilinmektedir.

Dolayısıyla usta-çırak ilişkisi sonucunda edindiğimiz geleneksel musiki tavrı ve repertuarın yanı sıra; yazılı eğitim anlayışının fazlaca yaygınlaşmadığı tarihsel süreçten günümüze kadar ulaşan yazılı kaynaklar (*edvarlar*, *musiki risaleleri*) son derece önem taşımaktadır. Bu şekildeki intikaller sonucunda geçmiş dönemlere ait musiki anlayışı, tavır-üslubu, repertuarı, makam bilgileri, çalgılara ait teknik ve metodik bilgileri edinmiş bulunuyoruz.

Bu itibarla, *Ney meşki* ve yeni başlayan bir neyzen adayına yol gösterici mahiyette yazılmış eserler tarih içerisinde karşımıza çıkmakta ve önem taşımaktadır. Ulaşabildiğimiz ilk eser, XV. yüzyılda ele alınmış, 1411 tarih itibarıyla Kırşehirli Yusuf bin Nizameddin tarafından yazılan, *Risale-i Musiki* adında, içinde *ney öğrenmenin konu edildiği bölüme geldik* başlığıyla bir metin bulunan Farsça bir musiki risalesidir. Bu tarihten günümüze kadar olan yaklaşık altı yüz senelik zaman dilimi içerisinde karşımıza az da olsa bir neyzene yol gösterici mahiyette yazılmış eserler, metodlar çıkmaktadır.

Kırşehirli Yusuf Bin Nizameddin (1411)

Mevlevi ve musikîşinas olduğu dışında hayatı hakkında fazla bir bilgi bulunmayan Kırşehirli Yusuf Bin Nizameddin’in, XV. yüzyılda yaşadığı ve *Risale-i Musiki* adında Farsça musiki risalesi yazmıştır.

Uzunca bir duanın ardından eserin yazılış amacını açıklayan mukaddimeden sonra teknik bilgiler verilmeye başlanır. Musiki ilminin matematik, tıp, fizik ve astroloji ilimlerinden ortaya çıktığını yazan Kırşehirli, bu görüşleri Farabi, İbn-i Sina ve Urmevi’ye dayandırır.

Nay ‘ney’ öğrenmenin konu edildiği bölüme geldik. Eğer ney çalmayı dilerse ve hoca da bulamazsa git bir ney al. Yukarıdan aşağıya doğru yedi perde bulunmaktadır. Rast hanesi (deliği) yedinci perdedir. İkinci perde açarsan düğah hanesidir, yani birinci deliği açarsan, düğah çıkar. Üçüncü perdeyi açarsan yani segah hanesini açarsan segah çıkar. Bir perde daha

açtığına, yani dördüncü perdeyi açtığına çargah perdesi çıkar. Bundan sonra bir perde daha açarsan, pençgah, yani beşinci hane olan neva hanesinin sesi neva çıkar. Bir perde daha açarsan hüseyini sesi çıkar. Eğer hisar perdesini çıkartmak istersen, gerdaniye perdesini muhayyer kabul edeceksin. Bunlar bir esastır. Bu esastan bir çok makam, ağaze, terkiib, şube meydana gelir. Eğer, bir üstad bulamazsan ve söylediklerimize uyarsan, bu sana yeterli olur.” (Doğrusöz, 2007: 214):

Seydi (1504)

Sultan II. Beyazıd devrinde yaşamış olan musiki nazariyatçılarından Seydi'nin kimliği ve hayatı hakkında fazla bilgi bulunmamaktadır. 1504'te yazıldığı bilinen *Matla* isimli çalışması dönemin önemli eserlerindendir. (Arısoy, 1988: 91-92, Seydi, 28a).

“(2) Ve eğer nây öğrenmek dilerse elüne bir nây al. Yukarudan aşağıya say. (3) Yedinci perde’i tut. Hemân Râst olur. İki perde’i aç. Dügâh olur. Bir perde’i (4) dahî açsan Çâr-gâh olur. İki perde dahî açsan Penc-gâh olur. Dahî yukarı (5) perde’i açsan Hüseyinî olur. Andan artuk dahî perde yok. Yukaruda (6) ve dilesen kim Gerdâniyye idesin, bir Muhayyer idesin Segâh ondan sagîr (7) itsen Hisâr olur. Çâr-gâh ondan safîr itsen, Gerdâniyye olur (8) Isfehân önünden sagîr itsen Muhayyer olur. İşbu bir asldır kim bundan (9) hayli Makâm ve Âvâze ve Terkiib ve Şu’be hâsıl olur. Ol asl müretteb (10) budur. Bâkî Makâmlar dahî bunun gibidir. Gâyette müyesser olur. Tâ bir üstâza yetişince. (11) Ve eğer üstâza yetişmeğe fırsat düşmezse bu resmle ta’lîm-i nây sana üstâz (12) yeter, eğer ‘aklun müsä’ade iderse. Eğer Nây’dur, eğer Surnâ’dur, eğer Miskâl’(13)dür, eğer Ergânûn’dur.. Bunların mecmû’ bir makûleden gibidir.

Kevseri Macmuası (v.1770)

Neyzen Mustafa Kevseri Efendi'nin tek nüshalı el yazması olan *Kevseri Mecmuası*, XVIII. yüzyılın ilk yarısına ait geniş bir saz eserleri derlemesidir. Mustafa Kevseri'nin *ney* üflediği ve Mevlevi bir musikici olduğu bilinmektedir.

Mecmuanın birinci bölümünden sonraki üç sayfada, tabulatura şekilleriyle neyin delikleri üzerindeki parmak baskıları, perdeler ve ney çeşitleriyle ilgili bilgiler verilmiştir. *Mecmuada* yer alan eserlerin ‘ebced’ denilen Arap alfabesi harfleriyle yazılmış notalarının yanında *neye* ait bilgiler de bulunmaktadır. Neyzen Mustafa Kevseri Efendi; *Der beyân-ı esrar-ı nây-i şerif* başlığıyla başlayan dördüncü bölümde, üzerindeki deliklerle birlikte kabataslak çizgilerle çizilmiş bir *ney* resmi ve *ney* perdelerinin tek tek adları olduğunu; *neyin* ana diziyi ara sesleriyle birlikte veren model çalgı olduğunu belirtmektedir. *Kevseri Mecmuası*’nın son bölümü; insan vücudu *neyle* benzetilmekte *suret-i nâyî* adı altındaki resim üzerinde verilen parmak baskıları ve perde adlarıyla tamamlanmaktadır. (Judetz, 1998: 20-21)

Abdülbaki Nasır Dede (d.1765)

1765 yılında doğan Abdülbaki Nasır Dede'nin babası Kütahyalı Seyyid Ebubekir Dede, Yenikapı Mevlevihanesi'nin on üçüncü şeyhi olup Halvetiye büyüklerinden Seyyid Nureddin Efendi'ye dayanmaktadır (Başer, 1995: 23).

Yenikapı Mevlevihanesi şeyhi, neyzenbaşı olan Abdülbaki Nasır Dede, 1794 yılında bitirdiği *Tedkik-i Tahkik* adlı eserinde, *ney* hanelerini (deliklerini) ve hanelerden çıkan sesleri, bunların nasıl elde edilebileceğini yazmıştır (Başer, 1989: 37).

Abdülbaki Nasır Dede, yegah – tiz hüseyini perdeleri arasındaki tam ve ara sesleri “nim” yani yarım açarak (buselik, dördüncü çargah deliğini yarım açmakla) ve nefesin üfleme derecelerini değiştirerek çıkabileceğine işaret eder. Nasır Dede için beş çeşit nefes derecesi vardır; Erguner (2002: 115) nefh (normal nefes), nefhde rütbe-i evvel (hafif - sıcak nefes,yegah

perdesi), nefhde rütbe-i sani (ikinci derece kuvvetli nefes - neva) nefhde rütbe-i salis (üçüncü derece kuvvetli nefes, muhayyer) nefhde rütbe-i rabi (dördüncü derece nefes, tiz hisar, tiz hüseyini) Bunun dışında “şuri” perdesi rast ile düğah arasındaki ilk perdedir. Rast perdesini az pes üflemekle “geveşt” perdesine ulaşılır. Nasır Dede, dem sesi şöyle açıklamaktadır.

Nasır Dede, *Tedkik-i Tahkik*'te perdelerin neyde üflenmesi ve elde edilmesiyle ilgili bilgiler vermektedir. Bu perdeler sırasıyla; yegah, pes beyati, pes hisar, aşiran, acem aşiran, irak, geveşt, rast, şuri, zirgüle, düğah, kürdi, segah, buselik, çargah, saba, hicaz, neva, beyati, hisar, hüseyini, acem, evç, mahur, gerdaniye, şehnaz, muhayyer, sünbüle, tiz segah, tiz buselik, tiz çargah, tiz saba, tiz hicaz, tiz beyati, tiz hisar, tiz hüseyini olarak geçmektedir. Nasır Dede, ayrıca neyde yedi adet delik bulunduğunu, bunlardan ilkinde düğah, ikincisine kürdi, üçüncüsüne segah, dördüncüsüne çargah, beşincisine saba, altıncısına neva, yedincisine aşiran denildiğini ve sırasıyla verdiği seslerin neyde üfleniş pozisyonlarını şöyle açıklamıştır (Başer, 1983: 153);

1806 Tarihli Yazarı Bilinmeyen Edvar

1806 yılında yazılmış olan *Edvar-ı İlm-i Musiki* adlı eserin yazarı bilinmemektedir. Eserde, ney perdelerine ilişkin bir tablo verilmiştir. Bu perdelerle *Haşim Bey Mecmuası*'ndaki perdeler aynıdır. Bizce eserin önemli özelliklerinden biri de, neyin tasavvufi yönden ele alınmasıdır. Böylelikle, eserin Hz. Mevlâna'dan sonra neyin tasavvufi açıklamalarla ele alınmasını içeren ikinci bir kaynak olduğunu düşünmekteyiz. Eserde, neyin tasavvufi yönden bazı özelliklerinin açıklamak maksadıyla, hanelerinin (perdelerinin) yedi yıldız ve bunların melekler ve haftanın günleri ile olan ilişkisi, ney isminin harfleriyle (“nun” – N ve “ye” – Y) Yasin Suresinin harflerinin ebcedle aynı hesabına geldiği ve maksadın Hz. Muhammed Aleyhi'sselam demek olduğunun bilinmesiyle, erbab-ı tedkik ve tahkikçe neyden maksadın Hz. Muhammed Aleyhisselamın ism-i şeriflerine işaret olunduğu yazılmıştır.

Aynı şekilde Adem ile Havva Ana'mızın da ebced hesabıyla ney ile denk geldiği ve neyden maksadın Adem ile Havva olduğuna işaret edilmiştir. Eserde bulunan; neyin boğumları, haneleri ve hane hane isimleriyle ilgili açıklamalar, kullanılan sembolik ifadeler son derece önemlidir (Erguner, 2002: 118-119; Judetz, 1998: 53)

Haşim Bey Mecmuası (d.1815)

Müezzinbaşı Hacı Haşim Bey'in, Fatih'te doğduğu bilinmektedir. Musikideki ilk bilgilerini Dellalzade İsmail Efendi'den alan Haşim Bey'in Şakir Ağa ile İsmail Dede Efendi'nin derslerine de katıldığı söylenmektedir İhsanoğlu (2003: 147). Musikinın tatbikatı yanında nazariyatı ile de ilgilenmiş, bu konuda *Haşim Bey Mecmuası* adıyla anılan eserini yazmıştır. Eser, mukaddime ile başlar. İlk kısımda usûller hakkında bilgi verilir. Ardından, musikinın riyazi ilimlerden olduğu açıklanır.

Tanbur ve ney resmi üzerine makamların derecelerini gösteren şekiller verilir İhsanoğlu (2003: 147). Eserde, ney üflendiğinde hangi hanesinden hangi perdelerin çıkacağı şemayla gösterilmiştir Erguner (2002: 93). Ancak, Haşim Bey, neyin nasıl icra edileceğine ve bu perdelerin nasıl üfleneceğine dair bir açıklama yapmamıştır (*Haşim Bey Mecmuası*, 1864: 74).

Tiz-Segâh, 'Irâk, 'Acem-'Aşîrân, 'Aşîrân, Pes-Hisâr, Tiz-Nevâ, Muhayyer, Nevâ / Yegâh, Beyâtî, Tiz-Beyâtî, Tiz-Sabâ, Sabâ, Pes-Hicâz / Hicâz, Şeh-nâz, Tiz-Hicâz, Tiz-Çâr-gâh, Gerdâniyye, Çâr-gâh / Pûselik, Mâhûr, Tiz-Pûselik, Tiz-Segâh, Evc, Segâh / Tiz-Evc, Nişâpûr, Sünbüle, 'Acem, Nihâvend / Kûrdî, Nîm-Segâh, Tiz-Dügâh, Hüseyinî, Dügâh / Dîzgüle, Hisâr, Tiz-Hüseyinî, Şeh-nâz, Beyâtî, Muhayyer, Tiz-Nevâ, Nevâ, Râst / Rehâvî, Mâhûr Gerdâniyye, Büzürg”

Hattat Hasan Rıza Bey (d.1849)

Hattat Hasan Rıza Bey, *Teşrih-i Ney* isimli tablosunda neyin perdelerini günümüz notasıyla porte üzerinde resmetmiştir. Hasan Rıza Bey, 1849 Üsküdar doğumlu olup Kazasker Mustafa İzzet Efendi'den hat meşk etmiş, devrin önemli hattatlarından biri sayılmıştır. *Teşrih-i Ney* başlığında “kamilen perdeler gösterilmiştir” ibaresi bulunmaktadır (Erguner, 2002: 114).

Tabloda ilk defa olarak *ney* perdeleri, parmak ve baş pozisyonlarıyla elde edilen sesler bir porte üzerinde gösteriliyor. Parmaklar için kapalı (K), açık (A) ve yarım açık (1/2A) pozisyonları bulunmaktadır. Bunu dışında daha küçük aralıkların elde edilmesine yarayan 2/3 A'lık ve 1/3 A'lık pozisyonlar yoktur.

Süleyman Erguner, *Ney Metodu*'nda Hattat Hasan Rıza Efendi'nin sergilediği “*Teşhir-i Nay*” *ney* tablosunu bu suretle *Ney Metodu*'nun kapağı yapmış ve bu tablodan yola çıkarak eğitsel anlamdaki yorumlarını şöyle belirtmiştir (Erguner, 2002: 118) *Tabloda, sadece tam ve bakiye diyezli ara sesler bulunmaktadır; bir tam ses aralığında bulunan diğer seslere yer verilmemiştir. Segah perdesi (si) notasıyla gösterilmiş ve esas perde olarak alınmıştır. Buradan hareketle buselik perdesi de (si diyez – bakiye diyezi) ile ifade edilmiştir. Yegah perdesinden sonra “kaba şuri”, neva perdesinden sonra da “şuri” perdesi gelmektedir. Böylece Abdülbaki Nasır Dede'de hisar perdesi olmasına rağmen, Hasan Rıza Efendi'nin hisar yerine şuri perdesine yer verdiği anlaşılmaktadır. Yegah – tiz hüseyini arasındaki sesler, “doğru – eğri” ve “adeta” (adet üzere) gibi baş hareketleri ve “yarım açık” şeklinde parmak pozisyonları ile elde edilmektedir..*

Santuri Ziya Bey (d.1869)

Santuri Ziya Bey'in yazdığı bu *ney* metodu 1948 yılında H.Sadettin Arel'in katkılarıyla ele alınmış Metod dört sayfadan oluşmaktadır. Metoda ait pek malumatının olmadığını belirten torunu Lemi Platin Bey; eserin son şemasını kendisinin çizdiğini, metin kısmında notaların olduğunu ve büyükbabasının (Santuri Ziya Bey) en çok ıskalalar üzerinde durduğunu belirtmiştir (Sarı, 1989: 82).

“..*Ney çalmak arzu eden kimseye evvela sazın sadasının çıkartılması öğretilir. Bu işi için her gün bir-iki saat meşgul olmak şartıyla en az iki ay çalışmak lazımdır. Bu müddet zarfında muallim talebesini kontrol eder. Nay'ın sesini çıkardığına kanaat hasıl ederse bir peşrevden başlar. Bu pişrev hangi makamdan ise o makamın seyretdiği sadalar üzerinde dörtlüki sekizlik, on altılık, notalarla peşrevin çalınmasını kolaylaştıracak ve makamın seyrini öğrenmeye yardım edecek şekilde egzersizler verilebilir. Diğer sazlarda olduğu gibi egzersiz ve ıskalalarla bir müddet meşgul olduktan sonra arzu edilen eserin notaya bakılarak çalınmamasına imkan yoktur. Şayet olsa bile bu çalış hatır için dinlenilebilir. Eski üstadlarımız aşağıda kolaylık itibarıyla sıraya dizilmiş olan makamın her birinden beş altı parça ezbere çaldırırlardı. Ve ondan sonradır ki heveskâr ney çalmağa namzet sayılabilirdi. Yeni başlayan heveskârana kolaylık itibarıyla takip ettirelecek makam sırasıyla şunlardır; Saba, Uşşak, Hüseyini, Hicaz, Rast, Yegah, Ferahfeza, Sultaniyegah, Acemaşian, Şevkefza, Ferahnak, Evcara, Hüzzam, Suznak, Nihavend Şedaraban, Hicazkar, Kürdilihicazkar, Suzidil...*” (Sarı, 1989: 82).

Rauf Yekta Bey (v.1935)

Rauf Yekta Bey (v.1935), müzikolog, besteciliğinin yanında neyzenliğiyle de ön planda olmuştur. Neyzen Cemal Dede'den ney meşkederek vefatı üzerine Yenikapı Mevlevihanesinin neyzenbaşısı olmuştur.

Çeşitli dergi, gazetelere yazdığı yazılarla bilinen Rauf Yekta Bey, Türk Musikisi makalesinde çalgılar hakkında bilgiler vermiştir. Neyin tarihi hakkında açıklamalarda bulunduğu

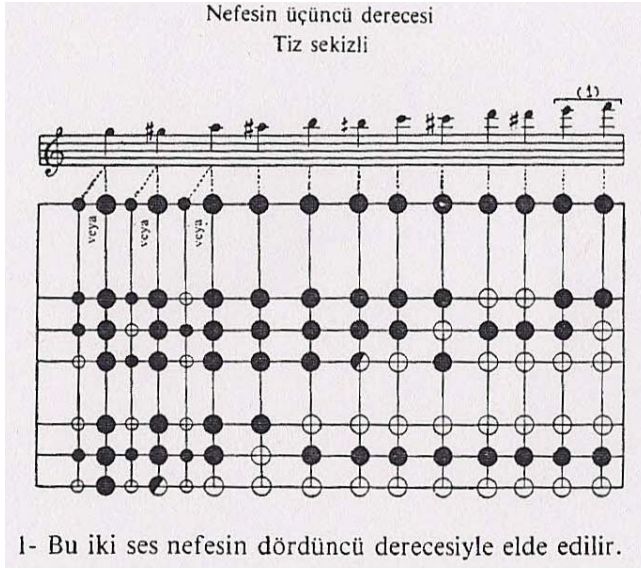
yazısında Yekta, ayrıca neyde ses devrelerini göstermiştir. Üç tablo halinde sıraladığı neyde nefes dereceleri, yeni başlayan neyzen adayına yol gösterici mahiyettedir.

Nefesin birinci derecesi
Pest sekizli

- 1- Başı sola eğerek
- 2- Başı sağa eğerek
- 3- Normal duruşa avdet ederek
- 4- Başı sola eğerek
- 5- Başı daha fazla sola eğerek

Nefesin ikinci derecesi
Orta (Vasat) sekizli

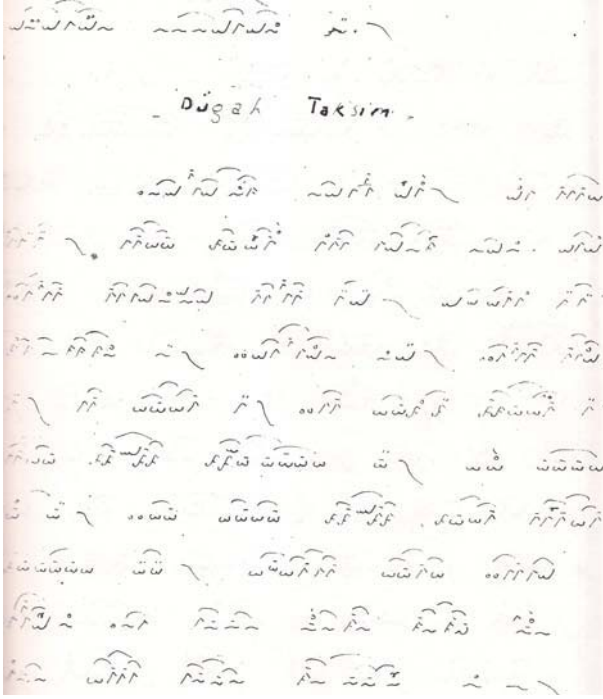
- 1- Başı sola eğerek



Böylelikle Neyzen Rauf Yekta Bey, *neyin* üç oktava yakın ses sahasını üçe ayırdığı nefes dereceleriyle, *ney* perdelerinin hangi pozisyonlardan çıktığını bir tabloyla açıklamaktadır.

Neyzen Emin Dede (v.1945)

Neyzen Emin Dede İstanbul, Tophane’de doğmuştur. Hırka-i Saadet Camii hatibi Hafız Eyüp Sabri Efendi’nin oğludur. 1914 yılından itibaren Harbiye Nezaretî Harita Bölümü’nde hattat olarak çalışmaya başladı ve kısa zamanda hoca oldu. *Ney* hocası Neyzen Aziz Dede, ilk musiki hocası ise Hafız Haşim Efendi’dir. Galata Mevlevihanesi neyzenbaşısı Hakkı Dede ile çalışarak *neyini* ilerletti ve Hakkı Dede’nin vefatı üzerine neyzenbaşısı oldu. 1925 yılına kadar Galata Mevlevihanesi’nde ve sonra Üsküdar Mevlevihanesi neyzenbaşılığı görevinde bulundu. Birçok *ney* öğrencisi yetiştiren Emin Dede’nin başta gelen öğrencileri arasında Süleyman Erguner (Dede), Muhiddin Erev, Halil Dikmen, Halil Can, Emin Kılıç Kale, Hicabi, Hakkı Süha Gezgin, Cafer Bey, Bahriyeli İbrahim Bey’leri sayabiliriz. Hamparsum notası ile yazdığı notalarının çoğunu Neyzen Halil Can’a bıraktığı bilinmektedir.



Emin Dede, *Ney Metodu*nu 13 Kasım 1942 Haseki Hastanesi'nde Dr. Necmi Bey'e yazdırmıştır. Ayrıca, Emin Dede'nin Hamparsum notasıyla yazmış olduğu taksim örnekleri de bilinmektedir. Bu taksimler çeşitli makamlarda olup neyzen adaylarına taksim yapmayı öğreten ve bu şekliyle metodik özellik taşıyan örneklerdir. Burada, günümüzde 'taksim yazılmaz yapılır' şeklindeki görüşe tezat teşkil eden bir durum söz konusudur. Galata Mevlevihanesinde meşk sistemiyle neyzen olan Emin Dede, bu görüşe, yazdığı taksim notalarıyla adeta karşı çıkmıştır. Bu da, kanaatimizce Emin Dede'de görülen daha öncesi ve sonrasında örnekleri olmayan bir görüş, uygulamadır.

Hayri Tümer (d.1902)

Hayri Tümer, 1902 yılında İstanbul'da doğmuştur. İlk müzik derslerini Rüştüye'de gören Tümer'in hocası Zekai Dede'nin öğrencisi Muallim Kazım Uz olmuştur Ses Mecmuası (1967). İlk *ney* derslerini akrabası Ahmet Münir Bey'den alan Hayri Tümer 1920 yılında on sekiz yaşında iken, Galata Mevlevihanesi neyzenbaşısı Emin Yazıcı'nın meşklerine katılmıştır Behar (1996: 104).

Kendisine ait Cem Behar'ın çevirisini yaptığı elyazması *Ney Metodu* vardır. Bu eseri Şeb-i Arus törenleri dışında da gittiği Konya'daki bir çok *ney* meraklısını düşünerek ele aldığı söylenmektedir Behar (2005: 119). Eserin Hayri Tümer'in elinden çıkmış bir elyazması Cem Behar'ın özel arşivindedir. Kendisinin verdiği bilgiye göre; 19 yaprak, tek tek numaralanmış 38 sayfadan oluşmaktadır. *Hazret-i*

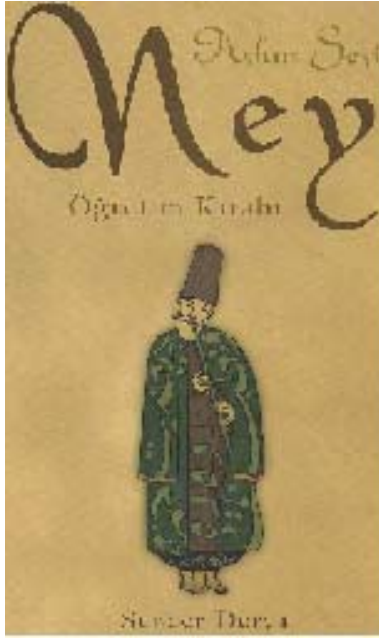
Mevlana ve Ney başlığı ile başlayan bir girişle beraber *ney*in karakteri hakkında bilgiler verilmiştir.

Yeni başlayan bir kişinin neler yapması gerektiği ve *ney*den ses çıkarma hususu, *ney* açımı ile ilgili bilgiler, *ney*de ses devreleri ve *ney* hakkında çıkan bazı şiirlerle eser son bulmuştur.

Sencer Derya (d. 1937)

Sencer Derya'nın ele aldığı *Ney Metodunda*; sadece teknik anlamda değil neyzen olma yolunda ulaşılması gereken ahlaki ve nice değerlerin de öneminden bahsedilmektedir. *Genel müzik bilgileri, neyin bölümleri, metoda giriş, Türk musikisinde makam, Türk musikisinde usûller* başlıkları altında beş bölümden oluşan metotta ayrıca *ney* şiirleri, ekler ve fotoğrafların olduğu bölümler yer almaktadır.

Neyin bölümleri kısmında Sencer Derya, kamış, başpare, parazvana, *neyin* boğumlarının sarılması, *ney* bakımı yağlanması açıklamalarından sonra *ney* akortlarını sıralamıştır.

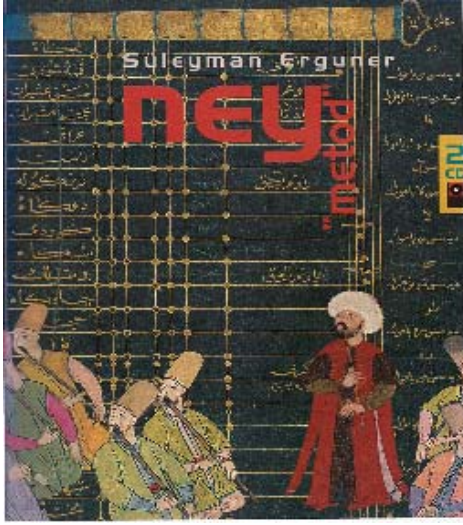


Sencer Derya, *Aşkın Sesi-Ney Öğretim Kitabı*, İstanbul

'Sıcak-Ilık ve Soğuk Nefesler' başlığı altında üç türlü nefes ve hararet olduğu belirtilerek porte üzerinde *neyde* karşılık gelen perdelerin yerleri verilmiştir. *Neyde* parmak pozisyonları porte üzerinde gösterilerek çıkan seslerin karşılıkları tek bir pozisyon üzerinden verilmiştir.

Süleyman Erguner (d. 1957)

Süleyman Erguner'in 1986 yılında yayınladığı ilk *ney* metodundan sonra geliştirilmiş hali olan elimizdeki ikinci *Ney Metodu*, günümüzde konservatuar müfredatında okutulmakla beraber, dünyanın birçok bölgesindeki neyzenlere yol göstermekte ve kaynak eser olarak ele alınmaktadır. *Metod; Neyzen Erguner'ler, Ney hakkında genel ve tarihi bilgiler, Neyde sesin oluşumu, genel musiki bilgileri, perdeler ve ses tabloları, Neyde dörtlü – beşli ve makam uygulamaları, taksim çalışmaları, Neyde transpozisyon, Hz.Mevlana ve Ney, Neyzenler tarihine giriş* başlıklarındaki kısımlardan oluşmaktadır. İcraya yönelik egzersiz ve eser listelerinin de olduğu *Metod*'da ayrıca iki cd ile Süleyman Erguner kız *neyiyle* (bolahenk nısfıye akorttan dört ses aşağı = Batı müziği 'si' akort) sesleri ve örnek eserleri kayıt altına almış, böylelikle görsel ve işitsel yönleriyle de yararlanmak isteyen neyzen ve musikîşinaslara önemli bir hizmet sunmuştur.



Erguner, *Ney Metod*, İstanbul, 2002

Erguner, *Ney Metodu*'nda perdeleri devre anlayışıyla vermiştir. Neyde devreleri açıklayarak beş devreye bölmüş; *kaba rast – geveşt* arasını birinci devre, *dik geveşt – neva* arasını ikinci devre, *neva – muhayyer* arasını üçüncü devre, *muhayyer – tiz hisar* arasını dördüncü devre ve son olarak da çok da kullanılmasa da *tiz dik hisar ile tiz gerdaniye* arasını ise beşinci devre olarak göstermiştir.

Sonuç olarak tarihsel süreçten günümüze toplam 13 eser karşımıza çıkmaktadır.

XV. yy – 1

XVI. yy – 1

XVIII. yy – 2

XIX. yy – 5

XX. yy – 3

XXI. yy – 1

XV. ve XVI yy'da perde esasına dayalı bir anlatım,

XVIII. yy'da Kevseri Mecmuasında perde anlayışı devam ediyor, model çalgı konumuna işaret ediliyor.

Abdülbaki Nasır Dede, geleneği sürdürerek perdeler üzerinden bir anlatıma devam ediyor fakat ilk defa ses devrelerine işaret ederek, sıcak nefes-soğuk nefes kavramına önem çekiyor.

XIX. yy'daki yazarı bilinmeyen edvar, ney'i; tasavvufi bir anlatımla ilişkilendiriyor. Perdeler ile yıldızları, günleri, melekleri, ve ney'in boğumları ile Allah'ın isimlerini ilişkilendiriyor.

Aynı yüzyılda Haşim Bey, Hattat Hasan Rıza Bey; perdelerle anlatım anlayışını devam ettiriyor,

Santuri Ziya Bey, devre esasına işaret ederek Abdülbaki Nasır Dede'nin bir yüzyıl önce gösterdiği anlayışla anlatımı sürdürüyor.

XX. yüzyılda, Rauf Yekta Bey ses devreleri üzerinden perdeleri gösteriyor.

Emin Dede, perdeler üzerinden anlatım gösteriyor, fihrist taksimler notaya alarak ney'de; makamı öğretme yolunu tutuyor.

Hayri Tümer, perde üzerinden anlatım geleneğini sürdürüyor.

Sencer Derya ve Süleyman Erguner'in de devreler üzerinden perdeleri ilişkilendirerek anlatımda bulundukları görülmektedir.

“MÜZİK EĞİTİMİ ALAN ÖĞRENCİLERİN TELEVİZYONDAKİ MÜZİK KANALLARINI İZLEME ALIŞKANLIKLARI VE MOTİVASYONLARI”

Öğr. Gör. Attila ÖZDEK
argor73@hotmail.com

Konya Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı

Arş. Gör. Ali ÖZDEK
aliiozdek@hotmail.com

Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü

ÖZET

Günümüzde kitle iletişim araçlarının en yaygını ve bilineni televizyondur. Gelişen teknolojiyle birlikte televizyon yayınları sadece televizyon cihazlarından değil her türlü bilgisayar ve cep telefonundan izlenebilir hâle gelmiştir. Bireyler yayınlar sayesinde hem haber alma isteklerini yerine getirmekte hem de bireysel istek, irade ve meraklarına göre yayınları takip edebilmektedirler. Televizyon yayınlarının zaman içinde çeşitlenmesiyle birlikte ortak özelliklere sahip sınırlı hedef kitlelerin istekleri doğrultusunda yayın yapan tematik kanallar ortaya çıkmıştır. Dünyada ilk tematik yayıncılık 1980 yılında CNN adlı haber kanalıyla başlamış ve CNN’i 1981 yılında ABD’de ortaya çıkıp uluslararası bir boyut kazanan MTV adlı bir müzik kanalı takip etmiştir. Ülkemizde ise ilk tematik müzik kanalı 1994 yılında yayın hayatına başlayan Kral TV olmuştur. Günümüzde bu durum resmi ve özel birçok müzik kanalı yayınlarıyla devam etmektedir.

Tematik televizyon kanallarının başında gelen müzik kanallarının; diğer genel yayınlardan doyum sağlayamayan, müzik dinlemeye karşı duyarlı ve istekli bir kitle tarafından takip edildiği düşünülmekte ve içerikleri bu doğrultuda şekillendirilmektedir. Müzik dinleme konusunda sadece eğlence amacını değil mesleki bilgilenme ve zenginleşme amacını da taşıyan müzik insanları olduğu düşünülebilir. Başka bir deyişle televizyonlardaki müzik kanallarından ve yayınlarından eğlenmek amaçlı değil de haber ve bilgi alma amaçlı faydalanmayı düşünen bir kitleden bahsetmek yanlış olmaz. Bu kitlenin de doğal olarak müzikle uğraşan, müzik yapan, müzik eğitimi alan bireylerden oluştuğunu düşünmek gerekmektedir.

Bu doğrultuda “Kullanımlar ve Doyumlar Yaklaşımı”ndan hareket edilerek yapılacak bu çalışma Konya ve Kayseri’de lisans boyutunda müzik eğitimi alan bireylerin televizyondaki müzik kanallarını izleme alışkanlıklarını ve motivasyonlarını ölçmeyi amaçlamaktadır. Konya Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı’nda ve Kayseri Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü’nde eğitim gören bireyler üzerinde anket uygulaması yapılarak frekanslara göre faktör analizi yapılacaktır. Elde edilen bulgulara göre bireylerin müzik kanallarını izleme alışkanlıklarını biçimlendiren bireysel ve toplumsal faktörler tespit edilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Televizyon, Müzik Kanalları, Kullanımlar ve Doyumlar Yaklaşımı, Müzik Eğitimi, Konya, Kayseri.

***MOTIVATION AND HABITS OF STUDENTS RECEIVING MUSIC EDUCATION AT
WATCHING MUSIC CHANNELS ON TV***

Attila ÖZDEK, Teaching Assistant
[*argor73@hotmail.com*](mailto:argor73@hotmail.com)

Konya University Ahmet Keleşoğlu Faculty of Education Department of Music Education

Ali ÖZDEK, Research Assistant
[*aliiozdek@hotmail.com*](mailto:aliiozdek@hotmail.com)

Erciyes University Faculty of Fine Arts Department of Music

ABSTRACT

The most wide-spread and well-known communication media of today's world is television. With the developing technologies, TV programs have become available to watch not only on TV but also on any kind of communication tools such as computers and mobile phones. Individuals are able to obtain both information about news and aired programs depending on their personal interests. Thematic channels have emerged with the diversification of broadcasted programs through satisfying the interests of groups having the same kind of interests. The first thematic broadcasting has been aired by a news channel CNN in 1980 and it is followed by MTV, which later becoming a worldwide channel born in the USA in 1981 with the theme of music. The first thematic channel in Turkey is, again, a music channel; Kral TV first aired in 1994. This, currently, continues with new music channels both private and public.

It is thought that music channels, number one of thematic channels, are followed by a group of people who are dissatisfied with other programs and channels, sensitive to listening to music and who are willing to receive musical satisfaction, and their demands are formed through this way. It can be considered that there are people who are not only willing to have fun but also to receive professional information and richness by listening to music. In other words, it is not a misjudgment that there are people watching music TV's who wants to receive information and news not just to have fun. Naturally, these people shall be of a group that is not only interested in but also is in the profession of music creation and playing.

To this effect, depending on the "Uses and Gratification Theory", this study purposes to measure and record the motivations and habits of individuals, who have received academic music education, about watching music channels in Kayseri and Konya. Questionnaires will be performed on individuals who are currently receiving music education at Konya University Ahmet Keleşoğlu Faculty of Education Department of Music Education and those at Erciyes University Faculty of Fine Arts Department of Music, and factor analyses of frequencies will be done. Complying with the received findings, we will try to determine the social and personal factors shaping habits of individuals about watching music channels.

Keywords: Television, Music Channels, Uses and Gratification Theory, Music Education, Konya, Kayseri

GİRİŞ

Problem Durumu

Günümüzde her ne kadar iletişim imkânları internet kullanımıyla birlikte inanılmaz boyutlara ulaşmışsa da yaygınlık bakımından TV, yaşamın vazgeçilmezleri arasında yer almaktadır. Bir iletişim, etkileşim, eğlence ve eğitim aracı olarak dünyanın her yerinde ve hayatımızın her alanında yer alan TV, artık yayınları izlemenin tek aracı olmamakla birlikte ismen ve ağırlıklı olarak en yaygın ve bilinen yayın takip aracıdır. “Gerek hitap ettiği hedef kitlenin büyüklüğü ve karmaşıklığı, gerekse bu kitleye kolay ulaşabilme becerisi televizyonu diğer kitle iletişim araçları arasında daha şanslı bir konuma getirmiştir. Televizyonun en önemli haber kaynağı olmasının nedeni, hem görsel hem de işitsel olarak izleyicide yarattığı etkidir”(Kırhan, 2007:5). “Televizyonun önceki sanat ve iletişim araçlarındaki format ve türlerden farklı format ve türler üretebilmesi ve bunları kendine has biçimde yeniden formüle edebilmesi onun en önemli özelliklerinden birisidir”(Koçak, 2001:26). Öte yandan; televizyon karşısında aktif veya pasif izleyici bulunduğu ile ilgili tartışmalar süredursun, aktif olduğunu savunan görüşlerin içinde “Kullanımlar ve Doyumlar Yaklaşımı” en önemlisidir(Özarlan, Nisan, 2011:24,25). Yayınların hangi yolla izlendiğinden çok yayınların içeriği ve takip edilme durumları daha önemli görülmektedir. Çünkü yayınlar artık TV cihazının yanı sıra internet üzerinden de takip edilebilmekte ve internet erişimine imkân sağlayan her türlü elektronik bilişim cihazı yayınların izleyiciye ulaşmasına olanak sağlamaktadır. Yayınlarına bu denli ulaşım alternatifi ve kolaylığı bulunan bu sihirli kutunun izleyiciye olan etkisi ve izleyicinin beklenti ve doyumları çeşitli araştırmalara konu olmakla birlikte 1980’li yılların başında ortaya çıkan tematik yayınlarla ilgili araştırmaların nispeten daha az olduğu bilinmektedir.

Televizyon yayınlarının zaman içinde çeşitlenmesiyle birlikte ortak özelliklere sahip sınırlı hedef kitlelerin istekleri doğrultusunda yayın yapan tematik kanallar ortaya çıkmıştır. Dünyada ilk tematik yayıncılık 1980 yılında CNN adlı haber kanalıyla başlamış ve CNN’i 1981 yılında ABD’de ortaya çıkıp uluslararası bir boyut kazanan MTV adlı bir müzik kanalı takip etmiştir. Ülkemizde ise ilk tematik müzik kanalı 1994 yılında yayın hayatına başlayan Kral TV olmuştur. Günümüzde bu durum resmi ve özel birçok müzik kanalı yayınlarıyla devam etmektedir.

1981 yılında ABD’de yayına başlayan MTV, kısa zamanda akademik çevrelerin ilgisini çekmiştir. Çünkü görsel bir şölen niteliğinde olan yayınlar televizyonda rastlanmayacak yoğunlukta ve karmaşıklıkta gerçekleştirilmektedir. Bu sebeple de üzerinde en çok araştırma yapılan televizyon kanalı MTV olmuştur. MTV ve müzik videoları üzerine çalışmalar yapan Shore(1984), Berg(1987) Denisoff(1988) ve Frith(1987,1988) bu yayınların popüler kültür ve müzik endüstrisi üzerindeki etkilerini; Caplan(1985), Herman ve Dominic(1986), Vincent(1987) ve Lewis(1990) müzik videolarındaki cinsel, etnik ve şiddete dayalı görsel imgeleri; Sun ve Lull(1986), Greeson ve Williams(1986), Hansen ve Hansen(1990) gibi araştırmacılar da yayınların izleyici davranışları üzerindeki etkilerini ortaya çıkarmaya çalışan araştırmalar yapmışlardır(Çelikan,1996:2).

1994 yılının Ağustos ayında kurulan Türkiye’nin ilk müzik televizyonu Kral TV, MTV’yi model alarak 24 saat kesintisiz müzik yayını yapmaya başlamıştır. Tür ayrımı yapmaksızın bütün müzik videolarına yer veren Kral TV, uzun süren deneme yayını süresince bu alandaki potansiyeli ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Ocak 1995’te ise aynı adla yayın yapan bir radyo kanalının müzik televizyonu olan Number One TV yayına başlamış, Kral TV’den farklı olarak hem yerli hem yabancı müzik kliplerine ekranlarında yer vermiştir. Kral TV ve Number One TV’yi SATEL ve sadece kablolu yayından izlenebilen Medya TV izlemiştir. (Çelikan,1996:111).

Tematik televizyon kanallarının başında gelen müzik kanallarının; diğer genel yayınlardan doyum sağlayamayan, müzik dinlemeye karşı duyarlı ve istekli bir kitle tarafından takip edildiği düşünülmekte ve içerikleri bu doğrultuda şekillendirilmektedir.

Bütün bu bilgiler ışığında mesleki müzik eğitimi alan bireylerin genel olarak televizyondaki müzik yayınlarını ve tematik müzik kanallarını takip etmeleriyle ilgili tercihlerin ve doyumların önemli olduğu kabul edilerek araştırmanın problem cümlesi:

“Mesleki müzik eğitimi alan bireylerin televizyon izleme alışkanlıkları ve bu alışkanlıklarla ilgili eğilimleri ne yöndedir?”

şeklinde oluşturulmuştur.

Çalışmanın Amacı

Araştırma lisans düzeyinde mesleki müzik eğitimi alan bireylerin TV izleme ile ilgili alışkanlıklarını, düzeylerini, kanal ve program tercihlerini, müzik kanalları ve programları hakkındaki motivasyonlarını belirlemeyi amaçlamıştır.

Çalışmanın Önemi

Araştırma ülkemizde şimdiye kadar mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin tematik müzik kanallarıyla ilgili tercih, doyum ve beklentilerine yönelik bir çalışma olmadığından önemlidir.

Sınırlılıklar

Araştırmanın sınırlılıkları ülkemizde Kayseri ve Konya’da mesleki müzik eğitimi alan üniversite öğrencileri ve ülkemizden izlenebilen TV yayınları ile belirlenmiştir.

Tanımlar

Tematik Kanal: Belirli bir tema, konu ve içerikle kesintisiz yayın yapan TV kanallarına denilmektedir. Bu kanallar haber, müzik, spor, belgesel, film, dizi ve çizgi film vb. temaları seçebilmektedirler.

YÖNTEM

Evren

Çalışmanın evreni ülkemizde lisans düzeyinde mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerdir. Bu kapsama giren öğrenciler üniversitelerin konservatuarlarında, güzel sanatlar fakültelerinde ve eğitim fakültelerinde müzikle ilgili bölümlerde eğitim görmektedirler.

Örneklem

Çalışma evrenini temsil eden örneklem lisans düzeyinde mesleki müzik eğitimi veren hem iki farklı tipte fakülteden hem de iki farklı şehirden seçilmiştir. Böylece evrene ait temsiliyet gücünün artması düşünülmüştür. Örneklem 2011/2012 eğitim-öğretim yılında Kayseri Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü’nde ve Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı’nda mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerinden oluşmaktadır.

Veri Toplama Aracı

Çalışmada veri toplama aracı olarak araştırma amacına uygun hazırlanan anketten yararlanılmıştır (Koçak, 2001:189-197). Anketin giriş bölümünde yaş, cinsiyet, gelir düzeyi, yaşadığı yer ve kendine ait TV sahip olma durumu gibi sosyo-demografik özelliklerin yanı sıra öğrenim gördüğü fakülte tipi, kaçınıcı sınıfta olduğu ve eğitimini aldığı bireysel çalgısıyla ilgili sorular bulunmaktadır. Sonraki anket sorularında ise öğrencilerin TV izleme alışkanlıkları ile TV’deki tematik müzik kanallarını ve müzik programlarını izleme tercihleri tespit edilmeye çalışılmıştır.

Verilerin Analizi

Anketlerden elde edilen veriler SPSS programı ile analiz edilmiştir.

BULGULAR**Cinsiyet Dağılımı**

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	Kadın	58	51,3	51,3	51,3
	Erkek	55	48,7	48,7	48,7
	Total	113	100,0	100,0	100,0

Tabloda görüldüğü gibi cinsiyet dağılımıyla ilgili değerler oldukça yakındır.

Yaş Dağılımı

Yaş	Frequency	Percent
18-22	69	61,1
23-27	40	35,4
28-32	4	3,5
Total	113	100,0

18-22 arası oldukça yüksek; 28-32 yaş aralığının ise oldukça düşük değerlere sahip olduğu tabloda açıkça gözükmemektedir. Bu değerler; lisans eğitimi alan öğrencilerin yaş aralığı ile ilgili olası durumun tablodaki belirgin bir yansıması olarak düşünülebilir.

Fakülte Dağılımı

Fakülte	Frequency	Percent
Eğitim Fakültesi	44	38,9
Güzel Sanatlar Fakültesi	69	61,1
Total	113	100,0

Anket uygulanabilen öğrenci sayısı bakımından Güzel Sanatlar Fakültesi, Eğitim Fakültesine oranla biraz daha ön plana çıkmıştır.

Sınıf Dağılımı

Sınıf	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
1. Sınıf	30	26,5	27,3	27,3
2. Sınıf	15	13,3	13,6	13,6
3. Sınıf	32	28,3	29,1	29,1
4. Sınıf	33	29,2	30,0	30,0
Total	110	97,3	100,0	100,0

Her iki fakültenin müzik ile ilgili bölümlerinde ulaşılabilen öğrencilerle gerçekleştirilebilen bu ankette, 1., 3. ve 4. sınıf öğrencileri sayı bakımından daha ön plana çıkmıştır.

Boş Zamanları Değerlendirme Faaliyeti Dağılımı

Faaliyet	Kayseri	Konya	Total
Televizyon İzlemeyi Tercih Ederim	16	9	25
	23,5%	22,0%	23%
Müzik Dinlerim	36	25	61
	52,9%	61,0%	56%
Müzik Eğitimi İle İlgili Çalışmaları Değerlendiririm	38	8	46
	55,9%	19,5%	42%
Kitap Okurum	3	10	13
	4,4%	24,4%	12%
Gezerek Geçiririm	14	6	20
	20,6%	14,6%	18%
Alışveriş Yaparım	9	4	13
	13,2%	9,8%	12%
Spor Yaparım	3	5	8
	4,4%	12,2%	7%
Konserlere Giderim	6	2	8
	8,8%	4,9%	7%
Tiyatro ve Sinemaya Giderim	2	4	6
	2,9%	9,8%	6%

Öğrencilerin boş zamanlarını değerlendirmek için ağırlıklı olarak müzik dinledikleri ve müzik eğitimiyle ilgili çalışmalara yönlendikleri gözlenmekte birlikte, mesleki eğitimle ilgili eğilimlerinden sonra gelen 3. tercih televizyon izleme olarak ön plana çıkmıştır.

Not: Bu soruda çift tercih hakkı kullanılmıştır.

TV İzleme Süreleri

TV İzleme Süreleri		Kayseri	Konya	Total
Hiç İzlemiyorum	Count	16	8	24
	% within Anketin Yapıldığı İl	23,2%	18,2%	21,2%
1 Saat	Count	25	23	48
	% within Anketin Yapıldığı İl	36,2%	52,3%	42,5%
1-3 Saat Arası	Count	23	11	34
	% within Anketin Yapıldığı İl	33,3%	25,0%	30,1%
3-5 Saat Arası	Count	2	1	3
	% within Anketin Yapıldığı İl	2,9%	2,3%	2,7%
5 Saatten Fazla	Count	3	1	4
Total	Count	69	44	113
	% within Anketin Yapıldığı İl	100,0%	100,0%	100,0%

Öğrencilerin büyük bir çoğunluğunun(% 72,6) ortalama günlük 3 saate kadar TV izledikleri görülmektedir. 1 saate kadar TV izlediğini belirten (% 42,5)'luk orana aslında hiç izlemediğini belirten %21,2' lik oranı da dahil etmek yanlış olmaz. Çünkü öğrenciler TV'la ilgili iletişim, etkileşim, sürelerini düşünürken çok kısa zamanlı süreleri dikkate almayarak yanılgıya sürüklenmişlerdir.

TV'nin En Çok İzlendiği Zaman Dilimi

Zaman Dilimi		Kayseri	Konya	Total
Sabah (07:00-11:00)	Count	0	2	2
	% within Anketin Yapıldığı İl	,0%	4,9%	2,0%
Öğleden Sonra (14:00-18:00)	Count	1	3	4
	% within Anketin Yapıldığı İl	1,6%	7,3%	3,9%
Akşam (18:00-23:00)	Count	43	24	67
	% within Anketin Yapıldığı İl	70,5%	58,5%	65,7%
Gece (23:00 Sonrası)	Count	17	12	29
	% within Anketin Yapıldığı İl	27,9%	29,3%	28,4%
Total	Count	61	41	102
	% within Anketin Yapıldığı İl	100,0%	100,0%	100,0%

Günlük eğitim ve öğretim zaman dilimleri düşünüldüğünde bu duruma paralel olarak öğrencilerin TV izlemek için özellikle akşam saatlerini tercih ettikleri görülmektedir. Ayrıca bu soruyla ilgili cinsiyetler arası karşılaştırma yapıldığında bayanların akşam saatini erkeklere göre daha fazla tercih ettiği, erkeklerin ise gece 23:00’ den sonra TV izlemelerinin bayanlara göre daha yüksek oranda olduğu görülmektedir. Ayrıca TV izlenen zaman dilimiyle ilgili sınıflar ilerledikçe akşam saatleriyle ilgili azalma olduğu, gece saatleriyle ilgili ise bir artma olduğu gözükmemektedir.

İzleyecekleri Yayını Önceden Belirliyorlar mı?

		Kayseri	Konya	Total
Her Zaman	Count	7	4	11
	% within Anketin Yapıldığı İl	10,3%	9,3%	9,9%
Çoğu Zaman	Count	6	7	13
	% within Anketin Yapıldığı İl	8,8%	16,3%	11,7%
Bazen	Count	14	15	29
	% within Anketin Yapıldığı İl	20,6%	34,9%	26,1%
Nadiren	Count	14	7	21
	% within Anketin Yapıldığı İl	20,6%	16,3%	18,9%
Hiçbir Zaman	Count	27	10	37
	% within Anketin Yapıldığı İl	39,7%	23,3%	33,3%
Total	Count	68	43	111
	% within Anketin Yapıldığı İl	100,0%	100,0%	100,0%

Öğrencilerin TV’de izleyeceği yayını önceden belirleme ile ilgili bir eğilimi olmadığı söylenebilir. TV yayınlarını rastlantısal olarak takip ettikleri düşünülebilir. TV’de ne izleyeceğini önceden belirleme ile ilgili eğilimin eğitim fakülteleri öğrencilerinde, güzel sanatlardaki öğrencilerinden çok daha yüksek oranda olduğu görülmektedir.

En Fazla İzlenen Program Türleri

Program Türü		Kayseri	Konya	Total
Haber Bültenleri	Count	26	24	50
	% within S_0	40,6%	60,0%	
Belgeseller	Count	27	23	50
	% within S_0	42,2%	57,5%	
Çizgi Filmler	Count	9	6	15
	% within S_0	14,1%	15,0%	
Diziler	Count	24	10	34
	% within S_0	37,5%	25,0%	
Haber İle İlgili Programlar	Count	7	2	9
	% within S_0	10,9%	5,0%	
Total		Count	64	40

Öğrencilerin anket sorusunda sorulan 17 farklı program türü içerisinde ilk üç sıraya koydukları program türleri; haber bültenleri, belgeseller, diziler, çizgi filmler ve haber ile ilgili programlar olmuştur. Bunlar içerisinde özellikle haber bültenleri ve belgesellerin, büyük ağırlık taşıdığı görülmektedir. Erkeklerin belgesel izleme tercihinin, bayanların ise dizi izleme tercihinin daha yüksek olduğu ortaya çıkmıştır.

Tematik Kanalların İzlenme Nedeni

		Kayseri	Konya	Total
Temalara Duyulan İlgi	Count	20	17	37
	% within Anketin Yapıldığı İl	33,3%	42,5%	37,0%
Kesintisiz Yayın	Count	7	4	11
	% within Anketin Yapıldığı İl	11,7%	10,0%	11,0%
Diğer Kanallardaki Nitelik Sorunu	Count	8	4	12
	% within Anketin Yapıldığı İl	13,3%	10,0%	12,0%
Sosyal Çevre Etkisi	Count	5	11	16
	% within Anketin Yapıldığı İl	8,3%	27,5%	16,0%
Diğer	Count	20	4	24
	% within Anketin Yapıldığı İl	33,3%	10,0%	24,0%
Total	Count	60	40	100
	% within Anketin Yapıldığı İl	100,0%	100,0%	100,0%

Öğrencilerin tematik kanalları izleme nedeni olarak temalara duyulan ilgi belirleyici görünmekle birlikte diğer başlıklı nedenleri ve sosyal çevre etkisini de belirleyici etkiler olarak düşünmek gerekmektedir. İller ya da fakülteler arası karşılaştırma da sosyal çevre etkisinin Konya ‘da Kayseri’ye oranla çok yüksek olduğu, diğer başlıklı nedenlerinse Konya’ya göre Kayseri’de çok yüksek olduğu görülmektedir. Cinsiyetler arası karşılaştırmada ise diğer kanallardaki nitelik sorunu ve sosyal çevre etkisinin bayanlarda çok daha belirgin bir neden olduğu gözlenmiştir.

Müzik Programlarını Takip Ediyorlar mı?

		Kayseri	Konya	Total
Çok Sık İzlerim	Count	14	11	25
	% within Anketin Yapıldığı İl	20,6%	28,2%	23,4%
Bazen İzlerim	Count	38	24	62
	% within Anketin Yapıldığı İl	55,9%	61,5%	57,9%
İzlemiyorum	Count	13	4	17
	% within Anketin Yapıldığı İl	19,1%	10,3%	15,9%
Yayını Alamıyorum	Count	3	0	3
	% within Anketin Yapıldığı İl	4,4%	,0%	2,8%
Total	Count	68	39	107
	% within Anketin Yapıldığı İl	100,0%	100,0%	100,0%

Müzik eğitimi alan öğrencilerin aldıkları eğitim doğrultusunda TV’deki müzik programlarını takip etme oranlarının oldukça yüksek olduğu görülmüştür.

En Fazla İzledikleri Müzik Programı Türleri

		Kayseri	Konya	Total
Müzik İle İlgili Yarışmalar	Count	39	27	66
	% within S_0	58,2%	67,5%	
Müziği Eğlence Boyutu ile Ele Alan Programlar	Count	30	15	45
	% within S_0	44,8%	37,5%	
Müziği Sanatsal Boyutu İle Ele Alan Programlar	Count	52	33	85
	% within S_0	77,6%	82,5%	
Müzik, Sanat ve Eğlence Unsurlarının Birlikte Yer Aldığı Programlar	Count	50	29	79
	% within S_0	74,6%	72,5%	
Diğer	Count	1	0	1
	% within S_0	1,5%	,0%	
Total	Count	67	40	107
	% within S_0	62,6%	37,4%	

Öğrencilerin müziği eğlence yönüyle ele alan programlardan ziyade sanatsal içerikli programları tercih ettikleri ayrıca müzik ile ilgili yarışmalarda ilgi alanları içerisinde olduğu tespit edilmiştir.

Müzik Yayınlarını Kanallardan İzleme Sıklığı

		Kayseri	Konya	Total
ATV	Count	6	4	10
	% within S_0	13,3%	13,3%	
Show TV	Count	15	8	23
	% within S_0	33,3%	26,7%	
Star	Count	11	8	19
	% within S_0	24,4%	26,7%	
Kanal D	Count	13	11	24
	% within S_0	28,9%	36,7%	
TRT (Hepsi Dahil)	Count	17	7	24
	% within S_0	37,8%	23,3%	
Power Türk TV	Count	11	9	20
	% within S_0	24,4%	30,0%	
NTV	Count	8	8	16
	% within S_0	17,8%	26,7%	
Kral TV	Count	12	7	19
	% within S_0	26,7%	23,3%	
Number One	Count	11	1	12
	% within S_0	24,4%	3,3%	
FOX TV	Count	10	3	13
	% within S_0	22,2%	10,0%	
TNT	Count	12	3	15
	% within S_0	26,7%	10,0%	
Dream TV	Count	9	7	16
	% within S_0	20,0%	23,3%	

Öğrencilerin müzik ile ilgili yayınları, TRT, STAR, Kanal D, Show TV, Powertürk TV, Kral TV, Numberone TV, Dream TV, NTV, Fox TV, TNT ve ATV kanallarından izledikleri bunların içerisinde de, ilk beşinin ağırlıklı olduğu görülmektedir.

Tematik Müzik Kanallarının Yeterlikleri

	TRT Müzik	Kral TV	Dream TV	Powertürk TV	Viva TV	Tatlıses TV	Gala TV	MTV Türkiye	MTV	Number One	Mezzo
Ailecek izlenir	X							X	X		
Bilgilendirici											
Ciddi								X			
Dinamik			X						X	X	
Eğitici/Öğretici											
Eğlenceli		X	X	X	X	X				X	
Herkese Açık					X	X	X		X	X	X
Kültürel Olarak Bize Yakın											
Modern									X		
Müzik İle İlgili Programları Kaliteli								X			
Renkli/ Canlı				X							
Sevimli											

Bana Hitap Ediyor.											
Sanatsal Anlamda Oldukça Doyurucu											
Programdaki Müzisyenler Çok Kaliteli											
Programda İcra Edilen Müzikler Çok Kaliteli											

TRT Müzik için en çok ailecek izlenir, Kral TV için en çok eğlenceli, Dream TV için dinamik ve eğlenceli, Power Türk için eğlenceli, renkli, canlı, Viva Tv için eğlenceli, herkese açık, Tatlıses TV için herkese açık, eğlenceli, Gala TV için herkese açık, MTV Türkiye için ailecek izlenir, ciddi, müzik ile ilgili programları kaliteli, MTV için ailecek izlenir, dinamik, herkese açık, modern, Numberone için dinamik, eğlenceli, herkese açık, Mezzo için herkese açık ifadelerinin en çok tercih edilen ifadeler olduğu görülmüştür.

SONUÇ

Elde edilen veriler ışığında lisans düzeyinde mesleki müzik eğitimi alan bireylerin, TV izleme alışkanlıklarının olduğu, TV yayınlarında müzik programlarını tercih etmelerinin yanı sıra haber programlarını, belgeselleri ve dizileri tercih ettikleri, en çok akşam saatlerinde TV izledikleri, izleyecekleri yayınları çoğunlukla önceden belirlemedikleri, tematik kanalların çoğunlukla temalara duyulan ilgi sebebiyle takip edildiği, TRT Müzik kanalının genel olarak takip edilme ve beğenilme açısından ön sırada olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca birinci sınıftan üçüncü sınıfa kadar gelişen eğilimlerin son sınıfta öğrencilerin mezun olma istek ve korkuları, iş hayatına atılabilme endişeleriyle paralel olarak KPSS, ALES, ÜDS, KPDS vb. sınavlara yönelik hazırlıklar sebebiyle farklılık gösterdiği ve bu durumun TV izleme tercihlerini de etkilediği söylenebilir.

KAYNAKÇA

- ÇELİKCAN, P. (1996). *Müziği Seyretmek(Popüler Müzik-Medya İlişkileri Açısından Müzik Videosu ve Müzik Televizyonu)*, Yansıma Yayınları, Tisamat Basım sanayi, Ankara.
- KIRHAN, A., (2007). *Üniversite Öğrencilerinin Tematik Televizyon Kanal Tercihleri Kullanımlar Ve Doyumlar Kuramı- Sosyal Öğrenme Kuramı Çerçevesinde Maltepe Üniversitesinde Bir Çalışma*, Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- KOÇAK, A., (2001) *Televizyon İzleyici Davranışları Televizyon İzleyicilerinin Tercihleri Ve Doyumları Üzerine Teorik Ve Uygulamalı Bir Çalışma*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- ÖZARSLAN, H., Nisan, F. (2011). *Kullanımlar ve Doyumlar Perspektifinden Televizyon İzleme Alışkanlıkları ve Motivasyonları: Gümüşhane Örneği*, Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, Gümüşhane.

“VIDEO DESTEKLİ ÖĞRETİMİN BİREYSEL SES EĞİTİMİ DERSLERİNDE PERFORMANSA ETKİSİ”

Yrd. Doç. Aycan ÖZÇİMEN

Necmettin Erbakan Üniversitesi A.K. Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı

ÖZET

Bu araştırmada “Bireysel Ses Eğitimi” derslerinde video kayıt teknolojisinin öğrenmedeki etkisi araştırılmıştır. Araştırmada deneysel yöntem kullanılmış, tek gruplu ön test- son test deseniyle B.S.E. derslerinde kayıt teknolojisinin etkililiği ölçülmüştür. Araştırmanın çalışma grubunu Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Bireysel Ses Eğitimi Dersi alan 32 öğrenci oluşturmaktadır. Öğrenci performansları video kamera ile kayıt edilmiş, bu kayıtlar iki uzman gözlemci tarafından değerlendirilmiştir. Araştırma için likert tipi beşli derecelendirme gözlem formu düzenlenmiş, ortalamaları alınmış, verilerin analizinde SPSS paket programı kullanılmıştır. Araştırma sonuçlarına göre video destekli öğretimde gözlem formunda yer alan davranışlarda olumlu performans sonuçları olduğu gözlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kayıt Teknolojisi, Video, Bireysel Ses Eğitimi

ABSTRACT

The research in question is aimed for the impact of video recording technology based learning in ' Individualized Voice Training' classes. In the research an experimental method having been used, the efficiency of recording technology has been evaluated through a single group pretest_ posttest design in Individualized Voice Training classes. The performance of each student having been recorded with a video camera, the records have been evaluated by two expert supervisors. The workgroup of this research is made up of 32 students taking Individualized Voice Training classes in Necmettin Erbakan University- Faculty of Education of Ahmet Keleş - Department of Music Education. A Likert type of quinary grading observation form has been drawn up and averaged. In analysing the data SPSS packaged software has been used. In pursuant of the results of the research , it has been observed that a video based teaching bears affirmative performance consequences on the behaviours stated in the observation form.

Key Words: Recording Technology, Video , Individualised Voice Training

GİRİŞ

Bilgi-iletişim teknolojilerindeki yenilik ve gelişimler her alanda olduğu gibi eğitimde de önemli etkilere neden olmakta, öğretim ortamları bu teknolojilerle hızla değişim göstermektedir. Eğitim alanında kullanılan teknolojilerin çağdaş öğretim ve öğrenimi zenginleştirecek, daha önemli ve farklı bir boyut kazandıracaktır.

Müzik eğitimi sürecinde de gelişen teknolojik yeniliklerin yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu süreçte önemli bir yere sahip olan bireysel ses eğitimi derslerinde de teknolojinin sunduğu olanakları kullanarak daha verimli eğitim-öğretim ortamının sağlanacağı düşünülmektedir.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmada amaç bireysel ses eğitimi derslerinde video kayıt teknolojisinin öğrenmedeki etkisini araştırmaktır.

Araştırmanın Önemi

Günümüzde öğretim teknolojileri kullanımındaki geniş olanaklar, öğrenme kuramlarının daha etkili kullanılması ve uygulanmasını sağlayarak eğitmen ve araştırmacılara büyük olanaklar sunmaktadır. Öğrenme kuramları ve bu kuramların daha etkin bir biçimde uygulanmasına olanak sağlayan öğretim teknolojilerinin kullanımı, çalgı öğretiminin daha etkin yapılabilmesi için önemlidir (Erim, Yöndem, 2009).

YÖNTEM

Araştırmada deneysel yöntem kullanılmış tek gruplu ön test- son test deseniyle bireysel ses eğitimi derslerindeki kayıt teknolojisinin etkililiği ölçülmüştür. Araştırmanın çalışma grubu Konya Üniversitesi A.K. Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Bireysel Ses Eğitimi dersini alan 32 öğrenciden oluşmaktadır. Araştırmacı tarafından bireysel ses eğitiminde temel teknik ve müzikal davranışların bulunduğu likert tipi beşli derecelendirme gözlem formu düzenlenmiş, ortalamaları alınmış ve verilerin analizinde SPSS paket programı kullanılmıştır.

Deneysel Süreç

Deneysel çalışmada kullanılan materyal F. Schubert'in Seligkeit isimli lied eseridir. Deneysel süreçte ilk gözlem ön test olarak kabul edilmiş, çalışılacak materyal uygulamadan bir saat önce deneklere verilmiş, çalışmaları istenmiş ve ardından ön test kaydı yapılmıştır. Sonrasında deneklere tek tek kayıt izlettirilerek kendilerini değerlendirmeleri istenmiş ve tartışılmıştır. Bir hafta sonra son test performansı alınmış, kamera kaydı yapılmıştır. Verilerin bulunduğu kamera kaydı iki uzman tarafından değerlendirilmiştir.

Gözlem Formunun Oluşturulması

Gözlem formunun oluşturulması sırasında literatür taraması yapılmış (Ekici, 2008:144), uzman görüşleri alınmış ve gözlenmesi gereken ortak hedef davranışlar belirlenmiştir.

BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde davranışlar tek tek değerlendirilerek aşağıdaki tablolarda sunulmuştur.

Tablo-1. Sesini Kullanırken Vücudun Doğru Pozisyonu Sağlaması

	n	x	ss	df	t	p
Ön-Test	32	1,80	,860	31	-9,882	,000
Son-Test	32	3,55	,5791			

p<0,05

Sesini kullanırken vücudun doğru pozisyonu sağlama davranışı ön-test son-test sonuçlarına göre anlamlı derecede (p<0,05) farklılaşmıştır.

Tabo-2. Şarkı Söylerken Solunumun Denetlenmesi

	n	x	ss	df	t	p
Ön-Test	32	1,72	,832	31	-6,802	,000
Son-Test	32	2,97	,659			

p<0,05

Tablo-2'ye göre öğrencilerin şarkı söylerken solunumunu denetlemesi davranışı ön-test son-test sonuçlarına göre anlamlı derecede ($p<0,05$) farklılaşmıştır.

Tablo-3. Rezonans Bölgelerinin Kullanımı

	n	x	ss	df	t	p
Ön-Test	32	1,72	,729	31	-8,612	,000
Son-Test	32	3,11	,704			

$p<0,05$

Tablo-3'e göre rezonans bölgelerinin kullanımı davranışı ön-test son-test sonuçlarına göre anlamlı derecede ($p<0,05$) farklılaşmıştır.

Tablo-4. Artikülasyon

	n	x	ss	df	t	p
Ön-Test	32	2,02	,963	31	-5,583	,000
Son-Test	32	3,25	,741			

$p<0,05$

Doğru artikülasyon davranışı ön-test son-test sonuçlarına göre anlamlı derecede ($p<0,05$) farklılaşmıştır.

Tablo-5. Entonasyon

	n	x	ss	df	t	p
Ön-Test	32	2,13	1,136	31	-5,898	,000
Son-Test	32	3,45	,640			

$p<0,05$

Doğru entonasyon davranışı ön-test son-test sonuçlarına göre anlamlı derecede ($p<0,05$) farklılaşmıştır.

Tablo-6. Nüans

	n	x	ss	df	t	p
Ön-Test	32	1,39	,578	31	-7,731	,000
Son-Test	32	2,81	,914			

$p<0,05$

Tablo-6'ya göre eserdeki nüansların kullanımı davranışı ön-test son-test sonuçlarına göre anlamlı derecede ($p<0,05$) farklılaşmıştır.

Tablo-7. Müziksel Duyarlılık

	n	x	ss	df	t	p
Ön-Test	32	1,75	,773	31	-7,357	,000
Son-Test	32	3,17	,789			

$p<0,05$

Tablo-7'ye göre müziksel duyarlılık davranışı ön-test son-test sonuçlarına göre anlamlı derecede ($p<0,05$) farklılaşmıştır.

Tablo-8. Teknik ve Müzikal Bütünlük

	n	x	ss	df	t	p
Ön-Test	32	1,48	,690	31	-8,283	,000
Son-Test	32	2,92	,753			

$p<0,05$

Tablo-8'e göre teknik ve müzikal bütünlük davranışı ön-test son-test sonuçlarına göre anlamlı derecede ($p<0,05$) farklılaşmıştır.

Tablo-9. Uygun ve Doğru Register Geçişleri

	n	x	ss	df	t	p
Ön-Test	32	2,02	1,111	31	-8,395	,000
Son-Test	32	3,59	,560			

p<0,05

Uygun ve doğru register geçişleri davranışı ön-test son-test sonuçlarına göre anlamlı derecede (p<0,05) farklılaşmıştır.

Tablo-10. Toplam Davranış

	n	x	ss	df	t	p
Ön-Test	32	1,780	,718	31	-9,198	,000
Son-Test	32	3,205	,572			

p<0,05

Toplam davranışlara göre öğrencilerin ön-test son-test davranışları arasında anlamlı bir farklılığın olduğu saptanmıştır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu araştırmada, video kayıt teknolojisi kullanılarak yapılan bireysel ses eğitimi derslerinin öğrenci performansına etkisi araştırılmıştır. Tablolardan elde edilen bulgular incelendiğinde, öğrencilerin kazanması ya da değiştirmesi gereken hedef davranışlar doğrultusunda son-test sonrasında daha başarılı oldukları belirlenmiştir.

Bu sonuçlar, değişik disiplinlerle video model destekli öğrenmenin etkililiği üzerine yapılmış olan diğer araştırma sonuçlarıyla da paralellik göstermektedir (Gökbudak, 2004;Teker, 1990;Erim, Yöndem, 2009).

Müzik derslerinde teknoloji kullanımı;

- Öğrencilerin müzik dersine karşı ilgilerinin artışı,
- Öğrenci başarılarında fark edilir bir artış,
- Müzikal yapıların kolay kavranması,
- Öğretmenler için yeni bir çalışma alanı,
- Öğrenci konsantrasyonunda önemli bir artış,
- Öğrenci ilgisinde artış,
- Öğrenci aktivitelerinde kolay geri bildirim alabilme,
- Aktif öğrenci katılımına fırsat vermesi (Önlü,2007;18)

açısından olumlu performans sonuçları sağladığı için; video destekli öğrenim uygulamaları doğrultusunda, öğretim sürecinde öğrenciye bireysel gereksinimlerine uygun ipuçları verilmesi, hedef davranışların uygun biçimde pekiştirilmesi, başarısının ölçülüp değerlendirilmesi sonucunda anında dönüt sunulması ve en önemlisi farkındalığın geliştirilmesi aşamasında performans düzeyinde olumlu artışlara yol açacaktır.

Öğrencinin derslerde etkin olması aynı zamanda anlamlı ve bilinçli öğrenmenin gerçekleşebilmesi için ses eğitimi derslerinde de özellikle soyut kavramların işlendiği konularda kayıt materyalinin kullanılması görsel betimleme yoluyla daha kolay öğrenmeyi sağlayacaktır.

Bu nedenle geleneksel öğretim yaklaşımlarından sıyrılarak, öğrencinin daha aktif olduğu öğrenci merkezli işleyiş açısından video kayıt sistemi yaygınlaştırılmalıdır.

KAYNAKÇA

Ekici, T., Müzik Öğretmeni Yetiştirmede Bireysel Ses Eğitimi Dersine Yönelik Bir Program Geliştirme Çalışması, Doktora Tezi, 2008, s:144

Erginbaş, Ş. , Teknoloji Destekli Matematik Öğretiminin Sınıf Yönetiminin Öğrenci Özellikleri Açısından Etkililiği, Yüksek Lisans Tezi, 2009, s:1

Erim, A. , Yöndem, S. , Video Model Destekli Öğretimin Gitar Performansına Etkisi, Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi, 2009, s:46

Gökbudak, Z. S., Video Teknolojisinin Piyano Eğitimindeki Rolü, 1924-2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu Bildirisi, SDÜ, 7-10 Nisan 2004, Isparta

Önlü, A., Müzik Eğitiminde Kullanılan Bilgisayar Yazılımlarının İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 2007, s:18

Teker, Necmettin., Video Merkezli Bireysel Öğrenme Yöntemi Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Dergisi, 1990, <http://www.education.ankara.edu.tr/ebfdergi/arsiv.htm>, 10 Nisan 2012

“EXTREME METAL SCENE’DE TOPLUMSAL CİNSİYET”

Aykut ÇERERZCİOĞLU

aykut.cerezcioglu@deu.edu.tr

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Müzik Bilimleri Bölümü

ÖZET

Toplumsal cinsiyet çalışmaları (Gender Studies) sosyal bilimlerin pek çok alanının ilgisini çeker ve temelde “toplumsal olarak kurulan toplumsal cinsiyet rolleri vasıtasıyla, kadınlar ve erkekler arasındaki ilişkilerin ortaya çıkarılmasına odaklanır. Çalışmaların ortak özelliği, erkek egemen toplumun “erkek” kodları içerisinde yer bulmaya çalışan kadınların, bu erkeklik kodlarını uzlaşma ve farklılaşma unsuru olarak nasıl kullandıkları ve kendilerini “erkek dünyasında” nasıl konumlandıkları üzerine yoğunlaşır. Kadın ve erkek arasında bir farklılık olduğuna ilişkin argümanlar kadın ve erkek arasındaki farklılığın sembolik bir yapılanma olarak (doğa/kültür) var olduğunu belirtir. Toplumsal cinsiyetin sembolik yapılanma olarak ele alınışı doğa/kültür ayırımına denk düşer. Buna göre kadın, doğurganlık özellikleri, fizyolojik yapısı yani kısacası bedeni ile doğaya yakın görülür, bunun karşısında ise erkek yaratıcılık ve teknolojik sembollerle birlikte düşünülür.

Benzer temelli ayrımlar kültürün pek çok yönünde olduğu gibi popüler kültür ve popüler müzik içerisinde de karşılık bulur. Popüler müzikte özellikle Rock, Heavy Metal ve Extreme Metal gibi türlerde erkek egemenliği ve kadının tali görünümü nettir. Rock’ta kadın icracılar, bestecilik ve icracılığa özendirilmezler. Vurgu, imaj üzerine yoğunlaşır. Kadınların bu rolü Heavy Metal ve Extreme Metal türlerinde ise daha keskin bir görünüm kazanır. Kadının “grupi” (hayran- izleyici) rolüne yapılan vurgu ve bir cinsel nesne olarak kadının kabulü Heavy Metal ve Extreme Metal’de öne çıkar. Kadın müzisyenlerin bu türler içerisinde yer alabilmesi için öncelikle kendilerini müziksel kodlar çerçevesinde kanıtlamaları beklentisi nettir. Bu çalışmanın amacı İzmir Extreme Metal atmosferi özelinde, kadın müzisyenlerin Extreme Metal pratiği içindeki yerini belirlemek ve yaklaşık 30 yıllık geçmişe sahip bir popüler müzik türü olan Extreme Metal’in toplumsal cinsiyete dayalı kodlarını belirlemeye çalışmaktır.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal cinsiyet, Extreme Metal müzik, Extreme Metal Scene.

GENDER IN EXTREME METAL SCENE

ABSTRACT

Gender studies, excite many branches of social sciences and basically focus on revealing the relationship between women and men by socially set public gender roles. Commonality of these studies focus on, how striving for existing women in masculin codes of patriarchal societies, how they use these masculin codes as tools of conciliation and diversification and how locate themselves in the “world of males”. Means of evidence on the discrepancy of man and woman imply said discrepancy as a symbolic (nature/ culture) entity. Discussing the genders as a symbolic formation befits on the nature/culture discrimination. Acorrdingly, woman tends to be

close to nature regarding to her fertility, physiological characteristics, briefly to her body, where, on the contrary men are considered with creativity and technological symbols.

Discriminations based on such holds have influence on popular culture and popular music as do on many other components of culture. On popular music, especially Rock, Heavy Metal and Extreme Metal, male dominancy and subordinancy of woman is in full view. In Rock music, female performers are not encouraged to compose and perform. Emphasis focus on image. This vision gets sharper in Heavy Metal and Extreme Metal. Stressing on the groupie role and recognition woman as a sexual object stand out in Heavy Metal and Extreme Metal. In order to edge into these genres, expectation situation of proving oneself by terms of musical codes for female musicians is clear. The aim of this study is to locate the women musicians in Extreme Metal practicals and determine the codes of Extreme Metal, a popular music genre with an approximately 30 years past, based on genders.

Key Words: Gender, Extreme Metal music, Extreme Metal scene.

GİRİŞ

Toplumsal cinsiyet çalışmaları (gender studies) bazen toplumsal olarak kurulan toplumsal cinsiyet rolleri vasıtasıyla, kadınlar ve erkekler arasındaki ilişkilerin ortaya çıkarılması ile ilişkili ele alınırken, bazen de birbirinden farklı toplumlarda kadınlık ve erkekliklerin nasıl kurulduklarını konu edinir. Bu nedenle toplumsal cinsiyet kavramı yalnızca kadınlarla ilişkili olarak ele alınmaz. Ancak kadın sorunları ve deneyimlerine ilişkin çalışmalar toplumsal cinsiyet literatüründe “Kadın Çalışmaları” (Women Studies) başlığı altında toplanır. Bu çalışmalar, özellikle Batılı kültürlerdeki kadınların deneyimlerine, kadınlığın bu kültürlerdeki anlamlarına odaklanır (Sakar 2007: 45). Antropoloji alanında toplumsal cinsiyet kavramı, hem kültürü biçimlendiren hem de kültürün biçimlendirdiği, yani kültürel/simgesel olarak inşa edilen bir toplumsal ilişkiler sistemi olarak düşünülür. Antropoloji, toplumsal cinsiyet kavramını, bireysel ilişkilerden çok kolektif davranışlar, ritüeller ve kurumlar aracılığıyla incelemeye tabi tutar. Sosyal psikoloji disiplini benlik ve kişisel eylem, yani kimliğe gönderme yapan anlamda toplumsal cinsiyetin birey üzerindeki etkilerinin analizlerini içerir. Sosyoloji disiplini içerisinde ise, toplumsal cinsiyet bağlamında yapı ve pratik arasındaki ilişkilere odaklanılır. Bütün bu (ve diğer) disiplinlerin toplumsal cinsiyet kavramı üzerinde birleştikleri en önemli nokta ise toplumsal cinsiyetin bir kimliklenme süreci olduğu yolundadır. Ayrıca, “kültür olarak kadınlık ve erkeklik nedir” ve “nasıl kurulmaktadır” ile “toplumsal cinsiyetin işlediği kurumlar, iktidar ve iş bölümü” de, bu disiplinlerin ortaklaşa aradıkları cevapları içerir (Sakar 2007: 48).

Toplumsal cinsiyet temelli ayrımlar kültürün pek çok yönünde olduğu gibi popüler kültür ve popüler müzik içerisinde de karşılık bulur. Popüler müzik senelerinde cinsiyete dayalı ayrımlar görülür. Müzisyenler ve hayranlar tarafından çoğunlukla üstünkörü kullanılan scene kavramı, müzik yazarları ve araştırmacılarca “paylaşılan müzik etkinliği/pratiği/türü ya da belirli bir müzik zevki gibi ortaklaşa bir şeye sahip olan insan grubuna” dikkat çekecek şekilde ele alınır. Ayrıca kavram, belirli coğrafi alanlarda gerçekleşen müzik faaliyetlerine gönderme yapmak için de uygundur. Seattle Rock Scene, Güney Londra Rock Scene, Yeni Zelanda Rock Scene gibi ifadeler bu bağlamdaki kullanımlardır (Cohen 1999: 239). Yani kavram kabaca, belirli bir müzik türü çevresinde bir araya gelen insanların toplamına işaret etmek için kullanılırken (küresel ölçekte Extreme Metal pratiği içinde yer alan insanları işaret eden “Extreme Metal Scene” gibi) yerel düzeyde gerçekleşen bir popüler müzik pratiği içinde yer alan bireyler ve aktiviteleri (Norveç Extreme Metal Scene, İstanbul Death Metal Scene gibi)

sınırlamak için de kullanılır. Scene terimi ayrıca, Extreme Metal gibi çok sayıda alt tür ve üsluba sahip popüler müzik türlerinde, bu alt tür ve üsluplara özel müziksel ve müzik dışı özgülükleri çerçevelemede de iş görür (Trash Metal Scene, Black Metal Scene gibi).

Özellikle Heavy Metal Scene ve Extreme Metal Scene içinde erkek egemenliği ve kadının tali görünümü nettir. Kadının “grubu” (hayran- izleyici) rolüne yapılan vurgu ve kadının bir cinsel nesne olarak kabulü, Heavy Metal ve Extreme Metal’de öne çıkar. Kadın müzisyenlerin bu türler içerisinde yer alabilmesi için öncelikle kendilerini “erkeksi” müziksel kodlar çerçevesinde kanıtlamaları beklentisi görülür. Bu çalışmanın amacı İzmir Extreme Metal atmosferi özelinde, kadın müzisyenlerin Extreme Metal pratiği içindeki yerini belirlemek ve yaklaşık 30 yıllık geçmişe sahip bir popüler müzik türü olan Extreme Metal’in toplumsal cinsiyete dayalı kodlarını belirlemeye çalışmaktır.

Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Roller

Akademik çevre dışındaki bireyler için birbirlerine oldukça yakın anlamlara sahipmiş gibi görünen “cinsiyet” (gender) ve “cins” (sex) kelimelerinin teorik ayrımı artık netleşmiş durumdadır. “*Cinsiyet*” terimini sosyoloji literatürüne dahil eden Ann Oakley’e göre “cins” (sex), biyolojik erkek ve kadın ayrımını anlatırken, “toplumsal cinsiyet” (gender) erkeklik ile kadınlık arasındaki, buna paralel ve toplumsal bakımdan eşitsiz bölünmeye gönderme yapar. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet, kadınlar ile erkekler arasındaki farklılıkların toplumsal düzlemde kurulmuş yönlerine dikkat çeker. Fakat terimin kapsamı, yalnızca bireysel kimliği ve kişiliği değil, ayrıca sembolik düzeyde erkekliğin ve kadınlığın kültürel idealleri ile kalıplaşmış kodlarını, yapısal düzeyde ise kurumlar ve örgütlerdeki cinsel iş bölümünü içine alacak şekilde genişler. 1970’lerde toplumsal cinsiyet çalışmalarında; başka bir ifadeyle, erkekler ve kadınlar arasındaki farklılıklar ve ayrımların biyolojik farklılıkla açıklanamayacağı, erkeklik ve kadınlıkla ilgili kültürel açıdan egemen fikirlerin gerçekliğe ancak kabaca denk düşen “stereotiplerini” temsil ettiklerini kanıtlamaya yönelik sosyolojik ve psikolojik çabalar görülür (Marshall 1999: 98). Bu çabaların ortak noktası, geleneksel olarak “doğal” gösterilmeye çalışılan cinsiyet kategorilerinin aslında toplumsal-kültürel olarak örgütlendiği ve bu şekilde aktarılarak sonradan inşa edildiği yönündedir.

Çoğu feminist kültürel kuramda var olan bir tema, kadınların ve erkeklerin iki farklı alanda yaşadıkları ve iki farklı kültürel deneyime sahip olduklarıdır. Elizabeth Janeway (1971) kadının toplumdaki bağımlı konumunu, onları özel alana hapsederek kamusal alana girişlerini engelleyen toplumsal söylemlerle ilişkilendirir. Aynı alanların eski çağlardan beri var oldukları gerçeğine karşın Janeway, ayrılmanın kaçınılmaz ve doğal olmadığını çünkü toplumsal olarak belirlendiğini ileri sürer. Benzer biçimde Sherry Ortner (1974), “erkek kültüründe kadının simgesel rolünün, farklı toplumlarda kültür ve doğa ilişkisine bağlı olarak; 1) kültür ve doğa arasında orta konumda (yani erkek ve kültürden daha düşük ama doğadan daha yüksek), 2) doğa ve kültür arasındaki, ilişkilerde rollerin oynanabilmesi için kadının işlevi üzerinde sınırlama yapılmasını zorunlu hale getiren dolayımci bir öge olarak, 3) kadınların ara sıra kültürle ilişkilendirildiği yerde, kutuplaşmış ve çelişkili anlamları içeren belirsiz bir konumda” olma üzere, üç biçimde ortaya çıktığını söyler (Aktaran, Rakow 1995: 34- 35). Tanımlamaların erkek egemen merkezli oluşu, pek çok disiplinde feminist söylemli çalışmaların ve feminist düşüncelerin doğmasında da etkili olur.

Toplumsal cinsiyet rollerine ve eşitsizliğine ilişkin çalışmalar, başka disiplinlerde olduğu gibi antropolojide de feminist düşüncelerin doğmasına yol açar. “Eril-merkezcilik” sorgulanmaya başlanır ve feminizm, akademik alana taşınır. Özellikle kadın hareketleriyle bağlantılı olarak süren faaliyetler ve değişimlerle beslenen akademik feminizm, feminizmin önemli meselelerini

ortaya çıkarır. Bu meselelerin başında toplumsal cinsiyet rollerinin ve kadına yönelik baskının evrensel ya da tikel olup olmadığı gelir (Şafak ve Özbudun 2005: 302). Cinsiyet rollerinin toplumsal olarak belirlendiği ve bu şekilde aktarıldığı, cinsiyet çalışmalarında sıklıkla vurgulanır. Buna göre kadın ve erkek arasındaki ayrımlar kurgusaldır. Her ne kadar ayırım, başta doğa/kültür çerçevesinde ele alınsa da, erkeklik özellikleri olarak belirlenen unsurların, erkeğin üstünlüğünü meşrulaştırma çabasının ürünü olduğu, ortak söylemi oluşturur. Bu anlamda erkek, “güç”, “iktidar”, “kontrol”, “özgürlük” gibi kavramlarla eşleştirilir. Böylelikle bu unsurlar erkeklerin sahip olduğu unsurlara dönüştürülür ve bu unsurlar da “erkekleştirilir”. Bu ve benzeri unsurları erkekleştirme durumu beraberinde, pek çok alana yayılan “toplumsal cinsiyet hiyerarşisi”ni getirir.

Müzikte Cinsiyet ve Rock Müzikte Kadının Konumlanması

Toplumsal cinsiyet hiyerarşisi, birbirinden farklı bağlamlarda görüldüğü gibi genel anlamda “sanat” ve müzik alanlarında da hissedilir. Biyolojik determinizm ve erkek ayrımcılığı “sanatsal” alanda da işler. Bu kültürel ön yargı, “sanatsal” çalışma için kamusal takdiri alabilecek cinsiyet olarak “erkek”i belirler. Kadınların erkeklere göre görülen düşük statüsünü dolaylı olarak ima etmenin sonucunda, kadınların “sanatsal alanda ‘büyük/usta’ olmalarının imkanı yoktur”. Eğer kadınlar ustalık statüsüne atanırsa (bu durum), çoğu kez erkeksi sanatsal gelenek içerisinde “istisna” kabul edilirler ya da (kadınlar) erkek yaratıcılığı ve dehası için “ilham perisi” olarak değerlendirilirler. Ayrıca feministlere göre kadınların sanatları erkeklerin sanatları ile karşılaştırılmaz çünkü değerlendirme kategorileri erkek kimlikli tanımlarlarca belirlenir (Sakar 2007: 83- 84). Böylelikle az önce örneği verilen “güç”, “iktidar”, “kontrol”, “özgürlük” gibi kavramların erkekleştirilmesinde olduğu gibi sanatsal alanlarda da erkek, “usta”, “büyük”, “virtüöz”, “deha” olmakla kalmaz, sanatsal yaratıcılık ve yetkinliğe ilişkin unsurlar da erkekleştirilmiş olur.

Yüzyıllar boyunca Batı müziği kompozisyonundaki armonik ve ritmik yapıya ilişkin tüm kodlar, “erkeksi”ye (güçlü) karşı “kadınsı” (zayıf) kadanslar gibi, cinsiyet kavramları çerçevesinde belirlenir (Kruse 1999: 86). Müzikte erkek egemenliği ve erkek merkezlilik nettir. Feminist hareketlerle koşut biçimde müzik alanında da cinsiyet merkezli çalışmalar görülmeye başlanır. İngiliz ve Amerikan toplumlarındaki popüler müzikler, konuyla ilgili çalışmalar için verimli alanları oluşturur. S. Frith ve A. McRobbie (1978), Rock müziğin batılı ergenler için erkeklik ve dişiliğin uzlaşımsal unsurlarını inşa etme ve ifade etme aracı olduğunu ve izler kitle ve müzisyen konumlarının da benzer biçimde açıkça belirlenmiş cinsiyet sınırları çerçevesinde kurulduğunu savunurlar: buna göre erkekler, aktif katılımcı iken kadınlar, pasif tüketici olarak kimliklenirler (Aktaran, Sarkissian 1992: 345). Kadınların Rock müzik pratiklerindeki varlığı her zaman ikincil biçimlerde betimlenir. Örneğin Clawson (1999), Rock müzik pratiğinin erkek sosyalleşmesinin pratiklerini içerdiğini, bu pratiklere de kadınların çok zor katkıda bulunabileceklerini vurgular. Bayton da (1989) benzer biçimde kadınların müzik scenelerinde “ciddi olmadıklarının” farz edildiğini belirtir. LeBlanc (1999) ise Punk Scene üzerine yaptığı çalışmada, scene’e giren kadınların erkeksi kurallarla sınırlandırıldığını vurgular (Aktaran, Harris 2007: 77).

Özellikle Rock müzik merkezli çalışmalarda, erkek egemenlik ve kadının ikincilliği açık biçimde görülür. Son yıllarda Rock müzik hakkındaki popüler ve akademik söylemler, Rock’ın diğer popüler müzik türlerine göre “daha yaygın bir ‘erkek’ müziği” olduğu yolunda görünürlük kazanır (Sakar 2007: 88). Kadın icracılar daha belirgin biçimde “Rock” müziğe oranla, “Pop” ve “Folk” içinde görülür; ancak bu müzik türleri içindeki konumları da çalgı icracısı olmaktan çok vokalistlik olarak belirlenir. Bayton’a göre kadınların çalgı icracısı olarak görünümünde ağırlık

klavyecilikten yanadır. Kadın Folk müzik şarkıcı-şarkı yazarları (singer/song writer) akustik gitar çalarken, elektro gitar erkeklerin ellerine bırakılır (Bayton 1997: 37). Burada “güç, hakimiyet, özgür icra” gibi erkeksi kavramların atfedildiği elektro gitarın merkezde olduğu ve distortion efektinin vurguladığı “sertlik” söyleminin rolü büyüktür.

Elektro gitar eksenli bir müzik türü olarak Rock müzik, elektro gitarın ve simgelediği erkeğin mutlak hakimiyetinde gelişir. Elektro gitar Rock müzikte, davul ve bas gibi alt yapı çalgılarını ikincil konuma düşürerek icrada dikkat çeken odak halini alır. Virtüözitenin doğrudan sergilendiği çalgı olarak elektro gitar virtüözlerine, yine erkeklikle doğrudan ilişkili olarak “gitar kahramanı” (guitar hero) olarak seslenilir ve “erkek kontrollülüğü”, Rock türü için önemli bir yan anlamı oluşturur. Bayton’a göre elektro gitar alanında kadın eksikliğinin sebebi tamamıyla sosyaldir. Yazar; flüt, keman ve piyano gibi çalgıların geleneksel olarak “kadınsı” olarak nitelendiğini, elektro gitarın ise “erkeksi” olarak işaretlendiğini belirtir. Bayton’a göre elektro gitar öğrenmenin ilk adımı genç kadınları, geleneksel “kadınsılık” normları çerçevesinde zorlar: örneğin uzun, manikürlü ve gösterişli tırnakların kesilmesi gerekir. Bir Rock grubunda “kadın” kalabilmek kesinlikle zor görülür çünkü kadınlık bir “beceri” olarak düşünülür ve kadınların asla terlemeyeceği, burunlarının kızarmayacağı ve saçlarının hep derli toplu kalacağı farz edilir. Judith Buttlar’ın sözleriyle ifade etmek gerekirse “cinsiyet, zaman içinde narince oluşturulmuş ve dış görünüş alanı boyunca tekrar edilen biçimsel davranışlarla kurulmuş bir kimliktir”. Bayton, bu alıntıyı destekler biçimde, eğer cinsiyet narince kurulmuş bir yapı ise elektro gitar çalmanın bunun devamlılığına zarar verici olduğunu belirtir (Bayton 1997: 39- 40). Çünkü elektro gitar çalan kadın terleyecek, tırnaklarını kesmek zorunda kalacak ve sahnede, görsel anlamda bir “güzellik objesi olmanın gereklerini” ikinci plana atacaktır. Yani kadın cinsiyetinin belirleyicisi olan “dış görünüş alanı” ciddi biçimde ihlal edilecektir. Bu durumda birincil rol kadınlık değil müzisyenlik halini alacaktır.

Elektro gitarın “erkeklik” kodlarıyla ilişkilmesi gibi Rock müzik içerisinde pek çok farklı müziksel unsur, erkeklikle eşlenirken, “geriye kalanlar”, kadınların giriş yapmasına izin verilen alanlar halini alır. Ancak kadınların kendilerini gösterdikleri bu alanlar şüphesiz biçimde “erkek gücü” ve “erkek hakimiyetinin” tali konuma düştüğü alanlar olur. 1970’lerin sonunda Punk Rock’ta başlayan ve günümüzde pek çok örneği görülen kadın Rock başlıklarının görünürlüğü, bununla ilişkilendirir. Clawson’a göre kadınlar için “bir işin bulunabilirliği, erkeklerin bu işi olası reddedişi ile ilişkilidir”. Clawson, bu analizin Rock grupları örneğinde tutarlılık gösterdiğini vurgular. Rock hiyerarşisinde gitar, en prestijli çalgıdır. Gitar bu prestije sadece teknik anlamdaki gerekliliklerle kavuşmaz, gitar aynı zamanda “özgün bir materyal yaratma kabiliyetinin, bütünlüklü bir sanatçı olabilmenin karakteristik tanımlayıcısı olduğu bir müzik türünde” (Rock müzik), şarkı yazımında iş birliği yapılan çalgıdır”. Diğer yandan davul; erkekliğin kodlandığı bir tınısal alan yaratma uğraşının merkezde olduğu Rock müzikte, gürültü ve gücü ifade eder. Buna karşıt biçimde bas gitar, “başarısız gitar icracılarının dinlenme yeri” olarak gösterilir. Gitarın “yıldız” (star) statüsü onun cinsiyet karakteri ile de birleşir. Eğer bir Rock grubu erkeklik “kuruluşu” (institution) ise o halde bu grubun en görünür ve göz alıcı çalgısı elektro gitar da, ortalama üstünlük aleti olarak anlaşılabilir. Bas gitar ise erkeklerin tekellerine almak için kendilerini en az motive ettikleri çalgı olur (Clawson 1999: 201).

Whiteley (2000), Rock müzik içerisinde kadınların, bestecilik ve icracılığa özendirilmediklerini ve geniş olarak uzlaşımalsı kaldıklarını belirtir. Yazara göre kadınlara yapılan vurgu, imaj üzerine yoğunlaşır. Rock ve ana akım Pop’ta, sahne önündeki kadın icracıların (kadın solist) görünümünün kadınsı olması gerekir. Bu aynı zamanda müzik videolarına da yansır. Rock kültürü içerisinde kadınlar, görünümünün değeri ile eşitlenir. Müzisyen olarak kadınlar geleneksel biçimde grubun önünde şarkıcı rolünde görünürler ve

dinleyicinin odağı “ne söylediklerinde” değil “nasıl göründüklerinde” yoğunlaşır (Aktaran, Sakar 2007: 90). Aynı zamanda Alternatif Rock, kadınlara şarkı yazımında, çalgı çalmada, kayıt yapmada, konunun geleneksel görünümünün dışında özgürlük sağlar. Bu durum, kadının popüler müzik içerisindeki güçlü mevcut imajları ile genişletilir. Bu imajlar canlı icralar, yazılı medya ve televizyon röportajları, makaleler ve daha güçlü biçimde müzik videoları ile desteklenir (Kruse 1999: 92).

Burada açık biçimde kadının cinsel obje rolü ve ilginin odağı olmasını sağlamak için solistliğin ve vokalin kadına atfedildiği görülür. Ancak kadın, Rock müzik içerisinde vokal yaparken de “kadınsılığı” korumalı, erkek kavramlarıyla sınırları çizilmiş “kadınlık” algısına uygun biçimde vokal yapmalıdır. Erkekler, Rock müzikte vokal tını kullanımında, Rock’n Roll şarkıcılarından başlayıp günümüze kadar gelen süreçte, oldukça geniş bir serbestliğe sahip olmuşlardır. Bu tip geniş tını çeşitliliği, kadınlara ana akım müziğin kapılarını açmaz. Doğrusu, “güzel” şarkı söylemenin sınırlarını aşan kadın şarkıcılar, erkek egemenliğindeki müzik endüstrisi ve müzik basını tarafından düşmanlıkla karşılaşır. Örneğin önemli bir müzik dergisi, Kat Bjelland’ın güçlü ve çılgınlık vokallerini “kontrolden çıkmış” ibaresiyle eleştirirken, grubun canlı icrasını “bir saatlik ilkel çılgılık terapisi” sözleriyle aşağılar ve sonuç olarak grubun müziğini (adet sancısını önleyici bir ilaç adı olan ‘midol’ kelimesini kullanarak) “Midol Rock” olarak adlandırır. Güçlü, uzlaşım olmayan kadın sesler olumsuz bir çağrışım yapar ve ifade ettiği şey sebebiyle hem şarkıcılarda hem de izler kitlede (kadına ait acı, öfke ve düş kırıklığının dışavurumu gibi) cinsiyete dayalı reaksiyonlar oluşturur (Kruse 1999: 90).

Kadının rolü anlaşıldığı üzere Rock müzikte daha çok “hayran” (grupi/fan) olma ve tüketicilikle ilişkilidir. Kadınlar için erkekler tarafından “uygun” görülen roller dahi, erkeklerin belirlediği biçimlerde düzenlenir ve kadınlardan bu çerçevede pratikler beklenir. Rock müziğin kadını konumlayışı Heavy Metal ve Extreme Metal pratiklerinde de benzer algılarla sürer.

“Erkek Metal”: Metal Müzik Pratiklerinde Erkek Merkezlilik ve Kadının Konumu

Heavy Metal 1970’lerin ikinci yarısında Black Sabbath, Led Zeppelin, Deep Purple gibi grupların elektro gitardaki distortion efektini yoğun biçimde kullanmaları, o döneme kadar Rock müzikte görülmeyen “power chord” (tonallığın birinci, beşinci ve sekizinci derecelerinin, gitarın bas tellerinde tınlatılmasıyla elde edilen armonik yapı) akorlarla yarattıkları koyu tını, sert sound, yüksek vurgulu davul ve bas gitar icrası ile sert vokallerin seslendirdiği “şeytan, yıkım, kara büyü, katliam” gibi şarkı sözleri ile belirginleşmeye başlar. Heavy Metal, tınısal ve tını dışı karakteristiklerini kazandığı dönem itibarıyla erkek egemen bir görünüm sergiler. Heavy Metal grupları, Rock müzik geleneğinden alınan mirasla erkek üyelerden oluşur. Kadınların rolü Heavy Metal’in ilk yıllarında dinleyicilik bile değildir. Tür, erkeklerden oluşan bir “dünya”ya seslenir. Hatta Heavy Metal’in “Glam Metal Dönemi” (1978- 1980) olarak anılan ilk yıllarında şarkılar ve imajlar, doğrudan doğruya kadını aşağılamaya ve kadınları cinsel obje olarak (seks nesnesi olarak) konumlandırmaya yönelir. Walser (1993), Metal’in anahtar unsurunun kadın düşmanı bir fantezi ve kadınların olmadığı bir dünya olduğunu vurgularken Weinstein da, kadınların Heavy Metal müzik içindeki ‘yokluğunu’, Heavy Metal’in temeline bağlar. Yazar, Heavy Metal müzik estetiğinin “güç” kavramı üzerine kurulu olduğunu ve “güç” kavramının da kültürel olarak ‘erkeksi bir özellik’ olarak kodlandığını savunur (2000: 67).

Heavy Metal ve güç arasında kurulan analogi, müzik içerisinde kullanılan terimlere de yansır. Metal müzik, öncelikle “sert” bir müzik olarak tanımlanır. Müziğe ilişkin öncelikli karakteristik olarak “sertlik” gösterilir. Metal Scene’i oluşturan müzisyenler ve dinleyicilerin ötesinde, scene dışındaki bireyler de, sertlik sıfatını Metal türünü tanımlamak için sıklıkla kullanırlar. “Sertlik”, Metal müzik pratikleri için hem müziksel tınıyı tanımlayan hem de

müzişyenlerin ve grupların genel tavrını belirleyen bir terim olarak iş görür (Çerezcioğlu 2011: 227).

Metal müzik, “yoğun biçimde distortion efekti verilmiş, güçlü elektro gitar” tınısıyla örtüştürülür. Elektro gitarı vurgu ve tonlama açısından “güçlü” “çalmak ve “güçlü” tınlatmak, önemlidir. Hatta gitar tınısını daha da güçlendirip, türe özgü bir yapıya sokmak için icad edilen, türe özgü akor yapılarına verilen isim bile güç nosyonunu destekler niteliktedir: “power chord” akorlar. Bu çerçevede elektro gitar, Metal pratiği içerisinde doğrudan erkeklikle ilişkili görülen “güç”, “hegemonya” ve “kontrol”le ilişkili yan anlamların taşıyıcısı haline gelir. Bayton, kadınlar arasında çok az sayıda elektro gitar icracısının bulunmasının pek çok sebebi olduğunu ancak asıl sebebin elektro gitarın, akustik gitardan farklı biçimde, “erkek” olarak görülmesi olduğunu belirtir. Çalgıyı çalmak için gerekli beceriler, kadınlar için uygunsuz görünür ve “erkek becerileri” olarak algılanır. Bir kadının, bir Rock müzik çalgısını çalması, cinsiyet kodunu kırması anlamına gelir. Kadın (bu durumda) kendi yeterliliğine ilişkin bir “düşük beklentiler” dizisiyle yüz yüze gelir. Hatta Bayton bu anlamda kadının elektro gitar çalmasının, bir köpeğin bisiklete binmesiyle eşit bir şaşkınlık yaratacağını da, çalışmasında bir parantez içi örneklemeye aktarır. Yazar, bir erkek için elektro gitarda iyi bir performans sergilemenin, “erkeklikte” iyi bir performans sergilemekle aynı anlama geldiğini vurgular ve Rock müzikteki “sertlik” nosyonunu bununla ilintilendirir. Bir Heavy Metal konserine gidildiğinde “hayali bir gitar çalan” (air guitar) izleyicilerin, kadın izleyiciler değil, erkek izleyiciler olduğunu savunan yazar, erkeklerin bu hareketi yaparak kendilerini, sahnedeki müzişyenlerle, erkeklik bağı çerçevesinde ilişkilendirdiğini iddia eder. Böylelikle elektro gitar, Rock müzikteki erkeklik söylemine yerleşmiş olarak, sanal biçimde erkek bedeninin bir uzantısına dönüşür (Bayton 1997: 43). Bayton bunu destekler biçimde, Heavy Metal gitaristlerinin gitarlarını (elektro gitarın kasası müzişyenlerin bacak aralarına yakın bir konuma yerleştirip, gitarın klavyesini dikey biçimde tutarak çalmalarını ima ederek), penis gibi tuttuklarını öne sürer. “Erkek”lerin müziksel becerilerinin cinsel becerilerle aynı anlama geldiğini belirten yazar, Rock ve Heavy Metal türleri ile ilişkili olarak, erkekliğe gönderme yapan tek unsurun sembolik değer taşıyan biçimsel unsurlar olmadığını ileri sürer. Bayton’a göre, yüksek ses (sheer volume) ve çalgıların atakları da “fallik gücünü” ifade eder. Kültürel olarak bir erkeklik özelliği olarak kodlanan “güç” (power) Heavy Metal’i betimleyen ve türe içkin temel anlamı oluşturan kavramdır (Bayton 1997: 43). Kruse da benzer bir algıyla, Rock müziğin genel olarak elektro gitar kullanan bir popüler müzik formu olduğunu ve “yaratıcı Heavy Metal gitar soloları” gibi kendi geleneğini üreten daha güçlü-üstün bir tür olduğunu savunur (Kruse 1999: 86).

Walser (1993), Heavy Metal’in, “fanteziler” (ökült temalar ve korku atmosferine vurgu yapar) ve “kontrol” çerçevesinde biçimlendiğini, bu anlamda da türün; üstün özgürlük ve güç kontrolü diyalektiğine eklemleendiğini savunur. Buna göre Heavy Metal şarkıları genellikle elektro gitarda etkileyici teknik ustalık, aşırı uç vokaller üzerine kurulu kontrol ve güç deneyiminin dengesi ile power chord yapılar, distortion, bas ve davulun yüksek vurguları ile betimlenen bir yapı sergiler. Walser ayrıca görsel olarak Metal müzişyenlerinin tipik biçimde, kabadayıcı davranan, sahnede sıçrayıp atlayan ve çalım satarak yürüyen, taytlara bürünmüş erkekler olduğunu belirtir (Walser 1993: 109). Erkekliğin öne çıkarılması ve erkek egemen bir müzik scene’i görüntüsü, 1980’lerin ortasından itibaren şekillenmeye başlayan Extreme Metal Scene’de de öne çıkar.

Bir ‘şemsiye’ terim olarak Extreme Metal, Heavy Metal’in 1980’lerin başında alt türlere ayrılması sonucundaki görünümü ifade eder. İlk dönem Heavy Metal grupları, Blues temelli Rock’n Roll müzik kökenli gruplar olarak müziksel esinlerini Blues, Rock’n Roll ve Hard Rock’tan alırlarken, 1970’lerin hemen sonuna denk gelen süreçte, Saxon, Def Leppard ve Iron

Maiden gibi grupların öncülüğünde, “Metal”e ayırt edici özelliklerin katıldığı New Wave Of British Heavy Metal (N.W.O.B.H.M.) akımı ortaya çıkar. N.W.O.B.H.M. akımının sonrasındaki gruplar ise artık temel esinlerini Blues kökenli Rock’n Roll ya da Hard Rock’tan değil, ayrı bir tür olarak rüştünü ispat eden Heavy Metal’den alırlar (Harris 2007: 2). Artık, Heavy Metal’in müziksel özellikleri çevresinde yapılan denemelerle yeni müziksel üsluplar yaratılmaya başlanır. Bu denemeler, 1980’lerin başından itibaren Metal içerisinde pek çok farklı alt tür ve bu alt türlerle ilişkili üslubun görünürlük kazandığı bir dönemi başlatmış olur. Bu alt türler ve alt türlerin altında görülmeye başlayan üslupların müziksel toplamına ise Extreme Metal adı verilir (Çerezcioglu 2010: 44). Başlangıçta Trash Metal, Death Metal, Black Metal ve Doom Metalden oluşan bu alt türlere, Metal Scene içerisinde “Extreme Türler” adı verilir ve bu alt türlerin içinde oluşan pek çok üslup ve daha çok sayıdaki farklı alt tür çerçevesinde Extreme Metal müzik, kendi karakteristiklerini kazanır.

Keith Khan Harris (2007), kadınların Extreme Metal Scene içindeki konumlanışına ilişkin işe yarar betimlemeler yapar. Harris’e göre, dünyanın herhangi bir yerindeki herhangi bir yerel Extreme Metal Scene’i gözlemleyen bir gözlemci, scene’deki sayıca erkek egemenliğini rahatlıkla fark eder. Kadınlar, plak şirketlerinde, fanzinlerde ve diğer scene kurumlarında çalışır. Ancak scene içine dahil olmaya başladıklarından itibaren kadınlar, genellikle ikincil rollerde olurlar. Çok sayıda kadın, plak şirketlerinde basın sözcüsü olarak çalışır. Müzik üretiminde ise, oldukça az sayıda kadın gruba rastlanır. Kadın müzisyenler vokalist olma ya da nadiren klavye ya da bas çalma ve Extreme Metal’in “melodik” kabul edilen üsluplarında yer alma eğilimi gösterirler. Kadın geri vokaller Black Metal ve Doom Metal’de “müzikal renk” olarak kullanılırken, ilerleyen yıllarda Nightwish, Within Temptation ve Lacuna Coil gibi bazı gruplar, kadın solistlere yer verir. Bu tip gruplar (bazen ‘senfonik’ olarak da adlandırılan) “melodik” üsluplarda icralar yapma ve ‘Gotik’ etkili Metal formlarında ürünler verme eğilimindedirler. Kadın izler kitle de genellikle Extreme Metal’in Gotik Metal ve Power Metal gibi “melodik” alt türlerinde kendini gösterir. Kadınların “Gotik” tınılı çekicilik yaratan” kullanımı scene içinde kadınların konumuna ilişkin devrim yaratmakla birlikte, kadın katılımının daha az uzlaşım sal olduğu biçimlerin de kapılarını açar: İsveçli Death Metal grubu Arch Enemy’nin vokalisti Angela Gossow’un brutal vokalleri buna en açık örnektir (Harris 2007: 71- 72).

Extreme Metal Scene içinde kadının kenarda kalmışlığı, karmaşık bir konudur. Angela McRobie’nin (1991) belirttiği gibi gençlik kültürlerine kadınların dahil oluşu, erkeklerin dahil oluşuna göre daha sınırlandırılmış durumdadır ve genç kadınlar kamu alanına katılım konusunda çok daha az özgürdürler (Aktaran, Harris 2007: 74). Extreme Metal Scene içinde, aynı Heavy Metal Scene’de olduğu gibi kadınlar genellikle, erkek scene üyelerine cazibe çerçevesinde katkıda bulunan bir unsur olarak görülürler. Benzer durum Extreme Metal Scene için de geçerlidir. Kadınlar Extreme Metal Scene’de görsel olarak, aşırı kadınsı bir görünümündedirler. Scene içinde kadın imajının kullanımı genellikle pornografi sınırındadır. Kadın scene üyelerinin bu tip rollerdeki varlığı scene içinde kendi rollerini kadınlık çerçevesinde tanımlamayan üyeler için ciddi bir problemdir. Scene’e dahil olmak isteyen kadın sayısı sınırlı olur (Harris 2007: 74). Harris’in çerçevesini çizdiği bu durum, bir yerel scene olarak İzmir Extreme Metal Scene örneğinde de benzer biçimlerde somutlanır.

İzmir Extreme Metal Scene’de Toplumsal Cinsiyet

1980’lerin ortalarından itibaren İzmir’de, Metal müzik pratikleri çevresinde bir scene oluşumu görülür. Scene, 1990’larda oldukça aktif bir hal alır. Bu yıllarda Türkiye Metal müzik pazarına pek çok albüm ve konser organizasyonu ile dahil olan İzmirli Metal grupları, 1990’ların sonlarında İstanbul’da gerçekleşen “Satanist cinayetleri”nden etkilenir ve suskunlaşır. Ancak

scene, 2000'lerin başlarından itibaren tekrar aktif bir görünüm kazanır. Scene'in bugünkü yapısı (2012), kendi içine kapalı bir görünümde ancak halen varlığını sürdüren çok sayıdaki grup, müzisyen ve izler kitle artık internetin olanakları dahilinde, biçim değiştirmiş scene aktiviteleri gerçekleştirir. İzmir'de, yerel grupların katıldığı Extreme Metal konserleri varlığını sürdürürken gruplar daha çok, kendi ürettikleri şarkıları, internet üzerinden (MySpace ve Facebook gibi sayfalarda) paylaşırlar ve yurt dışı plak şirketleriyle bu yolla haberleşme yoluna giderler. İzmirli gruplar ve izler kitle kendilerini, doğrudan Küresel Metal Scene içinde tahayyül ederler ve müziksel ve müzik dışı pratiklerini küresel scene'le koşut biçimde gerçekleştirirler. Diğer pratiklerde olduğu gibi Extreme Metal Scene'in cinsiyete dayalı görünümü de İzmir Extreme Metal Scene'de, küresel görünümle benzer biçimde gelişir.

İzmirli grupların genelinde erkek egemenliği net biçimde gözlenir. Gruplar genellikle erkeklerden oluşur. Kadınlar, konserlerde (az sayıda) izleyici olarak göze çarpar. Scene içinde müzisyen olarak yer alan kadınların sayısı da oldukça azdır. Bu anlamda göze çarpan dört örneği; Dream Forge adlı Heavy Metal grubunun solisti Funda Kıvanç, Fire and Forget adlı Death Metal grubunun solisti Hande Sepetoğlu, Guardinals adlı Gotik Metal grubunun solisti İrem Aktaş ve tamamı kadınlardan oluşan Black Metal grubu Siranon (gitar, davul, bas ve solist) oluşturur. Görüldüğü gibi İzmir Scene'de kadınların müzisyen olarak yer almasında öncelikli konum solistliktir. Solist olarak grubun önünde yer alan kadın müzisyenler, scene'in kendilerine uygun gördüğü solistlik konumunda yer alırken bile sıkıntı çekerler. Öncelikli sıkıntı, kadınların solist olarak dahi, Extreme Metal'in belirli üsluplarına uygun görülüyor olmalarıdır. Harris'in belirttiği gibi kadınlar scene içinde Gotik Metal ve Senfonik Metal gibi "melodik" üsluplarda yer alırlar. Bu durumda scene'in erkek üyelerinin kadınları bu üsluplara yerleştirmesinin payı büyüktür. Tarihsel olarak Black Metal alt türünden itibaren erkek müzisyenlerde, kadın vokalleri "bir renk unsuru olarak" müzik içerisinde kullanma davranışı görülür. Tarihsel olarak erkek egemen bir görünüm sergileyen Extreme Metal Scene, Norveç Scene'in çalışmalarıyla Black Metal üslubunu yaratır ve Black Metal grupları, kendi Pagan ve Viking geçmişlerine vurgu yapan çeşitli müziksel unsurları müziklerine dahil ederler. Bu unsurların vokale dayalı kısımlarını ise geleneksel şarkı söyleme biçimleri ve kadın vokaller oluşturur. Black Metal müzisyenleri kadın seslerini geri vokal olarak kullanmanın yanında "soprano vokal" adını verdikleri, şan tekniğiyle söylemeye dayalı vokal bölümleri de şarkılarına eklerler. Kadın sesinin Metal içinde kullanımına dayalı anlamlar, bu çerçevede inşa edilmeye başlanır. Black Metal ve Senfonik Metal alt türlerinde görülen kadın vokal kullanımı, Doom Metal ve Gotik Metal gibi alt türlerde daha da yoğun bir hal alır. 1990'larda Doom Metal ve Gotik Metal gruplarında kadın solistlerin yer aldığı grup yapıları görülmeye başlanır. Kadınların bu alt tür ve üsluplardaki görünümü scene'in genelinde, bu alt tür ve üslupların da kadınlarla birlikte algılanmasını sağlar. İzmir Extreme Metal Scene'de ve diğer yerel scenelerdeki erkek izleyici, kadın solisti sahnede görünce, "önyargılı" bir biçimde sadece Gotik Metal ya da Alternatif Rock gibi üsluplarda seslendirme yapılacağını düşünür ve "Extreme" üsluplar akıllarına gelmez. Bu anlamda, özellikle konserlerde kadın solistli bir grubu gören Extreme Metal dinleyicilerinin, oldukça peşin hükümlü hareket ettikleri ve bu grubu ciddiye almadıkları görülür. Fire and Forget adlı İzmirli Death Metal grubunun solisti Hande Sepetoğlu, scene'in bu ön yargısını şöyle aktarır:

Hande Sepetoğlu: *"Antalya'da konserde şey olmuştu, hani burada nasıl dinozorlar diyoruz, orada da büyük büyük insanlar gelmişti o zaman, çıktığımızda iki tane Death Metal grubu çıkmıştı, biz çıktık, ben sahnede iken işte "ha bu da alternatif söyleyecek işte ya" ya da "Gotik bu, biz aşağı inelim, bunu mu dinleyeceğiz" falan. "Vıy vıy vı, bu ne dinleyeceğiz ya" diye konuşmalarını duyuyordum işte. Sonra da soundcheckte ben söylerken ciddi şaşkınlık oluyordu"* (Görüşme; 20. 02. 2012).

1990'lara denk gelen süreçte Finlandiyalı Nightwish, Hollandalı Epika ve Norveçli Tristania gibi gruplar kadın solistleriyle dikkat çekerken, bu grupların solistleri olan kadın müzisyenler, Extreme Metal Scene içindeki kadın solistlerin ses ve imaja dayalı kodlarını da oluşturmaya başlarlar. Bu çerçevede bu solistlerin, scene'in erkek üyelerinin "kadın solist" algısını oluşturan kodları inşa ettiklerini de söylemek yanlış olmaz. Benzer biçimde kadın solist adaylarında da, müzikle ilişkilene süreci, yine kadın solistlerin seslendirdiği üsluplar ya da kadın solistlerin yer aldığı gruplar çerçevesinde gelişir. Örneğin Gotik Metal alt türünde ürünler veren eski Guardinals grubunun solisti İrem Aktaş, müzikle ilişkileneşinin bu gruplar ve bu isimler çevresinde geliştiğini anlatır.

İrem Aktaş: *"Alternatif Rock'la başladık işte Şebnem dinledik, Duman dinledik, sonra hoop biraz daha fazlasını istemeye başladık, Evanescence'e kaydı mesela. Evanescence'den sonra daha farklı, işte Senfonik Metal daha Evanescence'e yakındı. Diyelim ki Night Wish, Epika gibi grupları keşfederek, Tristanya'yı keşfederek, bu böyle aşama aşama kademe kademe atlamaya başladı. Hiçbir zaman zaten bir elektro gitar çalmaya özenmedim. Doğrudan vokale ilintilendim. Kafaya vokal olmayı koyunca, bütün dilediğim gruplarda kadın vokali olan gruplardı. Onun için kendimi bayan vokali olan grubu dinlerken kendimi gruba daha yakın hissettim. Yani orada acaba bir aidiyet duygusu da mı vardı; yani gruptaki bayan vokalle, kendimi onun yerine koymak gibi. Yani onun yaptığına özenme de diyebiliriz"* (Görüşme, 22. 02. 2012).

Benzer bir örneği Hande Sepetoğlu oluşturur. Müzisyen, Metal Scene içinde doğrudan doğruya erkeklerle özdeşleştirilen bir alt tür olan Death Metal alt türünde müzik yapar ve vokal üslup olarak da yine erkek vokali kabul edilen "Brutal vokal" tekniğini kullanır. "Gaddar, vahşi, hayvani, kaba, şiddetli" gibi anlamlara gelen "brutal" kelimesiyle isimlendirilen Brutal vokaller, kelimenin anlamına uygun biçimde gırtlaktan, böğürme benzeri, boğuk, kalın, gür, derin, sert ve yüksek haykırışları ifade eder (Çerezcioglu 2011: 27). Ancak İsveçli Death Metal grubu Arch Enemy'nin kadın solisti Angela Gossow, bir "erkek seslendirme biçimi" olan Brutal vokalin kadınlarca icrasının küresel meşrulaştırıcısı olur. Hande Sepetoğlu da müzikle ilişkilene ve Metal müzik pratiklerini öğrenme sürecinde, küresel anlamda önemli bir figür olan Gossow'u örnek alır ve müzisyenin kullandığı teknikleri "çalışır":

Hande Sepetoğlu: *Erkek vokal dinledim ama hiç çalışmadım. Melissa'yı çalıştım ve tek idolüm de Angela Gossow'du... Hep onu dinledim, nasıl söylüyor nasıl yapıyor falan. Vokalem de ona çok benzer zaten."* (Görüşme, 20. 02. 2012).

Scene içinde "tuhaf karşılanan" bir müziksel pratiği yapan bir müzisyen için, bu pratikle ilişkili olarak üzerine uzlaşılmış ve meşruluğu kabul edilmiş bir ismi referans göstermek ve kendisini bu isimle özdeşleştirerek "bu işi onun gibi yapıyor olduğunu" iddia etmek önemlidir. Müzisyenler bu yolla kendi pratiklerini de meşrulaştırırlar ve uzlaşımsal bir örnek çerçevesinde onaylarlar. Ancak yine de halen Death Metal ve Black Metal gibi Extreme alt türlerde kadınların yer alması tuhaf karşılanır. Death Metal ve Black Metal, "erkek üslupları" olarak işaretlenir ve kadınların bu üsluplarda yer alması tepki çeker. Tüm üyeleri kadınlardan oluşan bir Black Metal grubu olan Siranon üyeleri, Black Metal camiasının bu üslubu "erkek üslubu" olarak yorumlamasına ilişkin önemli örnekler verir:

Evrin: *"...forumlarda "hatundan Black Metalci mi olur, Black Metal t... işidir, t...ı olmayan Black Metal yapamaz" diye yazıyorlar. Zaten kız olduğun için fazla göz önünde oluyorsun, adamlar bakıyor yani sana yeter ki s..., ben dalgamı geçeyim derdindeler. Erkek grupları s...sa bakmazlar o kadar mesela. Cinsiyet ayrımcılığı çok olmaya başladı. Eskiden cinsiyet ayrımcılığı yoktu. "Yapan yapın kime ne" derdi millet.*

Soru: *Sebep bunun erkek işi olarak görülmesi mi?*

Hande: *Aynen, evet. Bizim hatun olup da Black Metal icra etmemiz (Siranon ile görüşme; 13. 07. 2009).*

Black Metal ve Death Metal gibi üslupların erkek üslupları olarak görülmesi, bu üslupları icra eden kadınların sürekli olarak kendilerini kanıtlama çabası içinde olmalarını da beraberinde

getirir. Örneğin Hande Sepetoğlu, “erkekler özel” olarak görülen bir vokal tekniği olan Brutal vokal icrası yapan bir kadın müzisyen olarak, Brutal vokal tekniğindeki yeterliliğini, erkeklerden oluşan bir camiaya kanıtlamak zorunda kalır:

Hande Sepetoğlu: *“İnternette, çok şey yorumlar aldım çalıştıktan sonra forumlarda falan işte ‘prosecsor kullanıyor’ falan, ‘yapamaz’, ‘ya nasıl söyleyecek ki, yapamaz kız o yaa’, ‘bir tek Angela var’ falan... Kız olduğum için. İşte ‘yapamaz, ses telleri kaldırmaz’, ‘zaten biyolojik olarak mümkün değil’, tarzında, ‘prosecsor’ kesin prsecsor’ kullanılıyor, işte. Sonra biz de stüdyoda video çektik, ‘bakın prosecsor yok, ben söylüyorum’ hani, öyle bir kanıtlama çabasında girdik, sonra konserler falan oldu. İnsanlar gördü yani kendim söylüyorum”* (Görüşme; 20. 02. 2012).

Angela Gossow ve Hande Sepetoğlu örneğinde, küresel scene’de meşrulaşmış bir ismin yerel scene’deki bir müzisyen tarafından örnek alınması durumu görülür. Ancak bu yerel figür, yani Hande Sepetoğlu, yerel scene’in hevesli kadın müzisyen adayları için de önemli bir örneğe ve “idole” dönüşür. Sepetoğlu konserlerde, internet forumlarında hatta bazen sokakta yürürken bile kadın Metal dinleyicilerinden buna ilişkin olumlu tepkiler aldığını ve scene’deki “hevesli kadın müzisyenleri” için örnek bir figüre dönüştüğünü aktarır:

Hande Sepetoğlu: *İlk grup açılmaya başladığında, isim duyulmaya başladığında, Alsancak’ta tek tük insanlarla denk geldiğim zaman ‘ah, Hande değil mi bu?’”. Kızlar mesela çok, kızların çok tatlı şeyleri oluyordu; ‘bize de öğret, biz de yapmak istiyoruz’, işte ‘ben de söylemek istiyorum’, ‘gelelim ders alalım’ falan böyle. Ya da internetten çok yazıştık. İşte ‘şöyle yap, böyle çalış, bu videoları izle, benim internet üzerinden anlatabileceğim bu kadar sen bir de şunları dene’ diye kızlarla çok konuştum böyle”* (Görüşme, 20. 02. 2012).

Extreme Metal müzikte erkekler özel görünen unsurlar, sadece belirli Extreme üsluplar ve belirli vokal seslendirme biçimleri değildir. Bunların yanında “müziksel yaratıcılık” özelliği de doğrudan doğruya erkeklerle ilişkili görülür. İzmir Metal Scene üyeleri, Küresel Metal Scene’den kendilerine aktarılan kültürel sermayenin bir özelliği olarak, “icracılık figürü”nden çok, “yaratıcılık figürüne” önem verirler. Müzisyenlerin, içinde yer aldıkları müzik türünün, beğendikleri gruplarının şarkılarını çalmalarını yani cover pratiğini işaret eden “icracılık figürünün” karşısında duran “yaratıcılık figürü”, grupların kendi yaptıkları şarkıları çalmalarını ve dağarlarını kendi şarkılarından oluşturmalarını vurgular. Burada ifade edilen, kendi müziğini yapmadır (Çerezcioğlu 2011: 228). Guardinals adlı Gotik Metal grubunun solisti İrem Aktaş, kadına uygun görülen bir Metal üslubunda (Gotik Metal), kadına uygun görülen bir müzisyenlik rolünde (solistlik) görev alan bir müzisyen olarak bile, müziksel yaratıcılıkla ilişkili olmasının kesinlikle beklenmediğini söyler. Gruba dahil olduğu ilk provadan sonra yaşananları aktaran Aktaş, müziksel yaratıma katılmasının erkekler tarafından nasıl bir önyargıyla karşılandığını vurgular:

İrem Aktaş: *(İlk provada) Alt yapılar vardı. Umutsuz bir şekilde sekiz şarkının altyapılarını bir CD’ye kaydederek bana verdiler. Dediler ki ‘belki üstüne bir şeyler yaparsın’ yani, ‘belki’ var hala bir şeyleri yoktu... Ben gittim iki günde 8 şarkının 4’ünün üstüne söz yazdım, vokal melodilerini de yazdım ve gittim. Tabi bunlar (grup üyeleri) şok oldular... yani o ana kadar eminim ki, gerçekten müzikten anlayan bir bayan görmemişlerdi bence bunun en büyük bölümü de buydu. Çünkü onların kafasında bir bayanın iyi müzik yapabileceğine dair bir şey yoktu. Yani işte gitar çalıyorsa da iyi gitar çalmaz, solistse iyi şarkı söyleyemez, yani iyi yapamaz bayan”* (Görüşme; 22. 02. 2012).

Bir Extreme Metal grubunda yer alan kadın vokalden beklentiler ise önemli ölçüde imaja yöneliktir. Sahnede güzel görünmek, erkeklerin ilgisini çekmek ve dişiliği kullanmanın ötesinde kadından beklenti azdır. Hatta görüşmelerde, scene içindeki grupların “kadın vokali” doğrudan doğruya bir obje olarak kullanımına açık örnekler de aktarılır. Bunlardan bir tanesi dikkat çekicidir:

İrem Aktaş: *“Yani şöyle bir sorun vardı yaratım süreçlerinde yok bayan vokaller, detone oluyor, grup elemanları zaten baştan kendi vokallerine güvenmiyor, yani onun detone olacağını herkes biliyor. Fakat buna rağmen O (vokal), o grupta var. Niye var çünkü sahnede bir objeye ihtiyaç*

var, cinsel bir objeye her zaman ihtiyaç var sahnede. Özellikle Metal camiasında, sonuçta erkeklere oynanan sektörel bir durum var” (Görüşme, 22. 02. 2012).

Kadınların cinsel bir obje olarak scene içinde yer almalarının yanında kadınların “bu işi (Metal Müzik) beceremeyeceği” ve “bu işe uygun olmadıkları” söylemi de sıklıkla karşılaşılan argümanları oluşturur. Örneğin Black Metal grubu Siranon, bu konuda tacizlere açık biçimde hedef olan bir gruptur. Grup üyeleri, Black Metal Scene üyelerinden, kadın oldukları için ciddi biçimde tepkiler aldıklarını aktarır. Black Metal dinleyicisi kadınların bile gruba, kadın oldukları için küfür ediyor olduklarını aktaran Siranon grubu üyeleri, tüm Black Metal “camiasının” Black Metal’i “erkek işi olarak görüyor” olduğunu vurgular. Buna göre bir Black Metal grubu: alkolik, uyuşturucu kullanan, satanist “erkeklerden” oluşuyor olmak zorundadır:

“Evrım: Bak şimdi Türkiye’de genel piyasa şu: Black Metal yapacaksın bir, ‘erkek’ olacaksın, erkek olduğunda çok b...tan rifler de yazsan sonuçta el üstünde tutuluyor, ikincisi kesinlikle ‘satanist’ olacaksın, ötesi yok yani, dinsiz bile olsan kabul görmüyor, üçüncüsü saçını uzatım k...ına başına spike takıp, makyajını yapıp, sahneye çıkıp, yandan hatunları kesip, konserden sonra üç beş tane takılan hatun kesin olur, götüreceksin onları da bir şekilde” (Siranon grubuyla görüşme, 13. 07. 2009).

Siranon üyeleri, kadın izler kitlenin dahi, hemcinslerinin Black Metal yapamayacakları görüşünde olduklarını belirtir. Grup üyeleri, kadın dinleyicilerin, internet forumlarında gruba ciddi biçimde tepki gösteriyor olduklarını ve kadınların Black Metal içerisinde sadece dinleyici olarak yer alabileceklerini savunduklarını aktarırlar. Siranon grubuna göre kadınların bu yaklaşımlarının önemli bir sebebini, kadının “Black Metal’in gerektirdiği vahşiliği sergileyemeyeceği” düşüncesi oluşturur. Bu düşünceye göre kadınların fiziksel yapısı Black Metal müzisyenliğine uymaz. Fiziksel yapıdan, daha doğru bir ifadeyle, doğal sebeplerden kaynaklanan kadınsı özelliklerin Metal müziğin geneline uygun olmadığı, Metal müziğin kadın doğasına aykırı olduğu ön kabulü, Extreme Metal Scene’deki cinsiyet algısının temelinde durur. Bu çerçevede scene’in “erkek” merkezli bakışına ilişkin perspektifi, bir Extreme Metal müzisyeni olan ve İzmir Extreme Metal atmosferinde müzisyen olarak yer alan Soykan Aydın verir. Gates of Eternity adlı İzmirli Death Metal grubunun eski gitaristi olan Soykan Aydın, kadınların Metal müzik içerisinde kesinlikle yerinin olamayacağını söyler ve buna gerekçe olarak da Metal müziğin “erkek isyanının yansıması” olduğunu gösterir:

Soykan Aydın: “Yani ben Metal müzikte, Metal müziğin bütün türevleri içinde, yani ne sadece Extreme Metal ne sadece Heavy Metal üzerine değil, bütün Metal müzik altında ben bayana karşıyım. Metal müzikte bir şeyler dile getirilir. İsyen dile getirilir. Metal müzikte erkek tavrıyla karşılık bulan bir şey. En basitinden Sepultura’nın, bir Sepultura dinlediğin zaman, Erase albümünü dinlediğin zaman, teröristle zıtlasma diye girdiğin zaman adam sözlerle, hani bir erkek haykırması vardır orda. En basitinden bir Extreme Metal’de de hani brutal vokal ya da scream vokal diye dile getirdiğimiz vokaller bir erkeğin haykırmasıdır. Erkeğin sertliğini dile getirir. Sahnede gördüğümüz imaj da hani kaslı erkekler, sert tavır yani müziğin sertliğini imajla da dile getirmek, ifade etmek gerekiyor. Şimdi böyle bir durumda hani zaten sahnede erkek görürüz, hani erkeğin bir tavrı var, erkeğin bir baskınlığı var erkeğin isyanı var. Şimdi bu isyanı bir bayan yaptığı zaman olmuyor. Ya da oluyorsa da çok güzel tiyatro oynuyor. Hani çünkü bir bayan, erkeğin hissettiğini hissedemez. İki farklı duygulardır” (Görüşme, 27. 01. 2012).

Soykan Aydın’a göre kadın, doğasından gelen özellikleri dolayısıyla Metal müziğin sertliğine ve isyanına “uygun değildir”:

Soykan Aydın: “Neden uygun değildir? Çünkü fiziksel güç olarak da zaten, yıllardır alışlagelen beklenen bu değildir. Kadın dediğimizde aklımıza gelen başka bir şeydir, erkek dediğimizde aklımıza gelen başka bir şeydir. Metal müzikteki söylenen sözler, yapılan icra, erkekten beklenen, erkek kimliğinden beklenen bir tavidir. Çünkü bayan dediğimiz zaman aklımıza ne gelir? Hani güzel, naif, hani böyle meziyetleri olan hani daha güzel konuşan, bayan kimliği genel olarak herkesin gözünde budur. Hani hiçbir bayandan yere tüküren, tutup da “ne bakıyorsun lan” diye kavga eden bir tavır beklemezsin. Ama bu bahsettiğim argo tabirler Metal müziğin içinde vardır. Başından

beri çıkışından beri metal müzikte sözler agresiftir, serttir. Ve bunlar erkek tavrıdır bu yüzden, bu yüzden de bir bayan, Metal müzik icra etmeye kalktığı zaman yapamıyor” (Görüşme, 27. 01. 2012).

Aydın’ın aktardığı argümanlar, kadının simgesel algılanışında kadına uygun görülen roller ve davranışlar kalıplarını içeren ve bu kalıpların dışındaki bir kadın davranışını onaylamayan, yani kadından yine “kendisine uygun davranmasını” bekleyen bir alt anlam içerir. Bu çerçevede de kadınların Metal müziğin doğasında ve doğrudan erkek cinsinin doğasında olan söylem ve eylem biçimleriyle benzer davranışlar yapmamaları gerektiği yolunda bir yargı taşır. Soykan Aydın’a göre kadınlar müzik yapabilir ama Metal müzik icra edemez. Çünkü Metal müzik kadınların doğasına aykırıdır. Kadınların bu müzik içinde yer almasını ise müzisyen, “ticari bir strateji” olarak algılar:

Soykan Aydın: Ben bayanların Metal müzikte yer almaya başlamasının tamamen satış stratejisiyle ilgili olduğunu düşünüyorum. Çünkü hani, düşün ki on yıl boyunca devamlı erkek, erkek, erkek! Değil mi? Bir bayan koyduğun zaman ilgi çekiyor değil mi?...tamamıyla ilgi çekmek. Başka hiç bir şey değil (Görüşme, 27. 01. 2012).

Bunun yanı sıra scene içinde yer alan bir kadının da, erkek gibi davranması beklenir. Kadın müzisyen, erkek gibi davranabilip, sahne ve sahne dışındaki “sert” tavrını koruduğu sürece, scene içindeki varlığı sorgulanmaz. Buna uygun bir örnek olarak Ankaralı bir Heavy Metal grubu olan Karakedi’nin solisti Asena Özçetin’i gösteren Soykan Aydın, Özçetin’in Metal’e çok uygun bir kadın olduğunu şöyle ifade eder:

Soykan Aydın: “O (Asena Özçetin) olur. Çünkü benden daha iyi tespith çekiyor, konserde de adam dövüyor (Görüşme, 24. 01. 2012).

Görüldüğü gibi müziğe uygunluk kriterleri, erkeklik kriterleri üzerinden işler. Kadından kadın gibi davranması beklenirken, Metal pratiği içinde yer alan kadından da erkek gibi davranması beklenir. Böylelikle kadının doğa ile kültür arasına konumlanması, kültürle ilişki alanlardan (müzik üretimi ve icrası) uzak bırakılışı ve aynı zamanda kültür alanıyla ilişkilendiği zaman da kadına kutuplaşmış ve çelişkili anlamlar yüklenişi (kadından kadınsılık beklentiyle eş zamanlı olarak kadından erkek gibi davranış beklentisi) netlik kazanır.

SONUÇ

Toplumsal cinsiyet hiyerarşisi ve toplumsal cinsiyet rolleri, ilgili literatürün verdiği teorik çerçevede, toplumsal olarak inşa edilmiş süreçler ve bu süreçlerin sonucunda oluşturulan algılar olarak değerlendirilir. Benzer biçimde popüler müzik sceneleri içerisinde de toplumsal olarak inşa edilmiş cinsiyet rolleri ve cinsiyet hiyerarşisi görülür. Popüler müziğin pek çok farklı türünde olduğu gibi Extreme Metal Scene de kadın ve erkeğin konumlanışına ilişkin uygun teorik malzemeyi, bu çerçevede içerir. Extreme Metal Scene içinde, scene’i oluşturan “erkeklerin”, kadınları konumlandırışı ve kadınlara yaklaşımı, toplumsal cinsiyet çalışmaları (gender studies) literatürünün ortaya attığı teorileri destekler niteliktedir.

Toplumsal cinsiyet çalışmalarına göre kadın ve erkek arasındaki “kurgulanmış farklılıklar”, “doğa”dan gelen özellikler çerçevesinde şekillendirilir. Bu durum net biçimde Extreme Metal Scene’de de görülür. Kadınlar (narin yapıları, yumuşak doğaları, zarif görünüşleri gibi kadınsı özelliklerinden referans alınan) doğal özellikleri dolayısıyla Extreme Metal pratiklerine uygun görülmezler. Toplumsal cinsiyet çalışmalarına göre erkek, doğa-kültür ayrımında, kültür ve üretimle ilişkili rollere uygun görülür. Sadece ekonomik ilişkiler çerçevesindeki üretim değil, sanatsal üretim ve sanatsal yeterliliğe ilişkin kavramlar da (virtüözite, ustalık, deha gibi) erkekle ilişkilendirilir. Bu durum Extreme Metal Scene içerisinde de aynı şekilde kurgulanır. Elektro gitar hakimiyeti (virtüözitesi) başta olmak üzere

yaratıcılık figürü (şarkı üretimi ve müziksel üretim yeterliliği), “iyi icracılık”, “iyi müzisyenlik” ve Metal’e özgü vokal üslupları (brutal vokal), erkeğin “becerebileceği” unsurlar olarak işaretlenir. Extreme Metal Scene’de kadından müziksel yeterlilik ve “iyi icracılık” beklenmez.

Whiteley başta olmak üzere pek çok kuramcı popüler müzik türlerinde kadına yapılan vurgunun imaj çerçevesinde olduğunu, kadına solistlik rolünün uygun görüldüğünü ve kadından müziksel icra sırasındaki beklentinin “güzel görünmek” olduğunu vurgular. Bu durum Extreme Metal pratiklerinde de geçerlidir. Görüşme kişilerinin, sadece güzel görünüşleri dolayısıyla gruba dahil edildiğini” aktardıkları çeşitli kadın solistler, bu yöndeki tutuma örnektir. Ayrıca scene’in erkek üyelerinin bu yönde bir beklenti taşıdıkları nettir. Judith Buttler, cinsiyetin “zaman içinde narince oluşturulmuş ve dış görünüş alanı boyunca tekrar edilen biçimsel davranışlarla kurulmuş bir kimlik” olduğunu savunur ve cinsiyete dayalı anlamların “dış görünüş alanı” adını verdiği bu biçimsel davranışlar çerçevesinde inşa edildiğini vurgular. Kadınların Metal pratikleri içerisinde yer almalarına karşı çıkılmasında, kadının dış görünüş alanının zarar göreceği endişesi net biçimde hissedilir. Kadından, “kadın gibi” gözükmesini bekleyen bu düşünce biçimi, Metal pratikleriyle ilişkiye girecek kadının, artık kadın gibi gözükemeyeceği endişesini de taşır. Kendisini Metal pratiklerinde, özellikle de erkeğe özgü görülen (Death Metal, Black Metal gibi) Extreme Metal alt tür ve üsluplarında konumlandıran kadınların, kadınlıkla ilgili görsel imajlarını kenara bırakmaları ve erkek gibi davranmaları gerekecektir. Böylelikle bu kadın müzisyenlerin öncelikli vurgusu kadınlıkları değil, müzisyenlikleri olacaktır.

Toplumsal hayat içerisinde “kadına uygun görülen alanların” erkekler tarafından yaratılması gibi Extreme Metal pratiklerinde de kadına uygun alanlar, ‘erkeklerce’ yaratılır. Erkek egemen bir görünümde olan ve erkeklerin üretimleri çerçevesinde gelişen Extreme Metal içerisinde, “Gotik Metal”, “Senfonik Metal”, “Alternatif Metal” gibi “çok da sert olmayı gerektirmeyen” ve bu çerçevede kadının, kadınsı görünümüne zarar vermeyecek olan üsluplar, “kadına uygun görülen” üsluplar olarak işaretlenir. Erkek sertliğini barındıran ve erkeklikle ilişkili anlamları taşıyan elektro gitar ve davul icrası, brutal vokal ya da Deat Metal ve Black Metal gibi pratikler de, kadının kadınsı görünümüne zarar vereceğinden, hoş karşılanmaz.

Toplumsal cinsiyetin, müzik alanında izlerini süren araştırmacılar, erkeğin sanatsal yaratıcılıkla doğrudan ilişkilendirildiğini, kadınlarınsa sanatsal yaratıcılık (ya da iyi icracılık) sergilediklerinde ise istisna kabul edildiklerini vurgularlar. Kadının, sanatsal yaratıcılıkla ve “erkek sanatlarıyla” ilişkilendiği noktalarda istisna kabul edilmesi Extreme Metal Scene içinde de görülür. Yaratıcılık figürünü sergileyen kadınlar ve erkeklere özgü seslendirme üslupları olarak görülen üslupları gerçekleştiren kadınlar, Extreme Metal Scene içerisinde de istisna olarak işaretlenir. Ayrıca feminist araştırmacılara göre kadınların sanatları erkeklerin sanatları ile karşılaştırılmaz çünkü değerlendirme kategorileri erkek kimlikli tanımlarla belirlenir. Extreme Metal, bir erkek müziği olarak değerlendirilirken, türe ilişkin tüm değerlendirme kategorileri de erkek kimlikli tanımlarla belirlenir. Kadınların bu türde yer almasına ilişkin de belirli kurallar ve sınırlar da erkek üyelerce belirlenir. Ancak bu sınırların ötesinde davranan ve takdir gören kadın üyelerin varlığı, başka kadınları üyelerin de aynı davranışları rahatlıkla sergileyebilecekleri anlamına gelmez. Kadın üyeler, kendi yeterliliklerini ve uygunluklarını sürekli olarak yeniden ve yeniden kanıtlamak ve garantiye almak durumunda kalırlar. Bunu yaparken de yine erkeklerin belirlediği alanlar ve sınırlar içinde davranışlar sergilerler. Kadınların değerlendirilmelerinde kullanılan ölçütlerde yine erkeklikle ilişkili ölçütler olur.

KAYNAKÇA

Bayton, Mavis (1997). “Women And Electric Guitar”, *Sexing The Groove: Popular Music And Gender*, (Ed: Sheila Whiteley), Routledge, USA.

Clawson, Marry Ann (1999). *When Women Play The Bass: Instrument Specialization and Gender Interpretation in Alternative Rock Music*, *Gender and Society*, Vol. 13, No. 2, (April), s: 193- 210.

Cohen, Sara (1999). “Scenes”, *Key Terms in Popular Music And Culture*, (ed: Bruce Horner, Thomas Swiss), Blackwell Publishers, USA.

Çerezcioğlu, Aykut Barış (2010). *Extreme Metal’de Küresel Bağlantılılık*, *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, sayı. 2, s: 41- 53.

Çerezcioğlu, Aykut Barış (2011). *Küreselleşme Bağlamında Extreme Metal Scene: İzmir Metal Atmosferi*, Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, Türkiye.

Harris, Keith Khan (2007). *Extreme Metal: Music and Culture on Edge*, Berg Publishers, New York.

Kruse, Holly (1999). “Gender”, *Key Terms Of Popular Music And Culture*, (Ed: Bruce Horner, Thomas Swiss, Oxford, Blackwell Publishers.

Marshall, Gordon (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*, (çev. Osman Akınhay, Derya Kömürçük), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

Özbudun, Sibel, Şafak, Balkı (2005). *Antropoloji: Kuramlar/Kuramcılar*, Dipnot Yayınları, Ankara.

Rakow, Lana (1995). *Popüler Kültüre Feminist Yaklaşımlar: Ataerki’nin Hakkını Teslim Etmek, Kadın Ve Popüler Kültür* (Der. Ve Çev. Süleyman İrvan, Mutlu Binark), Önsöz, Ark Yayınları, Ankara.

Sakar, Mümtaz (2007). *Özlem Tekin Örneğinde Rock Müzikte Kadın*, Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, Türkiye.

Sarkissian, Margaret (1992) “Gender and Music” *Ethnomusicology : An Introduction*, (ed. Helen Myers), London: W.W. Norton and Company.

Walser, Robert (1993). *Runing with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*, Wesleyan University Pres. England.

Weinstein, Deena (2000). *Heavy Metal: Music and Its Culture*, Da Capo Pres. USA.

“ENDÜSTRİYELLEŞEN DÜNYADA ANDY WARHOL’UN BAKIŞ AÇISIYLA MÜZİK VE RESİM İLİŞKİSİ”

Arş. Gör. Ayşegül DİNÇ*

Arş. Gör. Ebru ÇİĞİR**

ÖZET

Küreselleşen dünya, disiplinler arası iletişimi kaçınılmaz hale getirirken, sanatçıların dünya görüşlerini yansıttıkları sanat alanlarını da çeşitlendirmiştir. Pop Art’ın öncülerinden olan Andy Warhol da seri üretimin ele geçirdiği dünyayı sanatıyla ironik bir şekilde eleştirmiş ve protest bir duruş geliştirmiştir. Andy Warhol yalnızca bir sanat dalına değil, birbiriyle ilintilendirdiği tüm sanatlara katkı sağlamıştır. Modernizmin ardından 20. yüzyılda sanatını oluşturan Andy Warhol’ un bu bağlamda müziğe ve resime dair görüşleri iki sanata ortak bir payda oluşturmıştır.

Bu çalışmada Andy Warhol’un seri üretime dair duruşunu yansıttığı resim ve müzik alanındaki görüşleri tartışılacak ve bu alanlardaki düşünceleri ortak paydaya alınarak, popüler kültürde müzik ve resim sanatının ortak etkileşimi betimlenmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Andy Warhol, Endüstriyelleşme, Müzik, Resim

THE RELATIONSHIP BETWEEN MUSIC AND PAINTING IN THE INDUSTRIALISING WORLD THROUGH ANDY WARHOL’S POINT OF VIEW

Arş. Gör. Ayşegül DİNÇ*

Arş. Gör. Ebru ÇİĞİR**

ABSTRACT

While globalizing world makes the interdisciplinary communication inevitable, it also diversified the fields of art on which the artists reflect their opinions. One of the leading figures of the Pop Art, Andy Warhol ironically criticized the world captured by mass production and created a protest attitude. Andy Warhol not only contributed to one field of art but also to the all arts that he associated to each other. Creating his art in 20th century after Modernism, Andy Warhol’s views on music and painting in this context created a common ground for these two arts.

In this study, Andy Warhol’s views on music and painting in which he reflected his attitude towards the mass production will be discussed and by taking his views on these fields into account, we will try to describe the common interaction of music and painting in popular culture.

Key Words: Andy Warhol, Industrialization, Music, Painting

GİRİŞ

Sanayileşmenin artması, el işçiliği yerine, yaygınlaşan makinelerle birlikte üretimin farklı bir kimliğe bürünmesi toplumları kökten değiştirecek ekonomik bir gelişmeyi sağlamıştır. İctimai hayatın bir kolu olan ekonomide kendini gösterse de, endüstriyelleşme hayatın her alanında varlığını hissettirmiştir. Doğal olarak sanat da bundan fazlasıyla etkilenmiştir. Endüstriyelleşme

*Erzincan University, Department of Fine Arts Education, Division of Music Education

**Erzincan University, Department of Fine Arts Education, Division of Painting Education

sanatları, baskısı altında bırakarak onları birbirine daha yakın ve daha etkileşimli hale getirmiştir. Şüphesiz tarih boyunca sanatlar birbirlerini etkilemiş ya da aynı şeyin etkisi altında kalmışlardır. Örneğin Barok dönemde görülen mimari özellikler, hem resim hem müzik sanatında kullanılmıştır. Bu etkileşim resim ve müzik arasında oldukça fazladır. İpşiroğlu'na göre (2006) sanatçıların müziğe gösterdiği ilgi çeşitlidir. Sanatçılar bazen esin kaynağı olarak müzikten yararlanırken; bazen doğrudan doğruya müziğin resmini yapar; kimi senfoni, füg vb. müzik formlarını resme aktarır; aynı zamanda müziğin biçimlendirme öğelerinden resimde yararlanma yollarını aranılır. (...) Müzik, soyut bir sanattır ve nesneden bağımsız kalarak resmi biçimlendirmeyi müzikten öğrenilebilir. Bundan yola çıkarak ressamı sadece tabiatın değil, salt biçim ve rengin sanatlarını yaratmada yeterli olduğunu bulgular.

Fakat endüstriyelleşen dünyada diğer çağlardan farklı olarak sanatlar yalnızca birbirini etkilememiş, birbirine karışmış ya da aynı sanat eserinin içinde var olmuşlardır. Sanatlar arası böylesine bir iletişimi kaçınılmaz hale getiren en önemli faktör sosyal gelişmelerdir. Endüstriyelleşmenin 1900'lerle birlikte toplumları etkisi altına almasıyla yaygınlaşan ve kabul gören seri üretim, sanatçıların da dikkatini çekmiş ve sanat anlayışlarına yansımıştır. Endüstriyelleşme modernizmin besin kaynağı olurken, modern çağın sanatları da bu akımın getirisi olarak birbirlerine daha çok yaklaşmış hatta yeni sanatların kurulmasını –video sanatları, performans sanatları vs.- sağlamıştır. Öyle ki dönem sanatçıları yalnızca bir sanat alanında değil birçok sanat alanında çalışmış, birçok sanatı birleştirme yoluna gitmiştir. Andy Warhol da onlardan biridir. “Warhol’un filmleri ve sanatı, ne önemsiz ne de büyük işlerdir. Sanatçı kendisinin gerçekleştirdiği, hazır endüstri üretimlerini gösteri öğesi yapma girişiminin arkasında, herkese hitap eden bir sanat yapma isteği olduğunu söylüyordu.” (Turani, 2011:731).

Andy Warhol'un sanat felsefesi doğrultusunda, resim ve müziği nasıl etkilediğini anlayabilmek için endüstriyelleşmeyi ve endüstriyelleşmenin sanata doğurduğu çocuğu ‘Pop Art’ incelemek gereklidir.

Endüstriyelleşme ve Pop Art

Pop Sanat yirminci yüzyılın başlıca sanat hareketlerinden biridir. Toplumsal değişim sürecinde reklam imgeleri ve resimli romanlar gibi kitle iletişim araçlarından alınan tema ve teknikleri kullanımıyla yirminci yüzyılın sanatına önemli getirileri olmuştur (Türkmenoğlu, 2007).

“Pop” sözcüğü sanat etkinliklerinde geniş bir yelpazesi vardır. Bu sayısız etkinliklerin paylaştığı ortak yön kitle iletişim imgelerine dayanmaları ve bazen de aynı yaratma sürecinden geçmeleridir (Lynton, 2004:289).

Halk sanatı anlamına gelen Popüler sanat ilk örneklerini İngiltere’de vermiş ve Fransada yeni bir sanat olarak ortaya çıkmıştır. Pop art, sosyolojik, psikolojik ve psikanalitik temellere dayanan bir sanat ürünüdür. Endüstriyelleşerek gelişen toplumlarda orta sınıf halkın her türlü haberleşme araçları, Hollywood yıldızları, her türlü tüketim aracı ve malzemeleri Pop art’ta görülmüştür (Artut, 2009,75).

Pop art akımının ortaya çıkmasında önemli bir yeri olan sosyo-kültürel etmenler oldukça karmaşıktır. Bu etmenlerden bir tanesi Amerikan seri üretim yöntemlerinde ortaya çıkan artıştır. Makineleşme ve gittikçe artan seri üretim, toplumsal yaşamdaki ilişkileri de değiştirmiştir. Pop art için belirleyici olan bir diğer etmende kitle iletişim ve tüm haberleşme teknolojisindeki hızlı gelişmelerdir. Mekanikleştirilmiş yaşamda kısmen onaylanan kısmen de onaylanmak zorunda kalınan bu garip ve fantezi sanata duyulan gereksinim artıkça eski caz müziğine, eski filmlere ve kapitalist toplum ve pazarlamanın araçları olan geleneksel reklam imgelerine karşı estetik bir

duyarlılık, içsel bir beğeni geliştirmiştir. Bu bakımdan “modası geçmiş şeyler” Pop art akımının en belirleyici bir özelliği olmuştur (Türkmenoğlu, 2007:101).

II. Dünya Savaşı sonrası olduğu görülen endüstriyel yeni bir kent kültürüne dayalı, sıradan bireyi hedef alan sanat anlayışları ele alınmıştır. Bu yeni kent kültürüne dayalı sanat, endüstriyel kentin sokaklarında oturan bireyin ilgilendiği bir tür sanattır ve adı Pop Art’tır. Pop Art’ın yaratıcılarının bulduğu malzeme ve teknolojiler, zamanla başka sanat anlayışlarından olan sanatçılar tarafından da kullanılmış; ancak bu başka sanat anlayışlarının açıklamalarında Pop Art terimine çok az yer verilmiştir. Buna karşın Pop Art’ın çağdaş yaşamda benimsenerek büyük yer edindiği görülmektedir. Pop kültür ve sanatının, endüstriyel gücün oluşturduğu kitle iletişim araçlarının yarattığı yeni kent ortamında biçimlendiği kabul edilmektedir (Turani, 2011:711).

Pop Art, toplumsal ve kültürel değişim sürecinde yeni bir yaşama biçimi ve kültürünün simgesi olmuştur. II. Dünya Savaşı sonrasında Amerika Birleşik Devletlerinde endüstriyel gelişimin sonuçları ve gittikçe artan ulusal gelir, toplumda doyum tanımayan ve temeli tüketime dayalı bir yaşam biçimini oluşturmaya başlamıştır. Mutluluğu yalnız maddi yaşam koşullarında arayan bu toplumun bireyleri, psikolojik olarak da bireysel özgürlüğün sınırlarını zorlamıştır. Bütün bu gelişmelerin sonucunda geleneklere sırt çeviren ve toplumun değer yargılarını önemsemeyen, istediği gibi davranan bireyci insan tipi ortaya çıkmıştır. Bireysellikte birleşen tek tip insan yaratılması, toplumsal üretim biçiminden kaynaklanmaktadır. Bireysel insan yapısının oluşmasındaki bir diğer etmen ise; II. Dünya Savaşının oluşturduğu koşullar ve bunların yarattığı geleceğe güvensizlik duygusudur. Bu kuşak, insanın kendi yarattığı, teknolojik buluşların tutsağı olduğunu görüyor ve yerleşik değer yargılarına başkaldırıyordu. Kendilerinin yaratmadığı bu çelişkiler dünyasında, içinde bulundukları bunalımdan kurtulmayı, uyuşturucu madde ve seks yaşamında arayan yeni gençliğin davranışları, gerçekte tümünden tüketim ekonomisine dönük yeni toplum biçimine tepkiden başka bir şey değildir. Bireyci özgürlüğün sınırlarının zorlanması sanatı devrimci bir dönemece getirmiştir. Üretim sürecinin topluma getirdiği ekonomik rahatlık, Amerikan toplumunun kültür olaylarından daha çok yaralanmasını sağlamakla birlikte, sanatın günlük yaşamın bir parçası olmasına yardımcı olmuştur. İnsan doğasına aykırı olsa da, endüstriyelleşme sonucu oluşan büyük kent yaşamının gereksinimleri tüketim malı özelliği taşıyan nesnelerin üretimini zorunlu hale getirmiştir. Bunlar kısa ömürlü ve kullandıktan sonra atılan nesnelerdir. Bu yönden sanayileşme sürecini tamamlayan Amerikan toplumunun tüketici özelliği sanatına da yansıtmakta, kalıcı olmak amacında olmayan ve sürekli değişim taşıyan yapıtlar üretilmektedir (Türkmenoğlu, 2007).

Andy Warhol ve Pop Art

Amerikan pop sanatı, önceleri sanata ve topluma İngiltere’de olduğundan daha fazla meydan okumuş fakat aynı zamanda daha hızlı benimsemiştir. Kitle iletişim araçlarındaki imgelerin uyandırdığı çekiciliği en belirgin bir şekilde kullanan sanatçılardan biri Andy Warhol’dur (Lynton, 2009).

Yaşadığımız dünyanın görsel düzenini değiştiren Andy Warhol’un sanatı gerçek sanat ve reklam sanatı arasındaki çizgiyi bulandırmasından gelir. Pop imajlarını kendine mal ederek eleştirel bir tavırla kullanan sanatçı, o yıllarda Amerika’nın yüksek kültürünü oluşturan ve soyut dışavurumculara karşı bir tavır sergilemiştir. İlgiliyi öznel bir ruh halinin dışavurumundan tekrar nesneler dünyasına çekmiş ve kitle iletişim araçları tarafından yaratılan ya da kapitalizm’in kültürel mantığını ortaya koyan önemli bir noktaya dikkat çekmiştir (Şahiner, 2008:17-18). Pop sanatçısı, üzerinde düşünülmüş, sanattan uzak, değersiz yazılı ilanlarını resmetmek için öncelikle kullanılıyordu. Örneğin, reklamın her düzeyde olanı, dergi ve gazete resimleri, aşırı süslü mobilya, giysi ve yiyecekler, film yıldızlarına ait resimler pop sanatçısının tercih ettiği

nesnelerdi. Bunların hiçbiri kutsal ve değerli değildi. Tam tersine adi, sıradan popçu için en iyi kullanılacak malzemelerdi (Turani, 2011:728).

1950’li yıllarda resim yapmaya başlayan sanatçı reklam dünyasından sanat dünyasına geçişi 1960lı yıllarda olmuştur. 1962 de Campbell çorba kutularına, Coca Cola şişelerine ve Brillo bulaşık teli kutularının taklitlerine yer verdiği resimleriyle dikkat çekmiş ve bu tür tüketim mallarının resimlerini fotografik ipek baskıyla seri biçimde üretmeye başlamıştır. Warhol sanatsal üretim bağlamında, kurallarına harfiyen uyduğu oyunu kapitalizmden öğrenip, sonuçta kendisi ve elinden çıkan her şeyin bir imaj ya da marka olarak meta estetiğinde yer alması için ne gerekiyorsa onu yapmıştır. Mao’dan Brillo kutularına kadar çeşitli örneklerde görüldüğü gibi bilinç körelmesine yol açacak şekilde, görüldüğünden daha fazlasını vaat etmenin ön koşulu, herhangi bir nesnel içeriği işaret etmeden devamlı görünür olmasıdır (Şahiner, 2008:17-18).

“David Antin Andy Warhol ile ilgili olarak şunları belirtmiştir:

“Warhol tuvallerinde, imgenin var olduğunu pek söylemez. Bir yandan bu onun “bozulmuş imgeye”, gerçek dünyadaki bir ilk imgenin bir dizi geriletilmesinin sonucu olan imgeye olan aşırı ilgisinden kaynaklanır. Burada aslında bir insan yüzündeki ışığın yansımalarının çevirisinden başlayıp fotoğrafa hassas emülsiyondan gümüş çökmesine kadar uzanan bir imgenin imgesi dizisi söz konusudur... Warhol tuvallerinin karşısında tedirgin edici bir utanca kapılırız. Keyfi renklendirme hissi, neredeyse silinmiş imge ve davetsizlikle ısrarcı bir duygu. İmgede bir yerde bir oran vardır. Belli değildir.”(Antin, 1966:58;Harrison, 2011:1025).



“(...)Brillo kutularına şöyle başladım: bütün Campbell’s çorba konservelerini tuval üzerine sırayla resmettim, sonra bir kutu aldım ve o kutunun üzerine resmettim, sonuç komik oldu çünkü gerçek gibi görünmüyorlardı... Sonra kutularını yaptırdım ben de. Kahverengiydiler ve gerçek kutulara benziyorlardı, onun için sıradan bir kutu yapmak iyi olur diye düşündüm. (...)” (Antmen, 2010:167).

Andy Warhol sonrasında ünlü kişilerin portrelerini yaparak göz alıcı renkler ile sayısız örneklemelerini yapmıştır. Böylece sanat yapıtını mekanik bir ürün haline getirerek sanatçının kişiliğinden ve duygularından soyutlamayı amaçlamıştır. Seri üretim ürünlerinin etiketleri ve canlı, renkli dünyasını çarpıcı renklerle aktarırken, Fovistlerin renk anlayışını sergilemiştir. Özellikle Hollywood yıldızlarının yer aldığı resimlerinde kullandığı saf renkler bir ışık kaynağı olarak göstermiştir. Marilyn Monroe, Liz Taylor ve Mona Lisa, tıpkı geçmişteki dinsel idolleri (Meryem ve azizleri) gibi yaldızlı ve parlak renkler ile tasvir etmiştir. Kutsal figürlerden oluşan ikonlar, vitraylar Warhol’un resimlerini besleyen ve biliçaltına işleyen en güçlü kaynaklardır (Şahiner, 2008:17-18).



Fra Angelico,
(1387 Mugello – 1455 Roma



Andy Warhol, Marilyn Monroe,
Tuval Üzerine Akrilik ve İpek Baskı, 1962

Marilyn Monroe'un trajik ölümünden sonra 1950'lerde yayımlanmış bir fotoğrafını fazla değişiklik yapmadan serigrafiyle basan Warhol, serigrafinin çoğaltma imkanını kullanmıştır. Sanatçı, topluma mal olmuş önemli isimlerin göz kamaştırıcı parıltısına hayrandı ve bunun kaynağına ulaşmak istemiştir. Bunun için gerek resimlerinde gerekse filmlerinde dondurulmuş bir anın defalarca kez tekrar edilmesiyle bu sihri bozuyor ve bir anlamda onları, yani tekrar vurguluyordu. Warhol özellikle Ortaçağ'ın mistik bakış açısıyla ortaya çıkan ve İncildeki kimi hikayelerin resimlenmesi olan İkonografi anlayışını kendi figürleriyle özdeşleştirmiş ve yöntemini geliştirmiştir (Şahiner, 2008:28-29). Andy Warhol Marilyn Monroe'nun yüzünü sonsuz tekrarıyla bir ikona dönüştürürken, Mona Lisa'yı tersine neredeyse bir reklam imgesine dönüştürmüştü ve buna koşut olarak hazır çorba kutularına büyüleyici bir değer kazandırmıştır (Eroğlu, 2007:400).

1960lı yılların ortasında kendini sinemayla ilgilenen Andy Warhol, *Eat, My Hustler*, *The Chelsea*, *Blue Movie* gibi filmlere imza atmıştır. Erotik öğeler içeren, belli bir olay örgüsüne dayanmadıkları için sıkıcılıktan kurtulamayan bu aşırı uzun filmler, sinema eleştirmenleri tarafından da ilk underground filmler olarak tanımlanır. Tıpkı resimlerinde olduğu gibi filmlerinde de dondurulmuş bir anın biteviye tekrarıyla mekanikleşmiş jestlerin belirginleşmesini vurgular (Şahiner, 2008:22).



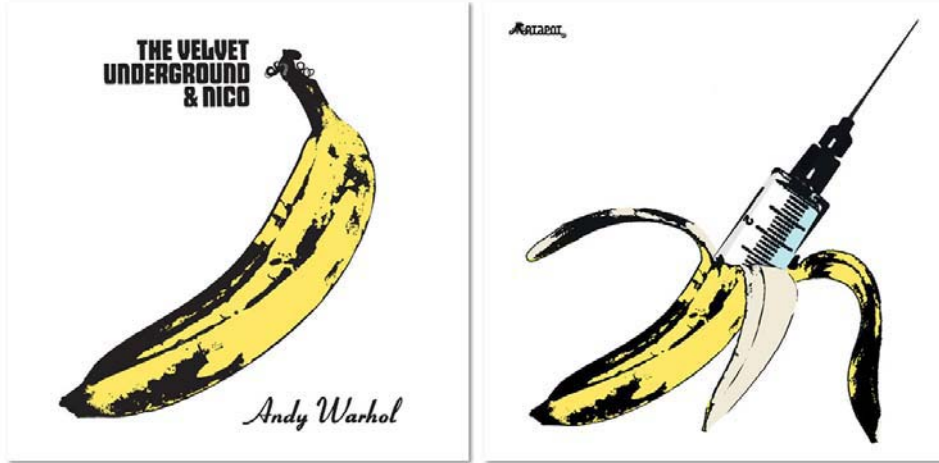
Andy Warhol, Uyku, 1963

Warhol'un filmleri ve sanatı, ne önemsiz ne de büyük işlerdir. Sanatçı kendisinin gerçekleştirdiği, hazır endüstri üretimlerini gösteri ögesi yapma girişiminin arkasında, herkese hitap eden bir sanat yapma isteği olduğunu söylüyordu (Turani, 2011:731).



Andy Warhol, Coca Cola Şişeleri, Tuval Üzerine Akrilik ve İpek Baskı, 1963

“...Amerika’yla ilgili en harika şey varsıyla yoksulun özünde aynı şeyleri tüketebilme geleneğini başlatmış olmasıdır. Düşünün ki Amerikan başkanı da Liz Taylor da ve kim olursanız olun siz de Coca Cola içiyorsunuz; Coca Cola Coca Cola’dır ve ne kadar para öderseniz ödeyin sokakta bir serserinin de içmekte olduğu bir Cola’dan daha iyi bir Cola yoktur. Bütün Colalar aynıdır ve bütün Cola’lar iyidir. Liz Taylor ve Amerikan başkanı da bunu bilir...” (Antmen, 2010:166).



Andy Warhol, Velvet Underground, Albüm Kapağı, 1967

Amerikan Pop Art’ında geleneksel piktöral biçimleme yerine, çizgisel grafik öğeler ve nesnelerin optik görüntülerinde görülen tonlu renklerle yalın renkler ön plana çıkmış ve geleneksel resim anlayışındaki aratonlar ise tamamen ortadan kalkmıştır (Turani, 2011:725).

Bu albüm kapağı Andy Warhol’un bir kült resminin reproduksiyonudur. Muzun tepesinde “Yavaşça soy ve gör” yazmaktadır. Albüm kapağı hem fallüsü çağrıştırmakta hem de Lou Reed’in dizginsiz yaşam tarzına dokundurmaktadır... ki bu da diptiğin sağ tarafındaki muz kabuğunun biçimiyle ifade etmiştir.

Andy Warhol ve Müzik

Bir sanat akımını etkilemek, yönlendirmek için o sanatın icrası olmak gerekmemektedir. Öyle ki tüm dünya gidişatını derinden değiştiren gelişmeler finansal gelişmelerdir, sanatta endüstriyelleşmenin en önemli etkileyicileri de seri üretimin başlaması, Taylorist düşüncedeki bant işçiliği gibi niteliksiz bir iş kolunun yaratılması, işçilerin makineleşmesi. Bu durum her şeyin satılabilirlikle ölçülendirildiği kapitalist kültürün

merkezini oluşturan sanayi kollarında kalmamış aynı zamanda sanata da yansımıştır. Sanat ve toplum ilişkisi şüphesiz dünya var oldukça söz konusudur. Sanat ya toplumsal değerle eşdeğer bir duruş sergilemiş ya da eleştirel gücüyle statükoya savaş açmıştır. Çağımıza karakterini veren seri üretime, işte böyle eleştirel bakan Pop art da seri üretimi reddeden felsefesiyle yalnızca resim sanatı değil, tüm plastik sanatları birinci dereceden etkilerken, müzik ve yeni bir sanat dalı olarak ortaya çıkacak olan ve müziğin de bir ögesi olduğu sinema sanatını etkilemiştir. Doğal olarak pop artın ilk, en büyük ve en önemli temsilcisi olarak Andy Warhol da müziğin gidişatını ve kaderini değiştirecek önemli işlere imza atmış ve popüler müzik felsefesine önemli düşüncelerle katkıda bulunmuştur.

Andy Warhol'un popüler müzik kültürüne dair yaptığı en önemli iş, şüphesiz deneysel bir grup olarak nitelendirilen Velvet Underground'dur. Fakat bunun dışında bir çok müzisyen Andy Warhol'un 1962-68 yıllarında Newyork'ta kurup, 'Fabrika' adını verdiği (ki burada 'Fabrika' ismi de endüstrielleşmeye atıfta bulunma anlamında oldukça ironiktir) stüdyosunda fazlaca bulunmuş ve Andy Warhol felsefesiyle yolları kesişmiştir. Popüler Müzik dünyasını derinden etkileyen gruplardan Rolling Stones'un vokali Mick Jagger, Andy Warhol'la yakın ilişkilerinin yanı sıra felsefesinden fazlaca etkilenmiş ve hatta filmlerinde oynamış, bir filmde Andy Warhol'u canlandırmıştır.

Rock müziğin önemli gruplarından olan 'The Doors'un efsanevi ismi Jim Morrison da Andy Warhol felsefesinden etkilenen müzisyenlerdendir. Grubun adının Aldous Huxley'in uyuşturucu aldığındaki deneyimlerini kaleme aldığı 'The Doors of Perception' (Algı Kapıları) adlı eserinden ilhamla konulması aynı zamanda Andy Warhol'un öncü olarak ironisini yaptığı popüler kültürün bir yansımasıdır. Tıpkı 'The Doors'un uyuşturucuya atıfta bulunması gibi, Andy Warhol'un deneysel filmlerinden olan 1966 yapımı 'Chelsea Girls' adlı filminde de uyuşturucuyu, çağın simgesel bir değeri olarak vurgulamıştır. Zevk veren, eğlendiren ama iradeyi yok eden Jim Morrison'un söz yazarlığını yaptığı şarkılar da Andy Warhol felsefesiyle yakından ilişkilidir. Örneğin "Twentieth Century Fox" adlı şarkısında 'she is twentieth century fox' diyerek, popüler kültürün en büyük reklam aracı olan ve idoller yaratıp, kültürle izlekler oluşturan sinema dünyasından bir şirkete kadını benzetmesi de aynı ironinin ürünüdür. Ayrıca 'Warrant' adlı grubun 'Andy Warhol was right', Killer'in 'Andy you are star', Transvision Vamp'ın 'Andy Warhol's dead', Simple Mind'in 'Killing Andy Warhol' adlı, şarkıları Andy Warhol'a ithafen yazılmış olmalarının yanı sıra, sözlerinde gereksiz tekrarlar ve imgeler olması, ritimsel, ezgisel bir tek düzelik göstermeleri de Warhol'un felsefesinin bir yansımasıdır.

Ayrıca Andy Warhol, '4'33' adlı tamamen sustan oluşan eseriyle tanınan, müzikte 'Minimalizm'in en büyük temsilci olan 'John Cage' ve ünlü soprano 'Maria Callas' hakkında da kendi kaleme aldığı 'Andy Warhol Felsefesi' adlı kitapta görüşler belirtmiştir. John Cage hakkında şöyle der: "Şeylerin Değişmesi, çok eğlenceli bir şey. John Cage'in sözü geçen ve etkin biri olduğunu düşünüyorum. Cage hakkında bir yığın şey; köktenci deneycilik ve tanrıbilim gibi bir sürü büyük laf kalabalığı." (Warhol, 2011) Aynı zamanda popüler kültürde, müziğin ne durumda olduğunu, başından geçen bir olayla şöyle anlatır: "o plakçılar n' istiyordu? –Bir plak doldurmamı, sesimi şarkı söylüyormuşum gibi yapacaklarmış." (Warhol, 2011).

Andy Warhol ve Velvet Underground

Andy Warhol bizzat bir müzik icracısı değildir. Andy Warhol'un bizzat müzik dâhilinde yaptığı en önemli iş Velvet Underground'dur. Plastik sanatlarda eser için kullanılan 'iş' (work) kelimesini özellikle kullanmakta yarar var, çünkü Velvet Underground, Andy Warhol'un Pop Art eserlerinde kullandığı felsefeyle, prodüktörlüğünü de Andy Warhol

yaparak yaratmıştır. Velvet Underground yalnızca Punk müziğin ilk temsilcisi olarak değil aynı zamanda ardları sıra gelişecek olan popüler müzik tarzlarının da bir etkileyicisi olarak müzik sektöründe varlıklarını sürdürmüşlerdir. Pop Artın temelinde yatan şey endüstriyellemenin toplumlara sunduğu ve benzetmeye çalıştığı özelliklerdir.

a) Endüstriyellemenin toplumlara paket yaşam tarzları sunmaktadır. Kişiler dinledikleri müziklerle yetinmeyip, dinledikleri müzikler hangi görünüşü uygun buluyorsa bunu yapmak, hangi davranışlar uygun görülüyorsa o şekilde davranmak, hangi yerlere gitmeleri uygun oluyorsa oralara gitmek durumda kalmaktadırlar. Pop Art'ın eleştirdiği özelliklerden birisi olarak bu durum, Andy Warhol tarafından resimlerinde işlenmiş ayrıca Velvet Underground'a da Andy Warhol tarafından uygulanmıştır. Solmaz (1998) , Punk müziğin ucuz olan her şeyi kullandığından bahseder. Bu durum da bir popüler kültür elemanı olarak Punk müziğin paket yaşam tarzının içindedir. Bunun belirleyicisi olarak Pop Art ve irdeleyici olarak Andy Warhol da sıradan olan fakat maddi dünyamızda yaşamsal değerler atfedilen eşyaların resimlerini yapar mesela çorba konservelerinden, mısır koçanlarına kadar. Ayrıca Velvet Undergorund'un müzikleri de diğer Punk kültürü grupları gibi sıradan akorlar ve stabil müziksel gidişat göstermektedir.

b) Endüstriyellemenin varlığını satılabilirlikle ve tüketimle sağlamaktadır. Satabilmek için de reklamcılığı, doğal olarak da dikkat çeken ve insan psikolojisini etkiler nitelikteki her şeyi kullanır. Bunun içerisinde önemli olanlardan bir tanesi de cinselliktir. Wicke (2006) Mozart'tan Madonna'ya adlı eserinde popüler kültürün, endüstriyellemenin kırılğan, hassas femme fragile'i, öldüren, çekici, ahlaksız femme fatale'a dönüştürdüğünden bahseder. Popüler kültürü oldukça iyi tanıyan Andy Warhol da bu durumu görsellerine yansıtmıştır. Aynı zamanda bunu müzik anlayışına da yansıtan Warhol, Velvet Underground'a Nico isimli mankeni solist yaparak aslında bir gönderme yapmayı arzulamış ve müziğin vitrinle satılabilir olacağını kastetmiştir. Aynı zamanda sözlerini kendisinin yazdığı ve Nico'ya atfettiği Femme Fatale isimli şarkıyla da popüler kültürün önemli bir ögesini vurgulamıştır.

c) Endüstriyellemenin tüketimi artırmak için kullandığı bir nokta da kimliklerdir. Popüler kültür, herkes tarafından tüketilmeyi istediğinden çağlar boyu öteki olana da alternatifler sunar. Kimi an onu görmezden gelirken, kimi an onu kabullenir. Bu durumun Andy Warhol da tezahürünü, önemli olanı sıradan kılmakta ve öteki olanı resmederek önemli hale getirmeyi amaçlamasında görüyoruz. Bunu müzik anlayışına Velvet Underground'la yansıtmış, öteki olana şarkılar yazdırmış, öteki olana âşık olunmasını tasvir ettirmiştir.

d) Andy Warhol endüstriyellemenin sunduğu ürünlerin içeriğini, toplumu hazırladığı şeyin üstünü örterek hazırladığını bilmekte ve bunu kendi felsefesine yerleştirmektedir. Popüler kültürün bir yansıması olan bu durum müziğe de yansımıştır. Yine Velvet Underground'dan örnek verecek olursak, eroin şarkısında, eroinin yerildiği mi yoksa övüldüğü muammadır. Birçok şarkıda simgeler kullanmış ve bu onlardan sonraki gruplarda da gözlemlenmiştir.

e) Endüstriyellemenin yaratısı olarak popüler müzik kültürünün, Punk müziğin, Velvet Underground'un Laing'in (2002) bahsettiği üzere bilinçli edepsizlikleri, çirkinliğin içinde güzellik görme kavrayışları ve şarkı sözleri ile farklı ve resmen şok ediciydi ve grup şok etmeyi amaçlıyordu. Walter Benjamin mekanik çoğalma çağında sanat adlı çalışmasında Freud'u kullanarak şok etkisini daha doğrudan bir biçimde göstermesi yönteminden yola çıkar. Adorno, Benjamin'nin 'şok savunmasına' doğrudan epistemolojik bir anlam verir. Avant-garde müziğin toplumun kendi yaşantısıyla ilgili gerçekle yüz yüze gelmeyi reddetmesi demektir (Laing,2002). Laing (2002) bu noktada şöyle demektedir; "Sarsmaya yönelik amaçlar taşıyan müzik ya da diğer tüm sanatsal biçimler avant-garde estetiğin bir parçasıdır" Andy Warhol ve popüler müzik kültürünün avant-garde estetiğin bir parçası olarak aynı noktaya hizmet etmektedirler.

SONUÇ

Endüstriyelleşme, ekonomik değerleri ve sürdürülebilirliği sanata da yüklemiştir. Sanatın varlığını sağlayabilmesi için ekonomik özellikleri kullanması modern çağın en büyük düsturu, dayattığı yegâne emir haline gelmiştir. Eleştirel bakış açısını eserlerine yaratan sanatçılar, elbette farklı yollarla da olsa bu durumu irdelemiş, kimi zaman ironik bir üslupla sunmuştur. Andy Warhol da çağı, çağın özelliklerini vurgulayarak sunmuştur. Seri üretimi eleştiren resim alanındaki eserleri, müzikte de etkili olmuştur. Bunun en büyük örneğini Velvet Underground'un konseptinde görebilmekteyiz. Andy Warhol yalnızca prodüktörlüğünden albüm kapağına kadar her aşamasıyla ilgilendiği Velvet Underground'un oluşumuyla değil. 'Fabrika' adını verdiği stüdyosunda fikirleriyle sanat anlayışlarını etkilediği birçok ünlü müzisyenle de modern çağda müziğin gideceği yolu oluşturmuştur. Endüstriyelleşmenin sanatları birbirine yaklaştırdığı hatta daha öte birbirine karıştırdığı bir çağda Andy Warhol'da yaptığı işlerde özellikle 'Exploding Plastic Inevitable' gibi videolarında müzik ve resmi harmanlamış kullandığı renklerde ve müzikte sanatsal fikirlerini sunmuş, her iki sanatı ilişkilendirmiştir.

KAYNAKÇA

- Antin, D. (1966). *Warhol: The Silver Tenement*. Art News.
- Antmen, A. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Artun, A. (2011). *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artut, K. (2009). *Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Attali, J. (2005). *Gürültüden Müziğe Müziğin Ekonomi Politikası Üzerine*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Artaport&Co-ArtaportContemporary Pop Paintings, 01.06.2012 tarihinde <http://www.artapotgallery.com/tr/collection-detail.php?id=2> adresinden alınmıştır.
- Baudrillard, J. (2011). *Sanat Komplosu Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (2007). *Sanatın Tarihi*. İstanbul: Kolaj Kitaplığı.
- Harrison, C. ve Wood, P. (2011). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. (Çev.: Gürses, S.). İstanbul: Küre Yayınları.
- İpşiroğlu, N. (2006). *Resimde Müziğin Etkisi Yeni Bir Alımlama Boyutu*. İstanbul: Yirmidört Yayınevi
- Laing, D. (2002). *Tek Akorlu Mucizeler Punk Rock'ın Anlamı ve Gücü*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Lynn, N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev.: Çapan C., Öziş S.) . İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Reynold, S., & Press, J. (2003). *Seks İsyanları Toplumsal Cinsiyet, Başkaldırı ve Rockn Roll*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Solmaz, M. (1998). *Rock Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Şahiner, R. (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Turani, A. (2011). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Türkmenoğlu, D. (2007). Toplumsal ve Kültürel Değişim Sürecinde Pop Sanatı. *Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi*, 23, 95-101.
- Yılmaz, M. (2009). *Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Warhol, A. (2011). *Andy Warhol Felsefesi A'dan B'ye ve Gerisin Geriye*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Wicke, P. (2006). *Mozart'tan Madonna'ya Popüler Müziğin Bir Kültür Tarihi Yapı*. İstanbul: Kredi Yayınları.

“ARŞ. YAZAR MEHMET DURLU’NUN KÜTAHYA TÜRKÜLERİNDEKİ TASAVVUF ALGISI”

Ayşegül GÜNEŞ
Afyon Kocatepe Üniversitesi
Devlet Konservatuvarı Türk Sanat Müziği Lisans Öğrencisi

Engin GÜNEŞ
MEB Felsefe Grb. Öğretmeni, Uzman Sosyolog.

ÖZET

Türkiye’nin Ege Bölgesinde bulunan ve tarihiyle önemli bir konumda yer alan Kütahya, müzik, resim, folklor, heykeltıraş, çini edebiyat ve benzeri birçok alanda yetiştirdiği insanlarla Türk kültürüne büyük hizmetlerde bulunmuştur. Kütahya yöresi insanı tarihin her döneminde kültürel mirasına sahip çıkmıştır. Evliya Çelebi’nin baba ocağı için “Bir şehir kim nice yüz bin evliyası var.” Dediği bilinir. Evliya Çelebi’nin bu sözünde belirttiği gibi Kütahya manevi kültürümüzün vücut bulduğu önemli Anadolu kentlerinden biridir. Bir dönem bu şehirde tüm tasavvufi ekollere ait tekke ve dergâhların temsil edildiğini Yeşil Cami’yi gezdiğimizde anlıyoruz. Caminin giriş kapısının üstündeki kemer üstüne çok zarif kabartma işlemeli hilalin ortasında tarikatların alemleri olan 7 şer adet tac-ı şerif olmak üzere 14 tarikat temsil edilmiştir.

Türk müziğinin konservatuarları sıfatını taşıyan Mevlevihanelerden birinin Hz. Ergun Dergâhının Kütahya’da olması, müzik alanında da Kütahya’nın adının ünlenmesini sağlamıştır. Bu yaşam biçiminin getirdiği kültür ve maneviyat yörenin türkülerine de sinmiş ve günümüze kadar söylenegelmiştir.

Kısa bir süre önce vefat eden Arş. Yazar Mehmet Durlu, ilim camiası tarafından münevver ve mütefekkir bir din adamı olarak tanınır ve Durlu Hoca diye bilinirdi. Tasavvuf ilmindeki engin bilgisi, tasavvufi konulara getirdiği yorumları Türk-İslam el sanatlarının geliştirilmesi yaygınlaştırılmasındaki çalışmaları, musikişinaslığı, tarihi eserlere sahip çıkma ve onarma konusundaki titizliği ile bilinirdi. Sanatı, Allah’ın kullarına bahsettiği bir nimet, bir lütuf olarak gören hoca efendi aynı zamanda bir sanat aşığıydı. Tasavvuf eğitimi yanında müzik eğitimine de önem veren Aziz Mehmet Durlu, usul ve makam konularında kendisini yetiştirmiş, sağlığında Türk Müziğinin her konusunda araştırma yapan müzisyenlere yol göstermiştir.

Mehmet Durlu Hoca yaptığı sohbetlerinde, katıldığı sempozyum ve seminerlerinde Türk Halk müziğinin nadide eserleri arasında yer alan Kütahya Türküleri’nin güftelerini tasavvufi bir paradigma ile izah ederdi. Çalışmada Arş. Yazar Mehmet Durlu hocanın şerh etmiş olduğu iki Kütahya türküsü temel alınarak, bu türkülerdeki tasavvufi ıstılahlar, beste özellikleri, güfte incelemesi gibi teknik kısımlar da eklenerek açıklanması ve güzel türkülerimizin gelecek nesillere tanıtılması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türkü, Güfte, Tasavvuf, Kütahya.

ABSTRACT

And history in the Aegean region of Turkey, Kütahya is an important location, music, art, folklore, sculptor, china, people trained in many fields like literature and was of great service to the Turkish culture. Delay Kütahya region's cultural heritage is lacking in every period of human history. Evliya Celebi's father for quarry "a saint of the city who have many hundred thousand." Said known. As Evliya Çelebi, in this passage is one of the Anatolian city of Kutahya in the embodiment of spiritual culture. A period of school in this city of all the

Sufi dervish is represented dergahs understand that We Around the the Green Mosque. Very graceful arch above the entrance to the mosque on top of the world of evil sects in the middle of the crescent embroidered pieces of baking tac-i 7 /14 sects, including sheriff job representation is.

No object of carrying the title of Turkish music conservatories Hz. Ergun is a dervish in Kütahya, Kütahya's name in the field of music has cemented his reputation. This way of life brought by the submerged culture, and spirituality, and folk songs of the region until today it was said.

Researcher, who died a short time ago. Author Mehmet Dumlu, enlightened by scientific community and is recognized as a religious scholar and thinker known as Hodja Dumlu. His science vast knowledge of Sufism, the mystical matters brought by the development of handicrafts in the Turkish-Islamic comments studies, music lover with the thoroughness of its known historical monuments conservation and repair. Art, a blessing bestowed by God's servants, who as a blessing at the same time master teacher in an art lover and di. Sufi music education in addition to education Saint Mehmet Dumlu conscious, educated himself in the principles and authority, engaged in research on the health of Turkish Music shown the way musicians.

Mehmet Dumlu Hodja his conversations, symposia and seminars attended by precious works of Turkish folk music is a mystical paradigm poetrys located between the folk songs of Kütahya would explain to research study. Song of the two which have been annotated teacher Kutahya Mehmet Dumlu author, based on technical terms in this mystical folk songs, composing features, such as review of the technical parts of lyrics and beautiful folk songs adding the disclosure is to introduce the next generation.

Keywords: Folk Songs, Poetry, Sufi, Kütahya.

GİRİŞ

1. Türk Halk Müziği

Türk Halk Müziği'nin tanımını “Klasik musiki yahut sanat musikisi dışında kalan, halk dehasının umumi, müşterek mahsulü olan ve bestekârları meçhul bulunan musikidir”(Öztuna, 2000: 140). Diye yapmak mümkündür. Ya da bir başka ifade ile: “Halkın estetik eğilimini yansıtan, bir yandan halkın yarattığı, öte yandan sevgi ile benimsediği, çoğunlukla dinlediği müzik türüdür”(Özbek, 1998: 88). Halk müziği bir halk çocuğu olan Yunus Emre gibi az ve öz söyleyerek gelecek nesillere kültür aktarımı sağlayan gelenekselleşen bir müzik türüdür ve asıl amacı yeni nesilleri eğitmektir. Bu gelenek yüzyıllar boyu Anadolu topraklarında tahrif edilemeden süregelmiştir. Örneğin Mustafa Hisarlı babası Ahmet Hisarlı'dan bahsederken sazını, sanatını hiçbir zaman kazanç elde etmek için kullanmadığından söz eder. (Türkmen, 2010) “Bilâ ücret” kelimesini özenle kullanır. “Babam kahveye gelen meraklı gençlere bilâ ücret bir şeyler öğretmekte, sazının akordu, perdesi bozulan babamı bulmakta. Ahmet emmi saz öğret diyenin sazına sapına tebeşirle (sol sol re re sol sol re) TREN GELİR'i işaretleyip haydi bakalım bunu öğrendikten sonra derdi...”(Hisarlı,2009;138).

Türk Halk Müziği, sanatın halk için yapıldığı bir müzik türüdür. Halkın kendi öz bağrından çıkmıştır. Bu müzik ifade ettiği topluluğu yaşam biçimini sosyo kültürel yapısını hatta ekonomisini, coğrafyasını bile yansıtır. Dolayısıyla “kültür” gibi yüzyıllar boyu yaşam formlarından damıtılmış bir nüvedir. Aynı zamanda; bu özelliği ile halkın bir kimliği olup toplumları birbirinden ayıran bir değerdir. Bu değer kültürlerin gelecek kuşaklara aktarılmasında önemli bir araçtır. Örneğin: Bir kopuz sazını dinlerken Orta Asya'nın

bozkırlarından Dede Korkut'un hikâyelerini, bir türküde Hacı Bektaş Veli'nin ya da Askeri Babanın deyişlerini işitebilirsiniz.

(Çakır, 2009:5) a göre; “ Türk kelimesinden, nisbet ekiyle türetilen bir terim olan “türkî/türkü”, Türk Halk Müziğinde başlı başına bir bölüm olabilecek çeşitliliğe sahiptir”. “Büyük merkezlere yakın çevrelerde teşekkül eden halk musikisi mahsulü ve sahibi meçhul türkülerin, çok defa klasik musikimizin şarkıları ile ayırt edilebilmeleri imkânsızdır. Bunların, çok kabiliyetli, hatta tereddütsüz iddia edilebilir bazıları şüphesiz deha sahibi meçhul bestekârların eserleri olduğu anlaşılmaktadır” (Öztuna, 2000: 141).

Şairin türkülerdeki söz zenginliğini ifade etmek için söylediği gibi;

Ne zaman bir köy türküsü duysam

Şairliğimden utanırım

B.R. Eyüboğlu

Kültürel kodlarımızın nesilden nesile aktarıldığı türkülerimiz aynı zamanda içinde dini motifler de barındırırlar. Bu motiflerin ağırlığı tasavvufi yönden ağır basmaktadır çünkü türkü duyguların kalplere vurulduğu bir mühür gibidir. “İnsanın duygu ve sezgi yoluyla Tanrı'ya erişmesini ve onunla bütünleşmesini mümkün gören öğretisi (03.04.2012 felsefe.gen.tr)”. Şeklinde tanımlanan tasavvuf kavramının türkülerde de vücut bulması kaçınılmazdı. Bu nedenle “İslam Medeniyeti tarihinde özellikle tasavvuf ekolü mensupları(sufiler) müzikle uğraşmış, kullanmış ve savunmuşlardır. Sufiler, akli ve asabi hastalıkların müzik ile tedavi edildiğinden bahsetmişlerdir” (Somakçı, 2003: 134). Buraya kadar bahsedilen nedenlerden dolayı Anadolu'da dinî bir halk edebiyatı oluşmuş ve halk tarafından benimsenmiştir.

“Bu edebiyatın Anadolu'daki öncüleri, başlangıçta Orta Asya'dan gelen dervişler olmuş, bunlara paralel olarak Mevlana (1200-1273) ve Sultan Veled (1226-1313) Farsça ve Türkçe sûfiyane şiirler yazmışlardır. Hacı Bektaş-ı Veli, Şeyyad Hamza, Yunus Emre, Sultan Veled, Âşık Paşa, Gülşehri, Kaygusuz Abdal, Said Emre gibi sûfî Türk şairleribu edebiyatımızın temelini oluşturmuşlardır. Nihad Sami Banarlı'nın vurguladığı gibi, yaratıcıları arasında divan şairleri ile birlikte saz şairlerinin de bulunduğu bu edebiyat, halk edebiyatı ile divan edebiyatı arasında bu iki edebiyatı birbirine yaklaştıran, her iki edebiyatın seslendiği ayrı ayrı toplumsal kesimleri birleştiren bir "edebiyat köprüsü" görevi de görmektedir”(Turan,1998: 179). Yaşayan toplumsal dilde hâlâ bu edebiyatın izleri gözlemlenebilmektedir. “ Bu da geçer yâ Hû, hoş gör yâ Hû, illâ Hû, edep yâ Hû, Hû çekmek mutasavvıflar yanında halkın da çok kullandığı sözlerdir” (Albayrak, 2004:15).

2. Kütahya'nın Tarihteki İlmî Önemi

Türkiye'nin Ege Bölgesinde bulunan ve tarihiyle önemli bir konumda yer alan Kütahya, müzik, resim, folklor, heykeltıraş, çini edebiyat ve benzeri birçok alanda yetiştirdiği insanlarla Türk kültürüne büyük hizmetlerde bulunmuştur. Kütahya yöresi insanı tarihin her döneminde kültürel mirasına sahip çıkmıştır. Evliya Çelebi'nin baba ocağı için “Bir şehir kim nice yüz bin evliyası var.” Dediği bilinir. Evliya Çelebi'nin bu sözünde belirttiği gibi Kütahya manevi kültürümüzün vücut bulduğu önemli Anadolu kentlerinden biridir. Kütahya tarihinin her döneminde dikkate değer sairler yetiştirmiştir. “Şiire, sanata düşkün olan bu şehir her zaman Anadolu'nun önemli kültür merkezlerinden biri olmayı başarmıştır. Yaklaşık yüz elli sene süren Germiyan Beyliği döneminde, bilhassa Yakub Çelebi'nin âlim ve sairlere önem vermesiyle şehirde ciddi bir edebî bir ortam oluşmuştur”(Ersoy, 2003: 13). Kütahya Sancağı, Osmanlı hâkimiyeti altına alındıktan sonra Anadolu ve Hüdavendigâr Vilayetleri 'ne merkez olmuş, bir dönem şehzade sancağı olarak idare edilmiştir. Devletin idari olduğu kadar önemli kültür merkezlerinden birisidir. Prof.Dr. Halil İncalcık Osmanlı'da her beyliğin bir vazifesi olduğunu, Germiyan Beyliği'nin vazifesinin de ilmi geliştirme olduğunu söylüyor(Teke Tek

Programı,2009). Germiyan Beyliği bu önemli görevi, şap madeninin maddi getirisiyle karşılayabiliyor. Kütahya Şaphane'den çıkan bu maden zamanının oldukça işlevsel bir madeni ve özellikle tekstil sektöründe kullanılıyor. “Eski çağlardan beri bilinen bir maden olan şap, kumaşın tepelenme, yıpranma, güneşe dayanıklılık, yani haslık derecesinin artmasını ve boyanın sabitleşmesini sağlamada, deri sanayiinde, altının parlatılmasında kullanılmıştır”(www.sebinkarahisar.bel.tr). “Kütahyalı Evliya Çelebi seyahatnamesin de Osmanlıların, Şap madenine çok ehemmiyet verdiklerinden ve buraya büyük bir işletme haline çevirmek istediklerinden bahseder. İmparatorluk devrinde istihsal edilen şapın deve kervanları ile Avrupa devletlerine sevk edilir, karşılığında da şeker, kumaş getirilirdi”(www.saphane.tr) Ekonomik gücün ilmi geliştirmek için kullanıldığı Kütahya uzun yıllar imparatorluğun ilim başkenti olmuştur diyebiliriz. “Şeyhî, Ahmedî, Ahmed-i Dâî, Şeyhoğlu Mustafa gibi dîvân şiirimizin ilk üstatları Kütahya’da yetişmiş; Kütahya Osmanlı şiir geleneğinin temellerinin atıldığı bir merkez olmuştur. Osmanlı’nın şehzadelerini tahta çıkarmadan önce yetiştirmek üzere gönderdiği merkezlerden biri olan Kütahya’da şehzadelerin çevresinde önemli edebî muhitler oluşmuştur”(Ersoy, 2003: 14).

“Osmanlı’da şehzadelerin müstakbel padişah sıfatıyla devlet idaresinde bilgi ve tecrübe edinmek için sancak beyi olarak eyaletlere gönderilmesi geleneği Şehzade Bayezid vakasından sonra kaldırılmıştır. Bu durum Kütahya’daki edebî hayatı olumsuz etkilemiş, Kütahya’da yetişen sairler kendilerine bir hami bulamadıkları için kadılık, müderrislik gibi çeşitli görevlerle Kütahya’nın dışına çıkma durumunda kalmışlardır. Ancak XVII. yüzyıldan itibaren Kütahya’daki edebî muhit kendine tasavvufî bir yol çizmiştir. Kütahya’daki Ergüniyye tekkesi şehrin sosyal ve siyasî hayatına etkide bulunurken şehirde önemli bir edebî muhit de meydana getirmiştir”(Değer, 2006: 5).

Osmanlı’nın son dönemine kadar Kütahya Divan şairi yetiştirmeye devam etmiştir. “XVII. ve XVIII. Yüzyıl kaynaklarında toplam otuz beş Kütahyalı sairden bahsedilmiştir. Bu sairler alfabe sırasıyla Âhî Sâdık, Ârif Efendi, Ârif Mehmed, Askerî, Azbî, Azmî, Burhaneddin İlyas Çelebi, Celâleddin Ergun Çelebi, Derviş Hüsam, Esîfî, Fârigî, Fâtma Hânım, Fenâyî, Alî, Firâkî, Gaybî, Hâlis Ahmed Dede, İzârî, Kabûlî, Kalenderî, Kühnî, Mahvî, Nâsır, Nutkî, Sâkîb Dede, Senâyî, Sırrı, Sah Çelebi Efendi, Sah Mehmed Çelebi, Şerîfî, Şeyhî, Sükrü, Ünsî, Visâlî, Vusûlî ve Zeynüddin Efendi’dir”(Değer, 2006: 8).

Kütahya tarihine bakıldığında edebî muhitin yanında medrese ve tekke kurumlarının da oldukça gelişmiş olduğunu görürüz. İhtifalci Mehmet Ziya’da 1928 Yılında yayınladığı “Bursa’dan Konya’ya Seyahat” kitabının 216. sayfasında: “Kütahya Kasabası gerek müluk-ı salife-i İslamiyye ve gerek selâtin-i Firdevs-karin-i Osmaniyye zamanlarında âdetâ bir merkez-i ulûm olduğundan pek çok medaris inşa edilmiş ve bu sayede hâdim-i din u devlete nice kümmelin ve a’zam yetişmiştir” der ve medreselerin bazılarını sayar. Kütahya Sancağındaki medrese sayıları 20. Yüzyılın başlarında Kölemen(2007) e göre sayıca en fazla Kütahya merkez kazasında bulunmaktadır. H.1316-1321/M.1898-1904 yılları arasında Kütahya merkez kazasında 50, Uşak’ta 40, Eskişehir’de 18, Simav’da 16 ve Gediz Kazasında da 11 medrese bulunmaktadır. Kütahya merkezinde hükümdarlar ve önemli devlet adamlarının medrese yaptırmış olduğunu görüyoruz. Sultan Yıldırım Bayezid’in yaptırdığı Vacidiye Medresesi, Germiyanogluları hükümdarı II. Yakup Çelebi’nin yaptırdığı Germiyan Medresesi bizzat hükümdarlar tarafından yaptırılan medreselerdir. Germiyanogluları devrinde kadılık görevinde bulunan İshak Fakih, II.Bayezid devrinde vezir olan Karagöz Ahmet Pasa, Kosova Savaşı sırasında I. Murat tarafından Kütahya ve çevresinde muhafız olarak görevlendirilen Timurtaş Pasa, Kanuni devri vezir-i azamı Rüstem Pasa gibi devlet adamları da Kütahya’da medrese yaptıran önemli devlet adamlarındandır.

Bir dönem bu şehirde tüm tasavvufî ekollere ait tekke ve dergâhların temsil edildiğini Yeşil Cami’yi gezdiğimizde anlıyoruz. Caminin giriş kapısının üstündeki kemer üstüne çok

zarif kabartma işlemeli hilalin ortasında tarikatların alemi olan 7 şer adet tac-ı şerif olmak üzere 14 tarikat temsil edilmiştir. Türk müziğinin konservatuarları sıfatını taşıyan Mevlevihanelerden birinin Hz. Ergun Dergâhının Kütahya'da olması, müzik alanında da Kütahya'nın adının ünlenmesini sağlamıştır. "Mevlevi ayinlerinin icrasında kullanılan ney, kudüm, rebap, keman, kanun, halile gibi sazları çalan sanatçılar bu ocakta yetişmiş, şehrin olgun sanat zevki bu ocakta gelişmiştir. Kütahya türkülerinin diğer illerin türkülerinden üstün teknik, olgun zevk ve müzik anlayışı, Mevlevi dergâhlarından yetişen sanatçılar sayesinde"(Türkmen, 2009:9). Bu yaşam biçiminin getirdiği kültür ve maneviyat yörenin türkülerine de sinmiş ve günümüze kadar söylenegelmiştir.

Hiç şüphesiz ki tekkeler de medreseler gibi birer eğitim yuvasıdır ve tekkelerden çok sanatkâr yetişmiştir. "Askerî, Âhi Sâdık, Esîf Muhammed Dede, Seyyid Ebubekir Dede, Âşık Kâmilî, Ârifî, Pesandî Ali Dede, Saatçi Mustafa Efendi, Âkif Dede ve daha niceleri tekkelerden yetişmiş şair ve sanatkârlardır. Kütahya Türkülerinin gerek güftelerinde gerekse bestelerinde tekkelerin yetiştirdiği sanatkârların etkisi açıkça görülmektedir"(İhtifalci, 2009:213). Kütahya Türkülerinin güfteleri mutasavvıflarca şerh edildiği vakit gerçek mânâları anlaşılabilir.

3. Arş. Yazar Mehmet Dumlu'nun Hayatı

Aziz Mehmet Dumlu 1929 yılında Kütahya'da doğmuştur. Baba tarafından soyu Buhara'ya uzanmaktadır. Dedesi Eşref Efendi Nakşibendi şeyhidir. Dedesinin dedesi Hurşit Efendi Buhara'da tahsilini tamamlamış bir Nakşibendi şeyhidir. Soyunda anne tarafından gelen bir manevi çizgi de mevcuttur. Anneanneleri Gülsüm hanımın Eskişehirli Sadık Efendi Aziz Hazretlerinden biatlı bir Şabani dervişi olduğu bilinmektedir(Dumlu,2001).

Mehmet Dumlu ilk eğitimini Kütahya'da yaptı. "Sekiz ay gibi kısa bir süre de hıfzını tamamlamıştır. Reisu'l-Kurra Abdurrahman Gürses Hoca Efendi'den meharic-i hurûf, Kütahya Müftüsü Abdulgafur Beyden Arapça dersleri almıştır. Askerlik görevini İzmir Gaziemir'de tamamladı. Askerlik dönüşü kısa bir süre memurluk yaptı. Memurluktan ayrılıp Kütahya Şehitler Camii imamlığına tayin edildi. Müftülük kadrosunda Kuran Kursu öğretmenliği yaptı. 1976 yılında emekliliğe ayrılana kadar Yeşil Cami'de imamlık yapmıştır"(Keşkül Dergisi, 2004: 56)

Aziz Mehmet Dumlu Hazretleri tasavvufa ilk olarak Mevlevi Şeyhi Kütahya'lı Akif Dede'ye intisap ederek girmiştir. O sırada Nakşibendi halifelerinden Altıntaş'lı Hacı Mehmet Efendi'nin sohbetlerine de devam etmektedir. İzmir Gaziemir'de askerlik görevini yaptığı sırada Kadiri şeyhi Sezai Efendi ile tanışır ve onun sohbetlerine katılır. Askerden terhis olduktan sonra Kütahya'ya dönen Mehmet Dumlu Hazretleri, Altıntaş'lı Hacı Mehmet Efendinin vefat ettiğini öğrenir. Bunun üzerine kendisinde bir kâmil mürşit arayışı başlar. Kütahya eşrafından Elifzade Nuri Efendi vasıtasıyla Uşak'ta bulunan Halveti Şabani Şeyhi Hoca Mustafa Efendi Aziz Hazretlerine biat ederek Halveti Şabani yolunda tasavvuf eğitimine başlar. Dervişliği çok coşkulu olan Mehmet Dumlu Hazretleri, kısa sürede şeyhinin takdir ve teveccühüne mazhar olmuştur. (halveti.net,2012)

Dervişliği sırasında, hizmette ve gayrette önde yer alan Mehmet Dumlu Hazretleri şeyhinin vefatından önce irşad ile görevlendirildi. 1973 yılında vefat eden Uşaklı Mustafa Efendi Aziz Hazretleri'nin Halveti Şabani çizgisini aslına uygun olarak devam ettirmiştir. Kütahya, İstanbul, İzmir, Bursa, Ankara, Konya, Kastamonu ve Erzurum vilayetlerinde sohbetleriyle; irfan yolunda istekli olanlara tasavvuf eğitimi vererek hizmeti sürdürmüştür. İrfan yolunda yüzlerce öğrenciyi, nefisleriyle mücadelede gerekli yol ve yöntemleri göstererek, irşat ve ıslah etmiştir(Salün,2001).

Aziz Mehmet Dumlu Hazretleri, 27 Ağustos 2011 tarihinde Kütahya'da Cemal Âlemine yürümüştür. Naaşı, Kütahya'da, Sunullah Gaybi Hazretlerinin Türbesi yanında, toprağa verilmiştir.

Kısa bir süre önce vefat eden Arş. Yazar Mehmet Dumlu, ilim camiası tarafından münevver ve mütefekkir bir din adamı olarak tanınır ve Dumlu Hoca diye bilinirdi. Tasavvuf ilmindeki engin bilgisi, tasavvufi konulara getirdiği yorumları Türk-İslam el sanatlarının geliştirilmesi yaygınlaştırılmasındaki çalışmaları, musikişinaslığı, tarihi eserlere sahip çıkma ve onarma konusundaki titizliği ile bilinirdi. Sanatı, Allah'ın kullarına bahşettiği bir nimet, bir lütuf olarak gören hoca efendi aynı zamanda bir sanat aşığıydı. Tasavvuf eğitimi yanında müzik eğitimine de önem veren Aziz Mehmet Dumlu, usul ve makam konularında kendisini yetiştirmiş, sağlığında Türk Müziğinin her konusunda araştırma yapan müzisyenlere yol göstermiştir.

Ömrünü; sanata, kültüre ve insanları insanca yaşamaya dâvet etmeye adanmış Mehmet Dumlu, sağlığında yaptığı ölümsüz eserlerle, kendini yetiştiren Kütahya'ya ve milletine vefasını göstermiştir. Gerek yurt içi-yurt dışı konferanslarda, gerekse katıldığı TV programlarında, hep millî ve manevî değerlere sahip çıkılması gereğini vurgulamıştır. Bu felsefeyle restore ettirdiği ve aslına uygun olarak sıfırdan yaptırdığı Kütahya'da emeğinin geçtiği 15 eseri mevcuttur.

Bu eserler şunlardır; Hıdırlık mescidi, Anasultan türbesi, Sun'ullah Gaybî Hz. Türbesi, Hükümet Konağı, Vahitpaşa Kütüphanesi, Şeyh Salih Efendi Türbesi, Şair Şeyhî Türbesi, Yenicehan Mescidi, Hacı Alipaşa Kabri, Horasan Erenleri Türbesi resrotasyonlarını; Ilıca Camîi, Can Çini Mescidi, Evliyâ Çelebi Konağı, Mehmet Dumlu Sanat Merkezi de; yeniden yapılmalarını sağlayarak, günümüze kazandırdığı eserlerdir. (01.07.2005 Tellal Haber)

Bu eserlerinin yanı sıra sağlığında Orman Bölge Müdürlüğü yetkilileriyle köy köy dolaşarak devletle halkın işbirliği yapmasını sağlamış, Kütahya'ya 7 milyon çam ağacının dikilmesine katkıda bulunmuştur. Kendi imkânlarıyla on bin adet bastırıp, ücretsiz dağıttığı “Batmayan Güneş ve Devam Eden Gölgele” ,“Hüvel Bakî, Hiyel Fânî” isminde iki kitabı vardır. Kurduğu dernek vasıtasıyla unutulmaya yüz tutmuş klasik sanatların tekrar gün yüzüne çıkması için kurslar tertip etmiş, bu dallarda sanatkarlar yetiştirmiştir; dernek bu hizmetlere devam etmekte, her yıl sempozyumlar düzenleyerek geçmişimiz ve büyüklerimiz günümüze tanıtmaktadır.

Kanal 7de “Yaşamın İçinden”, STVde “Âbide Şahsiyetler” adlı programlarda hayatını anlatan belgeseller yayınlanmıştır. Kendisinin sohbet ve konuşmalarının yer aldığı 1986-1996 yılları arasında TRT 1 televizyonunda Asaf Demirbaş ile “İnanç Dünyası” programı ve BTV televizyonunda 1994-2011 yılları arasında “Gönül Sultanları” programları yayınlanmıştır.

Hayatını kısaca anlatmaya çalıştığımız Mehmet Dumlu Hoca yaptığı sohbetlerinde, katıldığı sempozyum ve seminerlerinde Türk Halk müziğinin nadide eserleri arasında yer alan Kütahya Türkülerinin güftelerini tasavvufi bir paradigma ile izah ederdi. Çalışmada Arş. Yazar Mehmet Dumlu hocanın şerh etmiş olduğu iki Kütahya türküsü temel alınarak, bu türkülerdeki tasavvufi ıstılahlar, beste özellikleri, güfte incelemesi gibi teknik kısımlar da eklenerek açıklanması ve güzel türkülerimizin gelecek nesillere tanıtılması amaçlanmaktadır.

4. Kütahya Türkülerinin Şerhi

Mutasavvıf Mehmet Dumlu'nun sohbetlerini dinlediğimizde ya da yazılarını okuduğumuzda tasavvufi hikmetleri izah ederken her sınıf ve meslek erbabının anlayacağı şekilde izahatlar yaptığını anlıyoruz. Bu izahlarında bazen Yunus Emre'nin bir ilahisini, Türk Sanat Musikisinden bir güfteyi, Divan şiirlerinden bir şiiri ya da bir türküyü şerh ediyor Dumlu Hoca. Bu şerhleri dinleyen hiç sıkılmıyor aynı zamanda yapılan sohbetten kendi istidadınca yararlanıyor. O, dinleyenlerine uçsuz bucaksız bir manevi sofrayı açıyor, bu lezzetle yeteri kadar gıdalandırdıktan sonra sevenlerini, sözüne noktayı koyuyor ve sofrasını dürüp kaldırıyor, kendi iç âlemine çekiliyor. Memleketi Kütahya'yı çok sevdiği için genellikle sohbet konuları Kütahya'nın maddi ve manevi zenginlikleri ile ilgili oluyordu. Bu çalışmada

Dumlu Hoca'nın şerh ettiği "İki Bülbül" ve "A Hamamcı" türkülerini onun dilinden açıklanmaya çalışılacaktır.

İki Bülbül Derelerde Ün Eder (Salın, 1997: 36)

İki bülbül derelerde ün eder
Değirmende döne döne gadınım da un eder
O yar bana gel gel deye el eder
Gonma da bülbül gonma eğri de büğrü de dallere
Sen deli m'oldun gönül verdin güzelim de ellere

Bizim dağın menevşesi top biter
Ortasında yedi türlü gadınım da ot biter
Benim derdim elalemde besbeter
Gonma da bülbül gonma eğri de büğrü de dallere
Sen deli m'oldun gönül verdin güzelim de ellere
Kaynak: Hisarlı Ahmet
Yöre: Kütahya

Hocamız sohbetlerinde bu türkü ile ilgili şu yorumlarda bulunurdu: İki bülbül derelerde ün eder. Dereye girdin mi ünledin mi ne söylersen onu işitirsin. Ahmet dersin Ahmet duyarsın. Kimin için ne düşünürsen o senin için geri döner. İnsan ikiden birdir. Bu vücut, âdem elbisesi ve içindeki ruh olmak üzere ikidir. Dünyaya gelmenin amacı da bu ikiyi birleştirmektir. Bu da ancak tevhitte olur. "Hocamızın buyurduğu gibi: "Bak iki göz bir görüyor hep ikilik birlik için". Bülbül ile gül aynı değildir. Sen, gülde neyi gördün? Güle baktığında gözüne ne göründü? Gülün özüne, kokusuna baktın, ne bezendi baktığınca özüne? Sen neler gördün, durmuyorsun; susmuyorsun. Nezir Aydoğmuş (kişisel görüşme, 21.04.2012, Kütahya)

Derviş bülbüle benzetirler. Tâ be sabah figan eder. Şeyhi de güle benzetirler. Bülbül, neyin başında öter? Gülün, bostanın. Dervişler de azizinin başında feryat eder; inler; gözyaşı döker. O gözyaşları ne kadar mukaddestir ne kadar sevgilidir ki onu Mevlâ'ya götürür. İşin sonunda Hak'la buluşturur. Artık orada kul diye bir şey kalmamıştır. Sadece kulluk adına bir etiket kalmıştır. Ali, Veli, Ayşe, Fatma. Ama bunca kemale rağmen o, çok yüksek bir tevazu ve mahviyet içindedir. <http://www.halveti.net/Tasavvuf.asp?cid=3&sid=58>

Değirmende döne döne kadınım da ün eder. Dünya değirmeninde döne döne keskin olan kötü huylarımız yok olur yani un olur. "Bu dünyanın akşamı sabahı belirsizdir. Kimse ben bu dünyada işimi bitirdim: problemim kalmadı, demesin. Dünya problem, dert, gam yüküdür. Darü'l elem, darü'l meşakkattir." Gam, şarkılarımıza bile girmiştir: "Ey gidi koca dünya, gam yükü müsün?" Mesele bu dert evinde, derdin içindeki dermanı bulmaktır. Kim ki: "Benim derdim yok," diyor, en büyük dert onundur. Sen derman mı arıyorsun, derdini sıkı tut. Çünkü derman o derdin içinde. Sen çocuk mu arıyorsun, anne mi olacaksın acılara ve sancılara tahammül et ki, doğum senin yüzünü güldürsün. Biraz sonra nur topu gibi bir çocuğa kavuşup anne olacaksın. Sen gecenin içinde misin, geceden şikâyet etme. Birkaç saat sonra o gecenin içinden tanyeri ağaracak. (Dumlu, 2010 : 118)

O yar bana gel gel diye el eder. Yani belli bir olgunluğa erişince, un olunca Allah yârimiz oluyor ve bizi kendine çekiyor. Hocamız sohbetlerinde bu türkü ile ilgili şu yorumlarda bulunurdu : "Konma bülbül konma eğri bürü dallere sen deli mi oldun güzelim gönül verdin ellere. Sen bir yola girmişmişsin kabiliyet var artık hedefini bul ve o hedef doğrultusunda ilerle ve yanlış yollara sapma gidecek yol belli" Mücahit Dinç (kişisel görüşme, 21.04.2012, Kütahya.)

Bizim dağın menevşesi top biter ortasında 7 türlü ot biter . Nefsin mertebeleri 7 tanedir. 1-Nefs-i Emmâre 2-Nefs-i Levvâme 3-Nefs-i Mülhime 4-Nefs-i Mutmainne 5-Nefs-i Radiyye 6-Nefs-i Mardiyye 7- Nefs-i Safiyye (Dumlu, 2001: 217). Denizin kenarında duruyorsun. Elinde bir bardak su var. Bu bir bardak suyu, denizin içine dökersen bardak boşalır ama o su denizle bütünleşir. Artık ona bir bardak su denmez. O, derya oldu. Derya ile kucaklaştı. Bunun gibi velilerin vücutları nurdur; bir vücuttur. Çünkü yıllar yılı birçok kere, tekrar tekrar nefis muhakemesinden ve muhasebesinden, mücadelesinden geçmiştir. Artık onların nefisleri, emmâreden levvâmeye, levvâmeden mülhimeye, mülhimeden mutmainneye, mutmainneden radiyyeye, radiyyeden mardiyyeye, mardiyyeden safiyyeye terfi etmiş bir nefistir yani nefis enfes olmuştur. Mükemmel olmuştur.
<http://www.halveti.net/Tasavvuf.asp?cid=3&sid=57>

Benim derdim el alemden besbeter yani benim derdim başkalarının derdi gibi değil. Ehli dünya dünya da ehli ukba ukba da bana Allahım yeter. Mürşid-i kâmilin elini öpen çok olur; girip çıkan da çok olur. El öpmekle iş bitmez. Bu işin sermayesi aşk ve gözyaşıdır. Seyr-i sülûkun başı, istiğfar ve gözyaşıdır. Bu ikisi başladığı zaman ona söylenecek tek söz vardır: "Ne mutlu!" Abdest suyunun çıkaramadığı günahlar vardır. Meselâ benlik gibi. Buna gözyaşı gerekir. Çok ağlamak lâzım. Çok gülmeyi düşünüyorsan, çok ağla! Ehl-i dünya gülmeyi öne alır. Allah dostları önce ağlar sonra güler. Hangisi iyidir? Önce gülmeli sonra ağlamalı mı yoksa önce ağlayıp sonra gülmeli mi? Elbette önce ağlamalı, sonra gülmelidir. Mücahit Dinç (kişisel görüşme, 21.04.2012, Kütahya.)

Gonma bülbül gonma eğri büğrü dallere. Artık sen doğru yolu buldun, dane için tuzağa düşme, dünyaya kendini kaptırma, demek istiyor. Şu üç günlük dünyada üç günlük dünya emanetiyle, kişinin havalanması, gururlanması, şunun bunun sahibiyim demesi ne kadar çocukça bir iştir. Aynen çocuk! Hani çocuğun eline oyuncak verirsın sevinir; alırsın ağlar. Tekrar verirsın bir daha sevinir. İşte o oyuncağı büyütürsen hanlar, hamamlar, bostanlar, mevkiler, makamlar olur, diye buyuruyor. Ancak Ayet-i kerimenin sonu eğer bu emval, evlât, mevkiler, servetler, samanlar, rütbelere Allah için ve Allah adına olursa "ecrun azim" sonunda ecir ve mükâfatlar vardır. Aslolan oyuncak misâli sahip olduğumuz metallerle övünmek olmayıp o nimetlerin hayra Hakk'a ulaşmasına vesile kılmak olmalıdır. Nezir Aydoğmuş (kişisel görüşme, 21.04.2012, Kütahya)

A Hamamcı (Salün, 1997:24)

A hamamcı bu hamama güzellerden kim gelir

Ah ne bileyim ay efendim (aman)

Günde yüzbin can gelir

Ardında cariyesiyle (aman)

Önünde sultan gelir

Yağma yağmur esme rüzgar (aman)

Yolda yolcum var benim

Serimi sevdaya salan (aman)

Yar ile cengim var benim

Kaynak: Hisarlı Ahmet

Yöre: Kütahya

Babam sohbetlerinde bu türkü ile ilgili şu yorumlarda bulunurdu: Ah hamamcı bu hamama güzellerden kim gelir? Hamamcı, Allah, güzeller, insanlardır sembolik olarak yani ahseni takvim yaratılanın en mükemmelidir. Ne bileyim ah efendim günde yüz bin can gelir kimi dünyaya gelir kimi gider hamam dünyadır. Sultan, mürşid-i kâmilidir. Bu dünya denilen hamamda temizlenmenin yolu sultandan yani mürşid-i kâmilden geçer. Ardından cariyesi

gelir diye kastettiği sadık müridlerdir. Kâmuran Dumlu (kişisel görüşme, 21.04.2012, Kütahya.)

Yağma yağmur esme rüzgar, Yolda yolcum var benim. Serimi sevdaya salan, Yâr ile cengim var benim. Yâr ile cenk edilir mi demeyin? Kişi burada temizlenmek için dışarıdakiyle değil içindekiyle yani canıyla mücadele ediyor. Hz. Peygamber, kızı Fatımaya: -Kızım, cihad-ı ekber nefis denilen düşmanla savaşımdır, buyurdular. Bu savaş, her kişinin kârı değildir. Güçlü silâh ister. Güçlü silâh muhabbetullahıdır. O muhabbetin silâhı önünde nefis, teslim bayrağını çeker. Yoksa nefis, muhabbet silâhının dışındaki bütün silâhları parmağında oynatır. Mehmet Hoca'yı tanıyor musunuz?

-Tanımaz olur muyum? Efendim. Mehmet Hoca, Yeşil Câmî'den emekli imâmdır. Çinicilikle meşgûl olur.

-Peki, yakınlık dereceniz nedir?

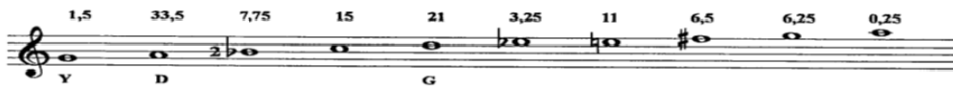
-Ben öyle oturup kalkmadım, ama imamdı, arkasında namaz kıldım. Esnaftı, çini alış-verişinde bulundum, dersiniz bu kadar tanımak, gerçek Mehmet Hoca'yı tanımış olmak demek midir? Ya Mehmet Hoca'nın ilmi, irfanı, hilmi, vefası, sahâsı, kudreti, câzibesi, edebî!... Bunlar hakkında bir şey söylemeden onu tanımak olur mu? İşte iç âlemi tanıyıp o bilgiyi edinmenin yolu turuk-ı 'âliyyedir. Bunu veren kişinin adı mürşid-i kâmil, alan kişinin adı mürîd-i sâdık. <http://www.halveti.net/Tasavvuf.asp?cid=3&sid=38>

Bir devir Kütahya kapı çekmece derviş olmuştur. Yani her Kütahyalı kendi neşesine göre bir yol seçmiş, bir mürşid-i kâminden maneviyat dersleri almıştır. Buna bağlı olarak bu şehrin kültür ve estetik değerleri oldukça yükselmiştir. “Tekkeler, örfümüzü, âdetimizi, kültürümüzü, İslami içerikleri, İslami zarafet ve nezaketi son din olmasının, manevi ihtişamıyla o topluma tasavvuf neşesini yaymıştır. O neşe toplumda güzel ahlak, fazilet, sanat ve kültür oluşturmuştur” (Dumlu, 2001: 424).

Dumlu Hoca'nın sohbetlerinde şerh ettiği “İki Bülbül” ve “A Hamamcı” türkülerini, onun dilinden açıklamaya çalıştığımız bu çalışmayı yine onun sözleriyle bitirmek istedik. “İnsanoğlu, bu dünyada Hz. Peygamber'in vârisi olan evliyanın ilmiyle ışıktanıp tenvir olmalı; muhabbetiyle gönlünü aydınlatıp ilâhî sevgiyle dolmalı donanmalıdır. Zira onların dükkânların da ilimden ve sevgiden başka bir şey bulunmaz.” <http://www.halveti.net/Tasavvuf.asp?cid=3&sid=45>

5. Karagenç'e Göre (1999: 73-79) “İki Bülbül” ve “A Hamamcı” Türkülerinin Tahlilleri

İKİ BÜLBÜL DERELERDE ÜN EDER



Birim zaman 1/4 lüktür.

9 zamanlı bileşik usullerimizdendir. Türkü dizi ve duyum olarak “Hüseyin” makamının tüm özelliklerini içermektedir. Serbest kısım parlando resitatif özelliği ile okunmuştur.

Tür açısından Zeybek Çeşni özelliğini taşımaktadır.

Bu türkü folklorik terminolojiye göre “Hüseyin” ayağındadır.

İKİ BÜLBÜL DERELER DE UN EDER
(Sahife-2)

BÜĞ RÜ DE DA LE

RE SEN DE Lİ MO L

DU N GÖ NÜL VER DİN GÜ ZE LİM DE

NE L LE RE

N. UYSAL

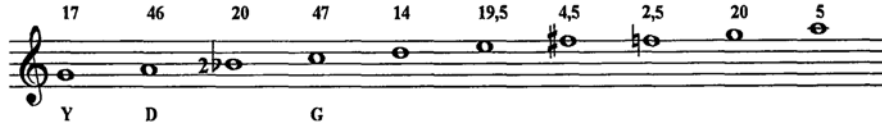
-1-

İKİ BÜLBÜL DERELERDE ÜN EDER
DEĞİRMENLER DÖNE DÖNE GADINIMDA UN EDER
O VR BANA GEL GEL DEYE EL'EDER
Bağlantı. GONMADA BÜLBÜL GONMA EĞRİDE BÜYRÜ DALLERE
SEN DELİMOUDUN GÖNÜL VERDİN GÜZEUMDE ELERE

-2-

BİZİM LAĞİN MENEYSESİ
ORTASINDA YEDİ TÜRLÜ GADINIM DA NOT BİTER
BENİM DERCİM EL ALEMDEN BESBETER
Bağlantı.

AH HAMAMCI



Birim zaman 1/8 liktir.

9 zamanlı bileşik usullerimizdendir. Türkü dizi ve duyum olarak “Hüseyni” makamının tüm özelliklerini içermektedir.

Tür açısından Zeybek özelliğini taşımaktadır.

Bu türkü folklorik terminolojiye göre “Hüseyni” ayağındadır.

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No:1336
İNCELEME TARİHİ : 25-5-1977

YÖRESİ
KÜTAHYA

KİMDEN ALINDIĞI
HISARLI AHMET
(İnegöllüoğlu)
SÜRESİ : 9/4

AH HAMAMCI

DERLEYEN
YÜCEL PAŞMAKCI

DERLEME TARİHİ
- 1963 -

NOTAYA ALAN
YÜCEL PAŞMAKCI

AH HA MA . . . M CI

BU HA MA MA A

MAN GU ZEL LER DE . . . N Kİ . . . M GE LİR

AH NE Bİ LE Yİ . . . M A

YE FE . . . N Dİ MA MAN GÜN DE YÜ . . . Z

Bİ . . . N CA . . . N GE LİR AR DİN DA

CA Rİ YE Sİ

AH HAMAMCI
(Sahife-2)

LE A MAN Ö NÜN DE SU L

TA N GE LİR YAĞ MA YA . . Ğ MU R

ES ME RÜ . Z ĞA RA MAN YOL DA

YO . . . L CU . . M VA . . R BE Nİ . . M SE Rİ

MI SE V DA YA

SA LA NA MAN YA Rİ LE CE . . N Gİ M

VA R BE NİM

AH HAMAMCI BU HAMAMA GÜZELLERDEN KİM GELİR
 AH NE BİLEYİM AY EFENDİM AMAN GÜNDE YUZBİN CAN GELİR
 ARDINDA CARİYESİYLE AMAN ÖNÜNDE SULTAN GELİR
 YAĞMA YAĞMUR ESME RÜZGAR AMAN YOLDA YOLCUM VAR BENİM
 SERİMİ SEYDAYA SALAN AMAN YAR İLE CENGİM VAR BENİM .

KAYNAKLAR

- Albayrak, N., 2004, Ansiklopedik Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü, İstanbul.
- Çakır, H., 2009, Pir Sultan Abdal Türkülerinde Tasavvufi Konuların Tespit ve Değerlendirilmesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya.
- Değer, M., 2006, XVII. ve XVIII. Yüzyıl Kaynaklarında Kütahyalı Şairler, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kütahya.
- Dumlu, M., 2001, Batmayan Güneş Devam Eden Gölgeleler, Alper Matbaacılık, İstanbul.
- Dumlu, M., 2010, Hiye'l- Fanî Hüvel-Bâki, Ada Ofset, İstanbul.
- Ersoy E., 2003, XVI.YY Kaynaklarına Göre Kütahyalı Şairler ve Kütahya'da Edebi Muhit, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kütahya.
- Hisarlı, M., 2009, "Hisarlı Ahmet Kimdir?" Hisarlı Ahmet ve Kütahya Sempozyumu Yayına Hazırlayan Uğur TÜRKMEN, Kütahya: Ekspres Matbaası.
- http://www.felsefe.gen.tr/tasavvuf_nedir_ne_demektir.asp 03.04.2012.
- <http://www.halveti.net/Tasavvuf.asp?sid=37&cid> 01.05.2012.
- <http://www.saphane.tr.gg/%26%23350%3BAPHANETAR%26%23304%3BH%26%23304%3B.htm> 05.04.2012
- <http://www.sebinkarahisar.bel.tr/default.aspx?pid=31479&nid=17713> 05.04.2012
- http://www.tellal.com.tr/anasayfa/haberoku.asp?haber_id=3574 01.07.2005 Tellal Haber
- İhtifalci, M, Z., 2009, Bursa'dan Konya'ya Seyahat Yayına hazırlayan.: Melek Çoruhlu Kırkambar Yayınları, İstanbul.
- Karagenç, M., 1999, TRT Repertuarında Bulunan Kütahya Türkülerinin Makam-Ayak, Tür ve Usûl Yönünden İncelenmesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- İnalçık, H., HaberTürk Kanalı 12.Nisan 2009 tarihli Teke Tek Programı
- Keşköl Üç Aylık Kültür Sanat ve Tasavvuf Dergisi 2. Sayı Ekim 2004, 3 Aylık Dergi sayfa 56 Timaş Yayınları, İstanbul.
- Kölemen, S., 2007, 19. Yüzyılın Sonu ve 20. Yüzyılın Başlarında Kütahya Sancağında Eğitim, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyonkarahisar.
- Özbek, M., 1998 "Türk Halk Müziği El Kitabı I Terimler Sözlüğü", Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayıncılığı, Ankara.
- Öztuna, Y., 2000, "Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi", Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayıncılığı, Ankara.
- Özünel, Ö.E., 2008, Millî Folklor Dergisi, Sayı 80 İlhan Başgöz'ün "Şairi Şairliğinden Utandıran" Türkü'sü syf 88.
- Salün, M., 1997, Sazımız Sözümüz Türkülerimiz, Öykülerimiz ile Kütahya, Ekspres Matbaası, Kütahya.
- Salün, M., 2001, Kütahya Gezek Geleneği ile Törellerimiz Oyunlarımız, Ekspres Matbaası, Kütahya.
- Somakçı, P., 2003, Türklerde Müzikle Tedavi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Sayı: 15 (131-140 s.)
- Turan, M., 1998, Dinî-Tasavvufî Halk Edebiyatı, Anadolu Üniversitesi yayınları no: 1063, Eskişehir.
- Türkmen, E.F., 2010 "Halk Müziğindeki Değişimler ve Halk Müziği Eğitime Etkileri" Kuramsal Eğitim Bilim Dergisi, 3 (2), 53/68, 2010 www.keg.aku.edu.tr. ISSN-1308-1659
- Türkmen, U., 2009, "Home Concervatories-Gezeks, Abstract Cultural Heritages And Their Contributions To Musical Education " International Conference on Intangible Heritage " Pico Island-Azores, Portugal , 30 May-01 June 2009.

“ALAN ÇALIŞMASINDA ÇOK KANALLI KAYIT UYGULAMASI; TEKE YÖRESİ ÇALGILARI”

Barbaros BOZKIR¹

Erdal KARA²

¹: Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı, İzmir (barbaros.bozkir@ege.edu.tr)

²: Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Sinema Televizyon Bölümü
(erdal.kara@ege.edu.tr)

ÖZET

Bu çalışma, müzik araştırmacılarının alan çalışmalarında sıklıkla tercih ettikleri genel ortam (ambiyans) kayıtlarında oluşan çalgılardaki dengesizlik, ortam gürültüsü gibi bir çok etkenin, çok kanallı kayıt uygulaması ile daha sonradan giderilebileceğini konu alır.

Alan çalışmalarında genel ortam kayıt tercihi, daha sonradan örneklenen sesler üzerinde yapılacak düzeltme işlemlerine izin vermez. Alan çalışmalarının asıl amacının, örneklenen seslerin doğru bir şekilde arşivlenmesi olduğu düşünülürse, genel ortam kayıt tercihi yerine çok kanallı kayıt olarak arşivlemenin önemi, örneklerle yine bu çalışmada açıklanır. Tüm bunlarla birlikte, alan çalışmalarının prodüksiyon amaçlı görsel ya da sadece işitsel olarak daha sonra yayınlanma ihtiyacı, çalışmalarda çok kanallı kayıt sisteminin gerekliliğini getirir. Mikrofon seçimleri ve teknikleri, kayıt ortamları, edit programları, kayıt ekipmanları ve kayıt ekibi bu çalışmada açıklanan diğer alt başlıklardır. Çalışma, teke yöresine ait çalgıların alan kayıtlarını içerir.

Anahtar Kelimeler: ses arşivleme, alan kayıtları, çok kanallı kayıt, ses kayıt teknikleri

MULTITRACK RECORDING TECHNIQS IN FIELD STUDY; INSTRUMENTS OF TEKE PROVINCE

Barbaros Bozkır¹ Erdal Kara²

¹: Ege University State Turkish Music Conservatory, İzmir (barbaros.bozkir@ege.edu.tr)

²: Ege University Faculty Of Communications, Radio, TV and Cinema Department
(erdal.kara@ege.edu.tr)

This study shows that a lot of factors like ambient noises and the imbalance of the instruments that occur during medium (ambient) recordings that are often preferred in field studies by music researchers, can be removed by multi-channel recording technics.

In field studies, general choice of ambience recording, does not let us edit on sounds that are sampled post-facto. The real objective of the field studies is to archive the sampled sounds properly, so this study also explains the importance of archiving by multitrack recording instead of general ambience recording. In addition, the need to issue field studies for production purposes visually or aurally brings along the necessity of multitrack recording system in studies. Microphone choices and techniques, recording ambiances, editing programs, recording equipment and recording crew are the other subtopics explained in this study. The study includes the field recordings of instruments indigenous to Teke Province.

Keywords : sound archiving, field recording, multitrack recording, audio recording technics

GİRİŞ

Alan çalışmalarında bulunan araştırmacıların en büyük sorumluluğu, ulaşmak istedikleri resim, video ve ses örneklerinden oluşan materyallere kayıpsız bir şekilde sahip

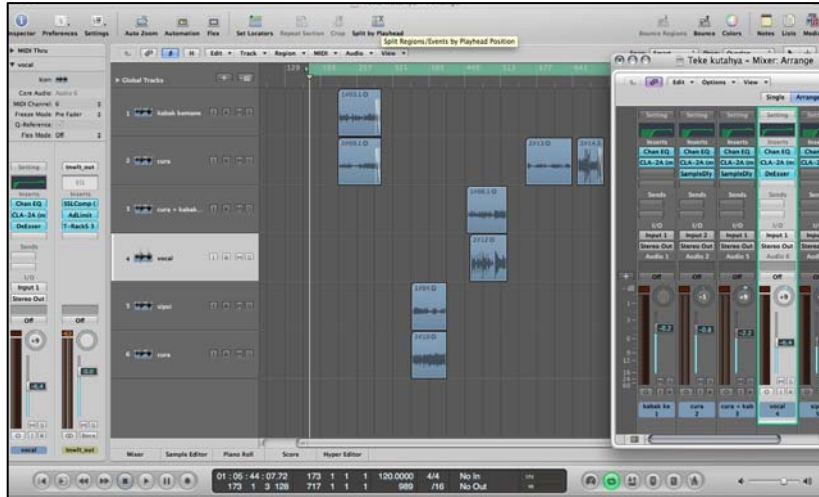
olmaktır. Bu doğrultuda, planlanan ses kayıtlarında yapılacak doğru teknik seçimler, ses materyallerinin daha sonra bir çok farklı amaçlar için kullanımına olanak sağlar. Tarihsel süreçte, alan çalışmalarında ses kayıtlarının arşivlenmesinde kullanılan ilk kayıt ortamı Edison fonografıdır. Fonograf ile alınan ses kaydının sınırlı sürede olmasına rağmen, Bela Bartok 1900'lerin hemen başında, doğu Avrupa müzikleri için yaptığı alan çalışmalarında, birçok müziğin ses kaydını alır. Bartok, bu kayıtları arşivleme dışında, kendi müziğinde de kullanır. Alan çalışmalarında bir çobandan ses kaydını aldığı, domuz çobanı şarkısı'nı (*Swineherd's Song*), daha sonra *Gyermekeknek (For Children) BB 53: Vol.2, No 37 Swineherd's Song* kompozisyonunda kullandığını görürüz.

Teknik gelişmelerin sunduğu imkanlar, alan çalışmalarında elde edilen ses kayıtlarının sadece arşivleme amaçlı kullanımından daha fazla olanaklar sunar. Bartok'un, sınırlı sürede ses kaydı almasına rağmen, elde ettiği ses kayıtlarının çözümlemesini yaparak kendi müziğinde kullanmasının yerini, bugün alanda gerçekleştirilen çok kanallı kayıt tekniği ile alınacak aynı ses kayıtlarının *post production* (kurgu) amaçlı kullanılmasına olanak sağlar. Bu yüzden alanda yapılacak ses kaydının, çok kanallı kayıt tekniği ile alınması kaçınılmazdır. Bu çalışmada, tercih edilen teke yöresine ait çalgıların grup ve solo olarak kaydedilmesi ve kurgu amaçlı kullanılmasına ait teknik bilgiler açıklanır.

1. EKİPMAN DONANIM

1.1. Kayıt ortamı

Alan çalışmalarında yapılacak ses kaydının iç mekan veya dış mekanda gerçekleştirilecek olması, kullanılacak kayıt ortamında da tercih değişikliğini gerektirir. Bu çalışmada iç mekan ses kayıtlarında, taşınabilir bilgisayar ortamında *Apple Logic Pro 9* yazılımı tercih edilmiştir. Bununla birlikte enerji beslemesini taşınabilir bilgisayarın usb portundan alan 4 audio girişi sahip bir ses kartı bu donanımı tamamlar.



resim 1 : Alan Çalışmasında Kullanılan Logic Pro 9

Diğer bir kayıt ortamı, taşınabilir kayıt ortamlarıdır. *Field recorder* adı altında da üretilen bu cihazlar, ses depolama ortamını içinde barındırması ile taşınabilir bilgisayarın ve ona ait ses kartının yerini alır. Taşınabilirliğin getirdiği kullanım kolaylığı, ses kayıt operatörünün çalışma alanına hiçbir kısıtlama getirmez.



resim 2 : Taşınabilir Kayıt Ortamları

Yukarda belirtilen bilgisayar ortamında kullanılan yazılımlar dışında, taşınabilir bu cihazların seçimi, alandaki tercihe ve tecrübeye göre değişkenlik gösterecektir. Mikrofon preamp larını da içerisinde barındıran bu cihazlar, 2, 4, 8 veya daha fazla audio girişe sahip olabilirler. Bu cihazların bir kısmı sadece mikrofon preamp amaçlı kullanılır. Taşınabilirliğin getirdiği avantajları barındırmanın yanında kullanıcıya kayıt ortamını da içinde sunması, bu cihazları alanda daha sıklıkla tercih edilir duruma getirir.

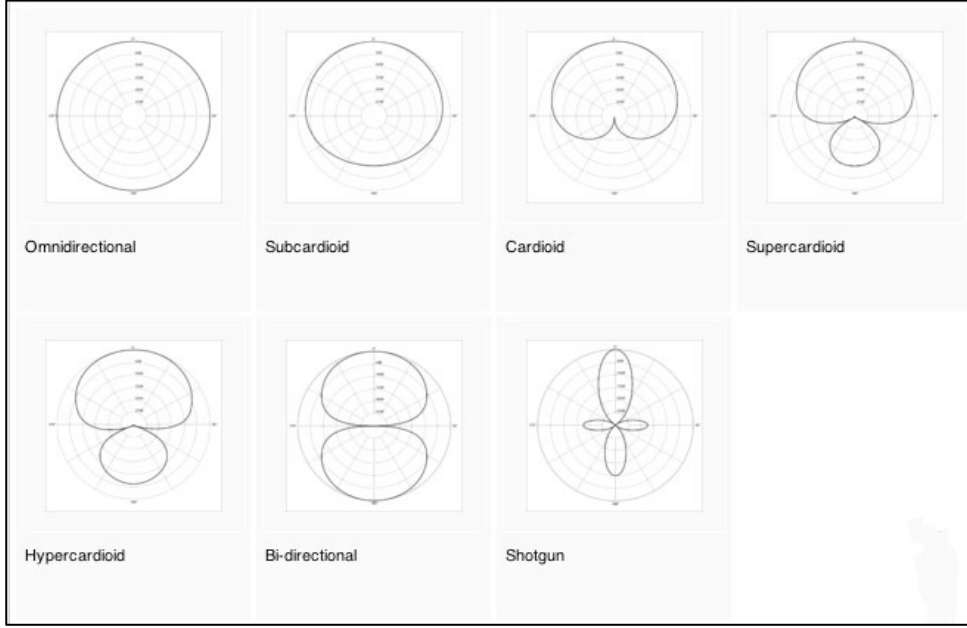
Taşınabilir kayıt ortamları, 44-1, 48 ve 96 kHz gibi örnekleme sayılarında kayıt alıp depolama özelliklerine sahiptirler. Ayrıca birçok modelin beslemelerinin kendi içerisinde çözülmesi yani dışarıda şebeke beslemesine ihtiyaç duymadan çalışabilmesi, bir diğer tercih sebebidir. Bu durum alan kayıtlarında (dağ, ova, vb.) enerjinin olmadığı yerlerde önemlidir.

1.2. Mikrofon Tipleri

1.2.1 Algılama Tiplerine Göre Mikrofon Kullanımı

Alanda gerçekleştirilen kayıt sırasında, birçok etkene dayalı olarak tercih edilen mikrofon tipi değişkenlik gösterecektir. Çalgının genliği, kişi sayısı, kayıt ortamının kapalı ya da açık olan olması bu etkenlerden bazılarıdır. Burada diğer önemli faktör, kayıta alınan video kaydının da, bizim için ne kadar önemli olduğu ve daha sonra ne amaçlı kullanılacağıdır. Eğer görsellik de ses kadar önemli ise mikrofonların gizlenmesi, kayıt yapılacak merkezden uzaklaştırılarak kadrajdan çıkılması gibi birçok faktör, mikrofon tipi ve yapısının değişmesinde önemli rol oynar.

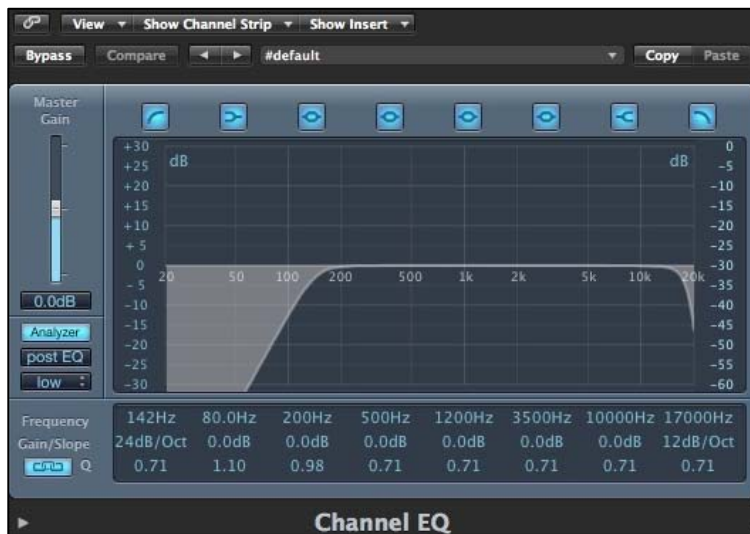
Görüntünün arka planda kaldığı ve sadece referans olarak kullanılacağı çekimlerde, cardioid dinamik mikrofonlar ile çalgıya olması gerektiği kadar yaklaşılması çalgıdan elde edilecek örnekleme kalitesini yükseltirken, ayrıca eğer birden çok çalgı kaydediliyorsa, seslerin aynı anda alınmasına rağmen birbirleriyle karışmamasını dolayısıyla sonradan bu örneklere ait kanalların ayrı olarak kullanılmasına olanak sağlayacaktır. (bkz. resim 3)



resim 3 : Mikrofon Pollar Pattern Diyagram Şeması

Alan kayıtlarında en çok tercih edilen yöntemlerden biri, birden fazla görevi aynı anda üstlenmesi açısından, video kaydı yapıldığı sırada, video kamera üzerindeki dahili mikrofon ile ses kaydının alınmasıdır. Bu tercihlerin birinci sebebi hem görüntüyü hem de ses kaydını aynı anda alabilme avantajı, kontrol eden kişinin tek bir kişi olması, dolayısı ile alanda çalışan kişi sayısında tasarrufa gidilmesidir. Ancak amaca uygun ses kaydının alınmaması, beraberinde birçok sorunu da getirir. Video kameralar üzerindeki dahili mikrofon tipi genelde omnidirectional tipinde mikrofonlardır. (bkz. resim 3)

Video kameraya ait dahili mikrofon ile alanda yapılan kayıt sırasında kayda alınması istenen sesin dışında, dahili mikrofonun karakteristik yapısından dolayı etraftaki oluşan her türlü gürültünün de kayda alınması, ya da kayıt alınan mekan kapalı alan ise ortam akustiğinin etkilerinden dolayı elimizdeki kayıt kalitesi çok düşük olacaktır. Böylesi bir kayıta arka plan gürültüsünü ya da oluşan tını farklılıklarını daha sonra uygulanacak değişik dinamik işlemlerle belirli oranda almak mümkün olmakla beraber, elde edilmesi istenen sesin de frekans karakteristiğini bozmamıza sebep olacaktır. (bkz. resim 4)



resim 4 : Alınan Ses Kaydında EQ Uygulama

Böyle bir durumda kamera mikrofonunun objenin sesini daha baskın alabilmesi için yakın plan çalışılması yani kameranın objeye imkanlar doğrultusunda yaklaştırılması gerekmektedir.

1.2. 2. Shotgun mikrofon ve boom mikrofon kullanımı



resim 5 : Shotgun Mikrofon

Shotgun mikrofonlar, alan tipi broadcast mikrofon tipidir. Çok farklı algılamalara sahip tipleri vardır. Alanda hangi tip shotgun mikrofonun tercih edileceği, yazının başında belirtilen etkenler ile ilişkilidir. Shotgun mikrofonların sağladığı en büyük avantaj, kayıt yapılacak objeden uzaklaşılsa bile kayıt kalitesinde bir eksilme olmamasıdır. Algılama ve etki alanı diğer mikrofonlara göre daha uzundur. Alanda kaydedilen video görüntüsünün birinci derecede önemli olması, görüntüye kaydedilen kişi ya da kişilerin dışında her hangi bir görüntü (tercih edilen sabit mikrofonlar) girmemesi zorunluğu, shotgun mikrofonu, boom mikrofon olarak kullanılması zorunluluğunu getirir. Shotgun mikrofonun uzaktan boom sopası ile kontrol ederek ses kaydının alınması bu ihtiyacı karşılar. Boom sopasına herhangi tipte bir mikrofon yerleştirilerek kullanmak mümkündür. Boom mikrofonun kontrolünü sağlayan kişi, teknik ekip içinde boom operatörü olarak adlandırılır. Boom operatörü ortamda kaydedilen ses seviyelerini tam kapalı bir kulaklık ile kontrol ederek, oluşabilecek değişikliklere müdahale edilmesini sağlar.



resim 6: Boom Mikrofon ve Boom operatörü

1.3. Kulaklıklar

Ortamda kaydedilen seslerin kontrolü yukarda belirtildiği üzere boom operatörü ya da direk olarak ortam kaydının alındığı donanım üzerinden ses kayıt operatörü tarafından yapılır. Teknik ekibin kayıt edilen sesleri en iyi şekilde değerlendirmesi açısından, alınan

sesler dışında ortam sesini duymaması gerekir. Bu açıdan tercih edilecek kulaklıklar, tam kapalı kulaklıklar olmalıdır.



resim 7 : Tam Kapalı Kulaklık

Çok kanallı kayıt sırasında, toplu çalılarda müzisyenlerin icra sırasında birbirleri ile olan mesafesi açılıp, her bir müzisyene ayrı kulaklık kullanılması ile, bu uygulamanın kayıt kalitesine olumlu bir şekilde yansması sağlanır. Burada toplu çalımdaki her icracıya ait seslerin kayıpsız ve yalın bir şekilde kaydedilmesi ve daha sonra ayrı ayrı kullanması mümkün olacaktır. Ancak, müzisyenlerin kulaklıklar aracılığı ile alıştıkları doğal sesleri yapay olarak duymaları, icra yeteneklerine olumsuz etki yaptığı gözlenmiştir, bu sebepten dolayı doğal duyuları içersinde kayıt yapılması gerekliliğine karar verilmiştir. Ancak bu noktada yine ses kayıt operatörünün ve gerekirse boom operatörünün kapalı kulaklık kullanması kaçınılmazdır.

1.4. Jenaratör

Açık alanda yapılacak kayıtlarda, kayıt ortamı bilgisayar ya da taşınabilir kayıt cihazları olsa da, uzun sürmesi planlanan durumlarda enerji kaynağı ihtiyacı kaçınılmazdır. Bu kayıtlarda, birinci derecede ihtiyaç duyulacak olan enerji kaynağı jenaratördür. Yapılacak ses kayıtlarının gündüz saatleri içinde olması durumunda ışık kullanımına ihtiyac duyulmaması, enerji ihtiyacımızı minimum düzeye çekecektir. Bu da bizim daha küçük ve dolayısıyla emisyon değeri (gürültü) daha düşük bir jenaratör kullanmaya yöneltir. Buna ilave olarak yanımızda enerji aktarımı için uzun bir kablo bulundurmak ve jenaratörün kayıt alanından uzaklaştırarak gürültünün en az seviyede tutulması zorunludur.

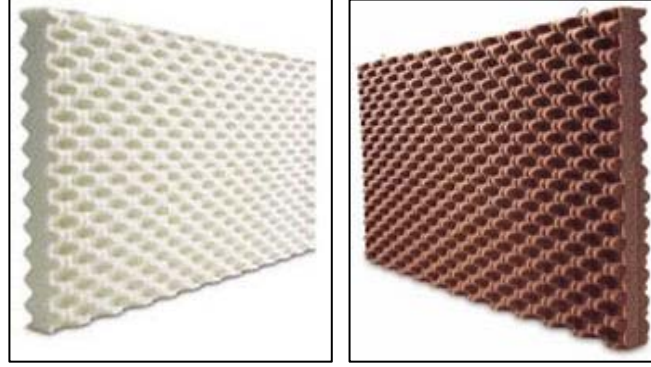
2. KAYIT ORTAMI VE ŞARTLAR

2.1. İç Mekan Ve Ortam Şartları

Ses kayıt kalitesine direkt olarak etkileyen etkenlerin başında kayıt yapılan ortamın akustik yapısı gelir. Aslında çınlaması bol olan ortamlar icracılar tarafından uygun mekanlar olarak adlandırılır, ancak bu yapıdaki ortamlarda ses kaydının alınması, kaydedilen sesler üzerinde kalıcı bir etki bırakır. Kayıt edilen sesler üzerine, ortam efektlerinin kalıcı olarak eklenmesi, alandan döndükten sonra düzeltilmesi imkansız bir durumu beraberinde getirir. Bu durum, alanda kayıt edilen seslerin, tamamen efektsiz alınması zorunluluğunun açıklamasıdır.

Alan çalışmasına giden bir ses kayıt operatörünün iç mekanlarda tercih hakkı kısıtlıdır. Ancak ses kayıt yapılacak ortamları seçerken mekan içinde çınlamanın en az olduğu yerleri seçmek, birinci yapılması gerektir. Böyle bir imkanın bulunmadığı mekanlarda, yapılacak bazı fiziki düzenlemeler ile ortam, ses kaydı için olumlu hale getirilebilir. Yerlere halının koyulması, duvarda halı varsa önünde ses kaydının yapılması, duvar dibi ve köşelerden icracıları uzaklaştırmak gibi alınacak önlemler, yapılacak ses kaydına pozitif yönde etki edecektir. Yerde, duvarda halı, odada minderler, kalın perde, halı kaplı sedir, oda çınlamasını düşüren objeler olarak değerlendirilebilir. Oda hacmine göre odadaki yansıma süresi, (RT

değeri) 0.5 sn. den fazla olmamalıdır. Bu değeri yakalamak için, belirtilen objelere sahip bir kayıt ortamı bulmak her zaman mümkün olmayabilir. Bir fotoğrafçının açık alanlarda ışığı kendi isteği doğrultusunda yönlendirme isteğinden dolayı ışık reflektörlerini kullanması gibi, ses kayıt operatörü de ortam sesini düzenleyici bir takım materyaller kullanabilir. Bunların başında *sound baffle*'lar gelir. (bkz. resim 8) Bu materyaller, ortam akustiğinde bulunan yansımalar üzerinde geçici olarak bir takım düzenlemeler yapmamıza olanak sağlar.



resim 8: Sound Baffle

Bunun dışında gürültüden en az etkilenen oda ve hacimleri bulmak da önemlidir. Bu gürültüler, komşu odada konuşan kişiler, buzdolabı, klima gürültüsü, karayolu ve dış alan gürültüsü olarak adlandırılabilir. İç mekanlarda en büyük avantaj, genellikle güç kaynağı ihtiyacı olmamasıdır. Bu durum, kayıt süresi açısından, ses kayıt operatörünü herhangi bir sıkıntıya sokmaz.

2.2. Dış Mekan Ve Ortam Şartları

Dış mekanlarda yapılacak ses kayıtlarında olabilecek olumsuz durumların başında hava şartları gelir. Normal hava şartlarında kaydı etkileyebilecek birinci etken rüzgarın olmasıdır. Bu nedenle açık alanda rüzgar almayan yerlerin seçilmesi, kayıttaki temizlik açısından önemlidir. Ses kaydının alındığı sırada çıkabilecek bu durumda, *pop screen* (sünger başlık) kullanmak, mikrofon üzerinde bulunan High Pass Filter kullanarak bas frekansları devre dışı bırakmak, olumsuz bu durumdan kurtulmamızı sağlayacaktır.

Hava sıcaklığı ve nemin ses üzerindeki etkisi, ses kayıt operatörü tarafından bilinmesi gereken bir diğer konudur. Sıcaklık ve nem arttıkça havanın ses iletkenliği artacak ve yukarıya doğru yönelecektir. Bu durumda, uzun süren ve farklı hava sıcaklıklarında devam eden ses kayıtlarında, bu etkenin icracılar üzerindeki etkisine dikkat edilmesi gerekir.

Dış mekanlarda da, iç mekanlarda yapılan kayıtlarda olduğu gibi sessiz ortamlar bulmak önemlidir. Özellikle karayollarından, havaalanlarından, demiryollarından uzak noktaları seçmek, ses kayıt işlemimize duraksamadan devam etmemizi sağlar. Bunun dışında özellikle yaz aylarında yapılacak kayıtlarda, ağaçlarda bulunan böceklerinin özellikle yüksek frekanslarda ses üretmesi, ses kayıt kalitesine direk olarak etkiler. Bu yüzden ses kayıt ortamını ağaçlardan uzaklaştırmak önemlidir.

3. SES KAYIT SÜRECİ, ÇOK KANALLI KAYIT

3.1 Alanda Ses Kayıt Yöntemi Seçenekleri

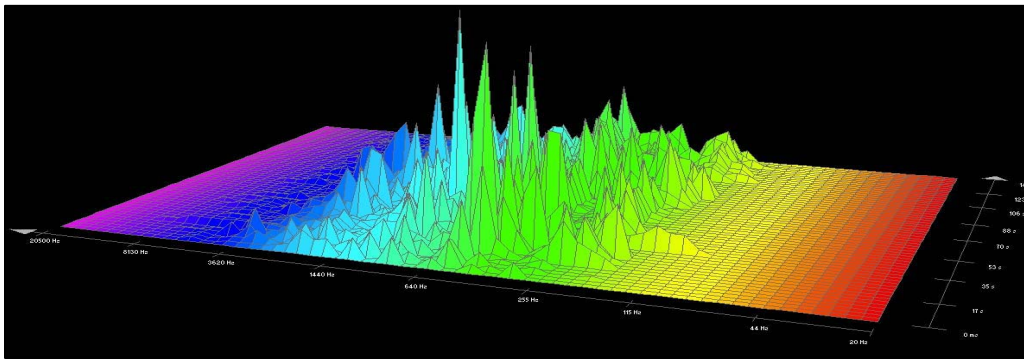
Toplu performanslarda, resmin önemi yoksa icracılar arasındaki mesafeyi açılması ile, sesler daha lokal ve karışmadan, kendi kanallarına aktarılır. Bu işlemin gerçekleştirilmesi, daha sonra *mix* ve *edit* işlemleri sırasında yapılacak düzeltmelerde büyük kolaylık sağlar. Eğer kaydedilen ses kadar resim de önemli ise, o zaman mikrofonlama tercihi değişecektir. Böyle bir durumda, görüntüde hiçbir donanım göstermek istenmiyorsa, mikrofon seçimimiz shotgun mikrofonlar (supercardioid) olacaktır. Bu tercih ile icracılar ile olan mesafe korunur ve lokal olarak ses kaydı kayıpsız olarak alınır.

Algılama Tiplerine Göre Mikrofon Kullanımı bölümünde, icracıların toplu veya tek tek çalımı durumuna göre ses kaydının nasıl alındığı açıklanmıştır. Teke yöresi çalgılarını kapsayan, kapalı ortamda yapılan bu çalışma, hem toplu, hem de tek çalım ses kayıtlarını örnekler. Kabak kemane, cura ve vokalden oluşan toplu icra grubu için mikrofon yerleştirimi şu şekildedir.

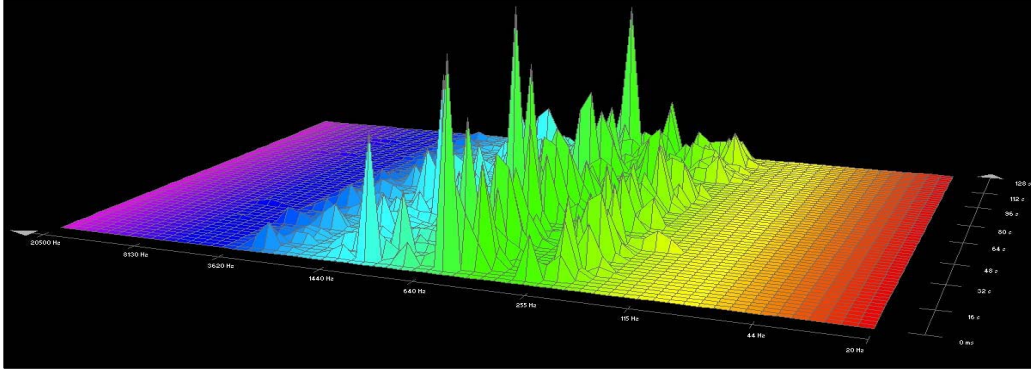


resim 9 : Toplu İcra

Birinci derecede vokal amaçlı alınan çok kanallı bu kayıt örneğinde, kabak kemane ve cura, shotgun mikrofon ile gruplandırılmış, vokal ise cardioid bir mikrofon ile lokal olarak kaydedilmiştir. Toplu icralarda alınan ses kayıtları içinde, alınan lokal ses kayıtlarının, daha sonra kurgu (post production) aşamasında kullanılabilirliğini gösteren örnekte, ses kaydı alınan vokal kanalı üzerinde bir takım işlemler gerçekleştirilmiştir. Grafik 1’de, 115 Hz ve 640 Hz arasında görünen dalga yapısı, vokal tınısının gerçekleştiği frekansları kaplar. 640 Hz ile 3620 Hz arasında grafikte görünen değerler, vokal tınısına ait değil tamamen cura ve kabak kemane tınılarının vokal kanalına sızıntılarıdır. Kabak kemane ve cura ya da süregelen bir ortam gürültüsünün bilgisayarda yazılım ile belli bir bölümünün örneklenmesi, ve daha sonra asıl vokal kanalı içinde yer alan aynı örneğin tanıtılıp çıkartılma, ayıklama (extract) komutunun verilmesi, kurgu işleminde uygulanabilecek yöntemlerden biridir. (bkz. grafik 2) Burada dikkat edilmesi gereken önemli bir durum, örnek alınıp çıkartılması istenen sesin, çıkartma işlemi yapılacak asıl kanal içinde benzer frekanslar ile örtüşerek, bu kanala ait dalga yapısının deforme olmamasını sağlamaktır.



grafik 1 : Vokal Kanalı Ve Kanala Sızan Ortam Sesi



grafik 2 : Vokal Kanalından Ortam Sesinin Ayıklanmış Görüntüsü

Birinci grafikte 115 Hz ve 640 Hz arası örneklenen ses, ikinci grafikte vokal kanalıdan çıkartılmış olarak görülmektedir. Ve ikinci grafikte 115 Hz ve 640 Hz arası değerlerindeki gürültü ve istenmeyen seslerin azalması net bir şekilde görülür.



resim 10 : Sipsi Cura Toplu Çalımı

Resim 10'da görülen sipsi ve curadan oluşan toplu çalımda, icracılar arası belli bir mesafede açılmış, ve cardioid mikrofona doğru yönlendirilmesi ile kanallar arası sızıntı engellenmiş ve her iki çalgıdan kaydedilen seslerin daha sonra ayrı olarak kullanılması sağlanmıştır.

Çalışmalarda en kolay ve sorunsuz ses kayıtları solo icracılara ait kayıtlardır. İcracının performansına etki durumu göz önünde bulundurarak, boom veya icracıya yakın cardioid mikrofona tercih edilir. Resim 11 ve resim 12 , daha önceki yıllarda yapılmış, teke yöresi çalışmalarına ait video görüntüleridir. Bu iki görüntü, ses kayıtlarının da video kameraya ait dahili mikrofona ile yapılması, alınan ses kayıtlarının ortam gürültüsü gibi birçok istenmeyen sesleri barındırması ve bu sebeple çalgıya ait doğal ses kaydının alınmamasına dair örneklerdir. Burada yapılan en büyük hatalardan biri, kamera merceğine bağlı kadrajı ayarlarken, ses için doğru pozisyonu ayarlayamamaktır. Resim 13'te ise, icracıya ait ses kaydı, harici ve lokal olarak yerleştirilen mikrofona ile kaydedilmiş, bununla birlikte video görüntüsü de ayrı olarak alınmıştır.



resim 11 : Yakın Plan Video Kamera Solo Çekim

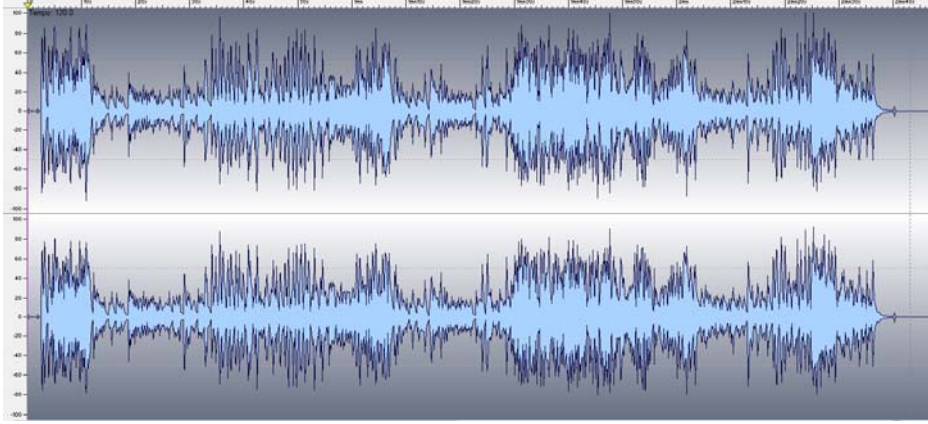


resim 12 : Uzak Plan Video Kamera Solo Çekim



resim 13 : Yakın Plan Harici Mikrofon İle Solo Çekim

Video kameralara ait dahili mikrofonlar ile alınan ses kayıtları ile, lokal kayıt tekniği ile alınan ses kayıtlarının karşılaştırmalı frekans analizi, ses kaybında oluşan farkı net bir şekilde gösterir.



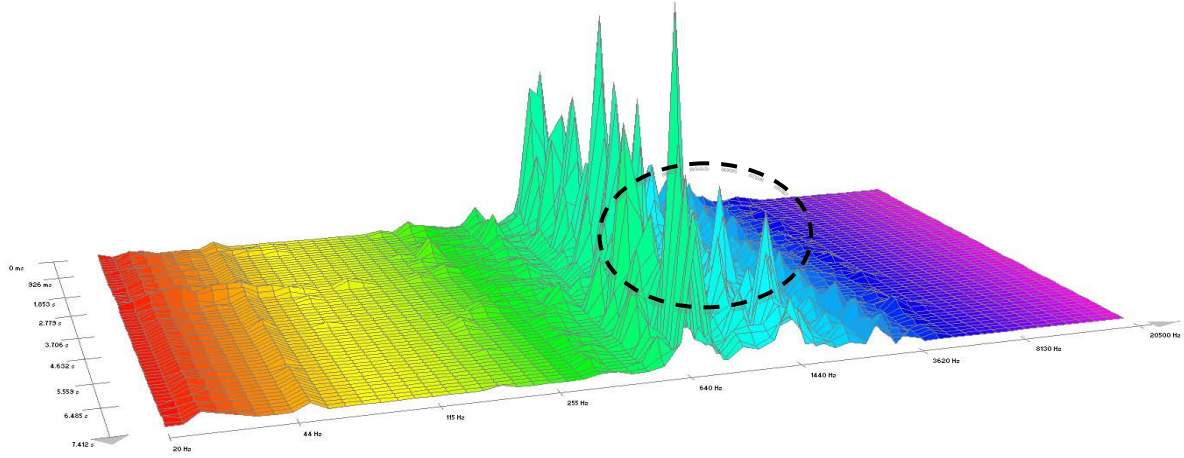
grafik 3: Cardioid Mikrofon İle Alınan Curaya Ait Lokal Ses Kaydı



grafik 4 : Yakın Plan Video Üzerinden Dahili Mikrofon Kaydı

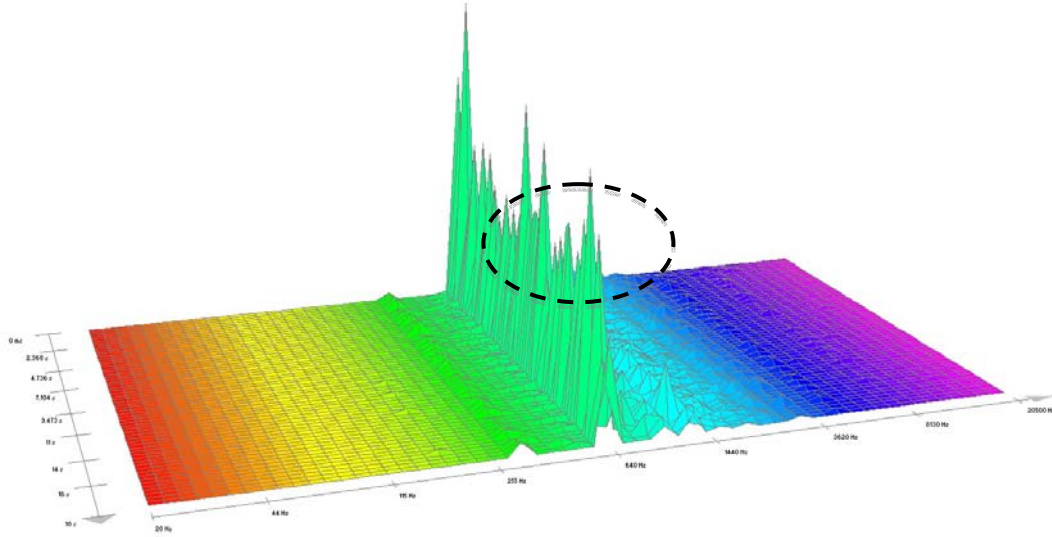
Grafik 3 ve grafik 4'te görünen iki waveform incelendiğinde 2 dalga arasındaki genlik farkı belirgin bir şekilde görülmektedir. Grafik 3'te yapılan bir diğer işlem de, bu çalışmada belirtilen edit işleminin daha sonradan uygulanmasıdır. Lokal olarak alınan bu ses kaydına uygulanan *editing* ile, -RMS değeri sadece bu kanala ait alt frekanslarda compressorler yardımıyla yükseltilmiştir.

Bu iki örneğin 3D analiz karşılaştırmasında, grafik 5, dahili mikrofon ile kamera kaydından direkt olarak alınan dalga formunu gösterir. Curanın tınladığı frekans bölgesini içeren, 640 Hz'de, curanın tınısı ile beraber alt ve üst frekanslardaki gürültü ve armonik dengesizlikler gözlenir. Curaya ait tınılardaki bu bozukluklar, video kameraya ait dahili mikrofonun uzaklığı ve mikrofonun karakteristik yapısından dolayı kaynaklanır.



grafik 5 : Video Kameraya Ait Dahili Mikrofon İle Alınan Curaya Ait ses Kaydı

Lokal mikrofon ile alınan curaya ait bu örnekte (bkz. grafik 6), 640 Hz deki kazanç ve çalgiya ait armoniklerin kararlılığı net olarak gözlenir. Yine lokal olarak kullanılan cardioid mikrofon seçeneği ile, ortam gürültüsünün kanala sızmadığı gözlenir.



grafik 6 : Cardioid Mikrofon İle Alınan Curaya Ait Lokal Ses Kaydı

SONUÇ

Çalışmalarda, icracıların doğal ortamda gerçekleştirdikleri performans ile, ses kaydının alınması için oluşturulan ortamda gerçekleştirdikleri performans arasında fark gözlenmiştir. Ortaya çıkan fark, performansın doğallığından uzaklaşması açısından olumsuzdur. Bu yüzden, ortamda kurulacak teknik donanımın, icracıları rahatsız etmeden gerçekleştirilmesi gerekir. Bu çalışmada alan çalışmalarında örneklenen seslerin çok kanallı kayıt uygulaması ile yapılması ile alınan örnekler, direk prodüksiyon amaçlı kullanılabilir bir seviyeye getirilmiştir. Günümüzde birçok yerel müzisyene ait ses kayıt örnekleri, ses

kalitesindeki yetersizlikten dolayı, ses mühendisleri tarafından edit işlemine sokulup kullanılabilir seviyeye getirilmeye çalışılmaktadır. Baştan uygulanacak çok kanallı kayıt işlemi ile bu sorunlar çözülecektir. Alan çalışmalarında ses kaydı için önerilen bu çalışmaların doğru bir şekilde sonuçlandırılması, herşeyden önce bu çalışmaların uzman bir ses kayıt operatörü ve buna bağlı olarak yeterli donanım ile mümkün olacaktır. Ancak alan çalışmasına giden her ekibin bu teknik ekibi barındırmasının zorluğu, alan çalışmalarındaki teknik ekipleri tek merkezden kontrol eden bir kurumun oluşturulması ile çözülebilecektir. Bu kurumda çalışan ekiplerin, sadece alan çalışmaları üzerine uzman bir ekip olması ile, çalışmalar daha verimli bir şekilde sonuçlanacaktır. Yine donanım için oluşacak maliyetin de bu kurumlar tarafından karşılanması ile, alandan alınan ses kayıtları ilerde herhangi bir prodüksiyonda kullanılabilecek seviyede olacaktır.

KAYNAKLAR

- Krister, M., Music on the move: Traditions and Mass Media, *Ethnomusicology*, 37: 339-352, (1993)
- Rayburn R.A, Eargle's The Microphone Book, Waltham, (2012)
- Richter P., The Hungarian Academy of Sciences Research Centre for the Humanities Institute for Musicology (http://db.zti.hu/nza/br_en.asp), (2012)
- Rose J., Audio Post Production For Film And Video, Focal Press, Burlington, (2009)
- Rumsey F., Desktop Audio Technology, Focal Press, Burlington, (2004)
- Rumsey, F. & McCormick T., Sound And Recording, Focal Press, Burlington, (2009)

“MÜZİK TERCİHİNDE İNANÇ BİÇİMLERİNİN ROLÜ”**Barış ERDAL****ÖZET**

Bu çalışmada 10 müzik türü çerçevesinde müzik türü beğenisi ile dünya görüşü biçimleri ve dini tutum arasındaki ilişki incelenmiştir. 187 üniversite öğrencisinden kendilerine dinletilen Rap, Caz, Tasavvuf vb. müziğin belirli duyguları ne düzeyde uyandırdığını beşli Likert ölçek üzerinde göstermeleri istenerek müzik beğenileri belirlenmiştir. Katılımcılar müzikleri dinlemeden önce inanç biçimleri (kesin inanç, esnek inanç, dönüşümlü ve gerilimli inanç) dini tutum ve değerler ölçeklerini doldurmuşlardır. Verilerden müzik-sever (Caz sever, Rap sever vb.) değişkenleri, her bir müzikle ilgili duyguların güvenilirlik analizi sonucunda elde edilmiş ve bunların yukarıda bahsedilen ölçeklerle ilişkisi korelasyonel olarak sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Müzik türleri, duygu, dini tutum, inanç ve dünya görüşü biçimleri.

THE ROLE OF FAITH/WORLDVIEW STYLES IN MUSIC PREFERENCE**ABSTRACT**

In this study, the relation between music preference (within the frame of 10 music genres) and faith or worldview styles along with religious attitude was investigated. 187 university students were first asked to indicate the level of particular feelings (such as comfort, extraordinary, union with the universe and so on) on a Likert scale (not at all, little, moderate, much, very much) during or after listening to a variety of played music (such as Rap, Jazz, Tasavvuf-Muslim-Mystical Music etc.) in their presence. In this way, their music preferences were determined. Before they listen to the music, the participants first filled in the scales of faith schemas (absolute faith, open faith, transformation in faith, and tension in faith) religious attitude and value dimensions. The scales of certain music-lovers (such as the scales of Jazz-lover, Rap-lover so on) were obtained through the reliability analysis of the feelings rated on each of the music piece presented. The relationship of music lovers with the above-mentioned variables checked through correlation.

Key Words: Music genres, emotion, religious attitude, faith and worldview schemas.

Giriş

Günümüze kadar gerçekleştirilen birçok müzik beğenisi-tercihi çalışması, müziğin tercih edilmesi boyutunda müzik yeteneği, müzik eğitimi, müziğin kompleksliği, çevresel etkenler, medya, aile, arkadaş çevresi vb. alanlara odaklanmıştır. Bu çalışma inanç biçimlerinin (dünya görüşü, dini tutum) müzik beğenisi üzerindeki etkisine odaklanır.

İnsan varlığının bulunduğu her alanda düşünceden söz edilebiliyorsa, doğal olarak çok farklı çeşitlilikte inancın hayatımızın her noktasında yer aldığını söyleyebiliriz. Ok’a (2012) göre yaşama yönelik “genel bir bakış açısına sahip olma” anlamında inanma veya bir dünya görüşüne sahip olma olgusu bir insan evrenselidir ve bireyden bireye farklılık arz eder. Gündelik yaşantımızın kazandırdığı deneyimlere bağlı olarak gelişen ve değişen *inanç*, bu anlamda bir *var olma biçimi* şeklinde değerlendirilebilir. Tanımlara bakılırsa *din*’in, insanların kendisini, yaşamı, doğayı ya da evreni açıklama, anlama, anlamlandırma çabalarına bir takım değerlerle yön vererek önemli çerçeveler sunduğu görülür. Bu noktada bir insanın dindarlığını, onun inanç ve inançlarının tamamı ya da bir bölümünün oluşturduğunu söylemek

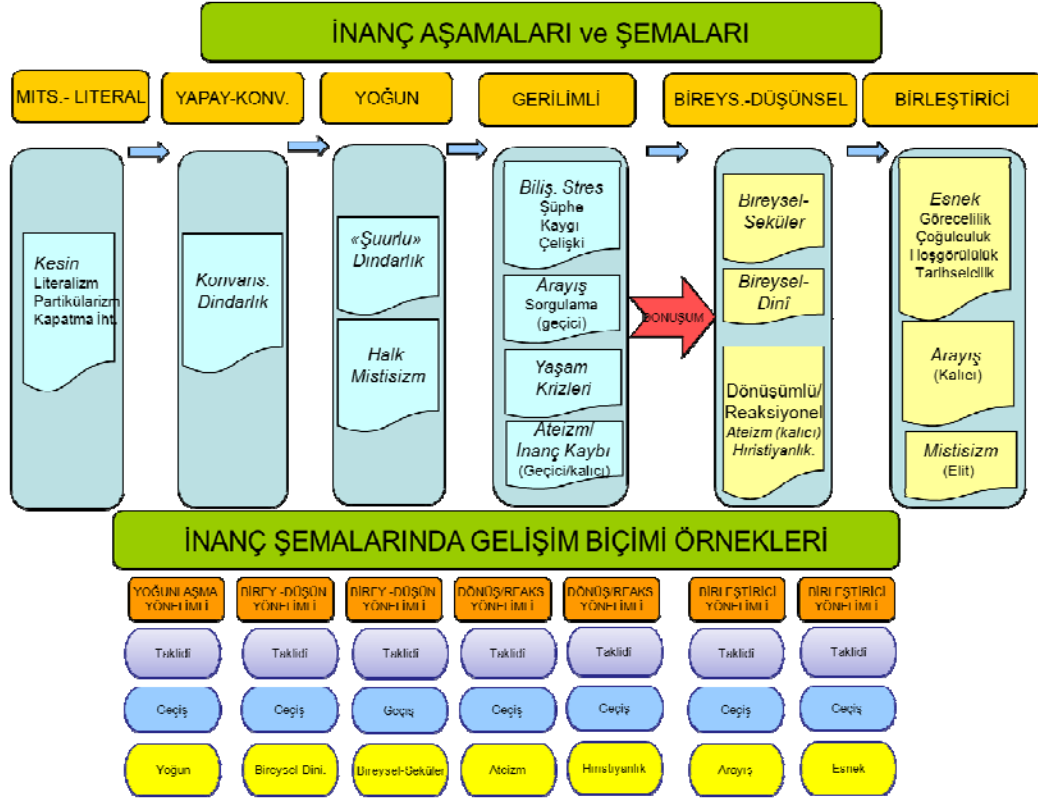
mümkündür. Bu çalışmada dünya görüşü ve inanç, Fowler'ın "İnanç Gelişimi Kuramı" temelinde birbirini tamamlayan ilişkili kavramlar olarak ele alınmıştır.

Dünya Görüşü ve İnanç

Dünya görüşü (worldview) Cevizci'nin Felsefe Sözlüğü'nde, bir bireyin ya da bir grup insanın evren, tanrı, insanlık, gelecek ve benzeri konularda sahip olduğu inançlar, düşünceler, tavırlar ve değerler bütünü; bizi çevreleyen dünya ve içinde yaşadığımız toplumla ilgili felsefi, sosyo-politik, estetik, bilimsel görüşlerin toplamı olarak tanımlanır. Yaşam, dünya, evren vb. alanlara geniş ve kapsamlı bakış açısı olarak dünya görüşü, bir toplumsal sınıf, grup, kuşak ya da dini topluluğa özgü olup, ona dünyaya belli bir açıdan bakma imkanı veren inançlar bütünüdür. Kişinin bilinçli çabalarının, çalışma ve araştırmalarının sonucu olarak benimsenebildiği gibi, bir koşullanma sürecinin sonucunda da oluşabilir (Cevizci, 2010)

İnanç kavramı ise soyut yapısı itibarıyla tanımlanmasında güçlükler barındırır. Hançerlioğlu Toplum Bilimleri Sözlüğü'nde inanç kavramını bir sanı ya da bir kanıya dayanarak benimseme olarak tanımlar. *İnanç* deyiimi, deneyle doğrulanmamış olan bir varsayıma güvenme anlamındaki *inan* deyiimiyle anlamdaş olarak da kullanılmaktadır. Bu iki kavram arasında önemli bir ayrım vardır. İnanç bir *doğru sanma*, inan'sa *doğrulanmış sanma*'dır. Pratikte denetlenen ve doğrulanan inanç, *inanç* olmaktan çıkar, *bilgi* olur (Hançerlioğlu, 1980). Cevizci üç tür inançtan bahseder. a) *Bildiğinden şaşmama olarak inanç*: İnanılan şeyin karşıtı hakkında kanıtlar olduğu halde, aynı şeye inanmaya devam etmekle oluşur. Bu inanç türü yeni veri ve kanıtlarla karşılaşınca, onları olduğu gibi yorulmayı reddeder. b) *İnanma isteği olarak inanç*: Bir görüşün benimsenmesi söz konusu olduğu zaman ortada görüşü ne destekleyen ne de yalanlayan kanıt yoksa, eleştirel bir tavır takınmamız ve kuşku durumunda kalmamız iyi olur. İşte burada söz konusu olan inanç, kanıtlara rağmen değil de, ortada kanıtlar olmadığı için, inanma arzusuna bağlı olarak inanmadır. c) *Deneyime dayalı beklenti olarak inanç*: Burada ise inanç, kanıta dayanarak inanma anlamına gelir. Bu tür bir inanç, geçmişte doğru olduğu görülen şeyin gelecekte de kanıtlar tarafından desteklenmeye devam edeceği umut ve beklentisini içerir (Cevizci, 2010).

Fowler'ın kuramına göre *inanç*, insanların kendilerini, diğer insanları ve daha geniş evreni, var olmanın sonul/nihai şartlarıyla hem bağlantılı hem de onlar tarafından etkilenir biçimde, gelişmiş ve gelişmekte olarak deneyimleme, bilme, değer verme ve kendini adama *biçimleri* şeklinde tanımlanır (Fowler, 1981; Fowler vd., 1992; akt. Ok, 2012: 2). İnanç gelişimi kuramında kavram, benliğin ve dünyanın, hem dinsel hem dinsel olmayan global bir yorumu için kullanılabilir şekilde tasarlanmıştır. Bununla birlikte kuram ortaya çıkışından bu yana ciddi eleştiriler de almıştır. Özellikle inanç aşamalarının bilişsel bir bütün oluşturduğu, yani kişinin aynı anda sadece bir gelişim aşaması özelliklerini taşıyabileceği ve aşamaların art arda geliştiği şeklindeki düşünce Streib tarafından eleştirilmiştir. Ok tarafından Türkiye koşullarına göre geliştirilmiş modelde, Fowler'ın tek gelişim çizgisinden farklı olarak inanç gelişiminin şemalar düzeyinde birden çok şekilde olabileceği üzerine odaklanılmıştır. Dolayısıyla Ok'un modelinde Fowler'ın genel yaklaşımı benimsenirken, Streib'in eleştirileri de göz önüne alınmış ve inanç aşamaları şekil 1'de görüldüğü gibi 6 ana boyut olarak düşünülmüştür. Mitsel-Literal, Yapay-Konvansiyonel, Yoğun, Gerilimli, Bireysel-Düşünsel ve Birleştirici İnanç.



Şekil 1: Ok (2012) “İnanç Aşamaları ve Şemaları”

Literatür

Müzik beğenisiyle ilgili çalışmalara bakıldığında zaman literatürde çok farklı alanlarda yapılmış çalışmalar olduğu görülür. Konumuzla ilişkili çalışmalardan birisi kabul edilebilir olan Glasgow, Cartier ve Wilson’un (2002) araştırması, müzik tercihi, heyecan arama ve muhafazakarlık arasındaki ilişkiye odaklanmıştır. 43 Katılımcıya Peterson’un *muhafazakarlık* ölçeği ile Zuckerman’ın *heyecan arama* ölçeği uygulanıyor. Sonuçlara göre muhafazakarlık ölçeğinden yüksek puan alan katılımcılar düşük puan alanlara göre benzer müzik parçalarını tercih etmişler. Bununla birlikte heyecan arama ölçeğinden alınan puanlar ile müzik tercihi arasında önemli bir ilişki çıkmazken, heyecan arama ölçeği sonuçlarıyla muhafazakarlık ölçeği sonuçları ters yönde ilişkilendirilmiştir. Christenson ve Peterson (1988) yaptığı bir çalışma kadınların erkeklere göre pop gibi daha soft müziklere, erkeklerinse rock ve rap gibi daha sert müzik türlerine eğilimleri olduğundan bahsediyor. Benzer bir şekilde Colley (2003) genç kadınların sevdiği müziklerde sözlerin daha çok duyguları ve ilişkileri vurguladığını, genç erkeklerin ilgilendiği heavy metal ve hard rock gibi müziklerde ise erkeksi çağrışımlarla saldırganlık, üstünlük ve isyan temalarının daha ağırlıklı olduğunu belirtiyor. North ve Hargreaves’in (2007) bir araştırması sosyo-ekonomik durum, hayat tarzı ve müzik tercihi arasında birtakım bağıntılar olduğunu belirtiyor. Sonuçlarda klasik gibi sofistike müzik türlerinin tercihi yüksek eğitim ve gelir düzeyiyle ilişkilendirirken, rap ya da elektronik müzik türleri daha alt gelir düzeyleriyle ilişkilendirilmiştir. Rentfrow ve Gosling’in (2003) bir çalışması şiddetli ve asi müzik (rock, metal vb) fanlarının yeni deneyimlere daha açık olduğunu vurguluyor. Konumuzla doğrudan ilişkili yapılmış çok araştırma bulunmadığı için literatürü yukarıdaki örneklerle sınırlıyoruz.

Yöntem

187 Katılımcıdan, dinletilen 10 müzik türünün (caz, rock, pop vb.) belirli duyguları (mutluluk verici, büyüleyici, hüznün verici vb.) ne düzeyde uyandırdığını, her bir müzik türü için seçilmiş 12 ayrı sıfattan yararlanarak beşli Likert ölçek üzerinde belirlemeleri istenmiştir. Böylece katılımcıların müzik beğenileri saptanmıştır. Sonra Ok'un *İnanç/Dünya Görüşü Tarzları*, *Dini Tutum* ve Schwartz (1992, 1994, 2009) tarafından geliştirilen *Değer Yönelimi* anketlerini doldurmuşlardır. Sonuçlar SPSS programında Pearson Correlation testiyle değerlendirilmiştir. Veri değişkenleri her bir müzikle ilgili duyguların güvenirlik analizi sonucunda elde edilmiş ve kullanılan ölçeklerle ilişkisi korelasyonel olarak sunulmuştur.

Bulgular

Aşağıdaki tabloda, elde edilen test sonuçlarından sadece istatistik olarak ilişkili çıkan boyutlara yer verilmiştir.

Tablo 4: İnanç-Dünya Görüşü Tarzları, Dini Tutum, Değer Yönelimi ve Müzik Tecihî arasındaki korelasyonlar

	Dini Tutum	Kesin İnanç	Dönüşüm-İnanç Gelişimi	Esnek İnanç	Cinsiyet	Yaş	Geleneksellik	Evrensellik
CAZ	-.21*	-.18	.21*	.12	-.19*	.10	-.02	.19
KLASİK	-.07	-.08	.08	.07	.01	.02	-.04	.13
ROCK	-.25*	-.001	.07	.24*	.03	.06	.01	.27*
METAL	-.23*	-.15	.06	.11	-.12	.14	.11	.21
THM	-.11	.17	-.04	-.10	-.02	.14	-.18	-.01
TSM	-.11	-.07	.21*	-.03	-.11	.12	-.07	.18
ARABESK	-.01	.12	-.07	-.15	-.20*	.09	-.04	-.14
TASAVVUF	.22*	.25*	-.15	-.23*	-.06	.15	.28*	-.14
RAP	-.11	-.07	.12	.08	.08	.15	-.09	.04
POP	-.01	.03	.02	-.09	.01	.25*	-.16	.11

*p < .05.

Bu sonuçlara göre Batı Klasik, THM, Arabesk, Rap ve Pop-severlerin hiçbir değişkenle ilişkisi ortaya çıkmamıştır. Buna karşılık,

(b) Caz-severlerin inançta dönüşüm ile olumlu, dini tutum ile olumsuz ilişkiye sahip olduğu görülmüştür;

(c) Rock-severlerin esnek inanç ve evrensellik boyutu ile pozitif, dini tutum ile negatif yönde;

(d) Metal müzik-severlerin dini tutum ile negatif yönde;

(e) TSM-severlerin dönüşüm ile pozitif yönde;

(f) Tasavvuf-severlerin kesin inanç, geleneksellik ve dini tutum boyutları ile pozitif; esnek inanç ile negatif yönde ilişkisi bulunmuştur.

Demografik değişkenler bakımından caz ve arabeskin erkekler arasında daha yaygın olduğu, pop severlerin ise görece ileri yaşlar (son sınıflar) arasında daha fazla bulunduğu görülmüştür. Sonuçları diğer bir dille ifade etmek gerekirse, caz, rock, metal severlerin daha seküler; buna karşılık tasavvuf müziğini sevenlerin dine yönelik daha olumlu bir tutuma sahip olduğu gözlenmektedir. Tasavvuf severler arasında aynı zamanda kesin inançlıların da çok olduğu görülmektedir. İnançta dönüşüm yaşayanlar daha çok caz ve tsm severler arasında bulunmaktadır. Esnek inanç ise sadece Rock severler arasında yer almaktadır

Sonuç

Görüleceği üzere caz, rock ve metal müzik severlerin dini tutum boyutundan negatif puan almaları daha seküler bir anlayışa sahip olmalarıyla ilişkilendirilebilir. Bu üç müzik türünün de özgürlük, başkaldırı gibi temalarla ilgili bir çok örneğinin bulunduğu bilinmektedir. Diğer yandan rock müzik dinleyicilerinin esnek inanç boyutuyla pozitif ilişkilenebilir, dini tutumdan alınan puanla anlamlı bir bütün oluşturmaktadır. Caz ve Türk Sanat Müziği dinlemenin ise belirli bir olgunluk düzeyi gerektirdiği söylenebilir. Dolayısıyla bu müzik severlerin belli bir entellektüel düzeye ulaşma süreçleri, inanç/dünya görüşü boyutunda bir değişim yaşamalarıyla ilişkilendirilebilir.

Tasavvuf müzik severlerin dini tutum, inanç/dünya görüşü ve değer yönelimi ölçeklerinden aldığı puanlar bir biriyle örtüşmektedir. Esnek inanç boyutundan alınan puanlara göre katı bir yargısallığın varlığından söz edilebilir. Dolayısıyla diğer bazı müzik türlerinin tercih edilmesi bu anlamda bir takım değerlere göre benimsenmeyebilir. Bu sonuçlar inaç/dünya görüşü ve müzik tercihi arasında bir takım bağıntıların varlığına işaret etmektedir.

KAYNAKLAR

- Cevizci, A., (2010). Felsefe Sözlüğü, Paradigma Yayıncılık, İstanbul.
- Colley, A., (2008). Young People's Musical Taste: Relationship With Gender and Gender-Related Traits, *Journal of Applied Social Psychology*, 2008, 38, 8, pp. 2039–2055.
- Glasgow, R., Cartier, A. and Wilson, G., (1985). *Conservatism, Sensation-Seeking and Music Preferences*, Pergamon Press, London.
- Hançerlioğlu, O., (1980). *Toplumbilim Sözlüğü*, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Marshall, G., (1998). *Sosyoloji Sözlüğü*, Oxford University Press, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- North, A. C., and Hargreaves, D., (2007). Lifestyle Correlates of Musical Preference: Relationships, living arrangements, beliefs, and crime, *Psychology of Music*, Vol. 35, 58-87.
- Ok, Ü., (2011). Dini Tutum Ölçeği: Ölçek Geliştirme ve Geçerlik Çalışması, *Uluslar Arası İnsan Bilimleri Dergisi*, Cilt:8 Sayı:2.
- Ok, Ü., (2012). İnanç veya Dünya Görüşü Aşamaları, Şemaları ve Gelişim Biçimleri: Kişisel-Anlatıya Dayalı İnanç Gelişim Çizgileriyle İlgili Nicel Ölçümler, *Yayında*, (In Printed).
- Rentfrow, P. J., and Gosling, S. D., (2003). The do re mi's of Everyday Life: The Structure and Personality Correlates of Music Preferences. *Journal of Personality and Social Psychology*, Vol. 84, 1236–1256.
- Schwartz, S., (1992, 1994, 2009). *Basic Human Values: Theory, Methods, and Applications*, The Hebrew University of Jerusalem.
- Streib, H., (2001). Faith Development Theory Revisited: The Religious Styles Perspective, *The International Journal For The Psychology of Religion*, 11(3), 143-158.

**“MÜZİK ÖĞRETMENLERİNİN LİSANS DÖNEMİNDE ALMIŞ OLDUKLARI
BİREYSEL SES EĞİTİMİNİN MESLEKİ GEREKLİLİKLER AÇISINDAN
DEĞERLENDİRİLMESİ”**

Öğr. Grv. Berna ÖZKUT,
Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

Yrd. Doç. Dr. Gürol ZIRHLIOĞLU,
Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Eğitim Fakültesi

Yrd. Doç. Dr. Emel Funda TÜRKMEN
Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

ÖZET

Müzik öğretmenliği, neredeyse tamamen sese dayalı bir meslektir. Gün boyunca her etkinlikte sesini kullanmak zorunda olan müzik öğretmenleri, sadece müzikle ilgili konuların eğitimini vermekle kalmazlar, öğrencilerine iyi bir seste bulunması gereken özelliklerini duyurarak ve taklit etmelerine ortam oluşturarak ses eğitimi de verirler. Bu durum, hem sağlıklı bir meslek yaşamı sürdürmeleri, hem de eğitim verdikleri öğrencileri iyi yetiştirmelerine imkan sağlamaları açısından, lisans düzeyinde iyi bir ses eğitimi almalarını gerekli kılmaktadır. Bununla birlikte, lisans döneminde mesleki gereklilikleri yeterince tanımıyor olmalarından ses eğitimi derslerine karşı bir isteksizlik gelişebilmekte, ilgi, algı ve tutumları da bu yönde değişiklik gösterebilmektedir. Mesleğe atıldıktan sonra ise, sesleriyle ilgili birçok sorun yaşayarak, seslerini doğru kullanamama sonucu yıpratılmaktadırlar. Bu durum ilerleyen zamanlarda etkili, güzel ve nitelikli bir ses üretmekten mahrum kalmalarına sebep olmaktadır.

Bu araştırma, müzik öğretmenlerinin mesleki gereklilikleri göz önünde bulundurarak, lisans düzeyinde almış oldukları ses eğitimi yeniden değerlendirmelerine olanak sağlamaktadır. Böylece verilmekte olan ses eğitiminin de bir değerlendirmesini yaparak yeterliliğinin artırılmasına yönelik öneriler geliştirmektedir. Araştırmanın, müzik öğretmenlerinin ses eğitimi algılarının geliştirilmesine katkıda bulunması umulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Müzik Öğretmenliği, Bireysel Ses Eğitimi

ABSTRACT

The music education is almost entirely based on sound. Music educators, who have to use the voice in every activity throughout the day, do not only give training in music – related subjects, but give them a voice education by creating the environment where students get, listen and imitate the characteristics of a good sound. In this case, it is necessary to take a good sound education, for maintaining of a healthy career and providing of a good education opportunity. However, the Professional requirements are not adequately recognized in license period, reluctance may form towards sound education classes, interests, perception and attitudes may vary too. After appointment, many problems can be faced, related to wrong sound using and the result in voice fretting. This situation becomes effective on the remaining deprived of producing beautiful and good quality voice.

In this research, taking into consideration the requirements of professional music teachers, re-evaluations of voice training at the undergraduate level provides an opportunity to be taken. Thus, by making an assessment of the adequacy of training provided for the improvement of the sound is developing proposals. Research, is expected to contribute to the development of perceptions of voice training music teachers.

Key Words: Music Teacher, Personal Voice Training

GİRİŞ

Sesimizle, iletişim kurmanın ötesinde duygularımızı anlatır, yaşantımızdaki pek çok şeyi bu yolla ifade ederiz. Her insanın kendine özgü olan sesi onun kişiliğinin özel ve önemli bir parçasıdır. Gözlerimizi kapadığımızda sevdiklerimizin sesini duyar gibi olur, güzel hatıralarını sesleriyle hayal edebiliriz. İnsan sesinin başkaları üzerindeki etkisi işte böylesine büyüğü güzel bir işleve de sahiptir. Sesini günlük yaşamının dışında güzel şarkı söylemek için kullanan insanlar bu sesin eğitiminde bir eğiticinin eşliğinde çeşitli alıştırılmalardan faydalanır, böylece seslerine dayanıklılık, etkililik ve güzellik gibi unsurları katmaya çalışırlar. Bireysel ses eğitimi; ses eğitimi verilecek olan öğrencinin sesine ait bireysel özellikleri ve sesini kullanacağı alan dikkate alınarak, kazandırılmak istenen davranışlar doğrultusunda yapılan çalışmaları içeren bir süreçtir.(Türkmen,2007).

Bu süreçte, temel alışkanlıkları kazanan birey, bu temel alışkanlıkların kendisine sağladığı birikimle, sesini farklı alanlarda uygun bir şekilde kullanabilme becerilerini de kazanır. Örneğin, temel ses eğitimi almış bir birey kendi sesini tanımanın ve sesini ürettiği bölgenin özelliklerini bilerek ses üretme becerisini kazanmış olmanın rahatlığıyla dilediği her tür müziği seslendirebilme becerisini edinir. İster Türk Sanat Müziği olsun, ister Türk Halk müziği olsun isterse başka tür ve stil olsun, edindiği bu temel beceriler ve sesini tanıma durumu, tarzını ve stilini koruyarak sesini en güzel şekilde üretme kolaylığı sağlar. Bu açıdan bireysel ses eğitimi almak özellikle müzik öğretmenleri için çok daha önemli ve toplumla daha iç içe olmalarından dolayı daha rahat bir ses üretme kolaylığı taşıyacaktır.

Problem Durumu

Ses eğitiminin birçok uzman tarafından yapılmış tanımlarına bakıldığında, “bireylere sesini konuşurken ve şarkı söylerken, anatomik ve fizyolojik yapısına uygun olarak kullanabilmesi için gereken davranışların kazandırıldığı, önceden saptanmış ilke ve yöntemlerle, planlanan hedeflere yönelik olarak uygulanan, planlı-programlı bir etkileşim süreci” dir(Töreyin,1998).Davran ise, “vücudumuzdaki şarkı söyleme işiyle ilgili tüm kasları denetim altına alıp, bu kasları gerektiği gibi kullanarak insan vücudunun ve ruhunun gizlerine ulaşmayı başarma eylemi” (Davran,1997) olduğunu söyler.

Çevik, ses eğitimi sadece tanımlamakla kalmayıp sınıflamasını da yapmış böylece, ses eğitiminin tanımlanmasından sürecin sonuna kadar bilimsel yaklaşımların gereğine işaret etmiştir. Ses eğitiminin ana ve alt türlerini sınıflandıran Çevik, Bireysel Ses Eğitimi’ni, temel ses eğitimi ve ileri ses eğitimi(şan) alt başlıkları altında incelemiştir.

Buna göre “Temel ses eğitimi”, her yaş ve her nitelikteki sesler için öncelikle eğitsel amaçlar doğrultusunda konuşma ve şarkı sesinin doğru kullanımına yönelik temel davranışları kazandırma sürecidir.

İleri Ses Eğitimi (Şan) ise, mutasyon dönemini (sesin değişme ve olgunlaşma dönemini) tamamlamış, sesin, ileri teknikle ve sanatsal amaçlar doğrultusunda kullanılabilmesini sağlayan uygunbir anatomik–fizyolojik yapıya, gürlük, genişlik, tını özellikleriyle gelişmeye elverişli, dayanıklı bir ses materyaline sahip bireyler için programlanabileceğini bildirir. Çevik’e göre, bu eğitimin planlanması süreci temel ses eğitiminde olduğu gibi ele alınmakla birlikte, ilke ve amaçlar, ders içerikleri, kullanılan materyaller, öğretim yöntemleri ve hedeflenen davranışlar bakımından farklılık gösterir.(Çevik,2006)

Bireysel ses eğitimi, sesini günlük hayatında çok daha sık kullanan meslek grupları için daha fazla önem taşımaktadır. Bu meslek grupları arasında sesini gün boyu, etkin bir şekilde kullanan öğretmenler ilk sırayı almaktadır. Öğretmenlerin arasında bir grup daha vardır ki bu gruptaki bireyler hem konuşma hem şarkı söyleme, eşlik etme, çalma ve öğrencilerini idare ederek dersi yürütme gibi birçok işi aynı anda yapma becerisini taşımaktadır. Bu becerilerin bir müzik öğretmeninde aynı anda bulunması, etkili bir ses

eğitimiyle mümkündür ve lisans öğrenimi sırasında almış olduğu bilgilere bağlıdır. Bu bilgilerin gerekli olduğuna inanmayan, ses eğitimine ihtiyaç duymayan öğrenciler ise meslek hayatına atıldıktan sonra, toplumun ve öğrencilerinin kendilerinden beklediği “güzel sesli müzik öğretmeni” olma yargısını karşılayamamaları, müzik derslerinin etkililiğini de yitirmelerine neden olmaktadır.

Bir müzik öğretmenin anılarındaki, okula başladığı ilk gün ve “İstiklâl Marşı”nın seslendirilişi sırasında okul bahçesindeki idareci, öğretmen ve öğrencilerin sınavına maruz kalması durumu, pek çok müzik öğretmenin yaşadığı bir durumdur. Öğretmenler odasında kendisine yönetimi ve sesini kullanmasıyla ilgili söylenenler olumlu bir izlenim ve “iyi müzik öğretmeni” adıyla onurlanmasını sağlasa da aldığı eğitim süresini iyi değerlendiremeyen ya da yeterli bir ses eğitiminden geçememiş müzik öğretmenlerinin aynı olumlu tepkilerle karşılaşması mümkün değildir. Bunun örneklerine de sıkça rastlanmaktadır.

Müzik öğretmenlerinin alması gereken iyi ses eğitimi, onların meslek yaşamlarını son derece mutlu ve huzurlu geçirmelerini, görevlerini rahatlık içerisinde, kendilerini çok fazla yormadan yürütebilmelerini sağlayacaktır.

Müzik Öğretmenlerinin Lisans Döneminde Almakta Oldukları Bireysel Ses Eğitiminin Durumu

Müzik öğretmenleri lisans düzeyinde iki yıl boyunca, dört sömestride birer saat olmak üzere bireysel ses eğitimi almaktadırlar. Konuyla ilgili olarak görüşlerine başvurulmuş bazı Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı Bireysel Ses Eğitimi uzmanları, dersin daha yararlı olması için yapabildikleri bazı uygulamaları dile getirmişlerdir. Örneğin bir derse iki öğrenciyi alarak hem birbirlerini dinlemelerini sağlamanın hem de haftada yapılan çalışmaları ikiye çıkarmanın çarelerini aradıklarını fakat bu uygulamaların kendileri açısından oldukça yorucu olduğu için bırakmak zorunda kaldıklarını söylemişlerdir.

Ya da tüm öğrencilerini aynı anda alarak ortak ses çalışmaları yapan ses uzmanları da mevcuttur. Elbette bu durum ders gören öğrencilerin seslerini gerektiği gibi tanıyamamalarına ve bu dersten verim alamamalarına örnektir.

Bireysel Ses Eğitimi Dersindeki Müzik Öğretmenlerine Yönelik Uygulamaların Durumu

Bireysel ses eğitimi dersindeki uygulamalar dikkate alındığında, genel olarak konservatuvarların temel ses eğitimi aşamasıyla benzerlik gösterdiği görülür. Oysa burada verilmesi gereken eğitim yine ses eğitime yönelik temel prensipleri ve alışkanlıkları kazanmaya yönelik olmakla birlikte, çok farklı türden müzikleri seslendirme becerisi de kazandırmayı kapsamalıdır. Çünkü bir müzik öğretmeni, mezun olduktan sonra yurdun bir çok yerinde farklı bir çok birey ve toplulukla bir araya gelmektedir. Bu farklı toplulukların farklı beklentileri ve müzik öğretmenlerinin bu ortamlarda gerektiğinde (İstiklâl Marşı seslendirmeleri, koro çalışmaları vb. etkinlikler) –zorunlu olmasalar bile–seslendirme çalışmaları yapmaları temel becerilerin üstünde bir eğitimi gerektirmektedir.

Bu dersler kapsamında verilen eserlerin genellikle İtalyan müziğinden örnekler olması müzik öğretmenlerinin ses eğitiminde olması gerekenleri ya da mesleki beklentileri karşılamadaki yeterlilikleri dikkatli bir şekilde ele alınmalı ve sorgulanmalıdır.

Literatür Taraması

Konuyla ilgili olarak yapılan araştırma ve çalışmalar arasında “Müzik Öğretmenliği Eğitiminde Ses Eğitimi” Töreyn, ve “Müzik Öğretmenliği Anabilim Dallarında uygulanan Bireysel Ses Eğitimi”ne yönelik pek çok araştırma ve çalışma vardır. Bu çalışmalar ses eğitimi farklı yönlerden ele alan çalışmalar olarak alana oldukça büyük katkılar getirmişler, yeni çalışmalara yol gösterici olmuşlardır. Bununla birlikte yapılan araştırmalar arasında mesleki gerekliliklerin sorgulandığı bir çalışmaya rastlanmamış, müzik öğretmenlerinin bir açıdan algılarını da ölçerek mesleki gereklilikleri karşılama durumu araştırılmamıştır. Müzik

öğretmenlerinin almış oldukları bireysel ses eğitiminin mesleki gerekliliklerini araştıran bu araştırma bu yönüyle farklı bir yaklaşımı temsil etmektedir.

Amaç

Müzik öğretmenlerinin lisans döneminde almış oldukları bireysel ses eğitiminin mesleki gereklilikler açısından değerlendirilmesi ve müzik öğretmenlerinin öğrencilik yıllarındaki ses eğitimi algılarında mesleki yaşama atıldıktan sonra verdikleri önem yoluyla bir değişikliğin olup olmadığını saptamaktır. Bu açıdan bir durum değerlendirilmesi yapılarak, ses eğitime yönelik algıların eğitimlerine yansıyor yansımadığını anlamaktır.

Problem Cümlesi

Araştırmanın problemi; “ Müzik öğretmenlerinin lisans döneminde almış oldukları bireysel ses eğitimi mesleki gereklilikleri karşılamakta mıdır?” Sorusudur.

Alt Problemler :

1. Müzik öğretmenlerinin lisans döneminde almış oldukları bireysel ses eğitimi yeterli midir?
2. Müzik öğretmenlerinin lisans döneminde almış oldukları bireysel ses eğitimi ders saatleri açısından yeterli midir?
3. Müzik öğretmenlerinin lisans döneminde almış oldukları bireysel ses eğitimi içerik açısından yeterli midir?
 - A. Şarkı dağarcığı açısından
 - B. Ses tekniği açısından
 - C. Ses sağlığı ve korunması açısından
 - D. Mutasyon dönemi ve çocuk seslerinin çalıştırılması açısından
 - E. Kendi uygulamalarını yapabilmeleri açısından
4. Müzik öğretmenlerinin öğrencilik yıllarından mesleki yaşamlarına atıldıkları süreçte bireysel ses eğitimi dersine verdikleri önem değişmiş midir?

Çalışma Grubu

Araştırma, katılmaya istekli ve şu anda görev yapmakta olan 50 ilköğretim müzik öğretmenine uygulanan anket yoluyla yapılmıştır. Araştırmaya katılan müzik öğretmenlerinin anketi cevaplamaya istekli olmaları dikkate alınmış önemli buldukları konuları özellikle belirtmeleri istenmiştir.

YÖNTEM

Araştırma, nitel bir araştırma olup, betimlemeci bir yaklaşımla ele alınmıştır. Betimselaraştırmalarda durum olduğu gibi tasvir edilir ve tespit edilen durumda var olan sorunlara çözüm önerileri sunulur.

Nitel araştırma tekniklerinin kullanılmış olması, nitel araştırmaların bir özelliği olarak araştırmanın genellenmesini engelliyor olsa da, anketten elde edilen verilerin işlenmesinde kullanılan veri işleme teknikleri, elde edilen verilerden oldukça önemli bulgulara ulaşılmasını sağlamıştır.

Veri Toplama Teknikleri

Anket tekniği ile toplanan veriler SPSS programında alanının uzmanı tarafından işlenmiş, verilerin frekans ve oranları belirlenmiş, bunun yanı sıra tanımlayıcı istatistikler uygulanmıştır. Daha sonrasında ise, yine alanın uzmanlarınca yorumlanarak sonuç ve öneriler üretilmiştir.

BULGULAR

Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgular

Müzik öğretmenlerinin lisans döneminde almış oldukları bireysel ses eğitiminin yeterliliğine ait bilgiler Tablo 1’de belirtilmiştir.

Tablo 1. Bireysel ses eğitiminin yeterliliği

Maddeler	Hiç Katılmıyor	Katılmıyor	Kararsız	Katılıyor	Tamamen Katılıyor	Ort±ss
Bireysel ses eğitimi dersinin önemi anlatıldı	16.0 (8)	18.0 (9)	14.0 (7)	30.0 (15)	22.0 (11)	3.24±1.40 7
Bireysel ses eğitimi hakkında bilgi ve fikrim yeterlidir	12.0 (6)	38.0 (19)	18.0 (9)	16.0 (8)	16.0 (8)	2.86±1.29 3

Tablo 1’de elde edilen bulgular incelendiğinde katılımcıların %52’si lisans döneminde bireysel ses eğitimi dersinin öneminin anlatıldığını ifade etmişlerdir. Bu maddeye ilişkin ortalama puan 3.24 ± 1.407 olarak elde edilmiştir. Bu değer katılımcıların çoğunluğunun *kararsızlığın* biraz üzerinde bir fikre sahip olduklarını göstermektedir. İkinci maddeye ilişkin bulgular incelendiğinde katılımcıların %50’si bireysel ses eğitimi hakkındaki bilgi ve fikirlerinin yeterli olmadığını ifade etmektedirler. Bu maddenin ortalama puanı (2.86 ± 1.293) kararsızlığın altında kalmıştır.

Bu iki bulguya göre, müzik öğretmenleri, bireysel ses eğitimi dersinde dersin öneminin anlatıldığını, bununla birlikte ses eğitimi hakkında bilgi ve fikirlerinin de yeterli olmadığını belirtmişlerdir. Buradan dersin önemine dair gereken bilgilerin verildiği, bununla birlikte yeterli düzeye ulaşmadığı anlaşılmaktadır.

İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgular

Müzik öğretmenlerinin lisans döneminde almış oldukları bireysel ses eğitiminin ders saatleri açısından yeterliliğine ilişkin sonuçlar Tablo 2’de verilmiştir.

Tablo 2. Bireysel ses eğitiminin ders saatleri açısından yeterliliği

Maddeler	Hiç Katılmıyor	Katılmıyor	Kararsız	Katılıyor	Tamamen Katılıyor	Ort±ss
Ders saatleri yeterlidir	44.0 (22)	36.0 (18)	14.0 (7)	6.0 (3)	0.0 (0)	1.81±0.89 6
Ders saatleri arttırılmalıdır	4.0 (2)	14.0 (7)	20.0 (10)	46.0 (23)	16.0 (8)	3.56±1.05 3

Tablo 2’de elde edilen bulgular incelendiğinde katılımcıların %80’i ders saatlerinin yeterli olmadığını ifade etmişlerdir. (1.81 ± 0.896). Ders saatlerinin arttırılması ile ilgili madde incelendiğinde önceki maddeye paralel olarak katılımcıların çoğunluğu (%62) ders saatlerinin arttırılması gerektiğini düşündükleri anlaşılmaktadır (3.56 ± 1.053).

Buradan, bireysel ses eğitimi derslerinin yeterli olmadığı ve ders saatlerinin arttırılması gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.

Üçüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular

Bireysel ses eğitiminin içerik bakımından yeterliliği konusunda elde edilen bilgiler Tablo 3’te belirtildiği gibidir.

Tablo 3. Bireysel ses eğitiminin içerik açısından yeterliliği

Maddeler	Hiç Katılmıyor	Katılmıyor	Kararsız	Katılıyor	Tamamen Katılıyor	Ort±ss
Ders içeriği mesleki gereklilikler açısından yeterlidir	12.0 (6)	24.0 (12)	20.0 (10)	30.0 (15)	14.0 (7)	3.10±1.26 6
Yeterli olmakla beraber mesleki gerekler için ekleme yapılabilir	4.0 (2)	14.0 (7)	20.0 (10)	42.0 (21)	20.0 (10)	3.60±1.08 8

Tablo 3'te verilen değerler incelendiğinde katılımcıların %44'ü lisans döneminde alınan bireysel ses eğitimi dersinin içeriğinin mesleki gerekler açısından yeterli olduğunu belirtmişlerdir (3.10 ± 1.266). Ancak katılımcıların %62'si ders içeriğinin yeterli olduğunu fakat dersin gereklilikleri açısından eklemelerin yapılabileceğini ifade etmişlerdir (3.60 ± 1.266).

Görüleceği üzere, verilmekte olan ses eğitimi dersinin içerdiği bilgi, beceri ve davranışlar mesleki gereklilikler açısından yeterli bulunmuştur. Bununla birlikte eklemelerin de yapılabileceği bildirilmiştir. Ses eğitimi dersinin içeriği genel olarak, ses tekniği, ses sağlığı ve korunması konularını içermektedir. Genel olarak yeterli buldukları bu içeriğin bazı özel konularıyla ilgili başka sorulara da başvurulmuş, daha ayrıntılı bilgiler elde edilmeye çalışılmıştır.

Şarkı dağırcılığı bakımından bireysel ses eğitiminin yeterli olup olmadığı konusunda elde edilen bilgiler Tablo 4'te özetlenmiştir.

Tablo 4. Bireysel ses eğitiminin şarkı dağırcılığı açısından yeterliliği

Maddeler	Hiç Katılmıyor	Katılmıyor	Kararsız	Katılıyor	Tamamen Katılıyor	Ort±ss
Yeterli buluyorum	18.0 (9)	42.0 (21)	20.0 (10)	16.0 (8)	4.0 (2)	2.46 ± 1.09 2

Tablo 4 incelendiğinde katılımcıların %60'ı şarkı dağırcılığı bakımından bireysel ses eğitimi içeriğini yeterli bulmadıklarını, %20'si ise bu konuda kararsız olduklarını belirtmişlerdir (2.46 ± 1.092).

Şarkı dağırcılığı açısından ses eğitimi dersinin yeterli olmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Ses eğitimi derslerinde kullanılan şarkı dağırcılığının genellikle İtalyanca eserlerden oluştuğu, aria antik ve liedlerin seslendirildiği düşünüldüğünde bu düşüncelerinde haklı oldukları söylenebilir. Bu konuda ya okul şarkıları dağırcılığının ele alınacağı farklı bir ders, programda yer almalı ya da ses eğitimi dersine süre eklenerek bu ihtiyaç karşılanmalıdır. Haftada bir saatlik bir derste ancak ses tekniğinin oturacağı ve doğal olarak bu tekniğin geliştirilmesi çalışmaları yapılacağından şarkı dağırcılığının sınırlı olması normal karşılanmalı, bununla birlikte mesleki gerekliliklere uygun olarak şarkı dağırcılığının kazandırılacağı bir dersin eklenmesi yerinde olacaktır.

Lisans döneminde alınan bireysel ses eğitimi dersinin ses tekniği açısından yeterli olup olmadığı konusunda elde edilen bilgiler Tablo 5'de gösterilmiştir.

Tablo 5. Bireysel ses eğitiminin ses tekniği açısından yeterliliği

Maddeler	Hiç Katılmıyor	Katılmıyor	Kararsız	Katılıyor	Tamamen Katılıyor	Ort±ss
Sesin oluşumu-kullanımı ve ses tekniği konusunda yeterli bilgiye sahip değilim	2.0 (1)	26.0 (13)	18.0 (9)	36.0 (18)	18.0 (9)	3.42 ± 1.12 6

Tablo 5'te verilen değerler incelendiğinde katılımcıların %54'ü sesin oluşumu-kullanımı ve ses tekniği konusunda yeterli bilgiye sahip olmadıklarını bildirmişler, %18'i ise kararsız olduklarını belirtmişlerdir (3.42 ± 1.126).

Buradan anlaşılan ses eğitimi çalışmalarının haftada bir saat ve dört yarıyıl süren bu eğitimin ses tekniğini kazandırmak açısından yeterli olmadığıdır.

Ses tekniği müzik öğretmenliği açısından önemli bir gerekliliktir. Bu niteliğin kazandırılmaması ise, mesleğin gereğinin yerine getirilememesi anlamını taşımaktadır.

Bireysel ses eğitiminin ses sağlığı ve korunmasına yönelik elde edilen bulgular Tablo 6’da belirtildiği gibidir.

Tablo 6. Bireysel ses eğitiminin ses sağlığı ve korunması açısından yeterliliği

Maddeler	Hiç Katılmıy or	Katılmıy or	Kararsız	Katılıy or	Tamam en Katılıy or	Ort±ss
Edindiğim bilgiler öğrencilere faydalı olmada yeterlidir	6.0 (3)	24.0 (12)	18.0 (9)	38.0 (19)	14.0 (7)	3.30±1.145
Ses sağlığı ve korunması konusunda edindiğim bilgileri öğrencilerime aktarabiliyorum	2.0 (1)	26.0 (13)	10.0 (5)	44.0 (22)	18.0 (9)	3.50±1.129

Tablo 6’da verilen değerler incelendiğinde, katılımcıların %52’si ses sağlığı ve korunması konusunda öğrencilerine faydalı olabildiklerini belirtmişlerdir (3.30±1.145). Aynı şekilde bireylerin %62’si edindikleri bilgileri öğrencilerine aktarabildiklerini ifade etmişlerdir (3.50±1.129).

Bu düşünceler ışığında, ders içeriğinin yeterli olduğu yönündeki görüşlerle paralellik gösteren bu cevaplardan bireysel ses eğitimi derslerinde sesin oluşumu ve korunması konularında verilen bilgilerin mesleki gerekleri karşıladığı yorumuna ulaşılmıştır.

İlköğretim ikinci kademe ders programında sesin oluşumu, mutasyon ve ses sağlığı konuları ele alındığından ve müzik öğretmenleri bu konuları öğrencilerine aktarmak üzere ele aldıkları, konuya daha hakim ve kendilerini geliştirmiş görünmektedirler. Ancak eğitim fakültelerinde verilen ses eğitimi dersinin içeriğinde ses sağlığı ve korunması konuları ses eğitimi uzmanının inisiyatifinde olan bir konudur.

Tablo 7. Bireysel ses eğitiminin mutasyon ve çocuk ses eğitimi açısından yeterliliği

Maddeler	Hiç Katılmıyor	Katılmıyor	Kararsız	Katılıyor	Tamamen Katılıyor	Ort±ss
Teknik yönü kadar mutasyon hakkında bilgi içermesini isterdim	2.0 (1)	6.0 (3)	16.0 (8)	66.0 (33)	10.0 (5)	3.76±0.797
Çocuk seslerini çalıştırmaya yönelik bilgi verilmesini isterdim	2.0 (1)	4.0 (2)	6.0 (3)	52.0 (26)	36.0 (18)	4.16±0.866
Çocuk şarkılarına yönelik dağarcığın daha fazla olmasını isterdim	2.0 (1)	2.0 (1)	10.0 (5)	38.0 (19)	48.0 (24)	4.28±0.882

Tablo 7’de verilen değerler incelendiğinde, katılımcıların büyük bir bölümü (%76) bireysel ses eğitiminin teknik yönü kadar mutasyon hakkında da bilgi içermesi gerektiğini düşünmektedir (3.76±0.797). Ayrıca, çocuk seslerini çalıştırmaya yönelik bilgi verilmesi gerektiğini (%88; 4.16±0.866) ve şarkı dağarcığının daha fazla olması gerektiğini (%86; 4.28±0.882) düşünenlerin sayıları da oldukça yüksek bir oran göstermektedir.

Tablo 4 ile karşılaştırıldığında, elde edilen verilere göre, bir birini desteklemek üzere sunulan iki ifadenin paralel olduğu ve çocuk şarkı dağarcığının bireysel ses eğitimi kapsamında ele alınması ve sayısının da arttırılarak verilmesi gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.

Tablo 8. Kendi seslerini daha etkili ve doğru bir şekilde kullanabilmeyi isteme durumları

Maddeler	Hiç Katılmıyor	Katılmıyor	Kararsız	Katılıyor	Tamamen Katılıyor	Ort±ss
Kendi sesimi daha etkili ve doğru bir şekilde kullanmayı isterdim	10.0 (5)	12.0 (6)	14.0 (7)	28.0 (14)	36.0 (18)	3.68±1.34 7

Tablo 8’da belirtildiği gibi katılımcıların %64’ü kendi seslerini daha etkili ve doğru bir şekilde kullanabilmeyi istediklerini ifade etmişlerdir (3.68±1.347). Elde edilen verilerin Tablo 1 ile de paralellik gösterdiği görülmüştür.

Mesleğe atıldıktan sonra özellikle bu alanda kendilerini yetiştirecekleri başka bir ortam olmadığından edinmiş oldukları bilgilerde ve uygulamada bazı gerileme durumları olabilmektedir.

Bu duruma yönelik olarak, kendilerini yetiştirmede öğrencileriyle koro çalışmaları yapmalarının ve burada hem öğrencilerine ses eğitimi vermelerinin hem de kendilerini geliştirmelerinin faydalı olacağı umulmaktadır.

Dördüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular

Müzik öğretmenlerinin, mesleki yaşantılarına atıldıkları süreçte bireysel ses eğitime verdikleri önemin değişip değişmediğini belirlemek amacıyla yapılan analizler neticesinde elde edilen bilgiler Tablo 9’da belirtilmiştir.

Tablo 9. Müzik öğretmenlerinin öğrencilik yıllarından mesleki yaşamlarına atıldıkları süreçte bireysel ses eğitimi dersine verdikleri önemin değişme durumu.

Maddeler	Hiç Katılmıyor	Katılmıyor	Kararsız	Katılıyor	Tamamen Katılıyor	Ort±ss
Yeniden öğrenci olsam bireysel ses eğitime daha çok önem veririm	8.0 (4)	6.0 (5)	8.0 (4)	38.0 (19)	46.0 (23)	4.20±0.96 9

Tablo 9’da verilen bilgilere göre katılımcıların büyük çoğunluğu (%84) yeniden öğrenci olmaları halinde bireysel ses eğitime daha çok önem vereceklerini belirtmişlerdir (4.20±0.969).

Burada elde edilen veriler bireysel ses eğitime yönelik algıların olumlu yönde değiştiğini göstermektedir. Verilen önemin artması seslerini daha fazla kullanma durumuyla karşı karşıya kalmış olmalarından kaynaklanmaktadır.

SONUÇ

Elde edilen veriler göstermiştir ki,

1. Müzik öğretmenleri, bireysel ses eğitimi dersinde dersin öneminin anlatıldığını, bununla birlikte ses eğitimi hakkında bilgi ve fikirlerinin de yeterli olmadığını belirtmişlerdir. Buradan derslerde gereken bilgiler verilmekle birlikte yeterli düzeye ulaşmadığı anlaşılmıştır. Yani gerekli bilgiler verilmeye çalışılmakta ama ders saatlerinin yetersizliğinin varılmak istenen başarıya ulaşmada sorun oluşturduğu anlaşılmaktadır.

2. Bireysel ses eğitimi derslerinin ders saatlerinin arttırılması gerektiği sonucuna ulaşılmış olması da bu düşüncüyü desteklemektedir.

3. Verilmekte olan ses eğitimi dersinin içerdiği bilgi, beceri ve davranışlar; mesleki gereklilikler açısından yeterli olmakla birlikte eklemelerin de yapılabileceği bildirilmiştir. Ses eğitimi dersinin içeriği genel olarak ses tekniği, ses sağlığı ve korunması konularını kapsamaktadır. Elde edilen veriler bu konulara eklemelerin yapılması gerektiği sonucunu göstermektedir.

4. Şarkı dağarcığı açısından ses eğitimi dersinin yeterli olmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Ses eğitimi derslerinde kullanılan şarkı dağarcığının genellikle İtalyanca eserlerden oluştuğu, aria antik ve liedlerin seslendirildiği düşünüldüğünde bu düşüncelerinde haklı oldukları söylenebilir. Bu konuda ya okul şarkıları dağarcığının ele alınacağı bir ders programda yer almalı ya da ses eğitimi dersine süre eklenerek bu ihtiyaç karşılanmalıdır.

Haftada bir saatlik bir derste ancak ses tekniğinin oturacağı ve doğal olarak bu tekniğin geliştirilmesi çalışmaları yapılacağından şarkı dağarcığının sınırlı olması normal karşılanmalı, bununla birlikte mesleki gerekliliklere uygun olarak şarkı dağarcığının kazandırılacağı bir dersin eklenmesi yerinde olacaktır.

5. Ses oluşumu ve nasıl kullanılacağı konusunda yeterli bilgiye sahip olmadıklarını bildirmişlerdir.

6. Bireysel ses eğitimi derslerinde sesin oluşumu ve korunması konularında verilen bilgilerin mesleki gerekleri karşıladığı öğrenilmiştir.

7. Çocuk şarkıları dağarcığının bireysel ses eğitimi dersinde verilmesi gerektiğini belirtmişlerdir.

8. Mesleğe atıldıktan sonra özellikle bu alanda kendilerini yetiştirecekleri başka bir ortam olmadığından edinmiş oldukları bilgilerde ve uygulamada bazı gerileme durumları olabilmektedir.

Bu duruma yönelik olarak, kendilerini yetiştirmede öğrencileriyle koro çalışmaları yapmalarının ve burada hem öğrencilerine ses eğitimi vermelerinin hem de kendilerini geliştirmelerinin faydalı olacağı umulmaktadır.

9. Müzik öğretmenlerinin bireysel ses eğitimine yönelik algılarında mesleğe atıldıktan sonra olumlu yönde bir takım değişikliklerin olduğu görülmüştür. Verilen önemin artması seslerini daha fazla kullanma durumuyla karşı karşıya kalmış olmalarından kaynaklanmaktadır.

ÖNERİLER

Motivler algıyı etkilemektedir. Eğer ses eğitimi dersinde bu eğitimin önemi yeterince açıklanmaz, öğrenci motive edilemez ve algıya açık bir duruma getirilmezse dersin başarıya ulaşma ihtimali azalır.

Lisans döneminde müzik öğretmenliğinin gerekleri yeterince ve hemen her derse yayılarak anlatılmalı, çeşitli örnek uygulamalar yapılmalı, öğrencilerle çalışmaya ortam hazırlayan öğretmenlik uygulaması kapsamında ses eğitiminin nasıl yapılacağı ve derslerde öğretmenlerin seslerini nasıl kullanacakları anlatılmalıdır.

Çeşitli araştırmalar, Eğitim Fakültelerinde uygulanan bireysel ses eğitimi dersinin yöntem ve uygulama açısından ortak bir zemine oturtulmadığını ortaya koymaktadır. Bu durum, sesini öğretmenlik mesleği çerçevesinde kullanacak olan öğretmenlerin, mesleki gereklilikleri edinmede yeterli bilgiye sahip olamamalarına ve verilen bilgilerin dersleri yürüten uzmanların inisiyatifine kalmasına sebep olmaktadır.

Eğitim fakültelerinde verilmekte olan bireysel ses eğitimi dersinin ders saati açısından yetersiz olduğu sonucundan hareketle, bu dersin ders saatlerinin arttırılması önerilmektedir.

Sesin kullanımı, çocuk şarkıları dağarcığı ve çocuk seslerinin çalıştırılması konularının işlendiği ek bir ders bulunmadığı dikkate alınır, bu uygulamaların yapılacağı ek bir derse ihtiyaç olduğu açıktır.

KAYNAKÇA

- BATTAGLIA, E.(1990).VaccajMetodoPracticoDıCanto.CasaRicordi:Milano.
- ÇEVİK,S.(1997).Koro Eğitimi Ve Yönetim Teknikleri.DorukYay:Ankara
- ÇEVİK, S(2006). “Müzik Öğretmenliği Eğitiminde Ses Eğitimi Alan Derslerinin Müzik Öğretmenliği Yeterlilikleri Yönünden Değerlendirilmesi”, Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildirileri 26-28 Nisan 2006. Anı Yay: Denizli
- DAVRAN,Y.(1997).Şarkı Söyleme Sanatının Öyküsü. Evrensel Müzikevi:Ankara.
- EGÜZ,S.(1980).Toplu Ses Eğitimi.AyyıldızMat:Ankara.
- KOLÇAK,O.(1998).Ses Eğitimi Ve Şarkı Sanatı. Esin Yayınevi:İstanbul.
- MARAFIOTI, P:M.(1949).Caruso’s Method Of Voice Production.TheScientificCulture of TheVoice.DoverPublications:New York.
- MİLLER,R.(2000).Training Soprano VoicesOxfordUniversity Pres.
- ÖMÜR,M.(2001).Sesin Peşinde.PanYay:İstanbul.
- TÖREYİN, A.M.(1996). “*Sınıf Öğretmenliği bölümlerinde Ses Ve Konuşma Eğitimi*”. Mavi Nota Müzik ve Sanat Dergisi.sayı:22. Karadeniz Gazetesi Tes.:Trabzon.
- TÖREYİN, A.M.(1998). Türkiye Türkçesi Dil Bilgisi Yapısının Şan Eğitimi Amaç, İlke Ve Teknikleri Açısından İncelenmesi. Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.(Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara.
- TÜRKMEN,E.F.(2007).Ulusaldan Evrensele Ses Eğitiminde Kütahya Türküleri. Ekspres Mat.: Kütahya.

“TÜRK MÜZİĞİNDE UYGULAMA VE TEORİ ARASINDAKİ ALGISAL FARKLILIKLAR”

Öğr.Gör. Cenk ÇÖL(*)

cenkcol@hotmail.com

ÖZET

Bu çalışma Türk Müziği Konservatuvar eğitimcileri ve öğrencilerinin Türk Müziği’nde uygulama ve teori arasındaki algısal farklılıklara ilişkin görüşlerinin ortaya konması amacıyla hazırlanmıştır.

Türk müziğinde birçok terimin icracılar arasında kullanıldığı ancak teoride bu terimlere yer verilmediği düşünülmektedir. Arşivlerde bulunan birçok Türk Müziği notasında eserlerin, hızı, dönüş işaretleri, nüansları, biteceği yer vs. bulunmaması gibi problemlerin icralar arasında büyük farklılıklar yaratmakta olduğu görülmektedir.

Çalışma, Türk Müziği’nde kullanılan bazı terimlerin geçmişten günümüze usta-çırak ilişkisi ile aktarılması ve bu terimlerin teoride bulunmamasına rağmen anlaşılabilirliğini ve kullanılabilirliğini belirlemek, icra ile teori arasındaki farklılıkları ortaya koyması bakımından önemlidir.

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Müziği eğitimcileri ve öğrencilerinden elde edilen verilerin eğitim-öğretim faaliyetlerine katkı sağlayacağı, teori ve uygulama alanında kullanılan terimler ve icrasal farklılıklara açıklık getireceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, uygulama, teori

Kısaltmalar

TM: Türk Müziği

TSM: Türk Sanat Müziği

THM: Türk Halk Müziği

(*) Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

PERCEPTIVE DIFFERENCES BETWEEN PRACTICE AND THEORY IN TURKISH MUSIC

Instructor CenkÇÖL(*)

cenkcol@hotmail.com

ABSTRACT

This study was conducted to reveal the opinions of educators and students of Turkish Music Conservatory about the perceptive differences between practice and theory in Turkish Music.

It is thought that a lot of terms are used in Turkish music among performers but they are not included in theory. It is seen that such problems as tempo of musical works, return signs, nuances, finale, etc. in many Turkish music notes in archives lead to significant discrepancies among performers.

This study is significant in determining the differences between performance and theory and revealing the comprehensibility and usability of several terms in Turkish music although they have traditionally been transmitted to the next generation through apprenticeship and these terms, in fact, do not exist in theory.

It is hoped that the data obtained from Afyon Kocatepe University State Conservatory Turkish Music educators and students will contribute to education-teaching activities and will clarify the difference between the terms used in theory and practice and their performances.

Key Words: Turkish music, practice, theory

Abbreviations

TM: Turkish Music

TSM: Turkish Art Music

THM: Türk Folk Music

(*) Afyon Kocatepe University State Conservatory

Giriş

Türk Müziğinde, geçmişten günümüze çok fazla yazılı kaynak aktarılamadığı ya da edvarların günümüz Türkçesine çevirisi yapılmadığı için, teori ile uygulama arasında çok büyük farklılıklarla karşılaşmaktadır. Makam anlatımları, usul kavramları, çalgı teknikleri, ses ya da perde frekansları, Osmanlıcanın terk edilmesi ile gelenekte kullanılan birçok terimin terk edilmesi, anlam farklılıkları gibi daha sayılabilecek birçok problem bu farklılıklara örnek olarak verilebilir. Bu teori karmaşası, uygulama alanında da farklılıklara hatta anlaşılamamaya sebebiyet vermektedir.

Türk Müziğinde teoride anlatılmayan ya da anlatılamayan birçok kavram, icracılar arasında kullanılmakta ve uygulama ile öğretilmekte ya da öğrenilmektedir. Bu kavramlara örnek verecek olursak perde sistemi, hız ve nüans terimleri, çalgı teknikleri, çalgılar için kullanılan fiziki terimler, eser icrası sırasında kullanılan biçim, hız ve nüans terimleri vs. birçok kavram göze çarpmaktadır.

Türk Mûsikîsi'nin öğretim ve aktarımında yüzyıllar boyunca adına "meşk" denilen bir sistem kullanılmıştır. Çeşitli avantajlarının yanında önemli sakıncaları da bulunan bu sistemde öğrenci, öğreticinin karşısına oturup, onun söylediklerini, yaptıklarını ve gösterdiklerini dikkatle izler; anlayıp özümledikten sonra taklit ederek tekrarlar. Öğretici ise bu tekrarlar esnâsında gerekli uyarıları yaparak yanlışları düzeltir. Mûsikî kuramı, icrâ teknikleri ve repertuarın beraberce verildiği bu sistemde aslâ nota kullanılmaz. Öğrenci, kendisine aktarılanların tümünü ezberlemek ve hâfızasında tutmakla yükümlüdür (<http://www.msxllabs.org/forum/>).

İşte bu meşk sistemi ile eğitim veren birçok usta kendine has terimler üretmiş ve kullanmıştır. Ancak bu terimlerin birçoğunun yazılı kaynak olarak günümüze ulaşmamasına karşın, icracılar arasında kullanımı yaygındır. Bugün halen TM eğitimi veren ve icra eden kurumlarda teoride yer almayan birçok terim, kişilere has bir şekilde kullanılmakta ve üretilmektedir.

İcracıların kendi aralarında kullanmakta olduğu bu kelimeler, belli bir kesim tarafından algılanabilmesi niteliği ile jargon olarak görülmektedir.

Jargon, belli bir etkinlik, meslek veya grupta ilişkili olarak tanımlanmış bir [terminoloji](#)dir. [Argoda](#) olduğu gibi, o topluluk içinde sıkça konuşulan fikirlerin kısaca ifade edilebilmesi için gelişmiştir. Çoğu zaman standart bir terim o sahadaki kişiler tarafından daha kesinleşmiş veya tekil bir kullanıma sahip olabilir. Çoğu zaman bu, iletişime bir engel yaratır çünkü grup dışındakiler söyleneni anlayamazlar (<http://tr.wikipedia.org/wiki/>).

Jargon Aynı meslek veya topluluktaki insanların ortak dilden ayrı olarak kullandıkları özel dil veya söz dağarcığı (<http://www.tdk.gov.tr/>).

Bahsedilen bu terim karmaşası Türk Müziği eğitimi veren kurumlar ve Türk Müziği icra eden kurumlar arasında da problem sebebi olarak görülmektedir. Konservatuvar öğrencileri ve eğitimcileri arasında, yine konservatuvar öğrencileri ile TRT ve Kültür Bakanlığı sanatçıları arasında, icra sırasında kullanılan terimlerin farklı algılandığı ya da algılanamadığı dikkati çekmektedir. Ancak uzun süre farklı icra topluluklarında görev alan icracıların, terimleri hemen algıladıkları ve biliyor oldukları uygulanan ankette göze çarpmaktadır. Bu da TM eğitiminin usta çırak ilişkisi ile halen devam ettiğinin bir göstergesidir diyebiliriz.

Problem Durumu

Buraya kadar açıklan fikirler doğrultusunda araştırmaya konu olan problem “Türk Müziğinde Uygulama ve Teori Arasındaki Algısal Farklılıklar nelerdir?” şeklinde tanımlanmıştır.

Araştırmanın Önemi

Türk Müziğinde icra sırasında kullanılan bazı terimlerin belirlenerek anlamlarının açıklanması, eğitimde kullanılıp kullanılmayacağının belirlenmesi, TM eğitimi adına terminolojinin oluşturulması gerekliliği, teori ve uygulama alanındaki farklılıkların aza indirgenmesi açısından önemlidir.

Araştırmanın Evren ve Örneklemi

Araştırmanın evrenini; Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Sanat Müziği Bölümü ile Türk Halk Müziği Bölümü eğitimci ve öğrencileri oluşturmaktadır.

Araştırmanın örneklemini ise; Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Sanat Müziği Bölümü’nden 13 eğitimci, 42 öğrenci ile Türk Halk Müziği Bölümü’nden 8 eğitimci, 29 öğrenci oluşturmaktadır.

Örnekleme oluşturan eğitimci ve öğrencilerin ayrıntılı bilgileri aşağıdaki tablolarda belirtilmektedir.

Tablo 1. Eğitim Alınan Üniversite

	Kişi Sayısı	Anket Yüzdesi
AKÜ	72	78,3
EGE	14	15,2
SELÇUK	6	6,5
Toplam	92	100,0

Tablo 2. Mezun Olunan Lise

	Kişi Sayısı	Anket Yüzdesi
düz lise	56	60,9
meslek lisesi	17	18,5
güzel sanatlar	7	7,6
diğer liseler	12	13,0
Toplam	92	100,0

Tablo 3. Eğitim Durumu

	Kişi Sayısı	Anket Yüzdesi
1. sınıf	13	14,1
2. sınıf	2	2,2
3. sınıf	22	23,9
4. sınıf	34	37,0
y. lisans	18	19,6
sanatta yeterlik	2	2,2
doktora	1	1,1
Toplam	92	100,0

Tablo 4. Anasanat Dalı

	Kişi Sayısı	Anket Yüzdesi
Çalgı eğitimi	16	17,4
Ses eğitimi	35	38,0
Temel bilimler	41	44,6
Toplam	92	100,0

Tablo 5. Kaç Yıl Müzikle İlgilenildiği

YIL	Kişi Sayısı	Anket Yüzdesi
1-5	32	34,8
6-9	22	23,9
10-15	23	25,0
16+	15	16,3
Toplam	92	100,0

Tablo 6. Cinsiyet

	Kişi Sayısı	Anket Yüzdesi
erkek	65	70,7
kadın	27	29,3
Total	92	100,0

Yöntem

Araştırmada betimsel bir yöntem kullanılmıştır. “Betimleme, olayları, obje ve problemleri anlama ve anlatmada ilk aşamayı oluşturur. Bilimsel etkinlikler olayların betimlenmesiyle başlar. Bu sayede onları iyi anlayabilme, gruplayabilme olanağı sağlanır ve aralarındaki ilişkiler saptanmış olur. Betimleme araştırmaları, mevcut olayların daha önceki olay ve koşullarla ilişkilerini de dikkate alarak, durumlar arasındaki etkileşimi açıklamayı hedef alır” (Kaptan, 1998:59).

Betimsel araştırmalar aynı zamanda survey araştırmalar olarak da bilinmektedir. Survey araştırmalarında genellikle anket ve mülakat tekniklerinin büyük bir yeri vardır. Bu nedenle araştırmanın betimsel boyutunda, Türk Müziği’ndeki teori ve uygulama arasındaki farklılıklara ilişkin sorunların belirlenmesi için bir anket geliştirilmiştir. Geliştirilen anket Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı Türk Sanat Müziği Bölümü ile Türk Halk Müziği Bölümü eğitimci ve öğrencilerine uygulanmıştır.

Öncelikle uygulamada kullanılıp, teoride kullanılmayan ya da teoride kullanılıp uygulamada farklı karşılıkları olan 37 kelime belirlenmiş, bu kelimeler cümle içerisinde kullanılarak; anket uygulanan eğitimci ve öğrencilere, bu kelimeleri kullanıp, kullanmadıkları, duyup, duymadıkları ve bilip, bilmedikleri sorulmuştur. Aynı zamanda terimlerin kişiler için ifade ettiği anlamlarda sorulmuştur.

Bulgular ve Yorumlar

İşte bu bilgiler doğrultusunda veriler bilgisayar ortamında değerlendirilmiş ve yorumlanmıştır. Bu değerlendirme ve yorumların ankette yer alan cümleden sonra ilgili tablo ve yorumu ile aşağıda belirtilmiştir.

Tablo 7. Eser icra sırasında “arkadaşlar bir kaç dis ilerleyelim”

	kullanıyor	kullanmıyor	duydum	duymadım	biliyor	bilmiyor	ifadesiz
THM Eğitimci	1 12,5%	7 87,5%	4 50,0%	4 50,0%	4 50,0%	4 50,0%	0 ,0%
TSM Eğitimci	9 69,2%	4 30,8%	13 100,0%	0 ,0%	13 100,0%	0 ,0%	0 ,0%
THM Öğrenci	1 3,4%	28 96,6%	13 44,8%	16 55,2%	13 44,8%	16 55,2%	0 ,0%
TSM Öğrenci	15 35,7%	27 64,3%	28 66,7%	14 33,3%	26 61,9%	15 35,7%	1 2,4%
Toplam	26 28,3%	66 71,7%	58 63,0%	34 37,0%	56 60,9%	35 38,0%	1 1,1%

Birkaç dış ilerlemek icra sırasında eserin daha hızlı icra edilmesi gerektiğini bildiren bir ifade olarak kullanılmaktadır. Ancak teorik bilgi olarak herhangi bir kaynaktan ifade edildiğine rastlanılmamıştır. Dış kelimesinin yerine tık ifadesi de kullanılmakta ve bilinmektedir. Bu ifadelerin mekanik metronomda yer alan çarkların dişleri ya da denge çubuğundaki ağırlık hareket ettirildiğinde çıkan tık sesinden etkilenecek şekilde kullanıldığı düşünülmektedir.

Dış ya da tık sayısı arttıkça eser hızlandırılmalıdır; ancak metronomun ne kadar hızlanacağı şefin elleri ile verdiği komuta bağlıdır.

Dış kelimesi THM bölümü eğitimcileri tarafından %87,5 oranda kullanılmazken anlam olarak %50 bilinmektedir, TSM eğitimcileri %69,2 kullanırken %100 oranında bilmektedir.

THM bölümü öğrencileri dış kelimesini %96 oranında kullanmazken %40 oranda doğru bilmektedirler, TSM öğrencileri ise dış kelimesini %35,7 kullanırken %61,9 oranında bilmektedir.

TSM bölümü öğrencilerinin dış kelimesini kullanıyor ve biliyor olma oranı TSM eğitimcilerine göre %50 oranında azalmıştır. Bu da uygulama sırasında kelimenin öğrenciler tarafından algılanmasında problem oluşacağını göstermektedir.

Tablo 8. “Koda” çalışmı

	kullanıyor	kullanmıyor	duydum	duymadım	biliyor	Bilmiyor	ifadesiz
THM Eğitimci	1 12,5%	7 87,5%	4 50,0%	4 50,0%	1 12,5%	6 75,0%	1 12,5%
TSM Eğitimci	10 76,9%	3 23,1%	13 100,0%	0 0%	3 23,1%	9 69,2%	1 7,7%
THM Öğrenci	5 17,2%	24 82,8%	25 86,2%	4 13,8%	1 3,4%	13 44,8%	15 51,7%
TSM Öğrenci	26 61,9%	16 38,1%	34 81,0%	8 19,0%	4 9,5%	32 76,2%	6 14,3%
Toplam	42 45,7%	50 54,3%	76 82,6%	16 17,4%	9 9,8%	60 65,2%	23 25,0%

Koda bilinen anlamı ile çalınan bir eserde başa döndükten sonra eserin tekrar edilmeyecek bölümünü çalmamak amacı ile son bölümde çalınacak bölüme yönlendirmek için kullanılan bir işaret ve aynı zamanda eserin bitiş bölümü olarak da adlandırılmaktadır. Bu anlamı ile ankette çıkan doğru cevap sayısı 92 kişiden sadece 9 kişinin cevabıdır.

Anket değerlendirmesinde koda kelimesinin anlamı, TSM icracılarının kullanmış olduğu şekli ile, iki eseri birbirine bağlamak amacı ile bestelenen beylik aranağme de denilen çalgısal bölmelere verilen ad olarak kabul edilmektedir. Bu anlam TSM eğitimcileri ile öğrencileri arasında %75’e varan yüksek bir oranı temsil etmektedir. Bu da koda kelimesinin TSM’deki karşılığının aranağme olduğunu göstermektedir.

Yapılan ankette 92 kişiden sadece 9 kişinin kodanın gerçek anlamını biliyor olması ve %75 oranında TSM deki anlamının kullanılıyor olması, batı müziğinde kullanılan gerçek anlamın terk edilerek yeni bir anlam ortaya çıkmış olduğunu bize göstermektedir.

Bunun sebebi olarak halk tarzı fasıllarda, şarkılardan sonra aranağmeye geçilebilmesi için koda işaretinin kullanılması olduğu ya da beylik aranağmelerin şarkıların notalarında bitişte yazılı olması sebebiyle koda adını aldığı düşünülmektedir.

Tablo 9. Ben bu notayı “**geçtim**” ya da eseri “**geçtim**”

	kullanıyor	kullanmıyor	duydum	duymadım	biliyor	bilmiyor	ifadesiz
THM Eğitimci	8 100,0%	0 ,0%	8 100,0%	0 ,0%	8 100,0%	0 ,0%	0 ,0%
TSM Eğitimci	13 100,0%	0 ,0%	13 100,0%	0 ,0%	11 84,6%	0 ,0%	0 ,0%
THM Öğrenci	28 96,6%	1 3,4%	29 100,0%	0 ,0%	28 96,6%	1 3,4%	0 ,0%
TSM Öğrenci	41 97,6%	1 2,4%	42 100,0%	0 ,0%	38 90,5%	1 2,4%	2 4,8%
Toplam	90 97,8%	2 2,2%	92 100,0%	0 ,0%	85 92,4%	2 2,2%	2 2,2%

TSM’de eser geçmek ifadesi, usta çırak ilişkisi ile eğitimin gereği olan, meşk sistemi kullanılarak eserlerin nesilden nesile aktarımı sürecinde, birlikte icra ve aktarım anlamında kullanılmıştır. Bu ifade bugün yerini o eserin daha önce çalındığını ve bilindiğini ifade etmektedir ve bu anlamıyla bugün %92 gibi çok yüksek bir oranda kullanılmaktadır. Ankette sadece TSM’de iki eğitimci ve bir öğrenci kelimeyi eski anlamı ile ifade etmiştir.

Tablo 10. “İnce sazlar” çalsın

	kullanıyor	kullanmıyor	duydum	duymadım	biliyor	bilmiyor	ifadesiz
THM Eğitimci	5 62,5%	3 37,5%	8 100,0%	0 ,0%	6 75,0%	2 25,0%	0 ,0%
TSM Eğitimci	4 30,8%	9 69,2%	11 84,6%	2 15,4%	5 38,5%	3 23,1%	5 38,5%
THM Öğrenci	10 34,5%	19 65,5%	24 82,8%	5 17,2%	10 34,5%	11 37,9%	8 27,6%
TSM Öğrenci	14 33,3%	28 66,7%	29 69,0%	13 31,0%	17 40,5%	14 33,3%	10 23,8%
Toplam	33 35,9%	59 64,1%	72 78,3%	20 21,7%	38 41,3%	30 32,6%	23 25,0%

İncesaz TSM’de keman, ney, tambur, kemençe, ud, kanun, daire vb. çalgılardan ve okuyuculardan oluşan, fasıl yapan topluluk olarak bilinmektedir. Yine yaygın olarak halk arasında bugün klarnet, kanun, keman ve darbuka gibi çalgıların adı olarak da bilinir.

Aslında incesaz çalgılara verilen bir isim değil oluşturulan icra topluluğunun adı olarak bilinmektedir, batı müziğinde kullanılan topluluk isimlerinden biri olan oda müziği topluluğu gibi daha çok kapalı alanlarda müzik yapabilen küçük gruplara verilen bir isimdir.

Ancak anketteki birçok ifade çalgılara verilen isim olarak karşımıza çıkmaktadır. Topluluk anlamı ile ankette sadece bir öğrenci ifade etmiştir.

Tablo 11. Eserin aranağmesini “**renkler**” çalsın

	kullanıyor	kullanmıyor	duydum	duymadım	biliyor	bilmiyor	ifadesiz
THM Eğitimci	8 100,0%	0 ,0%	8 100,0%	0 ,0%	7 87,5%	1 12,5%	0 ,0%

TSM Eğitimci	3 23,1%	10 76,9%	8 61,5%	5 38,5%	3 23,1%	8 61,5%	2 15,4%
THM Öğrenci	19 65,5%	10 34,5%	25 86,2%	4 13,8%	20 69,0%	7 24,1%	2 6,9%
TSM Öğrenci	8 19,0%	34 81,0%	20 47,6%	22 52,4%	10 23,8%	27 64,3%	5 11,9%
Toplam	38 41,3%	54 58,7%	61 66,3%	31 33,7%	40 43,5%	43 46,7%	9 9,8%

Renkler kelimesi daha çok THM’de kullanılan bir terim olup anlamı, bağlama topluluğu haricinde, toplulukta kullanılan kabak kemane, kaval, mey gibi çalgıları ifade etmektedir. TSM’de bu kelime çok düşük oranda kullanılır ve bilinirken THM’de eğitimciler %100 öğrenciler %65 oranında kullanmakta ve bilmektedir.

TSM’de ise bu ifade incesaz ifadesi olarak yorumlanmaktadır.

Tablo 12. “Sürtone” ya da “sirtone” çalmak, söylemek.

	kullanıyor	kullanmıyor	duydum	duymadım	biliyor	bilmiyor	ifadesiz
THM Eğitimci	3 37,5%	5 62,5%	7 87,5%	1 12,5%	6 75,0%	2 25,0%	0 ,0%
TSM Eğitimci	4 30,8%	9 69,2%	7 53,8%	6 46,2%	7 53,8%	6 46,2%	0 ,0%
THM Öğrenci	9 31,0%	20 69,0%	24 82,8%	5 17,2%	5 17,2%	18 62,1%	6 20,7%
TSM Öğrenci	19 45,2%	23 54,8%	29 69,0%	13 31,0%	13 31,0%	22 52,4%	7 16,7%
Toplam	35 38,0%	57 62,0%	67 72,8%	25 27,2%	31 33,7%	48 52,2%	13 14,1%

Surtone, sesin tiz yönde ton dışına çıkmasına denir. Halk arasında detone olarak bilinse de, detone olması gerekenden daha pes anlamındadır aslında. Kelimeyi irdelediğimizde sur (üst) ton (ton) gibi bir sonuçla karşılaşmaktayız (<http://www.itusozluk.com/>)

Bu kelimenin anket katılımcıları tarafından %35 oranında kullanımı ve bilinirliği tespit edilmiştir. Ancak bu oranlar mesleki yıla göre incelendiğinde ise kullanım oranı %65, duyulma oranı %87 ve bilinirliği ise %60 seviyelerinde görülmektedir.

Bu da kelimenin icra topluluklarında daha çok kullanıldığını ve yayıldığını bize göstermektedir. Bu kelimenin kullanımı yerine her iki yöne de ton dışı olarak bakıldığında daha yaygın olarak detone anlamı kullanıldığı görülmektedir. Kanımca her iki kelime yerine daha anlaşılır olan tizleşme ve pesleşme kelimesinin kullanılması daha doğru olacaktır.

Tablo 13. Bir saza “meyan vermek” yada “meyan almasını” söylemek

	kullanıyor	kullanmıyor	duydum	duymadım	biliyor	bilmiyor	ifadesiz
THM Eğitimci	6 75,0%	2 25,0%	7 87,5%	1 12,5%	5 62,5%	2 25,0%	1 12,5%

TSM Eğitimci	9 69,2%	4 30,8%	13 100,0%	0 ,0%	11 84,6%	2 15,4%	0 ,0%
THM Öğrenci	16 55,2%	13 44,8%	25 86,2%	4 13,8%	4 13,8%	23 79,3%	2 6,9%
TSM Öğrenci	24 57,1%	18 42,9%	34 81,0%	8 19,0%	18 42,9%	18 42,9%	6 14,3%
Toplam	55 59,8%	37 40,2%	79 85,9%	13 14,1%	38 41,3%	45 48,9%	9 9,8%

Meyan kelime anlamı olarak orta anlamına gelmektedir. Daha çok şarkıların bestelenmesinde güftenin üçüncü dizesinin kullanımı olarak Miyan hane yani orta kısım anlamında kullanılmaktadır.

Bugün şarkı, sirto, longa ve ya bir faslın arasında herhangi bir çalgıya ritimli taksim verildiğinde TSM’de bu uygulamaya meyan denilmesi özellikle eğitimciler arasında %84 gibi yüksek bir oranda görülmektedir. Kelimenin kullanım oranı ve bu anlamda bilinirliği çok yüksek bir orandadır. Ancak bir çalgının serbest bir doğaçlama yapması TSM’de taksim, THM’de ise açış olarak bilinmektedir. Buna rağmen anket sonuçlarına göre meyan kelimesi uygulamada yanlış olarak kullanılmaktadır. Bir çalgının doğaçlama ile oluşturduğu ezgiler ritim eşliğinde yapıldığında uygulamaya ritimli taksim denmesi kanımca daha doğru olacaktır.

Tablo 14. Eseri “bir, iki ya da dört, beş ses” çalmak.

	kullanıyor	kullanmıyor	duydum	duymadım	biliyor	bilmiyor	ifadesiz
THM Eğitimci	2 25,0%	6 75,0%	8 100,0%	0 ,0%	4 50,0%	2 25,0%	2 25,0%
TSM Eğitimci	13 100,0%	0 ,0%	13 100,0%	0 ,0%	12 92,3%	0 ,0%	0 ,0%
THM Öğrenci	8 27,6%	21 72,4%	27 93,1%	2 6,9%	13 44,8%	10 34,5%	6 20,7%
TSM Öğrenci	38 90,5%	4 9,5%	42 100,0%	0 ,0%	31 73,8%	3 7,1%	8 19,0%
Toplam	60 65,2%	32 34,8%	90 97,8%	2 2,2%	60 65,2%	15 16,3%	16 17,4%

Bir, iki, dört ve beş ses çalalım tabirleri herhangi bir makamda yazılmış eserin notasının yazıldığı ses ya da perde (yerinden) baz alınarak kaç ses pes icra edileceğini belirtmek amacı ile kullanılır. Bu ifadeler TSM’de %100’e yakın kullanılmakta ve böyle bilinmektedir. THM’de ise bu tabirler neredeyse kullanılmamakta ancak duyum olarak karşılaşıldığı için bilme oranı %50 olarak görülmektedir.

Bu uygulama THM çalgılarında genelde mızraplı ve yaylı çalgılarda akort değişimi ile üflemelilerde sese uygun çalgı seçilerek yapılırken, TSM’de üflemeli çalgılar haricinde diğer çalgılarda genellikle pozisyon değişikliği ile gerçekleştirilir.

Bu konu da daha dikkat çekici bir durum olarak karşımıza çıkan, bilimsel bir sıralamanın izlenmeyişi. Yerinden la sesi olarak bilinen uşşak makamı bir ses sol, iki ses fa, dört ses mi, beş ses re olarak görülmekte üç ses ifadesi kullanılmamaktadır. Bunun sebebi olarak sıralamanın hem aralık hem de ses olarak yapılması olarak görülmektedir.

Geçmişte bu rakamlar yerine ahenk isimleri (Bolahenk, süpürde, kız vs.) kullanıldığı ve makamların hangi ahenkte icra edileceğinin söylendiği bilinmektedir. Ankette sadece iki TSM eğitimcisinin ahenk isimlerini kullanıldığı görülmektedir.

Tablo 15. Acemaşiran makamı çargah makamının “şeddidir”

	kullanıyor	kullanmıyor	Duydum	duymadım	biliyor	bilmiyor	ifadesiz
THM Eğitimci	5 62,5%	3 37,5%	8 100,0%	0 ,0%	6 75,0%	0 ,0%	2 25,0%
TSM Eğitimci	9 69,2%	4 30,8%	13 100,0%	0 ,0%	6 46,2%	0 ,0%	7 53,8%
THM Öğrenci	13 44,8%	16 55,2%	29 100,0%	0 ,0%	15 51,7%	2 6,9%	12 41,4%
TSM Öğrenci	26 61,9%	16 38,1%	39 92,9%	3 7,1%	25 59,5%	5 11,9%	12 28,6%
Toplam	53 57,6%	39 42,4%	89 96,7%	3 3,3%	52 56,5%	7 7,6%	33 35,9%

ŞED, mevkiinden başka bir mevkiye nakledilmiş makamların teşkil ettiği makam (<http://www.itusozluk.com/>).

Dörtlü, beşliyi, bütün bir diziyi, hatta bütün bir musiki eserini, aralıkları bozmamak şartıyla kendi yerinden başka bir perde üzerine göçürebiliriz. Buna Şed (transpozition) denir. (Özkan, 66).

Şed kelimesi makam anlatımının kullanıldığı kaynaklarda göçürülmüş makam anlamında kullanılmaktadır. Bu kelime makamların farklı seslerde icrası sonucu, makam isimleri ile ilgili akılda karmaşık sorulara yol açmaktadır. Ankette soru olarak kullandığımız cümlede adı geçen acemaşiran makamı çargah makamının şeddi olarak anlatılır. Ancak Acemaşiran makamında yazılmış eserlerin Çargah makamında yazılan eserlerden çok daha önce olduğu düşünülecek olursa şed kelimesinin yanlış olarak kullanıldığı açıkça görülecektir.

Tablo 16. Eseri çok “kasarak” icra etmeyelim

	kullanıyor	kullanmıyor	Duydum	duymadım	biliyor	bilmiyor	ifadesiz
THM Eğitimci	6 75,0%	2 25,0%	8 100,0%	0 ,0%	8 100,0%	0 ,0%	0 ,0%
TSM Eğitimci	11 84,6%	2 15,4%	13 100,0%	0 ,0%	12 92,3%	1 7,7%	0 ,0%
THM Öğrenci	23 79,3%	6 20,7%	29 100,0%	0 ,0%	22 75,9%	5 17,2%	2 6,9%
TSM Öğrenci	35 83,3%	7 16,7%	41 97,6%	1 2,4%	37 88,1%	2 4,8%	3 7,1%
Toplam	75 81,5%	17 18,5%	91 98,9%	1 1,1%	79 85,9%	8 8,7%	5 5,4%

Kasmak kelimesi herhangi bir kaynağı olmayan tamamen icracıların kullandığı bir kelime olarak çok yüksek oranda kabullenilmiş görülmektedir. Ancak müzik terimi olarak herhangi bir kaynaktan ifade edildiğine rastlanılmamıştır.

Kelimenin ifade ettiği anlam metronomun yavaşlatılması olarak bilinmektedir. Ayrıca ritmi kasmak diye ifade edildiğinden ritim kelimesinin metronom anlamının da kullanıldığında buradan açıkça anlamaktayız.

Yapılan anket sonuçlarına bakıldığında bu kelimeyi ifade eden ritmi düşürmek, azaltmak gibi kelimelerinde yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir.

Tablo 17. İcra sırasında biraz “**yürüvelim**”

	kullanıyor	kullanmıyor	duydum	duymadım	biliyor	duymadım	ifadesiz
THM Eğitimci	6 75,0%	2 25,0%	8 100,0%	0 ,0%	8 100,0%	0 ,0%	0 ,0%
TSM Eğitimci	13 100,0%	0 ,0%	13 100,0%	0 ,0%	13 100,0%	0 ,0%	0 ,0%
THM Öğrenci	25 86,2%	4 13,8%	29 100,0%	0 ,0%	29 100,0%	0 ,0%	0 ,0%
TSM Öğrenci	38 90,5%	4 9,5%	42 100,0%	0 ,0%	41 97,6%	0 ,0%	1 2,4%
Toplam	82 89,1%	10 10,9%	92 100,0%	0 ,0%	91 98,9%	0 ,0%	1 1,1%

Yürümek kelimesinin kullanılan anlamı hızlanmak olarak ifade edilmektedir. Ancak müzik terimi olarak herhangi bir kaynakta ifade edildiğine rastlanılmamıştır. TSM usullerinin isimleri önünde kullanılan bir sıfat olan yürük kelimesinden geldiği düşünülmektedir. TSM usullerinin açıklandığı kaynaklarda görülen sekizlik birim değer ile gösterilen usullerin önüne eklenen bir sıfat olarak karşımıza çıkmaktadır. Buradan anlaşılabilecek olan yürük kelimesi usulün daha hızlı icra edilecek olmasının göstergesi olarak düşünülmektedir. Ancak bir eserin hızını belirlemekte birim değer değil metronomun ifade edilişi daha doğru olacaktır.

Bu açıkladığımız sebeplerden ötürü, TM notasyonunda metronom değerleri yani hızı belirten değerler değil, genel olarak sadece usul önünde bulunan sıfatlar göz önünde bulundurularak icra yapılmaktadır. Ayrıca birçok TM notasında metronom hızı belirtilmemiştir. Buda TM eserlerinin icraları arasında çok büyük hız farklılıklarının ortaya çıkmasına sebebiyet vermektedir.

Tablo 18. Eserin “**trafiğine**” uyarak çalım

	kullanıyor	kullanmıyor	duydum	duymadım	biliyor	Bilmiyor	ifadesiz
THM Eğitimci	5 62,5%	3 37,5%	8 100,0%	0 ,0%	8 100,0%	0 ,0%	0 ,0%
TSM Eğitimci	13 100,0%	0 ,0%	13 100,0%	0 ,0%	13 100,0%	0 ,0%	0 ,0%
THM Öğrenci	22 75,9%	7 24,1%	27 96,4%	1 3,6%	20 69,0%	6 20,7%	3 10,3%
TSM Öğrenci	35 83,3%	7 16,7%	40 95,2%	2 4,8%	32 76,2%	6 14,3%	4 9,5%
Toplam	75 81,5%	17 18,5%	88 96,7%	3 3,3%	73 79,3%	12 13,0%	7 7,6%

Trafik, bir eserin biçimini yani çalınacak eserin bölme, dönem, bölüm gibi kısımlarının çalınacağı sıranın düzenine bir başka deyişle dönüş işaretleri, dolapların ya da çalgısal sözel bölmelerin düzenine denir. Ancak müzik terimi olarak herhangi bir kaynakta ifade edildiğine rastlanılmamıştır. Trafik kelimesi TM de yukarıdaki tablodan da anlaşılabileceği gibi %100’e varan duyulma oranı ve TSM’de %100, THM’de %70’lere varan oranda kullanılmaktadır.

Tablo 19. Şarkıyı “**2212**” olarak icra edelim

	kullanıyor	kullanmıyor	duydum	duymadım	biliyor	Bilmiyor	ifadesiz
THM Eğitimci	0 ,0%	8 100,0%	1 12,5%	7 87,5%	1 12,5%	7 87,5%	0 ,0%
TSM Eğitimci	5 38,5%	8 61,5%	10 76,9%	3 23,1%	10 76,9%	3 23,1%	0 ,0%

THM Öğrenci	0 ,0%	29 100,0%	2 6,9%	27 93,1%	1 3,4%	27 93,1%	1 3,4%
TSM Öğrenci	3 7,1%	39 92,9%	7 16,7%	35 83,3%	6 14,3%	36 85,7%	0 ,0%
Toplam	8 8,7%	84 91,3%	20 21,7%	72 78,3%	18 19,6%	73 79,3%	1 1,1%

Şarkıyı 2212 icra etmek tabiri, eserin trafik denilen dönüşlerinin belirlenmesi, eserin bölmeleri olan giriş bölümü 2, nakarat bölümü 2, meyan bölümü 1 ve nakarat bölümünün 2 kez çalınarak eserin bitirileceğini ifade eder. Ancak müzik terimi olarak herhangi bir kaynağa ifade edildiğine rastlanılmamıştır.

Bu ifadenin ortaya çıkış sebebi, eskiden nota kullanılmadığı için, ezbere bilinen eserlerin çalınacak düzenini ifade etmek olarak düşünülmektedir.

Bu rakamsal ifadenin TSM eğitimciler arasında %77 oranında biliniyor ancak öğrenciler arasında %3,5 olarak biliniyor olması dikkati çeken bir nokta olarak görülmektedir. Bunun sebebi olarak eğitimcilerin bu ifadeyi %40 seviyelerinde kullanıyor olması olarak gösterilebilir. Ancak şarkı icrası sırasında çok pratik bir ifade şekli olarak TM icra topluluklarında yaygın bir şekilde kullanıldığı bilinmektedir.

Bu sebeple konservatuvar öğrencilerinin teorik olarak dahi duymadığı bu ifadeyi uygulama esnasında algılamakta problem yaşayacakları görülmektedir.

Tablo 20. Bu eserin “gideri” bu değil

	kullanıyor	kullanmıyor	duydum	duymadım	biliyor	bilmiyor	ifadesiz
THM Eğitimci	7 87,5%	1 12,5%	8 100,0%	0 ,0%	8 100,0%	0 ,0%	0 ,0%
TSM Eğitimci	13 100,0%	0 ,0%	13 100,0%	0 ,0%	12 92,3%	1 7,7%	0 ,0%
THM Öğrenci	19 65,5%	10 34,5%	28 96,6%	1 3,4%	23 79,3%	5 17,2%	1 3,4%
TSM Öğrenci	42 100,0%	0 ,0%	42 100,0%	0 ,0%	41 97,6%	1 2,4%	0 ,0%
Toplam	81 88,0%	11 12,0%	91 98,9%	1 1,1%	84 91,3%	7 7,6%	1 1,1%

Müzik terimi olarak bilinen anlamı, eserin hızı yani metronomunu ifade etmiştir. Gider kelimesi THM ve TSM de %100 orana yakın kullanılmakta ve bilinmektedir. Ancak müzik terimi olarak açıklandığı bir kaynağa rastlanmamaktadır.

Tablo 22. Perdeyi ya da notayı “ezerek ,ağdalı cal”

	kullanıyor	kullanmıyor	duydum	duymadım	biliyor	bilmiyor	ifadesiz
THM Eğitimci	6 75,0%	2 25,0%	8 100,0%	0 ,0%	8 100,0%	0 ,0%	
TSM Eğitimci	5 38,5%	8 61,5%	13 100,0%	0 ,0%	6 46,2%	3 23,1%	4 30,8%
THM Öğrenci	17 58,6%	12 41,4%	26 89,7%	3 10,3%	20 69,0%	6 20,7%	3 10,3%
TSM Öğrenci	20 47,6%	22 52,4%	37 88,1%	5 11,9%	23 54,8%	12 28,6%	7 16,7%
Toplam	48 52,2%	44 47,8%	84 91,3%	8 8,7%	57 62,0%	21 22,8%	14 15,2%

Ezerek, ağdalı çalmak ifadesi, ezgide bulunan seslerin birbirine bağlı olarak icrasına denmektedir. Ancak müzik terimi olarak herhangi bir kaynaktan ifade edildiğine rastlanılmamıştır.

Bu ifade eğitimciler arasında %100 duyulmuş olmasına rağmen THM’de %75, TSM’de %40 oranında kullanılmaktadır. Öğrenciler arasında daha yüksek oranda kullanılan bu kelimenin anlamı ise ankete katılan eğitimci ve öğrenciler tarafından daha duygulu çalmak, ezgiye his katmak gibi güzel ifadeler ile açıklanmaya çalışılmıştır.

Tablo 23. Ezgiyi “dilli çalmak”

	kullanıyor	kullanmıyor	duydum	duymadım	biliyor	bilmiyor	ifadesiz
THM Eğitimci	3 37,5%	5 62,5%	5 62,5%	3 37,5%	3 37,5%	4 50,0%	1 12,5%
TSM Eğitimci	6 46,2%	7 53,8%	8 61,5%	5 38,5%	5 38,5%	5 38,5%	3 23,1%
THM Öğrenci	1 3,4%	28 96,6%	10 34,5%	19 65,5%	1 3,4%	23 79,3%	5 17,2%
TSM Öğrenci	16 38,1%	26 61,9%	20 47,6%	22 52,4%	11 26,2%	27 64,3%	4 9,5%
Toplam	26 28,3%	66 71,7%	43 46,7%	49 53,3%	20 21,7%	59 64,1%	13 14,1%

Dilli çalmak ifadesi daha çok üflemleri çalgılarda özellikle klarnet de dil vurma yöntemi ile yapılan çarpmaları ifade etmektedir. Müzik terimi olarak herhangi bir kaynaktan ifade edildiğine rastlanılmamıştır. Bugün bu çarpma tekniği diğer sazlar ile uygulanmaya çalışılmakta ve aynı isim adı altında kullanılmaktadır. Ancak ifade daha çok TSM’de bilinmekte ve kullanılmaktadır.

Tablo 24. İniş, çıkış “cazibesi”

	kullanıyor	kullanmıyor	duydum	duymadım	biliyor	bilmiyor	ifadesiz
THM Eğitimci	2 25,0%	6 75,0%	5 62,5%	3 37,5%	3 37,5%	3 37,5%	2 25,0%
TSM Eğitimci	10 76,9%	3 23,1%	13 100,0%	0 0,0%	11 84,6%	0 0,0%	2 15,4%
THM Öğrenci	2 6,9%	27 93,1%	15 51,7%	14 48,3%	3 10,3%	18 62,1%	8 27,6%
TSM Öğrenci	17 40,5%	25 59,5%	27 64,3%	15 35,7%	12 28,6%	21 50,0%	9 21,4%
Toplam	31 33,7%	61 66,3%	60 65,2%	32 34,8%	29 31,5%	42 45,7%	21 22,8%

TSM’de cazibe kelimesi çok yaygın kullanılan bir ifade olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kelimenin anlamı çıkıcı ezgilerde bazı seslerin tiz seslendirilmesi, inici ezgilerde ise pes seslendirilmesini ifade etmektedir. Ancak ne kadar tiz ya da pes seslendirileceği icracıya koma değerleri ile ifade edilmeye çalışılsa da derecelendirilerek ifade edilemez, tizlik ya da peslik oranı icracının makamın seslerini, ezgisel karakterini bilmesi gerekmektedir.

Tablo 25. Perdeyi daha “dik bas”

	kullanıyor	kullanmıyor	duydum	duymadım	biliyor	bilmiyor	ifadesiz
THM Eğitimci	6 75,0%	2 25,0%	8 100,0%		8 100,0%	0 0,0%	0 0,0%
TSM Eğitimci	10 76,9%	3 23,1%	13 100,0%		12 92,3%	0 0,0%	1 7,7%

THM Öğrenci	24 82,8%	5 17,2%	29 100,0%		27 93,1%	1 3,4%	1 3,4%
TSM Öğrenci	40 95,2%	2 4,8%	42 100,0%		38 90,5%	1 2,4%	3 7,1%
Toplam	80 87,0%	12 13,0%	92 100,0%		85 92,4%	2 2,2%	5 5,4%

Perdeyi ya da sesi dik basmak olarak kullanılan bu tabir, makamsal duyum açısından icracının kullanacağı seslerin tizliğini ifade etmek amacı ile kullanılır. Ancak ne kadar tiz olacağını ifade edemez. Bu yüzden makamsal seslerin doğru icrası mutlak surette meşk sistemi gerektirmektedir.

THM’de ve TSM’de çok iyi anlaşılan bu anlam batı müziğinde çalgının tekniğine göre değişebilen çalgıda kullanılan parmağı daha dik pozisyona getir anlamında anlaşılabilmektedir.

Tablo 26. Çalgının tellerinde ya da klavyesinde “kurt” var

	kullanıyor	kullanmıyor	duydum	duymadım	biliyor	bilmiyor	ifadesiz
THM Eğitimci	2 25,0%	6 75,0%	3 37,5%	5 62,5%	2 25,0%	6 75,0%	
TSM Eğitimci	6 46,2%	7 53,8%	10 76,9%	3 23,1%	9 69,2%	3 23,1%	1 7,7%
THM Öğrenci	5 17,2%	24 82,8%	14 48,3%	15 51,7%	10 34,5%	19 65,5%	
TSM Öğrenci	18 42,9%	24 57,1%	25 59,5%	17 40,5%	14 33,3%	26 61,9%	2 4,8%
Toplam	31 33,7%	61 66,3%	52 56,5%	40 43,5%	35 38,0%	54 58,7%	3 3,3%

Enstrümanın tellerinde ya da klavyesinde kurt var kelimesinin ifade ettiği anlam belli seslerde cızırtı ve bozuk ses anlamında yaygın olarak kullanılan bir ifadedir. Yapılan ankette ise TSM eğitimcileri ve öğrencileri arasında %45 oranında kullanırken THM’de bu oran %20’lerde görülmektedir. TSM eğitimcileri kurt kelimesinin anlamını %70 oranda bilmektedir. Bu oran tam tersi olarak THM eğitimcileri arasında %75 oranda bilinmemektedir.

Tablo 27. Ben “Temel Bilimler” mezunuyum

	kullanıyor	kullanmıyor	duydum	duymadım	biliyor	bilmiyor	ifadesiz
THM Eğitimci	3 37,5%	5 62,5%	7 87,5%	1 12,5%	0 ,0%	5 62,5%	2 25,0%
TSM Eğitimci	10 76,9%	3 23,1%	13 100,0%	0 ,0%	6 46,2%	2 15,4%	5 38,5%
THM Öğrenci	3 10,3%	26 89,7%	26 89,7%	3 10,3%	3 10,3%	10 34,5%	14 48,3%
TSM Öğrenci	32 76,2%	10 23,8%	41 97,6%	1 2,4%	29 69,0%	6 14,3%	7 16,7%
Toplam	48 52,2%	44 47,8%	87 94,6%	5 5,4%	38 41,3%	23 25,0%	28 30,4%

Temel Bilimler: Değişik bilim alanlarının fizik, kimya, biyoloji, matematik gibi temel bilgilerini içeren bilim dalları (www.tdk.gov.tr/).

Ancak TM konservatuvarlarında bu ifade çalgı eğitimi verilen bölüm anlamını taşımaktadır. Ankette yer alan bilgiler doğrultusunda bu anlamıyla %41 biliniyor, %25 bilinmiyor ve %30 oranında da ifadesiz olarak açıklamalar görülmektedir. Bu kararsızlık ve anlamsızlığa rağmen hala birçok Üniversite de TM Konservatuvarları bu isim adı altında eğitim ve diploma vermeye devam etmektedir.

Bu terimin kullanımındaki sebebin; bilim merkezi olan üniversitelerde, sanat okullarına, bilim adı altında bir isim verme çabası olabileceği düşünülmektedir. Bu konu ile ilgili müzik bilimleri adı altında bulunan müzik bilimleri (müzikoloji) bölümleri zaten bulunmaktadır.

Ülkemizde Temel Bilimler yerine Çalgı Eğitimi ifadesini kullanan konservatuvarlar bulunmaktadır. TM Konservatuvarlarının tümünde, çalgı eğitimi ifadesinin kullanılması, ortak bir standartta ulaşılabilmesi açısından da son derece gereklidir.

Buraya kadar verdiğimiz tablolar ve yorumlar anket sorularının bir bölümünü kapsamaktadır. Diğer kelimeler ise anlamları ile aşağıda belirtilmiştir.

Ankette Yer Alan Diğer Kelimeler

- **İka:** Eskiden düzum diye kullanılırmış (Özkan,1994:561). İka birçok kaynakta düzum kelimesi yanında parantez içinde gösterilmiştir. Düzum (İKÂ) (Ungay,1981). Ankette ifade edilen anlamları ile ika, usul, düzum, darp ve usul heceleri (düm, tek vs.) olarak görülmektedir.
- **Anakruz:** Eksik ölçü. Bir esere başından ya da ortasından olmaksızın herhangi bir yerinden girilmesidir. Ağır aksak usulündeki tüm eserler anakruzlu başlar. <http://www.neyzenim.com/>
- **Cumhur icra:** Cumhur kelimesi toplum, halk, topluluk ve heyet gibi anlamları ifade etmektedir. Bu anlamı ile müzikte toplu icra diye eskiden yaygın olarak kullanılmaktadır.
- **Hücum kayıt:** Cumhur icra ifadesinin bugün kayıt stüdyolarında kullanılan anlamı, icra topluluğunun aynı anda tek bir kanal ile kayıt edilmesidir.
- **Enstrüman sağır:** Çalınan çalgının sesinin, tınısının, rezonansının az olması anlamında kullanılır. Ancak Sağır kelimesi duymamak anlamına geldiğine göre kelime tam tersi anlamında çalgının duymaması gibi anlaşılmaktadır.
- **Tansiyon:** Tellerdeki sarım farklılıklarından ötürü, tellerde oluşan sertlik, yumuşaklık ve ses gücü açısından oluşan farklılıklara denir. Bu farklılıklar rahat ya da zor çalım, telin gerilimi, telin kalınlığı gibi açıklanabilir. Tellerdeki tansiyon değeri arttıkça o teldeki ses şiddeti de artmaktadır
- **Söz çakmak:** Eskiden nota solfej yapılmadan direk olarak sözlerin okunması ile bir uygulama iken bugün solfejden sonra eserin ezgisi beyine yerleştirilip daha sonra sözlerin okunması olarak kullanılmaktadır.
- **Sesi kaydırmak:** TM de Batı Müziği terimi olan glisendo kelimesinin karşılığı olarak kullanılmaktadır. İcra edilen ses tize ya da pese doğru kaydırılarak uygulanır.
- **Sekileme:** Bir müzik eserinde motifin veya ezginin ya da herhangi bir kümenin, ardı ardına gelecek şekilde başka sesler üzerinde tekrarlanmasına denir. Sekvens ya da sekans da denilmiştir. (Akdoğu, 2003:19)
- **Bezeme:** Çekirdek ezgiyi oluşturan seslerin üzerine ya da altına daha küçük süreli bir veya birkaç sesin eklenmesi işlemine bezeme, bu seslere bezek, böyle bir ezgiye de bezekli ezgi denir. (Akdoğu, 2003:19)
- **Karabatak:** İcra topluluğunda yer alan çalgıların sırayla yaptıkları taksim, soru cevap şeklinde yapılan taksim ve karabatak peşrev adı altında bestelenen oturtumu yapılmış peşrev anlamlarında kullanılmaktadır.

- **Müşterek:** Ortak demektir. TM de daha çok iki sazın ortak yapacağı taksim anlamında Müşterek Taksim diye kullanılır.
- **Oturtum:** Bir ezginin ya da eseri oluşturan ezgilerin tümünde insan sesi veya çalgıların, ya da her ikisinin görevlendirilmesiyle ilgili yapılan dağılımdır. (Akdoğan, 2003:40) **Saz:** Bir anlamı çalgı ve bir diğer anlamı eser icra edilirken **aranağme** anlamında da kullanılmaktadır. Cümle ile örneklemek gerekirse “eser arasında **saz** tek çalınacak”.
- **Yerse çalmak:** Çalınamayan bir ezginin hızlı bir şekilde çalınarak dinleyene net olmayan sesleri çalıyormuş gibi göstermek. Ankette elde edilen verilerde bazı anket katılımcılarının duyduğu ya da kullandığı kelimeler ve anlamları aşağıda belirtilmiştir.

Anket Katılımcıları Tarafından İfade Edilen Kelimeler

- **Asmak:** Puandorg. Bir notayı sesi belli bir süre uzatmak.
- **İçinden girmek:** Bir eser bitmeden başka bir esere bağlamak.
- **Esere girmek:** Esere icra etmeye başlamak.
- **Sönerek bitirmek:** İcra edilen eseri sessize doğru bitirmek.
- **Dişi saz:** İcra topluluğunda bulunan çalgılarda ön plana çıkan solo icralarda kullanılan çalgılar.
- **Dolaşma:** Herhangi bir makamda taksim ya da seyir yapmak.
- **Koşma! :** Hızlanma.
- **Ritimden kaçma:** Yavaşlama ya da hızlanma, aynı metronomda devam et.
- **Kostak çalmak:** Ağır, ağır ya da yavaş, yavaş çalmak.
- **Ritmi çekmek:** Metronomu yavaşlatmak.
- **Ritmi arttırmak:** Metronomu hızlandırmak
- **Ritmi yükseltmek:** Metronomu hızlandırmak

Sonuç ve Öneriler

Öncelikle kelimeler dışında ilgi çekici olan bazı anket verileri hakkında bilgi vermenin faydalı olacağı kanısındayım.

Anket katılımcılarının lise eğitimleri ile ilgili verilerde (Tablo 2.) görülen 92 katılımcıdan sadece 7 katılımcının Güzel sanatlar lisesinden mezun olduğu geri kalan 85 kişinin ise düz lise, meslek lisesi ve diğer liselerden mezun olmasıdır. Güzel sanatlar liselerinde Batı Müziği kökenli bir eğitim verildiği de düşünülecek olursa TM Konservatuvar eğitimcilerinin ve öğrencilerinin akademik olarak müziğe başlamaları üniversitede olmaktadır. Bu eğitim sürecinin daha öne çekilerek ortaokul ve lise düzeyinde TM eğitimi verilmesi kanımca daha doğru olacaktır.

Ankette kullanılan kelimelerin anlamlarının on yıl ve üzeri müzikle ilgilenenler tarafından bilinme ve kullanılma oranları yüksek olarak görülmektedir. Bu oran, öğrenciler arasında düşük olarak görülmektedir. Bu da eğitim anlamında, kullanılan kelimelerin süreç içerisinde teorik olarak değil uygulama alanında öğrenildiğini ortaya koymaktadır.

Ankette sorulan kelimeler içerisinde eski olan kelimeler (Müşterek, cumhur, ika vs.) eğitimciler tarafından bilinirken öğrenciler arasında bilinme oranı çok düşük olarak görülmektedir. Bu da TSM de kullanılan Osmanlıca kökenli kelimelerin anlamı yeni nesil tarafından anlaşılamamaktadır. Gelenekte sıkça kullanılan kelimelerin yeni nesile aktarılması konusunda eğitim sırasındaki uygulamalarda eski kelimeler ve bugün ki anlamlarından bahsedilmesi faydalı olacaktır.

Aynı ulusun müziği olan TM alt türleri THM ve TSM arasında ki teorik ve uygulama alanında çok büyük farklar, terim anlamında da görülmektedir. Ankette kullanılan THM terimlerini TSM eğitim ve öğrencileri, TSM terimlerini THM eğitim ve öğrencileri algılayamaz hatta anlayamamaktadır. Akademik bir eğitim süreci olan

konservatuvarlarda bu durum kabul edilebilecek bir vaziyet değildir. Aynı vatana ait iki müzik arasında dahi algılama problemi olması ulusal müziğimizin diğer uluslara anlatımı ve aktarımı konusunda büyük sıkıntılara sebep olmaktadır.

Anket sonuçlarında ortaya çıkan en önemli konulardan biri ise; uygulama alanında kullanılan jargonların teorik eğitimde kullanılmadığı, icracı olmayan eğitimci ve öğrencilerin kelimeleri bilmemeleri hatta duymamış olmaları, teorisyenler ile icracılar arasında birbirlerini anlama zorluğu oluşturmaktadır.

Ankette sorulan kelimelerin tümü, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu, Kültür Bakanlığı Koroları, Devlet Konservatuvarlarında uygulama alanında kullanılan kelimelerdir. Bu bahsi geçen kurumlar konservatuvar öğrencilerine mesleki hedef olarak gösterilmektedir. Konservatuvarlarda teorik olarak gösterilmeyen kelimeler, uygulama alanında büyük algı problemi yaratmaktadır.

Bugün daha çok çeşitli konserler, korolar, dernekler vs gibi çok çeşitli TM çalışmaları ve etkinlikleri düzenlenmektedir. Bu faaliyetler sırasında icracılar tarafından özellikle şefler tarafından birçok kelime kişiye has olarak üretilmekte ve kullanılmaktadır. TM de eksik olarak gördüğümüz bir konu da şeflik konusudur. Birçok etkinlikte şef statüsünde görev yapan kişiler şeflik eğitime sahip değildirler. Ayrıca topluluk yönetimi, toplu uygulama gibi derslerde verilen yüzeysel bilgiler dışında şeflik eğitimi veren bir konservatuvar da bulunmamaktadır. Bu da uygulama alanında kullanılan kelimelerin çokluğu ve çeşitliliğine sebep olmaktadır.

Üniversite çatısı altında eğitim veren konservatuvarlarda teori ve uygulama arasındaki bu farklılıklar kabul edilebilir değildir. Geleneği ile bugünü arasında büyük farklılıklar bulunan TM, teorik anlamda büyük boşluklar ile dolu bir eğitim süreci yaşamaktadır. Teorik çalışmalar hızlandırılarak uygulama ile bir bütün haline getirilmesi gerekliliği düşünülmektedir.

Yapılan çalışmada elde edilen veriler TM’de terminolojik anlamda bir karmaşa yaşandığını göstermektedir. Hangi bilim ya da sanat dalı olursa olsun standart bir terminolojinin hem teorik hem de uygulamalı eğitimde çok büyük önemi vardır. TM’de ki bu terim karmaşasının giderilmesi, eğitim veren kurumlar arasında gerekli kaynakların oluşturulması ve ortak çalışmalarla düzenli bir hale getirilmesi, TM adına yararlı ve anlamlı olacaktır.

KAYNAKÇA

UNGAY, M. H. (1981). **Türk Musikisinde Usuller ve Kudüm**. İstanbul: Türk Musikisi Vakfı Yayınları.

ÖZKAN, İ. H. (1994). **Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri, Kudüm Velveleler**. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş. 4. Baskı

KAPTAN, S. (1998). **Bilimsel Araştırma Teknikleri ve İstatistik Teknikleri**. Ankara: Tekışık Web Ofset Tesisleri.

AKDOĞU, O. (2003). **Türk Müziği’nde Türler ve Biçimler**, İzmir

www.tdk.gov.tr

<http://www.msxlab.org/forum/muzik/>

www.tdk.gov.tr

<http://www.itusozluk.com>

<http://tr.wikipedia.org/wiki>

<http://www.neyzenim.com/neydersleri10.htm>

**“ÜNİVERSİTE ÖĞRENCİLERİNİN KLASİK MÜZİĞE İLİŞKİN ALGILARI
ANADOLU ÜNİVERSİTESİ’NDE UYGULANAN KÜLTÜREL ETKİNLİKLER DERSİ
KAPSAMINDA KLASİK MÜZİK KONSERLERİNE KATILAN ÜNİVERSİTE
ÖĞRENCİLERİNİN MÜZİK ALGILARI VE BEĞENİLERİ”**

C. Bengi BARAZ ÇINAR
Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

ÖZET

Müziğin insanlar üzerindeki olumlu etkileri tartışılmazdır. Bireyler ve toplumlar tarihin her döneminde müziğin olumlu yönlerinin farkında olmuşlar ve müzik kimi zaman yatıştırıcı, iyileştirici etkisiyle tedavi amacıyla kullanılmış; kimi zaman da canlandırıcı etkisiyle çok sayıda insanı birleştirip coşturmuştur.

Günümüzde hız ve teknoloji yaşamın her alanında yüzyılın en önemli özelliği haline gelmiştir. Bu yüzyılda her şeyin tüketiminin ne kadar hızlı olduğu da düşünüldüğünde değişen toplum özellikleri ve beğenileri de farklılıklara uğramıştır.

Bu araştırma, üniversite eğitimi alan gençlerin Klasik Batı Müziği’ne ilişkin algı ve beğenilerinin ne yönde olduğu üzerinedir. Müzik eğitimcileri olarak bizler, klasik müzik konserlerine katılımı artırmak ve kendimizi geliştirmek için; daha da önemlisi, gelecek kuşakların Klasik müziği sevmeleri için; onları etkileyen faktörleri belirlemeli, onların algılarını ve beğenilerini tanımalı ve tanımlamalıyız.

Bu konudaki çalışma, Anadolu Üniversitesi’nde öğrenimini sürdüren öğrencilerin Kültürel Etkinlikler dersi kapsamında klasik müzik konserlerine katılanlarının beğenileri ve Klasik müzik eserlerini tanıma düzeyleri üzerine bir araştırmadır.

Anahtar Kelimeler: Klasik Müzik, Müzik Algısı, Müzikal Beğeni

**UNIVERSITY STUDENTS’ COMPREHENSION OF CLASSICAL MUSIC
MUSICAL COMPREHENSION AND TASTE OF UNIVERSITY STUDENTS WHO
ATTENDED CLASSICAL MUSIC CONCERTS WITHIN THE CONTEXT OF
CULTURAL ACTIVITIES COURSE IN ANADOLU UNIVERSITY**

C. Bengi BARAZ ÇINAR
Anadolu University School of Music and Drama

ABSTRACT

Positive effects of music on humankind are unquestionable. Individuals and societies have always been aware of positive sides of music. Sometimes music has been used to treat with its calming and healing effects; sometimes combined and inspired people with its refreshing effects.

Today speed and technology have become the most important features of our century. When considered the fast consumption of everything in the century, it is nonstriking to see differences in societies’ features and likes.

This research is about the comprehension and taste of classical music among university students. As music lecturers, we should define the factors affecting the young generation and recognize their taste in order to increase the number of attendance to classical music concerts and more importantly to endear classical music to next generations.

This research is based on the likes and recognition of classical music pieces of Anadolu University students who attended classical music concerts within the context of Cultural Activities course.

Key Words: Classical Music, Musical Comprehension, Musical Taste

GİRİŞ

“İnsanlar, çevrelerindeki uyarıcılardan duyu organlarına gelen ayrı ayrı uyarımları anlamlı bir biçimde örgütleyerek, duyularına anlam verirler. Duyu organlarına gelen uyarımların anlamlı hale getirilmesi sürecine algı denir.” (Erden, Akman,1996,s.146).

Aldığımız bilgi uyarımları duyular aracılığı ile bize ulaşır ve zihinde inşa edilir. Biz renkler, ses tonları, tat ve koku algılarız Bizim algıladığımız kırmızı, mavi, yeşil renkler fizikçi için belli frekanstaki elektromanyetik dalganın yüzeyde yansımalarıdır. Aldığımız tat ve koku fizikçi için kimyevi bir bileşimdir. Müzik dinlerken sesin farklı tonunu algılarız, fizikçi bunu farklı frekansta titreşimi olan ses olarak niteler. Renk, ses tonu, tat alma ve koku duyu uyarımlarıyla oluşan zihinsel yapılardır. Algılarımız, gerçeğin doğrudan kaydı değil, zihnimizde inşa edilen bilgi deneyimidir.

“Öğrenirken ve düşünürken kullandığımız duysal bilgiyi biz duyum ve algı olmak üzere iki düzeyde işleriz. Duyum, bir ışığın parlaklığı, bir ses tonunun perdesi, kahvenin sıcaklığı veya iğne battığında duyduğumuz acı gibi ilkel yaşantıları içerir. Duyumlar yaşantıların hammaddeleleridir; ancak yaşantı bir dizi duyumdan ibaret değildir. Günlük yaşamımızda duyularımızı sürekli olarak bir yorumlama işlemine tabi tutarız. Tonlar dizisini melodi olarak, soğuk ıslak bir duyumu yağmur olarak yorumlarız. Duyumları yorumlama, onları anlamlı hale getirme sürecine algı denir” (Morgan,1993,s.265).

Birey olarak insan, içinde bulunduğu çevrede bir titreşimler ortamında yaşar. Bu ortamın en önemli öğelerinden biri ses titreşimleridir. Kulağa gelen titreşimler, yani işitsel uyaranlar, herhangi bir nesnenin (sistemin) titreşmesinden doğarlar. İnsan kulağı, genel olarak saniyede 20’den az, 20.000’den çok olan ses titreşimlerine karşı duyarlı değildir. Bu nedenle günümüz insanı, ortalama olarak saniyedeki titreşim sayısı 20 ile 20.000 arasında olan sesleri duyabilmektedir. Kulağa gelen ses titreşimleri, kulaktan girip belli sinir yollarından geçerek beyne ulaşır ve böylece işitme süreci tamamlanmış olur. Bu süreç, psikolojik oluşumların en yalın öğeleri olan algılamanın fizyolojik yanısıdır. Bu fizyolojik sürecin sonunda onunla birlikte algılama da meydana gelir. Algılama süreci beyinde gerçekleşir. Algılamada beyne ulaşan uyarımlar kümeler halinde örgütlenir ve aynı zamanda bir anlam kazanır.

Kısaca betimlenen işitme ve ona dayalı algılama süreçleri, kuşkusuz daha karmaşık bir nitelik kazanarak, müziksel uyaranlar ağı içinde yaşayan bir bireyin müziksel işitme ve ona dayalı müziksel algılama sürecine dönüştür” (Uçan,1994, s.18-19).

Duyular uyarılmadan algı süreci başlamaz. İnsanın gözüne, kulağına çekici gelen, bakarken dinlerken haz veren estetik nitelik; duyuların uyarılmasına yol açar, sinir hücreleri ateşlenerek beyinde algılama sürecini başlatır.

Şiiri, romanı, müziği sadece meraktan ya da sonuca ulaşma arzusuyla değil, bir yolculuğa çıkmış olmanın verdiği haz ile okur ve dinleriz.

Algı, duyularımızın topladığı verilerden bilinç edinme sürecidir.

“Kulağın fizyolojik yapısından ileri gelen duyma sınırları içinde hangi perdelerin sisteme dahil edileceği, hangi perdelerin gam dışı kalacağı değişik kültürlerde değişik şekillerde gelişmiştir. Herhangi bir sistemde büyümenin etkisi insanların algılamadaki duyarlılıklarını ve anımsamalarını önemli bir şekilde etkiler. En azından beklentinin ve oluşan şemaların genelde algılamaya ve anımsamaya olan etkisi, müzik kültürünün birikiminden gelen beklentilerin ve oluşan şemaların müzik algılama ve anımsamasındaki rolüne de yansır.”

Çocukların büyümeleri sırasında gözlenen algılama ve anımsama farkları, içinde büyüdükleri kültürün müziği için özel bir gelişmeyi de yansıtır. Değişik kültürlerde değişik müzik tipleri gelişmiş, değişik müzik öğelerine önem verilmiştir. Örneğin Orta Doğu ve Afrika’nın kuzeyinde insan sesine verilen önem, çalgı müziğinden daha fazladır ve çalgılar çoğunlukla insan sesine eşlik için kullanılır... değişik müzik tipi ile büyüyen insanlarda,

algılama ve anımsamada da doğal olarak kendi toplumlarındaki müzik ve öğeleri lehine küçük farklılıklar görülür.” (Peynircioğlu,1996,s.19).

Görüldüğü gibi, müzikal algı bireylerde, içinde yaşanan toplumun müzik öğelerine göre de değişmektedir.

Araştırmacılar müzikal algının gelişmiş olmasıyla başka alanlardaki zihinler etkinliklerin artması arasında olumlu bir ilişki olduğunu belirtmektedir.

Bütün bu açıklamalardan yola çıkarak bireylerde, özellikle gençlerde müzikal algının gelişmesi yolunda eğitsel pek çok çalışma yapılabileceği sonucuna ulaşıyoruz. Ülkemizde var olan müzik türlerini, geleneksel ve popüler örneklerle, çeşitliliğe ek olarak evrensel nitelikteki çok sesli müziği, Klasik Batı müziğini de bireylere özellikle de gençlerimize tanıtır sevdirmek; böylelikle onların müzikal algılarını geliştirmek bu nedenle önem taşımaktadır. Ayrıca, gençlerimizin ulusal kültür öğelerinin, ulusal müziğimizin örneklerinin yanı sıra evrensel nitelikteki Klasik Batı müziğini tanımaları, öğrenmeleri ve anlamaları; onların özellikle üniversite gibi evrensel değerleri aktaran kurumlarda ulaşmaları beklenen bir kültür düzeyidir. Anadolu Üniversitesi Kültürel Etkinlikler dersi uygulamalarında da gerçekleştirilmek istenen budur.

Klasik müzik eğitimcileri olarak bizler ülkemizde bazı zorluklarla karşılaşmaktayız. Klasik Batı müziğinin bilinirliğinin az olduğu ülkemizde, çoğunlukla da ona kimi önyargılarla yaklaşılmaktadır. Oysa kişinin herhangi bir şeyi sevip sevmediğini, beğenip beğenmediğini değerlendirebilmesi için öncelikle onu tanıması gerekmektedir. Tıpkı bir algının oluşabilmesi için önceden birtakım fizyolojik uyarıların, duyumların gelmesi; ardından bunların bütününe oluşturduğu bir değerlendirmeye ulaşmak gibi. Dolayısıyla öncelikle bilinirliği arttırmak, tanıtmak sonra da sevdirmek için çabalamak; bu konuda neler yapılabileceği üzerine düşünmek ve adım atmak görevleri bizlere düşmektedir.

Günümüzde hız ve teknoloji yaşamın her alanında yüzyılın en önemli özelliği haline gelmiştir. Bu yüzyılda her şeyin tüketiminin ne kadar hızlı olduğu da düşünüldüğünde değişen toplum özellikleri ve beğenileri de farklılıklara uğramıştır. Klasik müziğin anavatanı olan Avrupa’da bile bu yüzyılda geçmişe oranla beğeniler yön değiştirdiği için Klasik müziği tanıtmak, bilgilendirme ve sevdirmek çalışmaları yapılmaktadır.

KÜLTÜREL ETKİNLİKLER DERSİ UYGULAMASI

Anadolu Üniversitesi’nin senato kararıyla uygulamaya koyduğu Kültürel Etkinlikler dersi uygulaması da sözünü ettiğimiz tanıtmak ve bilgilendirme çalışmalarına örnek olarak verilebilir. Bu ders şu özellikteki kuralları içermektedir:

- 1)“KÜL 199 Kültürel Etkinlikler” adıyla 0+2 3 ECTS kredilik ders açılacak.
- 2) Bu ders, 1. sınıf öğrencileri için YÖK zorunlu/seçmeli dersleri grubu içinde değerlendirilecek, üst sınıflar için seçmeli ders olarak kabul edilecek ve bu ders I. ve II. yarıyıllarda ders programına alınacak ve bu dersten çıkışma aranmayacaktır.
- 3) Aşağıda belirtilen türdeki etkinlikler bu dersin kapsamı içerisinde kabul edilecek, dönem içindeki çeşitli etkinliklerden hangilerinin kabul edileceği ayrıca duyurulacaktır.
 - i- Spor etkinliklerine faal olarak veya izleyici olarak katılmak,
 - ii- Psikolojik Danışma ve Rehberlik Merkezi’nce hazırlanan seminerlere katılmak,
 - iii- Sanatsal alanda atölye çalışmalarına katılmak, (Baskı Resim, Cam, Seramik gibi)

(Güzel Sanatlar Fakültesi, atölyelerinde öğrencilerin izleyici olarak katılımını sağlayacak şekilde düzenleme yapacaktır.)

 - iv- Müze eğitimi almak, (Öğretim elemanlarının denetiminde düzenlenecektir.)
 - v- Sanatsal gezilere katılmak, (Öğretim elemanlarının denetiminde düzenlenecektir.)
 - vi- Kültür gezilerine katılmak, (Öğretim elemanlarının denetiminde düzenlenecektir.)
 - vii- Üniversite içinde sinema, tiyatro, konser gibi etkinliklere izleyici olarak katılmak,

viii- Bilimsel toplantı ve seminerlere izleyici olarak katılmak veya görev almak,
ix- Kulüplerde görev almak veya kulüp faaliyetlerine katılmak,
(Kulüplerin durumu değerlendirilip kapsam belirlenecek.)

x- Öğrenci temsilcisi olmak,

xi- Çevreci faaliyetlere katılmak.

4) Yukarıda belirtilen etkinliklerden alınacak not, katılınan etkinlik sayısı ile orantılı olacak ve etkinlik sayısı toplamına göre aşağıda belirtilen harf notlarından biri başarı notu olarak verilecektir (Anadolu Üniversitesi,2012). Başarı notlarının verilme şekli Tablo 1’de verilmiştir.

Tablo 1. KÜL 199 dersi değerlendirme şekli

Katılım Sağlanan Etkinlik Sayısı	Harf Notu
14	AA
13	AB
12	BA
11	BB
10	BC
9	CB
8	CC
7	CD
6	DC
5	DD
4-0	FF

Dersin kapsamında katılınan etkinliklerin kontrolü, otomatik yoklama sistemiyle sağlanmaktadır. Öğrencilerin kimlik kartlarındaki çipin etkinlik saatleri öncesi konser, sergi salonlarının ve müzelerin girişindeki cihazlara okutulmasıyla katılımların kontrolü sağlanmaktadır. Etkinliklerin tümü ücretsizdir. Aylık etkinlik broşürü yayımlandıktan sonra programa eklenen ve “KÜL 199 Kültürel Etkinlikler” dersi kapsamında yer alan etkinlikler güncel olarak üniversitenin web sitesi <http://www.anadolu.edu.tr> adresindeki “etkinlikler” menüsünde yer almaktadır. Öğrenciler güncel programı izlemek ve katıldıkları etkinlikleri takip etmek için web sitesinden yararlanabilirler.

ARAŞTIRMA

Dersin kapsamında öğrencilerin en çok tercih ettiği katılımın 7. maddede yer alan “Üniversite içinde sinema, tiyatro, konser gibi etkinliklere izleyici olarak katılmak” olduğu bilinmektedir. Bu çalışmada da 7. maddede yer alan “Üniversite içinde sinema, tiyatro, konser gibi etkinliklere izleyici olarak katılmak” şartını sağlamak için klasik müzik konserine katılan 100 öğrenciye anket çalışması uygulanmıştır. Anket çalışmasında yer alan sorularla, öğrencilerin bu uygulama sayesinde klasik müziği tanıma düzeyleri, beğenileri ve ileride konserlere katılma alışkanlığını sürdürüp sürdürmeyecekleri gibi sorulara yanıt aranmıştır.

Analizler için SPSS 13.0 programı kullanılmıştır. Çalışma kapsamında oluşturulan anket formu konserlerin çıkışlarında öğrencilere uygulandığında kısa ve öz bir ifade paketini içermektedir. Bu bağlamda demografik verileri toplama amacıyla oluşturulan ifadelerin haricinde öğrencilerin klasik müzik algılarıyla ilgili olarak dört ifade hazırlanmıştır. Yapılan analizlerde müzik algısına yönelik ifadelerin Cronbach Alfa katsayısı 811 olarak hesaplanmıştır. Söz konusu anketteki ifadelerin sıklık ve yüzdelik dağılımlarına bakılarak yorumlar yapılmıştır.

Çalışma amacıyla toplam 100 anket yapılmış bu anketlerin 96’sı değerlendirmeye alınmıştır. Değerlendirilen anketlerin 34’ünü (%35,4) erkek öğrenciler, 62’sini (%64,6) kız öğrenciler doldurmuştur (Tablo 2).

Tablo 2. Çalışmaya katılan öğrencilerin cinsiyet olarak dağılımı

CİNSİYET		
	Frekans	Yüzde
ERKEK	34	35,4
KIZ	62	64,6
Toplam	96	100,0

Çalışmaya katılan öğrencilerin sınıflara göre dağılımı Tablo 3’de verilmiştir. Çalışmaya genelde 1. ve 2. sınıf öğrencileri katılmıştır. Çalışmaya katılan öğrencilerin 61 (%63,5) tanesi 1. sınıf, 25 (%26) tanesi ise 2.sınıf öğrencisidir. Bu durum özellikle KÜL 199 dersinin ilk sınıflarda zorunlu-seçmeli ders olmasından kaynaklanmaktadır.

Tablo 3. Çalışmaya katılan öğrencilerin sınıflara göre dağılımı

SINIF		
	Frekans	Yüzde
1.SINIF	61	63,5
2.SINIF	25	26,0
3.SINIF	6	6,3
4.SINIF	4	4,2
Toplam	96	100,0

Ankete katılan öğrencilerin Eskişehirli ya da farklı bir şehirden gelmiş olduğunu anlamak için sorulan sorunun sonucuna bakıldığında öğrencilerin çoğunluğunun (%66,7) Eskişehir dışından olduğu gözlenmiştir. Tablo 4’te de görüldüğü gibi 32 öğrenci de Eskişehirlidir.

Tablo 4. Çalışmaya katılan öğrencilerin geldikleri illere göre dağılımı

MEMLEKET		
	Frekans	Yüzde
ESKİSEHIR	32	33,3
DİGER	64	66,7
Toplam	96	100,0

Ankete katılan öğrencilerden Anadolu Üniversitesi’ne Eskişehir dışından gelenlerin 38 (%59,4) tanesi büyük şehirden, 26 (%40,6) tanesi ise küçük şehirden geldiğini ifade etmiştir (Tablo 5).

Tablo 5. Şehir dışından olan öğrencilerin dağılımı

ŞEHİR DIŞI		
	Frekans	Yüzde
BUYUKSEHIR	38	59,4
KUCUKSEHIR	26	40,6
Toplam	64	100,0

Anketteki demografik ifadeler sonrasındaki ilk ifade öğrencilerin üniversiteye başlamadan önce klasik müzik konserine kaç defa gittiği ile ilgilidir. Bu ifade ve sonrasındaki üç ifadede 4'lü likert ölçeği kullanılmıştır. Bu ifadede kullanılan maddelerdeki seçeneklerde üniversiteye gelmeden önce hiç konsere gitmediği, 1 ila 5 konsere gittiği, 6 ila 10 tane konsere gittiği ve 11'den fazla konsere gittiği şeklindedir. İfadeye verilen cevaplar Tablo 6'da verilmiştir.

Tablo 6. Üniversite öncesi öğrencilerin gittiği klasik müzik konseri sayısı

S1		
	Frekans	Yüzde
HIC	22	22,9
1-5	65	67,7
6-10	8	8,3
11+	1	1,0
Toplam	96	100,0

Klasik müzik konserleri ile ilgili ikinci ifadede 4'lü likert kullanılmıştır. Bu ifadede kullanılan maddeler ise hiç beğenmedim, beğenmedim, beğendim ve çok beğendim şeklinde sıralanmıştır. Bu ifadede öğrencilerin ilk gittiği klasik müzik konseri ile ilgili düşünceleri öğrenilmeye çalışılmıştır. Öğrencilerin 50'si (%52,1) gittiği ilk klasik müzik konserini beğendiğini, 35'i (%36,5) ise çok beğendiğini ifade etmiştir (Tablo 7).

Tablo 7. Öğrencilerin izledikleri ilk klasik müzik konseri ile ilgili düşünceleri

S2		
	Frekans	Yüzde
HIC BEGENMEDİM	5	5,2
BEGENMEDİM	6	6,3
BEGENDİM	50	52,1
COK BEGENDİM	35	36,5
Toplam	96	100,0

Ankete katılan öğrencilere katıldıkları ilk klasik müzik konserine katılma nedenleri ile ilgili ifadede kullanılan maddeler zorunluluk, merak, sevgi ve sosyalleşmedir. Öğrencilerin 67 (%69,8) tanesi ilk gittikleri konsere zorunluluktan gittiklerini belirtmişlerdir (Tablo 8). Öğrencilerin 16 (%16,7) tanesi ise ilk gittikleri konsere sosyalleşme amacıyla gittiklerini belirtmişlerdir. Bu ifadeye verilen zorunluluk cevabında KÜL 199 dersinin bir etkisi olduğu düşünülebilir.

Tablo 8. Öğrencilerin izledikleri ilk klasik müzik konserine gitme nedenleri

S3		
	Frekans	Yüzde
ZORUNLU	67	69,8
MERAK	11	11,5
SEVGI	2	2,1
SOSYAL	16	16,7
Toplam	96	100,0

Anketin son ifadesinde ise hayır, belki, evet ve kesinlikle evet maddeleri kullanılmıştır. Bu ifade öğrencilerin gelecekte de klasik müzik konserlerine gidip gitmeyecekleri öğrenilmeye çalışılmıştır. Öğrencilerin %91,6'sı gelecekte de konserlere geleceklerini belirtmişlerdir (Tablo 9). Bu ifadeye verilen yanıtların bu şekilde çıkması ülkemizde olan klasik müzik dinleyicilerinde gelecekte bir artış olacağını göstermektedir.

Tablo 9. Öğrencilerin gelecekte klasik müzik konserlerine gitme istekleri

S4		
	Frekans	Yüzde
HAYIR	2	2,1
BELKI	6	6,3
EVET	56	58,3
KESINLIKLE EVET	32	33,3
Toplam	96	100,0

BULGULAR VE YORUM

Anketten edinilen sonuçlar doğrultusunda öğrencilerin Eskişehir veya başka büyükşehirde yaşayanları da dahil olmak üzere klasik müzik konserine gidenlerinin sayısı oldukça azdır; hatta henüz hiç gitmeyenler bile %22,9 gibi önemli yer tutmaktadır. Dolayısıyla üniversitemizin kültürel etkinliklere katılımı artırmak yönünde başlattığı bu dersin uygulamasının zorunlu olması ve öğrencilerin de %69,8'inin “zorunluluktan” ötürü geldiğini ifade etmesi bir yandan böylesi bir katılıma “Zorla güzellik olur mu?” konusunda bizi düşündürse de bir yandan da bu yaşına kadar hiç klasik müzik konseri deneyimi olmayan bir öğrencimize en azından bir kez katılmadığı bir etkinlikten hoşlanıp hoşlanmayacağını belirleme konusunda fikir ve algı sahibi olması gerektiğini de öğretmenin üniversite eğitiminin bir parçası olduğuna inanıyorum. Nitekim ders kapsamında etkinliklere katılan öğrencilerin %88,6'sı konseri beğendiklerini ve %91,6'sı bundan sonra da konserlere katılmayı istediklerini söylemişlerdir. Bu da demek olmaktadır ki; KÜL 199 dersi bir bakış açısıyla “not zorlamasıyla” sanat sevdirebilir mi düşüncesi içerse de anlaşılmaktadır ki; başta not zoruyla gelen öğrenciler sonrasında, gelecekte de konserlere geleceklerini dile getirmişlerdir.

SONUÇ

Büyükşehirlerde yaşayanlarımız yerleşik bir veya birden fazla senfoni orkestramız, tiyatromuz ve davetli sanatçıların geldiği sanatsal etkinliklerimiz olduğu için şanslıyız. Bu nedenle kimi gün sayısının fazlalığı yüzünden birbiriyle çakışan “iyi” konserleri kaçırdığımız bile oluyor. Dolayısıyla bu şehirler için olanağı varken gitmeyen, bilmeyen, tanımayanlar için Klasik Batı müziğini sevdirmek amacıyla neler yapılabileceğini düşünürken, belki sevecekken şehrinde bu olanağa sahip olamayanlar için de başka fikirler üretmeliyiz.

Ülkemizde klasik müzik konserlerinin, senfoni orkestralarının izleyicinin ayağına gittiği kimi konserlerin düzenlendiğini biliyoruz. Ancak bu gibi etkinliklerin sayısı o kadar az ki bu konserlerin düzenlenmesi çoğu zaman bir “haber” oluyor, daha da kötüsü kimi zaman haber dahi olamıyor. Bu konserlerin birkaçında bulunduğum sırada edindiğim izlenim şöyle oldu:

Herhangi küçük bir yerleşim yerine konser vermeye –özellikle de söz gelimi kalabalık bir senfoni orkestrası- gitmişse seçtikleri eserler de çoğunlukla popüler eserler olduğunda oranın halkının sevgisi, beğeni ve hayranlığı görülmeye değer güzellikte oluyor.

Yıllar önce Yunus Emre’yi anma etkinlikleri çerçevesinde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ve Devlet Çok Sesli Korosu A. Adnan Saygun’un Yunus Emre Oratoryosu’nu Yunus Emre’nin köyü Sarıköy’de trenle gelip akşam saatinde sunmuşlardı. Hava yağmurluydu ancak orkestra, koro yöneticileri bunu dikkate almış dağıtacakları yağmurlukları bile yanlarında getirmişlerdi. Sandalyelerini, ses sistemini taşıyan araçlarını da... İyi bir organizasyondur ve program hiç aksamadı. Yunus’un köyünde 700 yıl sonra onun köylüleri ve onu seven kentliler bir arada o olağanüstü sunumu izledik. O gün yaşamım boyunca unutamayacağım bir “güzellik”, bir “kültürel paylaşım” olarak belleğimde yer etti.

Basın ve televizyon her tür etkinlikte bu pencereden de bakmalı. Ulusaldan evrensele ulaşma bilincidir bu. İnsanlarımızı her fırsatta çok sesli müzikle tanıştırmalı. Çok sesli müziğin önde gelen adlarını ve yapıtlarını her fırsatta duyurmalı, seslendirmeli. Bunları tanıtmalı. Eğitimin her basamağında öncelikle var olan müzik derslerinde sonra da seçmeli derslerde klasik müziği ve diğer tüm müzik türlerini tanıtmalıyız. Dolayısıyla öğrencilerin üniversiteye geldiklerinde genel bir müzik beğenileri zaten oluşmuş olmalı.

Bugün bu düzeyde bir müzik eğitiminden yoksunuz. Üniversitemize gelen gençlere (üniversel-evrensel) bir kültüre ulaşmaları konusunda yol gösterici olurken güdüleme biçimimiz, şimdilik, gittiği etkinlik sayısı ile eşdeğer not; not korkusu. İzlemesi onlara çok güç gelse bile gençlerimiz, öğrencilerimiz buna “katlanıyorlar.” Amacımız bu değil. Katlanılacak bir durum yaşatmak değil, severek, isteyerek klasik müzik konserlerine gelmelerini sağlamak. Beğenilerini oluşturmak, geliştirmek ve bu gençlerin sayılarını artırmak, klasik müzik sevgisini, kültürünü toplumda yaygınlaştırmak.

Özetle; (Ulusal) Milli Eğitim kavramının sınırları içine “çoksesli müziği bilen, tanıyan, dinleyen ve bu konuda belli bir beğeni düzeyine ulaşmış gençler yetiştirmek” amacını yerleştirmeli ve bu amaç doğrultusunda “gerçekten” çok iyi tasarlanmış çalışmalar yapılmalıdır. Gençlere üniversite yaşına geldiklerinde bir ders kapsamındaki uygulamayla değil, ilköğretimden itibaren var olan müzik derslerinin kapsamında tüm müzik türleri, bilgileri ve örneklerinin dinletildiği ve onların beğenilerinin oluşmasına yardımcı olduğu bir yol izlemeliyiz. Ancak müzikten beklentisinin ne olduğunu bilen gençler, müzikal algılarını oluşturabilirler. Bu algıyı oluşturmak, ülkemizde müzik eğitiminin ilk basamaklarından itibaren izlenen bilinçli bir kültür politikasıyla gerçekleştirilebilir.

KAYNAKÇA

Anadolu Üniversitesi Web Sitesi, Erişim Tarihi: 10.02.2012.
https://www.anadolu.edu.tr/ogrenci_isleri/senato_yk_kararlari/kultureletkinlikler.aspx

Anadolu Üniversitesi Web Sitesi, Erişim Tarihi: 10.02.2012.
https://www.anadolu.edu.tr/ogrenci_isleri/yasa_yonnetmelikler/kultureletkinlikler.aspx

Erden, M., Akman, Y. (1995). *Eğitim Psikolojisi Gelişim-Öğrenme-Öğretme*, İkinci Baskı. Ankara: Arkadaş Yayınları.

Morgan, C. T. (1994). *Psikolojiye Giriş Ders Kitabı*. 10. Basım (Çev. Arıcı, H. ve diğerleri). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Psikoloji Bölümü Yayınları No:1.

Peynircioğlu, Z. F. (1996). Müzikte Algılama ve Bellek. *Türk Psikoloji Dergisi*, 11(36),

Uçan, A. (1994). *Müzik Eğitimi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

“POPÜLERLEŞEN YERELLİK VE YERELLEŞEN POPÜLERLİK BAĞLAMINDA GÜNÜMÜZÜN MÜZİKAL ALGISI’NIN DEĞİŞEN “DEĞİŞMEZLER”İNE BİR BAKIŞ”

Yrd. Doç. Dr. Cenk CELASİN

Süleyman Demirel Üniversitesi

ÖZET

Bu çalışma, “değişmez” olarak vurgulanan fakat farklı formlarda “değişerek” ve/veya “ayak uydurarak” “değişmez olmayı” başarabilen müziksel olguların izler kitle veya tüketici tarafından yerellik ve popülerlik ikileminin ürün ve süreçleri yoluyla algılanması gerçeği üzerinde şekillenmiştir. Üretmek ve tüketmek bir diğerini kendi üzerinden ifade süreci olarak tanımlanabilir. Böylece değişim olgusu da onun bir diğeri olan “değişmezler” üzerinden tanımlanabilecektir. Günümüz “e” ortamında en azından müzik kültürleri açısından coğrafya ayırmaksızın özdeş sosyal unsurların olduğu açıktır. Hatalı ve yaygın bir yaklaşımla “değişmezliğin” en önemli sebebi olarak görülen “ekonomik stratejiler” ve bu stratejilerin birer kuklası imiş gibi görülen bazı müzik tür ve aktörleri gerçekte bu sürecin ancak bir çeşnisi olarak düşünülmesi “halk”ın müziksel algıyı dolaysız etkileyen “estetik yargılara” sahip olduğunun bilincinde olarak çözümlemeler yapılmalıdır. Müziksel işgörü becerisine sahip tüm aktörlerin bir tek “değişmez”i olan “arayış” sayesinde yerel olan popülerleşebilir, popüler olan ise yerelleşebilir. “Arayış” farklı stratejilerle gerçekleştirilse de (öncelikle paylaşım ihtiyacı veya güdüsü doğrultusunda) “değişmez” yollarla, internet, cep telefonu endüstrisi gibi “değişen” araçlarla gerçekleşir. Bu ise söz konusu estetik yargıların “değişmez” bir sonucudur. Öte yandan farklı müzik türlerinin, kendileri ile ilgili olan/olmayan kitle ve/veya grupların değişen çevresini, “değişmez” bir üslupla, farklı yaş kategorileri, ekonomik düzeyler, yaşam biçimleri, gibi unsurlar üzerinden yapılandırması sayesinde kendini şekillendirme becerisine sahip “müziksel unsurlar”ın kimi zaman yerelleşmesi kimi zaman ise popülerleşmesine sebep olduğu görülür.

Anahtar Kelimeler: Yerellik, Popülerlik, Müziksel Algı, Değişmezler

AN OVERVIEW TO CHANGING “UNCHANGEABLES” OF TODAY’S MUSICAL PERCEPTION IN THE CONTEXT OF POPULARIZED LOCALNESS AND LOCALIZED POPULARITY

Cenk CELASİN, Assist. Prof. Ph.D.
Suleyman Demirel University

ABSTRACT

This study is based on reality of the perception of the musical elements by audience or consumer, which are emphasized as “unchangeables”, but are successful in the context of being “unchangeable” with “changing” and/or “keeping pace”, by the products and processes of localness and popularity dilemma. Producing and consuming can be identified as expressing another over one’s self. So the phenomenon of changing can be identified over its other, “unchangeables”. In today’s “e” environment there are identical social elements at least in the context of music cultures with geographical indiscrimination. As a wrong widespread thought, the “economical strategies” and some musical genres and their actors, that are seen as puppets of these strategies, are seen as the most important reason of this “unchangeability”, they just have thought to be as the flavour of this process and analyses should be done with consciousness of “aesthetic judgements” of public that indirectly effects musical perception. Thanks to “pursuit” that is only “unchangeable” factor

of all actors, who have ability of musical service, local can be popularized and popular can be localized. Although the “pursuit” is actualized with different strategies, (primarily in the direction of need or impetus of sharing), it actualizes with the “changing” vehicles as internet and GSM industry, by “unchangeable” ways. And this is an “unchangeable” result of aesthetic judgements. It can also be seen that thanks to configuration of changing environments of related and/or unrelated, masses and/or groups by different music genres by an “unchangeable” way, through the elements as different age categories, economic levels, life styles, “musical elements”, that are able to configure themselves, are sometimes localized and sometimes popularized.

Keywords: Localness, Popularity, Musical Perception, Unchangeables

Giriş

Günümüzün müzikal algısına dayanak teşkil eden temel mekanizmaları popülerleşen yerellik ve yerleşen popülerlik bağlamında irdelemenin amaç edinildiği ve odak noktasının bireysel değil fakat daha çok kolektif ve toplumsal müzikal algı olduğu bu çalışmada günümüzün müzikal algısının şekillenmesinde ve değişime uğramasında gerçekte değişmez olarak üst başlıkları koyulmuş olan fakat içerikleri ve işleyişleri farklı nedenlerle sürekli güncellenegelen, “değişen” kavramlara vurgu yapılmaktadır. Ayrıca popülerleştirme kelimesinin gerçekte “popüler kültürleştirme” olarak ele alındığını da belirtmek gerekir. Günümüzün internet ve kitle iletişim araçları tarafından kuşatılmış ortamında en azından müzik kültürleri açısından coğrafya ayırmaksızın özdeş müzikal algıların olduğu açıktır. Müzikal işgörü becerisine sahip tüm aktörlerin en önemli “değişmez”i olan “arayış” sayesinde yerel olan popülerleşebilir, popüler olan ise yerelleşebilir. “Arayış”, farklı stratejilerle de olsa (öncelikle paylaşım ihtiyacı veya güdüsü doğrultusunda) “değişmez” mekanizma ve araçların “değişen” işlevleriyle gerçekleşir.

Budak’a göre algı, duyu organları vasıtasıyla alınan uyarıcıların (duyusal bilgilerin) tutarlı anlamlı bütünlük oluşturacak şekilde örgütlenmesiyle, analiziyle, yorumuyla ve senteziyle ilişkili, duyu taşıyıcılarının duyu alıcılarına ulaşmasından , algılanan şeyin tanınmasına , farkına varılmasına , kavranmasına vb. kadar geçen fiziksel, nörolojik, fizyolojik, bilişsel ve duygusal süreçlerin tamamı olarak tanımlanabilirken, uyarıcının kaynağına bağlı olarak da dış algı yani dış dünyaya ilişkin görme , işitme gibi algılar ve iç algı yani kişinin kendi bedenine ilişkin konum, yön hareket gibi algılar olmak üzere iki grupta toplanmaktadır. (Budak 2005:43) Fubini ise, müzik algısının temelini insan doğasında bulduğunu ve müzikal kompozisyonu yönlendiren kuralların büyük oranda kültürün, dolayısıyla da tarihin meyveleri olduğu fikrinin tek bir biçimde olmasa da çok kez batı düşüncesinde ortaya çıkmış olduğunu öne sürerken, müziği algılama ve kavramanın temelde bir alışkanlığın ürünü olduğu ve dolayısıyla müziğin yapısı kendi doğasıyla iç içe geçmiş ebedi bir unsurken , dinlemenin insanın kültürlenmesiyle yakın ilişki içinde tarihselleştirilebildiği düşüncesinin de bulunduğunu belirtir. (Fubini 2006:50) Fubini’ye göre ayrıca müzikal algı içerisinde de tarihe, kültüre ya da az çok bir uzlaşıya bağlanamayacak öğeler mevcuttur. (Fubini 2006:49) Bu kararsızlık hali ise gerek yerelin popülerleştirilmesi, gerekse popülerin yerelleştirilmesi konusunda gerekli itici gücü sağlar. O halde söz konusu olan toplumsal nitelikli müzikal algı olduğunda müzikal algının temel gereksinimi olan ve sosyo-kültürel yapı ürünleri olarak ele alabileceğimiz müzikal unsurların değişimleri “dolaysız” önemlidir. Kaemmer, müzik seslerinde, müziğin anlamlarında, kullanımlarında ve işlevlerinde değişiklikler olabileceğine işaret ederken sesteki değişimlerin biçimsel olduğunu, biçimsel değişimin de belli bir toplum içerisinde icra edilen müziğin yapısal modifikasyonları ile ilişkili olduğunu belirtir. Öte yandan performans pratikleri ve repertuarlar gibi unsurlarda da değişikliklerin söz konusu olduğunu vurgularken çalgılardaki değişikliklerin ise en genel

anlamda yeni materyallerin (çalgı parçalarının da) eski (ve belki de yeni) amaçlar için yer değiştirmesi şeklinde olduğunu öne sürer ve “ses”i, çalgı biçimlerdeki değişikliklerin dolaysız, müzik ile ilgili algısal ve davranışsal değişikliklerin ise dolaylı olarak değiştirdiğini belirtir. (Kaemmer 2003:174-175) Tüm bu değişikliklerin ana nedeni ise hangi formasyonda olursa olsun toplumların tüketim biçimlerinin değişmesidir.

Kıray, bugün hemen bütün toplumlarda saygınlık ve statü kazanmak için ekonomik olmayan bir şekilde zaman ve varlık harcanmasının yani gösterişçi tüketimin, en köklü ekonomik mekanizmalardan biri durumunda olduğuna işaret eder. (Kıray 2005:120) Günümüz yaşamında, yerel olma, popüler olma durumlarının tanımları gibi bunlara can suyunu ve sonra da hareket enerjisini veren üretim ve tüketim kavramlarının farklı yapıdaki toplumlar içerisindeki işlevleri ve yine bu toplumların bu işlevleri algılama şekilleri değişiklik göstermektedir.

Geçtiğimiz yüzyılda “sanat (estetik) olarak müzik”, “icra olarak müzik”, “hakkında konuşulan olarak müzik”, “görev olarak müzik”, “eğitim aracı olarak müzik”, “ritüel unsuru olarak müzik”, “gündelik yaşam unsuru olarak müzik” “etnik kimlik olarak müzik”, “sanat (estetik) olarak müzik”, “icra olarak müzik”, gibi tanımlamaların yanına –belki de daha önceki dönemlerden daha keskin ve daha yoğun olmak üzere ve diğer tanımları da kapsayacak şekilde “meta olarak müzik” tanımlaması da gelmiştir. Diğer bir deyişle, müzikal nesneler ne olursa olsun artık daha çok bir araç, bir ürün, bir hammadde olarak ele alınmaya başlanmıştır. Bu konuda ise Kongar’ın “insanoğlunun doğaya uyumunu sağlayan, öteki canlılardan ayırır bir öge, uygulamalı amaçların gerçekleştirilmesi için örgütlenmiş olan her türlü araç gereç ve makineleri insanların birbirleriyle olan ilişkilerini de etkilemiş ve giderek insan-insan çelişkilerine yol açmış bilgi” olarak belirttiği teknolojinin ve bu vasıta ile her geçen gün daha etkili hale gelen ekonomik stratejilerin önemli bir rolü olduğu açıktır. (Kongar 1999:343)

Müzikal algıyı besleyen her türlü çevre, ister “yerel” ister -küresel olan tarafından karakterize edilen ve işlerliğe sokulan- “popüler” karakterde olsun yukarıda bahsedilen ilişki ve çelişkileri sadece bireysel bağlamda değil fakat toplumsal bağlamda da içeriğinde barındırır. Kaçınılmaz olarak, yereli, gelenekseli, popüler, günceli bir şekilde harmanlayarak bünyesinde barındırmak endişesini güden hemen tüm günümüz toplumlarındaki kolektif davranışlar, bu davranışlar sonucu ortaya çıkan yeni fakat kısa ömürlü ticari ürünler, bu ürünleri belki de bir estetik amaç edinmeksizin bir araca dönüştürebilen heterojen ve değişken zihniyetli resmi ve/veya özerk kişilikler, kurumlar bu kişilik ve kurumların içinde yaşadığı ve onları şekillendiren plansız, gündelik, öngörüsüz bir ortama sebep olmuştur. Tüm bunların ise günümüzde küresel ekonomik stratejiler tarafından belirlenerek yönlendirildiği açıktır. Gerçekte yeni medya stratejileri ve ekonomik stratejiler, müzikal algıyı ilgilendiren pratiklerin hangi tür kitle için ne şekilde, hangi zaman dilimlerinde, hangi tür bir sosyo-kültürel tabana uygun şekilde gerçekleştireceği konusunda henüz dizgeli ve pürüzsüz bir açıklama, anlama, yorumlama yani ifade yüzeyine kavuşamamıştır. Hatalı ve yaygın bir yaklaşımla “değişmezliğin” en önemli sebebi olarak görülen “ekonomik stratejiler” ve bu stratejilerin birer kuklası imiş gibi görülen bazı müzik tür ve aktörleri gerçekte bu sürecin ancak bir çeşnisi olarak düşünülmesi gerekirken, “halk”ın da müzikal algıyı dolaysız etkileyen “estetik yargılara” sahip olduğunun bilincine henüz varılamamıştır. Diğer bir deyişle müzik endüstrisinin “en az maliyet”, “en hızlı şekilde”, “en çok kişiye” gibi endişelerle satabileceği, pazarlayabileceği ürünleri üretmesi, bunları satmak için uygun koşulları oluşturmaya çalışması sonucu çoğunlukla yerel’in temsilcisi ve koruyucusu gibi düşünülen halk’ın burada bir kurban gibi görülme hatasına düşülmüştür. Oysaki ister ekonomik tabakalardaki yerine göre, isterse yaşanan coğrafyaya göre ayırt edilsin, günümüz yaşantısında örf, adet, gelenek ve göreneklerden beslenen ve kültürün temel niteleyicisi ve belirteci olan yerelliğin ve popülerliğin ürünleri olan bazı müzikal türlerin takipçilerinin,

sosyo-ekonomik davranışları öncelikle müzikal algılarındaki değişiklikler tarafından tetiklenecek, dinleyici kitlelerinin dinleme ve tüketme çabası ve alışkanlıkları aynı zamanda kolektif müzikal algısında da değişimlere sebep olacaktır. Yüzyıllardır türlü amaçlarla gerçekleştirilen müzikal etkinliklerde görev alan kişiler, çalgılar, icra biçimleri ve müzik eserleri öncelikle medyanın ve müzik endüstrisinin vitrindeki ve arka plandaki aktörleri vasıtasıyla farklı şekillerde popülerleştirilmiş, öyle ki geçen zamanla bu uygulamaların popülerleşmiş yeni halleri ise o şekliyle yerelleşmeye başlamıştır. Öte yandan, toplum içerisinde “müziğe, yaşantısı içerisinde ne şekilde yer vereceği konusunda birbirine öykünerek sorgulamaksızın kabullenme” anlayışı da egemen olmaya başlamış, bu ise sıradan tüketici kadar çalgı yapımcı, icracı ve teorisyen (müzik bilgisi yorumlayan-üreten-uygulamaya hazırlayan) ve hatta medya ve müzik endüstrisi kişiliklerinin de benzer kabullenmeyi ister istemez kendi aralarında yaşamalarına sebep olmuştur.

Müzikal algılarla ilgili olarak popülerliğin yerelleşmesi bağlamında, pop yaşamın tüm unsurları, diğer bir deyişle pop müziğin yanı sıra pop besin, pop giyim ve pop barınma gibi kavramların bir bütün olma ve birbirini dolaysız etkileme özellikleriyle de günümüzde müzikal algıyı doğrudan etkilediği düşünülebilir. Popüler kültür metinleri olarak da düşünülebilecek olan ve önemli bir tanıtım ve özendirme aracı olarak düşünebileceğimiz, yazılı, işitsel, görsel ve görsel-işitsel ortamda ve internette etkin bir şekilde yer alan reklamlar, bünyelerinde yer alan yerel imgeler, çağrışımlar, yerel müzikal unsurlar (çalgılar, müzik kişilikleri, müzik eserleri ve tüm bunların üzerine yüklenmiş olan sembolik anlamlar) vasıtasıyla toplumun istisnasız tüm kesimlerine ve kolektif bilinçaltına hitabetme endişesini taşımaktadır. Benzer endişeleri müzikal doğası itibarıyla daha yoğun ve daha göze çarpar şekilde müzik videolarında ve bir popüler kültür nesnesi olarak sinemada da görmek mümkündür. Örneğin, Türkiye’de yerel müziklerin “ünlü” icracılarının, özellikle belirli dönemde yine müzikle ilgili olan veya olmayan rollerle çoğu başrol olmak üzere görev aldıkları görülür. Öte yandan bazı yerel karakterli (ve/veya geleneksel imgelerle kodlanmış) müzik etkinliklerinde popüler müzik çalgılarının yanı sıra popüler müzik eserlerinin yer aldığı da göze çarpar. Yerelliğin popülerleşmesi bağlamında ise “yerel olan” ve “popüler” müzik türlerinin sayısız kombinasyonları, gerek etnik, gerek eğitim, gerek ticari gerek estetik, gerekse diğer sosyo-kültürel kavramların tetiklemesiyle ortaya çıkmış müzik eserleri ve/veya icralar da söz konusudur. Örneğin Türkiye’de “Anadolu Rock “ grupları veya türkü aranjmanları icra eden farklı çalgı ve vokal icra kombinasyonlarında gördüğümüz gibi diğer coğrafyalarda da olduğu şekilde farklı çalgı kombinasyonları ve düzenleme biçimleriyle popülerleştirilmeye ve meta haline getirilmeye çalışılan yerel müzikal unsurlar söz konusu olmaya başlamıştır. Ayrıca yerelliğin popülerleşmesinde özgün müzik, arabesk gibi oluşumların da önemli bir katkısı olmuştur. Radyo, televizyon ve internet teknolojisi sayesinde daha önceden bu bağlamda ortaya koyulmuş olan çalışmaların yanı sıra yerel unsurları içerisinde barındıran yeni popüler müzik eserleri müzik endüstrisinin çarkları içerisine dahil olmuştur. Ayrıca, yerel vokal ve çalgı icracıları müzik endüstrisinin popüler ürünleri vasıtasıyla medya ve internette yer almaya başlamış, böylece yerel kimlikleri popüler kimlikler haline dönüşmüş, kendi reklamlarını bu vasıtalarla yapmaya başlamışlardır. Farklı coğrafyaların yerel çalgıları, farklı coğrafyaların yerel icracıları, farklı coğrafyaların yerel müzikleri, sample mantığı ile elektronik müzik düzenlemelerinde, elektronik müzik altyapılarıyla birlikte veya ayrı olarak caz, rock müzik türleri veya diğer popüler müzik türleri içerisinde konumlandırılarak yeni müzik eserleri ve /veya icra biçimleri ortaya çıkmıştır.

Toplumdaki işlevleri açısından değişiklik gösterse de radyo ve televizyon, bünyelerinde yer verdikleri programlar vasıtasıyla bu teknolojilerin olmadıkları döneme kıyasla insanların ve kitlelerin birbirleriyle (niteliği tartışılabilir olmak üzere) daha fazla iletişim kurmasına sebep olmuştur. Farklı nitelikteki müzik programlarına veya içerisinde müzikal unsurları

barındıran programlara yer veren televizyon yayıncılığının ise en genel anlamda yerel müzik unsurlarının popülerleşmesi ve popüler müzik unsurlarının yerelleşmesinde önemli roller oynadığı öne sürülebilir.

Sonuç olarak popülerleşen yerellik ve yerelleşen popülerlik kavramlarının müzikal yaşam ve “toplumsal” müzikal algı söz konusu olduğunda kısmen birbirlerini besleyen ve birbirlerine dönüşebilen unsurlar olduğu görülür. “meta olarak müzik” ve arayış, üretim, tüketim, teknoloji, medya, internet, müzik endüstrisi gibi kavramlar konumuz kapsamında günümüzün başlık ve iskelet olarak değişmese de içerikleri sürekli değişen ve gerek “yerelleşmişler” gerekse “popülerleşmişler” bağlamında müziksel algıyı dolaysız etkileyen başlıkları, değişen “değişmezler”i olarak karşımıza çıkar.

KAYNAKLAR

BUDAK,S., Psikoloji Sözlüğü, Bilim ve Sanat. Yay. Ankara 2005

FUBİNİ, E., Müzikte Estetik, Dost Kitabevi, Ankara 2006

KAEMMER, J. E., Music in Human Life Anthropological Perspectives on Music University of Texas Press Austin, 1993

KIRAY,M.B., Tüketim Normları Üzerine Karşılaştırmalı Bir Araştırma Bağlam yay. İstanbul 2005,

KONGAR,E., Toplumsal Değişme Kuramı ve Türkiye Gerçeği ,Remzi Kitabevi İstanbul 1999

**“MÜZİK TEKNOLOJİSİ EĞİTİMİ İÇİN BİR MODEL:
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ MÜZİK TEKNOLOJİSİ ABD”**

Doç. Dr. Cihan IŞIKHAN

Dokuz Eylül Üniversitesi

ÖZET

Tarihsel süreçte çalgılar ve müzik üretimiyle başlayan, ancak ses kayıt teknolojisinin devreye girmesiyle tonmaysterlik adı altında kendine özgü çalışma alanını yaratan müzik teknolojisi, Boehm’e göre son yüz yıllık süre içinde ve ancak beş farklı nesillik geçişten sonra günümüzde seslendirme sistemleri, müzik altyapı düzenleme, yayıncılık sektörü, akustik bilim, ses tasarlama ve analiz, sorgulama sistemleri vs. gibi pek çok alanı kapsar hale geldi. Bu kadar geniş bir alana ve dolayısıyla her biri kendi endüstrisini yaratmış sektöre hitap eden müzik teknolojisi için uzman birey yetiştirmek de müzik teknolojisi eğitimi kendine özgü bir yapıya dönüştürmüş durumda. Önceleri teknik altyapı üzerine kurulmuş müziksel bilgilerle ve kabaca usta-çırak ilişkine dayalı müzik teknolojisi eğitimi, şimdilerde lisans ve giderek lisansüstü eğitimi zorunlu kılan bilimsel bir süreç sonunda tamamlanmakta ve mesleğinde uzman bir müzik teknolojisi çalışanı, ancak bu sürecin sonunda farkını ortaya koymakta.

Müzik teknolojisinde eğitim sürecinin ve bu süreçte halen tartışmaya açık özgün eğitim yöntemlerinin araştırıldığı bu çalışmada, Boehm’den Tom Misner’e kadar birçok müzik teknolojisi çalışanı tarafından önerilmiş ve uygulamaya konulmuş eğitim yöntemleri incelenmiştir. Lisans düzeyde müzik teknolojisi üzerine eğitim veren Türkiye’nin ilk kurumu olan DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü Müzik Teknolojisi Anabilimdalı program ve içeriği ise, incelenen diğer yöntem ve tekniklerle karşılaştırılarak yapılan son değişikliklerle müzik teknolojisinde önerilen güncel bir eğitim modeli olarak sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Müzik Teknolojisi, Müzik Teknolojisi Eğitimi, DEU Müzik Teknolojisi ABD

ABSTRACT

In the historical process, music technology starts with musical instruments and music production in generally. In subsequent years, it has been created a large number of work areas on music technology with the introduction of audio recording. According to Boehm, music technology, within the last hundred years and after the transition from five different generations, has become covering many area such as sound reinforcement, computer music composition, broadcasting, acoustics, sound design and analysis, information retrieval etc. However, music technology which addressed the sector that creates its own industry converts music technology education into a unique structure. Music technology education which previously based on relations between master and apprentice, nowadays have to be completed at the end of a process that requires education. Employee of music technology creates the different at the end of this education.

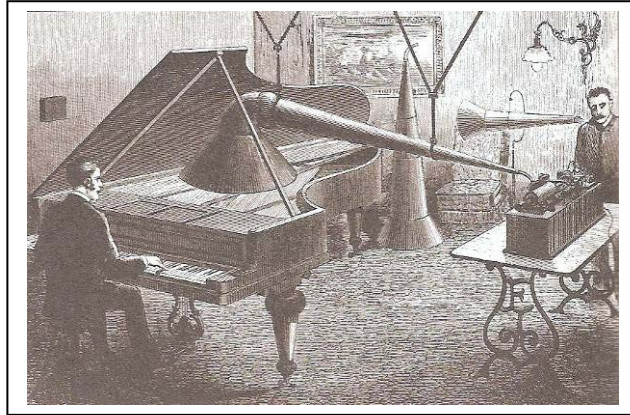
In this study, certain education methods about music technology proposed by some music technology researchers such as Boehm, Tom Misner are discussed. On the other hand, Department of Music Technology, the first undergraduate program of music technology in Turkey, within Faculty of Fine Arts at Dokuz Eylul University, is represented as a model for music technology education.

Key Words: Music Technology, Education of Music Technology, 9 Eylul University Department of Music Technology.

MÜZİK TEKNOLOJİSİ

Latin şair Ovidius'un masalında Echo'nun sesini dağlara kaydetmesini, İ.Ö 4.yy'da Plato'nun suyla çalışan ve saat başlarında bir ezgi çaldığı söylenen mekanik çalgısını, 13.yy.'da Keşiş Magnus'un insan sesi çıkartabilen makinesini (Ünlü 2004: 27) ve tüm bunlara ek olarak, daha gerçekçi ve nispeten bir o kadar yakın tarihe sahip örnek olan Theobald Boehm'ün üfleme çalgıya mekanik bir kapakçık takmasını bir tarafa bırakacak olursak; müzik teknolojisinin başlangıcı kesin bir ifadeyle ses kaydı üzerine yapılan ilk çalışmalarla, yani 19.yy sonlarında Martinville, Bell ve Edison ile başlar. Bu başlangıç üzerine kurulan müzik teknolojisi her geçen yıl toplumsal etkileriyle öyle bir endüstriyel süreç izlemiştir ki, kayıt yapabilen ilk aygıt olan fonotograf ile günümüz işletim sistemine dayalı profesyonel donanımlar arasında ancak tüketim miktarı kadar fark yaratmıştır. Dolayısıyla bu süre içinde üretilen ve hedefi tüketici endeksli tüm kayıtlar ve kayıt donanımları, önceleri mekanik ancak sonraları giderek elektrik-elektronik gelişimleriyle çizgisel ama bir o kadar da popüler bir süreci oluşturur. Örneğin sürecin başını oluşturan fonotograf, 1860'lı yılların başında Fransız mucit Édouard-Léon Scott de Martinville tarafından geliştirilen dünyada bilinen ilk ses kayıt aygıtıdır. 2008 yılının Mart ayında ses tarihçi David Giovanni tarafından gün yüzüne çıkarılan bu aygıttaki ilk kayıta, "Au Clair de la Lune" adlı parçanın on saniyelik seslendirilişi bulunmaktadır⁵.

Fonotograf sonrası sırasıyla fonograf, grafon ve gramfon ile gelişimini sürdüren kayıt endüstrisi ve dolayısıyla müzik teknolojisinde, çalgıları kayıt altına alabilmek için doğal olarak önceleri mekanik imkânlardan yararlanır. Kayıt sırasında ses kaynağının önüne yerleştirilen huni, titreşimleri diyafram ve iğne yardımıyla mekanik olarak silindire çizitler. Önceleri teknik yetersizlikler ve maliyet nedeniyle "tek kaynak-tek kayıt (vokal-fonograf veya piyano-fonograf)" ilkesiyle ve Şekil 1'de gösterilen basit bir teknikle yapılan kayıtlar, sonraları çok kaynak-çok kayıt olarak karşımıza çıkar. Böylece özellikle müzik-eğlence ortamlarının yaygınlaştığı kentlerde ses kayıt stüdyoları giderek çoğalmaya başlar.



Şekil 1: Stüdyoda Fonografa Yapılan Piyano Kaydı.

Önceleri tek kaynakla başlayan ancak sonraları orkestra kaydına kadar uzanan ve gramfon ile doruğa ulaşan ilk kayıtlar, Philadelphia 12. Caddede Fred Gaisberg tarafından açılan ses kayıt stüdyosunda uzunca bir süre sürdürülür. Bu ve buna benzer stüdyolardaki orkestra kayıtlarında, tüm orkestrayı olabildiğince içine alan çok büyük hunili bir gramfon ve yer-yer orkestra çalgı gruplarına dağıtılan ilkinde göre daha küçük hunili diğer gramfonlarla aynı anda kayıt başlar. Tüm bu kaydedilen silindir veya plaklar son bir gramfona tekrar çalınarak kayıt tamamlanır (Bkz. Şekil 2).

⁵ David Giovanni, "First Sounds Initiatives", Conference Recordings, 42nd Annual Conference of the Association for Recorded Sound Collections, Stanford University, Palo Alto, California, USA, 26-29 March 2008



Şekil 2: Tek Bir Mikrofonla (Huniyle) Orkestra Kaydı.

Bu yöntemle yapılan kayıtlar Türkiye’de Orfeon Record şirketiyle gündemdedir. Bunu sonraları Sahibinin Sesi fabrika ve kayıt stüdyoları takip eder. Türkiye’nin müzik ve teknoloji karşılaşmasını en iyi örnekleyen Orfeon Record’un kayıt teknisyeni Jack Beresi, 20.yy. başlarında Tanburi Cemil Bey’in stüdyoda fonografa nasıl kayıt yaptığını anılarında şöyle anlatır:

“Cemil Bey sabahları bir fayton dolusu çalgıyla stüdyoya gelirdi. Balmumu kalıpların yumuşak kalmaları ve kolay işlenmesi için, iyice ısıtılmış bir odadır kayıt stüdyosu. Gramofon hunilerinin daha büyükçe bir benzeri olan huni, saziyla önünde duran Cemil Bey’i sanki içine alacak gibi tasarlanmıştır. Cemil Bey istediği çalgıyı alır, onunla çalışır, keyfi gelip de canı çektiğinde çalmaya başlar. Çalmaya başlayınca kayda geçilir, yapılan kayıt hemen Cemil Bey’e dinletilirdi. Eğer beğenmezse kalıp bozulur, ancak Cemil Bey’in tamam dediği kayıtlar yayınlanırdı.” (Ünlü 2004: 51)

Türkiye’de ilk yapılan kayıtlara bakıldığında, kayıt tekniği olarak eldeki mekanik imkânların kullanıldığını, ancak bununla birlikte aynı imkânların çalgı kaynaklarını seçime zorladığını görürüz. Kayıt ortamı ve kayıt aygıtı ilişkisinde, mekanik olanakların daha çok tiz sesli kaynaklarda yoğunlaşmıştır. Yani çalgının ürettiği frekans aralığı ne olursa olsun, eldeki mekanik imkânların bu çalgıdan çıkan tiz frekansları kayda daha sağlıklı aktardığı bir gerçektir. Örneğin bir tambur ustası olan Cemil Bey’in ilk plaklarında tamburu değil kemençeyi tercih etmesi veya yine ilk kayıtlarda erkek yerine kadın sesi aranması ve dönemin siyasi yapısı gereği kadın ses için de çoğunlukla Rum veya Ermeni asıllı şarkıcıların ön plana çıkması bu yüzdendir.

İstanbul merkezli başlayan müzik kayıtları, sonrasında ‘ulusal bir müzik yaratmak’ düşüncesiyle müzik bilimci ve eğitimciler tarafından devlet desteği de alınarak Anadolu’ya yayılır. En ilk 1926 tarihli ve yöneticiliğini İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı müdürü Yusuf Ziya Bey’in yaptığı bir derleme heyeti Anadolu’yu dolaşarak çalgı ve vokal kayıtlarına başlar. Daha sonraki yıllarda Mahmut Ragıp (Gazimihal), Bela Bartok, Alman Arkeolog Felix Von Luschan gibi bilim adamları, çeşitli araştırma ve derleme çalışmaları için Anadolu’ya giderek ses kayıtları yaparlar.

20.yy. ilk yarısı sonrası tüm dünya için değişim yıllarıdır. Bu değişimi Serhad Durmaz şu ifadelerle en iyi özetliyor (Durmaz 2003: 142):

“...müzikli eğlence yerlerinin sayılarındaki tırmanış, elektrikli müzik aletleri üretimi, elektrik gitar piyasasında patlayan satışlar, sahnelerde kırılan gitarlar, gece-gündüz süren dev organizasyonlu açık hava konserleri, New York yapımcılarının kulüp-kulüp dolaşıp adeta yetenek avına çıkmaları, savaş karşıtı kitle hareketleri, yazılan şarkılar ve ağıtlar, 20 yıl

içinde sadece %30 artan dünya nüfusuna karşın yalnızca Avrupa’da tam üç katı artış gösteren albüm satışları, kayıt stüdyosu sayılarındaki inanılmaz artışlar, fan kulüpler, uyuşturucu pazarında kaygı verici boyutlara varan değişimler...”

Plaktan kasete kadar geçen sürede Türkiye’deki ilk stüdyoların İstanbul’da ve belgelere göre çoğunlukla yabancıların sahipliğinde varlığını sürdürdüğünü biliyoruz. 1980’li yılların sonuna kadar geçen sürede, İstanbul’daki ses kayıt stüdyoları hakkındaki araştırmasıyla Merve Arkunlar şunları söylüyor⁶:

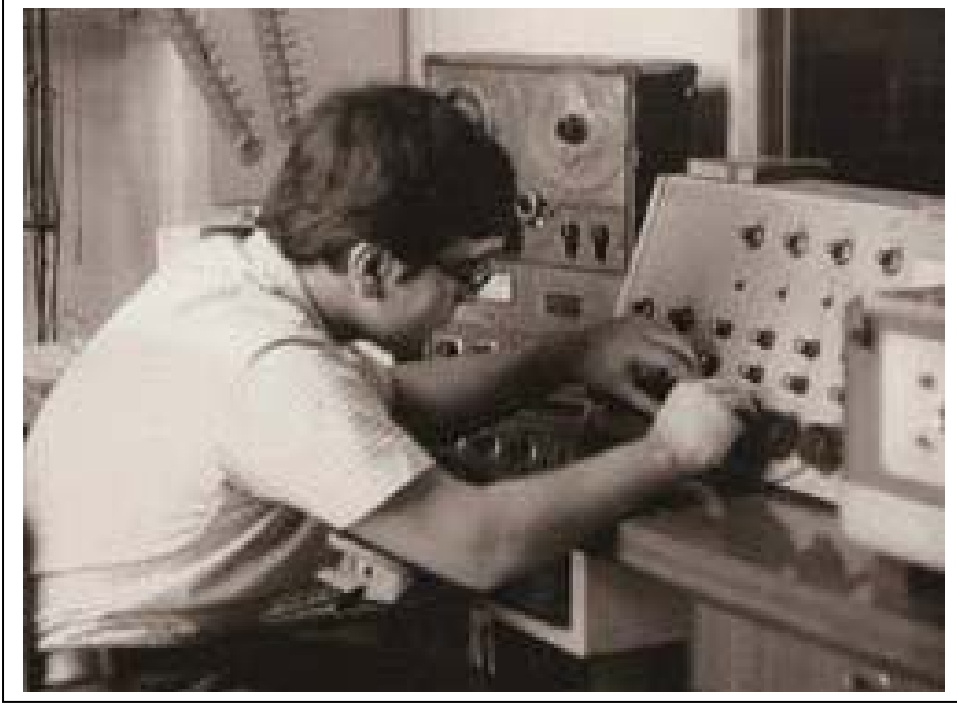
“Enstrüman çalan, şarkı besteleyen, albüm çıkarmak isteyen, işinde uzmanlaşmış müzisyenler çalgılarıyla stüdyoların kapısını çalar, maliyetini kurtaracak harcamalar yapıldı. Neşet Ertaş’ın Kırşehir’den güçlkle bulduğu bir miktar para ile İstanbul’a gelişi ve Sençalar Plak’a girişi ile kitlelere ulaşması da bu tarz bir hikâyedir. Benzer şekilde bahsedebileceğimiz Coşkun Plak, Mihran Gürciyan önderliğindeki Grafson Müzik, Sahibinin Sesi gibi plak şirketleriydi stüdyo sahipleri. Türkiye’nin ilk plak şirketlerinden Odeon, Türkiye’ye 1924 yılında Jak Grünberg tarafından Almanya’dan temsilciliği alınarak getirilmişti. Sirkeci Sultanhamam Hamdi Bey Geçidi’nde bulunan Topalyan Han’da bir apartman katında çalışmalarına başlamış, ilk kayıtları borulara yapmıştı. Bu kayıtlar, İstanbul’a yılda bir iki kez gelip iki aya yakın burada kalan Alman teknisyenler tarafından mum kalıplara geçirilip, bu şekilde Almanya’daki merkeze yollanıyordu. 1960’lı yıllara kadar 78 devirli plak kayıtları yerini 45’liklere bırakmıştı. 70’li yıllarda 33’lük long play’ler çıkmış ve sonlarında artık plak yavaş-yavaş yerini kasete bırakmıştı.”

Dünyadaki teknolojik değişim ve gelişim o kadar hızlı ilerler ki, Türkiye’nin gerek siyasi gerekse sosyal yapısı, 1970’li ve 80’li yıllarda bile halen plak endüstrisine hizmet veren ses kayıt stüdyolarını teknik anlamda oldukça zayıf ve hatta dünyadaki örneklerine göre son derece yetersiz kılar. Bu yıllar arasında varlığını İstanbul’da sürdüren ve önceleri 33’lük plaklar, sonraları kaset kayıtlarıyla Türk Müziği kayıtlarında ön plana çıkan çok az sayıda stüdyoya rastlıyoruz. Örneğin TRT teknisyeni Kami Acim’in kurduğu “Stüdyo Elektronik” ve Ermeni asıllı bir Türk’ün işlettiği “Stüdyo Grafson”, aralarında Barış Manço, Zeki Müren, Şerif Yüzbaşıoğlu, Garo Mafyan, Timur Selçuk, Onno Tunç, Metin Özülkü, Turhan Yükseler gibi dönemin popüler isimlerinin çalıştığı stüdyolar olurlar. Merve Arkunlar’ın, stüdyo elektroniğin kurucusu Kami Acim’in oğlu Doç. Dr. Server Acim ile yaptığı söyleşi, o dönem kayıtlarının teknik olarak nasıl olduğu hakkında fikir verir nitelikte⁷:

“Kayıtlar kendi içinde departmanlara ayrılırdı. Birinci departman olan altyapıda bas gitar, davul, piyano, elektrik veya akustik gitar kayıtlar; ikinci departman olan üstyapıda ise yaylılar, tahta veya bakır nefesliler kaydedilir, üçüncü aşamada geri vokaller ve son olarak, dördüncü aşamada da solist kaydedilirdi. İki adet stereo makara teyp vardı. Önce, altyapı bir makara teybe kaydedilir, sonra birinci makara teypten altyapı çalınır, o sırada miks yapılarak üst yapı ile birlikte ikinci makara teybe kayıt yapıldı ve bu işlem bu şekilde devam ederdi. Yani eskiden işler şimdiki gibi kolay değildi. Günümüzdeki koşullara kıyasla o zamanlarda gerçek müzisyenler, gerçek şarkıcılar olmak şarttı. Kayıt sırasında, parçanın orta yerinde müzisyenin yapacağı ufak bir hata, tüm parçanın kaydının baştan alınması demektir.”

⁶ <http://www.timeoutistanbul.com/index.php?sid=77002#feature-article> (Erişim:26.11.2010)

⁷ <http://www.timeoutistanbul.com/index.php?sid=77002#feature-article> (Erişim:26.11.2010)



Şekil 3: Türkiye’de 80’li Yıllara Ait Bir Ses Kayıt Stüdyosu.

1980’li yıllara kadar Türkiye’deki ses kayıt teknolojisi dünyadaki örneklerine göre o kadar yetersizdir ki, Tayfun Balarısı “*artık batıdaki benzerlerine yakın plaklar üretebileceğiz*” şeklinde bir açıklamayla 24 kanallı YTH (Yusuf-Tayfun-Halis) stüdyosunu açtığını ancak 1983 yılında duyurur. O dönemde etkinliklerini sürdüren Arı, Arla ve Marşandiz stüdyolarının 8 kanal, İstanbul Gelişim ve İstanbul Ses Kayıt stüdyolarının 18 kanal olduğu göz önüne alınacak olursa, YTH’nin inanılmazı başlattığını söyleyebiliriz (Durmaz 2001: 143). Diğer taraftan o dönemlerde Türkiye’de yapılan ses kayıtlarının sayıca yarısından fazlasını TRT Radyo’su üstlenmiştir diyebiliriz. Tahmin edilenin aksine teknik olarak bir arayışın olmadığı bu kayıtlarda, ister tek bir çalgı ister orkestra olsun tek bir stüdyo mikrofonu kullanıldığını biliyoruz. Çelik tabanlı özel radyo plaklarına yapılan bu kayıtlarda ise genellikle 15-20 dakikalık kayıtlar 40cm çaplı plaklara kaydedilmiştir.

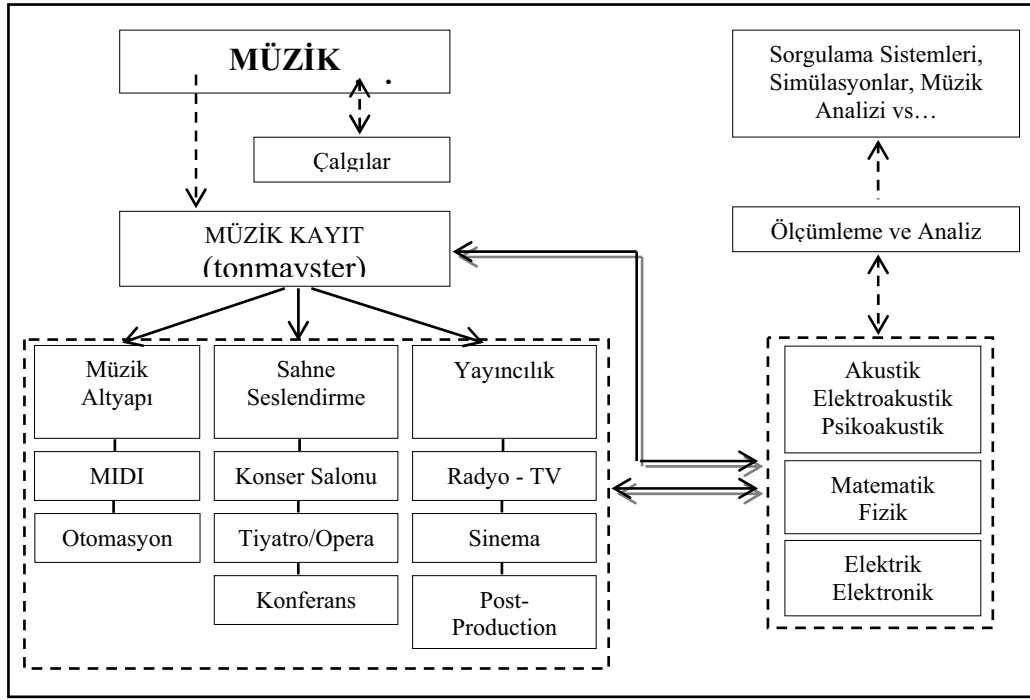
1990’lı yıllara gelindiğinde, dünyada hızla yayılan dijital teknolojinin geçmiştekinin aksine Türkiye’de de olabildiğince takip edildiğini görüyoruz. Bunda kuşkusuz serbest piyasa ekonomisinin hayata geçmesiyle ithal ürünler için sağlanan kolaylıklar ve bunun paralelinde giderek hızlanan özelleştirme çabalarının büyük rolü vardır. Özellikle TRT tekelinden kurtularak hızla açılan yayın kuruluşları ve stüdyolarının, aynı zamanda TRT kökenli ses teknisyenlerini transfer etmeleriyle büyük bir değişimin başlangıcını oluşturur 90’lar. Buna bir de giderek küçülen ve ucuzlayan bilgisayar teknolojisi de eklenince, günümüze kadar geçen süreçte dünyadaki sayılı örneklerini aratmayacak İmaj, Raks Marşandiz gibi profesyonel ses kayıt stüdyoları artık ileri düzey ses kayıt teknolojisinin de Türkiye’deki lokomotifleri olurlar. Bugün için İstanbul başta olmak üzere Türkiye geneline yayılmış sayıları tahmin bile edilemeyen irili ufaklı birçok profesyonel stüdyo ve müzik teknolojisine yönelik lisans/lisansüstü düzeydeki özel/devlet eğitim-öğretim kurumları, geçmiştekinin aksine dünya ile aynı hızda gelişmelere sahiplenerek ses kayıt teknolojisi ve dolayısıyla müzik teknolojinin Türkiye’deki potansiyel mekânları olmuştur.



Şekil 4: Türkiye’de 2000’li Yıllara Ait Bir Ses Kayıt Stüdyosu.
(Kaynak: <http://www.imajonline.com/Post/Sound/SSL9000J.htm>)

Müzik ve teknoloji birlikteliğiyle şekillenen müzik teknolojisini, yurtdışındaki gelişmelerin üzerine hareketini sürdüren günümüz ulusal boyutlarıyla birlikte tarihsel süreç içinde kısaca bu şekilde özetleyebiliriz. Süreç içindeki serüveniyle açıkça görülmektedir ki, fonotograf veya fonografla başlayan ve günümüzde hard disk ortamlarda stüdyolarda gerçekleştirilen ses kayıtları, müzik teknolojisinin en önemli yapıtaşını, yani kayıt endüstrisi ve literatürde yaygın olarak kullanılan “tonmaysterlik” hizmetlerini temel alır. Dolayısıyla tonmaysterlik, içinde bulunduğumuz dönemde müzik teknolojisi eğitim ve öğretiminde başlıca hedeftir. Ancak bununla birlikte, kayıt sonrası veya bağımsız olarak müzisyenlerin dinler kitleyle iletişimini sağlayan konser ortamları da müzik teknolojisinin seslendirme sistemleriyle olan ilişkisini doğurmuştur. Ses kayıt stüdyolarından seslendirmeyle birlikte konser ortamına taşınan ve hatta tv, sinema gibi görsel sanatlarla birlikte yayıncılık üzerine de odaklanan tonmaysterlik hizmeti, her üç alanda eğitim gerektiren bir oluşumu zorunlu kılar. Dolayısıyla kayıt stüdyoları ve konser ortamlarındaki tonmaysterliğin yanında, özellikle popüler müzik üretiminde en ilk faktörlerden biri olan müzik altyapı düzenleme, mekan seslendirimi, prodüksiyon hizmetleri, film-dizi setleri, radyo-tv yayıncılığı gibi pek çok alan veya sektör, günümüzde müzik teknolojisinin en temel alanlarını oluşturmaktadır.

Şekil 5 ile özetleyebileceğimiz bu sürecin devamında, aynı şekil üzerinde belirtilen akustik, elektronik, fizik vb. alanlarındaki bilgi birikimi müzik teknolojisi eğitiminde şarttır. Dolayısıyla kabaca tonmaysterlik olarak tanımladığımız üst meslek, kuramda gerekli diğer disiplinlerle birleştiğinde farklı bir boyut kazanır çünkü kuramsal birikim için gerekli Şekil 5’de belirtilen her disiplin, aslında, müzik teknolojisinde teknik ölçümleme ve analiz yöntemlerinin ortaya çıkardığı doğal bir sonuçtur. Müzik teknolojisi eğitimi için zorunluluk olan ölçümleme ve analiz yöntemleri, özellikle günümüzdeki bilgisayar teknolojisiyle birleştiğinde ileri düzey çok farklı araştırma alanlarına kapı açar. Böylece müzik teknolojisi için Şekil 5 ile özetlenebilecek sistematik bir bütün oluşur.



Şekil 5: Tarihsel Süreçle Birlikte Giderek Kendine Özgü Bir Disiplin Haline Gelen Müzik Teknolojisinin Doğrudan Ortaya Çıkardığı Çalışma Alanları ve Etkileşim Zinciri.

MÜZİK TEKNOLOJİSİ EĞİTİMİ ve DEU MÜZİK TEKNOLOJİSİ ANABİLİMDALI

Önceleri çalgı-teknoloji ilişkisiyle başlayan ancak sonraları kayıt olanaklarının gelişmesiyle tonmaysterlik uygulamalarıyla bütünleşen müzik teknolojisi, tarih içinde ilk “tonmaysterlik” öğretisiyle eşleşmiştir. Bu alanda bilinen en eski kurum, Almanya Paderborn Üniversitesi’ne bağlı Detmold Müzik Yüksekokulu (Detmold Hochschule for Music). Fizik ve matematik bilimci Erich Thienhaus tarafından 1949 yılında kurulan tonmaysterlik bölümü, günümüzde halen aynı adla eğitimini sürdürmektedir. 1950 sonrası Almanya’da kurulmaya başlayan tonmaysterlik okulları⁸, 1970’li yıllardan sonra İngiltere başta olmak üzere giderek tüm dünyada yaygınlaşmaya başlar. Bu sürecin doğal bir parçası olarak da “tonmeister” kelimesi, eğitimin İngiltere’ye sıçramasıyla birlikte İngilizceye “sound engineering” olarak çevrilir ve bir takım istisnaların dışında⁹ tonmaysterlik mesleği ve eğitimi tüm dünyaya ses mühendisliği adıyla yayılır. İlerleyen yıllarda teknolojinin gelişmesiyle birlikte elektrik ortamındaki ses için kullanılan “audio” terimi doğal ortamdaki sesi tanımlamak için kullanılan “sound” teriminden ayrıştırılır ve ses mühendisliği için “sound engineering” veya “audio engineering” tanımları ayrı-ayrı kullanılmaya başlanır. 1970’li yılların sonuna doğru Avustralyalı ses mühendisi (*audio engineer*) Tom Misner, SAE (Sound and Audio Engineering) adı altında özel bir eğitim kurumunu kurar ve bu kurum günümüzde İstanbul da içinde olmak üzere tüm dünyadaki şubeleriyle ses mühendisliği alanında en saygın eğitim kurumlarından birine dönüşür. Öyle ki SAE günümüzde, tarihsel süreçteki değişimiyle müzik

⁸ [Information zum Studiengang Tonmeister an der Universität der Künste Berlin](#)
[Information zum Studiengang Ton an der Hochschule für Film und Fernsehen \(HFF\) 'Konrad Wolf' Potsdam-Babelsberg](#)

⁹ University of Surrey, Institute of Sound Recording, Tonmeister Courses (<http://www3.surrey.ac.uk/soundrec/>)

teknolojisi eğitimini gerek kuramsal gerek uygulamalarıyla en iyi yansıtan ve birçok kurumun müzik teknolojisi eğitimi için referans aldığı köklü bir kurum haline dönüşmüştür.

İşte bu üniversitelerden biri de Dokuz Eylül Üniversitesi'dir (DEÜ). Henüz 1976 yılında DEU (o yıllarda Ege Üniversitesi) Güzel Sanatlar Fakültesi ve Müzik Bilimlerinin kurucusu Prof. Dr. Gültekin Oransay'ın "tonmaysterlik" adıyla bölümde vermeyi amaçladığı dersler hayata geçirilememiş; ancak 1991 yılında gerek ekonomik gerekse siyasi şartların olgunlaşmasıyla tonmaysterlik eğitimi "Elektro-Akustik Ses Tekniği" resmi adıyla ve opsiyon olarak DEÜ'de başlamıştır. 5 yıllık bir geçiş sürecinden sonra eğitim önce 1996 yılında "Müzik Teknolojisi Programı" ve nihayet 2008 yılında "Müzik Teknolojisi Anabilimdalı (MTA)"¹⁰ yapılanmasıyla halen devam etmektedir.

Kuruluşundaki ilk kuramsal çalışmaları ve 1991 sonrası beş yıllık geçiş sürecini bir kenara bıraktığımızda kurum, dersleri ve içeriklerini SAE örnek yapılandırmasından almıştır. Bu çerçevede sırasıyla kayıt teknikleri, stüdyo donanımları ve uygulamaları, müzik altyapı düzenleme teknikleri, MIDI, elektroakustik, konser seslendirme sistemleri, yayıncılık sektöründe ses teknolojisi, müzik ve medya vs. dersler müzik teknolojisi eğitimi içinde yer alır. 2008 yılındaki MTA yapılandırmasından sonra dersler ve içerikleri, kurum çalışanlarının akademik bilgi birikimi ve özellikle uygulamalı derslerdeki yazılım-donanım olanaklarıyla birlikte giderek Şekil 5'de belirtilen müzik teknolojisini kapsayan spesifik alanlara doğru ayrıştırılır.

Kurumdaki 1991 yılı aktif müzik teknolojisi eğitim başlangıcı, doğal olarak yurdumuzda bu tarihten itibaren çeşitli üniversitelerde kurulan diğer müzik teknolojisi amaçlı kurumlara öncülük eder. Başka bir deyişle MTA'nın oluşumunda SAE örneklemini neyse, diğer kurumlar için MTA aynı özelliği taşır. Bu kurumlardan bazıları olarak İnönü Üniversitesi, Cumhuriyet Üniversitesi ve Süleyman Demirel Üniversitesi'ni sayabiliriz. Zamanla bunlara eklenen diğer devlet üniversiteleriyle birlikte yoğunluğu İstanbul'da bulunan birçok vakıf üniversitesi ve özel kuruluşlar, günümüzde halen çoğu kendilerine özgü ve olabildiğince müzik teknolojisi kapsamındaki lisans ders ve içerikleriyle eğitimlerini sürdürmektedirler¹¹.

Dersler

Müzik teknolojisine yönelik tarihsel süreç ve bu konuda lisans düzeyinde eğitim veren ulusal kurumları karşılaştırdığımızda, hemen-hemen tüm kurumlarda bir-iki olağan ortaklık dışında farklı dersler ve içeriklerin olduğunu görmekteyiz. Ancak daha da genelden bakıldığında, müzik teknolojisi eğitimi veren devlet veya vakıf üniversiteleriyle aynı eğitimi veren özel kuruluşların müfredatları ciddi bir şekilde birbirlerinden ayrılmaktadır. Özel kuruluşlar doğrudan mesleki uygulamalara dayalı teknik ve doğal olarak ticari bir müfredat yürütürken, üniversiteler ağırlığı (neredeyse tamamına yakını) müzik içerikli dersleriyle (çalgı, solfej, müzik teorisi, armoni vs.) müzik teknolojisi eğitimini sürdürmektedirler ancak müfredatındaki oluşumunu doğrudan SAE örnekleminde alan MTA hariç.

MTA, daha önce de belirtildiği gibi, aslında 1996 yılındaki müfredat değişikliğiyle tam olarak müzik teknolojisi lisans eğitimine başlamıştır. Bu tarihten önceki 7 yıl bir tür ısınma ve geçiş evresidir. Dolayısıyla 1996, SAE'nin ilk örnek alındığı yıldır. Bu nedenle yurdumuzda hiçbir üniversitede görülmeyen müzik teknolojisine yönelik ders ve içerikleriyle müzik derslerini gerektiği kadar birleştirebilen tek kurumdur MTA.

MTA'nın lisans eğitimini içeren derslere Şekil 6'da yakından bakacak olursak, derslerin hem yıl içinde birbirleriyle hem de diğer yıllardaki gelecek derslerle olan bağlantısını görebiliriz. Örneğin 2. yılda "mikrofonlama teknikleri" ile "sinyal akışı ve

¹⁰ Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü Müzik Teknolojisi Anabilimdalı yerine yazı boyunca kısaca **MTA** kısaltımı kullanılacaktır.

¹¹ Bu üniversite ve kuruluşlardan bazıları: YTÜ – Duysal (Ses) Sanatlar Tasarım, İTÜ – Müzik Teknolojisi Bölümü, Galatasaray ITM, İstanbul Modern Müzik Akademisi vs.

yönlendirme”, stüdyoda doğrudan tonmaysterlik eğitimi için ortak başlangıcı oluştururken, son sınıftaki “stüdyo uygulaması” ve “edit-mix-mastering”, 3. yıl ile birlikte bu derslerin devamı niteliğindedir. Ancak bu dersler, MTA’nın yaklaşık 20 yıllık tecrübesi sonrasında genelde hemen her müzik teknolojisi eğitiminde ortak olarak verilen “kayıt teknikleri” dersinin daha alt parçalara bölünmesiyle ortaya çıkan derslerdir. Dolayısıyla MTA ders programı, bir taraftan kendi içinde bir sistematik yaratma çabası güderken, diğer taraftan müzik teknolojisinin tarihsel süreçteki değişimiyle ortaya çıkan/çıkmak zorunda olan bir yapılanmayla oluşturulmuştur.

1.YIL	2.YIL	3.YIL	4.YIL
Temel M. Kavraml.	Solfej	Y. Sekt. Audio Tek.	Staj - Tez
Solfej	Armoni	Konser S. Sist.	Projelendirme
Ses Elektronikği	Mikr. Teknikleri	Stüdyo	Stüdyo Uygulaması
Ses Fiziği	Sinyal A. ve Yön.	Stüdyo Donanımları	Edit-Mix-Mastering
Stüdyo Elektronikği	Akustik	Müzik ve Medya	Ses Tasarımı
Batı Sanat Müziği	MIDI	B. Ses Teknol.	Altyapı Düzenleme
	Popüler Müzik / Türk Müziği	Temel Yazılım B.	İleri Yazılım Bilgisi

Şekil 6: Yıllara göre belirtilmiş MTA lisans dersleri. Programda uygulanan derslerin tamamı, müzik teknolojisinin yan dallarını da olabildiğince kapsayan bir özellik içeriyor.

Yetenek Sınavı

Müzik teknolojisi eğitimi, daha önce belirtilen nedenlerden dolayı özellikle günümüzde giderek mühendislik disiplinlere doğru bir ivme gösterse de temelini müzik sanatından alır. Bu nedenle eğitim, bireyin müzik yeteneğiyle başlayan ancak ilerleyen yıllarda bu yeteneğin üzerine yerleştirilebilen mühendislik bilgileriyle bir anlam kazanır. Bu nedenle, ilgili kurumda eğitim alacak adaydan mutlaka bir müzik altyapısının, kabaca müzik kulağının olması beklenir ve gereklidir de.

Ancak giderek değişen süreçle birlikte adaydan beklenen müziksel altyapının yanında, müzik teknolojisinin kendine özgü bazı spesifik yetenekleri “öğretilebilir” olmaktan çok günümüzde “aranan” niteliğe dönüşmüştür. Örneğin hemen her sınavda uygulanan ve bireyin müziksel algılama yeteneğini kabaca ortaya çıkaran basit ama etkili bir yöntemde, tınlatılan bir perdeyi veya ezgiyi algıladığına yönelik adaydan müzik normları içinde sesli bir tepki vermesi/sesi tekrarlaması beklenir. Bu yöntem her ne kadar tartışmaya açık bir değerlendirme ortaya çıkarsa da 1. aşamada MTA olarak uyguladığımız yetenek sınavları dâhil müzik eğitimi veren kurumlarda günümüzde en etkili ve bir o kadar geçerli bir yöntemdir. Ancak, bu yöntemle elemeyi geçerek eğitime başlayan bir öğrenci, ilerleyen yıllarda “öğretilebilir” nitelikte görülen bazı müzik teknolojisi derslerinde zorlanmaktadır. Bu duruma en iyi örnek, öğrencinin stüdyo derslerinde karşılaştığı çalgı kayıtlarında ve onların mix işlemlerinde karşımıza çıkar. Öğrenci, topluca ve defalarca çalınabilecek bir yaratıdaki çalgıları kesin çizgilerle birbirinden ayırması gerekir. Çalgının da içinde bulunduğu ve kabaca “tını ayırıştırma” dediğimiz bu durum, öğretilebilir olmaktan çok bir yetenek işidir. Dolayısıyla, müzik teknolojisi eğitimi alacak bir adaydan müziksel bir yeteneğin aranması durumunda

yukarıda anlatılan yöntem dışında bir de adayın “tını ayırıştırma yeteneğinin” ölçülmesi gerekir. MTA giriş sınavlarında 2. Aşama olarak uyguladığımız bu yönteme biz kısaca “mesleki işitme” diyoruz.

Müziksel ve mesleki işitme yetenekleri, günümüzde lisans eğitimi alacak müzik teknolojisi adayı için aslında değişen teknolojik süreçle birlikte zorunlu olarak ortaya çıkan iki eleme noktası ve her ikisi de algılamaya dayalı. Ancak şimdiye kadarki tecrübelerimiz gösterdi ki, olması gereken bu iki algılama yeteneğinin dışında bir de müzik teknolojisi eğitimi alacak adaydan kabaca beceri yeteneğini aramamız gerekiyor. Çünkü her ne kadar bir aday algılamada hiç sorun yaşamasa da onları müzik teknolojisinde hayata geçirebilmesi için temel bazı becerileri ve buna bağlı davranışları daha önceden edinmesi gerekiyor. Elektrik-elektronik alet kullanabilme, bilgisayara teknik müdahale, sınırlı da olsa kullanıcı klavye/tuş/cihaz kontrol hâkimiyeti, okuma alışkanlığına kılavuzluk eden günlük mesleki medya takibi ve hatta abartı gibi görünse de olası formül çözümleri için hesap alışkanlığı sözüne ettiğimiz becerilere birkaç örnek. Ancak tüm bu becerileri ölçebilecek ve adayı elemekten geçirebilecek mükemmel bir çözüm yok elbette. Fakat bunlar bir adayın sözlü ve yazılı ifadeleriyle test edilebilir nitelikte. Dolayısıyla MTA olarak biz bu noktada adaydan, 3. aşamada kendisine yöneltilen çoktan seçmeli ve tamamı müzik teknolojisine yönelik sorulara yazılı yanıt vermesini ve hemen ardından 4. aşama “mülakat” sınavında jüri önünde sözlü olarak kendini ifade etmesini istiyoruz.

	1.AŞAMA	2.AŞAMA	3.AŞAMA	4.AŞAMA
	Müziksel İşitme Sınavı	Mesleki İşitme Sınavı	Test Sınavı	Mülakat Sınavı
İçerik	Tüm adayların bireysel olarak değerlendirildiği ve perde-ezgi tekrarıyla adayın işitme yeteneğinin ölçüldüğü baraj sınavı. Bu sınavdan geçerli puan	Çalan bir yaratıdan çalgı ayırıştırma ve/veya drum-set gibi kendine özgü çalgının her elemanını tınısal olarak tanıyabilmesinin ölçüldüğü tını	Popüler bilgi birikimi, çözümleme, hesaplama vs. yeteneklerin kabaca sorgulandığı test sınavı.	Adayın müzik teknolojisi olan geçmiş tüm becerilerinin sorgulandığı sözlü sınav.
Değerlendirme	100 üzerinden alınan geçerli puanın %40'ı.	100 üzerinden alınan puanın %10'u.	100 üzerinden alınan puanın %10'u.	100 üzerinden alınan puanın %40'ı.

Şekil 7: MTA Giriş Yetenek Sınavında Uygulanan Aşamalar Ve İçerikleri. Her Aşama Sonrası Alınan Yüzdelik Puanların Toplamı, Adayın Sınav Sonucunu Gösteriyor.

Sonuç

Oluşturulan ders ve içerikleri, bunların öğretisi için gerekli öğrencilerin yetenek sınavı sonrası seçimiyle MTA, klasik bir “tonmaysterlik” öğretiminin değil; tarihsel süreçteki değişimiyle şekillenen müzik teknolojisi lisans eğitiminin yurdumuzdaki küçük bir örneği. Bu örnekten yola çıkacak olursak, bir taraftan tarihsel süreçteki farklı disiplinlerle olan ortaklığı, diğer taraftan kendi içindeki farklı çalışma alanlarıyla müzik teknolojisi de her geçen gün eğitiminin nasıl ve ne şekilde olabileceğini sorgulamamızı gerektiriyor. Dolayısıyla MTA özelinde verilen örnek müzik teknolojisi eğitimi, ancak gerek dünya gerekse yurdumuzdaki

diğer devlet ya da özel eğitim kurumlarının ortak akademik-endüstriyel çalışmalarıyla her geçen gün şekillenebilecek bir özellik taşıyor.

Başlangıçta müziği bir şekilde kayıt altına alabilme çabalarının giderek teknolojik olanaklarla birlikte günümüzde standart algılama sınırlarının ötesini zorladığı düşünülürse, sürekli farklıyı aramak adına şekillenen yenileme çalışmaları, bir taraftan gelecek için önemli bir potansiyel oluştururken, diğer taraftan müzik ve teknolojinin geçmişteki birlikteliğini sürekli gündemde tutmayı gerektirir yapıda.

Böylesine bir değişim, müzik teknolojisini ve doğal olarak onun eğitimini her geçen gün sorgulamamız gerektiğinin bir göstergesi. Üstelik birbirine paralel yürümesi gereken her iki fenomenin diğer disiplinlerle olan zorunlu birliktelikleri, yalnızca müzik kayıtları ya da daha genel bir ifadeyle tonmaysterlik uygulamaları için doğruyu bulmak adına tüm çabaları zorlaştırabilir nitelikte. İşte tam bu noktada müzik teknolojisinin bugünkü farklı alanlarını gösteren Şekil 5'e geri döndüğümüzde, tonmaysterlik mi mühendislik mi kısır tartışmaları devam ede dursun, ortaya çıkan oluşumun genel çerçevede bambaşka bir “mühendislik” disiplini gerektirdiğini görmekteyiz. Bu öyle bir oluşum ki, müzik teknolojisinin fiziksel çıkış noktası sayılan “ses” biliminin ve onun etrafında şekillenen ses mühendisliğinin tekrar gözden geçirilmesini zorunlu kılmakta. Richard Brice, tüm bu nedenlerin sonucunda yeni gelinen noktada müzik teknolojisini ses mühendisliğinden ayırarak “müzik mühendisliği” tanımını kullanıyor.¹² Diğer taraftan, dünyanın en eski müzik teknolojisi eğitim kurumlarından biri olan Miami Üniversitesi Frost Müzik Okulu'nda eğitim, “müzik mühendisliği” adıyla veriliyor¹³.

Teknolojiden sıyrılıp mühendislik disiplini zorlayan, ses mühendisliği yerine “müzik mühendisliği” adı tercih edilen müzik teknolojisinin değişen tarihsel süreciyle birlikte ortaya çıkardığı sonuç niteliğinde bir başka üst kurumsal oluşumu daha var: “Müzik Okulu” veya daha kullanılabilir ulusal bir ifadeyle “Müzik Akademisi”. Yurt dışındaki birçok örnekte ister müzik mühendisliği olsun isterse müzik teknolojisi, eğitimin müziğin ortaya çıkardığı diğer sanat-bilim disiplinleriyle iç içe olması gerektiği bugün bir başka tartışma konusu. Yani, akademi çatısı altında kurulacak müzik teknolojisi programı, Miami Üniversitesi Frost Müzik Okulu örnek gösterilerek, öğrencilerin müzik performans-çalgı-müzik bilim-müzik endüstrisi eğitimlerinden gerektiği kadar alacağı derslerle daha sağlam bir altyapıyla müzik teknolojisi mezunu olabilecekleri yurdumuzda da bundan sonrası için tartışmaya açılabilir. Sonuç olarak, müzikteki teknolojik süreç ve süreçteki değişimiyle müzik teknolojisi eğitiminin günümüz şartlarında geldiği ulusal noktayı gösterir MTA ve lisans eğitim programı, sözü edilen yukarıdaki gibi bir hedef yapılanma için ilk adımı oluşturabilir nitelikte.

KAYNAKLAR

Ünlü 2004 – Cemal Ünlü, *Git Zaman Gel Zaman / Fonograg-Gramafon-Taşplak*, Pan Yayıncılık, İstanbul

Durmaz 2003 – Serhad Durmaz, Spektral Audio Bilinci ve Kaset Kültürü, *Popüler Müzik Araştırmaları Derneği Dergisi*, Cilt 1, Sayı 1, s. 140–157, İzmir

¹² Richard Brice, “Music Engineering”, ISBN: 0 7506 5040 0, Newnes Publishing, Oxford, 2001

¹³ Miami University, Frost School of Music, Music Engineering Department

**“TÜRKİYE’DE HALK ÇALGILARININ MESLEKİ EĞİTİM SÜRECİNDE
KAVAL EĞİTİMİNİN GELİŞİMİ VE SORUNLARI ÜZERİNE TESPİT VE ÖNERİLER”**

Yrd. Doç Cihan YURTCU

İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı

ÖZET

Bazı kaynaklara göre günümüzden yaklaşık 5000 yıl gerilere dayanan kaval ya da flüt’ün tarihi, son yıllardaki bazı araştırmalara göre de 40 bin yıllık bir geçmişe sahip. Fakat bu çalgının bir çok çeşidi, neredeyse bu buluntulardaki yapısal haline çok yakın, bazıları da mekanik olarak geliştirilmiş şekilleriyle günümüze ulaşmıştır. Bugün halk müziğimizde kullanılan kaval çeşitlerinin bir çoğu ise hala yapısal olarak (küçük geliştirmeler dışında) neredeyse en yalın hallerini korumaktadır. Elbette bu özellikleri, bu çalgıların icralarını ve eğitimini zorlaştırmaktadır. Fakat diğer yandan bu özellikler, günümüzde hem halk müziğinin icrası için hem de diğer müzik türlerinin icrası için sözkonusu bu çalgıları hala orijinal tadını koruyan ve onları değerli bir konuma yerleştiren özelliklerdir. Bu yüzden kaval çeşitleri bu özellikleriyle, 21. yüzyılda bile hala çok kıymetli, hala çok aranan ve birçok müzik türünde kullanılan çalgılardır.

Ülkemizde 20. yüzyıl başlarında yapılmaya başlanan halk müziği ve çalgıları ile ilgili alan araştırmaları ve TRT’de yapılmaya başlanan halk müziği yayınlarının ardından, 1975 yılında “Türk Musikisi Devlet Konservatuarı”nın da kurulmasıyla genel anlamda geleneksel müziklerimize ait çalgılar akademik bir çerçeve içerisine alınarak, eğitimlerine başlanmıştır. Ve bu süreç içerisinde kaval eğitimi de başlatılarak, günümüze kadar bir çok araştırmaya konu olmuştur. Fakat neredeyse sıfır noktadan başlanan bu çalışmalar büyük özverilerle sürdürülse de, bu alanda bir çok başarılı sanatçı ve akademisyen yetiştirilmeye başlanmış olsa da, bu gün eğitimde geline nokta, yöntem ve anlayış olarak bilimsel standartlara hala tam olarak oturtulmuş değildir. Bu konudaki en büyük eksiklik, kavalın eğitimine yönelik kaynakların yetersiz olmasıdır. Bu yüzden adeta her eğitmen sadece kendi bildiğini, kendi bildiği şekilde ve tecrübesi oranında öğretmeye çalışmaktadır. Tabii ki bu durumun uzantıları, müzik dünyasının içerisinde oldukça somut göstergelerle izlenebilmektedir. Bu çalışmada, işte bu konulardaki somut tespitler üzerinde durularak, “mesleki çalgı eğitimi” açısından halk müziğimizin en önemli üflemeli çalgılarından olan Kaval (Dilsiz Kaval) eğitiminin günümüzdeki sorunlarına, sebep sonuç ilişkilerine dayanarak yine somut öneriler getirilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kaval, Halk Müziği, Çalgı, Eğitim

**“DETECTIONS AND PROPOSALS ON THE DEVELOPMENT AND PROBLEMS OF
END-BLOWN FLUTE EDUCATION WITHIN THE PROCESS OF VOCATIONAL
EDUCATION OF FOLK INSTRUMENTS IN TURKEY”**

Ass. Prof. Cihan Yurtcu

ITU Turkish Music State Conservatory

ABSTRACT

The history of end-blown flute that goes back to 5000 years before our date according to certain sources or the history of flute has a past of 40 thousand years according to certain researches conducted in recent years. However many types of this instrument have reached present day either in the form resembling much to the structures in those findings or in forms developed mechanically. And many of the flute types used currently in our folk music almost preserve the forms which resemble the old forms structurally (other than small

developments). Certainly those features make the performance and education of those instruments more difficult. However, those features on the other hand are such features that preserve original taste of these instruments which are used in our date for both the performance of folk music and the performance of other types of music and position them in a valuable place. Therefore end-blown flutes are still very precious and popular instruments used in many music types even in the 21st century.

The instruments of our traditional music were dealt within an academic framework in general terms and education of those instruments began through the establishment of “Turkish Music State Conservatory” in 1975 following the field studies on folk music and instruments that began in early 20th century in our country and the folk music programs in TRT. And within this process end-blown flute education started and has become the subject of many researches up to date. However, although those studies which almost started from zero point are continued with great self-sacrifices, although efforts for paid in order to train numerous successful artists and academicians in this field; the point we have arrived currently has not exactly be settled in scientific standards in terms of method and understanding. The biggest defect in this regard is the shortage of sources for end-blown flute education. For that reason almost all teachers try to teach what knows as how he/she knows and in proportion with his/her experience. Certainly extensions of this situation may be monitored within the music world through rather concrete examples. In this study the concrete detections shall be emphasized and effort shall be paid to bring concrete proposals for the current problems of education end-blown flute which is one of the most important wind instruments of the folk music in terms of “professional instrument education” on the basis of cause and effect relation.

Key Words: End-Blown Flute, Folk Music, Instrument, Education

Kapsam:

Çalışmanın kapsamı; İstanbul Teknik, Ege, Sakarya, Haliç, Ordu ve Akdeniz Üniversitesi Konservatuarları ve/veya Güzel Sanatlar Fakültelerinde dilsiz kaval çalgısının başlangıç seviyesinden itibaren 8 yarıyla kadar öğretilmesi için düzenlenmiş müfredat programlarıdır.

Amaç:

Bu inceleme ışığında amacımız, Türkiye’de özellikle bu kurumlarda son dönemlerde filizlenmekte olan *halk çalgılarının eğitimi* kapsamında, dilsiz kaval öğretiminde çeşitli sebeplerle ortaya çıkan birbirinden farklı uygulama ve yöntemleri tespit edip, bu farklı uygulama ve yöntemlerin, bize göre yanlış veya eksik olanlarının hem bu çalgının icracılık alanına, hem de akademik çerçevede eğitimine getireceği bazı sakıncaları hatırlatmak, ayrıca bu farklı uygulama ve yöntemlerin, kendi bakış, inceleme ve gözlemlerimize göre, doğru, yanlış ve/veya eksik yönlerini gerekçeleriyle ortaya koyarak, özellikle bu konuda faaliyet gösteren kaval eğitimcilerinin dikkatini çekmek suretiyle, kaval eğitiminde özellikle öncelikli gördüğümüz noktalara yönelik bir fikir birliği oluşturulması için tartışma ortamı yaratmaktır. Çünkü bizce, Türkiye’deki kaval çalma geleneğinin ve tarzının, hem ülkemizde hem de Dünya müzikleri arasındaki bilinirliğini ve beğenilirliğini artırmak, dolayısıyla Türk müziği’nin tanıtımına daha kaliteli katkıda bulunabilmek, farklı kurum ve kişilerce uygulanıyor olsa da, ancak birbirinden güç alan ve beslenen bir eğitim anlayışının geliştirilmesine ve ülkemizdeki icracılık seviyesinin daha da yükseltilmesine bağlıdır.

KAVAL/FLÜT AİLESİ ÇALGILARININ KISA TARİHÇESİ VE GENEL BİLGİLER

Kaval eğitiminin gelişimi ve eğitimi üzerinde tespitlere geçmeden, bahse konu olan çalgımız dilsiz kavalın dahil olduğu kaval/flüt ailesi çalgılarının tarihçesinden, bunların yaygın olarak kullanıldığı coğrafyadan ve buralardaki isim ve çeşitlerinden kısaca bahsetmeyi uygun buluyoruz:

Tarihçe:

Bazı kaynaklarda eski bir Sümer mezarında bulunan ve hemen her tür üflemeli çalgının atası sayılabilecek kaval ya da flütün, M.Ö. yaklaşık 2800 yıllarına ait olduğu belirtilmiştir (Erguner, 1986: s.10). Bu tarihten itibaren, kaval ya da flüt hakkındaki en eski kayıt, M.Ö. 1115-1085 yıllarından kaldığı tahmin edilen, üzerinde bir “çalgıcı kadının” elinde görülen çifte kaval ya da flütün olduğu eski Mısır’lılara ait bir fresktir. Diğer bir örnek de M.Ö. IV.-III. Yüzyıllardan kaldığı tahmin edilen, eski Makedonya’ya ait bir vazo üzerinde görülen figürde, dans eden bir kadına eşlik eden çalgıcı erkeğin elinde bulunan, yine çifte flüt şeklindeki çalgıdır (G.H.Türk ve Dünya Tarihi Ansiklopedisi, 1985: c.1, ss.119-311). Eski Anadolu uygarlıklarından (Geç) Hititler Dönemi’ne ait olan ve günümüze ulaşan, Kargamış (Ankara)’da bulunmuş başka bir örnekte de, taş kabartmalardan birinin üzerindeki sahnede görülen çalgıcının elindeki çifte flüt dikkati çekmektedir. Bu örneğin de yaklaşık olarak M.Ö. 700 yıllarına ait olduğu tahmin edilmiştir (Akurgal,1997: s.227). Fakat geçtiğimiz yıllarda Almanya’da Tübingen Üniversitesi tarafından yapılan arkeolojik araştırmalarda ise, yine bu ülkenin güneybatısında bulunan Ach Vadisi’nde yaklaşık 35-40 bin yıllık bir geçmişe sahip bir tür kuş kanadı kemiğinden yapılmış 5 delikli bir kaval/flüt’ün parçaları tespit edilmiştir. (Conrad, Marina ve Münzel, 2009). Bu buluntu, üflemeli çalgıların tarihine dair bilinen ve bugüne kadar bulunan tüm buluntu ve kanıtların çok daha gerisine gidilmesine sebep olmuştur.

Binlerce yıldır Asya içlerinden Avrupa, Afrika, hatta Dünya’nın diğer deniz aşırı topraklarına varan geniş alanda, kullanılagelen kaval ve benzeri çalgıların bir çok çeşidi, günümüze kadar hem üfleme biçimi açısından, hem de perde sistemi açısından mekanik olarak geliştirilip kimisi başka üflemeli çalgı türlerine dönüşmüştür. Fakat Bulgar kaval icracısı ve yapımcısı (aynı zamanda flüt yapımcısı) Aleksandr Iliev Eppler’in kaval üzerinde yaptığı geliştirme çalışmaları sonucu 1976 yılında icat ettiği “Eppler Sistem Kaval”, bugün kaval çalgısının, *geleneksel çalış biçimi ve tekniklerini olumsuz yönde etkilemeden ve bu açıdan taviz vermeden* geliştirilmiş en ileri kaval modelidir. Bu kavalın gövdesine, normal ses delikleri dışında, klarnet ve flütte kullanılan sisteme benzer mekanizmalarla kapatılıp açılan 6 adet daha delik eklenmiş, ve aktif perde sayısı 14’e yükseltilmiştir (Dimov, 2009). Bu kaval modeli Bulgar kaval icracıları arasında bile henüz pek yaygın değildir. Fakat bu çalışma, bugün de otantik yapısı ile kullanımı tercih edilen kavalın alternatif gelişimi açısından, ülkemizde de örnek alınması gereken bir çalışmadır.

Bu kaval modeli dışında, isimleri farklı da olsa, bugün hem ülkemizde, hem de Dünya’nın bir çok farklı bölgesinde halk müziklerinde kullanılan kaval türü üflemeli çalgı çeşitlerinin bir çoğu, (delik sayısı ve küçük yapısal geliştirmeler dışında) neredeyse yukarıda sözü edilen buluntulardaki en yalın hallerine yakın fiziki özellikleri ile varlıklarını sürdürmektedir. Elbette bu özellikleri, bu çalgıların icralarını ve eğitimini, mekanik açıdan gelişmiş akranlarına göre, teknik anlamda zorlaştırmaktadır. Diğer yandan bu özellikler, günümüzde hem halk müziğinin icrası için hem de diğer müzik türlerinin icrası için sözkonusu bu çalgıları, öncelikle doğallığıyla ve zengin tınısal özellikleriyle ve icra edilmiş biçimlerindeki farklı tekniklerle, hala orijinal tadını koruyan ve onları değerli kılan özelliklerdir. Bu yüzden 21. yüzyılda bile kaval çalgısı otantik özellikleriyle, geleneksel müzikler dışında, popüler müzik türleri, caz, klasik müzik ve genel anlamda her tür modern

müzik türleri içerisinde giderek daha fazla tanınan, aranan ve özellikle bu sade yapısı ile kullanımı tercih edilen önemli bir üflemeli çalgıdır.

Kaval çeşitlerinin sınıflanması ve diğer genel bilgiler:

Kaval çeşitlerini ses elde ediliş (üfleme) biçimlerine göre, Dilli ve Dilsiz Kavallar şeklinde iki gruba ayırabiliriz. Bunları da, perde yapılarına göre aşağıdaki gibi sınıflamak mümkündür:

- 1) Dilli kavallar:
 - a) Kromatik perdeli dilli kavallar
 - b) Diatonik perdeli dilli kavallar
- 2) Dilsiz kavallar
 - a) Kromatik perdeli dilsiz kavallar
 - b) Diatonik perdeli dilsiz kavallar

Bu çalışmadaki incelememize konu olan üflemeli çalgı, Türkiye’deki konservatuarlarda en yaygın eğitimi yapılan kaval çeşidi olan Kromatik Perdeli Dilsiz Kaval’dır. Bu nedenle, bu çalgı hakkında burada kısaca bazı genel teknik bilgileri vermemiz yerinde olacaktır:

Halk arasında genellikle “kaval” adının doğrudan çağrıştırdığı kaval çeşidi, aslında kromatik perdeli dilsiz kavallardır. Bu kavallar ayrıca dilsiz kaval, çoban kavalı gibi isimlerle de bilinirler. Biz de, bu kaval çeşidini diğerlerinden ayırmak amacıyla, genellikle ‘dilsiz kaval’ ya da “kaval” isimlerini kullanıyoruz.

Dilsiz kaval (çoban kavalı) ya da kaval, Türkiye’nin hemen her bölgesinde bilinen bir çalgıdır. Bunu Laurence Picken (1969), “uzun dilsiz kavallar”ın Türkiye’deki başlıca ve en karakteristik çoban çalgısı olduğunu da not ederek, “Türkiye’nin birçok bölümünde ‘çoban kavalı’, ortalama 80 cm uzunluğundaki dilsiz çoban kavallarını ifade eder.” (Picken, 1969: s.394) şeklindeki açıklaması ile de desteklemektedir..

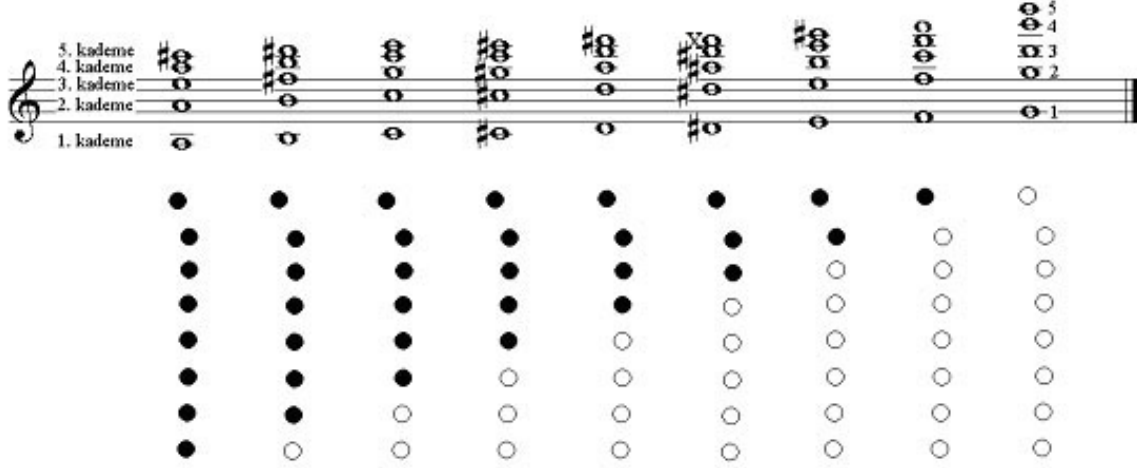
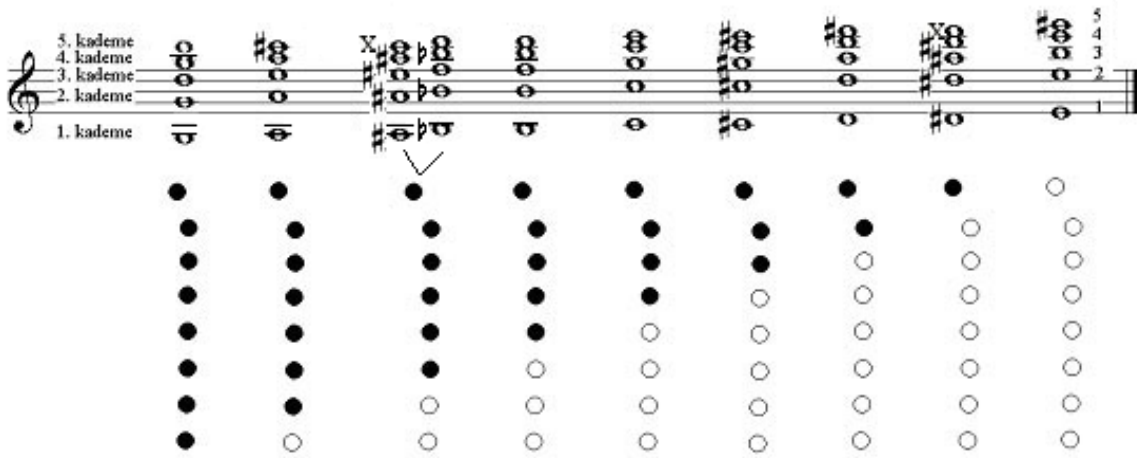
Dilsiz kavallar, diğer kaval çeşitleri gibi genellikle erik, kayısı gibi ağaçlardan yapılırlar. Yörenin bitki örtüsüne uygun olarak, farklı ağaç ve bitkilerin dilsiz kaval yapımında kullanıldığını söylemek de mümkündür. Örneğin, erik ve kayısı dışında kızılçık, armut, zeytin, şimşir, kestane, dişbudak, dut ve sarı ardıç ağaçlarının da kaval yapımı için uygun olduğu bilinmektedir. Tek parça olarak yapıldıkları gibi, Bulgar kavalları gibi, üç parçalı olanları da vardır. Boyları 50 cm’den 90 cm’ye kadar değişkenlik gösterebilir fakat, ortalama 70-80 cm civarındadır. Önde 7, arkada 1 perdeleri vardır. Bu perdelerin dışında, alt kısımlarda sesi yaymaya ve kavalın tonal dengesini kurmaya yarayan, genellikle bir ya da ikisi önde, diğerleri yanlarda bazen de arkada açılmış olan 1-4 adet “cin deliği” ya da “şeytan deliği” diye anılan delikler bulunur. Ses sahaları 2,5 – 3 oktav kadardır ve kromatik perde yapılıdır. (Bkz. Resim 1)



Resim 1 (Kromatik perdeli dilsiz kavallar)

Dilli ve dilsiz kavallarda perde düzenleri:

Belki de bu çalışmamızda üzerine en çok vurgu yapacağımız konu, “kavalda perde düzenleri” meselesidir. Yapılan inceleme ve gözlemlerimize göre mahalli icracıların, çaldıkları eserlerin dizi özelliklerine göre kavalda uyguladıkları iki farklı perde düzeni olduğu tespit edilmiştir. (Bkz. Tablo 1, Tablo 2)

Tablo 1 (Dilsiz kavalda 1. Perde düzeni)**Tablo 2 (Dilsiz kavalda 2. Perde düzeni)**

Kavalda mahalli sanatçılar tarafından bu perde düzenlerinin ikisinin de kullanıldığı konusunda hiç şüphe yoktur. Zaten bunlar alan araştırmalarında yapılan çeşitli kayıtlarla da tespit edilmiştir. Peki bu perde düzenleri neden önemlidir ve kaval eğitiminin hangi aşamalarında verilmelidir? Bu sorunun cevabını sonuç bölümünde ele alacağız.

TÜRKİYE’DE HALK ÇALGILARININ MESLEKİ EĞİTİM SÜRECİNDE KAVAL EĞİTİMİNİN GELİŞİMİ

Kaval’ın Türkiye’de profesyonel ve akademik alanlardaki gelişim süreci:

Ülkemizde 20. yüzyıl başlarında yapılmaya başlanan ilk alan araştırmaları ve derleme çalışmalarında, halk müziği ve çalgıları ile ilgili birçok somut bilgilere erişilmiştir. Fakat bu bilgiler, yayın hayatına 1928 yılında başlayan Ankara Radyosu’nda, ancak 1938’den itibaren halk müziği yayınları yapan Sadi Yaver Ataman ve ondan sonra bu yayınları sürdürmek üzere 1940’tan itibaren göreve getirilen Muzaffer Sarısözen tarafından Ankara ve İstanbul

rad్యolarındaki halk müziği yayınlarını gerçekleştirebilmek için oluşturulan koro ve saz toplulukları ile somut biçimde değerlendirilmeye başlanır. Aslında daha önce 1927’de İstanbul, 1928’de Ankara ve son olarak 1950’de kurulan İzmir radyoları, 1964’ten itibaren TRT Kurumu bünyesine dahil olurlar. (TRT, t. y., para. 4) Bu açıdan, İstanbul, Ankara ve İzmir radyoları ile başlayan bu çalışmalarla, “TRT’nin yayın hayatına başladığı andan itibaren Türk halk müziğinin ortaya çıkarılmasında, tanıtılmasında, yaygınlaştırılmasında, korunmasında, devam ettirilmesinde, sistemli bir şekilde sanatçı eğitiminde ve yetiştirilmesinde yararlı hizmetlerde bulunduğu inkar edilemez bir gerçektir” (Etili, 1997). Bu doğrultuda, Türkiye’deki halk müziği ve algılarının mesleki eğitim sürecinin, dolaylı olarak bu kurumun faaliyetleri içerisinde başlamış olduğu söylenebilir. Diğer yandan 1953 yılından sonra halk müziği ile oyunlarının tespit edilip notaya alınması amacıyla, İstanbul Belediye Konservatuarı’nda “nce bir ‘İnceleme ve Derleme Kurulu’ kurulmuş (...) ve daha sonra bu kurula bağlı olarak bir ‘Folklor Tatbikat Kurulu’ kurularak  ses ve beş saz sanatçısı ile çalışmaya başlanmıştır” (“İstanbul Üniversitesi,” 2010). O dönem Sadi Yaver ATAMAN’ın şefliğinde öğrencilerin de folklor dersi uygulama kapsamında katıldığı bu topluluk TRT gibi, bir yandan uygulama çalışmaları yaparken, bir yandan da dolaylı olarak, halk müziği ve algılarının eğitiminde rol almıştır. Aslında zellikle TRT’nin görevi olmadığı halde, belki de o dönemlerdeki yayınlarının sürdürebilirliğini sağlamak için “yetişmiş sanatçı” ihtiyaını karşılayabilmek amacıyla ştlendiği bu akademik içerikli görevi, ilk defa, Ercüment Berker önderliğinde, aralarında Neriman Tüfekçi gibi yine TRT’den yetişen Türk halk müziği sanatçısı ve uzmanlarının da bulunduğu bir heyetin çalışmaları sonucu 1975 yılında kuruluşu gerçekleşen ve 1976 yılından itibaren eğitim-öğretime başlayan “Türk Musikisi Devlet Konservatuarı” devralmıştır. İşte genel anlamda geleneksel müziklerimize ait çalgıların akademik bir ereve içerisinde eğitimine başlangıcının ilk adımları böylelikle atılmıştır.

Pek tabii ki, konservatuarın kuruluşu aşamasındaki kadro ve imkanları düşünecek olursak, o dönemde her bir geleneksel algımızın eğitimi için bir ğretmen bulma imkanı yoktu. Bu, ancak TRT bünyesinde ya da başka imkanlarla yetişmiş ve aranılan alanda ve nitelikte bir sanatçı’nın bulunabilmesine bağlı bir durumdu. Örneğin, mey çalgısının ğretimi için, o dönemin meşhur mahalli sanatçısı Binali Selman’dan faydalanılmıştı. Tabi akademik anlamda müzik okur yazarı olmayan bu sanatımızdan, o dönemin şartları gereği, ancak usta-çırak ilişkisi yöntemi ile faydalanmak mümkündü. Dolayısıyla, hele de o yıllarda pek gün yüzüne çıkmamış olan, müzik camiası tarafından bile az tanınan dilsiz kaval gibi halk çalgılarını öğretecek bir ğretim elemanı bulmak, bu kurum açısından lüksün ötesinde, neredeyse imkansızdı.

Diğer yandan, dilsiz kaval’ın profesyonel müzik camiası tarafından ilk keşfi ise, 1970’li yıllarda, Arif Sağ’ın bu çalgıyı TRT kayıtlarında kullanmasıyla olmuştur. Daha sonra, müzik yaşantısına ilköğretim yıllarında mandolin, blok flüt, sonra diyatonic perdeli dilli ve dilsiz kaval icra ederek başlayan Sinan elik’in, ilerleyen yıllarda halk müziği öğrenmek ve çalışmalarına katılmak üzere geldiği Türk Folklor Kurumu’nda Hsn Tiryaki ve ardından Arif Sağ ile tanışması, onu profesyonel olarak dilsiz kaval icracılığına yönlendirmiş ve Sinan elik’in başarılı icra biçimi ile dilsiz kaval, 1980’lerin başından itibaren hem profesyonel hem de akademik müzik dünyasının ilgisini çekmeye başlamıştır. (“Sinan elik,” t. y., para. 1,2) Böylece dilsiz kavalın halk müziği için öneminin müzik çevrelerince daha iyi anlaşılması ile, bu tarihlerde (1980 yılında) konservatuarın algı Eğitimi Bölümü’ne aslında mey çalgısı için alınan öğrenciler hazırlık sınıfını takiben dilsiz kavalı yönlendirilmiştir. Böylece dilsiz kavalın konservatuar’da öğretilmeye başlanması, ancak 1980’li yıllardan itibaren mümkün olmuştur. O yıllarda Türk Musikisi Devlet Konservatuarı’nda müzik eğitimine başlayan Sinan elik, öğrencilik döneminde de bu çalgıyı icra ediyor olduğu için, arkasından gelecek öğrencilere iyi bir kaynak ve hedef olmuş, mezuniyetinden sonra ise kısa bir dönem konservatuarda dilsiz kaval ğretmenliği yapmış ve dilsiz kavalın akademik ortamla kucaklaşmasına bu adımlarla vesile olmuştur.

İlerleyen dönemde de İT Türk Musikisi Devlet Konservatuarı algı Eğitimi Bölümü, dilsiz kaval algısından ilk mezununu 1991 yılında vermiştir. 1990 Temel Bilimler Bölümü ve

1991 Çalgı Eğitimi Bölümü mezunları ile de, dilsiz kaval eğitimi artık resmen, İTÜ TMDK'nın kendi mezunları tarafından yürütülmeye başlanmış, o dönemki eğitim planları içerisinde uygulanmak üzere, müfredatları oluşturulmuş ve öngörülen müfredatlara göre dilsiz kaval için belirli amaçlara göre yazılmış etütler oluşturulmuş (bkz. Yurtcu, 2006), bu etütlerle birlikte, gerek TRT arşivi, gerek diğer kurumların arşivlerinde bulunan repertuardan da faydalanılarak etkin bir eğitimi hedeflenmiştir.

Kısaca ifade etmek gerekirse, neredeyse sıfır noktadan başlanan bu çalışmalar büyük özverilerle sürdürülmüş, İTÜ TMDK'nın yanısıra, sonraki yıllarda diğer illerimizde kurulan Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı, Gaziantep Üniversitesi Türk Müziği Konservatuvarı, Sakarya Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı gibi konservatuvarlarda da bir çok başarılı sanatçı ve akademisyen yetiştirilmeye başlanmış, genelde halk çalgıları için, özelde de kaval için yeni kaynaklar yayınlanıp, eğitim yöntemleri geliştirilmeye çalışılmıştır. İlk dilsiz kaval metodu, Fedai Tekşahin tarafından 2011 yılında yayınlanmıştır. Fakat tüm bu gelişmelere ve bu alanda son zamanlarda yapılan dilsiz kaval eğitimine yönelik etüt dağırcığı, bu çalgıya yönelik yüksek lisans ve sanatta yeterlik tezleri, solo albümler vb. her türden değerli çalışmalara rağmen, bu gün gelinen noktada, yöntem ve anlayış olarak eğitimde belirli standartlara hala tam olarak ulaşılabilmiş değildir. Elbette ki bu sorun geleneksel çalgılarımız nezdinde, sadece kaval için geçerli değildir. Zira, bir çok Türk müziği çalgısı için benzer sorunlar hala süregelmektedir. Tüm bunların elbette sebepleri vardır. Fakat kaval açısından ana sebepler, öncelikle bu alanda yayınlanmış yeterli sayıda eğitim materyalinin olmaması, bireysel çabalarla elde edilen bilgi ve tecrübelerin yine daima bireysel yöntemlerle ve sadece bu birikimi elde edenin yine bireysel becerilerine endeksli bir biçimde eğitime yansıtılmaya çalışılması, kavalın eğitim sürecinde Türkiye'deki kaval çalma tarzına dair en büyük ve sağlam dayanaklarımız olan mahalli (kaynak) sanatçıların çalış biçimleri ve tekniklerinin çözümlenmesinde gözden kaçırılan bazı önemli yönlerin olması ve dolayısıyla bunların eğitime yansıtılamamasıdır. Tüm bu sebepler, daha önce de belirttiğimiz gibi, farklı eğitim kurumları (konservatuvarlar) arasında hatta bazen aynı kurum içinde bile, kavalın öğretimine ilişkin ortaya çıkan derin farklılıklarla sonuçlanmıştır. Tabii ki bu durumun uzantıları, müzik dünyasının içerisinde de oldukça somut göstergelerle izlenebilmektedir. Bunun için bu okullardan mezun olan kaval icracılarının tarz ve tekniklerinin ayrı ayrı gözlemlenmesi yeterlidir.

KAVAL EĞİTİMİNİN SORUNLARI ÜZERİNE TESPİTLER

Özellikle Türk Müziği konservatuvarları ya da konservatuvarların geleneksel Türk Müziği bölümlerinden mezun olan kaval icracılarının ve öğretim elemanlarının, profesyonel ve akademik alanlarda yer almaya başlamalarından itibaren: kaval icrasında kullanılan tekniklerden, kullanılan kavalların yapıldığı materyale, hatta kavalların hem açık sistemlerinde hem de ölçülerindeki yapısal farklılıklara ve öğretim tekniklerine kadar kavalın bir çok yönünü etkileyen, bazen olumlu, bazen de olumsuz yönleri olan fakat bir anlamda “standartsızlık” diyebileceğimiz, kaval için oluşturulmuş birbirinden farklı bazı müfredat programları uygulanmaktadır. İşin özüne baktığımızda, farklı kurumlarda uygulanan bu programların aralarında kendine has farklılıkların olması doğal karşılanabilir. Fakat ulaşılmak istenen hedeflere bakıldığında, burada dikkat çeken şey, kullanılan yöntemlerin farklılığından ziyade, bizim düşüncemize göre temel eksikler ve yanlış uygulamalardır.

Bu bağlamda, 6 adet farklı kurumda uygulanan kaval müfredatlarına dair inceleme ve karşılaştırmalarımızdaki tespitlerimizi burada vermek istiyoruz. Yalnız şunu belirtmemizde de fayda vardır: Bu karşılaştırmayı daha anlaşılır hale getirebilmek için, sözkonusu programlarda kullanılan uzun cümlelerde, orijinal metinlerinde kastedilen özleri değiştirilmeden sadeleştirmeye gidilmiş, konu tekrarları verilmemiş, dolayısıyla her dönem içerisinde çalışılan ana konu başlıkları

ortaya çıkarılarak tablolarla gösterilmiş, böylece müfredatlarda izlenen yol daha net ortaya konulmuştur. Karşılaştırma ve tespitlerimiz de bu tablolardaki başlıklardan yola çıkılarak yapılmıştır. (Bkz. Tablo 3-10) Bu doğrultuda;

İncelenen müfredatların 1. yarıyılarında tespit edilen ortak yönler:

- Başlangıçta kaval ve/veya üflemleri halk müziği çalgılarımız hakkında verilen genel teorik bilgi,
- Oturuş ve tutuş pozisyonlarının teorik ve/veya uygulamalı çalışılması,
- Ses çıkarma ve serbest veya uzun seslerle ağır tempoda üfleme çalışmaları,
- Bu temel üfleme çalışmalarının kavalda 2. kademede (register) başlatılması,
- Başlangıç aşamasında parmak yerlerinin ve pozisyonlarının kavratılması amacıyla basit alıştırma ve etüdlerin kullanılması.

Müfredatların 1. Yarıyılarında tespit edilen farklı yönler:

- İTÜ konservatuvarı dışında, diğer konservatuvarların tümünde kaval eğitimine başlangıç 2. perde düzeni ile yapılmıştır.
- İTÜ konservatuvarı'nda diğer konservatuvarlardan farklı olarak, 1. perde düzeni ile başlanan eğitime, bu yarıyıl 2. perde düzeni de öğretilerek devam edilmiş,
- Ege, Sakarya, Ordu ve Akdeniz Üniversitesi konservatuvarlarında, bu aşamada verilen alıştırma ve etüdlerin “kapalı pozisyondan açığa doğru”, başka bir deyişle, 2. kademede “LA” sesinden, yukarı doğru (çıkıcı) olarak yani pesten tize doğru verilmiş, bundan farklı olarak, İTÜ ve Haliç Üniversitesi konservatuvarlarında ise, öğrencinin perde ve parmak pozisyonlarına “basamak basamak” uyum sağlamasını sağlamak amacıyla, tercih edilen perde sistemine göre; 2. kademede “SOL” veya “Mİ” sesinden, inici yönde yani “açık pozisyondan kapalıya doğru” çalışması tercih edilmiştir.
- Bu dönem için, Ege, Ordu ve Akdeniz Üniversitesi konservatuvarlarında, makam dizilerini oluşturan 4’lü ve 5’liler veya makam dizileri üzerinden çalışmalar şekillendirilmiştir, diğer yandan İTÜ, Haliç ve Sakarya Üniversitesi konservatuvarlarında ise, 4’lü, 5’li ya da diziler yerine, kavalın ses ve perde sistemi yani teknik özellikleri üzerinde odaklanılmıştır.
- Ege Üniversitesi konservatuvarında “vibrato” çalışmalarına 1. yarıyıldan itibaren başlanırken, diğer konservatuvarlarda bu tekniğin, ileriki yarıyılarda çalışması tercih edilmiştir. (Bkz. Tablo 3)

Tablo 3 (1. yarıyıl)

İTÜ	HALİÇ	SAKARYA	EGE	ORDU	AKDENİZ
Kaval ve/veya üflemleri halk müziği çalgılarımız hakkında genel teorik bilgi					
Oturuş ve tutuş pozisyonlarının teorik ve/veya uygulamalı çalışılması					
Ses çıkarma ve serbest veya uzun seslerle ağır tempoda üfleme çalışmaları					
Bu temel üfleme çalışmalarının kavalda 2. kademede (register) başlatılması					
Başlangıç aşamasında parmak yerleri ve pozisyonlarına yönelik basit alıştırma ve etüdler					
1. perde düzeni ile kaval eğitimine başlangıç	2. perde düzeni ile kaval eğitimine başlangıç ve devam				
2. perde düzeni ile devam					
Tercih edilen perde sistemine göre, 2. kademede “SOL” veya “Mİ” sesinden inici yönde (açık pozisyondan kapalıya doğru) çalışmalar	Alıştırma ve etüdlerin “kapalı pozisyondan açığa doğru, (2. kademede “LA” sesinden, yukarı doğru -çıkıcı- olarak yani pesten tize doğru) verilmesi				
kavalın ses ve perde sistemi yani teknik özellikleri üzerinde odaklanma	4’lü ve 5’liler veya makamsal diziler üzerinden çalışmalar				
-	-	-	Vibrato tekniği	-	-

Müfredatların 2. Yarıyılarında tespit edilen ortak ve farklı yönler:

2. yarıyıldan itibaren müfredatlarda izlenen ortak ya da farklı yolları, bunları tercih eden konservatuarları gruplayarak belirtmek istiyoruz. Buna göre:

a) 2. Yarıyıl da 1. yarıyılın devamı olarak, İTÜ, Haliç ve Sakarya Üniversitesi konservatuarları, kavalın ses ve perde sisteminden yola çıkan öğretim yöntemlerini benimserken,

Ege, Ordu ve Akdeniz Üniversitesi konservatuarları da 1. yarıyıl da olduğu gibi, yine makam dizilerinden hareketle kaval eğitimini sürdürmeyi tercih etmişlerdir.

b) İTÜ konservatuarında, diğer konservatuarlardan farklı olarak hem 1. perde düzeni hem de 2. perde düzeni bu dönemde de dönüşümlü olarak verilmeye devam edilmiştir.

c) Vibrato tekniği, Sakarya ve Ege Üniv. konservatuarı hariç, diğer dört konservatuarda da 2. yarıyılın muhtelif zamanlarında verilmeye başlanmıştır. (Ege Üniv. kons'nda bu konu 1. yarıyıl da verilmişti)

d) Diğer konservatuarlardan farklı olarak, İTÜ konservatuarında 2. yarıyıldan itibaren, öğrencinin Si b2 – Fa# 3 gibi halk müziği ses sisteminde kullanılmakta olan koma / mikrotonal sesleri kullanabilmesi için, “parmak pozisyon ve tekniklerini kullanma yöntemi” tercih edilmiştir. (Bkz. Tablo 4)

Tablo 4 (2. Yarıyıl)

İTÜ	HALİÇ	SAKARYA	EGE	ORDU	AKDENİZ
kavalın ses ve perde sistemi yani teknik özellikleri üzerinde odaklanma			Makamsal diziler odağında çalışmalar		
1. perde düzeni ve 2. perde düzeni (dönüşümlü)	Sadece 2. perde düzeni				
Vibrato tekniği		-	(1. yarıyıl da verildi)	Vibrato tekniği	
Si b2 – Fa# 3 gibi makamsal (koma) sesler için parmak pozisyonları	Si b2 – Fa# 3 gibi makamsal (koma) sesler için Parmak pozisyonu yerine, sabit (küçültülmüş) perde				

Müfredatların 3. Yarıyılarında tespit edilen ortak ve farklı yönler:

a) İTÜ ve Sakarya Üniversitesi konservatuarlarında, yine önceki yarıyılarda olduğu gibi, kavalın teknik özelliklerine dayalı öğretim yöntemi devam ettirilirken, öğrencinin makam dizilerini bu yöntemlerle dolaylı olarak kavramasını sağlamak tercih edilmiştir. Diğer yandan, Akdeniz, Ege, ve Ordu Üniversitesi konservatuarlarında yine önceki dönemlerde tercih edilen “makamsal diziler üzerinden” öğretim devam ettirilirken, Haliç Üniversitesi konservatuarı’nda da 3. yarıyıldan itibaren bu yöntem kullanılmaya başlanmıştır.

b) İTÜ konservatuarı’nda, diğer konservatuarlardan farklı olarak hem 1. hem de 2. perde düzeni, bu dönemde de dönüşümlü olarak verilmeye devam etmektedir.

c) Tril tekniği, İTÜ, Sakarya ve Akdeniz Üniversitesi konservatuarlarında 3. yarıyılın muhtelif aşamalarında müfredatta yer almış diğer konservatuarlarda bu konuya ilişkin bir vurgu yapılmamıştır.

d) Akdeniz Üniversitesi konservatuarı’nda (3. Yarıyıl da) “nefes çevirme”, bazı kırık ve uzun hava türleri, “doğaçlama” ve yörelerle ilgili “tavır çalışmaları” gibi tekniklere müfredatta yer verilmiştir. (Bkz. Tablo 5)

Tablo 5 (3. Yarıyıl)

İTÜ	SAKARYA	AKDENİZ	EGE	ORDU	HALIÇ
kavalın ses ve perde sistemi yani teknik özellikleri üzerinde odaklanma	Makamsal diziler odağında çalışmalar				
1. perde düzeni ve 2. perde düzeni (dönüşümlü)	Sadece 2. perde düzeni				
Tril tekniği	Tril tekniği	?	?	?	?
-	-	“nefes çevirme”	-	-	-
-	-	“doğaçlama”	-	-	-
-	-	“tavır çalışmaları”	-	-	-

* Bu müfredatlarda direk görülmesi bile, tril tekniği diğer konuların içerisinde çalışılabilir.

Müfredatların 4. Yarıyılarında tespit edilen ortak ve farklı yönler:

- İTÜ konservatuvarı’nda da Ege, Ordu, Haliç ve Sakarya Üniversitesi konservatuvarları gibi, 4. yarıyıldan itibaren makamsal dizilere odaklanılmıştır.
- İTÜ konservatuvarı’nda, diğer konservatuvarlardan farklı olarak bu dönemde de hem 1. perde düzeni hem de 2. perde düzeni, dönüşümlü olarak verilmeye devam etmektedir.
- Diğer konservatuvarlardan farklı olarak, Ege Üniversitesi konservatuvarı’nda “horlatma” tekniği bu yarıyıldan itibaren verilmeye başlanmıştır.
- Ordu Üniversitesi konservatuvarı’nda *diğerlerinden farklı olarak*, bu yarıyıldan itibaren transpozisyon çalışmalarına ağırlık verilmiştir.
- Akdeniz üniversitesinde 4. yarıyıldan itibaren bitirilen müfredatta, Çeşitli yörelere özgü çalış teknikleri (tavır çalışmaları) ve Doğaçlama / Açış çalışmaları yer almıştır. (Bkz. Tablo 6)

Tablo 6 (4. Yarıyıl)

İTÜ	SAKARYA	HALIÇ	EGE	ORDU	AKDENİZ*
Makamsal diziler odağında çalışmalar					
1. perde düzeni ve 2. perde düzeni (dönüşümlü)	Sadece 2. perde düzeni				
-	-	-	Horlatma tekniği	-	-
-	-	-	-	Transpozisyon çalışmaları	-
-	-	-	-	-	Çeşitli yörelere özgü çalış teknikleri (tavır çalışmaları)
-	-	-	-	-	Doğaçlama / Açış çalışmaları

* Akdeniz Üniversitesi Devlet Konservatuvarı eğitim planında kaval dersleri 4 yarıyıl ile sınırlıdır.

Müfredatların 5. Yarıyılarında tespit edilen ortak ve farklı yönler:

a) Bu yarıyıda kaval, tüm konservatuarlarda muhtelif makam dizileri üzerinden öğretilmeye devam edilmiştir.

b) İTÜ konservatuvarı'nda, diğer konservatuarlardan farklı olarak bu dönemde de hem 1. perde düzeni hem de 2. perde düzeni, diğer konular dahilinde dönüşümlü olarak verilmeye devam etmektedir.

Fakat Ege ve Haliç Üniversitesi konservatuarlarında ise *ilk defa bu yarıyıda* 1. perde düzeni çalışmalarına başlanmıştır.

c) Ege ve Ordu Üniversitesi konservatuarlarında bu yarıyıda transpozisyon çalışmaları da yer almıştır. (Bkz Tablo 7)

Tablo 7 (5. Yarıyıl)

İTÜ	SAKARYA	HALİÇ	EGE	ORDU
Makamsal diziler odağında çalışmalar				
1. perde düzeni ve 2. perde düzeni (dönüşümlü)	Sadece 2. perde düzeni	1. perde düzeni çalışmaları (ilk bu yarıyıda)		Sadece 2. perde düzeni
-	-	-	Transpozisyon çalışmaları	
-	"Naturel Si" sesinin elde edilmesi	-	-	-

Müfredatların 6. Yarıyılarında tespit edilen ortak ve farklı yönler:

a) İTÜ ve Sakarya Üniversitesi konservatuarlarında 6. yarıyıda yine muhtelif makam dizileri üzerinden öğretim yapılması tercih edilmiştir.

b) İTÜ konservatuvarı'nda, diğer konservatuarlardan farklı olarak, 1. perde düzeni ve 2. perde düzeni, diğer konular dahilinde yine dönüşümlü olarak verilmeye devam etmektedir.

c) Diğer konservatuarlardan farklı olarak, Ordu Üniversitesi konservatuvarı'nda çeşitli yörelere ait repertuar çalışmaları ile bu yörelere özgü çalış tekniklerinin çalışılması amaçlanmıştır.

d) Yine diğerlerinden farklı olarak, Ordu Üniversitesi konservatuvarı'nda müfredatta "nefes çevirme tekniği"ne yer verilmiştir.

e) Haliç Üniversitesi konservatuvarı'nda "horlatma tekniği" konusu diğer konservatuarlardan farklı olarak, bu yarıyıldan itibaren ele alınmaya başlamıştır.

f) Ege Üniversitesi konservatuvarı'nda kaval müfredatına ara verilerek, bu yarıyıda Mey, Zurna, Sipsi gibi kamışlı üflemeli çalgılara yönelinmiştir. (Bkz. Tablo 8)

Tablo 8 (6. Yarıyıl)

İTÜ	SAKARYA	HALİÇ	ORDU	EGE
Makamsal diziler odağında çalışmalar				
1. perde düzeni ve 2. perde düzeni (dönüşümlü)	Sadece 2. perde düzeni	2. perde düzeni ve 1. perde düzeni (dönüşümlü)		-
-	-	-	Çeşitli yörelere özgü çalış teknikleri (tavır çalış.)	-
-	-	Horlatma tekniği	-	-
-	-	-	-	Mey,Zurna,Sipsi Çalgıları
-	-	-	Nefes çevirme tekniği	

Müfredatların 7. Yarıyıllarında tespit edilen ortak ve farklı yönler:

- a) Ege ve Ordu Üniversitesi konservatuarlarında yöresel özellikli uzun hava ve açış (taksim) çalışmalarına yönelinmiştir.
- b) Sakarya Üniversitesi konservatuvarı'nda müstezat (çargah) dizisi üzerinden, “Naturel Si” sesinin elde edilmesi konusuna yoğunlaşmıştır. (Bu konuya sonuçlar bölümünde ayrıca değineceğiz)
- c) İTÜ konservatuvarı “horlatma tekniği” konusunu ilk defa 7. yarıyılıda ele almış ve çalışmalarda bu konuya odaklanmıştır.
- d) Haliç Üniversitesi konservatuvarı'nda ise 6. yarıyılıda başlanan “horlatma tekniği” çalışmalarının devamı olarak, 7. yarıyılıda “ritmik horlatma tekniği” konusuna geçilmesi öngörülmüştür. (Bkz. Tablo 9)

Tablo 9 (7. Yarıyıl)

İTÜ	SAKARYA	HALIÇ	ORDU	EGE
1. perde düzeni ve 2. perde düzeni (dönüşümlü)	Sadece 2. perde düzeni	2. perde düzeni ve 1. perde düzeni (dönüşümlü)		1. perde düzeni çalışmaları (ilk bu yarıyılıda)
Horlatma tekniği	-	-	-	-
-	-	Ritmik horlatma tekniği	-	-
-	-	-	Yöresel özellikli uzun hava ve açış (taksim) çalışmaları	
-	“Naturel Si” sesinin elde edilmesi	-	-	-

Müfredatların 8. Yarıyıllarında tespit edilen ortak ve farklı yönler:

- a) Ordu, Haliç ve Sakarya Üniversitesi konservatuarlarında, çeşitli yörelere ait, farklı tavır ve tekniklerin kullanıldığı uzun havalar üzerinde çalışılması hedeflenmiştir.
- b) Sakarya Üniversitesi konservatuvarı'nda 1. perde düzeni *ilk defa 8. yarıyılıda* müfredatta yer almıştır.
- c) İTÜ konservatuvarı'nda, 7. yarıyılıda başlanan “horlatma tekniği” çalışmalarının devamı olarak, 8. yarıyılıda “ritmik horlatma” çalışmalarına geçilmiştir.
- d) Ege Üniversitesi konservatuvarı'nda ise Geleneksel icraların dinlenmesi ve dikte konularına yer verildiği görülmektedir. (Bkz. Tablo 10)

Tablo 10 (8. Yarıyıl)

İTÜ	SAKARYA Ü.	HALIÇ Ü.	ORDU Ü.	EGE Ü.
1. perde düzeni ve 2. perde düzeni (dönüşümlü)	1. perde düzeni çalışmaları (ilk bu yarıyılıda)	2. perde düzeni ve 1. perde düzeni (dönüşümlü)		
Ritmik horlatma tekniği	-	-	-	-
-	Çeşitli yörelere özgü çalış teknikleri (tavır çalışmaları)			-
-	-	-	-	Geleneksel icraların dinlenilmesi ve dikte

SONUÇ VE ÖNERİLER

Türkiye’deki 6 konservatuarın müfredatlarında yaptığımız inceleme ve karşılaştırmaya göre;

1) Kaval öğretiminde kullanılan terminolojide farklılıklar olduğu tespit edilmiştir. Örneğin, kavalın perde sistemi için “1. pozisyon”, “1. perde pozisyonu” ya da “1. perde düzeni” gibi; doğuşkanlardan oluşan ses bölgeleri için “kademe”, “oktav”, register”, ya da “dudak kademesi” gibi farklı terimler kullanılmaktadır. Bu ve benzeri konularda görüş alışverişleri yapılmalı ve ortak terminoloji oluşturulmalıdır.

2) Kavalın temel (başlangıç) eğitimine yaklaşım, bize göre Türk müziği makam teorisi bilgilerinde yer alan 4’lü-5’li, dizi ve makam kavramlarından hareketle değil, Kaval’ın yapısal özelliklerinden hareketle oluşturulmalıdır. Bu, öğrenciyi o diziyi “bir şekilde” kotarma telaşı ile ezbere dayalı bir öğrenimden çok, anlama ve analiz yapma yönünü kuvvetlendirerek, kavalın yapısal özelliklerini, perde sistemini ve tınısal özelliklerini algılayarak edindiği bilgi ve becerileri modüler bir biçimde: “istediği şekilde” kullanmaya yöneltecektir. Bunun için izlenmesi gereken yol şöyle olmalıdır: 2. Kademedede başlayacak temel üfleme çalışmaları, kademeli olarak tizden pese doğru programlanmalı, 2. Kademedeki “tüm perdelerin” kullanımı sağlandıktan sonra 3. Kademeye geçilmeli ve bu yapılırken başlangıç düzeyinde, sadece kavalın o bölgedeki “doğal/değiştirme işareti almayan” seslerinden oluşacak skala içerisinde oluşabilecek 4’lü, 5’li ya da diziler dahilinde yazılmış etüdler ile yol alınmalı, ancak sonraki aşamada öncelikle si b2 - fa #3 gibi değiştirme işareti almış 4’lü 5’li ve bunlardan oluşan makam dizilerinin geçilmesi yoluyla, bu sesleri elde etmeye yönelik parmak pozisyonlarına odaklanmayı sağlayacak etüdler ve repertuar çalışılmalıdır. Makam teorisi ile kaval öğretimindeki paralellik, ancak kavalın bu tür temel tekniklerinin her iki perde sistemi (1. ve 2. perde sistemi) içerisinde de kavranması aşamasından sonra kurulmalıdır.

3) Daha önce de vurguladığımız gibi, mahalli icracıların, çaldıkları eserlerin dizi özelliklerine göre, aynı kavalda değişimli olarak kullandıkları 1. ve 2. perde düzenlerinin, müfredatlara aynen yansıtılması ve öğrenciye mutlaka eşit oranda verilecek şekilde düzenlenmesi gereklidir. Çünkü her iki perde düzeninin de farklı fonksiyonları vardır ve bu yüzden mahalli icracılar tarafından kullanılmaktadır. Örneğin, Bağlama çalgısında yine fonksiyonel farklılıkları nedeniyle en yaygın kullanılan ve eğitime de eksiksiz yansıtılan iki farklı akort düzeni, “bağlama düzeni” ve “bozuk düzen”, eğitim ve icracılık açısından nasıl vazgeçilmez ve “olmazsa olmaz” sistemler ise, kaval için de bu iki perde düzeni aynen bu şekildedir. Ve bu çalışmadaki tespitlerimize göre, İTÜ konservatuarı dışında bu konuyu önerilen biçimde uygulayan başka bir program da maalesef yoktur.

Bu iki perde düzeninin öğretimdeki aşamaları da şöyle olmalıdır:

Kaval üzerinde tüm perdeleri ve parmakları en iyi derecede kullanabilmek için, öğretime mutlaka önce 1. Perde düzeni ile başlanmalı ve yakın bir zaman diliminde de 2. Perde düzenine geçiş yapılarak, bu olguyu daha yolun başındayken öğrencinin zihnine yerleştirmek gereklidir. Aksi taktirde, 2. Perde düzeni ile başlangıç yapıldığında (THM repertuarındaki “LA eksenli” dizilerdeki eserlerin büyük çoğunlukta olmasından da kaynaklı olarak), en alt perde için kullanılan 8. parmağın (2. Perde düzeninde SOL perdesinin) kullanımına öğrenci sonradan alışamamakta ve 1. Perde düzeninde LA perdesi olarak karşısına çıkacak olan bu perde ile bu perdede elde edilen Si b2 ve Si b sesleri için gerekli parmak ve üfleme pozisyonlarını da başaramamasından dolayı, icrasını sadece ilk öğrendiği 2. Perde düzeninde ifade edebilmekte, 1. Perde düzenini artık icracılık hayatında da hemen hemen hiç kullanamamaktadır. Bu da bize, bağlamayı sadece tek bir düzene akortlayıp çalabilen, diğer düzenlerde parmakları birbirine dolaşan ve işlemeyen bir bağlama icracısını andırmaktadır.

4) İTÜ dışında, diğer konservatuarlarda Si b2, Mi b2 ve benzeri sesler için parmak ve üfleme tekniklerinin geliştirilmesi yerine, örneğin birkaç koma pest ya da tiz basılacak bir sesi, daha önceden çalgının sadece o sesle ilgili perdelesinin ek bir bir halka vb. bir aparatla sabitlenerek, öğrenciye hazır ve kolay bir zemin oluşturulması tercih edilmiştir. Bu bize göre, hem icracılık tekniği açısından yanlış, hem de öğrencinin teknik gelişiminin önünü tıkayan bir uygulamadır.

Üstelik yüksek lisans tezinde Kemal Akdemir “kavalın orijinal perde yapısında bulunmayan si (naturel) sesi...” (Akdemir, 2006 s. 53, 82) diyerek başladığı açıklamasıyla kavalın orijinal yapısındaki sesin “si naturel” değil, “si b2 sesi” olduğunu ileri sürmüş ve bu yaklaşımıyla, konu ile ilgili tamamen yanlış bir yönlendirmede bulunmuştur. Fedai Tekşahin de yayınladığı “Dilsiz Kaval Metodu”nda: “Sİ perdesi bazı malzemeler (halkalar şeklinde kesilmiş plastikler) yardımı ile küçültülerek bu perdeden elde edilen sesin pestleşmesi sağlanabilir” (Tekşahin, 2011, s. 193) şeklindeki yaklaşımıyla, *özellikle eğitim anlayışı açısından* aynı yanlışla düşmüştür.

Fakat diğer yandan, İTÜ konservatuarında 2. yarıyıldan itibaren, öğrencinin Si b2 – Fa# 3 gibi halk müziği ses sisteminde kullanılmakta olan komalı / mikrotonal sesleri kullanabilmesini ve bunu makamsal dizilerdeki benzer sesler için de ayrı ayrı başarabilmesini sağlamak amacıyla, bu tür seslerin parmak pozisyonları ve üfleme teknikleri yolu ile nasıl yapılacağı öğretilmektedir. Bize göre bu konuda en doğru yöntem de budur.

5) Konservatuarların çoğunda kavalın temel eğitiminde (ilk iki-üç yarıyıl) kavalın ses ve perde sistemi yani teknik özellikleri yerine, makam dizileri üzerinden çalışılmaya odaklanılmıştır. Halbuki, Asıl amaç temel çalışmalarda kaval öğrencisine dizileri ve o diziye “hazır kalıplarla” nasıl çalacağını öğretmek yerine, karşılaştığı her tür tonal, modal ya da makamsal dizi yapısını teknik olarak tereddütsüz bir şekilde çalabilmesi için gerekli pozisyonları ve teknikleri (alt yapıyı) kazandırarak, kavalın yapısına hakim kılmak olmalıdır. Başka bir deyişle, -özellikle belirli bir teknik seviyeye erişilene kadar-, öğrenciye “balığı yemeyi değil, tutmayı öğretmek” daha doğru bir yaklaşımdır.

6) Transpozisyon ve özellikle “nefes çevirme” gibi ileri tekniklere ancak “ileri düzey çalışmaları” içerisinde yer verilmelidir. 8 yarıyıllık lisans programları dahilinde yapılan kaval eğitimi içerisinde ise transpozisyon konusu ancak gerektiği kadar verilmelidir. Çünkü, kaval aktarımlı bir çalgıdır. Dolayısıyla, lisans öğrencileri açısından eğitim süresinin en fazla 8 yarıyıl olduğunu düşünürsek, transpozisyon konusu bize göre öncelikli değildir.

7) Akdeniz Üniversitesi konservatuarı’nda daha 3. yarıyıldan itibaren yer verilen “nefes çevirme” ve diğer yarıyıllarda “doğaçlama” ve “yörelere ilgili tavrı çalışmaları” gibi konular, (aslında ihtisaslaşma seviyesinde düşünülmelidir). Fakat mutlaka verilmek isteniyorsa da, bu tür konular, derse ayrılan haftalık saat ve öğrenci sayısına bağlı düşünülmelidir.

8) Belirli yörelerde uygulandığı düşünülen bazı teknikler geliştirilerek, sadece o yöreye ait repertuarda bulunan eserlerde değil, diğer yörelere ait eserlerde de kullanılabilecek biçimde öğretilmelidir. Örneğin Bolu tavrı olarak düşünülen çalış biçiminde kullanılan tını ve özel teknikler bu açıdan oldukça elverişli ve karakteristiktir. Bu tını ve teknikler “ritmik horlatma” tanımı ile geliştirilerek, bu çalış biçiminin gerektiğinde, bir doğuanadolu veya orta Anadolu halayında, hatta diğer tür müziklere ait bir eserde bile kullanılması sağlanmalıdır.

9) Çalışılan toplam süre (kaç yarıyıl olduğu) ve ders kredisi de düşünülerek, bölgesel çalış biçimlerinin örneklenmesi amacıyla, kaval icracılığı açısından önemli olan sadece belli başlı (Bolu, Ordu, Tokat, Konya, Silifke, Teke Yöresi vb.) yöreler değil, bu yöreleri de kapsayacak şekilde fakat ağırlıklı olarak adı geçen yörelerin repertuarından oluşan bir çalışma repertuarı oluşturmak ve bunları da, belirli zaman dilimlerinde gruplayarak çalışmak tercih edilmelidir. Çünkü coğrafi açıdan birbirine yakın yörelere ait repertuarı aynı

zaman diliminde çalışmak, hem teknik açıdan hem de öğrencinin birbirine yakın mahallerdeki (il, ilçe köy) ortak yöresel özellikleri daha kolay algılayabilmesi ve analiz edebilmesine olanak vermesi açısından faydalı olacaktır.

10) Mey, Zurna, Sipsi gibi kamışlı üflemeli çalgılara kaval eğitimi içerisinde yer vermek, bize göre kaval çalışmaları açısından olumsuz etkisi olacak bir uygulamadır. Zira, üfleme biçimi açısından tamamen farklı olan kamışlı çalgıların, kaval öğretiminde elde edilen kazanımları da olumsuz etkileyebileceği açıktır. Çünkü dudak ve yanak kaslarının kamışlı üflemeli çalgılar ile kavaldaki çalışma biçimi çok farklıdır. Ayrıca burada vurgulanması gereken bir diğer konu, üç farklı kamışlı üflemeli çalgı için 1 yarıyıl gibi kısa bir sürede yararlı ve anlaşılır bir çalışmanın yapılamayacağıdır. Bu uygulamaya “kâr-zarar” dengesi açısından bakılacak olursa, demek istediğimiz şey daha açık bir şekilde anlaşılabacaktır

Genel olarak baktığımızda, incelediğimiz müfredatlar ve bunların paralelindeki farklı anlayışlar doğrultusunda yetişmiş ve sayıları giderek artmakta olan profesyonel kaval icracıları ile bu konuda çalışan akademisyenlerin icra tarzları ve teknikleri üzerindeki gözlemlerimiz, bu tarz, teknik ve yöntemlerin bu güne kadar birbirinden kopuk ve ayrı kulvarlarda değerlendirildiğini göstermektedir. Halbuki, tüm bu tarz, teknik ve yöntemlerle ilgili konular özenle derlenip, analiz edilip eğitim öğretime olabildiğince çeşitlilik ve/fakat belirli bir düzen içerisinde mutlaka yansıtılmalıdır. Bu yüzden, bizim burada altını çizerek önereceğimiz en önemli konulardan birisi de, bu alandaki kişisel bilgi ve birikimlerin yazılı, işitsel ve görsel olarak yayınlama yoluyla paylaşılmasının gerekliliğidir. Zira bugün, kişisel ders notları ve etüt dağarcıkları haricinde, dilsiz kaval için yayınlamış sadece bir adet metodun olması ve onun da temel yaklaşımlarında bazı tartışılacak noktaların olması, daha çok ve alternatif kaynaklara ihtiyacımız olduğunu göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Kaval, Halk Müziği, Çalgı, Eğitim

KAYNAKLAR:

Yararlanılan müfredat programları:

- Aydın, Aytunç, (2012), *Yardımcı ve Ana Meslek Sazı I-VIII (Kaval) Müfredat Programı* Ordu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Güzel Sanatlar Fakültesi. Ordu
- Ertürk, Serkan, (2012). *Çalgı Eğitimi I-IV (Kaval) Müfredat Programı*. Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarı. Antalya
- Karagence, M., Sütoğlu, S. ve Aydın, A., (t. y.). (2012). *Üflemeli Çalgılar I-VIII (Kaval) Müfredat Programı*. Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı. İzmir
- Toraman, Murat, (2012). *Kaval I-VIII Müfredat Programı*. Haliç Üniversitesi Konservatuvarı. İstanbul
- Yurtcu, C. ve Tanrıverdi H., (2012) *Çalgı I-VIII (Dilsiz Kaval) Müfredat Programı*. İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı. İstanbul

Diğer Kaynaklar:

- Akurgal, Ekrem, (1997). *Anadolu Kültür Tarihi*. Türkiye Bilimsel ve Teknik Araştırma Kurumu. Ankara.
- Erguner, Süleyman, (1986). *Ney “Metod”*. Günlük Ticaret Tesisleri. Yaşar Matbaası. İstanbul
- _____. (1985) *Gelişim Hachette, Türk ve Dünya Tarihi Ansiklopedisi*. Gelişim Yayınları. İstanbul. Cilt1.
- Picken, Laurence, (1975). *Folk Musical Instruments of Turkey*. Oxford University Press. London
- Tekşahin, Fedai, (2011). *Dilsiz Kaval Metodu*. Nilmer Ofset & Matbaacılık. İzmir

Etili, Can, (1997). Radyo ve TV’lerde THM’nin Dünü ve Bugünü. G. Ay (Ed.), 4. *İstanbul Türk Müziği Günleri Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu*. 15-16 Mayıs 1997-İstanbul: Bildiriler (s. 47). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı

Yurtçu, Cihan, (2006). Bir Performans Aracı Olarak Kaval ve Teknik Gelişimi. İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü. (basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi). İstanbul

Akdemir, Kemal, (2006) Dört Yıllık Müzik Eğitimi Veren Yüksek Öğretim Kurumlarında ve Konservatuvarlarda Dilsiz Çoban Kavalı Çalma Teknikleri ve Eğitim Müfredatı, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. (basılmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul

İnternet kaynakları:

Conrad, N., C., Marina, M., ve Münzel., S., C. (2009). *New flutes document the earliest musical tradition in southwestern Germany*. 10 Mayıs 2012’de <http://www.nature.com/nature/journal/v460/n7256/full/nature08169.html#B2> adresinden erişildi.

Dimov, N., (2009). «*Eppler Traditional Model*», «*Eppler Model*» and «*Eppler-system*» *Kavals*. 09 Mayıs 2012’de <http://www.bulgariankaval.com/index.html> adresinden erişildi.

İstanbul Üniversitesi (t.y.). 12 Mayıs 2012’de <http://konservatuvar.istanbul.edu.tr/tr/sayfa.asp?icr=110> adresinden erişildi.

“Kaval Yapımı” (t. y.). 10 Mayıs 2012’de http://www.dilsizkaval.org/tur/kaval_yapimi.php adresinden erişildi.

“Sinan Çelik” (t. y.). 10 Mayıs 2012’de http://www.dilsizkaval.org/tur/sinan_celik.php adresinden erişildi.

TRT [Türkiye Radyo Televizyon Kurumu] (t.y.). “Tarihçe,” 12 Mayıs 2012’de <http://www.trt.net.tr/Kurumsal/Tarihce.aspx> adresinden erişildi.

**“AŞK’TA MÜZİK ALGISI;
Afyon Kocatepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Örneği”**

Arş. Gör. Çağhan ADAR
Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
cadar@aku.edu.tr

Okt. Yunus Emre UĞUR
Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
yeugur@aku.edu.tr

ÖZET

21. yy başında insanların duyguların çeşitliliklerine göre dinledikleri müzik türleri değişim göstermektedir. 19. ve 20 yy da gerek Türk müziğinde gerekse Batı müziğinde aşk olgusu denildiği zaman akla kimi zaman romantik kimi zaman ise melankolik melodiler gelmektedir. Cumhuriyetin kurulması ile birlikte Osmanlıdan miras kalan bu müzik kültürü farklı değişimler göstererek günümüze kadar gelmiştir. Günümüzde aşk algısı değiştiği gibi aşkta müzik algısı da değişimler göstermiştir.

Bu çalışma özellikle aşk duygusunun, günümüz de müziksel algıdaki durumunu tespit etmek amacıyla yapılmıştır. Bu amaçla Afyon Kocatepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi’nde müzik dersi alan öğrenciler üzerinde, yaşamış oldukları duygusal tecrübelerine dayanarak, müzik türlerine yönelik algılarının tespit edilmesi amaçlanmıştır.

Araştırmada verilerin toplanmasında görüşme formu tekniğine başvurulmuş, öğrencilerin düşüncelerini aktarmalarına olanak sağlamak amacıyla oluşturulan görüşme formu uygulanmıştır. Verilerin analiz edilmesinde ise nitel çözümleme teknikleri kullanılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Aşk, müzik, duygu, algı,

**“LOVE ALSO PERCEPTION
Afyon Kocatepe Universityfaculty Of Education”**

ABSTRACT

21. at the beginning of century shows types of music they listen to according to people's emotions diversity. 19. and 20th century western music and Turkish music both cases, they say love is sometimes romantic, sometimes melancholic melodies comes to mind. With the establishment of the Republic, heritage of the Ottoman musical culture of the different changes show that have come up to the present.

This study is carry out that especially in the sense of love, as of today in order to determine the status of musical perception. For this purpose the University of Afyon on the Faculty of Education students who take music lessons the University of Afyon on the Faculty of Education students who take music lessons. This search was refered that the interview form technique for data collection. In analyzing the data were used qualitative analysis techniques

Key words: Love, music, emotion, perception

Giriş

Yüzyıllar boyunca insanların dinledikleri müzik türleri, duygularının çeşitliklerine göre çeşitlilik göstermiştir. 19. ve 20 yy da gerek Türk müziğinde gerekse Batı müziğinde aşk olgusu denildiği zaman akla kimi zaman romantik kimi zaman ise melankolik melodiler gelmektedir. Cumhuriyetin kurulması ile birlikte Osmanlıdan miras kalan bu müzik kültürü farklı değişimler göstererek günümüze kadar gelmiştir. Günümüzde aşk algısı değiştiği gibi aşkta müzik algısı da değişimler göstermiştir.

Algı

Algı, duyuşsal uyarıların anlamlı deneyimlere çevrilme sürecine denilmektedir. Bu deneyim uyarım ile sürecin ortak ürünüdür. Algılama sürecinin özellikle ışık, ses gibi değişik uyarılar ile bu uyarılardan doğan deneyimler yada algılar arasındaki ilişkilerden çıkartılabilir ve bu çıkarsamalar üstüne algılama kuramları geliştirilebilir.

“Bireyin ruh hali ve akli durumu, dünyayı nasıl algıladığını etkileyen önemli faktörlerden biridir. Sosyal yapı içinde yaratılmış seçenekler ve olasılıklar çerçevesinde, algısal farklılıklar kişinin psikolojik durumuna göre oluşur ve değişir. Psikolojik durum algıyı etkiler veya değiştirir, dolayısıyla iletişimi değiştirir” (Erdoğan, 2002: 164).

“Algı, dış dünyanın duyumlarla gelen imgesinin bilinçte gerçekleşen tasarımıdır. Nesnel duyu örgenlerini etkiler. Bu etki bilince aktarılır. Ne var ki algı, arı duyumlardan, ansal bir işlevi gerektirmesiyle ayrılır. Özellikle görme, işitme ve dokunma duyumları insanın bilincine kavram ve düşünce yapımı için algısal gereçler taşırlar.” (Güven, 1996:4).

Müziksel Algı

Müziksel algı, alınan seslerin beyin tarafından işlenerek yorumlanması anlamına gelmektedir.

“Birey olarak insan, içinde bulunduğu çevrede bir titreşimler ortamında yaşar. Bu ortamın en önemli öğelerinden biri ses titreşimleridir. Kulağa gelen titreşimler, yani işitsel uyarılar, herhangi bir nesnenin (sistemin) titreşmesinden doğarlar. İnsan kulağı, genel olarak saniyede 20’den az, 20.000’den çok olan ses titreşimlerine karşı duyarlı değildir. Bu nedenle günümüz insanı, ortalama olarak saniyedeki titreşim sayısı 20 ile 20.000 arasında olan sesleri duyabilmektedir. Kulağa gelen ses titreşimleri, kulaktan girip belli sinir yollarından geçerek beyne ulaşır ve böylece işitme süreci tamamlanmış olur. Bu süreç, psikolojik oluşumların en yalın öğeleri olan algılamanın fizyolojik yanısıdır. Bu fizyolojik sürecin sonunda onunla birlikte algılama da meydana gelir. Algılama süreci beyinde gerçekleşir. Algılamada beyne ulaşan uyarımlar kümeler halinde örgütlenir ve aynı zamanda bir anlam kazanır. Örgütlemeyi gerektirmeyen yalın bir uyarım bile beyinde yorumlanır. Görülüyor ki, işitsel duyumlar onlara dayalı algılamanın meydana gelmesini sağlayan fizyolojik oluşumlardır.” (Sazak, 2008:4)

“Müzikte algılama ve anımsama sadece sesler, ses aralıkları, gürlük, ritim, melodi gibi müziğin öğelerini olduğu gibi algılamak ve hatırlamakla mümkündür.” (Yayla 2006:35)

Araştırmanın Amacı

Bu çalışma özellikle aşk duygusunun, günümüz de müziksel algıdaki durumunu tespit etmek amacıyla yapılmıştır. Bu amaçla Afyon Kocatepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi’nde müzik dersi alan öğrenciler üzerinde, yaşamış oldukları duygusal tecrübelerine dayanarak, müzik türlerine yönelik algılarının tespit edilmesi amaçlanmıştır.

Çalışmanın Önemi

Çalışma, müzik dersi alan öğrencilerin müzikal algılarının tespit edilmesi açısından önemlidir.

Araştırmanın Sınırlılıkları

“Evren, araştırmanın yapılacağı bölgeyi genellemek amacıyla kullanılan terimdir. Evrende yapılan incelemeler çok geniş kapsamlı, maliyetli, asırı uzun zaman kaybına neden olmaktadır. Bu nedenle araştırmanın evrenini daha da sınırlandırmak için araştırmanın örneklemini çıkarılır.” (Adar, 2006: 23)

Bu araştırmanın örneklemini, Afyon Kocatepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi’nde müzik dersi alan öğrenciler ile sınırlandırılmıştır.

Problem Cümlesi

Afyon Kocatepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi'nde Müzik Eğitimi Alan Öğrencileri Aşk'ta Müziği Nasıl Algılamaktadırlar?

Alt Problemler

- 1- Cinsiyet, yaşıınız nedir?
- 2- Şu anda bir ilişkiniz varmı ya da daha önce bir ilişki yaşadınız mı?
- 3- Bir ilişkiniz yok iken ya da âşık değilken hangi sanatçıları dinlediniz-dinliyorsunuz ve bu ruh halinde dinlediğiniz müzik türleri nelerdir?
- 4- Bir ilişkiye-birlikteliğe başladığınızda ya da âşık olduğunuzda hangi sanatçıları dinlediniz-dinliyorsunuz ve bu ruh halinde dinlediğiniz müzik türleri ve karakterleri nelerdir?
- 5- Bu çalışmanın günümüzde yaşanan ilişkilerde müziğin etkisini ortaya koymada ne derece başarılı olacağını düşünüyorsunuz?

Yöntem

Araştırmada verilerin toplanmasında anket formu tekniğine başvurulmuş, öğrencilerin düşüncelerini aktarmalarına olanak sağlamak amacıyla oluşturulan anket formu uygulanmıştır.

“Anket, birincil kaynaklardan bilgi toplamak için hazırlanan sistematik bir soru formudur. Amacı, araştırmanın problemini çözecek ve ele alınan hipotezleri test edecek bilgileri sistematik bir biçimde toplamak ve saklamaktır.” (İslamoğlu, 2003:107)

Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, eğitim fakültesinde müzik eğitimi alan bireylerin müzikal algılarını belirlemeye yönelik betimsel bir çalışmadır.

“Betimsel araştırma, Betimsel modelle, bir konudaki hâlihazırdaki durum araştırılır. Betimsel modelle yürütülen bir araştırmanın başında, araştırma evreni belirlenir. Evren, araştırma bulgularının genelleneceği bireylerin tümüdür” (Bir, 1999:7)

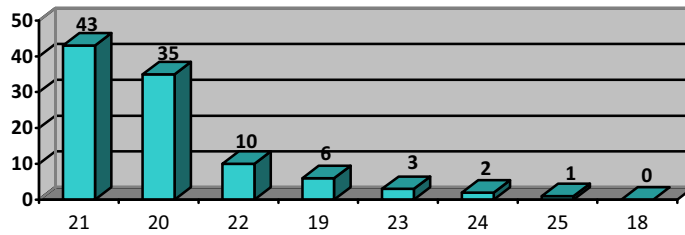
Bulgular

1. Birinci Alt Probleme Ait Bulgular: Ankete katılan öğrencilerin yaş ve cinsiyet dağılımları nedir?

Yaşınız

Tablo1. Ankete Katılan Öğrencilerin Yaş Dağılımları Tablosu

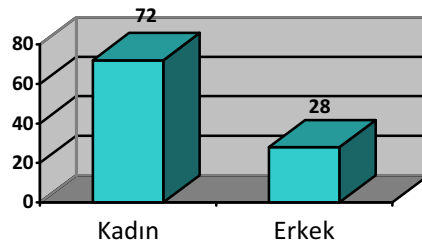
18	19	20	21	22	23
Yok	%6	%35	%43	%10	%3



Cinsiyetiniz

Kadın % 72

Erkek % 28

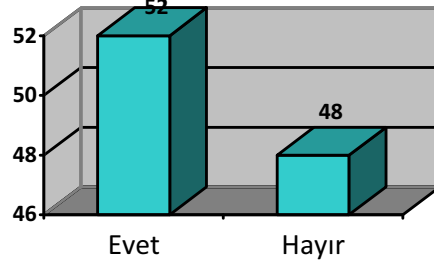


2. İkinci Alt Probleme Ait Bulgular: Ankete katılan öğrenciler, Şu anda bir ilişkisi varmı ya da daha önce bir ilişki yaşad mı?

Şu Anda Bir İlişkiniz Var mı?

Evet % 52

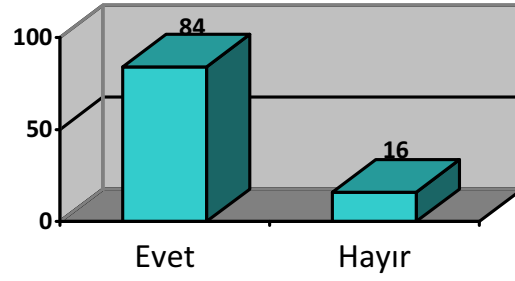
Hayır % 48



Daha Önce Bir İlişkiniz Oldu mu?

Evet %84

Hayır %16



3. Üçüncü Alt Probleme Ait Bulgular: Ankete katılan öğrencilerin, “Bir ilişkisi yok iken ya da âşık değilken hangi sanatçıları dinledi-dinliyor ve bu ruh halinde dinlediğini müzik türleri ve karakterleri nelerdir?” Sorusuna verdikleri cevaplar nelerdir?

Tablo 2. Bir ilişkisi yok iken ya da âşık değilken hangi sanatçıları dinledi-dinliyor

Kazım Koyuncu	% 0,28 (1)	Yıldız Tilbe	%0,28 (1)	Müzeyyen Senar	%1,14 (4)
Yalın	%,0,28 (1)	Zara	%0,28 (1)	Nurettin Rençber	%1,14 (4)
Ali Atay	%0,28 (1)	Zuhal Olcay	%0,28 (1)	Orhan Hakalmaz	%1,14 (4)
Alişan	%0,28 (1)	Ali Kımık	%0,57 (2)	Ferdi Tayfur	%1,17 (4)
Aslı Güngör	%0,28 (1)	Atiye	%0,57 (2)	Ahmet Kaya	%1,42 (5)
Burcu Güneş	%0,28 (1)	Bülent Ersoy	%0,57 (2)	Ayna	%1,42 (5)
Cansever	%0,28 (1)	Gripin	%0,57 (2)	Hadise	%1,42 (5)
Ebru Yaşar	%0,28 (1)	Halil Sezai	%0,57 (2)	Orhan Gencebay	%1,42 (5)
Ebru Gündeş	%0,28 (1)	İntizar	%0,57 (2)	Sagapo Kajmer	%1,42 (5)
Eylem	%0,28 (1)	Kıraç	%0,57 (2)	Yavuz Bingöl	%1,42 (5)
Fatih Kısaparmak	%0,28 (1)	Mor Ve Ötesi	%0,57 (2)	Zülfü Livaneli	%1,42 (5)
Fikret Kızılok	%0,28 (1)	Neşe Karaböcek	%0,57 (2)	Hande Yener	%1,71 (6)
Göksel	%0,28 (1)	Onur Akın	%0,57 (2)	Manga	%1,71 (6)
Hakan Peker	%0,28 (1)	Uğur Işılak	%0,57 (2)	Şebnem Ferah	%1,71 (6)
Haluk Levent	%0,28 (1)	Yaşar	%0,57 (2)	Yeni Türkü	%1,71 (6)
Hüseyin Turan	%0,28 (1)	Yusuf Güney	%0,57 (2)	Mustafa Ceceli	%1,71 (6)
İbrahim Tatlıses	%0,28 (1)	M.F.Ö	%0,57	Gülben Ergen	%1,71 (6)

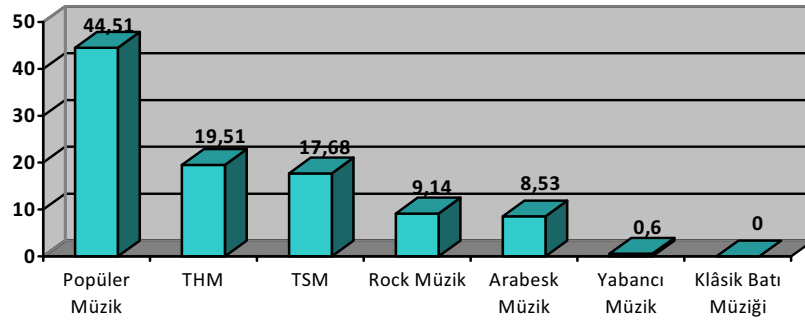
			(29)		
İlhan İrem	%0,28 (1)	Mustafa Sandal	%0,57 (29)	Demet Akalın	%2 (7)
İsmail Yk	%0,28 (1)	Ezginin Günlüğü	%0,57(2)	Barış Manço	%2,28 (8)
Kolpa	%0,28 (1)	Ajda Pekkan	%0,85 (3)	Gökhan Türkmen	%2,28 (8)
Kubat	%0,28 (1)	Duman	%0,85 (3)	Murat Boz	%2,28 (8)
Leman Sam	%0,28 (1)	Ferhat Göçer	%0,85 (3)	Rafet El Roman	%2,28 (8)
Müslüm Gürses	%0,28 (1)	Gökhan Özen	%0,85 (3)	Sıla	%2,57 (9)
Neşet Ertaş	%0,28 (1)	Gökhan Tepe	%0,85 (3)	Funda Arar	%2,57(9)
Nil	%0,28 (1)	Kenan Doğulu	%0,85 (3)	Sertap Erener	%2,85 (10)
Sinan Özen	%0,28 (1)	Murat Göğebakan	%0,85 (3)	Serdar Ortaç	%3,14 (11)
Volkan Konak	%0,28 (1)	Teoman	%0,85 (3)	Candan Erçetin	%3,71 (13)
Yaşar Kurt	%0,28 (1)	Zakum	%0,85 (3)	Tarkan	%3,71 (13)
İnce Saz	%1,14 (4)	Zeki Müren	%0,85 (3)	Yabancı Müzik	%3,71 (13)
Murat Kekilli	%1,14 (4)	Fettah Can	%1,14 (4)	Emre Aydın	%4,28 (15)
Grup 84	%1,14 (4)	Sezen Aksu	%6,28 (22)		

Tablo 2’de görüldüğü gibi ankete katılan öğrencilerin büyük çoğunluğu ilişkisi yok iken ya da aşık değilken en çok Sezen Aksu, Emre aydın gibi pop müzik sanatçılarını dinlemektedirler.

Bu ruh halinde dinlediğiniz müzik türleri nelerdir?

Tablo 3. Bu ruh halinde dinlediğiniz müzik türleri nelerdir?

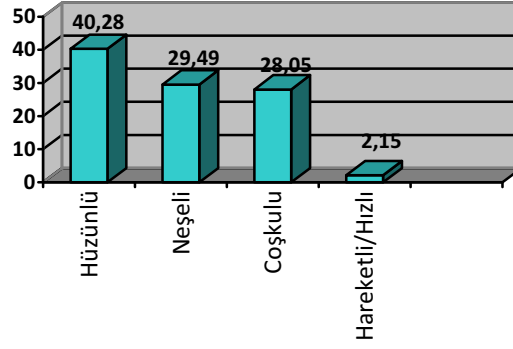
Popüler	THM	TSM	Arabesk Müzik	Yabancı Müzik	Batı Müziği
%44,51	%19,51	%17,68	%8,53	%0,6	0



Bu ruh halinde dinlediğiniz müzik karakterleri nelerdir?

Tablo 4. Bu ruh halinde dinlediğiniz müzik karakterleri nelerdir?

Hüzünlü	Neşeli	Coşkulu	Hareketli-Hızlı
%40,28	%29,49	%28,05	%2,15

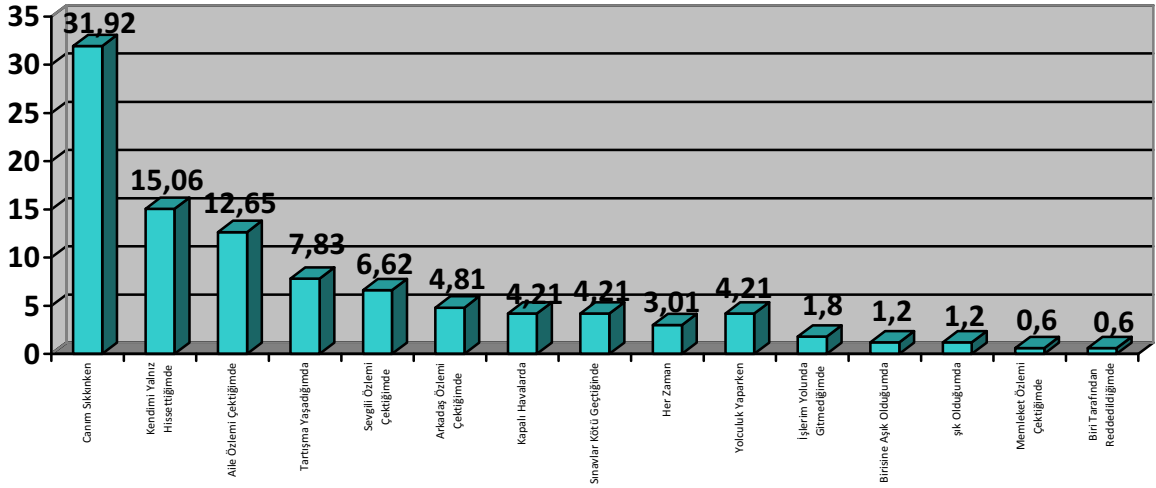


Normal yaşantınızda hüznülü şarkıları ne zaman dinlersiniz?

Tablo 5. Normal yaşantınızda hüznülü şarkıları ne zaman dinlersiniz?

Canım sıkınken	Kendimi yalnız hissettiğimde	Aile özlemi çektiğimde	Tartışma yaşadığımda	Sevgili özlemi çektiğimde	Arkadaş özlemi çektiğimde	Kapalı havalarda	Sınavlar kötü geçtiğimde	Yolculuk yaparken	Her zaman	İşlerim yolunda gitmediğimde	Birisine aşık olduğumda	Şık olduğumda	Memleket özlemi çektiğimde	Biri tarafından reddedildiğimde
%31,92	%15,06	%12,65	%7,83	%6,62	%4,81	%4,21	%4,21	%4,21	%3,01	%1,80	%1,20	%1,20	%0,60	%0,60

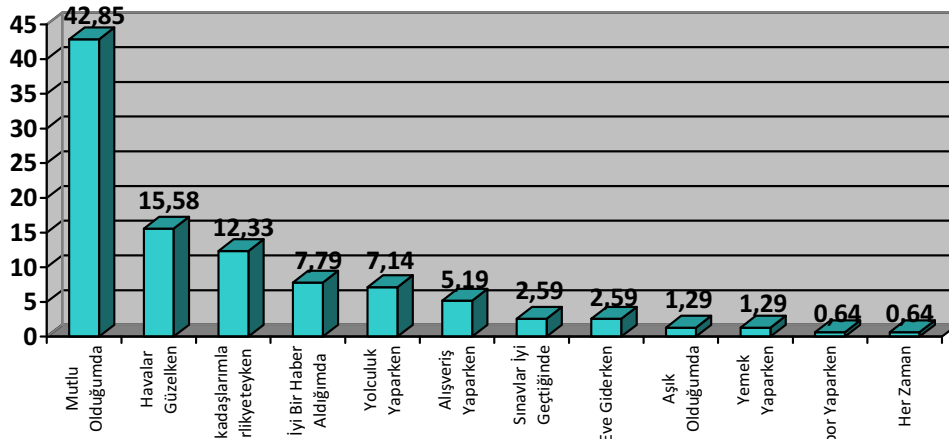
Tablo 3'te görüldüğü gibi ankete katılan öğrencilerin neredeyse üçte biri hüznülü şarkıları canım sıkınken dinliyorken %3'lük bir kısım her zaman dinlediğini %1,2'lik bir kısım ise şık olduğunda dinlediğini belirtmektedir.



Normal yaşantınızda neşeli-coşkulu şarkıları ne zaman dinlersiniz?

Tablo 6. Normal yaşantınızda neşeli-coşkulu şarkıları ne zaman dinlersiniz?

Mutlu olduğumda	Havalar güzelken	Arkadaşlarım la birlikteyken	İyi bir haber aldığımda	Yolculuk yaparken	Alışveriş yaparken	Sınavlar iyi geçtiğimde	Eve giderken	Aşık olduğumda	Yemek yaparken	Spor yaparken	Her zaman
%42,85	%15,58	%12,33	%7,79	%7,14	%5,19	%2,59	%1,59	%1,29	%1,29	%0,64	%0,64



4. Dördüncü Alp Probleme Ait Bulgular: Ankete katılan öğrencilerin, “Bir ilişkiye-birlikteliğe başladığınızda ya da aşık olduğunuzda hangi sanatçıları dinlediniz-dinliyorsunuz ve bu ruh halinde dinlediğiniz müzik türleri ve karakterleri nelerdir?”. Sorusuna verdikleri cevaplar nelerdir?

Tablo 7. Bir ilişkiye-birlikteliğe başladığınızda ya da aşık olduğunuzda hangi sanatçıları dinlediniz-dinliyorsunuz?

Cansever	%0,28 (1)	Yalın	%1,09 (3)	Zuhal Olcay	%0,36 (1)
Eylem	%0,28 (1)	Murat Boz	%1,09 (3)	Neşe Karaböcek	%0,36(1)
Fatih Kısaparmak	%0,28 (1)	Müzeyyen Senar	%1,09 (3)	Yavuz Bingöl	%0,36(1)
Hakan Peker	%0,28 (1)	Orhan Hakalmaz	%1,09 (3)	Uğur Işılak	%0,57 (2)
Hüseyin Turan	%0,28 (1)	Volkan Konak	%1,09 (3)	Yaşar	%0,57 (2)
Kolpa	%0,28 (1)	Ayna	%1,09(3)	Ferdi Tayfur	%0,73 (2)
Neşet Ertaş	%0,28 (1)	Ajda Pekkan	%1,46 (4)	Fettah Can	%0,73 (2)
Sinan Özen	%0,28 (1)	Demet Akalın	%1,46 (4)	Gökhan Tepe	%0,73 (2)
Yaşar Kurt	%0,28 (1)	Duman	%1,46 (4)	Gripin	%0,73 (2)
Aslı Güngör	%0,36 (1)	Göksel	%1,46 (4)	Hadise	%0,73 (2)
Atiye	%0,36 (1)	İnce Saz	%1,46 (4)	İbrahim Tatlıses	%0,73 (2)
Bülent Ersoy	%0,36 (1)	Kenan Doğulu	%1,46 (4)	İsmail Yk	%0,73 (2)
Cem Adrian	%0,36 (1)	Kıraç	%1,46 (4)	Kayahan	%0,73 (2)
Fikret Kızılok	%0,36 (1)	Nurettin Rençber	%1,46 (4)	M.F.Ö	%0,73 (2)
Haluk Levent	%0,36 (1)	Onur Akın	%1,46 (4)	Nev	%0,73 (2)
İntizar	%0,36 (1)	Sagapo Kajmer	%1,46 (4)	Ahmet Kaya	%0,73 (2)
Kubat	%0,36 (1)	Yeni Türkü	%1,46 (4)	Nil	%0,73 (2)
Kutsi	%0,36 (1)	Zara	%1,46 (4)	Şebnem Ferah	%0,73 (2)
Leman Sam	%0,36 (1)	Barış Manço	%1,83 (5)	Yıldız Tilbe	%0,73 (2)
Murat Göğebakan	%0,36 (1)	Ezginin Günlüğü	%1,83 (5)	Yusuf Güney	%0,73 (2)
Müslüm Gürses	%0,36 (1)	Funda Arar	%1,83(5)	Zeki Müren	%0,73 (2)
Rober Hatemo	%0,36 (1)	Sıla	%2,19 (6)	Gökhan Özen	%0,85 (3)

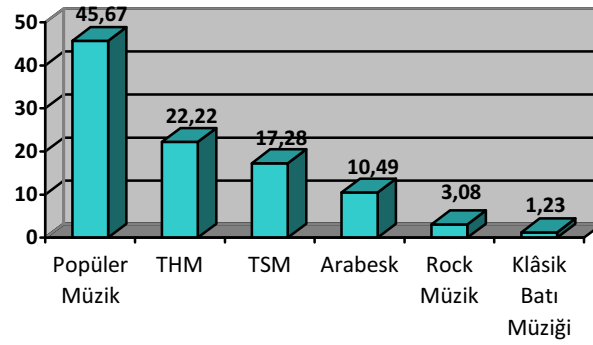
Serdar Ortaç	%0,36 (1)	Tarkan	%2,56 (7)	Grup 84	%036 (1)
Sertap Erener	%0,36 (1)	Gökhan Türkmen	%2,93 (8)	Şükriye Tutkun	%036 (1)
Rafet El Roman	%5,12 (14)	Teoman	%3,29 (9)	Ali Kınık	%1,09 (3)
Mustafa Ceceli	%5,4(15)	Ferhat Göçer	%3,66 (10)	Burcu Güneş	%1,09 (3)
Sezen Aksu	%7,69 (21)	Candan Erçetin	%4,02 (11)	Gülben Ergen	%1,09 (3)
Halil Sezai	%1,09 (3)	Yabancı Müzik	%4,39 (1)		
Niran Ünsal	% 1,09 (3)	Emre Aydın	%4,39 (12)		

Tablo 7’de görüldüğü gibi bir kişi ilişkiye başladığında ya da aşık olduğunda yine büyük bir çoğunluk Emre Aydın gibi pop müzik sanatçıları dinlerken az bir kesim ise türkü ve arabesk müzik dinlemektedir.

Bu ruh halinde dinlediğiniz müzik türleri nelerdir?

Tablo 8. Bu ruh halinde dinlediğiniz müzik türleri nelerdir?

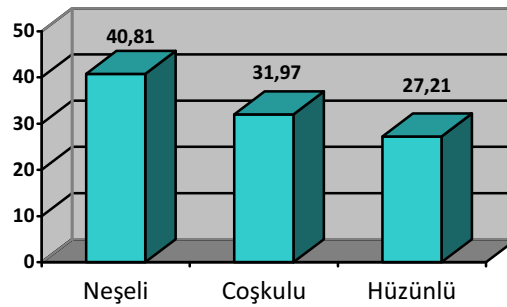
Popüler müzik	THM	TSM	Arabesk	Rock müzik	K. batı müziği
%45,67	%22,22	%17,28	%10,49	%3,08	%1,23



Bu ruh halinde dinlediğiniz müzik türlerinin karakterleri nasıldır?

Tablo 9. Bu ruh halinde dinlediğiniz müzik türlerinin karakterleri nasıldır?

Neşeli	Coşkulu	Hüzünlü
%40,81	%31,97	%27,21



5. Beşinci Alt Probleme Ait Bulgular: Ankete katılan öğrencilerin, “Bir ilişkiniz-birlikteliğiniz bittiğinde hangi sanatçıları dinlediniz-dinliyorsunuz?” Sorusuna verdikleri cevaplar nelerdir?

Tablo 10. Bir ilişkiniz-birlikteliğiniz bittiğinde hangi sanatçıları dinlediniz-dinliyorsunuz?

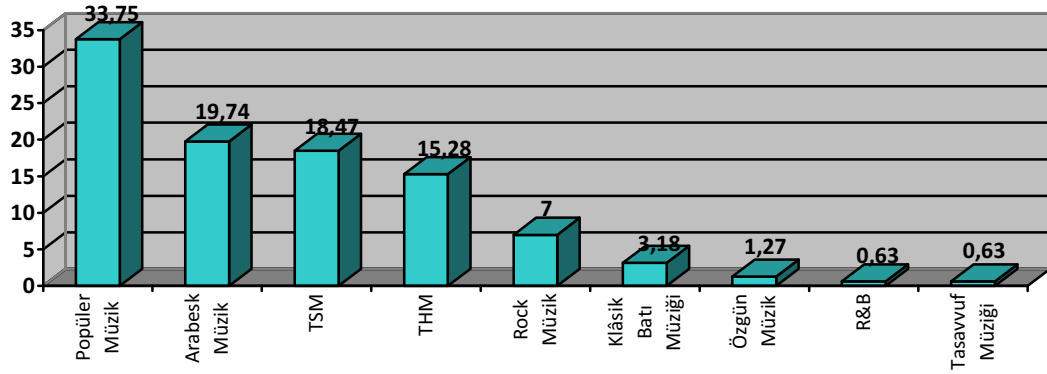
Yalın	%0,35 (1)	Rober Hatemo	%0,36 (1)	Mustafa Ceceli	%1,75(5)
Cansever	%0,28 (1)	Uğur Işılak	%0,57 (2)	Nurettin Rençber	%2,10 (6)
Eylem	%0,28 (1)	Yaşar	%0,57 (2)	Ahmet Kaya	%02,10 (6)
Fatih Kısaparmak	%0,28 (1)	Ayna	%0,70 (2)	Orhan Hakalmaz	%2,14 (6)
Hakan Peker	%0,28 (1)	Bülent Ersoy	%0,70 (2)	Şebnem Ferah	%2,14 (6)
Hüseyin Turan	%0,28 (1)	Emre Altuğ	%0,71 (2)	Candan Erçetin	%2,50 (7)
Kolpa	%0,28 (1)	Manga	%0,71 (2)	Ferdi Tayfur	%2,50 (7)
Neşet Ertaş	%0,28 (1)	Sertap Erener	%0,71 (2)	MüzeYYen Senar	%2,50 (7)
Sinan Özen	%0,28 (1)	Yıldız Tilbe	%0,71 (2)	Tarkan	%2,50 (7)
Yaşar Kurt	%0,28 (1)	Gripin	%0,73 (2)	Funda Arar	%2,50(7)
Ajda Pekkan	%0,35 (1)	İbrahim Tatlıses	%0,73 (2)	Yabancı Müzik	%2,80 (6)
Ali Kınık	%0,35 (1)	Kayahan	%0,73 (2)	Gökhan Türkmen	%3,57 (10)
Aslı Güngör	%0,35 (1)	Nil	%0,73 (2)	Emre Aydın	%4,28 (12)
Duman	%0,35 (1)	Gökhan Özen	%0,85 (3)	Rafet El Roman	%5,25 (15)
Fatih Erkoç	%0,35 (1)	Şükriye Tutkun	%036 (1)	İnce Saz	%5,35 (15)
Fikret Kızılok	%0,35 (1)	Şevval Sam	%070 (2)	Orhan Gencebay	% 5,60 (16)
Grup 84	%0,35 (1)	Ezginin Günlüğü	%1,05 (3)	Zeki Müren	%5,71 (16)
Gülben Ergen	%0,35 (1)	Gökhan Tepe	%1,05 (3)	Sıla	%7,50 (21)
İlhan İrem	%0,35 (1)	Yeni Türkü	%1,05 (3)	Sezen Aksu	%7,85 (22)
Kıraç	%0,35 (1)	Zara	%1,05 (3)		
Kutsi	%0,35 (1)	Demet Akalın	%1,07 (3)		
Nev	%0,35 (1)	Hande Yener	%1,07 (3)		
Sagapo Kajmer	%0,35 (1)	Niran Ünsal	% 1,09 (3)		
Teoman	%0,35 (1)	Halil Sezai	%1,40 (4)		
Volkan Konak	%0,35 (1)	Müslüm Gürses	%1,40 (4)		
Yusuf Güney	%0,35 (1)	Ferhat Göçer	%1,42 (4)		
Zülfü Livaneli	%0,35 (1)	Onur Akın	%1,42 (4)		
Neşe Karaböcek	%0,35(1)	Leman Sam	%1,45 (1)		
Yavuz Bingöl	%0,35(1)	Göksel	%1,46 (4)		
Cem Adrian	%0,36 (1)	Fettah Can	%1,75 (5)		
		Murat Boz	%1,75 (5)		

Tablo 10’da görüldüğü gibi bir ilişkisi biten bireyler yine çoğunlukta Sezen Aksu, Sıla gibi şarkılar dinlerken bunun yanında Zeki Müren, İnce Saz gibi sanat müziği eserleride dinlediği görülmüştür.

Bu ruh halinde dinlediğiniz müzik türleri nelerdir?

Tablo 11. Bu ruh halinde dinlediğiniz müzik türleri nelerdir?

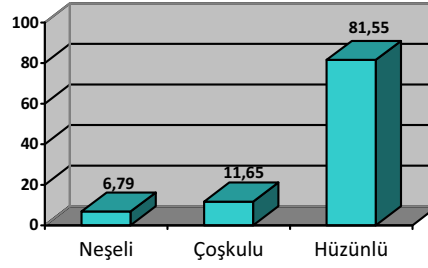
Popüler müzik	Arabesk müzik	TSM	THM	Rock müzik	K. Batı müziği	Özgün müzik	R&B	Tasavvuf müziği
%33,75	%19,74	%18,42	%15,28	%7	%3,18	%1,27	%0,63	%0,63



Bu ruh halinde dinlediğiniz müzik türlerinin karakterleri nasıldır?

Tablo 12. Bu ruh halinde dinlediğiniz müzik türlerinin karakterleri nasıldır?

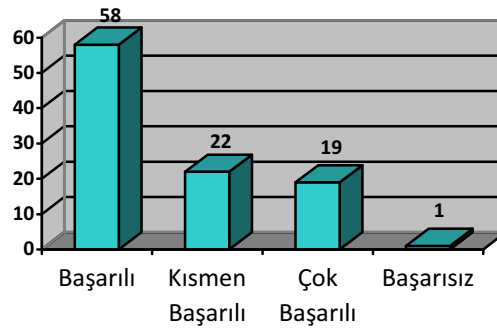
Hüzünlü	Coşkulu	Neşeli
%81,55	%11,65	%6,79



6. Beşinci Alt Probleme Ait bulgular: Ankete katılan öğrencilerin, “Bu çalışmanın günümüzde yaşanan ilişkilerde müziğin etkisini ortaya koymada ne derece başarılı olacağını düşünüyorsunuz?” Sorusuna verdikleri cevaplar nelerdir?

Tablo 13. “Bu çalışmanın günümüzde yaşanan ilişkilerde müziğin etkisini ortaya koymada ne derece başarılı olacağını düşünüyorsunuz?”

Başarılı	Kısmen başarılı	Çok başarılı	başarısız
%58	%22	%19%1	



Sonuç ve Tartışma

Afyon Kocatepe Üniversitesi Eğitim Fakültesinde müzik dersi alan öğrenciler üzerinde uygulanan anket çalışması sonucunda, alt problemlerden elde edilen bilgiler;

Çoğu katılımcının hemen hemen her ruh halinde birden çok müzik türünü dinledikleri gözlemlenmiştir. Fakat popüler müzik (POP) hemen hemen her ruh halinde en çok dinlenen müzik türü olduğunu ortaya çıkarmıştır.

Günümüzde TSM denildiğinde gençlerin aklına gelen isimler Bülent Ersoy, Zeki Müren, Müzeyyen Senar ve İnce Sazdır

Katılımcılar bir birliktelik sürecinde ve birliktelikleri yokken dinledikleri müzik türü ağırlıklı olarak popüler müziktir. Fakat birliktelikleri olumsuz bir şekilde sonlandığında popüler müziğin (POP) dinlenilme oranının önemli ölçüde azaldığı, bunun yanında TSM, THM ve arabesk müzik türlerinin dinlenilme oranlarının önemli miktarda artış gösterdiği gözlemlenmiştir. Buradan hareketle, günümüz gençlerinin daha önce dinlemedikleri (TSM, THM, Arabesk) müzik türlerinin, duygusal yaşamlarında ki olumsuz değişikliklere göre yön değiştirerek müzikal algılarında değişiklikler gösterdiği tespit edilmiştir.

Rock müziğin genelde yalnızlık hissi uyandırdığı ve müziğin, anlatılamayan duyguların tercümanı olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır.

Katılımcıların Kişisel Görüşleri

Genel kanı anketin, müziğin gençlerin hayatında ki yerini belirlemede yardımcı olacağı yönündedir

Anket, soru ve araştırma yöntemi açısından başarılı bulunmuştur.

Dinlenen müziğin insanın ruh haline göre değişkenlik göstereceği genel kanıdır.

Rock müzik tarzının yalnızlık ruh halini belirtir.

Müzik ilişkilerimde çok önemli bir yerdedir. Çoğu zaman hislerim ve düşüncelerime cevap verir.

Bazen müzik türleri insanların ruh haline paralel gitmeyebilir.

KAYNAKÇA

Adar, Ç. (2008), Türk Müziği Nazariyatı Ve Solfej Dersine Yönelik Öğretmen Ve Öğrenci Tutumlarının İncelenmesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon

Bir, A. A. (1999), Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir

Erdoğan, İ. (2002). İletişimi Anlamak. Erk Yayınları, Ankara

Güven, N. (1996). Resimde Görsel Algılama, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (S.Y), Eskişehir

İslamoğlu, A.H. (2003), Bilimsel Araştırma Yöntemleri, Beta Yayınları, İstanbul

Sazak, N. (2008). Müziksel Algılamanın Temel Boyutları, Sakarya Üniversitesi Eğitim Bilimleri Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi, Sakarya

Yayla, F. (2006). Müziksel Öğretimin Temel Prensipleri, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Burdur

“MÜZİKTE ÇOK KÜLTÜRLÜLÜK ÖRNEĞİNE TARİHSEL BİR YAKLAŞIM: “DARÜ’L ELHAN MECMUASI”

Çiğdem BALOĞLU

**Anadolu Üniversitesi
Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü Öğrencisi**

ÖZET

İstanbul’da Darü’l Elhan Müzik Okulu’nun kurulması ile birlikte, 01 Şubat 1926 yılında Darü’l Elhan Mecmuası başlıklı bir derginin yedi sayı kadar yayınlandığı bilinmektedir. Varolan yedi sayının bütünü Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü Genel Müzikoloji Anabilim Dalında yıllık araştırma ödevi çerçevesinde günümüz Türkçe’sine aktarılmıştır.

Dergide Doğu ve Batı müzik kültürlerine yönelik pek çok yazının, herhangi bir ayırım gözetmeksizin yayınlandığı gözlemlenmiştir. Kanımızca Darü’l Elhan Mecmuası’nı Türkiye’de müzikte çok kültürlülük kavramını korkusuzca ortaya koyan belki de ilk dergi olarak nitelemek hiç de yanlış olmayacaktır.

Bu çalışmada Darü’l Elhan Mecmuası içerisinde yer alan yazıların Doğu ve Batı müzik kültürlerine yönelik olarak tam bir sınıflandırması yapılmıştır. Bu sınıflandırma sonucunda, Doğu ve Batı müzik kültürlerini içeren yazıların birbirlerine olan yüzdelik değerlendirmeleri de ortaya konmuştur.

Sonuç olarak 1926 yılından itibaren yedi sayı kadar yayınlanan Darü’l Elhan Mecmuası, müzikte çok kültürlülük kavramlarının işlenmesi açısından Müzikolojik önem taşıyan bir belgedir.

Anahtar kelimeler: Müzik, Müzikoloji, Kültür

A HISTORICAL APPROACH TO MULTICULTURALISM OF MUSIC: “THE MAGAZINES OF DARÜ’L ELHAN”

Çiğdem BALOĞLU

Student of Anadolu University State Conservatory Department of Musicology

ABSTRACT

It’s known that the Magazines named as Darü’l Elhan was published for seven volumes during the time Darü’l Elhan Musical School had been established in İstanbul at 1st of February, 1926. These all seven volumes of the magazines were translated to Turkish today within the annual research paper of Anadolu University State Conservatory Department of Musicology discipline of General Musicology.

It’s observed most of the articles regarding to eastern and western musical cultures have been published without any distinction. In our opinion, it’s wouldn’t be wrong to qualify Darü’l Elhan Magazine as the first magazine presented multi cultural approach fearlessly.

In this research, all the articles in Darü’l Elhan Magazine regarding to eastern and western musical cultures were full classified. According to this classification, percentile evaluations of the articles include eastern and western musical cultures were defined.

Finally, Darü’l Elhan Magazine has been published since 1926 for seven volumes is a musicologically important document to treat of multi culturalism at music.

Key Words: Music, Musicology, Culture

Bu çalışma, müzikte çok kültürlülük anlayışının, Osmanlı toplumunda Doğu ve Batı kültürlerine ilişkin yaklaşımın bir yayın açısından değerlendirilmesidir. Darü'l Elhan 1826 yılında kurulan Mızıkâ-i Humayun'dan sonra Osmanlı İmparatorluğu'nun ikinci resmi müzik okuludur. 1917-1927 yılları arasında faaliyet gösteren, hazırlık (deneme) aşaması ile birlikte Batı Müziği bölümünde dört, Türk Müziği bölümünde ise üç yıllık eğitim veren okuldur. İsminin anlamı "Nağmeler Evi" olan Darü'l Elhan arada kapanıp tekrar açılmasının ardından 1927 yılında tamamen kapanmış ve sonraki açılımı 'İstanbul Belediye Konservatuarı', 1986'da ise 'İstanbul Devlet Konservatuarı' olmuştur. Darü'l Elhan'ı yalnızca bir okul olarak görmemek gerekir. Dört ana grupta toplanması gereken yayınlar kuşağının ilki:

(دارالالخان) ك نشریاتی

• مؤسسہ من اك مشهور تورك بستانكارلارندن يادكار قالان قيس اثرلر ك ضياعدن محافطه سی
مقصدیله بونلر ك صلاحیتدار بر (هیئت علمی) طرفندن یازیلان غایت صحیح نوطه لرینی طبع
ایتدیرمک باشلامش وشمیدیه قادار بونوطه لر ك : (شدره بان) ، (مایه) ، (اوج آرا) (عجم عشیران) ،
(مستعار) ، (نوا) ، (کلمذار) ، (شهناز) ، (بیاتی) ، (ماهور) ، (فرخزرا) ، (فرحناك) ،
(نواتر) ، (نهفت) و (هر ضیاء بوسلیك) فصللارینی حاوی اولان (۷۲) نومروسی موقع
انتشاره قونیلهدق بئیر غروش فیآله بایزیده (شاملی اسکندر) مغازه سنده صالقمده بولمیشدر .

Darü'l Elhan Neşriyatı: (kendi çevirisi ile) “Müessesemizin en meşhur Türk bestekarlarından yadigar kalan nefis eserlerin ziyadan (kayıptan) muhafazası maksadıyla bunların selahiyetdar bir Hey'et-i İlmiyye tarafından (yetkili bir kurum tarafından) gayet sahih (doğru) notalarını tab ettirmeye (yayınlamaya) başlamış ve şimdiye kadar bu notaların Şetaraban, Maye, Evç Ara, Acem Aşiran, Müstear, Neva, Gülizar, Beyati, Mahur, Ferahfeza, Ferahnak, Nev'eser, Nühüft ve Arazbar Buselik fasıllarını havi olan (içeren) 72 numarayı mevki-i intişara konularak (yayınlanarak) 5'er kuruş fiyat ile Bayezid'de Şamlı İskender mağazasında satılmakta bulunmuştur.”

دارالالخان مجموعه سی

شرق وغرب موسیقیلرینه متعلق مقاله لر و (دارالالخان) • عائدشونو حاوی اولهدق آیده
بركره نشر اولتور مجموعه در . (۷) نجی نسخه سی انتشار ایتمشدر . فیآی (۱۵) غروشدر .

Darü'l Elhan Mecmuası: “Şark ve Garb musikilerine müteallik (ilgili) makaleleri ve Darü'l Elhan'a ait şuurunu (olayları) havi olarak (kapsamış olarak) ayda bir kere neşr olunur (yayınlanır) mecmuadır. 7 nüshayı intişar etmiştir (yayınlamıştır). Fiyatı 15 kuruştur.”

تورك موسیقی نظریاتی

(دارالالخان) ده تورك موسیقی نظریات و تاریخی معلى رؤف یكتا بلك مؤسسهمده
تقریر ایتدیكى نظریات موسیقی درس لرینك كتاب شكلنده طبعنه باشلامش و (بشنجی) فورمه سی
چقمشدر . بر فورمه ك فیآی (۱۰) غروشدر .

Türk Musiki Nazariyatı: “Darü'l Elhan'da Türk musikisi nazariyyat ve tarihi muallimi Rauf Yekta Bey'in müessesemizde takrir ettiği nazariyyat-ı musiki derslerinin (verdiği müzik nazariyatı derslerinin) kitab şeklinde tab'ına başlanmış ve 5. forması çıkmıştır. Bir formanın fiyatı 10 kuruştur.”

شرق موسیقی تاریخی

یہ رؤف یکتا بک (شرق موسیقی تاریخی) درسارندن متشکل اولان بو اثر دخی بر
چوق نادیدہ رسمارلہ مزین اولوق فورمہ فورمہ نشر ایلمکدهدر . (دردنجی) فورمہ
بہارلش و بہر فورمہ سنک فانی (۱۰) غروشدن عبارت بولمشدہر . ہر ایک اثر کدہ توزیع مرکزی
ملنا باب عالی جادہ ستندہ (اقبال کتب خانہ سی) ایلہ بازیدہ (شاملی اسکندر موسیقی مغازہ سی) در .

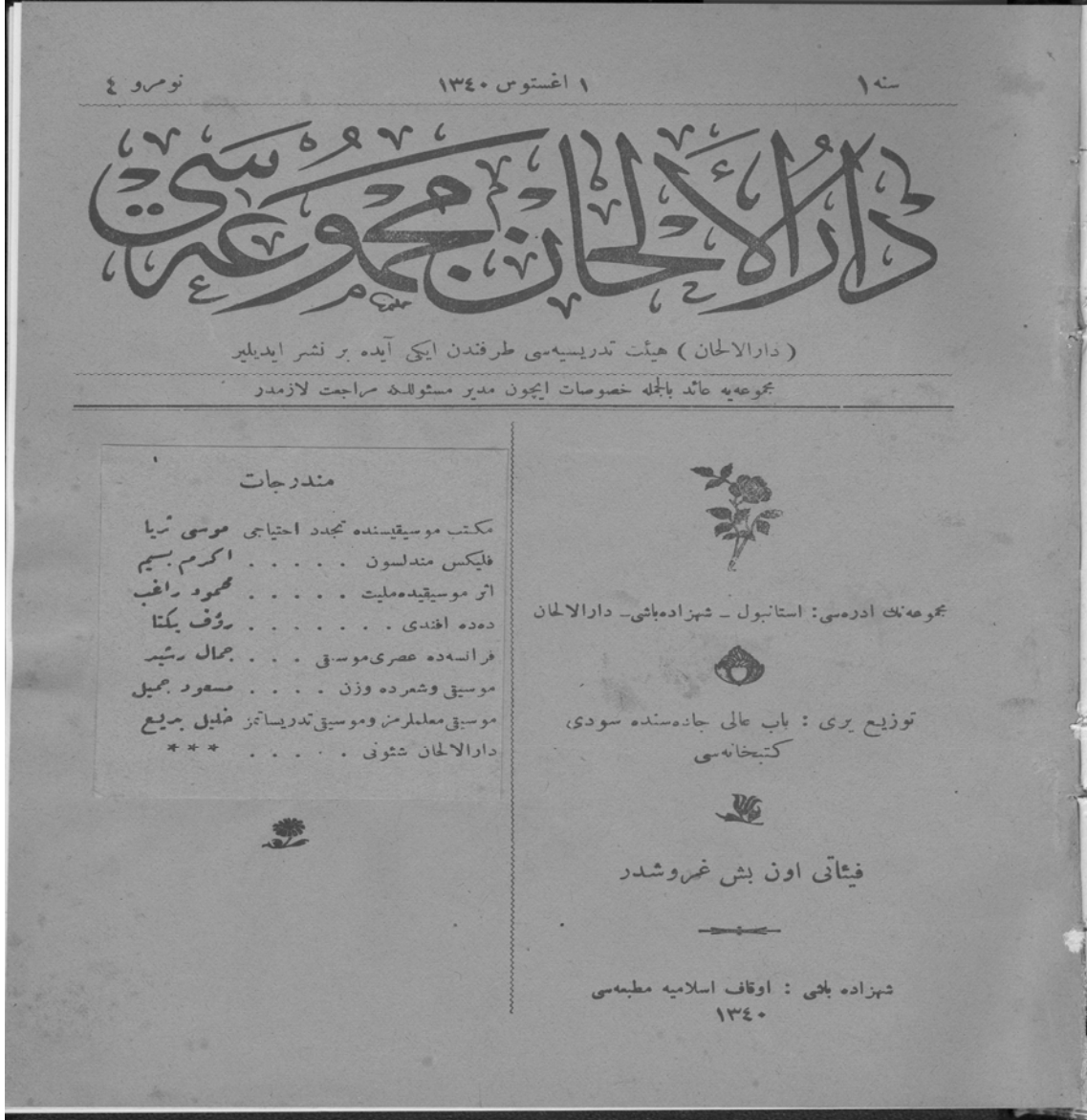
Şark Musikisi Tarihi: “Yine Rauf Yekta Bey’in Şark musikisi tarihi derslerinden müteşekkil olan (oluşan) bu eser dahi birçok nadide resimlerle müzeyyen (süslü) olarak forma forma neşredilmektedir. 4. forması basılmış ve her formanın fiyatı 10 kuruştan ibaret bulunmuştur. Her iki eserinde tevzi’ (dağıtım) merkezi mülga Bab-ı Ali Caddesi’nde İkbâl kütüphanesi ile Bayezid’de Şamlı İskender Musiki mağazasıdır. Fiyatı 25 kuruştur.”

Derginin ilk sayısında da bahsedildiği gibi Darü’l Elhan müzik eğitim ve öğretiminde bilimsel bir yol izlemeyi, eski bestekarların bestelerini yayınlayarak yeniden tanıtmayı amaçlıyordu. Kendi deyimleri ile “*Milli kütüphanemizde Batılı müzisyenlerin pek çok eseri bulunmasına karşın, bizim meşhur üstadlarımıza dair hiç bir şey yazılmamış olması, Türk Müziğini ayakta tutabilmek, yeniden yaşatmak amacı ile Doğu ve Batı müziğini bir arada tutarak, müzik tarihini ve kurallarını bilen, beste yapacak kadın ve erkek sanatçılar, öğretmenler yetiştirmek di*” hedefleri.

I. Dünya savaşı esnasında, Yusuf Ziya Paşa başkanlığında, Musiki Encümeni’nin hazırladığı “*Darü’l Elhan Talimatnamesi*” yürürlüğe girdi. Bu yönetmelik ile müzik eğitimcisi yetiştirecek ve daha çok Türk Müziği’ne ağırlık verecek bir okul olan Darü’l Elhan kuruldu. 1917’de kadınlar ve erkeklere ayrı binalarda eğitim açıldı. 1917-1923 yıllarında okulu Yusuf Ziya Paşa başkanlığındaki Musiki Encümeni yönetti. Erkekler bölümü 1918’de kapandı, sadece Türk Müziği eğitimi yapan kadınlar bölümü devam etti. 1923 yılında Musiki Encümeni kaldırıldı ve 1924 yılında İstanbul valisi Haydar Bey’in gayretiyle tekrar açıldı. 1924-1926 yılları arasında kurum tarafından, “*Darü’l Elhan Mecmuası*” adında ayda bir yayınlanan yedi sayılı dergi çıkarıldı.

01 Şubat 1924 yılında Darü’l Elhan Mecmuası başlıklı bir derginin yedi sayı kadar yayınlandığı bilinmektedir. Var olan yedi sayının bütünü Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü Genel Müzikoloji Anabilim Dalında yıllık araştırma ödevi çerçevesinde günümüz Türkçesi’ne aktarıldı.

Dergide Doğu ve Batı müzik kültürlerine yönelik pek çok yazının, herhangi bir ayırım gözetmeksizin yayınlandığı gözlemlenmiştir. Kanımızca Darü’l Elhan Mecmuası’nı



Darü'l Elhan Dergisi'nin Kapak Örneği

Türkiye’de müzikte çok kültürlülük kavramını korkusuzca ortaya koyan belki de ilk dergi olarak nitelemek hiç de yanlış olmayacaktır.

Nüshaları Tanıyalım

Sayı I

- Garb’da Son Musiki Cereyanları / Musa Süreyya
(C. Debussy, F. Liszt, A. Schönberg ve C. Saint Saens’ dan bahsedilmiştir.)
- Dede Efendi / Rauf Yekta

(Dede Efendi’nin hayatı anlatılmak ile beraber asıl dikkati çeken söze giriş olarak “Kütüphanemizde Wagner hakkında bir dolu eser olmasına rağmen Dede Efendi’mize ait hemen hemen hiç bir şey yazılmamış olmasına ne kadar teessüf edilse azdır. Nacizane bu noksanı telafi maksadıyla üstadımız hakkında toplamış olduğumuz malumatı arz etmek istiyoruz” böyle bir giriş tercih edilmesi olmuştur.)

- Onyon Fransa’da Cuma Konserleri / Ekrem Besim

(Konser programlarından yani birinci kısımların klasiklerden oluşan senfonilerin icra edildiği, ikinci kısımların ise romantik-modern eserlerden oluştuğu söylenerek, Haydn, Mendelssohn çalındıktan sonra Beethoven serisi başlamış olup 5 Senfoninin de icra edildiği söylenmektedir. Ancak 9. Senfoninin mühim bir koro gerektirdiğinden ve bu olanakların ellerinde olmayıp Ruslardan takviye gelmesi halinde icra olunabileceğinden bahsedilmektedir.)

- Musiki ve Halk Terbiyesi / İbrahim Alaeddin

(Bu bölümde İbrahim Alaeddin; hedefin yüksek sınıflara değil de halkında erişebileceği bir müzik anlayışının oturabilmesinden ve kafi miktarda eser olmamasından dolayı Darü'l Elhan'ın bu amaçta halkın ihtiyaçlarına cevap verecek konumda olduğunu düşündüklerinden bahsediyor.)

- Tanburi Cemil Bey / Musa Süreyya
- Darü'l Elhanlar Tarihine Bir Nazar / Rauf Yekta

(Avrupa'daki konservatuvarlardan buna karşın bizdeki Darü'l Elhan tanımından, konservatuvar deyiminden söz edilmiştir.)

- Feliks Mendelson / Kamil Belag
- Musiki ve Şiir / Talebe Sütunu

Kamil Belag: *"Her Doğulu az çok musikişinastır, Doğu Müziği (Şark Musikisi) hiçtir, asıl sağlam hakiki olan Batı (Garb) musikisidir gibi yanlış telkinin kurbanı oluyorlar"* diyerek söze başlamış olup şöyle devam etmiştir: *"Herkesin kendine özgü düşüncesi olduğu gibi Garb'lı ve Şark'lı musikişinasların başka başka düşünceleri vardır. Şark musikişinası; çok uzaklarını göremeyen ve yalnız kendi tabiatı içinde yaşayan bir mahluktur. O, hayatın ilhamlarını, renklerini, nurlarını uzaklara gitmiş olmasa da bilir, oradaki çehrelerden zevk alır, o güzelliklerden heyecan kapar. Garb musikişinası ise; hayal kainatı çok başkadır. Onun da ayrı çiçekleri ve güzellikleri vardır. O, onlardan aldığı heyecanı, yine orada bulduğu zevk ile terennüm eder çünkü içinde yaşar hayal etmesine gerek kalmaz. Ama hangisi olursa olsun ister Garb'lı ister Şark'lı, bir musikişinasta müşkülpesent olması gayesi bulunması gerekir."* diyerek iki tarafın müzikçilerini karşılaştırmıştır.

- Musiki ve Darü'l Elhan / Sabır Emel

Sabır Emel *"Avrupa'ya gidenler, oranın orkestralarını, operalarını dinleyenler geri döndüklerinde bizlere bir peri masalı gibi acayip şeyler anlatıyorlar, şaşırtıyorlar. Memleketimiz ile onları karşılaştırdınca acı duyuyoruz. Bizde maalesef bu ihtiyaç ihmal edildi ve ona kıymet verilmeyerek konservatuvar olmaması birçok üstadları söndürdü. Sönmeyenlerde parası olup da bir şeklide Avrupa'ya giderek hayatlarını devam ettirebilenlerdi. Bu dinlediğimiz gidenler tarafından anlatılan peri masalları çoğaldıkça kıymet verilmeye başlandı ve Vali Haydar Bey tarafından kapanan Darü'l Elhan 1924'de tekrar açıldı. Bu geri dönüş memlekete kızgın çöllerde su gibi geldi"* diyerek ve en sonunda ise Vali Haydar Bey'e teşekkürlerini bildirerek yazısına son veriyor.

- Darü'l Elhan Şuunu

(Darü'l Elhan'ın eğitim işleyişi ele alınarak Batı bölümünün 6 ay, Doğu bölümünün ise 4 ay gibi bir tecrübe süresi sonucunda talebe olmaya hak kazandıklarını ve iki bölümünde dersleri hakkında bilgiler veriliyor.)

- Büyük Şehirlerde Musiki Faaliyetleri

(Viyana, Berlin, Paris, Londra ve Budapeşte Operalarından bahsedilmektedir.)

Sayı II

- Garb'da Bugünkü Opera Hayatı / Musa Süreyya
- Dede Efendi II / Rauf Yekta
- Rus Musikisine Bir Nazar / Ekrem Besim

- Itri Mustafa Efendi / Ruşen Ferid
- Darü'l Elhanlar Tarihçesine Bir Nazar II / Rauf Yekta
- Feliks Mendelson II / Kamil Belag
- Terbiye-i Musikiye / Ahmed Muhtar
- Türkiye'de İlk Konservatuvar / Güzin Şefik
- Musiki ve Mektep / Musliheddin Ali
- Darü'l Elhan Şuunu

Sayı III

- Memleketimizde Opera / Musa Süreyya
- Dede Efendi III / Rauf Yekta
- Terbiye-i Musikiye II / Ahmed Muhtar
- Feliks Mendelson III / Kamil Belag
- Milli Musiki / Halil Bedi

“Eline sazı alan herkes musikişinastır. Garb-Şark musikisinde söz söyleyebilmek için, icra bilindiği gibi, tarih edebiyat sayfalarını da karıştırmak gerekir. Orkestra ve Opera her yerde aynıdır dolayısıyla form ve teknik itibariyle aynı olmasının yanında ‘orijinal ruh’ tur değişen. Orijinaliteyi temin eden şey temalar halinde Milli motiflerdir. Milli ruhu kudretli ve usta Garb tekniğine sahip olarak gösterebilmektir. Garb’dan öğreneceğimiz çok şey var fakat kendi motiflerimiz ile harmanlayarak. Beethoven’i Beethoven yapan elindeki mükemmeliyet olduğu gibi, bizde de herhangi birimizi hiç bir şey yapmayan sebepte elimizdeki kudretsizliktir. Yapılacak şey Garb sanatını elde etmek, Garbın teknik zevkine varmak sonra orijinaliteyi ele alarak halk zevkiyle ecnebi tesirler görmemiş halk motiflerini Garb tekniği ile icra etmektir. Her ikisini de mizaç edip (harmanlayıp) bir şeyler yapmalıyız. Garb bize en nihayet vasıl olacaktır. Beklemeliyiz. Her inkılap, ancak o teknikleri kabulden sonra olacaktır. Ancak o suretle biz “İstikbalden ümit var” diyebiliriz” yazısı ile Halil Bedi sözlerine başlamıştır.

- Türk Musikisi ve Sanatkarlarımız / Güzin Şefik

Güzin Şefik: *“Şarkılarımızın kötü hatta berbat niteliğinde olduğunu, iyi olanlar sadece yüzde on beşlik bir payı doldurduğu için, fena şiirler ve sanatsızca bestelenen kötü şarkıların yanında bu hakikati ne kadar acı olursa olsun kabul etmeliyiz ve şarkılarımızı mutlaka pek esaslı bir tasfiyeye (temizlemeye) uğratmalıyız”* diyerek sanatkarlarımızdan ve şarkılarımızdan bahsetmiştir.

- Musiki de Bir Lisandır / Şaziye
- Münih’de Bir Konser

Sayı IV

- Mektep Musikisinde Teceddüd İhtiyacı / Musa Süreyya
- Feliks Mendelson IV / Kamil Belag
- Dede Efendi IV / Rauf Yekta
- Fransa’da Asri Musiki / Cemal Reşid

(Cemal Reşid, Debussy’nin çok büyük bir dahi olduğundan ve büyük dâhinin 1918’deki ölümünden bahsetmiştir.)

- Musiki ve Şiirde Vezin / Mesud Cemil

Mesud Cemil; Cemal Reşid Bey’in “Sultan Cem” Operasından yola çıkarak *“neden Türkçe güfteli eserlerimiz yok”* sorusuna cevap aramıştır. Türkçe’nin Batı Müziği ile bestelenme fikrinin uygun olmadığı fikrinin yanlış olduğunu öne sürüp, yapılması gereken bir görev olarak Türkçe’nin Batı Müziği ile birleştirilmesi düşüncesini ortaya çıkararak dikkati çekmiştir.)

- Musiki Muallimlerimiz ve Musiki Tedrisatımız / Halil Bedi

Halil Bedi; konservatuvar ve musiki muallim mektebinin birbirine karıştırılmamasını, muallim mektebinden kompozitör ya da virtüöz değil muallim yetişeceğini öne sürerek muallim mektebinden de musikişinaslık beklenilmesinin yanlış bir düşünce olduğunu savunmuştur.

Sayı V

- Savti Musiki / Musa Süreyya
- Dede Efendi V / Rauf Yekta
- Şarkılarımız / Ali Ekrem
- Alem-i Musikide Üç Ziya / Mahmud Ragıb
- Modern Musikiyi Anlamak Yolları / Freñç Akerman

(Debussy, Wagner, Schumann ve Schönberg'ten bahsedilerek, Schönberg'in eserlerindeki melodik hattın baş döndürücü tesirlerine ağırlık verilmiştir.)

- Orkestra Nedir?
- Terbiye-i Musikiye / Ahmed Muhtar

Darü'l Elhan'da alınan derslerin içeriklerine değinilmiştir. Örneğin piyanoyu ele alarak hızlı çalmak cambazlık ve hokkabazlıktan başka bir şey değildir, önemli olan ona ruhunu katabilmektir ve herkes biraz piyano bilmelidir, piyanistler ise tam bir armoni bilgisine sahip olmalıdırlar kanısı ile hoca tercihlerinin bayan hoca olmasını, çok yaşlı yada genç, çok yumuşak yada sert, en önemlisi de aileden asla bir muallam olamayacağı konusuna değinerek yazısını Ahmed Muhtar sonlandırmıştır.

- Lisan-ı Ecnebi İhtiyacı / Halil Bedi
- Darü'l Elhan Şuunu

Sayı VI

- İstiklal Marşı / Musa Süreyya
- Dede Efendi VI / Rauf Yekta
- Terbiye-i Musikiye / Ahmed Muhtar
- Orkestra Nedir?
- Musiki Lugatı
- Jan Tibo'nun Keman Tekniği

Sayı VII

- List / Ekrem Besim
- Dede Efendi VII / Rauf Yekta
- Orkestra Nedir?
- Terbiye-i Musikiye III / Ahmed Muhtar
- İngiliz Musikisi / Ekrem

Diğer bölümlerde adı verilen bestekarların hayatları anlatılmak ile birlikte derslerin içeriklerine, orkestra düzenine ve müzik terimleri sözlüğüne değinilmiştir. (Dergi sayıları içindeki bölüm başlıkları tam çeviri olarak yazıldığı için, besteci isimleri de yazıldığı gibi çevrilmiştir.)

Farklı bir değişle;

Yedi sayıdan oluşan bu dergilerde toplam elli altı makale bulunmaktadır. Çok kültürlülük örneğinin en büyük göstergesi olan Darü'l Elhan kendi tabiri ile “*modern musikiyi*” ne kadar ele alsa da, Türk müziğine daha fazla yer vermektedir. Orkestra ile ilgili konuları ele almaz

isek, otuz üç makalede Türk Müziği'ne, on sekiz makalede ise Batı Müziği'ne yer verildiği görülmektedir.

Darü'l Elhan mecmuası ile ilk sayıda bahsedilen “*Türk müziğimizi ve bestekarlarımızı yaşatacağız*” sözü de amacına ulaşmıştır diyebiliriz.

Aslında yukarıda bahsedilen «*yaşatacağız*» sözcüğü belki de ulusalcılık akımının ilk göstergelerindendir denilebilir.

Sonuç olarak 1924 yılından itibaren yedi sayı kadar yayınlanan Darü'l Elhan Mecmuası, müzikte çok kültürlülük kavramlarının işlenmesi açısından Müzikolojik önem taşıyan bir belgedir.

KAYNAKÇA

Prof.Dr.Ahmet Bülent ALANER arşivine ait olan ve yedi sayıdan oluşan Darü'l Elhan Mecmuası

“SOSYOLOJİDE MÜZİK, MÜZİKTE SOSYOLOJİ”

Yrd. Doç. Deniz AYDAR

**Ordu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Müzik Bölümü**

ÖZET

Bu çalışmada, konuya giriş kapsamında, müzik ve sosyoloji kavramlarının genel incelemesi ve birlikte oluşturdıkları altyapı itibarı ile, müzik ve toplum ilişkilerine bir bütün olarak bakılması gereğinden yola çıkılarak, tarihi ve kültürel bir bakış açısı getirilmiştir. Bu anlamda, müzik ve toplum kavramlarının bilimsel olarak, alan itibarı ile şekillenmesini sağlayan kültür olgusu üzerinde durulmuş, müzik sanatı, sosyal yapı ve bilim açısından irdelenmiştir. Bu aşamadan sonra, müzik ve sosyoloji kavramlarının birlikteliği konusunda adım adım irdelenmeler yapılırken, sosyoloji kavramı incelenmiş ve karmaşılaşan dünya düzeninde toplum olgusu ön plana alınarak, zorlaşan toplumsal ilişkilerde müziğin yönü ele alınmış ve bir temsil alanı olarak ‘sosyolojide müzik’ üzerinde durulmuştur. Buna bağlı olarak, gelişen dünya düzeninde ‘müzikte sosyoloji’ kavramı incelenmiş, alanlaşma olgusu ile birlikte sonuca doğru gidilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sosyoloji, Müzik, Toplum, Kültür, Sanat, Bilim.

MUSIC IN SOCIOLOGY, SOCIOLOGY IN MUSIC

ABSTRACT

Within the analysis, it levels us to believe sociology and music complement the other forming a plenitude. This plenitude being reliant on the historical and culturel conclutions built by the musical and social relations of these two synchronistic concepts. In this sense, within the scientific field the concepts of music and society are shaped by culture, the art of music in investigated through science and social stucture. At this point, we research the concepts of the corporation of music and sociology step by step, we scan this concept of sociology and give preference two these ideas often determined to be difficult within these social relations. The data of society in a complicated world is ordered and represented as a field in ‘music in sociology’, this field is then reviewed. ‘Sociology in music’ is developed in a sensible order and concluded with the facts of this diwerse field of study.

Key Words: Sociology, Music, Society, Culture, Art, Science.

GİRİŞ

Sosyoloji ve müzik kavramlarının genel irdelenmesi ve birleşimi, çeşitli adlar altında olmakla beraber, müziğin tarihsel ve düşünsel evriminde, bu konuya birçok açıdan bakmayı gerektirmiştir. Bugün müzik sanatı, bu alana sadece saf, dokunulmaz bir icra yapılanması şeklinde bakmaktan daha çok, gelişen ve değişen zaman, tarih ve toplumsal koşullar evreninde, kültürel ve dolayısı ile, sosyolojik bakmayı, incelemeyi ve üzerinde düşünmeyi gerekli hale getirmiş, akademik yazın anlamında da bilim haline gelmesinde farklı etkenler oluşturmuştur.

Müziğin bu şekilde irdelenmesini gerekli kılan koşulların, ilkel yaşamdan, gelişkin yaşama kadar, toplum kavramı ile ortaya çıktığı düşünülürse, bu noktada yine, ilkel yaşamdan günümüze kadar değişen ve gelişen insan-doğa ilişkilerinin, müziğin evreninde yer aldığı göz önünde tutulabilir. Çünkü, müziğin ortaya çıktığı toplum, toplumbilim ya da sosyoloji bağlamında *‘insan doğa ilişkilerinin ve kendi aralarındaki ilişkilerin bir bütünü olarak tanımlanmaktadır’* (Günay, 2006: 138). İnsan-doğa ilişkilerini bazında gelişen toplumların, ilkel olarak doğa ile başbaşa kalan bireyin ya da bireylerin doğa ile mücadelesinin sonucunda, yavaş yavaş küçük topluluklar halinde, ihtiyaç temelli toplu çalışma unsurları yarattığı göz önüne alınırsa, orada sergilenen toplu ritmik düzen, raks, söz ve büyüye dayalı ayinler, sanatın ve özellikle de müziğin, bu ilkel toplu yaşama biçiminden ortaya çıktığını ve toplumdan bağımsız düşünülmemeyeceğini bir kez daha kanıtlar. Bu anlamda günümüzde sosyoloji müzik kavramlarının, düşünsel olarak özdeşleştirilmesi yeni yaklaşımlar olsa da, özellikle tarihi ve kültürel oluşumlar, bu bakışı doğal olarak gerekli kılmaktadır. Çünkü, müzik sanatı, bir toplumun dünya üzerinde nerede olduğunun aynasıdır. Ancak bugün, toplum ve müzik evrenindeki yaklaşımlar, değişen sosyolojik kavramlar itibarı ile de, değişiklik göstermektedir. Burada önemli olan, bir toplum bilinci veya toplumsal bakış açısı yaratma ve müzikal olaylar evrenini çözümleme çabasıdır. Bunun kökeni de aslında, daha önceye dayanmaktadır.

Sadece müziğin değil, sanatın toplumsal açıdan incelenmesinin bir gereği de, insan topluluklarının, doğadaki diğer canlılardan farklı olarak, düşünsel ve bilinçsel anlamda zamanla bağımsızlaşması ve değişkenlikler yaratmasıdır. Çünkü insan toplulukları, bir bütüncül içgüdü ile yaşamaktan daha çok, gelişen yüzyıllarda bağımsız bir işbölümü ile, farklı kültürel yaşamlar yaratmışlardır. Buradaki tek benzerlik, *‘toplum ve yaşayan organizma, her ikisi de büyüme eğilimi gösterirler’* (Poloma, 2007: 48). Dolayısı ile sosyolojik olarak, insan biyolojik dürtülerle dünyaya gelse de, ilkelden başlayarak zamanın gelişmesi ile beyinsel olarak varolmuş, düşünme ve akıl mekanizması ile donatılmış olup, değişiklikleri yaratarak, bireyselden başlayıp, bir düşünceler sistemi geliştirmiş ve bu düşünceler sistemi aktarılan davranışlar şeklinde, belli bir amaç, yer, zaman, örgütlenmişlik gibi kavramlarla toplumları oluşturmuştur. Bu anlamda sanatın ve ana konuyu oluşturan müziğin toplumsal irdelenmesi başlıbaşına bir olgudur çünkü, müzik sanatının evrensel serüveni, toplum yapılarında kendini gösterir. Kökeninde iletişim ve kültür kavramını barındıran toplum yapısı ile, müzik ilişkilerinin incelenmesi ise, değişik yönlerde olup, bilimsel temelli, sosyoloji ve müzik kavramının birlikteliği ihtiyacını doğurmuştur.

Toplumbilim ve Müzik Olgularının İncelenmesi Açısından ‘Kültür’ Kavramına Genel Bakış

Ana kökeninde, üretmek anlamına gelen ‘kültür’ kelimesi, çeşitli alanlar itibarı ile, çok boyutlu tanımlar taşımaktadır. Özünde, *‘bir işleme sürecinin adı olarak, başlangıçta ürün yetiştirilmesi(cultivation), ya da çeşitli bitki ve hayvan yetiştirilmesi, geliştirilmesi’* (Büyükyıldız, 2009: 19) anlamını taşıyan kültür, eski çağlardan bugüne bireyler vasıtası ile, topluluk ve daha büyük boyutta toplum tarafından yaratılan geniş çehreli bir kavram olarak kendini göstermiş ve tarım boyutunu aşmıştır. O halde kültür, günümüz ölçeğinde değişen boyutları ile birlikte, yalnızca bireysel değil, insani değerleri konu alan, toplumsal bir kavramdır. Bu nedenle sosyolojik açıdan incelendiği zaman, kültür kavramının bireyselden başlayarak, toplumlar bazında birtakım konuları, özellikle de bu makalenin ana eksenini oluşturan sosyolojik alt tabanda sanat ve bilimin kucaklaşması olgusunu ön plana çıkararak, yaşamsal döngü haline getirdiği düşünülürse, kültürün toplum kavramından soyutlanması imkansızdır. Kaldı ki, *‘bireysel kültür bile, kişinin içinde yaşadığı toplum kültüründen soyutlanamaz’* (Turan, 2005: 24). Kısaca, kültür kavramı bireysel katkı ile, emek ve üretim sonucu gerçekleşen topluma ait bir kavramdır.

İlkel çağdan günümüze kadar, çok değişkenlikler gösteren kültür kavramı, tarih olgusunun yanında, toplumu, ‘toplumbilim’ ya da ‘sosyoloji’ bazında incelemenin ana etkenlerinden biridir. Toplamların maddi ve manevi üretimleri, yaşam tarzları, gelenekleri, görenekleri ve meydana getirdiği sanatsal ürünleri altında, bugün itibarı ile gösterdiği gelişmişlik ve değişkenlikle birlikte kültür, yani, üretim yatar.

Bunun dışında, kültür kavramına, maddi üretimden çok, manevi üretim olarak bakılırsa, insanın ilkelden başlayarak geliştirdiği araç ve gereçler itibarı ile oluşturduğu sanatsal üretim, felsefi düşünüş, ahlak kavramı, değerler sistemi, gelişen davranış biçimleri, ve özellikle de, sanat vasıtası ile oluşturduğu estetik ortam, insanı gelişkin bireyler vasıtası ile toplum olmaya ve giderek uygarlıklar seviyesine çıkarmaya yönelmiştir. Bunun sonucunda toplumlar, çeşitli alanlar itibarı ile, özellikle, 19. ve 20. y.y.’dan itibaren incelemeye değer görülmüş, böylelikle alt yapıda değişen ve gelişen kültür kavramı, tarih olgusu ile birlikte, toplum yapısını bilimsel inceleme alanı olma yolunda tetiklemiştir.

Kültür vasıtası ile toplumlar tarafından oluşturulan felsefi düşünüş ve sanatsal ortamlar, kültür kavramının incelenmesinde ayrı bir ana etken olup, özellikle de müzik, toplumların tarihi ve kültürel yaşayışlarında baskın sanatlardan birini oluşturmuş ve ayrı bir kültür alanı yaratmıştır. Dolayısı ile müzik, bireyin ve toplumların üretim gücünü tetikleyen, ana düşüncede toplumların yaşayışlarının göstergesini oluşturan, toplum bazında incelenmeye değer bir kültür olarak kendini göstermiştir. Bu anlamda müzik, geniş çaplı insan doğa ilişkileri içerisinde evrilen ve temelde birey emeği sonucunda yaratılan doğal ve toplumsal bir kültürdür.

Dil, aktarım ve tarih yolu ile insan doğa ilişkileri bazında yaratılan ve geliştirilen kültür, değişen ve gelişen yapısı gereği, birçok alanın birbiriyle etkileşim halinde, toplumsal bazda incelenmesini gerekli kıldığı gibi, müzik alanını da, yine toplumsal bazda, birçok alanla ilişkili halde incelemeyi gerekli konuma getirmiştir. Bu anlamda, müziğin toplumsal bazda incelenmesinin bilimsel yönünü ele alan sosyoloji kavramının altında, kültür vardır. Gelişen kültürel sistem, zamanla müziği, sadece, bir temsil ve icra alanı olmaktan çıkarmış, değişen toplumsal yapı itibarı ile, müziği bilimsel bazda inceleyerek, sosyoloji ve müzik alanlarının etkileşimini sağlamıştır. Dolayısı ile içinde üretim eylemini barındıran kültür kavramı, birey ve toplum tarihinde, yaşamların, alanların ve özellikle de sanatların yaratılmasında temel kavramı oluşturarak, müziği sosyal yapı ile çokça bağlantılı kılmıştır.

Müzik Sanatının Sosyal Yapı ve Bilim Açısından İncelenmesi (Müzik ve Sosyoloji Kavramının Birlikteliği Süreçleri

Müzik sanatının sosyoloji ile bağıntısına adım adım yaklaşırken, ilk önce bu sanatı sosyal yapı ve bilim açısından incelemek yerinde olacaktır. Genel anlamda müzik sanatının ilerleme ve değişim unsuru, ilk olarak, bu sanatın içinde bulunduğu sosyal yapılanma süreçleri; daha sonra da bilimselleşmesi ile doğru orantılıdır. Söylenmesi gereken şey şudur ki, *‘sanatla sosyal yapının ilişkisi, insanla sosyal yapı ilişkisinde ilk süreçlerden birini oluşturur’* (Erinç, 2009: 24). Müzik sanatının çeşitli şekillerde değişmesi ve ilerlemesi, eski çağlardan günümüze, hep toplum içinde olma ve çeşitli sebeplerle bireysel yolla toplumsallaşma süreçleri ile ilgilidir.

Müziğin sosyal yapıdan ayrı düşünölemeyeceği unsurunun bir başka yönü, bu sanatın yaşamın geniş alanlarında, dönem ve ekollerin ortaya çıkmasında, sosyo-kültürel konumların oluşmasında ve bir tarih yaratmasında bütün sanatlardan önce gelmesi, yardımcı, temsili bir unsur olmasıdır. Dolayısı ile müzik, biraz önce sözüne edilen *‘kültürün hem nedeni, hem de sonucu olan insanın ortak değerlerini dile getirir’* (Say, 2010: 18). Sözüne edilen bu ortak değerler, tarihte toplum kavramının, ilkel topluluklardan bilişim toplumlarına dönüşünceye dek geçirdiği süreçlerde değişse bile, müziğin sosyal yapı ile bağıntısı olduğu gerçeği hiçbir

zaman değişmeyecektir. Müziğin sosyal yapı ile bağıntısının süreçleri, eski çağlardan günümüze kadar devam etmiş ve çeşitlilik göstermiştir.

Yazının bulunuşundan önceki çağlarda, ilkel insanlar bilinçsizce oluşturdukları küçük topluluklar vasıtası ile, hem yaşamı keşfetmiş, hem ilk toplumsallaşma süreçleri ile yaşamla çeşitli şekillerde mücadele ederek, doğa ile karşı karşıya gelmişlerdir. Bu süreçte müzik en ilkel hali ile, insanın doğa ile mücadelesinde ilk etken unsur olarak kendini göstermiş, insanlar anlamsız bir takım ses ve vücut hareketleri ile, toplu çalışarak, dans ve ritm vasıtası ile yaşamlarına düzen vermeye çalışmışlar ve ihtiyaçlarını giderme yoluna yönelmişlerdir. Buna bağlı olarak, ilkel şarkılar, dans ve özellikle de, toplu çalışma düzenini sağlayan ritm unsuru, müzik sanatının ilk sosyal yapılanma sürecidir ki, müzik henüz o dönemlerde sanat unsuru değil, ilkel yöntemle, bir insani mücadele unsuru olmuştur.

Sözüne edilen çağlarda ilkel topluluklar, daha sonraki çağlarda yavaş yavaş göçer topluluklar halinde olarak, düzen oluşturulması ve akıl unsurunun gelişmeye başlaması ile yaşama daha bilinçli düzeyde devam ederek, müziğin de gelişmesini sağlamış, dil kavramını geliştirerek, insani duygularla yumuşak bir halk tabakası yaratmış ve küçük kültürel aktarımı başlatmıştır. Dolayısı ile yavaş süreçlerde kültürel aktarıma yardımcı olan müzik, temsili anlamını kuvvetlendirmiş, yöresel halk çalgıları, şarkı unsuru ve halk dansları yaratarak, sanat olma yolundaki adımını başlatmıştır. Üretim ve çalışma olgularının insani sevgi unsurunu taşıyarak gelişmeye başladığı bu dönemde, müzik vasıtası ile insanlar daha fazla topluluk olma bilinci taşımışlar ve giderek geleneksel müziği yaratmışlardır. Geleneksel müzik sanat unsuru taşımanın yanında, ilkel müzikten sonra ikinci derecede toplumsallaşma unsurudur ve sosyal yapının en temel taşlarından biridir.

Müzik sanatının sosyal yapı süreçlerinde, ilkel ve yerel kavramlardan sonra, göçebe yaşayan insanların bütünleşmesi ve halk kavramı ile birbirine bağlanması, gezgin ozanlar ve saz şairleri vasıtası ile oluşurken, dünya tarihinde ihtilal sarsıntıları ile perçinleşen bu bağ giderek toplumların kendi köklerini araması ve ulusallaşması ile sonuçlanmıştır. Bu anlamda, her ulusun kendini anlatan müzikal ortamlar gelişmiş, yerel müzik yavaş yavaş ilkel göçebe konumundan kurtularak, her ülkenin kendi müziği konumunda disipline olmuş, esaslarını oturtmaya başlamıştır. Bunun her toplumdaki sancılı süreçleri farklıdır. Bu şekildeki süreçlerde, müzik temsili konumundan sanat konumuna geçmekte olup, başlıbaşına bir alan halini almış, ancak bunu alırken, dünya tarihinde değişen ve gelişen sosyal yapılanmaların etkisi ile kendini oluşturmuştur. Bugün içinde bulunduğumuz dönemde de artık, ulusallığı aşarak, zamanla ulusların bütünleşmeleri ve değişen dünya düzeni ile de, ilk önce evrenselleşmiş, daha sonra da küreselleşme olgusu ile değişen sosyo-kültürel anlayışla, çözümlere uğrayarak sorgulanır hale gelmiştir.

Bütün bunların sonucunda, müzik, günümüze kadar değişen ve gelişen sosyal yapılanmalar itibarı ile, temsil konumunu aşarak, ulusallaşma ile baskın bir şekilde, tarihte dönem kavramının oluşması ve akımlar yardımı ile, sanat konumunu yükseltmişken, kendi yasalarını oluşturmuş ve bilim olma yoluna doğru yönelmiştir. Bu yolda müzik incelenirken, yine sosyal yapılardan bağımsız incelenmemesi gereklidir. Çünkü kendi yasalarını oluşturup başlıbaşına bilim olan ve icracılıkla birlikte akademik ortamı doğuran müzik, sanat ve duyu olmasının yanı sıra toplum için vardır ve kaliteli sanat ilkesi ile hareket edip, toplumdaki yapılanmayı yükseltici görevini her zaman üstlenecektir. Aslına bakılırsa, daha sınıflı toplum zamanında, kapalı mekanlarda, aristokrat beste siparişi üzerine sanat olarak sergilenen müzik, daha o zamanlarda kendi yasalarını oluşturmuş, bilimsel yöntemlerini rönesans döneminden itibaren belirlemiş ve bugüne gelmiştir. Dolayısı ile, müzik ve sosyoloji kavramının birlikteliği konusundaki ana etken, müzik bilimi olgusu ile, müzik sanatı ve toplum arasındaki diyalektik çelişkidir. Bununla birlikte, temsili olarak düzen oluşturma ve yaşam ihtiyacı giderme konumunda olan müzik, sanat ve bilim olma durumunda olmuşken, bunu

içinde bulunduğu sosyal süreçlere borçlu olup, müzik ve sosyoloji kavramının birlikte ele alınmasında öncü olmuştur.

Müzik sanatının sosyal yapı ve ayrıca bilim olma yönünden incelenmesindeki bir başka unsur, müziği etkileyen bellibaşlı sosyal öğelerdir ki, bunlar zamana ve mekana göre değişse de, temel yapıtaşı olarak müziğin bireysel ve toplumsal algısını oluşturma yönünde, her zaman yerini koruyacaktır. Bunlar; aile, kültür, inanç, ekonomi, politika şeklinde sıralanabilir. Aslına bakılırsa, aile kavramından başlayarak, bireyin aldığı kültürel ve inançsal ortamların, tek tek bütün toplum bireylerini kapsayan ve toplumları toplum olma yönünde tetikleyen, yerleşik ekonomi ve politika ortamları yarattığı görülmekte ve müzikal değerler buna göre şekillenmektedir. Çünkü, bireyin yetiştiği aile ortamında edindiği kültür ve inanç sistemi, toplumun ana statüsünde yavaş yavaş ulusal köprüden evrensele ulaşma noktasında geçiş gösterir ki, müzik ortamının oluşması ve bir sanat unsuru olarak gelişmesi ilk etapta buna bağlıdır. Ancak bu da, bireyin aldığı eğitim ve toplumsallaşma süreci ile ilgilidir. Bunun yanı sıra, ekonomi ve politika gibi maddiyata dayanan ve devlet yönetimi sistemli yargısal toplum kanunları da, müziğin, gelişkin bir sanat ve bilim dalı olmasında iki önemli etkidir. Çünkü, bireyin alım gücü ve toplumdaki politik düşünceler sistemi gibi iki ayrı kavram, müzik sanatını bir başka yönde etkilemektedir. Buna bağlı olarak, sanat ve diğer sistemlerin birbirini etkilediği ve girift olduğu düşünülürse, tarih, kültür, bilimsellik gibi koşulların yanı sıra yukarıda sözü edilen, yetiştirme tarzını oluşturan ve genelleme yolu ile toplumu şekillendiren temel sosyal öğeler aynı zamanda, müzik ve sosyoloji kavramının birlikte ele alınması ihtiyacını doğuran bir başka etkidir.

Müzik ve Sosyoloji Birlikteliği Kavramına Yaklaşırken Üzerinde Durulması Gereken ‘Sosyoloji’ Kavramı

Sosyoloji kavramı, Latince ‘socius’, yunanca ‘logy’ kökeninden türemekle beraber, toplum kavramını çok geniş yönleri ile ele alan, toplumbilim konusu ile eşdeğer bir yapılanma ile birlikte, *‘hiçbir zaman bir sosyal bilim statüsü ya da bütünlüklü bir bilgi yapısına yönelemeyeceğini, melez bir disiplin doğasına sahip olduğunu gösterdiği ileri sürülmüştür’* (Marshall, 2005: 680). Dolayısı ile, sosyoloji, bilim olmaktan daha çok, toplum yapılanmasının diğer alanlarla ilişkili şekilde incelenmesi gereğinden yola çıkarak, bir çok alanın kendi sosyolojisini yaratmış, ve alana dair olay ve olguları çözümleme yoluna gitmiştir. Dolayısı ile, toplumdaki girift ve çelişik yapılanmaları ve ayrıca ilişkileri inceleyen sosyoloji konusunun, bilimsel yanından öte, çok yönlü bir kavram olarak ele alınması, doğal bir yaklaşımdır. Bununla bağıntılı olarak, sosyoloji, birey, kültür, inanç, bilim, sanat...v.s. gibi alanlarda doğal bilim ortamı yaratarak, örneğin, sanat ve giderek daha alt dalda, müzik sosyolojisini oluşturmuştur. Bu oluşumun serüveni, batılı düşünce sisteminden kaynaklanan, bireyi aşarak, ‘toplum’ kavramına duyulan merak ve ihtiyaçtan gelir. Çünkü, dünya toplumları, değişen düzende modernleştikçe, alanları toplumsal yönden inceleme gereği duyulmuş ve karmaşıklaşan toplumsal ilişkilerde, müziğin yönünü araştırmak da ayrı bir ihtiyaç ve merak konusu olmuştur. Dolayısı ile sosyolojik açıdan müziğin incelenmesi veya, ‘müzik sosyolojisi’ gibi bir alanın ortaya çıkması, yine, doğal bir durumdur.

Bir Temsil Alanı Olarak Sosyolojide Müzik

Sosyolojide müziğin alan olarak incelenmesi, bireyin anne karnından, toplumsal yaşamda kendini var edinceye kadarki sosyal süreçlerde, gerek birey olması, gerek toplum insanı olmasındaki aşamalarda, doğal bir temsili süreç olup, bu süreç, günümüzdeki koşullarda, müziğin yine temsili anlamını koruyarak, başlıbaşına bir sanat olmasına kadar gider. Bunun dışında, müzik ve sosyoloji ilişkilerinin incelenmesi, nasıl ki başlıbaşına bir alan ise ve bunun yanında yeni ortaya çıkan bir kavram olma özelliği taşıyorsa, diyalektik yönden sosyolojide müziğin incelenmesi de, düşünce kapsamında yeni gibi gözükse de, aslında ilk

çağlardan günümüze, müziğin toplumsal ürün olmasından yola çıkılarak, müziğin bu alanda eylemsel olarak hep var olduğunu göstermiştir. Dolayısı ile sosyolojide müzik çok geniş bir temsil alanı olarak, bireysel ve toplumsal örgütlenişin bir koludur ve müziğin sosyoloji gibi bir alanda incelenmesinin sebebi de aslen burada yatar. Çünkü müzik toplumun dilidir. Ancak burada söylenmesi gereken şey, müzik bir temsil alanı olarak, *'toplumun nasıl görüldüğünü anlatan bir dil değildir, toplumun nerede olduğu ile ilgili duyguların mecazi bir anlatımıdır'* (Lull, 2000: 29). Bütün bunlardan yola çıkılarak, sosyolojide müziğin incelenmesinin boyutları, ilkel ve yerel toplumsal örgütlenme gibi yumuşak bir tabandan, günümüz dünyası kapital düzenindeki karmaşık toplumsal ilişkilere ve müziğin meta halinde, bir tüketim malzemesi oluncaya kadar geçen sürece doğru yol izler. Dolayısı ile sosyolojide müzik bir toplum dili olarak, hem toplumsal yapılanma süreçlerini ve toplumsal iletişimi, hem de, sanatsal olarak, bireysel müzik faaliyetlerini ve bunların topluma yansımaları değişik yönleri ile sorgulayan doğal bir inceleme alanıdır.

Toplumsal iletişimin ve bireyin toplumda var olma yolunda kendini ifadesinin bir aracı olan müzik, ilkel çağlarda doğa ile mücadelede, dans ve ritm aracılığı ile, bir yaşamsal temsil olmaktan yola çıkarak, göçer ve yerleşik toplum düzeni ile beraber, sanat yolu ile bireysel öğrenmeyi, toplumsallaşmayı, bilinçlenmeyi, yerel bağlarla giderek ulusallaşıp, insanlığa dünyaya açılma yolunu öğreten en önemli unsurlardan biridir ve bu şekilde gelişerek de sanat olma özelliğini kazanmıştır.

Sosyolojide müziğin incelenmesinin; doğada müzik yolu ile var olma, öğrenme, bilinçlenme, bir toplumsal kültürden, giderek bir dünya kültürü yaratma ve toplumsallaşma olgularını kapsamasının yanı sıra, günümüz dünya düzeninde kültürün endüstriyel olduğu ve müziğin tüketim malzemesi haline geldiği dünya toplumlarında, boyutun daha farklılaştığı ve karmaşıklaştığı görülmekte, değişen toplumsal düzende, müziğin ayrıca bir alt kültür alanını temsil ettiği gözlemlenmektedir. Bu anlamda, müzik, başlıbaşına bir sanat unsuru olmasının yanı sıra, saf ve doğal bir temsil alanı olmaktan çıkarak, daha ideolojik dürtülerle alt ve yan kimliklerin kültürlerini yansıtmakta, müzik yolu ile toplumsallaşmayı daha girift bir hale taşımaktadır. Dahası, müzik, bugün bir tüketim malzemesi şeklinde, sanat olmaktan daha çok, baskın bir toplumsal dürtü haline gelmiştir. Bu da müziğin sosyolojik olarak incelenmesinin farklı bir boyutunu oluşturmuştur ki, bunun en önemli kanıtı, müzik üzerinden açıklanan toplumsal değişimlerdir ve bu olgu, tüm dünyada 1950'li yıllara kadar uzanır.

Ayrıca söylenmesi gerekirse, müziğin bireysel ve toplumsal var oluş, öğrenme, ulusallaşma, evrenselleşme gibi temsil içeriği taşıyan yönlerinin yanı sıra, müziğin bir sanat olarak bugünkü toplumsal olguları açıklamada, daha farklı ve gelişmiş bir temsil aracı olması, kapital düzende de, kendi yasalarını oluşturması ve bir sanatsal çerçeve ile var olup, bugünün toplumsal düzenindeki yeri, yine sorgulayıcı ve karmaşıktır. Dolayısı ile bu karmaşık toplumsal yapılanmalar ve müziğin bu çerçevedeki yeri, değişik alanlar yaratma ihtiyacı doğurmuştur ki, bunlardan bir tanesi de, müzik sosyolojisidir.

Müzikte Sosyoloji, 'Müzik Sosyolojisi'

Müzikte sosyoloji, müzik ve toplum ilişkilerini, iki kavramın birbirinden ayrılamayacağı düşüncesi ile, zaman ve mekan boyutu içerisinde ele alırken, değişen dünya düzeni, çok kültürlülük unsuru ile karmaşılaşan toplumsal yapılanmalar, özellikle modernleşme ve modernleşme sonrası nereye gideceği pek de kestirilemeyen toplum olguları ve müziğin bu karmaşa ve belirsizlik içerisindeki yeri, özel olarak müzik sosyolojisi gibi bir bilim alanı yaratmış, dolayısı ile, sosyoloji alanının, müzikte daha esnek bir var oluşla incelenmesi şekli değiştirmiştir. Bu anlamda modernleşme süreçleri ile var olan 21.y.y. toplumlarını, müzik serüvenleri ile çözümleme çabasının ortaya çıkardığı müzik sosyolojisi kavramı, sistematik bir girişimi başlatıp, ihtiyaç temelli doğmuştur. Çünkü dünya toplumları, *'sanayi sonrası toplum'* (Mutlu, 1998: 292) olma yolunda ilerlerken, değişen üretim süreçleri,

onları bilgi toplumu yapmış ve müziğin farklı bir şekilde, bilimsel ve akademik çerçevede incelenmesi gibi bir oluşum ve bakış açısı ortaya çıkmıştır. Dolayısı ile müzik ve hatta sanat sosyolojisi, ilk etapta, müziğe ve sanata, bilimsel bakma ihtiyacından doğmuştur. Bu anlatılanlardan yola çıkarak, müzik sosyolojisi, genel sosyoloji ile, müzik sanatı ve biliminin, bir arada ele alınarak incelendiği, yeni bir alandır. Dolayısı ile, müziğin sadece bir icra alanı olmadığı fikrinden yola çıkılarak, müzik sosyolojisi, sadece, toplumda var olan müzik sorunlarını ele almayı; müziğin toplumdaki yerini, topluma etkilerini, toplumdaki beklentilerini ve toplumsal kökenleri araştıran bir bilim dalı olup, bugünün karmaşıklaşan toplumsal düzenindeki çok boyutlu müziği kültürel anlamda inceleme ihtiyacını kapsar.

Toplumsal olgulardan yola çıkarak, değişen dünya düzeni ile birlikte değişen müziğin boyutu, müziğe çok alanlı bakmayı gerektirmiş, sosyolojinin ayrışması ile ortaya çıkan müzik sosyolojisi, tarihi ve kültürel olgularla birlikte, bilimsel olarak, diğer doğal alanlarla ilgilenme gereği duymuş, hukuk, kültür, tarih, coğrafya, dil, psikoloji, antropoloji....v.s. gibi diğer alanlarla ortak çalışmalara zemin hazırlamıştır. Bu türde yapılan çalışmalar, daha henüz yeni olup, sosyoloji ve müziği çeşitli alanlarla buluşturarak, hem müzik alanının zenginleşmesine; hem de, sosyolojik vasıta ile çok ihtiyaç gerektiren müzik sosyolojisi alanının, daha da belirginleşmesini ve yerleşmesini sağlamıştır.

Kesin olarak söylenmesi gerekirse, ulusallaşma ile başlayan müzik-bilim yakınlaşması, müziğin ilk etapta, ulusçu köklerini arayarak, dünyada ideolojik yönere kayması, sonra küresel boyutta kapitalist etkilerle süreç değiştiren toplumsallaşma koşulları, müziği sade bir sanat olmaktan çıkartmış, değişen boyutları ile birlikte kültürel ele almayı gerekli kılmıştır. Dolayısı ile artık değişen dünya düzeninde, alanların birbirleri ile ilişkili çalışması ve özellikle de sosyoloji gibi bir kavramın, çok boyutlu şekilde tüm alanlarla bilimsel boyutlarda çalışması gereği doğmuş ve müzik sorunlarını irdeleme noktasında, ‘müzik sosyolojisi’ gibi bir alana ihtiyaç duyulmuştur. Bu anlamda, müzik sosyolojisi, çok geniş bir toplumsal ilişkiler ağı ile, besteci, icracı ve dinleyici ile bir bütün oluşturan, özellikli ve kavramlarını oturtması gereken bir alandır.

Sonuç ve Öneriler

Sosyolojide müzik ve müzikte sosyoloji birbiri ile çok ilintili kavramlar olup, sosyolojide müziğin var olmasının doğal koşulları, değişen dünya düzeni ile birlikte, müzikte sosyolojinin var olmasını gerekli hale getirmiş, kültür, değişen ve gelişen sosyal yapılanmalar ve bilim kavramının, değişik evreleri ile bilişim toplumları yaratması, müziği de etkilemiş, adım adım ‘müzik sosyolojisi’ kavramını yaratmıştır. Müzik evreninde yeni olmakla birlikte bilimle ilintili olarak, bu kavram, alan olmaya doğru gitmiş, müzik üzerinde çok boyutlu çalışmayı gerekli kılmıştır. Anlaşıldığı üzere, müzik sosyolojisi kavramı, tek başına bir kavram değildir. Bu anlamda, gerek müzisyenler ve müzikologlar, gerekse, sosyologlar bu iki alanda birlikte çalışmalı ve bu sayede, müzik ve toplum kavramları daha da gelişme fırsatı bulmalıdır. İki alanın birikimi ayrı bir zenginliktir. Bunun dışında gelişen, değişen ve gittikçe karmaşıklaşan toplum yapıları, müzik alanına farklı bakmayı gerektirdiği ölçüde, yaratılan müzik sosyolojisi alanında, gelişen kültürel sistemlerin yarattığı bilim olgusu vasıtası ile, sosyoloji ve müzik alanlarında, bu olgudan yararlanarak, genel kavramlar türetilmeli ve karmaşıklaşan müzik sorunlarına çözüm üretilmelidir. Günümüz toplum yapılanması ve oluşan müzik, bu iki alanın yerleşik olarak sistemini oluşturup, örgütlenmiş bir şekilde çalışmasını ve ‘müzik sosyolojisi’ adı altında ayrıca bir bilim dalı olmasını gerektirmektedir.

KAYNAKLAR

- BÜYÜKYILDIZ, H.Z. (2009). Türk Halk Müziği. (1. Basım). İstanbul: Papatya Yayıncılık.
- ERİNÇ, M. S. (2008). Sanat Sosyolojisine Giriş. (1. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınları.
- GÜNAY, E. (2006). Müzik Sosyolojisi, Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış. (1. Basım). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- LULL, J. (2000). Popüler Müzik ve İletişim. (1. Basım). İstanbul: Çivi Yazıları.
- MARSHALL, G. (2005). Sosyoloji Sözlüğü. (2. Baskı). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- MUTLU, E. (1998). İletişim Sözlüğü. (3. Basım). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- POLOMA, M.M. (2007). Çağdaş Sosyoloji Kuramları, İzmir: Eos Yayınevi.
- SAY, A. (2010). Müzik Nedir? Nasıl Bir Sanattır? (İkinci Basım). İstanbul: Evrensel Basınyayın
- TURAN, Ş. (2005). Türk Kültür Tarihi. (5.Basım). İstanbul: Bilgi Yayınevi.

“PERCEPTION OF RHYTHM AND TIME”

Diler Özer EFE

*İTÜ Miam, Etnomüzikoloji
Doktora Öğrencisi*

ÖZET

Müziğin temel bileşenlerinden olan ritmi tek bir tanıma sığdırmak pek mümkün görünmüyor. Örneğin; Yunanca’da *rhuthmos* kelimesi bir nehrin akışını ima ederken, Latince’de *rhythmus* kelimesi “set, baraj, engel” gibi anlamlar içeriyor. Ritmi ve genel olarak müziği algılama biçimlerimiz, kültürel olduğu kadar farklı zaman ve mekânlara göre de değişiklik gösterebiliyor. Batı müziği temelli Müzikoloji ve Müzik Teorisi’nde ritim, daha çok onunla doğrudan ilintili terimler aracılığıyla (müziksel zaman, tempo, vuruş, aksan, gruplama vb) tanımlanırken; dünyanın başka kültürlerinde buna karşılık gelen terimler veya kavramlar olmayabiliyor ya da hayli farklı algılama biçimleri olabiliyor. Diğer yandan, ritmi nasıl algıladığımız sorusunun tek bir yanıtı olmamakla birlikte, ritim algısında rol oynayan temel mekanizmaları anlamak ve bunu yaparken bireysel ve kültürel farklılıkları dikkate alan yeni ve nesnel araştırma biçimleri keşfetmek önem kazanıyor.

Ritmin karmaşık doğası bir süredir müzisyenleri ve bilim insanlarını farklı disiplinleri bir araya getiren yeni çalışma biçimleri geliştirmeye yöneltmiş durumda. Bu noktada, *Psychoacoustics* ve *Music Cognition* alanlarında yürütülen çalışmalar, ritmin farklı yönlerine odaklanarak ritim algısında nelerin rol oynadığını anlamada farklı bir pencere açtı. Amaç, ritim algısında beyinde (ve bedende) nasıl bir süreç işlediğini ve insanların belli ritim kalıplarını nasıl yorumladığını/algıladığını anlamaktı. Şüphesiz, gelişen teknolojinin her geçen gün yeni araştırma yöntemlerine olanak sağladığını söylemek mümkün.

Bu çalışma, temel olarak çeşitli bilim insanlarının ve müzisyenlerin konuyla ilgili (ritim algısını farklı yönleriyle inceleyen) çalışmalarını içeriyor. Çalışma boyunca, mümkün olduğu ölçüde farklı kültürlerden örnekler yer vermeye çalışacağım. Aynı zamanda “fiziksel zaman ile öznel zaman arasındaki fark”, “yoğunluk, hız, süre, tekrar gibi parametrelere bağlı olarak ritim algısının nasıl değiştiği ya da değişip değişmediği” ve “kültürel farklılığın ritim algısındaki önemi” gibi konuları da tartışmaya açmaya çalışacağım.

Çalışmamın müzisyenler, müzik öğrencileri ve müzik eğitimcilerine faydalanabilecekleri belli ipuçları sunması dileğiyle...

Anahtar kelimeler: ritim, zaman, ritim algısı, müzik bilişim, ses imajı, bilişsel psikoloji

ABSTRACT

Rhythm has many aspects each of which could be studied using different methods. The study of rhythm has so far taken its place within musicology and music theory where the structure and different aspects of rhythm in specific musical styles have been analyzed and theories about rhythmic structure have been developed. But the complex nature of rhythm forced musicians and scientists to develop new methods of study where interdisciplinary is important.

Psychoacoustics and Cognitive Psychology, where rhythm has been an area of interest since the late 19th century has opened up new windows in front of us in understanding the complex mechanisms of rhythm perception through focusing on different aspects of rhythm such as beat, metre, grouping, duration, etc. The aim is to understand the way rhythm is processed in the brain and how people interpret specific rhythmic patterns. No doubt, we can

say that the increasing possibilities of computer technology increased the possibilities of new research methods in examining the perceptual foundations of rhythm.

This work basically deals with the studies by various scientists and musicians who attempt to examine some different aspects of our “perception of rhythm” and also its relation with our “perception of time.” Throughout the work, I will try to illustrate as various examples as possible from different cultures. I will try to discuss the topics such as “what is the difference between the physical clock time and its subjective time?” and “the existence of different modes (if there is any) when perceiving rhythm depending on the variations in intensity, rate and duration, and the existence/absence of repetition.”

Keywords: rhythm, time, music cognition, rhythm perception, psychoacoustics

“Rhythm in speech, rhythm in sound and rhythm in motion, were in the beginning, parts of the same thing.”
Herbert Spencer, 1870.

PERCEIVING THE ELEMENTS OF MUSICAL RHYTHM: BEAT, TEMPO, METRE, ACCENT, GROUPING

In *Grove Music Online*, Drake and Parncutt gives us a brief definition of “rhythm perception” as: “The perception of rhythm involves the perceptual and cognitive organization of events in time, whereby each sound event is situated in relation to those that have already occurred (memory) and those yet to come (expectancy).” This definition evaluates the rhythm not only as a mode of “temporal organization” but also forces us to search for the psychological foundations of rhythm and the function of “memory” and “expectancy” within this process.

Many researchers from Western tradition explain how the events of a rhythm are hierarchically organized in two distinct ways, known as “grouping” and “metre” (Cooper and Meyer (1960), Lerdahl and Jackendoff (1983) et al.).

At that point, I would like to make clear that much of the discussion of rhythm in music focuses on examples which have regular beats, such as taps. Furthermore, the much of the focus is on music of the Western European tradition, in which beats are organized in an hierarchy of beat strength (strong-weaker-weak, etc.). On the other hand, there are many other cultural groups around the world which have developed different rhythmic traditions. Dr. Aniruddh Patel in his book *Music and the Brain* presents us such an example:

“One such tradition involves the Ch’in, a seven string fretless zither that has been played in China for over 2,000 years (van Gulik, 1940). The musical notation for this instrument contains no time markings for individual notes, indicating only the string and type of gesture used to produce the note (though sometimes phrase boundaries are marked). The resulting music has no sense of a beat. Instead, it has a flowing quality in which the timing of notes emerges from the gestural dynamics of the hands rather than from an explicitly regulated temporal scheme.” (2007)

He then continues by mentioning how Ghanaian drumming in West Africa shows a number of interesting features distinct than the rhythmic tradition of Western European music:

“First, the basic rhythmic reference is a repeating, nonisochronous time pattern played on a set of hand bells (Locke 1982; Pantaleoni, 1985). Members of a drum ensemble keep their rhythmic orientation by hearing their parts in relation to the bell, rather than by focusing on an

isochronous beat. Furthermore, the first beat of a rhythmic cycle is not heard as a ‘downbeat,’ in other words, a specially strong beat (as in Western music); if anything, the most salient beat comes at the *end* of the cycle (Temperley, 2000). Finally, this music emphasizes diversity in terms of the way it can be heard. As different drums enter, each with its own characteristic repeating temporal pattern, a polyrhythmic texture is created that provides a rich source of alternative perceptual possibilities depending on the rhythmic layers and relationships one chooses to attend to.” (2007)

As people living in Turkey, we must all have been familiar with the assymetrical character of the rhythmic patterns (such as 2+2+2+3 or 2+3+2+2, 3+2+2, 2+3, etc.) found especially in folk musics of Balkans, Black Sea Region, Anatolia and Mesopotamia. Unfortunately these types of assymetric or *aksak* rhythms have attracted the least interest in the study of rhythm.

Although we can notice a great deal of cultural differences when exploring various musical traditions of the world, a comparative perspective reveals that certain aspects of rhythm (such as a regular beat and grouping of events, etc.) are found in numerous cultures suggesting that these aspects reflect widespread (if not the only) cognitive tendencies of our minds.

Hence it might be helpful to examine individually the perceptual and cognitive studies on different aspects of rhythm such as beat, metre, grouping, duration, etc.

i) Beat

I would like to begin with a question: “What is beat for?” Or, in other words; “what is the function of beat in music?” From a listener's perspective, perception of a beat is often linked to movement in the form of synchronization to the beat; hence, one obvious function is to coordinate synchronized movement, such as dance. From a performer’s perspective, a second function might be to provide a common temporal reference for ensemble performance. Although, ensemble music without a periodic temporal framework is a rare exception, it is not totally absent. One such example by Patel is as follows:

“Perlman (1997) points to one such exception in Javanese music known as *pathetan*, noting that “except for certain isolated phrases, *pathetan* has no unifying metric framework [...] Rhythmic unison is not desired, and the musicians need not match their attacks with the precision made possible by a definite meter” (p. 105).” (2007)

On the other hand, in a detailed discussion of *pathetan* by Brinner (1995:245-267) (again quoted from Patel’s book) suggests that “it is an exception that proves the rule: without a metric frame, players substitute close attention to a lead melodic instrument (typically a *rebab* or bowed lute) in order to coordinate and orient their performance (2007).” Thus, when periodicity in ensemble music is absent, its functional role is filled in other ways.

Research in music cognition has revealed several interesting facts about beat perception:

- When speaking of “the beat” of a piece, we mostly mean one level among others which the listeners tend to select as the beat (their *tactus*).
- Although people usually tend to focus on one particular beat tempo, they can tap at other tempi that are simple divisors or multiples of their preferred tapping rate.
- There is a preferred tempo range for beat perception: 30-300 bpm or an IOI (inter-onset-interval)¹⁴ range of 200 ms - 1.2 seconds. Inter-tap intervals mostly lie in the range of 400 to 900 milliseconds.

Patel in his book *Music and the Brain* mentions about some interesting connections with human’s preferred tempo range:

“It is interesting to note that this is the same range in which people are the most accurate at making duration judgments, in other words, they neither overestimate nor

¹⁴ IOI is the interval between two events which is different than the physical duration of one such event.

underestimate the duration of temporal intervals (Eisler, 1976; cf. Fraisse, 1982). Furthermore, this is the range in which listeners are the most accurate in judging slight differences in tempo (Drake & Botte, 1993). It is also interesting to note that in languages with stressed and unstressed syllables, the average duration between stressed syllables has been reported to be close to or within this range (Dauer, 1983; Lea, 1974, described in Lehiste, 1977).”

- Beat perception is based on flexible timekeeping mechanisms. In many forms of music, the timing in some phrases or passages may slow down or speed up as part of expressive performance (expressive timing) whereas people are still able to perceive the sense of a regular beat in music.

- There is a cultural variability in beat perception suggesting that beat perception may involve cultural influences related to our knowledge of musical form.

A significant example by Patel is as follows:

“Drake and Ben El Heni (2003) studied how French versus Tunisian listeners tapped to the beat of French versus Tunisian music. The French tapped at a slower rate to French music than to Tunisian music, whereas the Tunisians showed the opposite pattern. Drake and Ben Heni argue that this reflects the fact that listeners can extract larger-scale structural properties in music with which they are familiar. These findings indicate that beat perception is not simply a passive response of the auditory system to physical periodicity in sound: It also involves cultural influences that may relate to knowledge of musical structure (e.g., sensitivity to how notes are grouped into motives; cf. Toiviainen & Eerola, 2003).” (2007)

- In the presence of syncopations (where the beats deviate from their original places) or through long silences, one can still synchronize with the beat (due to our brains’ ability of creating mental images of the beat).

- In the presence of simultaneous pulses which could be consonant or dissonant (as in rhythmic displacement or polyrhythm), listeners tend to focus on a single level of moderate tempo and perceive other levels relative to that level (Drake & Parncutt in *Grove Music Online*).

- Taps (of listeners) typically precede the beat by a small amount, indicating that beat perception is anticipatory rather than being reactive (London, 2004).

Beat perception is a major area of research in music cognition, in which there has long been an interest in the cues listeners use to extract a beat. These cues can be expressed as preferences “for beats to coincide with note onsets; for beats to coincide with longer notes; for regularity of beats; for beats to align with the beginning of musical phrases; for beats to align with points of harmonic change; for beats to align with the onsets of repeating melodic patterns (Patel, 2007).”

Beat perception has attracted computational, behavioral, and neural approaches. For example; synchronization to a beat provides an opportunity to study how different brain systems are coordinated in perception and behavior. Such studies can have applications for physical therapy, in which synchronization with a beat is being used to help patients with neuromotor disorders (such as Parkinson's disease) to initiate and coordinate movement (Patel, 2007).

ii) Metre

As explained in the related section of *Grove Music Online*, “metre is a form of perceptual organization based on temporal regularity (underlying beat or pulse).”

We can give some examples of the researches and experiments showing the influence of musical meter on behavior, perception, and the brain:

- Sloboda (1983): He asked some pianists to perform the same sequence of notes set to different time signatures. The durational patterning of the performances differed substantially depending on the meter, and in many cases the pianists did not even realize they were playing the same sequence of notes in two different meters.
- Patel, Iversen, et al. (2005): They showed that tapping to a metrical pattern differs from tapping to a simple metronome at the same beat period (Patel, 2007).
- Experiments show that, in accordance with the existence of limits of our beat perception (the temporal envelope), periodicities faster than 200 ms and slower than 4-6 seconds are unlikely to be spontaneously perceived as part of a metric framework.

iii) Accent

In some musical traditions (as in Western European music), all beats are not equal to each other in strength; instead some beats are stronger (or weaker) than others. This type of beat organization serves to create a higher level of periodicity in terms of the grouping of events into phrases. Strong beats are indeed perceptually accented points in the music. The most important contributor to phenomenal accent is typically the IOI (inter onset interval) between the event and its successor (Steedman, 1977): “the longer the IOI following an event, the stronger the accent.”

Accents can also be generated by other factors such as relative loudness (you can play an event more loudly or softly than the others) or dynamic accents, articulative differences, timbral variations, adjusting intonation, changes in melodic contour or harmonic progressions, etc.

iv) Grouping

We can follow how Drake and Parncutt defined “grouping” in the related section of *Grove Music Online*:

“A rhythmic or a temporal group is defined as a series of events that are close to each other in time. Perceptual groups are formed by segmenting the musical surface at events with relatively long IOIs, or at changes of timbre, register, loudness or articulation (Handel, 1981; Deliège, 1986–7; Palmer and Krumhansl, 1987; Clarke and Krumhansl, 1989–90).”

As emphasized by Lerdahl and Jackendoff (1983), grouping is distinct from meter, and the interaction of these two rhythmic dimensions plays an important role in shaping the rhythmic feel of music. Hence, it will be helpful to search for different approaches to our perception of groups in music.

Patel provides us a more practical approach: According to Patel, grouping refers to “the perception of boundaries, with elements between boundaries clustering together to form a temporal unit (2007).” We can follow some of the studies presenting how the psychological evidence for perceptual grouping in music comes from a number of sources:

- Studies showing that grouping influences the mental chunking of sounds in memory.

“eg: A listener is asked to indicate whether a brief tone sequence was embedded in a previously heard longer tone sequence, performance is better when the excerpt ends at a group boundary in the original sequence than when it straddles a group boundary (Dowling, 1973; Peretz, 1989).” (2007)

- Studies that show how grouping warps the perception of time.

“eg: Clicks placed near phrase boundaries in musical sequences perceptually migrate to those boundaries and are heard as coinciding with them (Sloboda & Gregory, 1980; Stoffer, 1985).” (2007)

- Studies reflecting an expectation for lengthening at phrase boundaries.

“Repp (1992a): In his experiment in which participants repeatedly listened to a computergenerated isochronous version of the opening of a Beethoven minuet, the task was to detect a lengthening in 1 of 47 possible positions in the music. Detection performance was particularly *poor* at phrase boundaries, probably reflecting an expectation for lengthening at these points (Repp further showed that these were the points at which human performers typically slowed down to mark the phrase structure).” (2007)

- In a study of recognition for familiar melodies in which successively longer fragments of tunes were heard until they were correctly identified, Schulkind et al. (2003) found that identification performance was highest at phrase boundaries.

What cues do listeners use in inferring grouping structure in music?

- The ends of phrases marked by local durational lengthening and lowering of pitch might be a cue for the listeners.

- Deliege (1987) found that changes in intensity, duration, pitch, and timbre can all play a role in demarcating the edges of groups.

- Another factor is motivic repetition.

When these different cues are in conflict, people might disagree about where they hear grouping boundaries. Lerdahl and Jackendoff (1983) suggests us a hierarchical view of grouping structure in music. They propose certain basic constraints on grouping structure such as the constraint that “a piece must be fully parsed into groups at each hierarchical level, and that boundaries at higher levels must coincide with those at lower levels.”

In conclusion, grouping is a fundamental rhythmic phenomenon and all these works indicate that there is abundant evidence that grouping plays a crucial role in musical perception.

PERCEIVING TIME

Up to this point, the discussion of musical rhythm has been concerned with points and edges in time (London, 2004); that is, beats and grouping boundaries. A different set of issues in rhythm research concerns how time gets filled; in other words, the durational patterning of events.

In music, the durational patterning of events is measured by the time intervals between event onsets within a particular event stream. Typically, durations tend to be clustered around certain values reflecting the organization of time in music. Fraisse (1982) pointed out the two categories in Western musical sequences: short times of 200-300 ms and long times of 450-900 ms. He argued that these two duration categories were not only quantitatively different but also different in terms of their perceptual properties: Long intervals are perceived as individual units with distinct durations, whereas short intervals are perceived collectively in terms of their grouping patterns rather than in terms of individual durations.

Now let us take a quick glance at the definition of “duration” by Le Poidevin in *Stanford Encyclopeida of Philosophy* :

“The perception of temporal duration is crucially bound up with memory. It is some feature of our memory of the event (and perhaps specifically our memory of the beginning and end of the event) that allows us to form a belief about its duration [...] We are measuring the event or interval itself, a mind-independent item, but doing so by means of some psychological process.” (2000)

Hence, this definition brings us to our next section: humans’ perception of time. Let us continue with the introductory passage in *Stanford Encyclopedia* about our perception of time:

“We see colours, hear sounds and feel textures. Some aspects of the world, it seems, are perceived through a particular sense. Others, like shape, are perceived through more than one sense. But what sense or senses do we use when perceiving time? It is certainly not associated with one particular sense. In fact, it seems odd to say that we see, hear or touch time passing. And indeed, even if all our senses were prevented from functioning for a while, we could still notice the passing of time through the changing pattern of our thought. Perhaps, then, we have a special faculty, distinct from the five senses, for detecting time. Or perhaps, as seems more likely, we notice time through perception of other things. But how?” (2000)

The closing question of the passage (“but how?”) seems to be a crucial question to begin with for exploring why/how our perception of time is influenced by several other factors in our environment. Many of us must have experienced some events which probably seemed to have last like an eternity, or gone with the wind. Indeed the physical time does not slow down or accelerate. But it is our sense of time which speeds up or slows down in response to many factors. On the other hand, our brains function as precise chronometers. Consider, for example, the unconscious control of our movements. Motor tasks such as walking, or driving also rely on accurately timed motor actions on a subsecond scale (Wallisch, 2008).

Also, for instance, even when we have missed sleeping for a few days, we try to complete the cycle of sleeping, waking and eating on a somewhat regular schedule, maybe completing the cycle by sleeping a whole day long. But what makes this possible biologically? Pascal Wallisch in his article “An Odd Sense of Timing” provides us some information about the subject:

“In the 1930s physiologist Hudson Hoagland, then at Clark University, hypothesized that a central clock driven by chemical processes in the body could be responsible for this regularity. But only by the early 1980s did researchers hit on a likely candidate in the brain: the suprachiasmatic nucleus (SCN). This tiny cluster of barely more than 3,000 neurons is situated directly above the crossing of the optic nerves — more or less immediately behind the eyes — and plays a crucial role in regulating the sleep-wake cycle of the organism, which involves body temperature, hormone metabolism and general level of alertness. The SCN emits rhythmic signals to the nearby pituitary gland, which then releases messenger substances into the blood, as well as to the pineal gland, which is responsible for the production and release of melatonin. This is a natural cycle of slightly more than 24 hours — which is why it is referred to as the circadian rhythm (the Latin *circa* means “approximately,” and *diēs* means “day”).” (2008)

This must be necessary for livings to subside as the body's natural rhythm adapts to its new surroundings or schedule. It seems to be related with the evolution!

Although the brain seems to have accurate biological clocks, our mind appears unable to read them all the time. What we experience, we call it as “temporal illusion” in which our judgment of time deviates from the physical time.

How long or short a period of time appears to us may vary and this may depend on various factors including physiological ones such as body temperature or mental disorders such as schizophrenia and depression, etc. For example, high temperatures are associated with an expansion of subjective time, whereas low body temperatures correspond to a shortening of subjective time (Wallisch, 2008). It has also been shown that even drugs such as LSD and cocaine can have profound effects, accelerating or decelerating the subjective passage of time (Wallisch, 2008).

As another example, consider that time passes very quickly whenever we are subjected to a high amount of new, fast-changing or interesting stimuli, such as when we are watching

an exciting movie. In contrast, during periods of low stimulation -such as when performing routine boring tasks- time seems to pass very slowly.

British psychologist John Wearden of Keele University in England made an experiment in 2005 (quoting from Wallisch, 2008):

“He showed that a group of test subjects a nine-minute clip from the movie Armageddon. A second group spent the same amount of time in a waiting room without anything to do. Which group experienced time as subjectively faster? No question about it, the minutes flew by for those watching the film clip. When the researchers questioned the test subjects again some time later, however, those who had sat in the waiting room twiddling their thumbs during the experiment estimated the time as a good 10 percent shorter than those who had watched the movie.”

Wallisch summarizes his results as follows:

“In retrospect, an eventful period appears longer, phases of boredom shorter. What seems to be crucial is the quantity of amassed memory. Rich and varied memories are associated with long periods, less intense or similar memories with shorter ones. This neatly illustrates that the subjective experience of time arises from the interplay — some say as the by-product — of processes in attention and memory.” (2008)

Another example in the field of music comes from Bruno Repp in his article “Metrical subdivision results in subjective slowing of the beat.”

“Four experiments investigated whether metrical subdivision affects perceived beat tempo. In Experiment 1, musically trained participants tapped in synchrony with the beat of an isochronous pacing sequence and continued tapping the beat after the sequence stopped. Continuation tapping was slower when the pacing beat was subdivided than when it was not. Experiment 2 found the same effect when the subdivisions during synchronization were self-generated. The effect was neutralized, however, when subdivisions were tapped during continuation. In Experiment 3, an effect of subdivision was found in a purely perceptual tempo judgment task. Experiment 4 tested musicians and nonmusicians in matched perception and reproduction tasks. Musicians showed the expected effect of subdivision in both tasks, whereas nonmusicians showed a larger effect in reproduction but a smaller effect in perception. Overall, the findings suggest that subdivided inter-beat intervals are subjectively longer than empty intervals, in agreement with the “filled duration illusion” in psychophysics.” (2008)

Another example about our judgment of time is as follows:

“Yet humans estimate at least one time interval accurately. This oddly persistent ability was first described in 1868 by an early pioneer of time research, Karl von Vierordt, who dubbed this time interval the “point of indifference.” Study subjects estimated that tones shorter than three seconds in duration lasted longer than their actual duration while those longer than three seconds were reported as being shorter.

The three-second point of indifference — the interval at which the subjective impression and objective duration are about the same — has remained unchanged throughout the past century. In view of the technological and social revolutions — and cultural speedup — of the past 100 years, this consistency seems rather remarkable. Modern high-speed transportation and rapid communications make for a hurried way of life. Television and video clips accelerate our visual habits. Nevertheless, this critical three-second threshold seems to remain invariant, suggesting it is hardwired into the brain.

Some experts believe this same time window may be related to another aspect of time, our experience of the present. “Brain researchers such as Ernst Poeppel of the University of

Munich take this view. Poeppel coined the term "subjective present" for the narrow saddle in time of that which is not quite yet past and that which is barely not still in the future — the mental ‘now’” (Wallisch, 2008).

Another way our mind constructs our notion of time is illustrated by the quality of temporal order which means that the mind determines the order of events.

“The chronological resolution of perception determines whether two light flashes, needle pricks or sounds appear to occur separately or simultaneously. If stimuli are presented below a particular threshold -in other words, in rapid succession -they fuse together, and we experience them as synchronous or continuous. Each sensory channel has its own so-called fusion threshold -our hearing is very acute with a chronological resolution of two milliseconds; our sense of vision, in contrast, is usually overwhelmed by 40-millisecond intervals. If this timing were not the case, the action on television screens would appear to us as rapid successions of instant snapshots instead of the smoothly moving objects that we actually perceive. It is the ‘lazy’ visual apparatus that links these impressions together in space and time” (Wallisch, 2008).

Another example of temporal illusion is the *Kappa* effect which is a term relating to the human perception of time. The term came into appearance by 1953 in the journal *Nature*. The *Kappa* effect can be displayed when considering a journey made in two parts that take an equal amount of time. Between these two parts, the journey that covers more distance will appear to take longer than the journey covering less distance, even though they take an equal amount of time. Practically speaking, a faster journey over more distance will still appear more time-consuming than a slower journey over less distance (Wikipedia).

Another related phenomenon in human psychology, the *Tau* effect, describes a related effect also dealing with two equidistant parts in a journey: the part of the journey that takes more time to complete will appear to have covered more distance. In essence, a slower journey will appear to cover more ground than a faster one, since it takes more time to do so (Wikipedia).

FINAL WORDS

In this work, I tried to examine the studies about different aspects of rhythm related with our “perception of rhythm” such as beat, grouping, metre, duration, etc. For each part, I basically focused on studies which provided us some psychological evidence for the cognitive and perceptual foundations of rhythm. In the next section, I tried to examine different approaches to “perception of time,” not in a broader context but from the point of its relation with our perception of rhythm.

REFERENCE

- Beauvillain, C and P. Fraisse. 1983-4. “On the Temporal Control of Polyhythmic Performance.” *Music Perception*, 1: 485–99.
- Clarke, E.F., C.L. Krumhansl. 1989-90. “Perceiving Musical Time.” *Music Perception*. 7: 213–51.
- Cooper, G. and L.B. Meyer. 1960. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Deliège, I. 1986-7. “Grouping Conditions in Listening to Music: An Approach to Lerdahl and Jackendoff’s Grouping Preference Rules.” *Music Perception*. 4: 325–60.
- Dowling, W. J., & Harwood, D. L. (1986). *Music Cognition*. Orlando, FL: Academic Press.

Drake, Carolyn, Richard Parncutt. "Perception and Cognition: 2. Rhythm." In "Psychology of music." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://0www.oxfordmusiconline.com.divit.library.itu.edu.tr/subscriber/article/grove/music/42574pg2> (accessed December 15, 2010).

Drake, Carolyn. 1998-9 "Psychological Processes Involved in the Temporal Organization of Complex Auditory Sequences: Universal and Acquired Processes." *Music Perception*, 16: 11–26.

Drake, Carolyn. 2000. "Tapping in Time With Mechanically and Expressively Performed Music." *Music Perception*. 18 (1): 1.

Demany, Laurent. 2002. "Limits of rhythm perception." *Quarterly Journal of Experimental Psychology: Part A: Human Experimental Psychology*. 55 (2): 643 (15).

Deutsch, Diana. 1999. "Group Mechanisms in Music." *The Psychology of Music*. P. 99–134. New York: Academic Press.

Fraisse, P. 1999. Rhythm and Tempo." In D. Deutsch (Ed.) *The Psychology of Music*. P. 149–80. New York: Academic Press.

Gabrielsson, A., P. Juslin. 1996. "Emotional Expression in Music Performance: Between the Performer's Intentions and the Listener's Experience." *Psychology of Music*, 24(1): 68–91.

Gérard, Claire, Carolyn Drake, Marie-Claire Botte. 1993. "Rhythm perception: Interactions between time and intensity." *Contemporary Music Review*. 9(1): 179 – 189.

Lerdahl, F and R. Jackendoff. 1983. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: MA.

London, Justin. 2004. *Hearing in Time: Psychological Aspects of Musical Meter*. New York: Oxford University Press.

London, Justin. 1995-6. "Some Examples of Complex Meters and their Implication for Models of Metric Perception." *Music Perception*. 13: 59–78.

McAngusi Todd, Neil P. 1985-6. "A Model of Expressive Timing in Tonal Music." *Music Perception*. 3: 33–58.

McAngus Todd, Neil P., O'Boyle, Donald J., Lee, Christopher S., McAngus Todd, Neil P. 1999. "A Sensory-Motor Theory of Rhythm, Time Perception and Beat Induction." *Journal of New Music Research*. 28(1): 5-28.

Mary Ann Norris; David Rosenthal. 1990. "Effect of loudness and timing variation on rhythm perception." *Journal of Acoustic Society of America*. 88: 90.

van Noorden, Leon, Dirk Moelants. 2007. "Music, Movement, Sound and Time; Papers from the 10th Rhythm Perception and Production Workshop." *Human Movement Science*. 26 (5): 699-701.

Palmer, C and C.L. Krumhansl. 1990. "Mental Representations for Musical Meter." *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 16: 728–41.

Papadelis, George, George Papanikolaou. 1999. "Effect of timing variations on the categorical perception of musical rhythm patterns." *J. Acoust. Soc. Am*. 105: 1331.

Parncutt, R. 1993-4. "A Perceptual Model of Pulse Salience and Metrical Accent in Musical Rhythms." *Music Perception*. 11: 409–64.

Patel, D. Aniruddh. 2007. *Music and the Brain*. New York: Oxford University Press.

Le Poidevin, Robin. 2000. "The Experience and Perception of Time." In *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (accessed at December 15, 2010).

Povel, D.J., P. Essens. 1984-5. "Perception of Temporal Patterns." *Music Perception*, 2: 411–40.

- Reigle, Dr. Robert. 2010. Reader for the course *Music Cognition*. ITU: Miam.
- Repp, Bruno H. 2008. "Metrical subdivision results in subjective slowing of the beat." *Music Perception*. 26(1): 19-39.
- Repp, Bruno. 1995-6. "Quantitative Effects of Global Tempo on Expressive Timing in Music Performance: Some Perceptual Evidence." *Music Perception* 13: 39-57.
- Schulkind, M., Posner, R. J., & Rubin, D. C. 2003. "Musical features that facilitate melody identification: How do you know its 'your' song when they finally play it?" *Music Perception*. 21: 217-249.
- Sloboda, John. 1983. "The Communication of Musical Metre in Piano Performance." *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 35A: 377-96.
- Sloboda, J. (1985). *The Musical Mind*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- Steelman, M.J. 1977. "The Perception of Musical Rhythm and Metre." *Perception*. 6:555-69.
- Wallisch, Pascal. 2008. "An Odd Sense of Timing." *Scientific American Mind*. 19(1):36-43.
- Wearden, John H. 2007. "Internal clock processes and the filled-duration illusion." *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*. 33(3):716(14).
- Yeston, M. 1976. *The Stratification of Musical Rhythm*. New Haven, CT.

“GÖNÜLLÜ KONSERVATUVAR ÖĞRENCİLERİNİN İLKÖĞRETİM OKULLARINDA YAPTIKLARI KORO ÇALIŞMALARININ MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ ALGILARINA ETKİLERİ”

Yrd. Doç. Dr. Duygu SÖKEZOĞLU

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü

ÖZET

Korolar, temel müzik eğitiminin önemli yapı taşlarındandır. Bir ulusun müzik eğitimindeki gelişimi hızlandırmak için, korolara ihtiyaç duyulmaktadır. Koro eğitimi yoluyla, işbirliği artar, öğrencilerin özgüvenleri gelişir. Ayrıca koroda şarkı söylemek öğrencide, sevgi, saygı, hoşgörü özellikleri kazandırarak, yaşama olumlu bir bakış açısı geliştirmesine yardımcı olur.

Ülke müzik eğitiminin gelişimine hizmet etmek için, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü 5 yıldır düzenli olarak “23 Nisan Çocuk Koroları Şenliği” düzenlemektedir.

Bu şenliğe destek vermek ve koroların sayılarını arttırmak amacıyla, geçtiğimiz yıl Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü 4. Sınıf öğrencilerinin aldığı “Müzik Pedagojisi” dersi kapsamında bir proje başlatılmıştır. Bu proje kapsamında gönüllü öğrenciler görevlendirilmiş ve bu gönüllü öğrenciler, haftada bir gün Afyonkarahisar’daki çeşitli ilköğretim okullarına giderek, bu okullarda koro çalışmaları gerçekleştirmişlerdir.

Araştırmada, koro çalışmalarına katılan konservatuvar öğrencilerine, müzik öğretmenliğine yönelik algılarıyla ilgili bir anket uygulanmış, elde edilen veriler yorumlanmış ve bunlara ilişkin öneriler ortaya koyulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Koro, Algı, Eğitim.

THE EFFECTS OF THE VOLUNTEER CONSERVATORY STUDENTS TO CHOIR ACTIVITIES MADE IN PRIMARY SCHOOLS THEIR PERCEPTIONS OF THE MUSIC TEACHER

ABSTRACT

Choruses, significant portions of the basic music education. Choirs are needed to accelerate the development of music education of a nation. Through the choir education, cooperation increases, the students develop self-confidence. In addition, singing in the choir students gain love, respect, tolerance and develop a positive line of sight to life.

For serve the development of country music education, Afyon Kocatepe University State Conservatory Department of Music organizes regularly “23 April Children's Choir Festival” for 5 years.

To support this festival and to increase the number of choirs, Afyon Kocatepe University State Conservatory Department of Music 4. grade students take “Music Pedagogy” lesson that initiated a project to the scope of this lesson last year. Within this project, volunteer students are assigned and this volunteer students went to various primary schools in Afyonkarahisar one day a week, they had implemented choral work of these schools.

In the study, participating in the choir work to students of the conservatory applied to a survey to relevant their perceptions intended of music teacher, results are interpreted and different suggestions were given based on these results.

Key Words: Choir, Perception, Education.

GİRİŞ

İnsan, seslerin kuşattığı bir evrende var olmuştur. Müzik, o evrenin ürünüdür. İnsanın duygu, düşünce ve birikimlerinin, seslerin ve ritim öğelerinin armonik bir bütünlük çerçevesinde işlenmesi olarak tanımlanan müzik, insan yaşamını birçok yönden etkiler, geliştirir ve değiştirir. Bu yüzden müzik, insan yaşamında vazgeçilmez bir yere ve öneme sahiptir.

Günümüz müzik eğitiminin temel amaçlarından biri bireyleri müziğe açmak ve yöneltmek, bireyleri müzik yoluyla etkileyerek onların müziğe olan ilgilerini artırmaktır. Amaç, bireyleri müzik yoluyla etkilemek ve müziğe olan ilgilerini artırmak ise, bunun en kolay yolu, korolar kurmaktır. Ali UÇAN (2001: 13) koroyu “en doğal, en kolay ve en çabuk oluşan müzik topluluğu” olarak tanımlamaktadır. Buradan, bir ulusun müzik eğitimindeki gelişimini hızlandırmada en kolay yolun, korolar kurmak olduğu sonucuna varabiliriz.

Koro ve Koro Eğitimi

Uçan’a (2001: 12) göre: “Koro insani bir olgudur. Tam anlamıyla bir koro oluşabilmesi için insanlar kendi sesleriyle, birlikte müzik yapmak üzere biraraya gelmekle yetinmeyip, birlik olurlar, müziksel anlamda örgütlenirler ve müziksel gereksinimlerini hep birlikte giderirler”.

Koro eğitimi, ses eğitimi alanı içinde yer almaktadır. Temelde ses eğitiminde esas olan, doğru ses üretme ve sesi doğru kullanmaya ilişkin davranışları vermeyi amaçlar (Töreyn, 2008: 160). Koroda söyleyen kişi önce kendi sesinden, sonra da koronun tümüyle uyum içinde olmaktan sorumludur. Kendini, koronun bütünleşmiş tınısına uydurmalıdır. Özgürlüğünün sınırları vardır. Bu husus yalnız koro için değil, aktif olarak müzik yapmanın bütün alanları için geçerli bir durumdur. Koro, sorumluluk alma için, başka bir deyişle demokrasi kültürü için en elverişli eğitim ortamını oluşturur (Okuy, 2001: 65). “Koro eğitimi, çağdaş öğretim metotlarından, öğrenci merkezli bir müzik öğretimi ortamında öğretmen-öğrenci işbirliğiyle yapılır. Koro eğitiminde öğrenci, bilgi ve becerileri gerçek yaşantılar içinde, mümkün olduğu ölçüde birçok duyu organı ile öğreneceğinden, öğrendiklerini kolayca unutmayacak, daha önemlisi sorumluluk duygusu almış, değer duygusu gelişmiş, bildiğini yapabilen, birbirinden etkilenen, birbirini etkileyen, kendine güveni olan bir birey olacaktır” (Yiğit, 2001: 97).

Korolar, gerek kendi mensupları için, gerekse dinleyici halk kitleleri açısından eğitici, öğretici ve sosyalleştirici özellikleriyle bireylere, büyük yararlar sağlamaktadır (Yener, 2001: 84).

Koro Eğitiminin Yararları

Korolarda şarkı söyleyen birey; ortaklaşa iş yapma alışkanlığı kazanır; ses eğitimi, genel müzik eğitimi, koro edebiyatı eğitimi alır; bireysel müzik eğitimiyle edindiği çalgı çalma, besteleme gibi elemanları kullanabilme olanağı elde eder; başkalarının yanlışlarını gidermesine katkıda bulunurken, kendi eksikliklerini de görme fırsatı elde eder; başkalarına saygı göstererek kendisine saygı sağlar; arkadaşlıklar kurarak sosyalleşir; toplumda demokratik değerlerin gerekliliğini kavrar. Ayrıca bireyin özgüveni artar, sanatta ulusal ve uluslararası iletişim içerisinde dünya görüşü gelişir (Apaydın, 2001: 135).

Koro eğitimi ile bireylere, müzik tanıtılmalı ve sevdirmeli, birlikte müzik yapma alışkanlığı ve gereksinimi kazandırılmalıdır. Korolar müzik öğretiminde, müzikle birlikte öğrenmeyi sağlayan topluluklardır. Koro eğitimiyle, öğrencide amaçlanan davranış değişikliğinin oluşturulması ve kazandırılması aşamalarında, müziğin öğretimi gerçekleşir (Yiğit, 2001: 98).

Amatör koro üyeleri, gelişmeye elverişli olan bir ses materyaline ve müziksel işitme yeteneğine sahip, kendilerini müzik alanında geliştirmek ve kültürlenmek isteyen bireyler

arasından seçilirler. Bu koroların üyeleri, diğer korolardan farklı olarak ses ve işitme eğitimlerini, genel müzik bilgilerini ve kültürünü koro ortamı içerisinde alırlar. Bu ortamlarda, bireylerin yetenekleri, yatkınlıkları ve çalışma disiplinleri doğrultusunda bazen o kadar başarılı elemanlar yetişmektedir ki, aralarından profesyonel koro üyeliğine veya mesleki müzik eğitime yönelenler çıkmaktadır. Özellikle çocuk koroları, yeteneklerin erken yaşlarda tespit edilmesi ve bu yeteneklerin ilgili alanlara yönlendirilmesi için, bir “erken müzik eğitimi” alanı olarak, yaygın eğitimi gerçekleştiren kuruluşlardır (Çevik, 1997: 148).

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümünün Gerçekleştirdiği Koro Çalıştırma Projesi

Müzik eğitiminin ilerlemesi, çağı yakalayabilmesi ve gelişebilmesi için, mesleki müzik eğitimi veren kurumlara görevler düşmektedir. Mesleki müzik eğitimi veren kurumlar, toplayıcı, birleştirici ve geliştirici olmalıdırlar (Türkmen, 2008: 30). Bu görevlerinin yanında, ülke müzik eğitiminin gelişimi ve çağı yakalayabilmesi için de mücadele etmelidirler. Mesleki müzik eğitimi veren kurumlar, kendi kabuklarına çekilmedikleri, bulundukları il başta olmak üzere müzik öğretmenlerini yalnız bırakmadıkları, çeşitli kurumlardan destek alarak ve o kurumları da işin içine katarak sempozyum, şenlik, festival, çalıştay vb. gibi etkinliklerle müzik eğitiminin ilerlemesi için çalıştıkları sürece, o ülkedeki müzik eğitimi durmayacak ve gelişmeye devam edecektir.

Ülke müzik eğitiminin gelişimine hizmet etmek için, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü 5 yıldır düzenli olarak “23 Nisan Çocuk Koroları Şenliği” düzenlemektedir. Beşincisi 21-22 Nisan 2012 tarihleri arasında düzenlenen şenliğe, 13’ü Afyonkarahisar dışından olmak üzere toplam 40 koro katılmış ve iki gün içerisinde 1300’e yakın öğrenci sahne almıştır.

Bu şenliğe destek vermek ve koroların sayılarını artırmak amacıyla, geçtiğimiz yıl (2010-2011 eğitim-öğretim yılı) Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü 4. Sınıf öğrencilerinin aldığı “Müzik Pedagojisi” dersi kapsamında bir proje başlatılmıştır. Bu proje kapsamında, gönüllü öğrenciler görevlendirilmiş ve bu gönüllü öğrenciler, kendi aralarında ikiye bölünmüş, üçerli gruplar oluşturarak, haftada bir gün Afyonkarahisar’daki çeşitli ilköğretim okullarına giderek, bu okullarda müzik eğitimi vermişler ve koro çalışmaları gerçekleştirmişlerdir. İlköğretim okullarında koro çalışmaları yapan konservatuvar öğrencileri, çalıştırdıkları korolarla “23 Nisan Çocuk Koroları Şenliği”ne katılarak, yaptıkları uygulamaları sergileme fırsatı da elde etmişlerdir.

2010-2011 eğitim-öğretim yılında, konservatuvar öğrencilerinin desteğiyle çalıştırılan 7 okulda 202 öğrenci koroda görev almış ve 19-20 Nisan 2011 tarihleri arasında gerçekleştirilen “IV. 23 Nisan Çocuk Koroları Şenliği”ne katılarak performans sergilemiştir. Bu yıl (2011-2012 eğitim-öğretim yılı) projeye katılımın daha fazla olduğu gözlenmiş, 10 okulda toplam 12 koro çıkarılmış ve bu korolarda 418 çocuk sahne almıştır. Bu proje sonrası 2 yıllık duruma bakıldığında, 16 çocuk korosu kurulmuş ve bu korolarda 537 çocuk müzik eğitimi alarak, 23 Nisan Çocuk Koroları Şenliği’nde sahne almıştır. Projeye 2 yıldır düzenli olarak katılan 4 ilköğretim okulu bulunmaktadır. Bu ilköğretim okullarından 3’ünde aynı öğrenciler proje kapsamında eğitim almış, 1’inde farklı öğrenciler eğitim almıştır.

Geçtiğimiz yıl (2010-2011 eğitim-öğretim yılı) “Müzik Pedagojisi” dersini alan 29 öğrenciden 24’ü projede gönüllü olarak görev almış, 5 öğrenci görev almamış, 4 öğrenci korosuyla sahneye çıkmak istememiş ve 1 öğrenci de, rahatsızlığından dolayı projeye devam edememiştir. Bu yıl (2011-2012 eğitim-öğretim yılı), bu dersi alan 20 öğrencinin 20’si de projede görev almış, daha sonra 3 öğrenci devamsızlıktan kalmış ve 17 öğrenci projeye devam etmiştir. Toplamda 2 yıl içerisinde “Müzik Pedagojisi” dersini alan 49 öğrenciden 36’sı aktif olarak projede görev almış ve korosuyla birlikte sahneye çıkmıştır. Bu projeye katılım konusunda hiçbir öğrenci zorlanmamış, hatta katılıp katılmamayı düşünmeleri için de

öğrencilere zaman tanınmıştır. Bu projeden esinlenerek farklı sınıflardan ve bölümlerden öğrenciler de, okullara gitmek istemişler ve projede yer almak için talepte bulunmuşlardır.

Bu araştırma; Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü 4. Sınıf öğrencilerinin aldığı “Müzik Pedagojisi” dersi kapsamında, gönüllü konservatuvar öğrencilerinin, ilköğretim okullarında yaptıkları koro çalışmalarının, bu öğrencilerin müzik öğretmenliğine yönelik algılarını nasıl etkilediğini ortaya koymak amacıyla yapılmıştır.

Araştırmanın evrenini; Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü öğrencileri, örneklemini de; Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü 4. Sınıf öğrencileri oluşturmaktadır.

Araştırmada; koro çalışmalarına katılan gönüllü konservatuvar öğrencilerine, müzik öğretmenliğine yönelik algılarını, yapılan bu projenin kendilerine ne gibi katkılarda bulunduğunu, çalışmalarda ne gibi zorluklarla karşılaştıklarını, bu işi yapmaktan zevk alıp almadıklarını, kendilerinde ve korolarında buldukları eksikliklerin neler olduğunu anlamak amacıyla ve bu projeyi değerlendirmelerine yönelik olarak 15 sorudan oluşan açık uçlu bir anket uygulaması yapılmış ve iki yıl içerisinde projeye katılan 36 öğrenciden 29’u anketi cevaplandırmıştır. Ayrıca, projeye katılan sınıf öğretmenlerine de; bu uygulamanın yararları, verilen müzik eğitiminin ve sahneye çıkmanın öğrencileri üzerinde nasıl etkiler yarattığı ve okullardaki müzik öğretmeni eksikğine yönelik olarak bir anket uygulaması yapılmıştır.

ARAŞTIRMANIN BULGULARI VE YORUMLARI

Araştırmada; projeye katılan öğrencilere, müzik öğretmenliği algılarına ve projeye yönelik olarak 15 sorudan oluşan açık uçlu bir anket uygulanmış ve bu anket sorularından 10’u araştırma kapsamına alınmıştır.

Aşağıda anket soruları ve öğrencilerin genel olarak verdikleri cevaplar yer almaktadır.

Soru 1: Müzik pedagojisi dersi kapsamında böyle bir projenin gerçekleştirilmesini nasıl değerlendiriyorsunuz?

Bu projede yer alan öğrenciler, müzik pedagojisi dersi kapsamında böyle bir projenin gerçekleştirilmesini; mükemmel, çok iyi, gayet güzel, öğretici, hepimiz için çok yararlı, faydalı, değerli, eğlenceli, öğrencilik dönemindeki en önemli tecrübelerden biri, öğretmenliğe ilk adım, staj gibi, şeklinde değerlendirmişlerdir. Ayrıca; müzik pedagojisi dersinde öğrendikleri konuları uygulamalı olarak pekiştirme fırsatı yakaladıklarını, daha önce böyle bir tecrübe edinmediklerini ve bu yüzden de önemli bir süreç olduğunu, kendilerine olan güvenlerinin arttığını, bu projede yer aldıkları için kendilerini şanslı bulduklarını ve dersin amacına ulaştığını ifade etmişlerdir.

Bunların yanında: Bu dersin ve ardından etkinliklerin olması beni mutlu etti. Bence bu proje, okulumuzun öncelikle çocuklara ve sonra biz öğrencilerine yaşattığı en büyük deneyime ön ayak oldu. İlk defa koro öğrencisi değil de, koro eğitmeni oldum. Eğitimin bize kattığı ders dışında, bir başka kişilerin de ders alması ve eğitim alması çok iyi. Çocukların koro eğitimi alması, müzik adına bir şeylerin yapılması çok iyi bir etki. Bu dersin uygulamalarında belki birçok şey yapılabilir, fakat bu yapmış olduğumuz çalışma, yapılabileceklerin en iyisiydi. Bizler bu proje sayesinde daha öğrenciyken öğretmen olma fırsatı bulduk, şeklinde de görüşlerini belirtmişlerdir.

Öğrencilerin büyük çoğunluğu, projeyi olumlu olarak değerlendirirken, sadece bir öğrenci; pedagoji dersi kapsamında olması gayet normal, fakat konservatuvarda formasyon verilmezken, bu şekilde bir çalışmanın olması bana saçma geliyor, şeklinde projeyi değerlendirmiştir.

Bu soruya verilen cevaplar doğrultusunda projenin, öğrenciler için faydalı bir çalışma olduğu ve öğrencilerin bu proje ile eğitimsel açıdan birçok şey kazandıkları sonucuna ulaşılmaktadır.

Soru 2: Bu projede görev alma nedeniniz nedir?

Projeye katılan öğrenciler, bu projede görev alma nedenlerini; deneyim kazanmak, yapabilirlik durumunu gözden geçirmek, ileride de koro çalıştırmak, koro yönetmeyi ve çalıştırmayı öğrenmek, öğretmenliği öğrenmek, kendini geliştirmek ve sınamak, öğrencilerle diyalog kurmayı öğrenmek, tecrübe edinmek, olarak belirtmişler ve bu projede, bu nedenlerden dolayı görev aldıklarını ifade etmişlerdir.

Ayrıca; kendilerine birçok şey kazandıracağını düşündükleri için, hem çocuk korosu çalıştırmayı sevdikleri hem ileride yararını görecekları için, güzel şeyler ortaya çıkarabileceklerine inandıkları için, eğitimlerine daha fazla katkı sağlayacağını düşündükleri için, gittikleri okullarındaki öğrencileri 23 Nisan Çocuk Koroları Şenliği'ne hazırlamak için, bir şeyler öğrenmek ve eğlenmek için de, projede yer aldıklarını belirtmişlerdir.

Bunun yanında; bu projeden sonra kesinlikle öğretmen olmak istediklerini belirten öğrencilerin yanında, not kaygısı olan ve sınava girmek için projede yer alan 2 öğrenci de bulunmaktadır. Öğrencilerin büyük çoğunluğunun; kendini geliştirmek, bir şeyler öğrenmek, deneyim kazanmak için projede görev aldığı, bunun yanında, sadece iki öğrencinin not kaygısından dolayı projeye katıldığı söylenebilir. Buradan da, öğrencilerin bir şeyler öğrenmek ve deneyim kazanmak amacıyla projeye dahil olduğu sonucuna ulaşılmaktadır.

Soru 3: Daha önce hiç koro çalıştırmış mıydınız?

Bu soruya verilen cevaplar incelendiğinde, anketi cevaplandıran 29 öğrenciden 22'si, daha önce hiç koro çalıştırmadıklarını belirtmişlerdir.

Bunun yanında; Türk Eğitim Gönüllüleri Vakfında görev yapan ve koro eğitimi veren, geçen yıl bu proje kapsamında koro çalıştıran ve bu yıl da yine kendi isteğiyle görev alan, lisede çalışan, anaokulu ve ilköğretim okullarında görev yapan ve koro çalışmalarına katılan öğrenciler de, proje kapsamında yer almıştır.

Buradan, öğrencilerin büyük bir çoğunluğunun koro çalıştırma tecrübesine sahip olmadığı ve bu projeye birlikte, bu deneyimi elde ettikleri sonucuna ulaşılmaktadır. Projede görev alan öğrencilerin büyük bir çoğunluğunun öğretmen olmak istediği göz önünde bulundurulduğunda, bu tecrübenin onlar için önemli bir adım olduğu söylenebilir.

Soru 4: Sizce koro çalıştırmak kolay bir iş mi, yoksa zor bir iş mi? Nedenini belirtiniz.

Projede görev alan öğrencilerin çoğunluğu, koro çalıştırmanın zor bir iş olduğunu belirtmişler ve bunun nedenlerini de şöyle dile getirmişlerdir: Çocuk psikolojisini anlamak lazım. Çalıştırdığınız korodaki insanların yetenekleri ve algılama seviyeleri aynı olmadığı için zor bir iş. Emek verilen işler kolay değildir. Tecrübe çok önemli bir unsur. Her çocuk bir olmaz, her çocuk yetenekli de değildir. Bu benim ilk deneyimim olduğu için bir takım zorluklarla elbette karşılaştım. Çocuklara söz geçirmek çok zor. Bütünlüğü ve disiplini sağlamak çok zor. Aynı sesleri yakalamak ve bunu koro üyelerine yaptırmak çok zor. Kolay bir iş olsaydı herkes yapardı. Şarkı deyip geçmemek lazım, özenle doğru öğretmek lazım. Çocuklara sahne kurallarını ve şarkı söyleme kurallarını anlatmak zor. Bu iş için ayrı bir eğitim almak gerekir. Çocuklarla, özellikle de 1. sınıflarla koro çalışması yapmak çok zor, şeklinde yorumlarda bulunmuşlardır.

Bunun yanında; koro çalıştırmak, isteyerek yapılan bir şey olduğu zaman çok kolay bir iş, ama istemeyerek çalıştırılırsa zor bir iş haline geliyor. Şarkı söylemeyi seven, isteyen kişilerle çalışmak işi kolaylaştırıyor. Sevdiğim bir meslek olduğu için kolay. Çocuklarla ilgilenmek güzel bir duygu. Birikiminiz yeterli ise kolay ve eğlenceli bir iş, şeklinde de yorumlar gelmiştir.

Genel olarak verilen cevaplara bakıldığında, öğrenciler çeşitli nedenlerden dolayı koro çalıştırma işini “zor” olarak tanımlamakta ve özellikle de “tecrübenin” bu işte önemli bir unsur olduğunu belirtmektedirler.

Soru 5: Koro çalıştırırken kendinizde fark ettiğiniz eksiklikler neler oldu?

Projede yer alan öğrenciler, yaptıkları koro çalışmaları sonucu kendilerini değerlendirmişler ve eksikliklerini dile getirmişlerdir. Bu eksiklikleri: Sabırsızlık. Koro çalıştırırken daha tutumlu ve biraz daha disiplinli olunması gerektiğini öğrendim. Entonasyon problemimiz oldu. Koro yönetimini çok bilmiyordum. Çocuklara nasıl şarkı öğretilir tam bilmiyordum. Daha fazla çocuk oyunu öğrenmeye çabalamak lazım. Çalışmalar sırasında, sahnedeki gibi yönetmemem, çok gevşek davranmam. Tecrübesizlik. Kendimize fazla güvenli davrandık. Yönetimimde ve duruşumda eksikliklerim var. Koroyu yönetirken kollarımı çok açtığımı fark ettim. Koro nasıl yönetilir, şarkıların tonunun nasıl belirlenmesi gerektiğini, eşliklerin nasıl olacağını öğrendim. Yeterince eşlik çalmamış olmak. Çocuklara eğitim vermenin ne kadar zor bir şey olduğunu gördüm. Çocuklara karşı daha olumlu olunması gerektiğini öğrendim. Şarkıları daha ritimli, sözlerle uygun hareketlerle canlandırabilirdim. Geçen yılda bu projede yer aldığım için, geçen yıl bir takım eksiklerim vardı ama bu yıl o eksiklerimi tamamladığımı düşünüyorum. Piyano eşliklerini son güne bırakmamak gerektiğini öğrendim, şeklinde dile getirmişlerdir.

Bu projeye öğrenciler, müzik öğretmenliği ve koro çalıştırma adına eksikliklerini görme şansı elde etmişler ve bu konuda kendilerini değerlendirmek için fırsat yakalamışlardır. Böylece öğrenciler bu proje ile müzik öğretmenliğine ilk adımlarını da atmışlardır.

Soru 6: Çalıştırdığınız koroyu olumlu ve olumsuz yönleriyle eleştiriniz.

Projede yer alan öğrenciler, çalıştırdıkları koroları olumlu olarak: Güzel geçen bir konser. Çocukların o yaşta güzel şeyler yapabilmesi çok güzel. Çocuklar amatördü ama ellerinden geleni yaptılar. Çocukların bir şeyler öğrenmeleri. Bence 7 yaşındaki öğrencilere göre, gayet başarılıydılar. Problem varsa, o da bizden kaynaklıdır. 1. sınıf öğrencileriydiler ve ne öğrettiyse onu uyguladılar. Bu proje sayesinde kendi yöneteceğim bir koro oldu, bu benim ilk deneyimimdi. Bu proje, çocukları yetenekli ve yeteneksiz diye ayırmayan bir proje ve sonucunun da güzel olduğunu düşünüyorum. Şarkıları net bir şekilde söylemeleri, küçük yaşlarına rağmen büyük bir başarıydı. Şarkılara çok konsantreydik, aramızda kuvvetli bir bağ vardı. Sahnede, çalışmadan daha güzel bir iş ortaya çıkardılar. Başlarda çoğu öğrenci şarkıyı söyleyemezken, sürekli tekrar yaptırmanız sonucu şarkıyı söyler hale geldi. Çocuklar ellerinden gelenin en iyisini yaptılar, şeklinde ifade etmişlerdir.

Projede yer alan öğrenciler, çalıştırdıkları koroyu olumsuz olarak: Öğrencilerin müzik eğitimi açısından eğitimsiz olması. Seçme öğrenciler olmamaları. Sahne duruşumuzda sorun vardı. Detone söyledik. Daha fazla ilgi alaka gösterebilseydim, koronun başarısı da fazla olabilirdi. Benim öğrencilerim çok yetenekliydi fakat kısa zamanda çok iyi bir iş çıkaramadım. Daha uzun zamanımız olsaydı, bu koroyla daha güzel şeyler çıkarırdık. Şarkıları ezberletmekte biraz zorlandık. Davul çaldiracaktık, heyecandan unuttuk. Şarkılara nüans katmadık, dümdüz okuttuk. Ritim ve sesler oturmamıştı. Piyano eşliklerinde problem vardı. Çocukların yaşları itibarıyla entonasyon problemi yaşamaları ve dikkatlerini toplayamamaları. Bazı çocuklar hala güzel şarkı söylemenin çığlık atmak olduğunu düşünüyor, bunu bir türlü öğretemedim, şeklinde değerlendirmişlerdir.

Öğrenciler çalıştırdıkları koroları olumlu ve olumsuz yönleriyle değerlendirmişler ve kendi başarıları yanında, eksikliklerini de görme fırsatı yakalamışlardır. Değerlendirmeler sonucunda; proje sayesinde öğrencilerin, bir çocuk korusu çalıştırırken neleri doğru neleri yanlış yaptıklarını görme fırsatı elde ettikleri, ileride müzik öğretmeni olduklarında neler yapabileceklerini, nelere daha çok dikkat etmeleri gerektiğini öğrendikleri ortaya çıkmıştır.

Soru 7: Bu ders kapsamında çalıştırdığınız koroların eğitimsel açıdan sizlere faydası olduğunu düşünüyor musunuz? Cevabınız evet ise, ne gibi faydaları olduğunu lütfen belirtiniz.

Bu soruya verilen cevaplar incelendiğinde, öğrencilerin neredeyse hepsi, bu çalışmanın eğitimsel açıdan kendilerine faydalı olduğu görüşünde birleşmiştir.

Öğrenciler, çalıştırdıkları koroların eğitimsel açıdan kendilerine olan faydalarını: İleriki dönemlerde yapacağım çalışmaları çok etkileyecek. Çocukları tanıma fırsatı yakaladım. Öğretmenlik açısından çok şeyler kattığına inanıyorum. Kendimizi geliştirmemize yardımcı oldu. Öğreticilik yetisi kazandırdı. Tecrübe kazanmamıza yardımcı oldu. Bir sınıfa girdiğimizde nasıl davranmamız gerektiğini öğretti. Öğrencilerin dikkatini kendi üstüme nasıl çekeceğimi öğrendim. Koro çalışması yapacağımdaya, beni nelerin beklediğini çok iyi biliyorum. Eşliklere ne kadar hakim olmam gerektiğini anladım. Çalıştıracağım eserlerin tonlarına dikkat etmem gerektiğini öğrendim. Kendi eksiklerimi gördüm. Çocuk psikolojisini daha fazla anladım. İleride müzik öğretmenliği düşünen biri olarak, çocuklarla iletişimi, koro disiplini, yönetimini uygulamalı olarak öğrendim. Uzun soluklu staj gibiydi. Çocuklarla konuşmayı, onlara müziği oyunlarla sevdirmeyi, çocukların eğlenceli dünyasına eğlence ile müziği sokmayı öğrendim. Öğretmenlik mesleğine ilk adımımı attım. Geçen yıl bu koromla çalıştım ve çok memnun kaldığım için bu yıl tekrar onlarla çalışmak istedim. Bir toplum önünde cesur, güvenli durmayı öğrendim, şeklinde ifade etmişler; 1 öğrenci de; eğitimci olmayı düşünseydim faydası olurdu ama ben eğitimci olmayı düşünmüyorum, diyerek düşüncesini dile getirmiştir.

Bu soruya verilen cevaplardan; bu projenin, eğitimsel açıdan konservatuvar öğrencileri için faydalı bir çalışma olduğu sonucuna ulaşılmaktadır.

Soru 8: Çalıştırdığınız koronun, müzik öğretmenliğine yönelik algınıza nasıl bir etkisi oldu?

Bu projede görev alan öğrenciler, projenin müzik öğretmenliğine yönelik algılarını nasıl etkilediğini şöyle dile getirmişlerdir: Zaten müzik öğretmenliği düşünen biriydim, bu projeden sonra hedefime iyice odaklandım. Her sene 23 Nisan'ı bekliyorum. Kesinlikle ben müzik öğretmeni olmalıyım. Müzik öğretmeni olduğumda, bu tarz faaliyetleri artık çok sık gerçekleştiririm. Size, bu çalışma imkanını bize sunduğunuz için çok teşekkür ederim. Şunu anladım, düşündüğüm kadar kolay bir iş değilmiş, ancak çocukları çok sevdim. Bu proje sayesinde ben, öğretmen olmadan öğretmen oldum. Çocukların tatlılıklarını düşününce ve en önemlisi bu çocukların ülkemizin geleceği olacağını düşündükçe, kesinlikle müzik öğretmeni olmak istiyorum. Müzik öğretimi konusunda büyük bir deneyim olduğunu düşünüyorum. Öğretmen olduğum zaman, bir sınıfa derse girdiğimde nasıl bir tavır sergileyeceğimi biliyorum. Bir çocuk topluluğu karşısında nasıl duracağımı öğrendim. Nasıl vücut ve nefes egzersizleri yaptırılacağını az çok kavradım. Disiplini öğrendim. Nasıl bir koro oluşturulacağını, şarkı öğretirken nelere dikkat edilmesi gerektiğini, çocuklarla nasıl iletişim kurulacağını öğrendim. Sınıfı öğrendim, çocukların müziğe bakış açısını öğrendim. Çocukların müziği sevdiğini gözlemledim. Müzik öğretmeni olmak istediğimi anladım. Ben müzik öğretmeni olmak için yaratılmışım. Olumlu ya da olumsuz bir etkisi olmadı, şeklinde ifadelerde bulunmuşlardır.

Bu soruya verilen cevaplar doğrultusunda projenin; projeye katılan öğrencilerin müzik öğretmenliğine yönelik algılarında çok büyük değişiklikler yarattığı ve öğrencilerin müzik öğretmenliğine yönelik algılarını olumlu yönde etkilediği sonuçlarına ulaşılmıştır.

Soru 9: İleride, yine bu tür projelerin içerisinde yer almayı düşünür müsünüz? Neden?

Bu soruya cevap veren öğrencilerin hepsi, ileride de böyle bir proje içerisinde yer almak istediklerini belirtmişlerdir.

Bunun nedeni olarak da: Bir şeyler yapabilmeyi görmek güzel bir duygu. Öğretmenlik hakkında, çocuklar hakkında güzel şeyler öğrendim. Çok sevdim, çok güzeldi. Çocuklarla yaşadığım en küçük an bile, tecrübe benim için. Kendimi bir şeylerin parçası olarak hissetmem bana olumlu şeyler katıyor. Ben bu işi yaparken çok mutluyum. Koro çalıştırmak zevkli bir iş. Başkalarına ve kendime yararlı olmayı seviyorum. Çok keyifliydi, eğlenceli ve farklı bir deneyimdi. Bu proje, benim için çok güzel bir deneyim oldu, bir nevi staj yaptık. Bu sene mezun oluyorum, seneye nasıp olurda göreve başlarsam, ne gibi sıkıntılarla karşılaşacağımı ve neler yapmam gerektiğini az çok öğrendim. Müzik bilgilerimizden faydalanabilmek, beni mutlu etti. Neden öğrendiklerimi paylaşmayayım ki... Ben ilkokuldayken kimse beni yönlendirmemişti, en azından yetenekli öğrencileri yönlendiririm ve vatana millete bir faydam olur. Kendimi daha fazla geliştirebileceğimi düşünüyorum. Neden olmasın. Çok heyecan verici ve farklı bir dünya. Eğitim verirken insan kendisini de geliştiriyor ve çok güzel bir duygu, şeklinde duygularını dile getirmişlerdir.

Bu soruya verilen cevaplar doğrultusunda; koro çalıştıran öğrencilerin ileride müzik öğretmeni olduklarında da bu işi bırakmayıp devam edecekleri ve ileride yine bu tarz projeler içerisinde yer alacakları sonuçlarına ulaşmışlardır.

Soru 10: Proje hakkında eklemek istediğiniz başka şeyler varsa lütfen belirtiniz.

Projede görev alan öğrenciler, gerçekleştirilen projeyle ilgili olarak: Başarılı bir projeydi, inşallah devamı gelir. Güzel bir proje olduğuna inanıyorum. Korolar çoğaltılmalı. Umarım daha kapsamlı hale gelir ve her yıl bu sayılar katlanarak artar. Her şey çok güzeldi. Devam etmeyi isterdim. Benim için çok güzel bir deneyim oldu. Seneye nerede olursam olayım, kesinlikle bir çocuk korusu çalıştıracam. Bize ve çocuklara ışık tuttunuz. Bazıları memnun kalmasa da, belki de hayatımız boyunca bir daha böyle bir projede yer alamayacağız. Keşke lisans 2’den itibaren böyle bir uygulama yapsaydık. Bu proje sayesinde, hayatında hiç piyano, keman vb. çalgılar görmemiş çocuklar, bu çalgılar eşliğinde şarkı söyleme fırsatı buldular. Çocukların arasında ilk defa sahneye çıkanlar vardı. Yeteneği keşfedilen çocuklar vardı. Yeteneği keşfedilip bir enstrüman eğitimine başlayan çocuklar oldu. Böyle bir proje kapsamında çalıştırılan koroların “23 Nisan Çocuk Koroları Şenliği” gibi etkinliklere katılabilimleri, verilen emeğin bir göstergesidir. 2 yıldır çalıştığım koromla seneye tekrar çalışmak isterim, şeklinde yorumlarda bulunmuşlardır.

Birçok öğrenci de; “bu deneyimi yaşama şansı verdiğiniz için ve bir şeyler yapabildiğimizi fark etme imkanı sağladığınız için teşekkür ederim” şeklinde, minnetlerini dile getirmiştir.

Bunun yanında: Bir dönem sadece bu organizasyonu yapmaya çalıştık ama sadece bir kez prova aldık. Salon sessizliği sağlanması konusunda çalışılması gerek. Proje çok güzel ama konservatuvarda böyle bir ders yerine enstrüman veya bestecilik teknikleri ile ilgili ders olması daha mantıklı olurdu, şeklinde düşüncelerini belirten 3 öğrenci de olmuştur.

Genel olarak soruya verilen cevaplar değerlendirildiğinde; projenin öğrenciler için faydalı bir çalışma olduğu, öğrencilerin tecrübe kazandığı ve projeden memnun kaldıkları, ayrıca; bu proje sayesinde müzik eğitimi alan çocuklar için de projenin faydalı bir çalışma olduğu sonuçlarına ulaşılmaktadır.

Sonuçlar

Anketi cevaplandıran öğrencilerin verdikleri cevaplar doğrultusunda;

- Projenin, konservatuvar öğrencileri için faydalı bir çalışma olduğu,
- Projenin, ilköğretim öğrencileri için faydalı bir çalışma olduğu,
- Konservatuvar öğrencilerinin bir şeyler öğrenmek amacıyla projeye dahil oldukları,
- Konservatuvar öğrencilerinin büyük bir çoğunluğunun, koro çalıştırma tecrübesine sahip olmadığı ve bu projeyle birlikte bu deneyimi elde ettikleri,
- Konservatuvar öğrencilerinin, bir çocuk korosu çalıştırılırken neleri doğru neleri yanlış yaptıklarını görme fırsatı elde ettikleri, ileride müzik öğretmeni olduklarında neler yapabileceklerini, nelere daha çok dikkat etmeleri gerektiğini öğrendikleri,
- Bu projenin, konservatuvar öğrencilerinin müzik öğretmenliğine yönelik algılarını olumlu yönde etkilediği,
- Koro çalıştıran öğrencilerin, ileride müzik öğretmeni olduklarında da bu işi bırakmayacakları ve devam edecekleri sonuçlarına ulaşmıştır.

Ayrıca;

- Koro çalışması yapan öğrencilerin; tecrübe kazandıkları, öğretmeyi öğrenme yetisi kazandıkları, çocuklara nasıl davranılması gerektiğini öğrendikleri, çalışılan eserlerin tonlarına dikkat etmeleri gerektiğini ve koro disiplini öğrendikleri, koro yönetimiyle ilgili bilgi edindikleri, toplum önünde cesur ve güvenli durmayı öğrendikleri sonuçlarına da ulaşmıştır.

- Projede görev alan öğrencilerin büyük bir kısmının öğretmen olmak istediği göz önünde bulundurulduğunda, bu tecrübenin onlar için önemli bir adım olduğu sonucuna da ulaşılmaktadır.

- Geçtiğimiz yıl (2010-2011 eğitim-öğretim yılı) bu proje kapsamında okullara giden öğrencilerden ikisi, bu yıl (2011-2012 eğitim-öğretim yılı) konservatuvarda yüksek lisansa başlamış ve yine kendi istekleri ile bu yıl da okullara koro çalışmasına gitmişlerdir.

- Bu korolarda, “Müzik Pedagojisi” dersi kapsamında koro çalışmalarını yürüten gönüllü öğrencilerle, korolara katılan öğrenciler arasında çok yönlü bir etkileşim olmuş ve bu çalışma, her iki tarafa da çok büyük faydalar sağlamıştır. Çalışmaları gerçekleştiren konservatuvar öğrencilerinin pedagojik formasyon kazanması, müzik öğretmeni olmayan ilköğretim öğrencilerinin sınıf öğretmenlerinden değil de müzik bölümü öğrencilerinden müzik eğitimi alması, daha önce hiç sahneye çıkmamış ilköğretim öğrencilerinin sahneye çıkarak alkış alması ve bu şekilde başarı duygusunu yaşamaları, bu faydalardan sadece birkaçıdır.

- Koroların çoğalmasıyla birlikte, bireysel çalgı çalmaya başlayan öğrencilerin de sayılarında artış gözlenmiştir. Bu gözlem, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı bünyesinde her yıl düzenli olarak gerçekleştirilen “Amatör Çalgıcılar Konserleri”nden anlaşılmaktadır. İlki 5 yıl önce gerçekleştirilen “Amatör Çalgıcılar Konseri”ne 10 öğrenci, ikincisine 30 öğrenci, üçüncüsüne 40 öğrenci, dördüncüsüne 62 öğrenci ve geçtiğimiz yıl (2011) beşincisi gerçekleştirilen etkinliğe 81 öğrenci katılmıştır. Bu yıl 31 Mayıs, 1-2 Haziran tarihleri arasında gerçekleştirilen ve yurt çapında bir festivale dönüştürülen etkinlikte, yaklaşık 200 öğrenci sahne almıştır.

Öneriler

- Koro çalışmaları yapılırken koroların niteliklerinin artırılması için de ayrıca çalışılmalıdır. Bunu için de, işini ciddiye alan konservatuvar öğrencilerinin koroları Afyonkarahisar’da düzenlenen “23 Nisan Çocuk Koroları Şenliği”ne katılabilmeli, işini ciddiye almayan, sadece not kaygısıyla bu işe giren öğrencilerin koroları da, okullarda düzenlenen etkinliklere katılmalıdır.

- Eğitim Fakülteleri'nin Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalları'nda okutulmakta olan "Topluma Hizmet Uygulamaları" gibi dersler kapsamında, sosyal içerikli projeler gerçekleştirilmeli ve bu projelere öğrencilerin aktif katılımı sağlanmalıdır.

- Değerli piyano pedagogu Mithat FENMEN, amatör müzik eğitiminin, profesyonel müzik eğitimi beslediğini belirtir. Sanatı seven ve destekleyen bir toplum yaratmak için bu düşünce, müzik eğitimcileri tarafından iyice benimsenmeli ve bu alandaki çalışmalara ağırlık verilmelidir.

Son Söz

Okullarda, özellikle de ilköğretim okullarında "Sanat Eğitimi"nin, dolayısıyla Müzik Eğitimi'nin önemi çok büyüktür. Bu önemi, Deborah MELER'in şu sözleri çok güzel ifade etmektedir.

"İnsanların fikirleri sanatla gelişir. Çocukları, doğanın en önemli unsurlarından birinden uzak tutmak çok yanlıştır. Eğer okullar, insanın niteliklerini geliştirmek için varsa, sanatçıyı yok sayan bir okul, zararlı demektir" (Guaspari, 2003: 168).

Teşekkür;

Bu projenin gerçekleştirilme ve yürütülme aşamalarında desteklerini esirgemeyen, her çalışmada olduğu gibi, yapmış olduğum bu çalışmada da yardımlarını gördüğüm değerli hocam Yrd. Doç. Dr. Emel Funda TÜRKMEN'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

KAYNAKÇA

APAYDIN, M. (2001, 1-2-3 Kasım). *Koro İle Müzik Eğitimi'nin Toplumun Müziksel Düzeyini Geliştirmedeki Yeri ve Önemi*. I. Ulusal Koro Eğitimi ve Yönetimi Sempozyumu, Ankara.

ÇEVİK, S. (1997). *Koro Eğitimi ve Yönetim Teknikleri*. (1. Basım). Ankara: Doruk Yayıncılık.

GUASPARI, R. (2003). *Yüreğin Müziği*. (Çev: Belirtilmemiş). (1. Basım). İstanbul: Nokta Yayınları.

OKYAY, E. (2001, 1-2-3 Kasım). *Ezgi'nin Serüveni ve Koro Kültürü Hakkında*. I. Ulusal Koro Eğitimi ve Yönetimi Sempozyumu, Ankara.

TÖREYİN, A. M. (2008). *Ses Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yöntemler*. (1. Basım). Ankara: Sözkese Matbaacılık Tic. Ltd. Şti.

TÜRKMEN, U. (2008, 28 Şubat). *Afyon İli Müzik Eğitimi Sorunlarında Müzik Eğitimcilerinin (Akademisyen-Öğretmen) Fikir Paylaşımları Raporu*. Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Afyonkarahisar.

UÇAN, A. (2001, 1-2-3 Kasım). *İnsan, Müzik, Koro ve Koro Eğitiminin Temelleri*. I. Ulusal Koro Eğitimi ve Yönetimi Sempozyumu, Ankara.

YENER, S. (2001, 1-2-3 Kasım). *Türkiye'deki Koro Çeşitleri ve Müzik Toplum Etkileşiminde Koro Müziğinin Rolü*. I. Ulusal Koro Eğitimi ve Yönetimi Sempozyumu, Ankara.

YİĞİT, N. (2001, 1-2-3 Kasım). *Müzik Öğretiminin Koro Eğitimi İhtiyacı ve Karşılaşılan Sorunlar*. I. Ulusal Koro Eğitimi ve Yönetimi Sempozyumu, Ankara.

**“BURSA BÖLGE DEVLET SENFONİ ORKESTRASI DİNLEYİCİ KİTLESİNİN
MÜZİK ALGILARININ DEĞERLENDİRİLMESİ”**

Elif Nuriye YILMAZ

elif_yil-maz@hotmail.com

**AKÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı
Yüksek Lisans Öğrencisi**

ÖZET

Müzik, besteci, yorumcu ve dinleyici arasında paylaşılan bir ürün olarak, geçmişten geleceğe büyük bir değişim ve gelişim çizgisinde yürüyerek günümüze ulaşmıştır. Bu değişim kaçınılmaz bir şekilde yaşamla iç içe ve onun gereklerine göredir. Besteci ve yorumcu müziği üretenler olarak dinleyici kitlesinin yani ürettiklerini sundukları kitlenin görüş ve yaklaşımlarını değerlendirmek durumundadır. Çünkü dinleyici kitlesi, müziğin üretimine doğrudan katılmasa da kültürün bir unsuru ve eleştirileriyle yön veren konumundadır. Gittiği bir konserde bildiği müziği dinlemeyi seven dinleyici yeniliğe açık değilken, dinlediği müziği bilmeyen dinleyicinin ne ile karşılaşacağına dair ön yargılarından arınmış olarak gelmiş olması yeniliğe açık olduğunun bir göstergesidir. Bu açıdan bakıldığında orkestranın dinleyici kitlesinin müzik algılarının yeniliğe açık ya da kapalı olup olmaması, seslendirilecek eserlerin de seçiminde önemli bir yön gösterici rol üstlenmektedir. İşte bu araştırma dinleyici kitlenin müzik algılarını yeniliğe açık ya da kapalı oluşlarına göre değerlendirme amacıyla yapılmış olup, Bursa Bölge Senfoni Orkestrasının konserlerine düzenli olarak katılan dinleyicilerinden oluşan istekli gruba yöneltilen sorular yoluyla veriler toplanmıştır. Elde edilen veri ve sonuçların senfoni orkestrasının repertuarına yol göstermesi umulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Dinleyici, Müzik Algısı, Senfoni Orkestrası.

**BURSA STATE SYMPHONIC ORCHESTRA AUDIENCE ASSESSMENT OF MUSIC
PERCEPTION**

Elif Nuriye YILMAZ

AKÜ Social Sciences Of Institute Music Department

Postgraduate Student

elif_yil-maz@hotmail.com

ABSTARCT

Music is a product that is shared between composer, performer and listener and from past to future change and development in line with a big walk today. This change is inevitably intertwined with life and its requirements are based. Composer and performer who produce music. They present what they produce to the mass audience and they must evaluate ideas and approaches from the the mass audience. Because the audience who don't contribute to produce music directly nevertheless the audience is an element of culture to give a direction by criticism. There is two type of listener, one of them who likes to listen music what is known by the listener when go to listen to music at a concert who does not open to innovation but other type of listener who come to listen to music at a concert free from prejudices and does not know what the listener is going to listen. It shows us, this type of listener open to innovation. From this perspective, orchestra audience whether open or closed the perception

of musical innovations have an important role in guiding to be performed in selection of works. Here are the perceptions of musical innovation, this research is on or off the mass audience for evaluation purposes are made according to the sequence they occur, Bursa Symphony Orchestra concerts, eager groups of listeners participated regularly collected through the questions asked. The obtained data and result are expected to guide the symphony orchestra's repertoire.

Key words: Listener, Music Perception, A Symphony Orchestra

1.Giriş

Müziğin insanın var olduğu andan beri var olması, insan algısının dışında kalan bölge ve yerlerde müziğin bulunmadığı anlamına gelmemektedir. Müziğin bu açıdan bakıldığında evrensel bir sanat olduğu söylenebilir. Ayrıca, insanın yaşamında, her türden duygusunu ifade edebilme gücüne sahip olması, derin etki gücü tüm sanatlardan daha üstün bir konuma sahip olmasını sağlamıştır.

Ernest Fitcher, “Sanatın Gerekliliği” adlı kitabında, insan yaşamındaki dengenin sanatla sağlandığını söyler. Sanat, tarih boyunca her ifade biçimiyle insanın yanında yer alır ve akımların ortaya çıkması bu ifade biçiminin değişkenliği ve yaşamdaki dengeyi sağlama isteğinin bir ürünüdür. Örneğin, çevresindeki sıkıntılara değinenler, zorluklara dikkat çekenler olduğu gibi, çevresindeki sıkıntıları verdikleri ürünlerle hafifletmeye çalışanlar da olmuştur. Bu açıdan bakıldığında müziğin, insan ruhunun ihtiyaçlarını daha fazla dikkate almasının ya da almamasının ele alınması gerekir.

Nitekim tarihsel süreç içerisinde, önceleri din ve büyü amacına hizmet eden müziğin daha sonraları eğlence amacını gerçekleştirmek üzere soyluların beğenileri doğrultusunda üretilmesi veya halkın eğlencelerine yönelmesi, her ne kadar çeşitli akımlar bu üretim biçimini ve yönünü etkiliyor olsa da, hep bu ihtiyaçlara yönelik olmasının bir neticesidir.

Aslında sanatların ve özellikle de müziğin uzun bir üretim süreci-tarihi açısından bakıldığında dinleyici kitlesi ile derin bir etkileşim içerisinde olduğu görülür. Yani dinleyicinin ne istediği bir yerde müzisyenin üretim biçimini, anlayışını ve yönelimlerini ortaya koymaktadır. Örneğin, savaşın bunalımlarından yorulan halkın daha eğlenceli, çocuksu ve neşeli olma arzusu, Fransız müzisyenleri Milhaud ve Poulenc'i daha hafif ve eğlenceli türden müzikler yapmaya itmiştir. Dinleyicinin yaşamında ağırlığını duyduğu yorgunluk, üzüntü ve acılar karmaşadan uzak bir müziği zorlamıştır.

Bunun aksine, dinleyicinin duyduğu acıların daha keder dolu eserlerle yansıtılması düşüncesi de söz konusudur. Burada dinleyiciye çok daha fazla seçenek sunarak dengenin sağlanması yine sanatın üzerine düşen bir görev olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu yaklaşımlar incelenip, dikkate alındığında, bir şehrin kültürel kimliğinin bir sembolü niteliğinde olan ve bulunduğu bölgenin sanat ihtiyacını karşılayan senfoni orkestralarının ciddi ve ağır bir sorumluluk içerisinde oldukları görülebilir.

“Kara Mustafa Paşa Viyana'yı kuşatmıştı. Ölüm kalım günleri yaşıyorlardı. Şehirde, Türk atlarının kişnemesi duyuluyordu. Düşman ordular kumandanı Starhemberg Kral Leopold'e şu mektubu yazıyordu: -Sadık tebanız büyük acılar çekmektedir. Aç kaldıkları, susuz kaldıkları, ışksız kaldıkları oluyor. Fakat hiçbir gece operasız kalmıyorlar haşmetmeap!” (Akbaba Dergisi, Yobaz 14 Şubat 1946 tarihli 99. Sayısında Yusuf Ziya Ortaç'ın yazısından) sözü, bu sorumluluğun ve sanatın ne anlama geldiğinin güzel bir örneğini oluşturmaktadır. Anlaşılan o ki, sanatla müzikle sıkıntılar giderilmiş, bunalımlara düşmekten kendilerini alıkoymuşlar, birbirlerine olan bağlılıklarını pekiştirmişler, kısaca insanca yaşama güçlerini bu yöntemle ayakta tutmayı başarmışlardır.

Ülkemizde, opera 19.yy civarında İstanbul'daki çeşitli tiyatroların girişimleriyle başlamış ve yaygınlık kazanamamış bir sanattır. Senfoni orkestraları, oda müziği ve Avrupa'nın evrensel bir nitelik kazanan sanat müziği ise daha çabuk yayılıma fırsatı

bulmuştur. Sayıları gittikçe artan bu senfoni orkestralarının dinleyici kitlesinin talebi doğrultusunda artış göstereceği ise günümüz toplumsal eğilimlerin ve ekonomik değerler dikkate alındığında açıkça görülebilir. Yani talep edilen toplumsal yaşamın bir parçası olarak yaşamını sürdürür, talep edilmeyen ise gönüllülerce yaşatılmaya devam ettirilir veya unutulur, toplumsal yaşamda yer bulamaz.

Senfoni orkestraları, ülkemizde çok büyük bir dinleyici kitlesine sahip olmamakla birlikte, toplumsal kültürün ve sanatının gelişmesi açısından oldukça değerli kurumlardır. Avrupa kültüründe ise, oldukça büyük bir önem taşıyan bu kurumlar, müziğin görkemli bir sistem içerisinde gelişmesine katkıda bulunmuşlardır.

Senfoni orkestrası: Senfoni, Konçerto ya da bunların düzeyindeki ciddi yapıtları seslendiren; yaylı, nefesli ve vurmali çalgılardan oluşan müzik topluluğu olarak tanımlanır (Say, A. Müzik Ansiklopedisi). Tarihsel süreci açısından ele alındığında, süit adı verilen form yapısının bu orkestraların kurulmasında önemli bir rolü olduğu görülür. Barok Dönem (1600-1750)' de çalgı müziğine yönelik müzik türlerinin/formlarının gelişimiyle, oldukça uzun yılları kapsayan bir süreç içerisinde sağladığı gelişmelerle, ancak Klasik Dönem (1750-1827)' de orkestra ailesi kurulmuş, senfonik yapılar filizlenmiştir. Johann Stamitz(1717-1757), her bir üyesi kendi çalgısında usta müzisyenlerle Mannheim Orkestrasını oluşturmuş, ilk kez yaylı ve nefesli çalgıları birleştirerek senfoni orkestrasının gelişimine katkıda bulunmuştur. Romantik Dönem(1820-1900)' de ise, L.V. Beethoven (1770-1827)' ın 1. senfonisiyle birlikte yeni orkestra anlayışının gerçek başlangıcı kabul edilerek gelişimini tamamlamış ve klasik senfoniler, programlı senfoniler, konser uvertürleri, senfonik süit, senfonik çeşitlemeler, solo konçertolar gibi müzik türleri yazılmıştır. Senfonik müzik türü, müziğin tarihsel süreci içerisinde hep artan bir önem ve değerle günümüze gelişerek ulaşmış, sunduğu sanatsal başarılarla müziğin gelişimine hizmet etmiştir. Dünyanın oldukça geniş bir kesiminde pek çok orkestra varlığını sürdürmekte, bu alandaki çalışmalar da değerini hiç kaybetmeden sürdürülmektedir.

Ülkemizde, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası başta olmak üzere İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası, İzmir Devlet Senfoni Orkestrası, Antalya Devlet Senfoni Orkestrası, Çukurova Devlet Senfoni Orkestrası, Eskişehir Devlet Senfoni Orkestrası ve Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası olmak üzere yedi senfoni orkestrası vardır. Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası, dünyada bugüne kadar kesintisiz yaşamını sürdürebilmiş en eski orkestralardan biri olma onurunu yaşamaktadır. Kuruluşu 1826' da Osmanlı padişahı II. Mahmut'un, G. Donizetti (1797-1848)' yi İstanbul'a davetine dayanır. Mehterhane'nin kapatılması, batıdaki örneklerine uygun olarak yeni bandonun kurulması, orkestranın temelini atmıştır. Donizetti Paşa'nın orkestranın başına getirilmesi ile Muzıka-ı Humayun adını almış ve bugünkü orkestranın temelini oluşturmuştur. 1924'te ise ulu önder Atatürk' ün isteği ile [Ankara](#)'ya taşınmış, yepyeni bir anlayışla halkın kültür ve sanat düzeyini yükseltmek için faaliyet gösteren bir eğitim kurumuna dönüştürülmüştür. Atatürk' ün adıyla Cumhuriyet Tarihi'nin ilk kurumu olan orkestra, Atatürk ilkeleri doğrultusunda çok sesli müziği onur verici bir düzeye çıkarmıştır. Bu anlamda sanat etkinlikleri göz önünde bulundurularak 1924'de Musiki Muallim Mektebi kurulmuş, eğitimine orkestrayla başlamıştır. Sonucunda da yetersiz olanaklarda eğitim gören yetenekli gençler, (Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferit Alnar, Necil Kazım Akses) Avrupaya gönderilerek öğrenimlerini tamamlamış ve yurda dönüp Türk Beste Ekolü' nü kurmuşlardır. [1932](#)'de Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası adını alarak Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı olarak hizmetlerine devam etmiş, [1957](#) yılında ise Orkestra Özel Kuruluş Yasası çıkmış ve Riyaset-i Cumhur Senfoni Orkestrası adını almıştır. Günümüzde Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağlı olarak Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası adı altında çalışmalarını sürdürmektedir.

Bu kurumların en genç ve belki de en son kurulanı ise Bursa Bölge Senfoni Orkestrası' dır. Hiçbir asırda müziksiz kalmamış, ezan sesi ve nevbet (nöbet) ile ilk müzik

ürününü çıkarmış olan Bursa, ilk Türkçe müzik kitaplarına konu olmuş ve Mihran Efe(Efendi), Bursalı Sadık Efendi gibi önemli bestekârlar yetiştirmiştir. 17. Yüzyılın ortasında başlayan tekke ve medrese arasında müziğin günahlığı tartışması 1924’ te tekkelerin kapatılmasıyla son bulmuştur. G. Donizetti’ nin Türkiye’ de yetiştirdiği öğrencilerden birinin Bursa’ ya gelmesi sonucu bando oluşmuş, daha sonra Sanayi Mektebi bandosuna dönüşerek sanat okulları açılmış ve Cumhuriyet devrinde Halkevlerinin oluşmuştur. Halkevleri belediyenin yardımlarıyla müzik evlerinin açılmasını sağlamıştır. Böylece konser geleneği oluşmuş ve küçük orkestra çalışmaları başlamıştır. 1934’ te Bursa’ ya gelen Atatürk ve beraberinde gelen Zeki Üngör idaresindeki Reisicumhur orkestrasıyla ilk senfonik konser gerçekleşmiştir. 1981 yılında Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı, 1998 de ise Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuarı açılmış ve çalışmalarını sürdürmektedirler.

Bursa Senfoni Orkestrası, böylesine köklü bir müzik geçmişi olan ve canlı bir sanat yaşamına sahip olan bir şehir için oldukça geç açılmış bir kurumdur. Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası’ nın temeli ise 1995 yılında şef, Hasan Adıgüzelzade önderliğinde, yaylı çalgılardan oluşan “Uludağ Üniversitesi Oda Orkestrası” nın kurulması ile atılmıştır. Topluluğun yaptığı konserlere Bursa’ lı sanatseverlerin yoğun istekleri üzerine, 1996 yılında Büyükşehir Belediye Başkanı Erdem Saker’in girişimi ile Bursa Kültür Sanat ve Turizm Vakfı bünyesinde, “Bursa Nefesli Çalgılar Topluluğu” kurulmuştur. Bu iki topluluk, dönemin Uludağ Üniversitesi Rektörü Prof. Dr. Ayhan Kızıl’ın özel çabaları ve destekleriyle birleşerek Bursa Senfoni Orkestrası’nı oluşturmuştur. Türkiye’de ilk kez bir Üniversite ile Belediye ortak bir orkestra oluşturup kent kültürüne katkıda bulunmuştur. 1998 yılında, Orkestra’nın Sanat Danışmanlığını Devlet Sanatçısı Hikmet Şimşek üstlenmiş ve Orhan Şalliel’ in şeflik görevine getirilmesi ile yapı yenilenmiştir. 1999 yılında yeniden yapılan kuruma giriş sınavlarıyla, Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası adını alarak, Kültür Bakanlığı çatısı altına girmiştir. Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası, ülkemizde kurulan altıncı "Devlet" Senfoni Orkestrası olmakla birlikte, şuan şef: İnci Özdil yönetiminde çalışmalarını sürdürmektedir.

Her hafta yapılan senfoni orkestrası konserlerinde, salonun tam anlamıyla dolu olduğu görülemese de, her hafta değişen program, solist ve şeflerin, dinleyici kitlesinin katılım oranını etkilediği açıktır. Dinleyicinin katılımı, sanatın ve müziğin paylaşımı anlamına gelmektedir. Bu anlamda dinleyici kültürdür ve şehirleri kültürler oluşturur. Sanatçı ise eserini paylaşmak üzere yola çıkar, paylaşmayan kendisi için üreten sanatçı sayısı oldukça azdır. Bu durum dinleyicinin müzik algılarını incelemeyi, algılarından yola çıkarak tercihlerini tespit etmeyi gerekli kılmaktadır.

Örneğin, Bursa Bölge Senfoni Orkestrasının bir dinleyici kitlesi vardır. Bu kitle senfonik müziği dinlemeyi sevmektedir ve bunun için konserlere gelmektedir. Ama acaba her sunulan müziği gerçekten sevebilmekte midir? Dinlemek isteği duyduğu başka müzikler yok mudur? Beğeneceği müziklerin sunulması konserlerin dinleyici katılımını artırır mı? Bu tür dinleyici algısına yönelik çalışmalar geleceğin müzik yaşamına yön vermesi açılarından önem taşımaktadır.

Algı kavramı, dışarıdan gelen duyumların beyin tarafından olumlu ya da olumsuz bir yaklaşımla işlenmesi sürecidir. Algı ile duyu aynı şey değildir. Algı bir süreçtir. Algılama sırasında beyin, bireyin içinde bulunduğu durumdan beklentilerini, geçmiş yaşantılarını, diğer duyu organlarından gelen başka duyuları, toplumsal ve kültürel etkenleri hesaba katarak işlem yapar (Cüceloğlu, 2007:118-122). İlgiler ve o anda içinde bulunulan gereksinimler algısal seçimi etkiler. Farklı meslek gruplarından bireylerin, ya da farklı eğitim düzeyinden gelenlerin, dinletilen müziğe olan algıları bu nedenle değişik olabilir. Buna ilaveten inançlar ve bireysel değerler de algıları etkileme gücüne sahiptir.

Dinleyici kitlesinin, dinlediği müziği algılama ve zihinsel işleminden geçirme sürecinde harekete geçen bütün etkenler dinlediği müziği seçme sonucunu olumlu veya olumsuz bir biçimde etkileyeceğinden, dinleyici kitlenin ihtiyaç ve beklentilerinin sık sık denetlenmesi bilgi sahibi olunarak, senfoni orkestralarının çalışmalarında yol gösterici olması sağlanmalıdır.

Buradan yola çıkarak yapılan araştırmanın dinleyicilerin müzik algısını ölçerek orkestradan beklentilerini ortaya koyarak ışık tutacağı umulmaktadır.

Araştırmada, “ Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrasının, dinleyici kitlesinin, müzik algıları nasıldır?” sorusuna yanıt aranmaktadır. Bu soru çerçevesinde, dinleyici kitlesinin, demografik özellikleri nasıldır? Konserlerde dinletilen müziklerin dinleyicilerin müzik algıları üzerinde etkisi var mıdır? Dinleyici kitlesinin yeni ve farklı tür müziklere karşı algıları nasıldır? gibi sorularla konunun aydınlatılmasına çalışılmıştır.

Araştırmanın önemi

Araştırma, senfoni orkestrasının dinleyici kitlesinin müzik algılarını tanımak yoluyla orkestranın konser repertuarlarını oluşturmaya katkıda bulunacağından, büyük önem taşımaktadır. Ayrıca farklı dinleyici kitlelerinin algılarını da dikkate alan ve daha fazla hitap eden bir repertuar oluşturulması yoluyla, dinleyici kitlesinin çoğalmasına da yardımcı olacağı düşünülmektedir.

Sayıtlar

Konsere gelen dinleyici topluluğunun müziğe ilgili oldukları, konserleri takip ettikleri, yeterli bir müzik kültürüne sahip oldukları ve konser programlarını dikkate aldıkları sayıtlarından hareket edilmiştir.

Sınırlılıklar

Bu araştırma, Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrasının konserlerini düzenli olarak takip eden ve görüşme yapmaya istekli kişilerle sınırlandırılmıştır.

Araştırmanın Modeli

Nitel araştırma yöntemlerine dayalı olarak yürütülen, betimsel bir çalışma olup, görüşme tekniğinin uygulanmasıyla veriler toplanmıştır. Elde edilen veriler sınırlı sayıdaki dinleyicinin katılımından elde edilebildiği için istatistik çalışmaları uygulanamamış, araştırmanın bir tez çerçevesinde ve en az bir yıllık bir çalışma sonucunda daha sağlıklı verilerle yürütülebileceği anlaşılmıştır. Bununla birlikte elde edilen veriler konunun araştırılmaya değer olduğunu göstermiş, bu kadarıyla bile elde edilen oldukça ilginç veriler bulunduğu saptanmış, araştırmaya katılanların son derece istekli bir tutum sergiledikleri ve içlerinden bazılarının bu tür araştırmaların sık sık yapılmasının gerektiğini öne sürdükleri görülmüştür.

Bulgular

1. Alt Probleme dayalı olarak sorulan sorulara göre;

Araştırmada, 20-30 yaş arası 4, 30-40 yaş arası 3, 40 ve üzeri 6 kişi yapılan görüşmeye istekli olarak katılmış bulunmakla birlikte, konserlere gelen dinleyici topluluğunun genel olarak genç ve çocuklardan oluştuğu gözlenmiştir. Özellikle çocukların konserlerde görülüyor olması, ister bir ödev isterse bir merakın sonucu olsun dikkate değer bulunmuş, nitelikli ve müziğe ilgili bir kesimin varlığının devam edeceğinin ipuçlarını vermiştir. Bu durum senfoni orkestrasının halk tarafından desteklendiği düşüncesine yol açmıştır. Salonun konserlerde dolu olması orkestranın her zaman konserlere gelen bir dinleyici kitlesi olduğunu göstermektedir.

Katılımcıların,4'ü üniversite öğrencisi, 9'u üniversite lisans mezunu, 3'ü lisansüstü eğitim almış kişilerden oluşmuştur. Konsere gelen dinleyici topluluğun eğitim durumu hakkında genel olarak en az lisans düzeyinde eğitim aldıkları söylenebilir.

Katılımcıların mesleki durumları incelendiğinde,6 mühendis, 4 öğrenci, öğretmen, sosyal hizmet uzmanı, hâkim vardır. Farklı meslek gruplarından katılımcıların oluşturduğu dinleyici kitlesi, Bursa' da ki müzik eğilimi açısından oldukça olumlu bir görünüş sergilemektedir. Bu durumun orkestranın dinleyici geniş bir dinleyici kitlesi üzerinde etkili olacağı öngörülmektedir. Bunlara ilaveten değişik meslek gruplarından temsilcilerin dinleyici grubunda bulunması, orkestranın dinleyici kitlesinin konser programlarını uygun bir şekilde geliştirdiğinde, dinleyici kitlesinin artabileceğinin bir göstergesi olabilir.

Katılımcıların “günlük yaşamlarında müzik dinlemeye ayırdıkları süre konusunda, yaklaşık olarak,3 kişinin 1 saat, 7 kişinin 2-3 saat, 2 kişinin 3-5 saat ayırdıkları öğrenilmiştir. Gün boyu müzik dinleyen 1 kişi vardır. Buradan dinleyici kitlesi için müziğin bir yaşam biçimine dönüştüğü söylenebilir.

Günlük yaşamlarında dinlemeyi tercih ettikleri müzik türü konusunda, 10 kişinin klasik batı müziği, bu türün yanı sıra Türk sanat müziği, Türk halk müziği, pop, jazz, Latin, soul, rock, heavy metal, film müzikleri olduğu öğrenilmiştir.

Bursa Bölge Senfoni Orkestrasının konserlerine katılma sıklığı konusunda, 5 kişi her hafta, 4 kişi(öğrenci) nadiren, 2 kişi 2 haftada, 1 kişi 2 haftada 1, 1 kişi ayda 3 kez katıldığını söylemiştir. Araştırmaya katılanlar özellikle orkestranın konserlerini takip edenler arasından seçilmiş olmakla birlikte, konserleri bu şekilde sürekli takip eden bir topluluğun bulunması Bursa'da senfonik müzik geleneğinin yerleşmeye başladığını göstermesi bakımından oldukça önemli bir göstergedir.

2.İkinci Alt Probleme Dayalı olarak sorulan sorulardan;

Konser programında seslendirilecek eserlerin, konsere gelmelerinde etkili olup olmaması konusunda belirtilenler şöyledir: Hayır, çünkü her hafta gidiyorum diyen 1 kişi, evet ama her hafta gidiyorum diyen 1 kişi, hayır diyen 3 evet diyen 8 kişi vardır.

Araştırmaya katılanlardan beş kişi için konser programının konsere gelmelerinde etkili olmadığı anlaşılmıştır. Bunda klasik müziği sevmelerinin ve canlı performans dinlemekten, böyle bir müzik ortamında bulunmaktan zevk almalarının etkili olduğu düşünülmektedir.

Konser programında eseri seslendirilecek besteci adının, konsere gelmelerine olan etkisi konusunda, hayır, çünkü her hafta gidiyorum diyen 1 kişi, evet ama gidiyorum diyen bir kişi, hayır diyen 5, evet diyen 6 kişi vardır. 6 Kişi için besteci adı konsere gelmelerinde etkili değildir. Diğer 7 kişi için ise etkilidir.

Bu durum besteci adının orkestranın sürekli dinleyicileri için etkili olsa bile önemli bir durum olmadığını göstermektedir.

Konserde dinledikleri müziğin, genel müzik algılarını etkilemesi ve günlük yaşamlarında dinledikleri müzikler üzerinde düşünmelerine yol açmasıyla ilgili olarak, evet diyen 7, hayır diyen 6 kişi vardır. Konserin dinleyici kitlesi için yapılan bu görüşmelerden algılarını etkilediğini düşünenler olduğu kadar etkilemediğini düşünenlerin de olduğu görülmektedir.

Bu durum özellikle algıları etkilenen grup için önemli bir veridir. Sunulan müziklerin seçkin ve dinleyicinin ufkunu açıcı, müziğe olan ilgisini besleyici türden olmasının önemi burada ortaya çıkmaktadır. Bu dinleyici grubu, günlük yaşamındaki müzik tercihlerini bu algılar doğrultusunda yapacağından zengin bir müzik kültürü yalnızca bu grup üzerinde değil etkileşim içerisinde olduğu diğer bireyleri de etkileyerek ilin müzik kültürünü etkileyecektir.

Bir konserden dinlediğiniz müzikle ilgili algılarınız, diğer konserlere olan gitme isteğiniz üzerinde etkili oluyor mu?

Evet diyen 10, hayır diyen 3 kişi vardır. Buradan orkestranın dinleyici kitlesinin müzik algıları üzerinde etkili olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Yani, orkestradan dinledikleri müzikler,

günlük yaşamlarında dinledikleri müzikler üzerinde çok büyük bir önem taşıyorsa da orkestranın sundukları ve sunacakları üzerinde etkilidir.

Bu durum orkestranın konser repertuarı seçiminde göstermesi gereken öneme dikkat çekmektedir. Çünkü her ne kadar konser ortamından hoşlandıkları için geliyor olsalar da bir süre sonra algılayamadıkları müzikleri tercih etmeme gibi bir tutum içerisine girme durumları söz konusu olabilir.

3.Üçüncü alt probleme yönelik olarak sorulan sorulardan, konserlerde yer verilen/verilecek olan tanımadıkları müziklerin müzik algıları üzerinde etkili olup olmaması ve yeni tür müzikleri merak etmelerine yol açıp açmaması konusunda, evet diyen 9, hayır diyen 4 kişi vardır.

Dinleyicilerden görüşlerine başvurulananların çoğu, konserde yer verilen tanımadıkları müziklerin, müzik algıları üzerinde etkili olduğunu, ilgi ve meraklarını çektiğini ve tanımak istediklerini belirtmişlerdir.

Konserlerde ne tür yeniliklerin müzik algıları üzerinde olumlu etkileri olacağı konusunda dinleyicilerin şu görüşleri sıraladıkları görülmüştür;

Kalabalık kadrolu eserlerin daha çok çalınması,
Çalınan eserlerin hikâyelerinin anlatılması,
Her hafta klasik eserlere yer verilmesi,
Özel günlerde ve konserlerde klasik olmayan eserlerin seslendirilmesi,
Klasik eserlerin çalınması,
Klasik tür dışına çıkılması,
Modern günümüz besteci ve eserlerinin seslendirilmesi,
Türk besteci ve eserlerine daha sık yer verilmesi,
Yeni eski her tür müziğin seslendirilmesi,
Caz Latin vb. müzik türlerinin senfoni ile çalınması.

Konserlerde ne tür yeniliklerin müzik algıları üzerinde olumsuz etkileri olacağı konusunda açıklanan görüşler ise şöyle sıralanmıştır;

Her tür yeniliğe açığım,
Senfonik olmayan çok sesli eserlerin çalınmasını olumsuz karşılarım,
Çağdaş eserlerin çalınmasını olumsuz karşılarım,
Eserlerin icrasının güzel olmamasını olumsuz karşılarım,
İcracıların isteksiz görünmesini olumsuz karşılarım,
Modern besteci ve eserlerin çalınmasını olumsuz karşılarım,
Yeni besteci ve eserlere sıklıkla yer verilmesini olumsuz karşılarım,
Klasik müzikte yapılacak herhangi bir yenilik olumsuz etki yaratmaz.

Belirtmek istedikleri başka konular (öneri-istek vb.) olup olmadığı sorulmuş ve şu önerilerin sunulduğu görülmüştür.

Her hafta birbirinden çok farklı müzik türleri ve farklı ülkelerin bestecilerinin programa alınmasını isterim.

Türk müziği çalgıları ile batı müziği çalgılarının bir araya geldiği eserleri dinlemek isterim.

Modern eserlerin çalınmasını isterim. Klasik eserlerin dışına çıkılmamasını isterim.

50-60' lı yılların hit olmuş parçalarını senfoni orkestrası ile dinlemek isterim.

Konser kıyafetlerinin daha özenli olmasını isterim.

Başkemocunun her hafta değişmesinin orkestra birlikteliği açısından doğru olmadığını düşünüyorum.

Konser sırasında sessizlik olmasını istiyorum.

Bu anketin her hafta yapılmasını istiyorum.

Burada bir önceki soru ile karşılaştırma yapıldığında dikkati çeken, dinleyicilerin zaman zaman çelişkili ifadeler vermiş olmalarıdır. Buradan, bir sonraki araştırma için deneysel bir çalışma yapılmasının daha uygun olacağı fikrine ulaşılmış, dinleyicilerin farklı deneyimleri sıkça yaşamamış olmalarının soruya bilinçli bir şekilde cevap vermelerine engel olduğu düşüncesi uyanmıştır.

“KONSERDEN SONRA” yapılan görüşmeden ise şu bulgulara ulaşılmıştır:

Konser öncesinde her konsere gelmeye çalıştıklarını belirtenler konserden sonra dinledikleri konserin diğer konserlere gelmek için bir neden teşkil ettiğini düşünmeye başlamışlardır.

“Her hafta geliyorum ama evet” diyen 1, evet diyen 7, hayır diyen 5 kişi vardır.

Konserlerde farklı bestecilere ve eserlere yer verilmesi gerektiğini düşüncesinde evet, ama çok değil diyen 1, evet diyen 10, hayır diyen 3 kişi vardır. Yani farklı besteci ve eserlere olan isteğin çoğalmış olması, konseri farklı bir bakış açısıyla değerlendirdikleri ve yapılan görüşmenin dinleyici algısı üzerinde etkili olduğunu da göstermiş, yapılan çalışmanın amacına ulaştığı düşüncesine varılmıştır.

Müzikteki yeni ve farklı yaklaşımları senfonik orkestra konserlerinde tanıyarak, günümüz müziğindeki gelişmeleri takip etmek isteyenlerin 9 kişi olması oldukça ilgi çekicidir. Bu sayı yapılan müziği daha dikkatli bir tavır içerisinde ele aldıkları sonucunu ortaya koyar niteliktedir. Diğer dört kişinin ise alışkanlıkları konusunda bir değişikliğe pek de taraftar olmadıkları düşüncesine ulaştırmıştır.

Müzik algısı, dinlenen müziğin beyinde gördüğü çeşitli işlemler sonucunda bir tutum, tavır, ilgi, istek gibi duygular geliştirmesiyle anlaşılmaktadır. Dinledikleri müziğin dinleyicilerin algılarını etkilediği özellikle konser sonrasında yaptıkları açıklamalardan anlaşılmakta, konsere gelme isteğinde bulunmaları ya da konser programlarında yapılacak değişikliklerin kendilerini etkilemesi konusunda yaptıkları açıklamalardan, Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrasının dinleyici kitlesinin müzik algılarının, seslendirilen eserlerden etkilendiği sonucuna ulaşılmıştır. Bu durum orkestranın dinleyici sayısını etkileyeceğinden önemli bir veridir ve bu bulgular ışığında şu öneriler geliştirilmiştir.

Sonuç ve Öneriler

1. Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası yetkililerinin çeşitli anket vb. çalışmalarla dinleyicilerinin müzik algılarını ve bu algı doğrultusunda geliştirdikleri tutum ve tercihlerini araştırmalarının yerinde olacağı öngörülmektedir.

2. Dinleyicilerin farklı görüşler belirtmekle birlikte, yeniliklere açık oldukları görülmüş, yeni ve farklı repertuarların da sunulmasının dinleyici kaybına yol açmayacağı anlaşılmıştır. Yani dinleyici kitlesi olumlu bir algısal tutuma sahiptir.

3. Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrasının oldukça sadık bir dinleyici kitlesinin var olduğu görülmüş, bu dinleyici kitlesi ile daha iyi bir iletişim ağının kurulmasının orkestrayı güçlendireceği düşüncesine ulaşılmıştır.

4. Bir Avrupa kenti kimliği taşıyan ve her yönüyle gelişmiş ve yeniliğe açık bir şehir olan Bursa için, senfoni orkestrasının önemli bir kültürel kurum olarak görevini yürüttüğü açıktır. Bu nedenle Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrasının da içinde bulunduğu şehrin bu üstün özelliklerini dikkate alarak yapacağı çalışmalara yön vermesinin gerekli olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Ernest Fitcher, Sanatın Gerekliliği.

Akbaba Dergisi, Yobaz 14 Şubat 1946 tarihli 99. Sayısında Yusuf Ziya Ortaç'ın yazısı

Say, A. Müzik Ansiklopedisi

Gazimihal, Bursa'da Musiki

Cüceloğlu, D.(2007)İnsan ve Davranışı 16. Basım İstanbul Remzi Kitabevi

“ÇOCUK KOROLARINA KATILIMIN ÇOCUKLARIN İŞİTSEL ALGILARINA ETKİLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ”

Yrd.Doç.Dr.Emel Funda TÜRKMEN

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

ÖZET

Korolar, toplumun müzik kültürünün gelişiminde büyük öneme sahip kurumlardır. Bu topluluklar sadece müzik zevkinin işlendiği bir ortam değildir. Aynı zamanda çocukların müzik alanında değerli bilgilerle donatıldıkları eşsiz birer eğitim ortamlarıdır. Bu eğitim ortamı hem müzikle ilgili güzel deneyimleri sunmakta, hem de eğitim sistemimizde önemsenmeyen çeşitli konulardaki boşlukları da doldurmaktadırlar. Örneğin, eğitim sistemimiz içerisinde işitsel algıya yönelik bir ders mevcut değildir ve müzik dersleri de buna olanak sağlayacak yeterlilikte olmaktan uzaktır. İyi bir koro çalışması, ses eğitimi, işitme eğitimi, şarkı söyleme eğitimi, müzik eğitimi ve müzik kültürü eğitimine katkıda bulunacak şekilde planlanır ve öğrencilere bu alanlara yönelik iyi bir birikim sağlar. İşitme eğitimi bu alanlar içerisinde en çok ihmal edilenidir. Oysa beyin temelli öğrenme yaklaşımlarının gittikçe artan oranda işitsel algıya yöneldiği gözlenmekte ve eğitimde bu alana yönelik çalışmaların yeterince ele alınmadığı gözlenmektedir. Bilginin beyinle etkileşime geçmesinde en önemli aşama olan işitsel algının ölçülmesine yönelik araştırmalar da çok değildir. Bu açıdan bakıldığında özellikle öğrenme açısından araştırılması gereken bir konu olarak dikkati çekmektedir.

Buradan yola çıkarak yapılan araştırmada, deneysel bir yöntem izlenmiş çocuk korosuna katılan ve katılmayan iki denk grup arasında anlamlı bir farklılığın olup olmadığı tespit edilmeye çalışılmıştır. Yapılan çalışmaya eğitimcilerin de katılması yoluyla görüşleri alınmış, algı düzeylerindeki karşılaştırmalar uzman görüşleri de alınarak yapılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Çocuk Koroları, İşitsel Algı.

CHILDREN'S CHOIRS PARTICIPATING EFFECTS OF AUDITORY PERCEPTIONS OF CHILDREN

ABSTRACT

Choirs, has great importance in the development of musical culture of the community institutions. These communities not only in an environment committed musical taste. At the same time valuable information in the field of children's music education endowed a unique place. This is beautiful music-related experiences and offer educational environment, as well as the education system to fill in the gaps on various issues unheeded. For example, there isn't a lesson for the auditory perception in the education system and music courses are also far from being sufficient to allow it. A good chorus work has voice training, auditory training, singing training, music education and music culture and these are planned to contribute to the education and provides students with a good accumulation in these areas. The most neglected training in these areas is hearing. The brain-based learning approaches, however, tends to auditory perception studies and studies on this field are not taken enough to handle. Auditory perception, the most important step in the interaction of the brain with information and there isn't research to measure the auditory perception. This perspective draws attention as a subject to be investigated, especially in terms of learning.

Based on this survey of, the experimental method followed, two matching children's choir group participants and nonparticipants and sought a significant difference. The educators also participated in the study and gave their opinions.

1.GİRİŞ

Çocuk koroları, verdikleri toplu müzik eğitiminin bir neticesi olarak, bireysel, toplumsal, kültürel, eğitsel ve ekonomik işlevleri olan kuruluşlardır. Bu işlevler, koroların önemini ve değerini arttırmakta, özellikle eğitsel açıdan sağladığı katkıları başka hiçbir aracın korolar yoluyla verilen müzik eğitimi kadar kazandıramadığı açıkça görülmektedir. Koroda verilen eğitim, müziğe ait birçok konu ve bilgiyi uygulamalı olarak öğretme yaklaşımını içermektedir. Koroda yapılan her etkinlik öğrencilerin daha iyi şarkı söylemeleri yolunda yapılan etkinlikler olduğundan ve buraya gelen çocukların bu bilinç ve isteği duyarak gelmiş olmalarından istenen hedeflere ulaşmak korolar yoluyla daha etkili olabilmektedir.

Korolarda verilen eğitim genel olarak vücut yumuşaklığı ve rahatlığı, ses eğitimi ve içerisinde solunum eğitimi, şarkı söyleme eğitimi, müzik kültürü edindirme, işitme ve ritim eğitimini kapsamaktadır. Oldukça geniş bir alanı kapsamakla birlikte koro çalışmalarında yapılanların uygulamalı bir şekilde ve müzikle verilmesi kısa sürede birçok konuya yönelik çalışma yapmaya olanak sağlamaktadır. Örneğin, işitmeye yönelik çalışmalar, şarkı söyleme eğitiminin arasında yapıldığında hem çocukların yorgunluklarını atmalarına yardımcı olmaktadır hem de dinledikleri seslere karşı bilinçli bir farkındalık oluşmasına katkıda bulunmakta, yani dinleme, dinlediğini anlama ve anladığını zihinsel aşamalardan geçirerek işleme yoluyla, işitsel algının eğitimi ve geliştirilmesi sağlanmaktadır.

İşitsel algı, dinlediği şeyleri duymada, duyduğu şeyleri seçmede, seçtiği şeyleri anlamada, anladığı şeyleri öğrenmede ve öğrendiği şeyleri uygulamada son derece büyük bir önem taşımaktadır. Bilgilerin işlenmesi sürecinde beynin iki yarım küresi arasında farklılıkların gözüktüğü bilinmektedir. İnsan beyni üzerine 1800'lü yıllardan beri yapılmakta olan araştırmalar, sağ ve sol beynin insan vücudunun fiziksel ve bilişsel fonksiyonları üzerinde çok büyük bir etkiye sahip olduğunu kanıtlamış, günümüzde beyin ve işleyişine yönelik bilgi birikim ve araştırmalar çok daha doğru verilerin elde edilmesine olanak sağlar bir düzeye erişmiştir (Duman,2007:114-116).

Yapılan pek çok araştırmanın birbirini desteklemesi, beyin üzerine yapılan çalışmaların öğrenme üzerine de yoğunlaşılmasına yol açmıştır. Caine &Caine'e göre, eğitimde beynin iki lobunun kullanımı beyin kapasitesinin iki kat değil kat kat artmasını sağlamaktadır. Buna dayalı olarak, hızlı ve etkili öğrenmek farklı beyin bölgelerinin birlikte kullanılmasıyla mümkündür. (Duman,2007:118).

Çeşitli araştırmaların sonuçları, beynin sağ lobunun bütünsel, sezgisel, sentezci, duyguları serbest bırakan, şekilleri yüzleri tanıma gibi resimsel, görsel ve uzamsal olduğunu ortaya koymuştur. Yaratıcılık, hayal kurma, renkler, boyut, hacim, ritim ve müzik gibi fonksiyonlar bu sağ lob tarafından icra edilir. Beynin sol tarafı ise, bilgiyi mantıklı ve doğrusal olarak işlemekte, sağ lob artistik tarafı ile ilgilenmektedir. Sağ lobun duygular ve hayallerin etkisinde olduğu ve fotoğrafik, bütünsel öğrendiği ortaya çıkmıştır. Sol lob ise bilgiyi sıra ile işlemekte, sol lobun aksine sağ lobun öğrenmede daha hızlı ve etkili olduğu kaydedilmektedir. Araştırmalara göre sağ lob bilginin tasarımı yapmaktadır. İnsanın mucitlik ve üretkenliğini sağ lob yönetmektedir. Sadece sol lobu gelişmiş insanların üretken düşünebilmesi için sağ loblarını da geliştirmeleri gerekmektedir. Öğrendikleri konular ve formüllerden yeni şeyler üretebilmeleri için beynin sağ lobunu da işin içine katmaları önerilmektedir (Bruer,1999;Ak:Duman,2007:117-118) Sağ lob müziksel yeteneklere sahiptir, sol lob ise matematiksel yeteneklere. Beynin işlevlerini dengeli ve sağlıklı bir şekilde yerine getirmesi ve öğrenmenin daha etkili olabilmesi de bu iki yarının çalıştırılmasına bağlıdır. Öğrenme pek çok farklı duyu organının aktif olması halinde daha verimli ve kalıcı izli olmaktadır. Bununla birlikte, işitmenin öğrenme üzerindeki etkisi bazı açılardan dikkate değer bir önem taşımaktadır.

Örneğin beynin uyurken bile çalıştığı birçok bilim adamı tarafından bildirilmektedir. Duyu organlarımızın büyük bir bölümü uyurken dinlenme aşamasına geçerler. En azından

algı süreci kesintiye uğramaktadır. Bu duyu organlarımız arasında en algıya açık olan işitme duyumuzdur. İşitme duyumuz uyurken de çalışmaya ve dış dünyadaki sesleri duymaya devam etmektedir. İşitmek, dinlemek ve işittiğini algılamak ise farklı kavramlardır.

İşitme, ses dalgalarının kulak zarını titreştirmesi ve bu titreşimlerle oluşan hareket enerjisinin orta kulağa oradan iç kulağa ve iç kulaktaki sıvının hareketi ile sinirlerin uyarılmasına ve sinirler yoluyla beyin temporal bölgesindeki duyma merkezine iletilmesiyle oluşur. Her tür ses bu yolla işitilmekte daha sonra beyin gerekli bölümlerine iletilmektedir. İşitmek ve duymak aynı anlama gelir ve fizyolojik bir süreçtir.

Dinlemek ise, seslerin farkına varılması ile başlamaktadır ve anlama ile bitmektedir. Dinlemede beyin etkin bir şekilde duyduğu seslere anlam yüklemeye, bağlantılar kurmaya, analiz etmeye, ilgili ilgisiz şeyleri ayırt etmeye çalışır. Duymak her şeyi dinlemek değildir, dinlemek ise her şeyi algılamak değildir.

Algı, beyin, dikkat etme, ilgi, istek, önceki yaşantılar, beklentiler ile toplumsal ve kültürel etkenleri hesaba katarak işlem yaptığı bir süreçtir. Bu süreç olumlu ya da olumsuz olabileceği gibi başka bir takım unsurlardan da etkilenebilir (Cüceloğlu, 2007:118-122).

Bu açıklamalara bağlı olarak işitsel algının, beyin işitme yoluyla elde ettiği duyumları işleme süreci olduğu söylenebilir.

İşitsel algı, sadece öğrenme açısından değil, günlük yaşamımızdaki pek çok şeyi anlamlandırma açısından da önemlidir.

Çoban(2005:27),büyük tıp tarihçisi, hekim ve sanatkar Ord.Prof.Dr.Süheyl Ünver Hoca'nın, 1976 yılında yazdığı bir yazıda; "Hakikatte görmek mühimdir; fakat dünyanın seçilmiş büyük şahsiyetleri, işitmeyi daha üstün kabul ederler. Tanrı'nın Müslümanlara buyruğu olan Kelam-ı Kadim'de; "O her şeyi işitir ve bilir", "O işitir ve görür" gibi ayetlere rastlarız. Bu hassas işitme cihazını iyi yetiştirmeli, onu iptidai bir halde bırakmamalı ve işitmelerimizi ruhumuzun tatmini için inceltmeliyiz" dediğini aktarmıştır.

Bu hassas duyunun inceltilmesi ve eğitilmesi müzik yoluyla mümkündür. Son yıllarda yapılan araştırmaların beyin temelli öğrenme üzerinde yoğunlaştığı dikkate alınırsa müzik eğitiminin ve müzik eğitimi içerisinde dinleme ve işitsel algı eğitiminin önemi çok daha iyi anlaşılmaktadır.

Müzik dinlemenin öğrenme üzerindeki olumlu etkilerine yönelik yapılan araştırmaların sayısı oldukça fazla olmakla birlikte, korolarda müzikle uğraşmanın, şarkı söylemenin ve işitme eğitimi almanın önemi üzerine yapılan çalışmaların sayısının çok da fazla olmadığı görülmüştür. Öte yandan, yapılan koro çalışmalarında yapılan gözlemler, işitme yeteneği yüksek olmayan çocukların bile bir süre sonra ciddi bir yol kat ettiğini ve şarkıları doğru seslendirebildiklerini göstermiş, korolarda verilen eğitimin öğrenme düzeyine ciddi bir katkı getirebileceği düşüncesi uyanmıştır. Buradan yola çıkılarak yapılan araştırma, hem bu anlamda koroların bir müzik eğitimi veren kurumlar olarak daha fazla dikkat çekmesi, hem de yapılan çalışmaların gerçekten hedefine ulaşmada doğru bir yol alıp almadığının anlaşılması için yapılmıştır. Bu açıdan bakıldığında, çocuk korolarındaki işitsel algıya yönelik nadir çalışmalardan biridir ve aynı zamanda korolarda sadece şarkı söyleme eğitiminin yanı sıra işitme, müzik kültürü, ritim ve ses eğitimi konularının da ele alınmasının gerekli olduğunu vurgulamaktadır.

Tüm bu düşüncelerden yola çıkılarak yapılan araştırmanın, çocuk korolarının eğitim açısından önemini daha iyi vurgulaması umulmaktadır.

Araştırma, çocuk korosuna gelen ve gelmeyen 9-13 yaş çocuklarıyla sınırlandırılmıştır. Verilen eğitimin içeriği bilindiğinden Afyon Kocatepe Üniversitesi çocuk korosundaki çocuklardan araştırmaya katılmaya istekli çocuklar ve aileleriyle yürütülmüştür. Bu durum yeterli verinin toplanmasında zaman zaman zorluk çıkarmakla birlikte, çıkan sonuçlardan bir genellemeye gidilmeyerek durum tespiti yapılmasının uygun olacağına karar verilmiştir.

Araştırma, nicel ve deneysel bir model gibi görünmekle birlikte, verilerin yeterli olmaması, nitel bir araştırma kapsamında değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır. Yine de elde edilen bulguların yeni araştırmalara ışık tutacağı, müzik eğitiminin bir boyutu olan koro eğitiminin bu araştırma ile destekleneceği ve önemseneceği düşünülmektedir.

Fransız tıp ve bilim akademileri üyesi Dr. Alfred Tomatis, beynin elektriksel olarak şarj olmasında kulakların anahtar bir rol oynadığını söylemektedir. Beyin hücrelerindeki elektriksel enerjinin azalmasıyla konsantrasyon bozulmakta ve yorgunluğa sebep olmaktadır. Bu da beynin piller gibi şarj edilmesini gerektirmektedir. Tomatis'e göre beyin hücrelerinin enerjiyle şarj edilmesi yollarından biri 5000 ile 8000 Hz. arasındaki yüksek frekanslar ihtiva eden müziklerin dinlenmesidir. Yaptığı araştırmalar sonucunda Tomatis, bu frekans aralığındaki seslerin Mozart'ın müziklerinde çok sayıda mevcut olduğunu tespit etmiş, kulak salyangozunu dolduran Corti hücrelerinin titreşmesinin, jeneratör vasıtası görerek beynin yeniden şarj edilmesini sağladığını öne sürmektedir. (Ak:Sazak,2008)

İşitsel algının geliştirilmesinin öğrenmeye etkilerinin olup olmadığı henüz araştırılmamış bir konudur. Bu araştırmadan yola çıkılarak, bu alana yönelik deneysel ve nicel bazı çalışmaların yapılmasının uygun olacağı sanılmaktadır. Bu çalışmalara ön hazırlık olmak üzere gerçekleştirilen bu araştırmada problem cümlesi ve alt problemler şu şekilde oluşturulmuştur:

Problem Cümlesi

Araştırma, “Çocuk korosuna katılmak ve koroda müzik eğitimi almak, çocukların işitsel algılarını etkiliyor mu?” sorusu çerçevesinde irdelenmiş, şu soruların yanıtları aranmıştır:

Alt Problemler :

- 1.Çocuk korolarına katılım, çocukların işitsel algılarını dinleme ve anlamlandırma açısından etkilemekte midir?
- 2.Çocuk korosuna katılım, sesin fiziksel özelliklerini (tını, yükseklik, süre ve şiddet) ayırt edebilmelerini etkilemekte midir?
- 3.Çocuk korosuna katılım, çevredeki seslere olan algılarını etkilemekte midir?
- 4.Çocuk korosuna katılım ve işitsel algıda seçici olmalarını etkilemekte midir?

Araştırmanın Yöntemi

Araştırma, yarı deneysel ve nitel bir araştırma olarak değerlendirilmelidir. Çocuk korosu çocuklarına yapılacak yarı deneysel çalışmaya kendileriyle aynı yaştan bir ya da birkaç arkadaşlarını yanlarında getirmeleri istenmiştir. Velilerinin de katılıp izledikleri çalışmada, 15 veli 21 önermelerden oluşan ve biri açık uçlu olmak üzere 22 sorudan oluşan anket sorularını cevaplarken, korodan olan 11 ve olmayan 8 olmak üzere toplam 19 çocuğa araştırmacı tarafından hazırlanan işitsel algı testi uygulanmıştır. Bu testin hazırlanmasında, çocukların yaşlarına uygun düzeyde okuma parçası seçilmiş, dinleti soruları yine her çocuğun kolayca cevap verebileceği ve seçici olabilecek sorulardan oluşturulmaya özen gösterilmiştir. Örneğin tek sesler kolayca algılayabilecekleri türden oluşturulmuş, tını algısını ölçen soruda değişik çalgıları duyabilecekleri bir eser (her çalgı belirgin bir şekilde duyulabilmektedir) tercih edilmiştir. Ezgilerin biri zor ve seçici, diğeri kolay ve kısa, kolay algılanabilecek türden oluşturulmuştur. Seslerin sürelerini algılama sorusunda da yine çocukların düzeyine uygun bir örneğe yer verilmiştir. Bunlardan başka velilere uygulanan bir anket ve açık uçlu bir soru ile koroya başlamadan önceki ve başladıktan sonraki algılarını karşılaştıracak çalışma ile çocuklarını günlük yaşamda daha iyi gözlleyen velilerin görüşleri alınmıştır.

Yapılan araştırma yarı deneysel ve nitel bir araştırma özelliğini taşımakla birlikte, çalışma grubu açısından oldukça sınırlı bir grupta yapılmış olması genellemeye gidilmesine imkân tanımamaktadır. Üstelik üzerinde istatistik çalışmaları yapacak boyutta veri de elde

edilememiştir. Burada araştırmanın çok kapsamlı bir çalışmayı gerektirmesi ve zaman darlığı gibi etkenler sorun teşkil etmekte ise de, yapılan çalışmanın lisansüstü çalışmalara ışık tutacağı düşüncesi çalışmanın gerçekleştirilmesine karar verilmesine neden olmuştur.

Veri Toplama Teknikleri

Araştırmadan elde edilen veriler, istatistiki işlemleri gerçekleştirecek sayıda veri olmadığından frekans ve yüzde oranlarına bakılarak yorumlanmıştır. Veriler arasında ilişki tespit edilen bulgular arasında karşılaştırmalar da yapılarak araştırma sonuçlandırılmıştır. Çeşitli veriler tablolarda gösterilmiş, koroya gelen ve gelmeyen çocuklara ait durum gösterilmeye çalışılmış, özellikle gösterilmek istenen bulgulara dikkat çekilmiştir.

BULGULAR

Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgular

1.Çocuk korolarına katılım, çocukların işitsel algılarını dinleme ve anlamlandırma açısından etkilemekte midir?

Uygulamalı İşitsel Algı Çalışması Sonuçları

1.Uygulama çalışmasının birinci aşamasında yapılan yazı yazma çalışmasından elde edilen verilere göre yaşı işitsel algının gelişmesine bir etkisinin olmadığı anlaşılmıştır. Koroya gitmeyen 8 çocuktan 5'i bu soruyu tam cevaplamış(5/8-55.5), koroya giden 11 çocuktan 7'si (7/11-%63.6) tam cevaplamıştır. Koroya gelen çocuklardan özellikle müzikal işitmesi diğerlerine göre zayıf olan çocukların hata yaptıkları dikkati çekmiştir.

Metin yazma çalışmasından elde edilen verilere göre,

Başarılı olma yüzdeleri											
	%100		%95 -100		%90-94		%85-89		%80-84		Toplam
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	
Koroya Gelenler	7	%63.6	3	%27.7	0	0	0	0	1	%9.0	11
Koroya Gelmeyenler	5	%62.5	0	0	2	%25.0	1	12.5	0	0	8

Görüleceği üzere metin yazma konusunda koroya gelen ve gelmeyen çocuklar arasında anlamlı bir fark oluşmamaktadır. Buradan koro çalışmalarının duyduğunu yazmada etkili olmadığı söylenebilir.

2. Telefon numarası olan metin yazma çalışmasından elde edilen veriler,

Başarılı oranları	%30-49		%50-59		%60-69		%70-79		%80-89		%90-100		Toplam
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	
Koroya Gelenler	1	9.0	3	27.2	1	9.2	2	18.1	4	36.3	0	0	11
Koroya Gelmeyenler	0	0	0	0	4	50	2	25	1	12.5	1	12.5	8

Bu verilere bakıldığında koroya gelmenin telefon numaralı metni işitsel olarak daha iyi hatırlamaya etkisinin olmadığı anlaşılmıştır. Yaşın yine burada bir etkisi olmadığı görülmüştür.

Koroya gelmeyenlerde özellikle %60 ile %80 arasında bir yığılma göze çarpmakla birlikte, konu hakkında yorum yapmak için yeterli veri olduğunu söylemek güçtür.

Koroya gelen ve gelmeyen çocuklara teker teker 15 kelimeden oluşan bir metin okunmuş, sadece bir kez okunan bu metni konuşarak tekrar etmeleri istenmiş aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır.

Okunan metni tekrar etme başarıları (15 sözcükten oluşan metin)

Tekrar edebildikleri Kelime sayısı							Toplam
	1-3 Kelime		4-7 Kelime		8-15 Kelime		Çocuklar
	f	%	f	%	f	%	11
Koroya Gelenler	3	27.2	6	54.5	2	18.1	8
Koroya Gelmeyenler	5	62.5	3	37.5	0	0	Toplam

Bu tabloya ve toplanan verilere bakıldığında, koroya gelen çocukların duydukları metni hatırlama ve konuşarak tekrar etme başarıları artma eğilimi göstermiş, koroya gelmeyen çocukların başarıları ise 1-3 kelime arasında yoğunlaşmıştır. Buradan koroya gelen çocuklarda işittiklerini hatırlama ve tekrar edebilmede anlamlı bir farklılığın olduğu söylenebilir.

İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgular

2.Çocuk korosuna katılım, sesin fiziksel özelliklerini (tını, yükseklik, süre ve şiddet) ayırt edebilmelerini etkilemekte midir?

Mozart'ın piyano konçertosu içerisinde keman, flüt ve piyano sesinin kolaylıkla algılanabilmesinden dolayı dinletilmiş, koroya gelen çocukların 8'i ($8/11=72.7$) bu çalgıların hepsini duymuş ve tınlarını algılamış, 3'ü ($3/11=27.2$) bu çalgılardan sadece 2 tanesini algılayabilmiştir.

Koroya gelmeyen çocukların içerisinde bu üç çalgının tınısını da algılayabilen çıkmamış, 7 çocuk 2 çalgının tınısını belirgin bir biçimde duydukları için tanımışlardır. Koroya gelen çocuklara çalgıların tınlarıyla ilgili hiçbir bilgi önceden verilmemiş, ya da koro çalışmalarında çalgılar tanıtılmamıştır. Bu açıdan bakıldığında koroya gelen çocukların çalgıların tınlarını algılamada farklı ve daha üstün oldukları anlaşılmıştır. Buradan yola çıkılarak koro çalışmalarının seslerin tını özelliğini fark etmede etkili olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

3. Seslerin yüksekliklerini algılamada,

Tek ses işitme algıları(5 Tek Ses)							Toplam
	0-2 Tek ses		3-4 Tek ses		5 Tek ses		Çocuklar
	f	%	f	%	f	%	
Koroya Gelenler	2	18.1	1	9.0	8	72.7	11
Koroya Gelmeyenler	6	75	1	12.5	1	12.5	8

Piyanodan verilen tek sesi tekrar etmede koroya gelen çocuklardan 8'i verilen seslerin tamamını doğru vermiştir.1 çocuk 3 sesi doğru yanıtlamış, 2 çocuk ise 1-2 sesi doğru yanıtlamıştır. Koroya gelmeyen çocukların %75 oranında sesleri algılayamadıklarına bakıldığında, çocuk korosunun çocukların seslerin yüksekliklerini algılamalarında oldukça büyük bir etkiye sahip olduğu görülmektedir. Çocuk korosuna gelen çocuklara her hangi bir seçme ve işitme testi yapılmadan alınmıştır. Yani ortalama aynı düzeyde gelmiş olan bu çocukların tek ses işitme konusunda bir hayli yol aldıkları söylenebilir.

Bir diğer önemli husus da koro çalışmalarının özellikle müzikal işitme yeteneği fazla olan çocuklarda daha belirgin bir etkiye sahip olduğudur. Bununla birlikte müzikal işitme yeteneği daha az olan çocuklarda da seslerin yüksekliklerini ayırt etmede belirgin bir fark oluşturmuştur. Gözlemlere dayalı olarak söylenebilir ki, iki yıllık bir çalışma öncesinde hiç şarkı söyleyemeyen çocuklar bu iki yılın sonunda daha az hata yaparak şarkı söylemeye başlamıştır.

6.

Ritim algıları (4 vuruşluk basit bir ritmi tekrar etme becerileri)							Toplam
	4 vuruştan 2'si		4 vuruştan 3'ü		4 vuruşun hepsi		Çocuklar
	f	%	f	%	f	%	
Koroya Gelenler	2	18.1	2	18.1	7	63.6	11
Koroya Gelmeyenler	5	62.5	2	25	1	12,5	8

Vurulan dört vuruşluk ritmi tekrar etmeleri istenmiş, koroya gelen çocuklardan %63,6'sının bu ritmi tam olarak doğru verildiği görülmüştür. Koroya gelmeyen çocukların ise sadece 1 tanesi ritmi tam verebilmiştir. Bu çocuklardan %62.5'inin ise vurulan basit ritmin yarısını vurabilmişlerdir. Koroya katılımın ritmik algıyı da oldukça fazla etkilediği anlaşılmaktadır.

7.

Ezgisel işitme algıları (Uzun-tonal-zor ezgiyi verebilme durumları)							Toplam
	Hiç veremeyen		Ezginin yarısını		Ezginin tamamını		Çocuklar
	f	%	f	%	f	%	
Koroya Gelenler	3	27.2	5	45.4	3	27.2	11
Koroya Gelmeyenler	8	100	0	0	0	0	8

Görülebileceği üzere, koroya gelmeyen çocuklar arasında zor ve uzun ezginin tekrarını yapan çocuk olmamıştır. Bu çocuklardan birinin oldukça iyi bir müzikal işitmesi olmasına rağmen ezgi tekrarını yapamamıştır.

Koroya gelen çocuklardan üçünde ciddi anlamda müzikal işitme sorunu olduğu bilinmekte yapılan araştırmada bu eksikliğin belirgin bir şekilde ortaya çıktığı da görülmektedir. Koroda şarkı söylerken seslerini daha dikkatli kullanmaları istendiğinden ve ses eğitimi aldıklarından koro içerisinde seslerini kontrol etmeyi öğrenebilmekte, koroda şarkı söyleyebilmekte ise de, işitme algılarında sesleri ayırt etme konusunda koronun sağladığı katkının sınırlı kaldığı görülmüştür.

Koroya katılan diğer çocukların ezgisel işitmelerinde belirgin bir farklılık vardır.

8.

Ezgisel işitme algıları (Kısa-kolay-modal ezgiyi verebilme durumları)							Toplam
	Hiç veremeyen		Ezginin yarısını		Ezginin tamamını		Çocuklar
	f	%	f	%	f	%	
Koroya Gelenler	1	9.0	3	27.2	7	63.6	11
Koroya Gelmeyenler	5	62.5	1	12.5	2	25	8

Bu ikinci ezginin tekrarında koroya gelen ve gelmeyen çocuklar arasındaki fark daha belirgin olarak görülmektedir.

Kısa-kolay ve modal ezgi, Türk müzik kültürünün gelenekleri içerisinde özellikle çocuk şarkılarında sıkça geçen re dizisinin sıra seslerinden oluşan bir ezgi biçiminde sorulmuş ve seslendirmeleri istenmiştir. Bu ezginin tekrarını yapan korodan çocuklardan 7'si(%63.6) ezgiyi doğru yanıtlamış, 3'ü(%27.2) yarısını yanıtlayabilmiştir. 1(%9.0) öğrencinin ise yanıtlayamadığı görülmüştür. Koroya gelmeyen çocukların ise sadece 2'si(%25) ezginin tamamını verebilmiş, 1'i(%12.5) yarısını verebilmiş, 5'i(%62.5) hiç verememiştir.

Bu durum, korodaki çocukların sesleri algılamalarında koronun etkili olduğunu göstermektedir.

Sesin şiddet özelliğini bütün çocuklar ezgi ve ritim içerisinde fark etmişlerdir. Buradan sesin en kolay algılanan özelliğinin şiddet özelliği olduğu anlaşılmıştır.

Üçüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular

3.Çocuk korosuna katılım, çevredeki seslere olan algılarını etkilemekte midir?

Velilerin verdikleri yanıtları incelerken müzikal işitmesi iyi olmayan dört öğrencinin velilerinin yazdıklarını özellikle göz önünde bulundurmanın gerekli olacağı anlaşılmış, her soruda olmasa da bazı sorularda bir seçeneğe özel bir yığılmanın iki grupta değişiklik gösterdiği dikkati çekmiştir. Buradan hareketle bulguların bu dört öğrenci dikkate alınarak ele alınmasına karar verilmiştir.

1.Çocukların koroya başlamadan önceki işitsel algılama durumları.

Koroya başlamadan önce,	a) Sık sık	b)Bazen	c)Nadiren	d)Hiç olmadı.	e)Açıklama
1.Uzaktaki sesleri algıladı.	6+4	5	-	-	
2.Bizim fark etmediğimiz sesleri duyduğunu söylediği olurdu.	3	5	3+3	1	
3.Televizyon seyrederken söylenenleri hiç duymazdı.	4	6	1+2	2	
4.Ödev yaparken müzik dinlemek isterdi.	5	3+2	1	3+2	
5.Uyurken ses duyduğunda uyanırdı.	2	6+1	3+1	2	
6.Ninnisiz uyumazdı.	9	2	1	3	

Çocuklarının koroya başlamadan önceki işitsel algılarının nasıl olduğuna yönelik bilgilerine başvurulmuş velilerin verdikleri yanıtlara bakıldığında, uzaktaki sesleri algılamaları konusunda ayırt edici bir bulguya ulaşılamamıştır. Bu önermenin algıları ölçmede veri sağlamadığı anlaşılmıştır. Ya da dışarıdan gelen sesler konusunda ortalama bir düzeyde algıya sahip oldukları ve yoğun işitsel algıya sahip olmadıkları da söylenebilir ki, bu da koroya katılmadan sonra işitsel algıda olacak değişiklikler için bir veri olarak kabul edilebilir.

Burada özellikle ayırt edici bulgunun ninni konusunda oluşturulan önerme olduğu fark edilmiştir. Özellikle koroya gelen çocuklardan kulağı iyi olmayan çocukların velilerinin cevapları dikkate alındığında ciddiye alınması gereken bir bulguya ulaşıldığı, işitme algısı gelişmiş, müzikal işitme yeteneği olan çocukların ninni ve masal olmadan uyumadıkları anlaşılmıştır. Yapılan bu araştırmada, müzik yeteneği yüksek çocukların seslere karşı çok hassas oldukları da açık uçlu soruda velileri tarafından belirtilmiş, müzik yeteneği daha az olan çocukların uyurken de seslere karşı diğerleri kadar hassas olmadıkları anlaşılmıştır.

2.Koroya başladıktan sonra,

Koroya başladıktan sonraki çeşitli tepki ve davranışlarının nasıl olduğunu anlamak üzere altı önerme sunulmuş, bu önermelerden bazılarının (7,8 ve) ölçücü olmadığı görülmüştür. Bununla birlikte, 9.önermenin koro eğitiminin bir sonucu gerçekleştiği düşüncesine ulaşılmıştır.

İşitsel algı ve ortam ilişkisi	a) Sık sık	b)Bazen	c)Nadiren	d)Hiç olmadı.	e)Açıklama
7.Etrafındaki seslere hiç aldırılmaz oldu.	2	4+3	4	1+1	
8.Gürültüye dayanamaz oldu.	7	3	0+1	1+3	
9.Duyduğu ezgileri hemen öğreniyor ve tekrar ediyor.	11+4				
10.Beğenmediği müziklere dayanamıyor.	7	3+1	0+3		
11.Müzik dinlemek konusunda seçici davranıyor.	10+1	1+2		0+1	
12.Ödev yaparken başka yerlerden gelen sesleri duyduğunu söylüyor.	8+1	1	1+1	1+2	

10 numaralı önermede ise ilginç bir bulguya rastlanmıştır. Beğenmedikleri müziklere karşı dayanamadıkları aileleri tarafından dile getirilmiştir. Müzikal işitmesi daha zayıf olan ailelerin, bu çocukların beğenmedikleri müziklere karşı dayanamama durumlarının nadiren olan bir durum olduğunu bildirmeleri dikkate değer bir bulgu olarak görülmektedir. Bu durum işitsel algısı daha hassas olan çocukların duyduklarına ve dinlediklerine karşı daha hassas olduklarını göstermektedir.

11. önermeden koroya gelen çocukların müzik dinleme konusunda seçici oldukları anlaşılmıştır. Bunun koroda aldıkları eğitimin bir neticesi olduğu yine velilerin açık uçlu soruda yaptıkları açıklamalardan anlaşılmaktadır.

12. önerme ile ilgili olarak yaptıkları açıklamalara göre işitsel algı hassasiyeti olan çocukların sürekli etraflarını dinledikleri yönündedir. Bazı veliler çocuklarının bu işitsel algılarının sürekli açık ve çevredeki her şeyi sürekli dinlemelerinin kendilerini rahatsız ettiğini söylemeleri oldukça ilginç bir veri olarak karşılanmıştır.

Dördüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular

4.Çocuk korosuna katılım, işitsel algıda seçici olmalarını etkilemekte midir?

İşitsel algı-görsel algı ilişkisi	a) Sık sık	b)Bazen	c)Nadiren	d)Hiç olmadı.	e)Açıklama
13.Filimleri müziklerini dinleyerek izliyor.	10+1	1+3			Filmlerin müziklerini hatırlıyor ve söylüyor.
14.Film müzikleri hakkında yorum yapıyor.	8+3	2	1	+1	Oyun oynarken sesler çıkarıyor, sorduğumuzda burada korku müziği gerekli gibi şeyler söylüyor.
15.Reklam müzikleri hakkında yorum yapıyor.	9+1	2+1		+2	
16.Çevresindeki bir insan ya da her hangi bir varlığın taklidini yaparken çok benzetiyor.	6	5+4			Sizin sesinizi ve davranışlarınızı taklit ediyor.
17.Duyduğu sesleri taklit ediyor.	7+2	4+1	+1		

Velilere sunulan önermeler ve yapılan görüşmeler, görsel ve işitsel öğelerin bir arada bulunduğu film ve reklamlarda özellikle çocukların müziklere yöneldiklerini ve görsel öğelerden önce işitsel öğelerle ilgilendiklerini, koronun bu ilgiyi tetiklediğini göstermiştir. Yine film müzikleri hakkında yaptıkları yorumların oldukça dikkat çekici olduğunu belirten veliler, özellikle müziklerin filmdeki sahnelerle uygun olup olmaması konusunda yorum yaptıklarını, reklam müziklerini beğenip beğenmedikleri hakkında yorumlar yaptıkları açıklamalarını yapmışlardır. Çevrelerindeki varlıkları taklit etme konusunda da koronun etkili olduğunu söylemişler, duydukları sesleri daha iyi taklit edebildiklerini gördükleri görüşlerini paylaşmışlardır.

4.

İşitsel algı-hareket ilişkisi	a) Sık sık	b)Bazen	c)Nadiren	d)Hiç olmadı.	e)Açıklama
18.Bir ezgi duyduğunda ritim tutuyor.	11+3	+1			
19.Elleri ve ayakları ritmik bir hareket halinde.	10+3	1+1			İçinde hep bir müzikle geziyor.

Veliler korodaki çocuklarının duydukları ezgilere hemen ritim tutmaya başladıklarını belirtmişlerdir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

1.Çocuk korolarına katılım, çocukların işitsel algılarını dinleme ve anlamlandırma açısından, duyduğu metni yazmada etkili değildir, ancak duyduklarını konuşarak tekrar etmede etkilidir.

2.Çocuk korosuna katılım, sesin fiziksel özelliklerinden “ tını” özelliğini algılamaları açısından etkilidir. Sesin “ yükseklik” özelliğini algılamaları açısından da büyük bir etkiye sahiptir. Özellikle işitme yeteneği yüksek çocuklarda etkili olmakla birlikte, işitme yeteneği az olan çocuklarda da etkisinin belirgin olduğu görülmüştür.

Gözlemlere dayalı olarak söylenebilir ki, iki yıllık bir çalışma öncesinde hiç şarkı söyleyemeyen çocuklar bu iki yılın sonunda daha az hata yaparak şarkı söylemeye başlamıştır.

Seslerin sürelerini algılamada, koroya katılımın ritmik algıyı da oldukça fazla etkilediği anlaşılmaktadır. Ezgileri algılamada, özellikle işitme yeteneği daha az olan çocukların, koroda şarkı söylerken seslerini daha dikkatli kullanmaları istendiğinden ve ses eğitimi aldıklarından koro içerisinde seslerini kontrol etmeyi öğrenebildikleri, koro da şarkı söyleyebildikleri bununla birlikte, işitme algılarında sesleri ayırt etme konusunda koronun sağladığı katkının sınırlı kaldığı görülmüştür. Koroya katılan işitme yeteneği yüksek çocukların ezgisel işitmelerinde ise belirgin bir farklılık oluşturmaktadır.

Sesin şiddet özelliğini bütün çocuklar ezgi ve ritim içerisinde fark etmişlerdir. Buradan sesin en kolay algılanan özelliğinin şiddet özelliği olduğu anlaşılmıştır.

3.Çocuk korosuna katılım, çocukların çevredeki seslere olan algılarını da etkilemekte, özellikle işitme yeteneği yüksek çocukların seslere karşı olan hassasiyetlerini daha fazla arttırmaktadır.

4.Çocuk korosuna katılım, işitsel algıda seçici olmalarını etkilemekte, duyduklarına ve dinlediklerine karşı daha hassas olmalarına neden olduğu anlaşılmış, işitsel algılarında oluşan hassasiyetin ezgilere ritim tutmalarına ve algıda seçici olmalarına neden olduğu görülmüştür.

Bununla birlikte, yapılan değerlendirmeler, koronun işitsel algı üzerindeki etkisinin çocukların işitsel yeteneklerine göre artış göstermekte olduğu düşüncesine ulaştırmıştır.

İnsanların beş duyularıyla edindikleri yaşantılar yoluyla öğrendikleri ve sürekli olarak çevresinden on binlerce bilgiyi her saniye hatta biz uyurken bile topladıkları (Duman,2007:204) düşünüldüğünde duyu organlarının algılama, anlamlandırma ve öğrenmede ne denli olduğu bilinmektedir.

İşitme organımız olan kulağımızın günün her saatinde açık olması, göz kapakları gibi kapatıcı bir unsurunun olmaması, işitmemizi dışarıdan gelenlere karşı açık olmaya mecbur bırakmaktadır. Bu durumda yapılacak en iyi şeyin işitmemizi geliştirmek ve her türlü etkiye açık bu organımızı güzel seslerle eğitmek olmalıdır. Bu eğitimin yolu ise en yaygın müzik eğitimi olan korolardan geçmektedir.

KAYNAKÇA

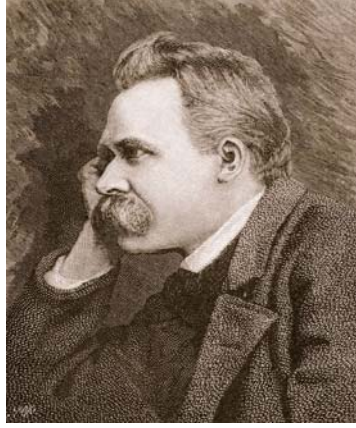
- Duman, B.(2007)Beyin Temelli Öğrenme, Ankara: PegemA Yay.
- Cüceloğlu, D. (2007). İnsan Ve Davranışı. Psikolojinin Temel Kavramları. (16.basım) İstanbul:Remzi Kitabevi.
- Öner,A.K.(2006) Müziğin Öğrenme Güçlüğü Çeken Çocukların Duyarlılıklarına Etkisi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar A.B.D. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya.
- Senemoğlu,N.(2004) Gelişim Öğrenme Ve Öğretim. 9.Baskı. Ankara:Gazi Kitabevi.
- Erden,M.Akman,Y.(2003) Gelişim Ve Öğrenme.12. Baskı Ankara:Arkadaş Yay.
- Bacanlı, H.(2001)Gelişim Ve Öğrenme, Ankara: Nobel Yay.
- Campbell,D.(2002) Çev:F. Çubukçu. Mozart Etkisi. İstanbul: Kuraldışı Yay.
- Çuhadar,Hakan.(2006). “*Müziksel Zekâ*” Ulusal Müzik Sempozyumu.26-28 Bisan 2006.Denizli: Anı Yay.
- Çoban,A.(2005).Müzikterapi. Ruh Sağlığı İçin Müzikle Tedavi.İstanbul :Timaş Yay.
- Sazak,N.(2008) Müziksel Algılamanın Temel Boyutları. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi* .Cilt:5,Sayı:2 <http://www.insanbilimleri.com> 2.

“YEREL DİNAMİKLERDE HALK EZGİLERİMİZİN ŞİİR İLE BÜTÜNLEŞMESİ”

Emel ÖRGÜN

Tüm sanat dallarının birbirine etki ettiği bilinen bir gerçektir. Edebiyattan en fazla etkilenen, beslenen ve işitme yolu ile insanlara direkt olarak ulaşan yegâne sanat dalı müziktir. Müziğin içeriği, şarkı sözleri ve şiir ile beslendiğinde, verilmek istenen duygu amacına daha fazla ulaşmış olur.

Bütün dünyada, ülkelerin kendine has sanat eserleri ve kendi yerel özelliklerini taşıyan müzikleri vardır. Yaşanan toplumsal olayları konu edinerek icra edilen müzik, o ülkenin folk müziğidir.



Alman Filozof Friederich Nietzsche, “Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu” kitabında “Bizim için halk şiiri müziğin evren aynasıdır. Şiirde anlatılan, birbiri ile baş başa giden bir düş olayını araştıran köklü ezgidir. Bu nedenle ezgi ilk ve genel olandır. Ezgi, şiiri kendi özünden doğurur. Halk şarkılarının düzenlenmesinde dilin bütün gücünü müziğe özenme yoluyla ortaya koyduğunu görüyoruz. Müziğin gücü kendi kendine yeter.” demiştir.

ÜLKEMİZDE HALK MÜZİĞİMİZİN HALK ŞİİRİMİZ İLE BÜTÜNLEŞMESİ

Ülkemizde halk ezgilerimiz, halk şiirimiz ve deyişler üzerine Halk müziği icracıları ile yapılan görüşmelerden örnekler;



DEYİŞLER (Yücel Paşmakçı ile yapılan görüşmeler)

Halk müziğimiz içerisinde Halk ozanlarımızın deyişlerinin geniş yer tuttuğu bilinen bir gerçektir. Halk ozanlarımız, deyişlerini söylerken, terennüm ettikleri ezgiler kendi besteleri olmayıp, daha önceleri duydukları belli kalıplardan ibarettir. Bu ezgi kalıplarına deyişlerini yerleştirirken alt perdede fa sol la notalarını tekrar tekrar seslendirdikleri görülür. Bu esnada Şiirin Ezgiye Tatbiki sırasında Prozodiyi nasıl oluşturacağı konusunda zaman kazanır. Yani bu zaman dilimi bir düşünme payıdır. Buna HAYAL adı verirler. Halk sanatçıları kendi deyişlerinin yanı sıra başka ozanların ya da daha önce yaşamış halk ozanlarının deyişlerini de bu şekilde icra ederler ki bunlara da USTA MALI derler. Bütün bu deyişler zaman içerisinde halkın vicdanında geniş yer tutması halinde anonim hüviyete bürünür

TÜRKÜ YAKMA, TÜRKÜ UYDURMA, FIRAGLAMA (fraglama)



Cihan Erden ile yapılan görüşmeler;
Keles, Gelemiş 03.06.1987 / Yaşayan Müze Beypazarı, Gazi
Üniversitesi THB mezunu yüksek lisans öğrencisi.

“Fıraglama” Bursa il, ilçe ve köylerinde yakılan türküler için yerel ağızda kullanılan bir sözcük; çünkü başka bir yerde böyle bir kullanıma rastlanmıyor. Fraglamaya bir nevi ağıt da diyebiliriz. Toplumu derinden etkileyen bir olay ya da en azından aşk, acı, ayrılık, ölüm vb. olayları konu edinen bir tür demek de doğru olabilir. Halk arasında fraglama, fraglama yakmak, fraglama söylemek şeklinde kullanılır. Fraglamayı yakan kişi bellidir ama zamanla bunun da türkü gibi halka mâl olması söz konusu olabilir. Bestesi bazı türkülerden esinlenilerek yapılabildiği gibi kendine özgü de olabilir.

Şubat 2012 de Bursa Büyükşehir Belediye Konservatuvarı Orkestra Şube Müdürlüğünde, 1971 Bursa Keles Menteşe Köyü doğumlu mahalli sanatçı ve Bursa Türküleri kaynak kişisi (Menteşeli) Cengiz Bütün ile yaptığım görüşmelerde edinilen bilgiler;

Bursa araştırmaları merkezi çalışanlarının önderliğinde Bursa il, ilçe ve köylerde somut olmayan kültürel mirasları araştırma çalışmaları yapan Cengiz Bütün’e Bursa bölgesi Türkülerinde başka yerlerde “Türkü yakma, uydurma, Türkü, atma türkü“ denilen fıraglama hakkında konuşmalarımızda kendisinin beyanı şöyledir.



Melodi ve makamla yakılan türkünün bir ruh hali içersinde yakıldığını, o ruhun yakılan türkünün makamına yansıdığını düşündüğünü, bugüne kadar yaptığı araştırmaların ve bu konuda ehil kişilerden edindiği izlenime göre melodi ile sözün (şirin) aynı anda yaratıldığını, melodinin üzerine değil de direkt melodiyle birlikte yakıldığını belirtiyordu. Eskiden, köylerde bilindik türkü yakıcılar olduğunu, yaşanan bir olay karşısında bu kişiye gidilip “bu hadiseyi bir türküye yakı ve“ dendiğini belirtiyordu. Fraglama türküler de bulundukları ortama göre yaratılıyordu. Menteşeli Cengiz ve ekibi Kemalpaşa’nın bir köyünde alan araştırmaları yaparken, köylülerden Cengiz Bütün’e mani atma isteği gelmiştir. Köylü hanımların allı güllü giysileri dikkatini çeken Cengiz Bütün, hemen orada uygun bir mani uydurmuştur Mani şöyledir;

Bu köye geldik allı pullu esvapları
Öteki köye varacağız karlı buzlu yolları

Cengiz Bütün sözlerine şöyle devam ediyordu;

Bursa Uludağ eteklerindeki yerleşim bölgelerinden biri olan Büyükorhan Kuşlar köyünde bir zamanlar Ahmet isimli bir müzisyenin yaşadığını, bu kişinin oğlu ve torunu ile yaptığı görüşmelerde Ahmet in girdiği her ortamda o ortama ilişkin, gittiği köyün neyi meşhursa ona göre türkü uydurduğunu söylediklerini ifade ediyordu. Bursa dağ bölgeleri çevirme adı verilen erkek oyun havalarının başında serbest olarak okunan fraklamalara bir örnek olarak Menteşeli Cengiz in sunumu da şöyledir;

Güzeli geydirip kuşatmak olmaz geçip garşısına bakmak olmaz
Sahat bir hayli oldu beyler fazla uzatmak olmaz...

Bu serbest kısım okunduktan sonra hareketli oyuna geçilir.

BURSA BÖLGESİ FIRAĞLAMALAR



Bursa Keles Kocakovacık Köyü 1961 doğumlu mahalli sanatçı Şayip Salın, Keles Yağcılar köyü 1959 doğumlu Ömer Anış'ten Bursa şenlik eğlence ve köy düğünlerinde duyduğum “çevirme” erkek oyunu firaqlamalarından örnekler;

Şayip SALIN

Bal yapmayan arıdan
Çuvalı doldurmayan darıdan
Gocasından sonra galkan garıdan
Sakın oğlum kendini sakın

Çuvalı doldurmayan darıyı
Gız diye gettiler 70 lik goca garıyı
Suratına baktım muşmula surat
Mevlam kimselere vermesin böyle avrat
Kurtulamadım kötü avrat elinden

Kazanlara sular koydum ılıdı
Mermerlerde sular bile eridi
A gavurun dölü yatar yatmaz uyudu
Böyle bir garıyı görmedim ömrümde

Ömer ANIŞ;



Sabahlar olmasaydı
Laleler solmasaydı
Ölüm Allahın emri
Ayrılık olmasaydı

Güzeli giydirip kuşatmak olmaz
Dönüp arkasından bakmak olmaz
Fasılımız burada sona erdi beyler
Bu kadar uzatmak olmaz



Bursa Büyükşehir Belediyesi Orkestra Şube Müdürlüğü Türk Halk Müziği Uygulama topluluğunda ses sanatçısı olarak çalışan Karadenizli mahalli sanatçılar 1966 Giresun/Doğankent/Çatalağaç doğumlu Şerif Pir ile Karadeniz bölgesine özgü “atma türküler” hakkında yine 1984 Trabzon/Tonya/Sayraç Köyünden Cemile Kara ile yaptığım çalışmalarda Cemile Kara’ dan geçmişte Karadeniz yöresinde yaşanmış, kıskançlık üzerine işlenmiş bir cinayet ve ölen gencin annesinin yaktığı ağıt üzerine bilgiler edinildi. Türkünün adı “İsmailum, İsmailum“ Cemile Kara bu türküyü ve türkünün hikayesini annesinden öğrendiğini ifade ediyor. Türkünün öyküsü şöyledir;

İsmail maddi durumu iyice olan bir gençtir, Karadeniz de yiğitlik mertlik simgesi gibi görülen tabanca çok önemli yer tutar İsmail de kendine çok güzel bir tabanca alır. İsmail’in güzel bir tabancaya sahip olması orada yaşayan gençleri çok kıskandırmıştır. İsmail’i kısa süre sonra da sevdiği ile nişanlanmış, köyün gençleri büsbütün kin bağlamışlar, İsmail’i bir şekilde köşeye kısıtıp elinden tabancasını almaya karar vermişler.

İsmail yanına nişanlısı ve annesini alarak Honeftera yayla şenliğine doğru yürüyerek yola çıkıyor. Yolda İsmail’in annesi “oğlum ver tabancan bende dursun,

köyün delikanlısı çekemez, jandarmaya ihbar ederler, tabancan elinden gider ver tabancanı bana” diye ısrarla tabancayı istese de İsmail vermez annesine tabancayı. Köyün gençleri jandarma kılığına girip yolda İsmail’e pusu kurarlar. İsmail’in yolunu kesip ondan tabancasını isterler. İsmail tabancasını vermez. İçlerinden biri çekip tabancasını İsmail’i vurur. Annesi yere yığılan oğlunu kucaklar ama İsmail ölmüştür. Anne bu ağıtı yakar, hem ağlar hem söyler. Bu ağıt Karadeniz de destanlaşmıştır.



İsmailum İsmailum

Oğlum nisanlin bizlan Honeftera ya gelmek isteyi
Dedi anne ver tabancami koyim belume
Ben sizi köpri başında beklerum oy...
Annem aldi nişanlumi geldi yanuma
Dedi İsmail bu köyün delikanlısı çekemez
İhbar ederler ver tabancani koyim belume
Geçelum yeşil ormanlari veruruim sana tabancani oy...
Dedi anne istema tabancami
Nişanlum yanumda utanurum veremem
Geç önümüze gidelum Oturak kayalarunda bekler arkadaşlarım oyy..

Tenha تنها yerlere pusilari kurdilar
Benim İsmail umi kalleşlullan vurdiler
Tenha تنها yerlere pusilari kim kürdi
Benim bir tek oğlumi arkadaşlari vurdi

Baktum oğlumun etrafuni sardi jandarmalar
Ordan bir tanesi söyledi İsmail vururler seni
Tabancani vermesan komazlar seni Honeftera yolina oyy...
İsmail um söyledi jandarmalara siz daha delikanlı olmadunuz mi
Nişanlim yanumdadur veremem tabancami
Alun bu cani feda ettum nişanlimun yolina oyy..
İçlerinden biri çekti vurdi oğlumi
Daldum İsmail e baktum al kanlar içinde kaldı.
Çayır çimenlere renk verdi
Hanemun şenluğı oyy..

Bağlantı.

Şerif PİR: Atma türküler

Şerif Pir ile yaptığım görüşmelerde kendisinden edinilen bilgiler şöyledir;

Karadeniz bölgesinin coğrafi konumundan dolayı insanların hareketliliğinin ve esprili bir yaşantıya sahip olduğunu söylemektedir. Atma uydurma türküler düğünlerde ve eğlence ortamlarında icra edilir.

Düğünde sevdiği kız allı pullu giymişse hemen onun giysisine atıfta bulunulur ya da geleneğin içinde yer alan bahşiş alma verme durumunda düğün sahibine atıfta bulunulur. Müzisyen girdiği her ortama uygun türküyü uydurabilir. Şerif Pir den “atma” bir beyit örneği;



Gece çıktım dışarı da sayarım yıldızları
Ne de güzel oluyor Kütahyanın kızları
Kütahya nın kız..

BURSA DAĞ BÖLGESİ ve KÜTAHYA ÇEVRESİNDE ORTAK OLARAK İCRA EDİLEN KADIN OYUN TÜRKÜLERİ

Bursa ve Kütahya bölgesi alan çalışmalarımda rastladığım söz ve ezgisel benzerlik taşıyan ve bu her iki yörede de bilinen türkülerden iki örnek. 27.10.2011 tarihinde Kütahya Tavşanlı Çakıllı köyünden 1936 doğumlu Zeliha Yiğit, 1937 doğumlu Zeynep Yavuz, 1966 doğumlu Aliye Bahadır, 1964 doğumlu Leyla Kahraman ile yapılan alan çalışmalarında edinilen türküler;



PINARA VURDUM GAZMEYİ

Pınara vurdum gazmeyi aman aman
Gelinler örtünür yazmeyi
Ben severim yârim ile gezmeyi aman aman
Buydayım buydayım evlenmeyeydim

Aynı türkünün çok küçük farklılıklar gösteren bir varyantı ise Bursa Keles yağcılar köyü doğumlu İsmet İnci tarafından TRT repertuarına kazandırılmıştır.



Bursa Büyükşehir Belediyesi Mazlumlar köyünde 02.04.2011 tarihinde tarafımdan yapılan alan araştırmaları sırasında 1953 doğumlu Kadriye Yavuz, 1974 doğumlu Selma Yavuz, 1954 doğumlu Durdu Sevim'den edinilen, büyüklerinden ve annelerinden öğrendiklerini belirttikleri kadın oyun türkülerinden iki örnek;

İĞDE DALİ EVLERİM OLEYDİ

İğde dali ah iğde dali evlerim oleydi
İnce belli top zülüflü yar benim oleydi
Orta boylu top zülüflü yar benim oleydi
Aman aman yar benim oleydi

Ben yarimi aldırırım elden

Damardına doleştım ot yolmaya buleştım
Ot yolmaktan gelirken ben yarime kavıştım

İlimana ilimana buz gibi
Gelinlere sarılması gız gibi
İlimana kiraz fadimem
Gerdanı beyaz fadimem

T.H.M. REPERTUAR SİRA NO :

İNCELEME TARİHİ :

KİMDEN ALINDIĞI : Kadriye YAVUZ & Selma YAVUZ

YÖRESİ : Bursa (Büyükorhan Mazlumlar Köyü

SÜRESİ :

Derleyen:Emel Örgün

Notaya Alan:Emel Örgün

Murat Coşkun

İĞDE DALİ EVLERİM OLEYDİ

(Ritim _____) İğ de da li ah iğ de da li ev le rim o ley
in ce bel li top zülûflü yar be nim

di a man a man ev le rim o ley di (Ritim _____)
yar be nim

Ben ya ri mi al dır dım mel den (Ritim _____)

Da mar dı na do leş dim o t yol ma ya bu le ş

dim o t yol ma ya bu le ş dim (Ritim _____)

İ li va na il li va na buz gi bi

ge lin le re sa rıl ma sı gız gi bi

Murat COŞKUN

FADİMELE İKİ DEĞİL ÜÇ DEĞİL

Fadimeler iki değil üç değil
Kara bağrım demir değil tunç değil
Aylaylilam aylilalee..
A Fadimem seni nerden bulayım
Yerdeysen çırılar yakayım arayım
Aylaylilam aylilaleee....

Elmayı burçakladım çevreyi saçakladım
Annesinin yanında
Gızını gucakladım
Haydi yârim eylenme bennen
İkimizi görmüşler sennen

Türküler 9/8 ölçülerde başlar çevirme denilen 2/4 lük ölçülerle devam ederek biter. “Fadimeler iki değil üç değil türküsü” aynı bölgenin Keles Orhaneli ve diğer ilçelerinde çevirme kısmı olmayan sadece 9/8 ölçülerde düz oyun denilen şekli ile “Fadimeler” ya da “aylaylilam” isimleri ile bilinir. Türkünün birçok kıtası bulunmaktadır. Kadın oyunları icra edilirken herhangi bir sözünden başlanılabilir. Kaynağı Orhaneli Ağaçhisar Köyü 1959 doğumlu Mehtap Takmaklı’dan alınarak, TRT İzmir radyosu sanatçılarından Gülseren Kılınç Aygün tarafından derlenmiştir. Aynı türkü Kütahya Domaniç bölgesinde de yaygın olarak bilinir.



“MUSTAFA HAKKI YEŞİL, HAYATI, KÜTÜPHANESİ VE BELEDİYE MUSTAFA HAKKI YEŞİL KÜTÜPHANESİNDE BULUNAN MÜZİKLE İLGİLİ KAYNAKLARDAN BAZILARININ BİBLİYOGRAFYASI”

Emine GEDİK

emine_gedik43@hotmail.com

**Kütahya Belediyesi Mustafa Hakkı Yeşil Kütüphanesi Kütüphaneci,
D.P.Ü Fen –Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi**

ÖZET

Mustafa Hakkı Yeşil’in hayatı, bir insanın kitap ve bilime olan sevdasının öyküsüdür. Çocukluk yılları birinci Dünya savaşının içinde, gençliği ise genç Cumhuriyetin kurulma aşamasında, öğretmenlik zamanları ise II. Dünya savaşının gölgesinde geçen Mustafa Yeşil kendini bütün bu ağır şartlar altında olsa bile yetiştirmiş, bu arada kitap tutkusu onu çocukluğundan itibaren bir Kütüphane kurabilecek kadar kitap toplamaya sevk etmiştir. Ömrü boyunca maddi servet ve büyük bir emek harcayarak meydana getirdiği Kütüphanesini, Kütahyalı hemşerilerine vakfederek arkasında ölümsüz bir eser bırakmıştır. Mustafa Yeşil’in bu kıymetli kütüphanesini tanıtmak ona karşı bir vefa borcumuzdur.

Bu çalışmamızda Değerli Öğretmen ve Kütüphaneci Mustafa Hakkı Yeşil’in hayatı, eserleri, kütüphanesi ve yaptığı hizmetlerden kısaca bahsetmekle birlikte; özellikle Kütüphanesindeki müzik kitapları koleksiyonundan da örnekler vereceğiz.

Anahtar Kelimeler: Mustafa Hakkı Yeşil – Mustafa Hakkı Yeşil Kütüphanesi – Müzik Bibliyografyası

ABSTRACT

Life of Mustafa Yeşil is a story of a man who loves books and science. He spend his childhood in the period of the First World War. His youthfulness corresponds the establishment of Republic of Turkey. He starts teaching while the second World War held. Under all these hard conditions Mustafa Hakkı Yeşil studies hard and became an intellectual. In the meanwhile his love of books from childhood urges him to collect books especially rare books and manuscripts so that he establishes a library. To the end of his life Mustafa Yeşil makes over his library to Kütahya throughout his life he spends a lot of money and works hard to found it. By doing this he bestowes an immortal work to Kütahya where he is born.

In this study we deal with shortly Mustafa Hakkı Yeşil’s who is an esteemed teacher, collector of books and librarian life, works, his library. Moreover we introduce musical books found in his collection by giving examples.

MUSTAFA HAKKI YEŞİL’İN HAYATI :

Mustafa Hakkı Yeşil’in hayatı hakkında elimizdeki birkaç belgeden başka, yaşayan kişilerden edindiğimiz bilgileri de kullandık. Bunların arasında ismini zikretmemiz gerekenlerden birkaçı Oğlu Selçuk Yeşil, İhsan Özümücü, Aziz Göneş, Hakkı Çamlıbel, Ahmet Yakupoğlu’dur. Bunun yanında Kütahya Belediyesi Mustafa Hakkı Yeşil Kütüphanesinde 1986 yılından itibaren çalışan sayın Ali Günhan’ın “Belgelerle Mustafa Hakkı Yeşil Hayatı, Kütüphanesi ve Eserleri ”adlı kitabı da bu konudaki yegane biyografi kitabıdır.

Değerli öğretmen ve kütüphaneci Mustafa Hakkı Yeşil, (1321)1905 yılında, Kütahya’nın Gönen Mahallesi’nde 15 numaralı hanede dünyaya gelmiştir. Babası halk arasında Yeşil Hoca diye bilinen Kütahya Ulu cami İmamı hattat, hafız Ahmet İzzet Yeşil

Hoca'dır. Annesi Hatice Hanım'dır. İlkokul eğitimine Kütahya Alaaddin Paşa İlkokul'unda başlamış, bir sene sonra Fevzi Hürriyet İlkokuluna nakil olmuş üçüncü sınıfın bitiminde, Barbaros ilkokulunda dördüncü sınıfı okumuş, beş ve altıncı sınıfları Reşadiye Nümune mektebinde bitirerek ilk eğitimini tamamlamıştır.(1335)1919 yılında Kütahya Sultanisine kayıt olan Mustafa Yeşil'in eğitimi Kütahya'nın Yunan İşgaline uğramasıyla kesintiye uğrar. 14 ay sonra Kütahya'nın kurtuluşunu müteakip 8 ve 9. sınıfları da bitirerek mezun olur.(Yeşil, 1985, s.1)

Daha sonra Konya'da açılan Öğretmenlik kursuna katılarak imtihanı başarılı bir şekilde vererek öğretmenlik mesleğini kazanır. İlk Öğretmenliğine 1926 – 1927 Eğitim döneminde Zonguldak'ta başlar.(Akar, 1982, s. 8)

1927 ilâ 1937 yılları arasındaki hayatında bulunduğu yerlere kısaca bakacak olursak: Zonguldak Kokurdan İlkokulu (1926- 1927); Kütahya Çalköy (1927- 1928), 1. Askerlik dönemi (1928- 1930), Kütahya Saraycık – Emrez Köyü (1930- 1932), Altıntaş Zemme Köyü (1932- 1935), Gediz Çeltikçi Köyü (1935- 1936), Kütahya Merkez Barbaros (1936- 1937), Kütahya Merkez Birinci Okulu (Şimdiki 30 Ağustos İlkokulu) (1937 - 1939), Kütahya Merkez Saka Köyü (1939 - 1941), bu arada II. Dünya savaşı nedeniyle Ekim 1941, Şubat 1943 arası ihtiyat askeri olarak görev yaptıktan sonra tekrar askerlik öncesi görev yaptığı Saka Köyünde 1946 yılına kadar öğretmenlik yapar.1946 yılında Merkez Lala Hüseyin Paşa okuluna görevlendirilmiştir. (Günhan,2011, s. 51)

Mustafa Yeşil Öğretmenlik vazifesini yaparken; duyarlı bir aydın olarak gerek Kütahya, gerekse görev yaptığı köylerdeki, tarihi eserlerin korunmasında, milli kültürümüze ait sanat eserlerine sahip çıkılmasında, folklorumuzun araştırılarak yaşatılmasında üstüne düşen görevleri büyük bir hassasiyetle yerine getirmiştir. Kütahya ve köyleri hakkında bilgiler toplayarak; Kütahya tarihi, coğrafyası, folkloru ile yaptığı araştırmalar sonucu kitaplar hazırlamış, çeşitli gazete ve mecmualarda yazılar yayınlamıştır.

Yetkililerinde dikkatini çeken bu gayretli çalışmaları dolayısıyla 1946 yılında Mustafa Hakkı Yeşil kütüphaneye müdür olarak atanır. O zamana kadar Vahit Paşa Kütüphanesi bünyesinde olan müzenin; kütüphaneden ayrılarak müstakil bir Müze olması yönünde çalışmalara da başlanmıştır. (Günhan,2011, s.11)

Mustafa Yeşil 'in müze kurulmasındaki gayretini zamanın Müzeler Genel Müdürü Hamit Zübeyr Koşay'a , Milli Eğitim Müdürlüğüne yazdığı resmi yazılarda da açıkça görüyoruz.(Yeşil,1947)

Müze kurulmasıyla ilgili olarak Hamza Güner bir yazısında şöyle demektedir: “... İlimizde bulunan tarihi kalıntıları ve her bakımdan zengin ve adeta bir hazine değerinde olan ve günden güne kaybolan etnoğrafik eserleri, bir yapıda toplayarak Kütahya Müzesi'ni tahakkuk ettirmek düşüncesi Kütahyalı sorumluları düşündürmüştür. İlk önce bu güzel düşüncenin kökleşmesine Vahit Paşa Kütüphane Müdürü Rahmetli Hamdi [Aydın] Efendi ön ayak olmuş ve Öğretmen Mustafa YEŞİL bu konuda büyük gayretler harcamıştır. Vahit Paşa Kütüphanesi'nde derlenmeye başlanan bu eserler, daha sonra kendisi de tarihi bir eser olan ve harap olmaya yüz tutan Vacidiye Medresesinin müze haline getirilmesi düşünüülerek ...” Müzenin 6 Mart 1965 tarihinde resmen hizmete açılması dolayısıyla kaleme alınan bu yazı da M. Yeşil'in müze hususundaki gayretlerinin bir başka örneğidir.(Güner,1965,s.12)

Mustafa Yeşil 1947 yılında Eski eserleri Koruma Derneği Yönetim Kurulunda görevlidir.1950 yılında tarihi “Küçük Hamamın” yıkılmasına basında yazdığı yazılarla, kamuoyunun dikkatini bu meseleye çekerek engel olmuştur.

1952 yılında Kütahya'nın Tavşanlı ilçesindeki Zeytinoğlu Kütüphanesinin tertip ve tasnifi için Tavşanlıya gönderilir. İçinde birçok yazma eserinde bulunduğu bu Kütüphanenin tasnif ve düzenlenmesinde de emeği geçer. (Günhan,2011, s.11)

1957 yılının Mayıs ayında Burdur ili Umumi Kütüphanesinde bulunan üç binden fazla yazma eserin tertip, tasnif ve tanzimi işinde görevlendirilir.

1957 yılına kadar Vahit Paşa Kütüphanesi Müdürlüğü ile birlikte Müze Müdürlüğü görevini de birlikte yürüten (Akar, 1982, s. 8) Mustafa Yeşil 1957 yılının Eylül ayında, İstanbul Maarif Vekâleti Süleymaniye Umumi Kütüphanesi'nde vazifelendirilir. Nihal Atsız, Bayındırlı Dersiam ve Şeyh ül Kurra Hilmi Efendi, Dersiam Demircili Şükrü Efendi, Tunuslu âlimlerden Safâi Efendi, Öğretmen Halit Bey ve Yüksek İslam Enstitüsü Öğretmeni Avukat Bekir Sadak Beylerden oluşan tasnif komisyonuyla çalışırken bu defa da Ağustos 1959 tarihinde, Bekir Sadak Bey'le birlikte, İstanbul Beyazıt Umumi Kütüphanesi'nde görevlendirilir. Burada, on beş bine yakın yazma eserin tasnif işleri ile meşgul olmak, kütüphanede o güne kadar hazırlanmış olan tespit fişlerini kontrol etmek, katalog fişlerini çıkarmak ve bu kütüphanede mevcut yazma ve eski basma eserleri yeni enstrüksiyona [Kitap ve Kütüphanelerin Tasnifindeki Kataloglama Kuralları] göre istifadeye hazırlamak gibi işlerde çalışır. Burada da 10 yılı aşkın bir süre içerisinde başarıyla çalıştıktan sonra, 30 Nisan 1969 tarihinde, kendi isteğiyle emekliye ayrılır. Böylece hocamızın toplam 43 yıllık öğretmenlik ve kütüphanecilik memuriyeti sona erer. (Günhan,2011, s.13)

Mustafa Yeşil emekli olduktan sonra da 1969 – 1973 yılları arasında, memleketi Kütahya ili ile ilgili bilgi ve belgeler toplamak amacıyla, İstanbul Başbakanlık arşivinde müstakil olarak araştırmalarına devam etmiştir. Bu çalışmalar neticesinde, memleketi Kütahya ile ilgili birçok bilgi ve belge toplar.

1973 -1976 yılları arasında, arşiv çalışmalarında kazanmış olduğu engin bilgi ve tecrübesinden istifade etmek için sözleşmeli olarak İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi'nin çalışma teklifini kabul ederek tekrar arşivde çalışmaya başlar. Bu görevde, Kütahya Sultanisinden de hocası olan Ordinaryüs Profesör İsmail Hakkı Uzunçarşılı başkanlığında, emekli Albay İbrahim Baybora Beylerle birlikte çalışır.

1977 yılında hastalanınca kendi isteğiyle bu görevinden de ayrılarak İstanbul'daki evine çekilir.

MUSTAFA HAKKI YEŞİL'İN KÜTÜPHANESİNİN KÜTAHYA'YA GETİRİLMESİ VE KÜTAHYA BELEDİYESİNE VAKFEDİLMESİ :

Ömrü boyunca büyük bir çaba, emek ve masrafla biriktirmiş olduğu yirmi beş bini aşkın kitabını, muhtelif yerlerden gelen cazip tekliflere rağmen memleketi Kütahya'ya kazandırmak niyetindedir. Özellikle; Chicago Üniversitesinin Kütüphanesi için verdiği açık çeki kabul etmediğini burada zikretmemiz gerekiyor.(Yakupoglu,1991,s.221)

Bu konu ile ilgili Mustafa Yeşil'in anlattıkları şöyledir: *“Kütüphanemi küçük yaşta toplamaya başladım. 60 seneden fazla bir geçmişi vardır. Kütahya'dan İstanbul'a nakil giderken kütüphanemi de beraber götürdüm ve kitap adedini çoğaltmaya çalıştım. Kitaplarımı Kütahya'ya getirmek kararı 1978'de alınmıştır. O sırada hastalığım nedeniyle evden çıkamaz hale gelmiştim. Beni bu durumda ziyarete gelen Kütahya Belediye Başkanı Erdoğan Bey'le (Erdoğan YAVUZLAR), Kütahyalı Ressam Ahmet YAKUPOĞLU'nun yaptığı teklifler, benim de mantığıma uygun düştüğünden Kütahya'ya nakil kararım kesinleşmiş oldu. Bu meyanda benim karşı teklifimi bu iki arkadaş ve bilahare o zamanın belediye heyeti oy birliği ile kabul ettiler ve belediyenin de iştiraki ile kütüphane 1979 -1980 de kurulmuş oldu”* der.(Akar,1982, s. 8)

31.12.1979 tarihli Noterde yapılan bir sözleşme ve 02.02.1980 yılında alınan bir Belediye Meclis Kararı ile “Kütahya Belediyesi Mustafa Hakkı Yeşil Kütüphanesi” olarak kurulmuştur.(1980,Kütüphane Kurulması Hakkında Meclis Kararı)

1980 yılı ilkbaharında zamanın Kültür Bakanı Tevfik Koraltan, Sanayi ve Teknoloji Bakanı Nuri Bayar, Kültür Bakanlığı Müsteşarı Prof. Dr. Emin Bilgiç, Kütahya Valisi ve Belediye Başkanının da hazır bulunduğu bir törenle açılışı yapılır. Kütüphane İstasyon caddesi üzerinde bir evde hizmete açılmıştır. Aynı evde bulunan 2 oda, bir mutfak ve bir salon da Mustafa Yeşil'in ikametine ayrılır. Kütüphanede oluşturulan bir ekiple Mustafa

Yeşil'in gözetiminde kitapların künyeleri çıkartılıp, demirbaş kayıtları yapılmakta, lüzum edenler ciltlenmekte ve gelen okuyucu ve öğrencilere hizmet verilmektedir. Gece gündüz kitaplarının içinde yaşayan Mustafa Yeşil işte böyle son anlarına kadar hizmet vermeye devam ederken 29 Şubat 1986 yılında Kütüphanesinde vefat eder. Cenazesi Sultanbağı mezarlığında babası Ahmet İzzet Yeşil'in yanına defnedilmiştir.

Ömrünü kitaplara, bilime ve insan yetiştirmeye adanmış bu büyük insanı rahmetle ve minnetle anıyoruz.

MUSTAFA HAKKI YEŞİL'İN AİLESİ:

Mustafa Hakkı Yeşil'in eşi Hatice Hanımdan biri kız, ikisi oğlan olmak üzere 3 çocuğu olmuştur. Daha sonra eşi Hatice Hanım vefat etmiştir. Annesinin vefatından 4 ay sonra kızı Gülsevin Yeşil 'de 18 yaşında Hakkın rahmetine kavuşmuştur. Büyük oğlu Gültekin Yeşil Almanya'da yaşamaktadır. Küçük oğlu Selçuk Yeşil'de Avustralya'da yaşamaktadır. Kendisi Türkiye'ye geldiğinde , Kütahya'yı ve Kütüphanemizi de ziyaret etmektedir.

Mustafa Yeşil ilk Hanımının vefatından sonra ikinci kez Saime hanımla evlenmiş ve ondan da Ahmet İzzet adında bir oğlu olmuştur.

MUSTAFA HAKKI YEŞİL'İN ESERLERİ:

Sayfa ve zaman sınırından dolayı eserlerinden sadece basılı olan kitap adlarını veriyoruz; diğerlerinin sadece adetlerini vermekle yetiniyoruz.

Kütahya İlinin Kısa Tarihi, Kütahya İlinin Kısa Coğrafyası, Kütahya Halk Şairleri, Kütahya Merkez ve Köylerindeki Mevcut Eski Eserler, Kütahya Mebusu Simavlı Cemil Bey'in Manzum Bir Mektubu, Ortakçı Destanı, Kütahya Vahit Paşa Kütüphanesinde Fatih Devri Müelliflerine Ait Yazma Eserler, Dumlupınar Nutukları olmak üzere 8 adet kitabı basılmıştır.

Çeşitli gazete ve dergilerde yayınlanmış 92 adet makalesi, 2 adet şiiri ile beraber 13 adet Osmanlıcadan el yazısıyla istinsah etmiş olduğu kitabı, 4 adet Türkçe daktilo edilmiş fakat yayınlanmamış çalışması ve bir de Atatürk'ün Kütahya'ya gelişi ile ilgili bir bant kaydı olmak üzere 120 adet eseri bulunmaktadır.(Günhan, 2011, s.28-50 arası)

MUSTAFA HAKKI YEŞİL KÜTÜPHANESİ KOLEKSİYONU VE HAKKINDA GENEL BİLGİ :

Mustafa Hakkı Yeşil Kütüphanesi 30 bin cilde yakın kitabın yanı sıra; tasnif ve düzenlemesi süren binlerce arşiv belgesi, , ferman, berat, evrak, yazı, vesika, fotoğraf, harita v.s den ibaret dokümandan oluşmaktadır.

Genel koleksiyona oranla dil olarak kitapların 10 bine yakını Osmanlıcadır. Yine dil olarak Arapça, Farsça, İngilizce, Fransızca, Almanca yanında kataloglama yaparken 29 dilde kitaba rastladığımı da belirtmeliyim. A Ayrıca 600'e yakın el yazması kitap vardır. Koleksiyondaki bazı eserler; nadir eser sayılmaktadır.

Kütüphanemizde 2010 yılından itibaren Yordam kütüphane programı kullanılmaktadır.

"Sürelî yayınlar Bölümü" oldukça zengin kaynaklara sahiptir. Özellikle Osmanlıca işgal dönemi gazeteleri, Cumhuriyet dönemine ait önemli haberlerin bulunduğu Sürelî yayınlar; araştırmacılar için büyük önem arz etmektedir. Edebiyatımızda bir döneme adını veren Servet-i Fünun dergisinden tutun da, dönemin Osmanlıca tarih, edebiyat, resimli magazin, mizah, moda dergileri gibi çok farklı konularda Sürelî Yayın bulunmaktadır.

Konu olarak Lügat, Ansiklopedi, Biyografi, Yıllık, Almanak gibi çeşitli Müracaat kaynaklarının yanında; Din, Dil, Eğitim, Hukuk, Güzel Sanatlar gibi çok farklı konularda

kaynak bulunabilmektedir. Bununla beraber konu ağırlığı daha çok Tarih ve Edebiyata aittir. Bu nedenle Tarih ve Edebiyat konusunda bir İhtisas Kütüphanesi olmaya yakındır.

Kütüphanemizde Müzik konusunda son dönem Osmanlı ve Cumhuriyet dönemine ait Osmanlıca, Fransızca, İngilizce, Rusça ve diğer farklı dillerde yazılmış 400 civarında kıymetli kitap bulunmaktadır. El yazmaları içerisinde Osmanlıca anonim şarkı güfte ve makamlarının yazılmış olduğu 8 adet kitap vardır. 28 adet de Cönk bulunmaktadır. ("Cönk"; halk şairlerinin uzunlamasına el yazısıyla yazdıkları şiir mecmualarına verilen ad) Konumuzla alakalı olmak üzere; Mustafa Yeşil kütüphanesinde bulunan müzik kitaplarından örnekleme yoluyla seçilen bazılarının Bibliyografyası metinde verilecektir.

KÜTAHYA BELEDİYESİ MUSTAFA HAKKI YEŞİL KÜTÜPHANESİNDEKİ MÜZİK İLE İLGİLİ KAYNAKLARIN BİBLİYOGRAFİK KÜNYELERİ:

ATATÜRK'ÜN SEVDİĞİ TÜRKÜLER / der.: REFİK ÜNAL NOTA: EROL GÖMÜRGEN .-- ANKARA : BAŞBAKANLIK KÜLTÜR MÜSTEŞARLIĞI, 1973. 96 s. ; 24x34 sm. -- (BAŞBAKANLIK KÜLTÜR MÜSTEŞARLIĞI CUMHURİYETİN 50. YILDÖNÜMÜ YAYINLARI:9)

Bibliyografya: s.96

1. ATATÜRKÜN SEVDİĞİ TÜRKÜLER 2. KURTULUŞ SAVAŞI TÜRKÜLERİ 3. AĞIT VE DEYİŞLER 4. TÜRKÜ GÜFTELERİ
009794

ERGUN, SADEDDİN NÜZHET ERGUN

TÜRK MUSİKİSİ ANTOLOJİSİ DİNİ ESERLER 2. CİLT / SADEDDİN NÜZHET ERGUN ERGUN, İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ .-- İSTANBUL : İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ, 1943. 832 S.; 25 X 18 CM.

1. TÜRK MUSİKİSİ ANTOLOJİSİ 2. DİNİ TÜRK MUSİKİSİ
009813

TÜFEKÇİ, NERİMAN

MEMLEKET TÜRKÜLERİ / NERİMAN TÜFEKÇİ .-- İSTANBUL : HAKAN YAYINEVİ, 1964.

145 S.; 29 X 20CM.

1. TÜRKİYE'NİN HER İLİNDEN BİR TÜRKÜ SÖZ VE NOTASI İLE BİRLİKTE
009800

İSTANBUL KONSERVATUVARI NEŞRİYATI

BEKTAŞI NEFESLERİ I TÜRK KLASİKLERİNDEN DÖRDÜNCÜ CİLT / İSTANBUL KONSERVATUVARI NEŞRİYATI , ALİ RIF'AT, RAUF YEKTA, ZEKAİADE AHMET VE DR. SUPHİ BEYLERDEN MÜTEŞEKKİL HEYET TARAFINDAN HAZIRLANILMIŞTIR. .-- İSTANBUL : İSTANBUL KONSERVATUVARI FENİKS MATBAASI, 1933.

196 S.;29 X 20 CM.

NOTADA BULUNMAKTA

1. 44 ADET BEKTAŞI NEFESİ(KONSERVATUVAR TASNİF HEYETİ TARAFINDA NOTAYA ALINMIŞ) 2. RAUF BEY'İN BİYOGRAFİSİ

009801

.

İSTANBUL KONSERVATUVARI NEŞRİYATI

MEVLEVİ AYINLERİ XXIII TÜRK MUSİKİSİ KLASİKLERİNDEN 14. CİLT / İSTANBUL KONSERVATUVARI NEŞRİYATI , ZEKAİZADE AHMET, DR. SUPHİ VE MESUT CEMİL BEYLERDEN MÜTEŞEKKİLTASNİF VE TESBİT HEYETİ TARAFINDAN NOTAYA ALINMIŞTIR. -- İSTANBUL : HAŞİM MATBAASI, 1937.

47 S.; 20 X 28 CM.

1. MEVLEVİ AYINLERİNİN NOTA VE GÜFTELERİ 2. TARİHİ KIYMETİ HAİZ ÜÇ MEVLEVİ AYİNİ 3. BESTEKARLARIN BİYOGRAFİLERİ
009804

İSTANBUL KONSERVATUVARI NEŞRİYATI

MEVLEVİ AYINLERİ XXXVIII TÜRK MUSİKİSİ KLASİKLERİNDEN 18. CİLT / İSTANBUL KONSERVATUVARI NEŞRİYATI , ZEKAİZADE AHMET, DR. SUPHİ VE MESUT CEMİL BEYLERDEN MÜTEŞEKKİLTASNİF VE TESBİT HEYETİ TARAFINDAN NOTAYA ALINMIŞ DÖRT MEVLEVİ AYİNİ VE HEYETTEN ZEKAİZADE AHMED'İN TETKİKİYLE BESTEKARLARIN TERCÜME-İ HALLERİ BULUNMAKTADIR. -- İSTANBUL : HALK MATBAASI, 1939.60 S.; 20 X 28 CM.

1. MEVLEVİ AYINLERİNİN NOTA VE GÜFTELERİ 2. TARİHİ KIYMETİ HAİZ DÖRT MEVLEVİ AYİNİ 3. BESTEKARLARIN BİYOGRAFİLERİ
009806

DR. SUPHİ

NAZARİ, AMELİ TÜRK MUSİKİSİ CİLT III / DR. SUPHİ , BELEDİYE KONSERVATUVARINDA TARİHİ TÜRK MUSİKİSİ ESERLERİNİ TETKİK VE TASNİF HEYETİ AZASINDAN -- İSTANBUL : BANKALAR MATBAASI, TÜRKÇE ,345 S.; 28X22 SM. -- (İSTANBUL KONSERVATUVARI NEŞRİYATINDAN)

1. TÜRK MUSİKİSİNDE BESTEKARLIK 2. SAZ VE SÖZ 3. DİNİ VE DİNİŞİ MUSİKİLER 4. ŞEHİR VE KÖY MUSİKİLERİ
009799

ATAMAN , AHMET MUHTAR

MUSİKİ TARİHİ / AHMET MUHTAR ATAMAN -- ANKARA : M.E.B, 1947. 373 SH.; 28X20 CM. -- (DEVLET KONSERVATUVARI VE GAZİ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ DERS KİTAPLARI)

1. MUSİKİ TARİHİNDE ÇEŞİTLİ DEVİRLER 2. İLK ÇAĞDA MUSİKİ 3. ORTAÇAĞDA MUSİKİ 4. RÖNESANS DEVRİNDE MUSİKİ 5. 17-18-19. YÜZYILLARDA MUSİKİ
009797

GAZİMİHAL, MAHMUT R.

MUSİKİ SÖZLÜĞÜ/GAZİMİHAL, MAHMUT R. -- İSTANBUL: M.E.B, 1961., 288 S.; 29X20 SM.

1. A-Z YE MUSİKİ TERİMLERİ SÖZLÜĞÜ
009798

RAGİP, K. MAHMUT

ŞARKİ ANADOLU TÜRKÜLERİ VE OYUNLARI / K. MAHMUT RAGİP, İSTANBUL KONSERVATUVARI FOLKLOR HEYETİNİN DÖRDÜNCÜ TETKİK

SEYAHATİ MÜNASEBETİYLE .-- İSTANBUL: EVKAF MATBAASI, 1929.,116 S.; 24 X 16 CM. -- (İSTANBUL KONSERVATUVARI NEŞRİYATINDAN KİTAP: 2)
İSTANBUL KONSERVATUVARI FOLKLOR HEYETİNİN DÖRDÜNCÜ TETKİK
SEYAHATİ MÜNASEBETİYLE

1. ANADOLUDA TÜRKÜ DERLEMELERİ 2. MUSİKİ FOLKLORU 3. ŞARKİ
ANADOLU TÜRKÜLERİ 4. ANADOLU VE ESKİ AVRUPA HALK MUSİKİLERİ 5.
009815

•
SARISÖZEN, MUZAFFER

YURTTAN SESLER / MUZAFFER SARISÖZEN .-- ANKARA : AKIN MATBAASI ,
1952.

108 S.; 17 X 25 CM.

1. NOTA VE GÜFTELER OKULLAR İÇİN
009817

•
TUĞRUL, MEHMET

ÖRENCİK VE AHİ KÖYLERİNİN TÜRKÜLERİ / MEHMET TUĞRUL, ANKARA
HALKEVİ NEŞRİYATI DİL VE EDEBİYAT ŞUBESİ .-- ANKARA : RECEP ULUSOĞLU
MATBAASI, 1945.

128 S.; 17 X 24 CM. -- (ANKARA HALKEVİ NEŞRİYATI BÜYÜK BOY NO : 28)

1. ÖRENCİK VE AHİ KÖYLERİNİN TÜRKÜLERİ 2. ÖRENCİK VE AHİ KÖYLERİNİN
TÜRKÜLERİNİN DOĞUŞU 3. ÖRENCİK VE AHİ KÖYLERİNİN
TÜRKÜLERİNİN TÜRLERİ 4. ÖRENCİK VE AHİ KÖYLERİNİN TÜRKÜLERİNİN
DERLENMESİ

009824

•
DÖRDÜNCÜ TÜRK - İNGİLİZ MÜZİK FESTİVALİ 1951 / YAYINLAYAN YOK .--
Y.YOK, 1951.

28 S. ; 17X 23 CM.TÜRKÇE-İNGİLİZCE

1. DÖRDÜNCÜ TÜRK - İNGİLİZ MÜZİK FESTİVALİNDE ÇALINAN ORKESTRA
ESERLERİ 2. SENFONİ 3. KONÇERTOLAR 4. SUİTLER 5. SENFONİK
ŞİİRVE BÜYÜK ORKESTRA ESERLERİ 6. UVERTÜRLER 7. ORKESTRA ŞARKILARI
8. MOURA LYMPANY 9. GEORGE WELDON

009831

•
MÜNİR NUREDDİN VE 35 YIL .-- İSTANBUL : CUMHURİYET MATBAASI, 1951.69
S.; 23 CM.

1. MÜNİR NURETTİN SELÇUK 2. MUSİKİ İLE İLGİLİ MİNYATÜRLER 3. MARUF
SANAT VE EDEBİYAT ADAMLARIMIZ VE MÜNİR NURETTİN SELÇUK

009837

•
THE READER'S DIGEST

BEETHOVEN THE İNCREDİBLE / THE READER'S DIGEST , DERGİSİNDEN BİR
MAKALE .-- Y.YOK , 1962.İNGİLİZCE. ,4 S. ;14 X 20 CM.

1. BEETHOVEN THE İNCREDİBLE

009918

•
POURTALES, GUY DE

CHOPIN / GUY DE POURTALES; ÇEV.: CEMAL REŞİT REY .-- İSTANBUL: GÜVEN
MATBAASI, 1947. ,166 S. ;15 X 21 CM. -- (BÜYÜK HAYATLAR DİZİSİ)

1. CHOPIN'IN HAYATI

009917

.

LAVİGNAC, ALBART

MUSİKİ TERBİYESİ / ALBART LAVİGNAC; ÇEV.:ABDÜLHALİK DENKER .-- İSTANBUL : KAAAT KİTABEVİ, AHMET SAİT BASİMEVİ, 1939.

372 S.;14 X 20 CM. -- (ANKARA KÜTÜPHANESİ)

1. MUSİKİ TERBİYESİ 2. SAZLARIN ETÜDÜ 3. ŞARKI ETÜDÜ 4. KOMPOZİTÖRLER LAZIM OLAN MUHTELİF ETÜDLER 5. KOMPOZİTÖRLÜK ETÜDLERİ 6.

KONSERVATUVAR TEDRİSİ

009908

.

EDİBOĞLU, BAKİ SÜHA

ÜNLÜ TÜRK BESTEKARLARI / BAKİ SÜHA EDİBOĞLU .-- İSTANBUL: AK KİTABEVİ, YENİ MATBAA, 1962., 270 S. ;14X21 CM.

1. ÜNLÜ TÜRK BESTEKARLARI VE ESERLERİNDEN BAZILARININ NOTA VE GÜFTELERİ 2. 25 ÜNLÜ BESTEKARIN BİYOĞRAFİSİ 3. İTRİ 4. ZAHARYA EFENDİ 5. HAFİZ POST 6. KAZASKER MUSTAFA İZZET 7. HAMAMİZADE İSMAİL DEDE 8. ÜÇÜNCÜ SELİM 9. ŞAKİR AĞA

009905

.

GÜNDÜZ YAYINEVİ

MÜZEYYAN SENAR IŞIL / GÜNDÜZ YAYINEVİ .-- İSTANBUL : ÇELTÜT MATBAASI, 1947.

16 S.; 15 X 21 CM.

1. MÜZEYYAN SENAR IŞIL

009924

.

HAKKI SÜHA (EDİBOĞLU)

SAHİBİNİN SESİ = HIS MASTER'S VOICE / HAKKI SÜHA (EDİBOĞLU) .-- Y.YOK 23 S.;14 X 20 CM. -- (EN MARUF SANATKARLAR EN HASSAS PLAKLAR)

1. MÜNİR NURETTİN BEY'İN PLAKLARININ LİSTESİ

009926

.

HAKKI SÜHA (EDİBOĞLU)

SAHİBİNİN SESİ = HIS MASTER'S VOICE / HAKKI SÜHA (EDİBOĞLU) .-- Y.YOK 13 S.;14 X 20 CM. -- (EN MARUF SANATKARLAR EN HASSAS PLAKLAR)

1. NEZİHE HANIM'IN PLAKLARININ LİSTESİ

009927

.

HIS MASTER'S VOICE = SAHİBİNİN SESİ

TÜRKÇE PLAKLARIN ESAMİSİ LISTE POUR LES DISQUES TURCS NO:5

SAHİBİNİN SESİ = HIS MASTER'S VOICE / HIS MASTER'S VOICE = SAHİBİNİN SESİ .-- Y.YOK, 1932.

112 S.;14 X 20 CM. -- (SAHİBİNİN SESİ = HIS MASTER'S VOICE EN MARUF SANATKARLAR EN HASSAS PLAKLAR) 009928

.

ARSEVEN, CELAL ARSEVEN

BÜYÜK HALK BESTECİSİ MUHLİS SEBAHADDİN HAYATI ESERLERİ -
MUSİKİMİZDEKİ YERİ / CELAL ARSEVEN ARSEVEN, DERLEYEN : BURHAN
ARPAD .-- İSTANBUL : HOROZ MATBAASI, 1947 ,32 S.; 12 X 17 CM.

1. HALK BESTECİSİ MUHLİS SEBAHADDİN(1890 - 1947) HAYATI ESERLERİ -
MUSİKİMİZDEKİ YERİ 2. OPERET KRALI MUHLİS SEBAHADDİN
009932

•
KAYSERİLİOĞLU, BAHA

RADYO MAGAZİN SANAT ANSİKLOPEDİSİ : 3 SAFİYE AYLA / BAHA
KAYSERİLİOĞLU, MAHMUT ZEKİ .-- İSTANBUL : OSMANİYE MATBAASI, 1951, 64
S.; 8 X 12 CM.

1. SAFİYE AYLA
009938

•
ALSAN, NEBİL FAZIL

RADYO MAGAZİN SANAT ANSİKLOPEDİSİ : 5 AHMET ÜSTÜN / NEBİL FAZIL
ALSAN, MAHMUT ZEKİ .-- İSTANBUL : OSMANBEY MATBAASI, 1951. ,29 S.; 8 X 12
CM.

1. AHMET ÜSTÜN
009939

•
ALSAN, NEBİL FAZIL

RADYO MAGAZİN SANAT ANSİKLOPEDİSİ : 7 MÜZEYYEN SENAR / NEBİL FAZIL
ALSAN, MAHMUT ZEKİ .-- İSTANBUL : ÜLKÜ BASIMEVİ, 1951.,18 S.; 12 X 16 CM.

1. MÜZEYYEN SENAR
009940

•
ALSAN, NEBİL FAZIL

RADYO MAGAZİN SANAT ANSİKLOPEDİSİ : 8 PERİHAN ALTINDAĞ SÖZERİ /
NEBİL FAZIL ALSAN .-- İSTANBUL : ÜLKÜ BASIMEVİ, 1951. ,18 S.; 12 X 16 CM.

1. PERİHAN ALTINDAĞ SÖZERİ
009941

•
ALSAN, NEBİL FAZIL

RADYO MAGAZİN SANAT ANSİKLOPEDİSİ : 9 MUALLA GÖKÇAY / NEBİL FAZIL
ALSAN .-- İSTANBUL : ÜLKÜ BASIMEVİ, 1951. ,18 S.; 12 X 16 CM.

1. MUALLA GÖKÇAY
009942

•
ALSAN, NEBİL FAZIL

RADYO MAGAZİN SANAT ANSİKLOPEDİSİ : 10 ZEHRA BİLİR / NEBİL FAZIL
ALSAN .-- İSTANBUL : ÜLKÜ BASIMEVİ, 1951. ,18 S.; 12 X 16 CM.

1. ZEHRA BİLİR
009943

•
WIN STORMEN

POPULAR PİANO SELF - TAUGHT / WIN STORMEN .-- NEW YORK ; ARCO
PUBLISHING COMPANY, INC., 1956.İNGİLİZCE, 86 S.;21 X 27 CM.
LIBRARY OF CONGRESS CATALOG CARD NUMBER 56-10047

1. POPÜLER PİANO 2. PİANO DERSLERİ İNGİLİZCE 3. YENİ BAŞLAYANLAR İÇİN PİANO
009950

• **GIDAYI RUH ESKİ VE YENİ BESTE VE SEMİYAT İLE MÜNTEHAB-I ŞARKİYAT**
.-- İSTANBUL : MATBAA-İ OSMANİYE MATBAASI, 1313 - 1897. OSMANLICA
544 S.; 13 X 19 CM. İÇ KAPAK YOK
1. RAST MAKAMI 2. NİHAVEND 3. SUZİNAK 4. MAHUR 5. HİCAZKAR 6. SABA 7. DÜGAH 8. UŞŞAK 9. BAYATİ
009955

• **GIDAYI RUH ESKİ VE YENİ BESTE VE SEMİYAT İLE MÜNTEHAB-I ŞARKİYAT**
.-- İSTANBUL : MATBAA-İ OSMANİYE MATBAASI, 1313 - 1897. OSMANLICA
544 S.; 13 X 19 CM. İÇ KAPAK YOK
1. RAST MAKAMI 2. NİHAVEND 3. SUZİNAK 4. MAHUR 5. HİCAZKAR 6. SABA 7. DÜGAH 8. UŞŞAK 9. BAYATİ
009956

• **MEHMED, NURİ[BOLAHENK]**
MECMUA-İ ARİF KARHA NAKŞHA VE ŞARKİYYAT / NURİ[BOLAHENK]
MEHMED, MİLLİ KÜTÜPHANE KAYDINDA YAZILI .-- İSTANBUL : MATBAA-İ OSMANİYE , OSMANLICA
1280 - 1864. 512 S.; 14 X 23 CM. İÇ KAPAK YOK
1. RAST MAKAMI 2. NİHAVEND 3. SUZİNAK 4. MAHUR 5. HİCAZKAR 6. SABA 7. DÜGAH 8. UŞŞAK 9. BAYATİ
009960

• **HAŞİM, MEHMED**
MECMUA-İ ARİFİ KARHA NAKŞHA VE ŞARKİYYAT / MEHMED HAŞİM .-- İSTANBUL : HAYALZADE YAHYA HARİRİ MATBAASI, 1263 - 1847.
478 S.; 14 X 23 CM.
SON SAYFALAR EKSİK
1. RAST MAKAMI 2. NİHAVEND 3. SUZİNAK 4. MAHUR 5. HİCAZKAR 6. SABA 7. DÜGAH 8. UŞŞAK 9. BAYATİ
009961

• **MUALLİM İSMAİL HAKKI BEY**
SOLFEJ NOTA DERSLERİ / MUALLİM İSMAİL HAKKI BEY .-- İSTANBUL : HAŞİM MATBAASI KAZMANİZADE ŞAMLI İSKENDER, 1341 - 1925. OSMANLICA,
158 S.; 14 X 20 CM.
1. SOLFEJ NOTA DERSLERİ
009963

• **DÜETOLU YENİ KANTOLAR** .-- İSTANBUL : , 1310 MİL - 1892. OSMANLICA,
29 S.; 13 X 18 CM.
BASIM TARİHİ SEYFETTİN ÖZEGEDEN BULUNMUŞTUR KİTAP ÜZERİNDE TARİH YOKTUR.
1. DÜETOLU YENİ KANTOLAR
009973

HASAN TAHSİN

MEŞRUTİYET YADİGARİ YAHUD ENİS-İ RUH / HASAN TAHSİN .-- İSTANBUL:
MATBA-İ AHMET KAMİL, OSMANLICA,1326 - 1910.

32 S.; 13 X 19 CM.

1. KANTO VE ŞARKILAR

009978

.

KEMENÇECİ ALEKO

NEVZAD MUSİKİ MÜKEMMEL ŞARKI VE KANTO MECMUASI / KEMENÇECİ
ALEKO .-- İSTANBUL : KOTEON MATBAASI TEVZİİ İTİMAK KÜTÜPHANESİ, 1331 -
1915.

OSMANLICA, 309 S.; 12 X 18 CM.

1. KANTO VE ŞARKILAR

009982

.

HASAN TAHSİN

NEŞE-İ DİL YENİ ŞARKI VE KANTO MECMUASI / HASAN TAHSİN .-- İSTANBUL :
KÜTÜPHANE-İ CİHAN MATBAASI, OSMANLICA 1324 - 1908. , 160 S.; 13 X 19 CM.

1. KANTO VE ŞARKILAR

009982

.

MAHMUD CEMİL

YENİ ŞARKI MECMUASI -YENİ ŞARKI MECMUASI - / MAHMUD CEMİL .--
İSTANBUL : ALEM MATBAASI AHMET İHSAN VE ŞÜREKASI MATBAASI,
OSMANLICA, 1313 - 1897.

16 S.; 10 X 15 CM.

1. RAST ŞARKILAR 2. SUZİNAK ŞARKILAR 3. HİCAZKAR ŞARKILAR 4. UŞŞAK
ŞARKILAR 5. HİCAZ ŞARKILAR 6. SABA ŞARKILAR

009995

.

MİSAK

ZEVK-İ DİL CÜZ 9 / MİSAK .-- İSTANBUL : KASBAR MATBAASI, 1319 - 1903.
OSMANLICA

12 S.; 10 X 17 CM.

1. ŞARKILAR

009999

.

TEDRİS-İ MUSİKİ

TEDRİS-İ MUSİKİ KISMI-SANİ / TEDRİS-İ MUSİKİ , MUSİK-İ HÜMAYUN
MUALLİMİ MUAVİNİ .-- İSTANBUL : MAHMUD BEY MATBAASI,
OSMANLICA,1331 -1915.

12 S.; 10 X 17 CM. -- (KÜTÜPHANE-İ MUSİKİ)

1. ŞARKILAR VE NOTALAR

010000

.

FAZİL HAKKI

DARÜL ELHAN MECMUASI ŞUBAT-NİSAN-HAZİRAN-AĞUSTOS 1925 ŞUBAT 1926
/ FAZİL HAKKI .-- İSTANBUL: EVKAF-I İSLAMİYE MATBAASI, 1340 -
1924.OSMANLICA

300 S.; 18 X 24 CM. -- (KÜTÜPHANE-İ MUSİKİ)

1. ŞARKILAR VE NOTALAR 2. GARBDA SON MUSİKİ CEREYANLARI 3. DEDE EFENDİ 4. MUSİKİ VE HALK TERBİYESİ 5. TANBURİ CEMİL BEY 6. FELİKS MENDELSON 7. MUSİKİ VE ŞİİR 8. MUSİKİ VE DARÜL ELHAN 9. UNION FRANSIZ KONSERLERİ

010022

.

RAUF YEKTA

ESATİZ-İ ELHAN 1. CÜZ / RAUF YEKTA .-- İSTANBUL : MAHMUT BEY MATBAASI, 1318 - 1902. OSMANLICA ,53 S.; 18 X 24 CM.

1. HOCA ZEKAİ DEDE EFENDİ

010023

.

RAUF YEKTA

ESATİZ-İ ELHAN 2. CÜZ / RAUF YEKTA .-- İSTANBUL : FERİDİYE MATBAASI, 1318 -1902.

OSMANLICA ,71 S.; 18 X 24 CM.

1. HOCA ABDÜLKADİR MERAĞİ

010024

.

RAUF YEKTA

ESATİZ-İ ELHAN 3. CÜZ / RAUF YEKTA .-- İSTANBUL : EVKAF-I İSLAMİYE MATBAASI, 1341 - 1925. OSMANLICA ,53 S.; 18 X 24 CM.

1. DEDE EFENDİ[İSMAİL]

010025

MAHMUD RAGİP

ANADOLU TÜRKÜLERİ VE MUSİKİ İSTİKBALİMİZ / MAHMUD RAGİP .--

İSTANBUL : MARİFET MATBAASI, 1928. OSMANLICA, 208+24 S.; 18 X 24 CM.

1. MUSİKİNİN TEKEMMÜL TARİHİNDE HALK ŞARKILARI 2. MUSİKİ TEKNİĞİ VE MİLLİYET 3. TÜRKİYE MUSİKİ FOLKLORU 4. ŞARK MUSİKİ

TARİHİNDE TÜRK DEHASI 5. MEMLEKETİMİZ HALK ŞARKILARITÜRKİYE MUSİKİ FOLKLORÜ KİTABİYATI 6. MUSİKİ FOLKLORUNDE USUL

7.HALK TÜRKÜLERİNİ NOTAYA ALMAK 8. TÜRK RAKKASLARI 9. RUSYA TÜRKLERİ MUSİKİ FOLKLORÜ

010028

.

ANADOLU HALK ŞARKILARI (47 ADET) = QUARANTE-SEPT CHANSONS

POPULAIRES TURQUES DEFTER : 1 / RAUF YEKTA BEYİN FOLKLOR VE

HALK ŞARKILARIYLA İLGİLİ BİR MAKALESİ .-- İSTANBUL: EVKAF-I İSLAMİYE MATBAASI, 1926, OSMANLICA ,24 S.; 20 X 28 CM.

1. KONYA,CANİK,KAYSERİ,MENTEŞE,AFYONKARAHİSAR VE ERZURUM 'DA TOPLANMIŞ 47 ADET HALK ŞARKISI 2. FOLKLOR VE HALK ŞARKILARIYLA İLGİLİ BİR MAKALE

010031

.

B. yCNEHCKNN N B. bERREB

TYPKMEHCKAR MY3bİKA / B. yCNEHCKNN N B. bERREB .-- MOCKBA :

MY3bİKNbHbİH, 1928.KAZAKÇA. 377 S.; 19 X 28 CM.

1. TYPKMEHCKAR MY3bİKA 2. TÜRKMEN MUSİKİSİ 3. TÜRKMEN MÜZİĞİ

010043

.

ANDRE COEUROY

HISTOIRE DENERALE DU JAZZ STRETTE- HOT- SWING / ANDRE COEUROY , LES EDITIONS DENOEL .-- PARIS : IMPRIMERIE DE LAGNY EMMANUELLE, 1942, FRANSIZCA.

256 S.;13 X 18 CM.

1. CAZ TARİHİ

010044

• **NOTA MECMUASI=** NOTA MEDİMONASSİ NO: 2 .-- İSTANBUL : ALEM MATBAASI AHMET İHSAN VE ŞÜREKASI MATBAASI, 1315 - 1899. OSMANLICA 6 S.; 24 X 31 CM.

1. SELANİKLİ UDİ ŞEHİR AHMED BEYİN KARCİĞAR ŞARKISI 2. UDİ ŞEHR AFET EFENDİNİN ÇOBAN KANTOSU

010051

• **MÜBTEDİLERE MAHSUS SEVCİK USULÜ KEMAN MUALLİMİ KISIM**

1,2,3,4,5,6,7= METHODE DE VIOLON POUR LES COMMENÇANTS,

T.Y.,FRANSIZCA- OSMANLICA,

16 S.; 25 X 33 CM.

19. YY SONU TAHMİN EDİLMEKLE BİRLİKTE TARİH , MATABAA BİLGİSİ ÜZERİNDE YOK.

1. SEVCİK USULÜ KEMAN ÖĞRETMENİ

010052

• **LA BOSPHORIENNE OU L'UNION ORIENTALE DU DR. BARRACHIN, T.Y.**

7 S.; 26 X 33 CM.FRANSIZCA.

TARİH , MATABAA BİLGİSİ ÜZERİNDE YOK.SULTAN ABDÜLMECİD'İN (1839-1861 ARASI TAHTA KALMIŞ) TUĞRASI BULUNMAKTADIR.

1. FRANSIZCA BİR ŞARKININ MENSUR TERCÜMESİDİR. 2. FRANSIZCA BİR ŞARKININ NOTA VE GÜFTESİ BULUNMAKTADIR.

010053

• **HOCA ABDÜLKADİR MERAĞI BESTENİGAR MAKAMINDA NAKŞ YÖRÜK**

SEMAİSİ, T.Y.24 S.; 25 X 33 CM. -- (DARÜL ELHAN KÜLLİYATI NO: 75),

OSMANLICA

1920 İLA 1925 YILLARI ARASINDA BASILMIŞ OLDUĞU TAHMİN EDİLMEKTEDİR.

1. BESTENİGAR MAKAMINDA NAKŞ YÖRÜK SEMAİSİ

010056

• **DONIZETTI, GIUS**

MARCHE DE S.M.I LE SULTAN (V. MEHMED REŞAD) / GIUS DONIZETTI .--

İSTANBUL : S.CHIRITIDIS, T.Y.,FRANSIZCA- OSMANLICA ,3 S.; 27 X 32 CM.

V. MEHMED REŞAD DÖNEMİ BASILMIŞTIR.(1909-1918) 010058

• **İSTANBUL BELEDİYE KONSERVATUARI NEŞRİYATI**

TÜRK MUSİKİSİ KLASİKLERİNDEN GERDANİYE FASLI NO : 11 / İSTANBUL

BELEDİYE KONSERVATUARI NEŞRİYATI .-- İSTANBUL: HÜSNÜTABİAT

MATBAASI,1956.OSMANLICA

16 S.; 24 X 31 CM.

1. PEŞREV 2. AĞIR SEMAİ 3. YÖRÜK SEMAİ 4. SAZ SEMAİ 5. ŞARKI

010095

•
A. İHSAN TAYŞILI

MUSİKİ MECMUASI AYLİK 1- 12 . SAYILAR / A. İHSAN TAYŞILI .-- İSTANBUL:
AKŞAM MATBAASI, 1948.

312 S. ; 22 X 29 CM.

MUSİKİ MECMUASI AYLİK bir dergi olup 1948 - 1973 yılları arasında yayınlanmış olan 1-
284. sayıları kütüphanemizde bulunmaktadır. 010105

•
A. 3ATAEBNyKA3AKCKNE NECHN (KNPTN3CKNE) = CHANTS DES

KAZAK(KIRGIZ)NO: 15 / A. 3ATAEBNy .-- Y.YOK , T.Y.,KAZAKÇA.

13 S.; 27 X 33 CM. -- (SOCIETE POUR L'ETUDE DU KAZAKSTANE(PAYS KIRGHIZ))

1. PİANO İÇİN ULUSAL FORMDA ŞARKILAR 2. KAZAK ŞARKILARI 3. KAZAK
ŞİİRLERİ

010074

•
A. 3ATAEBNy

NECHN KA3AKCTAHA BbINYCK I / A. 3ATAEBNy , MY3bIKARbHOE

N3RATERbCTBO .-- MOCKBA : MY3bIKARbHOE N3RATERbCTBO, 1932. 13 S.; 27 X
33 CM., KAZAKÇA.

010069

•
A. 3ATAEBNy

KA3AKCTAHA NECHN (KNPTN3CKNE) = CHANTS DES KAZAK(KIRGIZ) NO:11 / A.
3ATAEBNy ,11 SH.; 27 X 33 CM. -- (SOCIETE POUR L'ETUDE DU
KAZAKSTANE(PAYS KIRGHIZ) KAZAKÇA.

1. KAZAK ŞARKILARI 2. PİANO İÇİN ULUSAL FORMDA ŞARKILAR

010070

•
A. 3ATAEBNy

KA3AKCTAHA NECHN (KNPTN3CKNE) = CHANTS DES KAZAK(KIRGIZ) NO: 12 /
A. 3ATAEBNy , 15 SH.; 27 X 33 CM. -- (SOCIETE POUR L'ETUDE DU
KAZAKSTANE(PAYS KIRGHIZ) KAZAKÇA.

1. KAZAK ŞARKILARI 2. PİANO İÇİN ULUSAL FORMDA ŞARKILAR

010071

•
A. 3ATAEBNy

KA3AKCTAHA NECHN (KNPTN3CKNE) = CHANTS DES KAZAK(KIRGIZ) NO: 13 /
A. 3ATAEBNy,12 SH.; 27 X 33 CM. -- (SOCIETE POUR L'ETUDE DU
KAZAKSTANE(PAYS KIRGHIZ) KAZAKÇA.

1. KAZAK ŞARKILARI 2. PİANO İÇİN ULUSAL FORMDA ŞARKILAR

010072

•
A. 3ATAEBNy

KA3AKCTAHA NECHN (KNPTN3CKNE) = CHANTS DES KAZAK(KIRGIZ) NO: 16 /
A. 3ATAEBNy, 10 SH.; 27 X 33 CM. -- (SOCIETE POUR L'ETUDE DU
KAZAKSTANE(PAYS KIRGHIZ) KAZAKÇA.

1. KAZAK ŞARKILARI 2. PİANO İÇİN ULUSAL FORMDA ŞARKILAR

010073

•

XALbQ MONNARb Araluzaqaj koje .-- KAZAN : TATIZDAT, 1929.

2 SH.; 26 X 35 CM., KAZAKÇA

1. KAZAK ŞARKISI NOTA VE GÜFTESİ 2. Araluzaqaj koje. ŞARKISININ NOTA VE GÜFTESİ

010075

.

9XALbQ MONNARb Şevrekej .-- KAZAN : TATIZDAT, 1928.

2 S.; 26 X 35 CM. KAZAKÇA

1. Şevrekej ŞARKISININ NOTA VE GÜFTESİ

010076

.

XALbQ MONNARb sibaj kantun .-- KAZAN : TATIZDAT, 1928.

2 S.; 26 X 35 CM. KAZAKÇA

1. sibaj kantun ŞARKISININ NOTA VE GÜFTESİ

010077

.

XALbQ MONNARb Qolbj kantun .-- KAZAN : TATIZDAT, 1929. 2 S. 26 X 35 CM. KAZAKÇA

1. Qolbj kantun ŞARKISININ NOTA VE GÜFTESİ

010078

.

XALbQ MONNARb .-- KAZAN : TATIZDAT, 1928.

2 S.; 26 X 35 CM. KAZAKÇA

1. Bajbq ŞARKISININ NOTA VE GÜFTESİ

010079

.

XALbQ MONNARb .-- KAZAN : TATIZDAT, 1928.

2 S.; 26 X 35 CM. KAZAKÇA

1. Zelxize ŞARKISININ NOTA VE GÜFTESİ

010080

.

XALbQ MONNARb .-- KAZAN : TATIZDAT, 1929.

2 S.; 26 X 35 CM. KAZAKÇA

1. Taştuolj ŞARKISININ NOTA VE GÜFTESİ

010081

.

10XALbQ MONNARb .-- KAZAN : TATIZDAT, 1928.

2 S.; 26 X 35 CM. KAZAKÇA

1. Xalqbm ecen ŞARKISININ NOTA VE GÜFTESİ

010082

.

XALbQ MONNARb Qahim tyre koje .-- KAZAN : TATIZDAT, 1929.

2 S.; 26 X 35 CM. KAZAKÇA

1. Qahim tyre koje ŞARKISININ NOTA VE GÜFTESİ

010083

.

İSTANBUL BELEDİYE KONSERVATUARI NEŞRİYATI

TÜRK MUSİKİSİ KLASİKLERİNDEN TAHİR FASLI NO : 12 / İSTANBUL BELEDİYE

KONSERVATUARI NEŞRİYATI .-- İSTANBUL : HÜSNÜTABİAT

MATBAASI, 1956.

16 S.; 24 X 31 CM.

1. PEŞREV 2. AĞIR SEMAİ 3. YÖRÜK SEMAİ 4. SAZ SEMAİ 5. ŞARKI
010096

•
İSTANBUL BELEDİYE KONSERVATUARI NEŞRİYATI

TÜRK MUSİKİSİ KLASİKLERİNDEN TAHİR FASLI NO : 13 / İSTANBUL BELEDİYE
KONSERVATUARI NEŞRİYATI .-- İSTANBUL : HÜSNÜTABİAT
MATBAASI, 1956.

16 S.; 24 X 31 CM.

1. PEŞREV 2. AĞIR SEMAİ 3. YÖRÜK SEMAİ 4. SAZ SEMAİ 5. ŞARKI 6. TÜRKÜ
010097

•
İSTANBUL BELEDİYE KONSERVATUARI NEŞRİYATI

TÜRK MUSİKİSİ KLASİKLERİNDEN EVİC FASLI NO : 14 VE NO : 15 / İSTANBUL
BELEDİYE KONSERVATUARI NEŞRİYATI .-- İSTANBUL :
HÜSNÜTABİAT MATBAASI, 1956.

32 S.; 24 X 31 CM.

TÜRK MUSİKİSİ KLASİKLERİNDEN TAHİR FASLI NO : 14 VE NO : 15 BİRARADA
1. PEŞREV 2. AĞIR SEMAİ 3. YÖRÜK SEMAİ 4. SAZ SEMAİ 5. ŞARKI
010098

•
İSTANBUL BELEDİYE KONSERVATUARI NEŞRİYATI

TÜRK MUSİKİSİ KLASİKLERİNDEN NİKRİZ FASLI NO : 16 / İSTANBUL BELEDİYE
KONSERVATUARI NEŞRİYATI .-- İSTANBUL : HÜSNÜTABİAT
MATBAASI, 1956.

16 S.; 24 X 31 CM.

1. PEŞREV 2. AĞIR SEMAİ 3. YÖRÜK SEMAİ 4. SAZ SEMAİ 5. ŞARKI 6. İLAHİ 7.
BESTE
010099

•
İSTANBUL BELEDİYE KONSERVATUARI NEŞRİYATI

TÜRK MUSİKİSİ KLASİKLERİNDEN DİLKEŞİDE - RAHATÜLERVAH FASLI NO : 17
/ İSTANBUL BELEDİYE KONSERVATUARI NEŞRİYATI .--
İSTANBUL : HÜSNÜTABİAT MATBAASI, 1956.

16 S.; 24 X 31 CM.

1. PEŞREV 2. AĞIR SEMAİ 3. YÖRÜK SEMAİ 4. SAZ SEMAİ 5. ŞARKI 6. BESTE
010100

•
İSTANBUL BELEDİYE KONSERVATUARI NEŞRİYATI

TÜRK MUSİKİSİ KLASİKLERİNDEN UŞŞAK FASLI NO : 18 / İSTANBUL BELEDİYE
KONSERVATUARI NEŞRİYATI .-- İSTANBUL : HÜSNÜTABİAT
MATBAASI, 1956.

16 S.; 24 X 31 CM.

1. PEŞREV 2. AĞIR SEMAİ 3. YÖRÜK SEMAİ 4. SAZ SEMAİ 5. ŞARKI 6. BESTE 7.
KAR
010101

•

İSTANBUL BELEDİYE KONSERVATUARI NEŞRİYATI

TÜRK MUSİKİSİ KLASİKLERİNDEN HİSAR FASLI VE EVİÇ'İN DEVAMI NO : 19 /

İSTANBUL BELEDİYE KONSERVATUARI NEŞRİYATI .--

İSTANBUL:HÜSNÜTABİAT MATBAASI, 1956.

15 S.; 24 X 31 CM.

1. PEŞREV 2. AĞIR SEMAİ 3. YÖRÜK SEMAİ 4. SAZ SEMAİ 5. ŞARKI 6. EVİÇ ŞARKI
7. AKSAK SEMAİ

010102

•
“SAZ” EN GÜZEL VE SEÇME ŞARKILAR YANIK ÖMER NO: 14 / SADETTİN

KAYNAK. -- 3 .-- İSTANBUL : NÜMUNE MATBAASI

4 S;17 X 25 CM. -- (İSTANBUL NÜMUNE MATBAASI NEŞRİYATINDAN)

[ÜZERİNDE TARİH BULUNMAMAKLA BİRLİKTE 1935 -1940 YILLARI ARASINDA
TARİHLENDİRİLEBİLİR]

1. BİR ZAMANLAR SİVASLI KIZ GELİN OLMUŞ” NOTA VE GÜFTESİ

009844

•
“SAZ” EN GÜZEL VE SEÇME ŞARKILAR” BİR ZAMANLAR- SİVASLI KIZ GELİN

OLMUŞ” NO: 15 / YESARİ ASIM. -- 3 .-- İSTANBUL : NÜMUNE

MATBAASI

4 S;17 X 25 CM. -- (İSTANBUL NÜMUNE MATBAASI NEŞRİYATINDAN)

[ÜZERİNDE TARİH BULUNMAMAKLA BİRLİKTE 1935 -1940 YILLARI ARASINDA
TARİHLENDİRİLEBİLİR]

1. BİR ZAMANLAR SİVASLI KIZ GELİN OLMUŞ” NOTA VE GÜFTESİ

009845

•
“SAZ” EN GÜZEL VE SEÇME ŞARKILAR” BEYOĞLUNDA PEK DOLAŞMA” NO: 18 /

YESARİ ASIM. -- 3 .-- İSTANBUL : NÜMUNE MATBAASI

4 S;17 X 25 CM. -- (İSTANBUL NÜMUNE MATBAASI NEŞRİYATINDAN)

[ÜZERİNDE TARİH BULUNMAMAKLA BİRLİKTE 1935 -1940 YILLARI ARASINDA
TARİHLENDİRİLEBİLİR]

1. “BEYOĞLUNDA PEK DOLAŞMA” NOTA VE GÜFTESİ

009846

•
“SAZ” EN GÜZEL VE SEÇME ŞARKILAR” GÜNDÜZE MATEM VEREN - ŞEN

DUDAKLARINDA” NO: 55 / İZMİRLİ ZEKİ DUYGULU. -- 3 .-- İSTANBUL :

NÜMUNE MATBAASI

4 S;17 X 25 CM. -- (İSTANBUL NÜMUNE MATBAASI NEŞRİYATINDAN)

[ÜZERİNDE TARİH BULUNMAMAKLA BİRLİKTE 1935 -1940 YILLARI ARASINDA
TARİHLENDİRİLEBİLİR]

1. “GÜNDÜZE MATEM VEREN - ŞEN DUDAKLARINDA” ŞARKILARININ NOTA VE
GÜFTESİ

009861

•
“SAZ” EN GÜZEL VE SEÇME ŞARKILAR” YARAMAZ AYŞE - ASRİ KIZ” NO: 58 /

BURSALI UDİ KADRİ ŞENÇALAR. -- 3 .-- İSTANBUL : NÜMUNE

MATBAASI

4 S;17 X 25 CM. -- (İSTANBUL NÜMUNE MATBAASI NEŞRİYATINDAN)

[[ÜZERİNDE TARİH BULUNMAMAKLA BİRLİKTE 1935 -1940 YILLARI ARASINDA
TARİHLENDİRİLEBİLİR]

1. “YARAMAZ AYŞE - ASRİ KIZ” ŞARKILARININ NOTA VE GÜFTESİ
009863

•
“SAZ” EN GÜZEL VE SEÇME ŞARKILAR” BİR ÇAPKINA GÖNÜL VERDİM -
MODALI KIZ” NO: 84 / DRAMALI HASAN. -- 3 .-- İSTANBUL : NÜMUNE
MATBAASI
4 S;17 X 25 CM. -- (İSTANBUL NÜMUNE MATBAASI NEŞRİYATINDAN)
[ÜZERİNDE TARİH BULUNMAMAKLA BİRLİKTE 1935 -1940 YILLARI ARASINDA
TARİHLENDİRİLEBİLİR]

1. “BİR ÇAPKINA GÖNÜL VERDİM - MODALI KIZ” ŞARKILARININ NOTA VE
GÜFTESİ
009875

•
“SAZ” EN GÜZEL VE SEÇME ŞARKILAR” SARI ÇİVİLER” SLOW - FOX NO:104 /
SÖZ : S. ZEKİ MÜZİK : M. FERRUH ARSUNAR. -- 3 .-- İSTANBUL :
NÜMUNE MATBAASI
4 S;17 X 25 CM. -- (İSTANBUL NÜMUNE MATBAASI NEŞRİYATINDAN)
[ÜZERİNDE TARİH BULUNMAMAKLA BİRLİKTE 1935 -1940 YILLARI ARASINDA
TARİHLENDİRİLEBİLİR]

1. “ SARI ÇİVİLER” SLOW - FOX” ŞARKILARININ NOTA VE GÜFTESİ
009883

Mustafa Hakkı Yeşil Hayatı ve Kütüphanesinden Fotoğraf Kareleri



RESİM 1. Mustafa Hakkı Yeşil (35 yaşında) **RESİM 2.** M. Yeşil'in Babası A.İzzet Yeşil



RESİM 3. Kütahya Müzesinde Kudüm, Teber, Nefir, Tığ ve Tef gibi tekke eşyası ile



RESİM 4. Kütahyalılardan bir grup Musiki Sefasında



RESİM 5. 2009 yılında yeni hizmete giren Kütüphanenin Okuma Salonu



RESİM 6. 2009 yılında yeni hizmete giren Kütüphane Binası



RESİM 8. Sağda oturan Selçuk Yeşil (M. Yeşil'in oğlu) , sağ ayakta Hakkı Çamlıbel (M. Yeşil'in arkadaşı), Solda oturan Ali Günhan ve Emine Gedik (Kütüphaneci)
(Ekim 2010)



RESİM 7. Mustafa Yeşil kütüphanesi Yazma Eserler



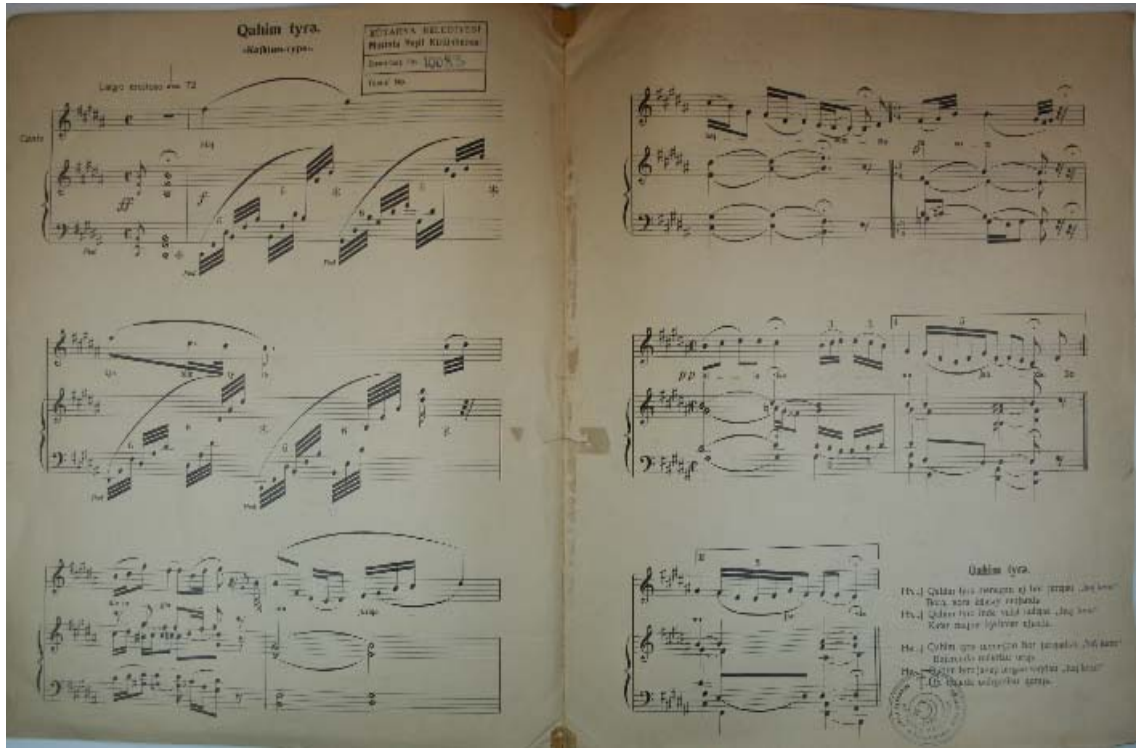
RESİM 9. Mustafa Yeşil kütüphanesi Yazma Eserlerinden bir örnek



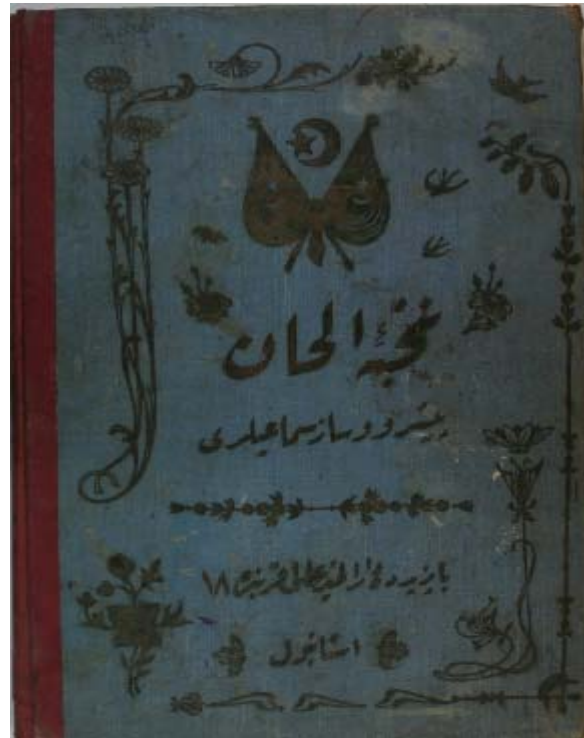
RESİM 10. Mustafa Yeşil Kütüphanesi müzik kitaplarından örnekler



RESİM 11. Osmanlıca Dar-ül Elhan Mecmuası



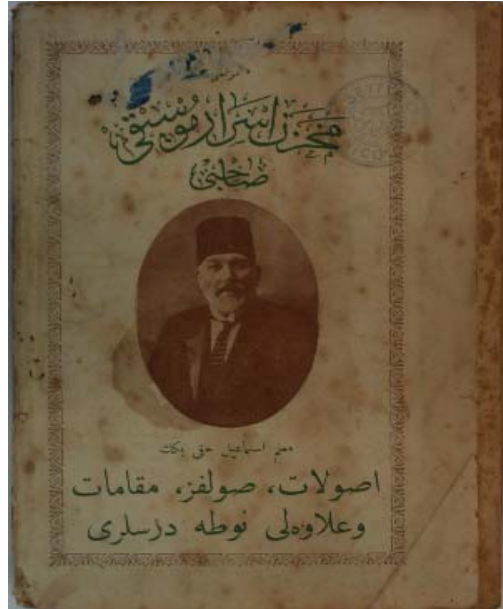
RESİM 12. Osmanlıca Notalar



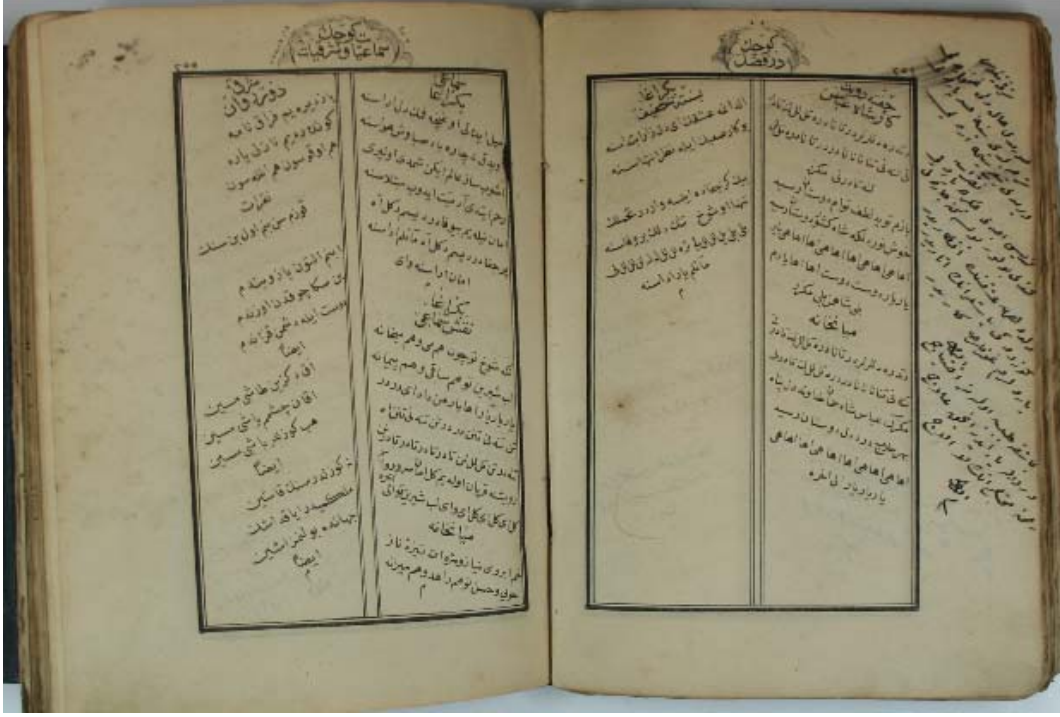
RESİM 13. Osmanlıca Nuhbe- i Elhan



RESİM 14. Anne tarafı Germiyoğulları ailesinden Münir Nurettin Selçuk



RESİM 15. Osmanlıca; Mahzen-i Esrar-ı Musiki



RESİM 16. Osmanlıca Musiki Kitaplarından Örnekler



RESİM 17. Osmanlıca Musiki Kitaplarından diğ er bir  rnek

“GÜZEL SANATLAR VE SPOR LİSELERİNDEKİ MÜZİK BÖLÜMÜ ÖĞRENCİLERİNİN MÜZİK ALGILARINA YÖNELİK DEĞİŞİMLERİN İNCELENMESİ”

Esengül KARADEMİR

ÖZET

Güzel Sanatlar ve Spor Liselerinde müzik bölümü öğrencilerinin çoğu müzik eğitime başlamadan önce yeteneklerinin tespiti doğrultusunda aileleri tarafından veya kendi istekleriyle müzik alanına yönelerek bu bölümde ilerlemeyi hedeflemektedir. Müzik yaşamlarına lisede amatör olarak başlayan öğrencilerin müzik eğitimlerinin kendilerinde ve çevrelerinde oluşturduğu bir müzik algısı mevcuttur. Bu müzik algısı hem müziği anlamalarında hem de müziği anlamlandırmalarında etkilidir. Müzik eğitiminin gerekliliğini anlamak, müzik türlerini tanımak ve müziği çalgıyla üretebilmek öğrencilerin müzik algıları üzerinde zamanla bir takım değişikliklere yol açmaktadır. Oluşan bu algı değişiminin durumunu incelemek için yapılan bu araştırma, G.S. S. Lisesi müzik bölümü öğrencilerinin müzik eğitimi aldıktan sonra ne tür bir değişim yaşadıklarını ve bu değişikliklerin hangi yönde olduğunu tespit etmek için yapılmıştır.

Araştırmada verilerin toplanmasında anket tekniğine başvurulmuş, öğrencilerin düşüncelerini aktarmalarına olanak sağlamak amacıyla bir soru açık uçlu oluşturulmuştur. Müzik eğitimi almakta olan G.S.S. Liseleri’ndeki müzik bölümü öğrencilerinin müzik algılarının çevrelerine olan etkileri de tespit edilmeye çalışılmıştır.

1.GİRİŞ

Toplumların kültürel birikiminde önemli bir yer tutan ve toplumsal kimliği oluşturan müzik kültürü, örgün olsun ya da olmasın, eğitimin yardımıyla korunup gelecek kuşaklara aktarılmaktadır. Bu aktarımda müzik eğitimi veren kurumlar arasında daha yirmi beş yılını bile doldurmamış, en genç orta öğretim kurumlarımız olan Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri ise ağır bir sorumluluğun altına girerek, müzik alanında kültür savaşı verenlerin arasındaki yerlerini almışlardır.

Toplumun çeşitli kesimlerinden gelen bu kurumların öğrencileri, günümüzde var olduğu görülen pek çok müzik türünü tanımakta ve bu müzik türleriyle beslenerek bu kurumlara gelmektedirler.

Açıldıkları dönemde, müziği ve sanatı seven koruyan ve sanatın estetik değerlerini benimseyerek yetişmiş ismiyle özdeş kuşaklar yetiştirme amacını taşıyan Güzel Sanatlar Liseleri, zaman içerisinde büyük bir eksikliği fark edilen erken müzik eğitime ulaşmada bir orta öğretim kurumu olarak hizmet verme görevini de ister istemez üstlenmiş oldular. Bir sanat eğitimi kurumu olarak, verdikleri bilgiler yoluyla öğrencilerine temel bilgi ve birikim ile sadece mesleki eğitimlerine katkıda bulunmadıkları aynı zamanda toplumun kültürel gelişiminde de önemli bir rol oynadıkları açıktır.

Sanat eğitimi bireyin kültürel değişim ve gelişimine katkıda bulunduğu gibi okul, sanatsal etkinliklerin düzenlendiği mekânlar-etkinlikler vb yoluyla ciddi bir kültür aktarımına fırsat verir. Eğitimin tanımında olduğu gibi bireyin değişim ve gelişimini istemesi, kendi yaşantısı yoluyla belirli değişiklikler oluşturması gerekir (Uçan, 1994: 70).

İşte Güzel Sanatlar Liseleri bu değişim ve gelişimde öğrencilerin üzerindeki etkileriyle araştırma konusu olmaya devam etmekte, farklı yönleriyle ele alınan bu okullardaki eğitimin etkileri ve boyutları öğrenilmeye çalışılmaktadır.

1989 yılında ilk kez İstanbul’da Avni Akyol’un Milli Eğitim Bakanlığı sırasında açılan ve Türk Sanat Eğitimi adına önemli bir açığı dolduran bu okullar (Türkmen, 1999: 7), açılma amaçlarının çok ötesinde bir görev üstlenerek eğitim tarihimizde yerlerini almışlardır.

Müzik ve resim alanında yetenekli çocukların artık mesleki müzik eğitimi alma yolunda tercih ettikleri okullar olan GSS Liseleri verdikleri eğitim yoluyla öğrencilerin sanat ve müziğe olan bakışlarını da etkilemektedirler.

Mesleki müzik eğitimi veren kurumlardaki hemen tüm gelişmeler, eğitim öğretim uygulamaları Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri müzik bölümü öğrencilerini de doğrudan etkilemektedir. Son yıllarda bu okullarda yürütülen ve öğrencileri belli bir süreç içerisinde yetiştirmeye yönelik geçerli öğrenme yaşantılarını düzenleyen eğitim programları (Ertürk, 1975; 95) üzerinde ciddi çalışmaların yapıldığı bilinmektedir.

Bu program ve eğitimin öğrencilerin sadece sanat ve müziğe olan bakış açılarını etkilemeyeceği, bununla birlikte ve aynı zamanda müzik algılarını da etkileyeceği açıktır.

Çünkü algı, duyuşsal bilginin yorumlanması ya da anlamlandırılması işlemidir. Bir uyarının anlamlandırılabilmesi için öncelikle bireyin, o uyarana ilgili bilgilerinin olması gerekir. Eğer birey karşılaştığı uyarana ilişkin hiçbir bilgiye sahip değilse, uyarıcıya anlam vermesi olanaksızdır. Algı büyük ölçüde geçmiş yaşantılara dayalıdır. (Ulusoy,2011:378) Ayrıca, insanlar çevrelerinden duyu organlarına gelen ayrı ayrı uyarımları anlamlı bir biçimde örgütleyerek zihinlerinde işlem yaparlar ve algı süreci böylece tamamlanır (Erden,Akman;2003:164).

Geçmiş yaşantıların algılar üzerindeki etkisi, özellikle müzik türlerinin tercihinde bir takım değişimlerin oluşmasına ön ayak olmaktadır. Ayrıca bilgi birikimi, tercih, gereksinim, beklenti gibi pek çok kavram da algıyı etkilemekte, farklı açılardan üzerinde araştırma yapılmasını gerektirmektedir.

Güzel sanatlar lisesi öğrencilerinin müzik eğitimi almaya başlamadan önce sahip oldukları bilgi birikiminin de bu düşüncelere dayalı olarak algılarını etkileyeceği düşünülmektedir. Bu değişimin nasıl, ne yönde olduğu ve ne tür etmenlerin bu değişimde rol oynadığı ise açıkça bilinmemektedir. Burada başlangıçta uyarın niteliğinde olan sonrasında ise eğitiminin alınması yoluyla bilgi edindikleri müzik konusundaki algılarında oluşan değişimler merak konusu olmuştur. Bu algı değişikliğinde rol oynayan etkenlerin tespitinin ise öğrencilerin almakta oldukları müzik eğitimlerine katkı sağlayacağı ve eğitimlerine yön vermede göz önünde bulundurulabileceği sanılmaktadır.

Konuyla ilgili bir araştırmanın yapılmamış olması, araştırmanın önemini arttırmaktadır.

Araştırmanın Problemi

Bu düşünceler doğrultusunda araştırmanın problem cümlesi “Güzel Sanatlar Ve Spor Liselerindeki müzik bölümü öğrencilerinin müzik algılarına yönelik değişimler nelerdir?” biçiminde düzenlenmiştir.

Alt Problemler

1.Güzel Sanatlar Ve Spor Liselerindeki müzik bölümü öğrencilerinin müzik bölümüne başlamadan önce müziğe olan ilgilerini etkileyen etmenler nelerdi?

- Müziğe olan ilginizde okulun etkili olduğunu düşünüyor musunuz?
- Müziğe olan ilginizde öğretmenlerinizin etkili olduğunu düşünüyor musunuz?
- Müziğe olan ilginizde ailenizin etkili olduğunu düşünüyor musunuz?
- Müziğe olan ilginizde görsel ve işitsel medyanın etkili olduğunu düşünüyor musunuz?

e) Müziğe olan ilginizde başka ne tür etkenlerin rolü olduğunu düşünüyorsunuz? (Belirtiniz)

2.Güzel Sanatlar Ve Spor Liselerindeki müzik bölümü öğrencilerinin müzik bölümüne başlamadan önceki müzik algıları nasıldı?

- Güzel Sanatlar Ve Spor Lisesi müzik bölümüne başlamadan önce ilgilendiğiniz ve dinlediğiniz müzik türleri aşağıdakilerden hangileridir?

3.Güzel Sanatlar Ve Spor Liselerindeki müzik bölümü öğrencilerinin müzik bölümüne başladıktan sonra dinledikleri müzikleri yorumlama ve anlamlandırmalarını etkileyen etmenler nelerdir?

a) Dinlediğiniz Müzikleri yorumlamanız ve anlamlandırmanızda şu anda öğrenim görmekte olduğunuz okulun etkili olduğunu düşünüyor musunuz?

b)Dinlediğiniz Müzikleri yorumlamanız ve anlamlandırmanızda öğretmenlerinizin etkili olduğunu düşünüyor musunuz?

c) Dinlediğiniz müzikleri yorumlamanız ve anlamlandırmanızda şu anda öğrenim görmekte olduğunuz okulun etkili olduğunu düşünüyor musunuz?

d) Dinlediğiniz müzikleri yorumlamanız ve anlamlandırmanızda aldığınız eğitimin ve edindiğiniz bilgilerin etkili olduğunu düşünüyor musunuz?

e) Dinlediğiniz müzikleri yorumlamanız ve anlamlandırmanızda ailenizin müzik bölümüne başladıktan sonra etkili olduğunu düşünüyor musunuz?

f) Dinlediğiniz müzikleri yorumlamanız ve anlamlandırmanızda görsel ve işitsel medyanın etkili olduğunu düşünüyor musunuz?

g) Dinlediğiniz müzikleri yorumlamanız ve anlamlandırmanızda çalgı çalmanın etkili olduğunu düşünüyor musunuz?

h)Dinlediğiniz müzikleri yorumlamanız ve anlamlandırmanızda okula başladıktan sonra rol oynayan başka etmenler var mıdır? (Belirtiniz)

Araştırmanın Yöntemi

Araştırma, nitel araştırma yöntemlerine dayalı olarak bir çalışma grubuna uygulanan anketten elde edilen verilerin yorumlanması yoluyla yapılmıştır. Güzel Sanatlar Ve Spor Liselerindeki müzik bölümü öğrencilerinin müzik algılarına yönelik değişimleri konu edinmektedir. Bu yönüyle betimsel bir çalışma niteliği taşımaktadır. Sönmez ; anket tekniğini ,belli bir konuda, kişilerin, grupların, toplumların görüşlerini almak üzere hazırlanmış sorulardan oluşan veri toplama aracı olarak betimlenmekte olduğunu, Bunları, inançlar, değerler, düşünceler, ilgiler, tutumlar, özgüven, yabancılaşma, tercihler vb. olabilir. Ayrıca araştırma yapacak grupla ilgili demografik veriler de anketle toplanabilir. Bu demografik veriler, grubu tanımak için sorulabilir şeklinde tanımlamıştır. (Sönmez; 2011: 110)

Araştırmanın Amacı

Araştırmada, Güzel Sanatlar Ve Spor Liselerindeki müzik bölümü öğrencilerinin müzik algılarına yönelik değişimlerin tespit edilmesi ve müzik eğitimi almalarının müzik algılarına olan etkilerinin ne şekilde olduğunu tespit edilmesi amaçlanmıştır. Ayrıca müzik algılarındaki bu değişimlerin olumlu ya da olumsuz yönde olması da değerlendirilmiş, müzik algılarına etki eden etmenler de belirlenmeye çalışılmıştır. Böylece, müzik algılarındaki değişimleri nelerin etkilediği anlaşılmaya çalışılmıştır.

Araştırmanın Önemi

Araştırma, daha önce ele alınmamış bir konuyu ele almanın ötesinde, Güzel Sanatlar Ve Spor Lisesi Müzik Bölümü öğrencilerinin algılarını tespit etmesi ve bu algılarda yaşanan değişimlerin ortaya konması açısından büyük önem taşımaktadır.

BULGULAR**1. Alt Probleme Yönelik Bulgular**

5	Müziğe olan ilginizde başka ne tür etkenlerin rolü olduğunu düşünüyorsunuz?	Arkadaş	Enstrüman	Yarışmalar	Yetenek		
	Katılım	11	2	1	17		
		1.(Güzel Sanatlar Ve Spor Liselerindeki müzik bölümü öğrencilerinin müzik bölümüne başlamadan önce müziğe olan ilgilerini etkileyen etmenler nelerdi?)					
Sorular		Cevaplar					
		Evet		Kısmen		Hayır	
		<i>f</i>	%	<i>f</i>	%	<i>f</i>	%
1	Müziğe olan ilginizde okulun etkili olduğunu düşünüyor musunuz?	53	45	37	32	27	23
2	Müziğe olan ilginizde öğretmenlerinizin etkili olduğunu düşünüyor musunuz?	52	45	35	30	30	25
3	Müziğe olan ilginizde ailenizin etkili olduğunu düşünüyor musunuz?	58	50	31	26	28	24
4	Müziğe olan ilginizde görsel ve işitsel medyanın etkili olduğunu düşünüyor musunuz?	61	53	38	32	18	15

Bu tabloda 9,10,11 ve 12 Müzik sınıflarının toplam öğrenci katılım sayısı (frekans) ve yüzdelik oranları(%) yer almaktadır. Güzel Sanatlar ve Spor lisesinin 9,10,11 ve 12 müzik sınıflarına uygulanan anketin ilk basamağında birinci alt probleme yönelik hazırlanmış, biri açık uçlu olmak üzere toplam beş soru yer almaktadır.

Birinci soruda öğrencilerin müziğe olan ilgilerinde okulun etken olup olmadığı sorulmuştur. Etken olduğu yönünde katılan öğrenci sayısı 53, bölüm genelinde katılım oranı %45 kadardır. Kısmen etken olduğu yönünde katılan öğrenci sayısı 31, bölüm genelinde katılım oranı %32 kadardır. Etken olmadığı yönünde katılan öğrenci sayısı 27, bölümün genelinde katılım oranı %23 kadardır. İkinci soruda öğrencilerin müziğe olan ilgilerinde öğretmenlerinin etken olup olmadığı sorulmuştur. Etken olduğu yönünde katılan öğrenci sayısı 52, okul genelinde katılım oranı %45 kadardır. Kısmen etken olduğu yönünde katılan öğrenci sayısı 35, bölümün genelinde katılım oranı %30 kadardır. Etken olmadığı yönünde katılan öğrenci sayısı 30,bölümün genelinde katılım oranı %25 kadardır.

Üçüncü soruda öğrencilerin müziğe olan ilgilerinde ailelerinin etken olup olmadığı sorulmuştur. Etken olduğu yönünde katılan öğrenci sayısı 58, bölümün genelinde katılım oranı %50 kadardır. Kısmen etken olduğu yönünde katılan öğrenci sayısı 31, bölümün genelinde katılım oranı %26 kadardır. Etken olmadığı yönünde katılan öğrenci sayısı 28, bölümün genelinde katılım oranı %24 kadardır. Dördüncü soruda öğrencilerin müziğe olan ilgilerinde görsel ve işitsel medyanın etken olup olmadığı sorulmuştur. Etken olduğu yönünde katılan öğrenci sayısı 61, bölümün genel katılım oranı %53 kadardır. Kısmen etken olduğu

yönünde katılan öğrenci sayısı 38, bölümün genel katılım oranı %32 kadardır. Etken olmadığı yönünde katılan öğrenci sayısı 18, bölümün genel katılım oranı %15 kadardır. Beşinci soruda öğrencilerin müzik ilgilerine başka ne tür etkenler olduğu açık uçlu sorulmuştur. Bölümden 17 öğrenci yeteneğinin farkında olması sebebiyle müziğe ilgi duymaktadır. 11 öğrenci arkadaşlarının etken olduğunu, 2 öğrenci enstrümanın etken olduğunu ve 1 öğrenci yarışmaların etken olduğunu belirtmiştir.

2. Alt Probleme Yönelik Bulgular

2.(Güzel Sanatlar Ve Spor Liselerindeki müzik bölümü öğrencilerinin müzik bölümüne başlamadan önceki müzik algıları nasıldı?)											
Sorular		Cevaplar									
		Klasik Batı Müziği		Türk Sanat Müziği		Türk Halk Müziği		Pop		Arabesk	
		<i>f</i>	%	<i>f</i>	%	<i>f</i>	%	<i>f</i>	%	<i>f</i>	%
6	Güzel Sanatlar Ve Spor Lisesi müzik bölümüne başlamadan önce ilgilendiğiniz ve dinlediğiniz müzik türleri aşağıdakilerden hangileridir?	51	43	39	33	36	30	51	43	10	8
		Caz		Rock							
		<i>f</i>	%	<i>f</i>	%						
		45	38	63	53						
		Klasik Batı Müziği		Türk Sanat Müziği		Türk Halk Müziği		Pop		Arabesk	
		<i>f</i>	%	<i>f</i>	%	<i>f</i>	%	<i>f</i>	%	<i>f</i>	%
7	G. S.S. Lisesi müzik bölümüne başladıktan sonra ilgilendiğiniz ve dinlediğiniz müzik türleri aşağıdakilerden hangileridir?	101	86	51	43	39	33	38	32	9	7
		Caz		Rock							
		<i>f</i>	%	<i>f</i>	%						
		72	61	55	47						

3.(Güzel Sanatlar Ve Spor Liselerindeki müzik bölümü öğrencilerinin müzik bölümüne başladıktan sonra dinledikleri müzikleri yorumlama ve anlamlandırmalarını etkileyen etmenler nelerdir?)							
Sorular		Cevaplar					
		Evet		Kısmen		Hayır	
		<i>f</i>	%	<i>f</i>	%	<i>f</i>	%
8	Dinlediğiniz müzikleri yorumlamanız ve anlamlandırmanızda şu anda öğrenim görmekte olduğunuz okulun etkili olduğunu düşünüyor musunuz?	83	72	26	23	8	6
9	Dinlediğiniz müzikleri yorumlamanız ve anlamlandırmanızda öğretmenlerinizin etkili olduğunu düşünüyor musunuz?	62	54	38	32	17	14
10	Dinlediğiniz müzikleri yorumlamanız ve anlamlandırmanızda müzik bölümüne başladıktan sonra ailenizin etkili olduğunu düşünüyor musunuz?	32	27	34	30	51	43
11	Dinlediğiniz müzikleri yorumlamanız ve anlamlandırmanızda aldığınız eğitimin ve edindiğiniz bilgilerin etkili olduğunu düşünüyor musunuz?	101	87	15	13	1	0
12	Dinlediğiniz müzikleri yorumlamanız ve anlamlandırmanızda görsel ve işitsel medyanın etkili olduğunu düşünüyor musunuz?	48	42	40	34	29	24
13	Dinlediğiniz müzikleri yorumlamanız ve anlamlandırmanızda çalgı çalmanın etkili olduğunu düşünüyor musunuz?	103	89	13	11	1	0

Bu tabloda 9,10,11 ve 12 Müzik sınıflarının toplam öğrenci katılım sayısı (frekans) ve yüzdelik oranları(%) yer almaktadır. Güzel Sanatlar ve Spor lisesinin 9,10,11 ve 12 müzik sınıflarına uygulanan anketin ikinci basamağında ikinci alt probleme yönelik hazırlanmış iki soru yer almaktadır.

Altıncı soruda öğrencilerin G.S.S. lisesine başlamadan önce ilgilendikleri ve dinledikleri müzik türlerinin hangileri olduğu sorulmuştur. Klasik müzik dinleyen öğrenci

sayısı 51, bölümde genel katılım oranı % 43 kadardır. Türk Sanat müziği dinleyen öğrenci sayısı 39, bölümün katılım oranı %33 kadardır. Türk Halk müziği dinleyen öğrenci sayısı 36, bölümün genel katılım oranı %30 kadardır. Pop müzik dinleyen öğrenci sayısı 51, bölümün genel katılım oranı %43 kadardır. Arabesk müzik dinleyen öğrenci sayısı 10, bölümün genel katılım oranı % 8 kadardır. Caz müzik dinleyen öğrenci sayısı 45, bölümün genel katılım oranı % 38 kadardır. Rock müzik dinleyen öğrenci sayısı 63, bölümün genel katılım oranı %53 kadardır.

Yedinci soruda öğrencilerin G.S. S. lisesine başladıktan sonra ilgilendikleri ve dinledikleri müzik türlerinin hangileri olduğu sorulmuştur. Klasik müzik dinleyen öğrenci sayısı 101, bölümün genel katılım oranı %86 kadardır. Türk Sanat müziği dinleyen öğrenci sayısı 51, bölümün genel katılım oranı %43 kadardır. Türk Halk müziği dinleyen öğrenci sayısı 39, bölümün genel katılım oranı %33 kadardır. Pop müzik dinleyen öğrenci sayısı 38, bölümün genel katılım oranı %32 kadardır. Arabesk müzik dinleyen öğrenci sayısı 9, bölümün genel katılım oranı % 7 kadardır. Caz müzik dinleyen öğrenci sayısı 72, bölümün genel katılım oranı % 61 kadardır. Rock müzik dinleyen öğrenci sayısı 55, bölümün genel katılım oranı %47 kadardır.

3.Alt probleme yönelik bulgular

14	Dinlediğiniz müzikleri yorumlamanız ve anlamlandırmanızda okula başladıktan sonra rol oynayan başka etmenler var mıdır?	Arkadaş	Merak ve araştırma
	Katılım	4	3

Sekizinci soruda öğrencilerin dinledikleri müziği yorumlama ve anlamlandırma şu anda eğitim görmekte olduğu okulun etken olup olmadığı sorulmuştur. Etken olduğu yönünde katılan öğrenci sayısı 83, bölüm genelinde katılım oranı %72 kadardır. Kısmen etken olduğu yönünde katılan öğrenci sayısı 26, bölüm genelinde katılım oranı %23 kadardır. Etken olmadığı yönünde katılan öğrenci sayısı 8, bölümün genelinde katılım oranı %6 kadardır. Dokuzuncu soruda öğrencilerin dinledikleri müziği yorumlama ve anlamlandırma öğretmenlerinin etken olup olmadığı sorulmuştur. Etken olduğu yönünde katılan öğrenci sayısı 62, okul genelinde katılım oranı %54 kadardır. Kısmen etken olduğu yönünde katılan öğrenci sayısı 38, bölümün genelinde katılım oranı %32 kadardır. Etken olmadığını yönünde katılan öğrenci sayısı 17, bölümün genelinde katılım oranı %14 kadardır. Onuncu soruda öğrencilerin müzik bölümüne başladıktan sonra dinledikleri müziği yorumlama ve anlamlandırma ailelerinin etken olup olmadığı sorulmuştur. Etken olduğu yönünde katılan öğrenci sayısı 32, bölümün genelinde katılım oranı %27 kadardır. Kısmen etken olduğu yönünde katılan öğrenci sayısı 31, bölümün genelinde katılım oranı %30 kadardır. Etken olmadığı yönünde katılan öğrenci sayısı 28, bölümün genelinde katılım oranı %43 kadardır. Onbirinci soruda öğrencilerin dinledikleri müzikleri yorumlama ve anlamlandırmada aldıkları eğitimin ve edindikleri bilgilerin etken olup olmadığı sorulmuştur. Etken olduğu yönünde katılan öğrenci sayısı 101, bölümün genel katılım oranı % 87 kadardır. Kısmen etken olduğu yönünde katılan öğrenci sayısı 15, bölümün genel katılım oranı %13 kadardır. Etken olmadığını yönünde katılan öğrenci sayısı 1, bölümün genel katılım oranı %0 dır.

Onikinci soruda öğrencilerin dinledikleri müzikleri yorumlama ve anlamlandırmada görsel ve işitsel medyanın etken olup olmadığı sorulmuştur. Etken olduğu yönünde katılan öğrenci sayısı 48, bölümün genel katılım oranı % 42 kadardır. Kısmen etken olduğu yönünde katılan öğrenci sayısı 40, bölümün genel katılım oranı %34 kadardır. Etken olmadığı yönünde katılan öğrenci sayısı 29, bölümün genel katılım oranı %24 kadardır.

Onüçüncü soruda öğrencilerin dinledikleri müzikleri yorumlama ve anlamlandırmada çalgı çalmanın etken olup olmadığı sorulmuştur. Etken olduğu yönünde katılan öğrenci sayısı 103, bölümün genel katılım oranı % 89 kadardır. Kısmen etken olduğu yönünde katılan öğrenci sayısı 13, bölümün genel katılım oranı %11 kadardır. Etken olmadığı yönünde katılan öğrenci sayısı 1, bölümün genel katılım oranı %0 dır.

Ondördüncü soruda öğrencilerin dinledikleri müziği yorumlama ve anlamlandırmada okula başladıktan sonra başka ne tür etkenler olduğu açık uçlu sorulmuştur. Bölümden 4 öğrenci arkadaşlarının etken olduğunu, 3 öğrenci merak ve araştırmanın etken olduğunu belirtmiştir.

SONUÇ VE YORUMLAR

SONUÇ

Araştırmanın alt problemlerine yönelik hazırlanan ve G.S. S Lisesi 9,10,11 ve 12 Müzik sınıflarına uygulanan ankette, öğrencilerin müziğe ilgilerini etkileyen etmenler, aldıkları müzik eğitimi ve edindikleri bilgilerin müzik algılarına etkileri, dinlemek istedikleri müzik türlerini seçme aşamasında müzik algılarını etkileyen faktörler ve müziği yorumlama ve anlamlandırmada etkili olan etmenlerin neler olduğu incelenmiştir.

Birinci alt probleme yönelik hazırlanan anket sorularının ilk 5 tanesi, öğrencilerin G.S.S lisesine başlamadan önce müzik algılarına yönelik okul,öğretmen,aile ,görsel ve işitsel medya etkenlerinden hangilerinin en önemli etken olduğu tespit edilmek üzere sorulmuştur.Anket sonuçlarına göre, müzik bölümü öğrencilerinin G.S. S lisesine başlamadan önce müziğe olan ilgilerine en önemli derecede görsel ve işitsel medyanın etki ettiği tespit edilmiştir. Aile öncelikli olmak koşuluyla okul ve öğretmen etkenlerinin de birbirine yakın derecede etken olduğu tespit edilmiştir.

İkinci alt probleme yönelik hazırlanan anket sorularının 6. ve 7. soruları öğrencilerin G.S. S lisesine başlamadan önce hangi müzik türlerini dinlemeyi tercih ettiklerine yöneliktir. Bu soruları Klasik Batı müziği, Türk Sanat müziği, Türk Halk müziği, Pop, Arabesk, Caz ve Rock müzik türleri oluşturmaktadır. Anket sonuçlarına göre en çok dinlenen müzik türünün Rock müzik olduğu tespit edilmiştir. Rock müzikten sonra en çok dinlenen türler Klasik Batı müziği ve pop müziktir. Diğer müzik türlerinden en çok dinlenenden en aza doğru sıralarsak Caz, Türk Sanat müziği, Türk Halk müziği ve Arabesk müzik türleri oluşturmaktadır. G.S. S. lisesine başladıktan sonra öğrencilerin dinlemeyi tercih ettiği müzik türleri değişmiştir. Örneğin G.S. S. ye başlamadan önce en çok dinlenen müzik türü Rock müzikken başladıktan sonra en çok dinlenen müzik türünün Klasik Batı müziği olduğu tespit edilmiştir. Klasik Batı müziği dinleyen öğrenci sayısı %43 ten %86 ya çıkmıştır. Bu duruma etken olan etmenin okuldaki klasik batı müziği eğitimi olabilir. Klasik Batı müziğinden sonra en çok dinlenen müzik türü Caz müziktir. En çoktan en aza doğru dinlenen türleri Rock, Türk Sanat müziği, Türk Halk müziği, Pop ve Arabesk müzik oluşturmaktadır.

Üçüncü alt probleme yönelik hazırlanan 8,9,10,11,12,13 ve 14. sorular öğrencilerin dinledikleri müzikleri yorumlama ve anlamlandırmada yine okul, öğretmen, aile, aldıkları eğitim ve edindikleri bilgiler, görsel ve işitsel medya ve çalgı çalmanın etken olup olmadığına yöneliktir. Anket sonuçlarına göre müziği yorumlama ve anlamlandırmada önem sırasına göre çalgı çalmak, aldıkları eğitim ve edindikleri bilgiler olduğu tespit edilmiştir. Diğer önemli etkenleri en çoktan en aza doğru sıralarsak, öğrenim görmekte oldukları okulun, öğretmenlerin, görsel ve işitsel medyanın ve en az ailenin etken olduğu tespit edilmiştir.

YORUMLAR

Araştırmanın anket sonuçlarına baktığımızda müzik bölümü öğrencilerinin müzik eğitimine başlamadan önce çevre etmenlerinin müzik alanına yönelmelerinde önemli ölçüde etken olduğu belirlenmiştir. Öğrencilerin dinlemeyi tercih ettikleri müzik türleri ve onların isteklerini değiştirebilecek etkenler çevrelerinde her zaman mevcuttur. Çevre etmenleri içerisinde aile, arkadaş, öğretmen, görsel ve işitsel medya ve etki eden daha birçok unsur müzik algılarının değişmesinde etkin bir rol oynayabilir.

İnsanlar müzik dinlemeyi neden isterler veya neden ihtiyaç duyarlar? Çünkü müziğin birçok türünün olması, seçeneğin çok olması insanların o anda hissetmek istedikleri duygulara rehber veya ortak olabilir. İnsanlar aynı duyguları sık sık yaşayabilir ve bu duygulara ortak olabilecek bir elemanı müzik dinlemek yönünde değerlendirebilir. Bu nedenle aynı müzik türünü dinlemeyi sürekli hale getirebilir. İnsanlar merak ederek, araştırarak, öğrenerek ve yaşamlarında bir şeyleri tecrübe ederek yeni merakların uyanmasına yelken açabilir.

Güzel Sanatlar ve Spor Liselerinde müzik eğitimi alan öğrenciler, müziğe olan ilgilerini etkileyen birçok etkeni yaşayarak ve kendilerinde görerek bu değişimlerin iyi ya da kötü taraflarını anlamlandıramaya çalışmışlardır. G.S.S. lisesi öğrencilerinin edinmesi istenen davranışlar müziği ve müzik eğitiminin kattığı değerleri daha iyi anlamalarıdır. Ancak müzik insanların duygularına hitap eden bir alan olduğu için doğru veya kaliteli müziğin ne olması gerektiği konusunda eğitim açısından kesin bir türü olmayabilir. Çünkü dinledikleri herhangi bir müzik türü kendi isteklerini karşılaması doğrultusunda kaliteli veya doğru olabilir.

G.S.S. liselerinde çoğunlukla Klasik Batı müziği eğitimi verilmektedir. Tercih ve yetenek alanlarına göre öğrenciler, Klasik Batı müziği, Türk Sanat ve Türk Halk müziği bölümlerine yönelebilirler. Ana dal çalgıları hangi bölümden olursa olsun öğrencilerin yan alan çalgıları piyanodur. Piyano eğitimi Klasik Batı müziği alanına girmektedir. Temelde Klasik Batı müziği eğitimi, öğrencilerin müziği daha iyi kavramalarında önemli bir alan olabilir. Ancak öğrencilerin Klasik Batı müziği dinlediklerinde kaliteli müzik dinlerler anlamına gelmemelidir. Bu durum öğrencilerin istek ve tercihlerinde kendilerinde baskı kurulduğu hissine kapılmalarına yol açabilir. Anket sonuçlarına bakıldığında öğrencilerin G.S.S. lisesine başlamadan önce tercih ettikleri müzik türleri liseye başladıktan sonra değişime uğramış veya çoğunlukta dinlemeyi tercih ettikleri müzik türleri çoğalmıştır. Bu da gösteriyor ki aldıkları eğitim ve çevrenin etkisiyle kendi istekleri doğrultusunda müzik türlerini seçme ve seçimlerine olan etkenleri değerlendirebilmişlerdir.

KAYNAKÇA

Cüceloğlu,D.(2007).İnsan Ve Davranışı. Psikolojinin Temel Kavramları. 16.Baskı. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Erden,M.Akman,Y.(2003) Gelişim Ve Öğrenme.12. Baskı Ankara:Arkadaş Yay.

Sönmez, Prof.Dr.V.(2008).Öğretim İlke Ve Yöntemleri.2.Baskı.Ankara:Anı Yay.

Sönmez,V.(2005) Program Geliştirmede Öğretmen El Kitabı. 12.Baskı. Ankara:Anı Yay.

Sönmez,V.,Alacapınar,F.G.(2011) Örneklendirilmiş Bilimsel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Anı Yay.

Türkmen, E.F. (2012)Müzik Yazıları. Afyonkarahisar: Kocatepe Akademik Yay.

Türkmen,E.F.(1999) Anadolu Güzel Sanatlar Liselerindeki Ses Problemleri.Yanınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.Bursa.

Uçan, A., (1994). Müzik Eğitimi, Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar, Müzik Ansiklopedisi Yayınları,Ankara

Ulusoy,A.(2011) Eğitim Psikolojisi. Ed:Ayten Ulusoy.3.Baskı.Ankara:Anı Yay.

**“MÜZİK ÖĞRETMENİ ADAYLARININ “MÜZİK ÖĞRETMENİ” ALGISI ÜZERİNE
BETİMSSEL BİR ÇALIŞMA: KONYA İLİ ÖRNEĞİ”**

Ezgi BABACAN¹
ezgibabacan@hotmail.com¹

Yüksel PİRGON²
ypirgon@hotmail.com²

M.Devrim BABACAN³
devrimbabacan@yahoo.com³

**Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi
Anabilim Dalı KONYA^{1,2,3}**

ÖZET

Öğretmenlik mesleğinin niteliği, öğretmenin sahip olması gereken genel ve özel alan yeterliliklerinin sağlanmasıyla doğrudan bağlantılıdır. Ausebel (1969), öğretmende bulunması gereken nitelikleri; zihinsel yeterlilik, alan bilgisi, akademik hazırlık, gelişim ve öğretim bilgisi ve istendik kişisel özellikler olarak sıralamıştır (Akt: Büyükkaragöz, Sümül,1996). Yönetken’e göre (1996:41) öğretmenin mesleğine bağlılığı, meslek heyecanı, sevimliliği, çocuğu tanıması, onu sevmesi, sıcak ve samimiyeti gibi kişiliğine ilişkin tarafları da öğretmenin bilgisi ve metodu kadar önemli rol oynar. Öğretmenin mesleki yeterliliğinin yanı sıra sahip oldukları özelliklerin de önemi düşünüldüğünde öğretmen adaylarının müzik öğretmenliği algılarının belirlenmesi önem kazanmaktadır. Araştırma buradan yola çıkarak öğretmen adaylarının ideallerindeki “müzik öğretmeni” algılarını tanımlamak amacıyla açık uçlu soru sorulmuştur. Araştırmanın örneklemi Konya ili eğitim fakültesi müzik eğitimi anabilim dalı öğrencilerinden oluşmuştur. Verilerin analizinde betimsel analiz yöntemi kullanılarak farklı araştırmacılar tarafından incelenerek kodlanmış ve temalar bulgulara verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Müzik Öğretmeni Adayı, Müzik Öğretmenliği Algısı, Müzik

**A DEPICTIVE WORK OF THE CANDIDATES OF MUSIC TEACHERS ON THE
PERCEPTION OF A "MUSIC TEACHER " :KONYA AS A SAMPLE**

Ezgi BABACAN¹
ezgibabacan@hotmail.com¹

Yüksel PİRGON²
ypirgon@hotmail.com²

M.Devrim BABACAN³
devrimbabacan@yahoo.com³

**Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi
Anabilim Dalı KONYA^{1,2,3}**

ABSTRACT

The quality of teaching as a profession is directly associated with ensuring the general and specific competence the teacher is required to have. Ausebel (1969), accordingly prioritized the qualities a teacher needed to have as follows; mental competence, field

knowledge, academic preparation, development and didactics and terminal personal characteristics (Akt: Büyükkaragöz, Sömbül:1996). According to Yönetken (1996:41) the teacher's commitment to his profession, his enthusiasm, amiability, getting to know and loving the student, his warmth and sincerity as his personal traits play an important role as well as his knowledge and method. In addition to his professional competence when considering the importance of the qualities needed, it is becoming crucial for the candidates to specify the perception of teaching music. Starting from this point of view in this research, the candidates were asked an open ended question to determine their perception of an "ideal teacher". This sample research is made up of students in Konya Education Faculty the Department of Music Education. In analysing the data a descriptive method was used coded after having been studied by different researchers and the theme was given in the findings.

Keywords: Music Teacher Candidate, Music Teacher Perception, Music

GİRİŞ

Günümüzde, toplumlarda nitelikli bireyleri yetiştirmedeki en önemli etkenlerden birinin “öğretmen” olduğu bilinmektedir. “Etkili bir öğretmen nasıl yetiştirilir?” sorusuna uzun yıllardır eğitim bilimciler ve çeşitli alanlardaki uzmanlar farklı yaklaşımlar getirilmiştir. Bu yaklaşımlardan bazılarında öğretmenlik mesleği beceri olarak görülmüş, öğretmen adaylarının sadece deneyimli öğretmenlerden öğrenmesi gerektiği savunulmuştur. Bir diğerinde öğretmenlik mesleği bilim olarak görülmüş, özellikle öğrenme psikolojisinde oluşturulan kuramlar eğitim ortamlarına aktarılmaya çalışılmış ve dolayısıyla öğretmen adaylarının da bunları sırasıyla ya da adım adım takip etmeleri beklenmiştir. Başka bir yaklaşımda da öğretmenlik mesleği, bir sanat olarak görülmüş ve öğretmenlerin de yaratıcı olmaları, kendi uygulamalarını sistematik olarak sorgulamaları ve incelemeleri beklenmiştir (Ekiz, 2003:146).

Shulman’ın (1987) başarılı öğretmenlerin sahip olması gerektiği bilgiler için öne sürdüğü teorik çerçevesi şu noktaları içermektedir: 1) alan bilgisi, 2) genel pedagojik bilgi, 3) müfredat bilgisi, 4) alana özel pedagoji bilgisi, 5) öğrencileri ve onların karakteristiklerini anlamak, 6) eğitimin sonucunu, amacını ve değerlerini bilmek ve 7) öğretmenlerin felsefi ve tarihsel dayanakları (Akt: Ubuz, Sarı, 2009:54).

Çelikten ve diğerlerine göre (2005:216-217) etkili bir öğretmende bulunması öngörülen özellikler şunlardır: Sabırlı davranır, olaylar karşısında dayanıklıdır ve duygularını kontrol altında tutar. Farklı inanç, görüş ve gruplara saygılı ve uzlaştırıcıdır. Kılık kıyafetine, temizlik ve düzene özen gösterir. Kendini geliştirmeye ve eleştirmeye açıktır. Kişisel sorunlarıyla sınıfla ve okulu meşgul etmez. Öğrencileri güdüleyici özelliklere sahiptir. Başarıya odaklanmıştır, öğrenciden yüksek başarı beklentisi içinde, destekleyicidir. Düşünce ve davranışlarıyla öğrenciler için modeldir. Öğrencilere karşı güler yüzlü, hoşgörülü ve sevecendir. Öğrencilere karşı güvenilir, dürüst, objektif, sırdaş ve dosttur. Sınıfta yapıcı ve eğitsel bir disiplin oluşturur. Liderlik özelliklerine sahiptir. Öğrencileri, velileri, çevresini etkilemede başarılıdır. Arabuluculuk, hakemlik, temsilcilik özelliklerine sahiptir. Cesaretlendirici ve destekleyicidir. Sevecen, anlayışlı ve esprilidir. Sorunlardan yakınmak yerine çözüm bulmak için çaba harcar. Sınıfta otoriteyi sağlar, sınıfla grup olarak cezalandırmaz, cezaları bireysel olarak verir. Verdiği ödevleri takip ve kontrol eder. Eğitim bilimlerinin temel kavramlarını tanır ve öğrenmeyi kolaylaştırır. İyi bir gözlemcidir, kendini sürekli yenileme gayreti içindedir.

Kahyaoğlu, Özbek, Özgen’e göre (2007:222) günümüz öğretmenlerinin sahip olmaları gereken en önemli öğretmenlik kriterleri arasında, öğrencileri öğrenme konusunda gerekli rehberliği yapabilme becerisi gelmektedir. Karacaoğlu’na göre (2008:71) “öğretmen beklenen kendi öğretim alanı ile ilgili bilgileri çok iyi bilmesinin yanı sıra öğrencilerinin öğrenmelerini kolaylaştırıcı olma, etkili bir öğretici olma, grup çalışmalarını düzenleme,

öğrencilerinin ilgisini çekme yeterlilikleri artık daha fazla önemsenmektedir.” Hargreaves, Welch, Purves ve Marshall (2003), öğretmen adaylarının sınıf içinde öğrencilerle iletişim kurma ve zamanı etkili kullanma gibi öğretime yönelik niteliklerinin, müziksel beceriler kadar önemli olduğunu belirtmişlerdir (Akt: Özmenteş, 2011:159).

Müzik öğretmenliği kendine özgü bir meslektir ve eğitimi, bu mesleğe yönelen veya yöneltilen bireyleri müzik alanında öğretmenleştirme sürecidir. Bu süreç genel olarak müzik öğretmenliği mesleğinin gerektirdiği yeterlikler üzerinde odaklanır. Müzik öğretmenliği yeterliklerini kazandırma ve geliştirme süreci olarak tanımlanan müzik öğretmenliği eğitiminin amacı, öğretmen adaylarına bu yeterlikleri kazandırmak ve kazanmış olan öğretmenlerin bu yeterliklerini geliştirmektir (Uçan, 2006:68).

Özen (2004:59) müzik eğitimcilerinin ideal öğretmen olarak değerlendirilmesinde bulunması gereken mesleki nitelikleri şu şekilde ifade etmiştir: “Öğretmenliğin gerektirdiği rolü benimsemelidir. Müzik eğitiminin amaçlarını bilmeli ve çağdaş eğitim sürecinde müzik eğitiminin önemini değerlendirebilmelidir. Müzik öğretimi ile ilgili kavramları ve genel izlenimleri en geniş biçimleriyle bilmeli ve anlatabilmelidir. Öğrencilerinin müzikle ilgili etkinliklerini denetleyebilmeli ve değerlendirebilmelidir. Okul düzeyindeki etkinlikler için belli bir repertuar düzenleyebilmelidir. Öğrencilerinin öğrenmeye ilişkin sorunlarını çözmek ve repertuar hazırlamak amacıyla çeşitli kaynaklara başvurabilmelidir. Müzikteki yeniliklerden haberdar olmalı ve bu yenilikler hakkında tartışabilmelidir.”

Araştırmanın Amacı:

Öğretmenlik mesleğinin niteliği, öğretmenin sahip olması gereken genel ve özel alan yeterliliklerinin sağlanmasıyla doğrudan bağlantılıdır. Ausebel (1969), öğretmende bulunması gereken nitelikleri; zihinsel yeterlilik, alan bilgisi, akademik hazırlık, gelişim ve öğretim bilgisi ve istendik kişisel özellikler olarak sıralamıştır (Akt: Büyükkaragöz, Sumbül,1996). Yönetken’e göre (1996:41) öğretmenin mesleğine bağlılığı, meslek heyecanı, sevimliliği, çocuğu tanıması, onu sevmesi, sıcak ve samimiyeti gibi kişiliğine ilişkin tarafları da öğretmenin bilgisi ve metodu kadar önemli rol oynar. Müzik öğretmeni adaylarının, tüm bu özellikleri meslek hayatlarında kullanabilme gerekliliğinin farkına varabiliyor olmaları beklenmektedir. Öğretmenin mesleki yeterliliğinin yanı sıra sahip oldukları özelliklerin de önemi düşünüldüğünde öğretmen adaylarının müzik öğretmenliği algılarının belirlenmesi önem kazanmaktadır. Bu araştırma öğretmen adaylarının ideallerindeki “müzik öğretmeni” algılarını tanımlamak amacıyla yapılmıştır.

YÖNTEM

Öğretmen adaylarının algılarına göre ideal müzik öğretmeninde bulunması gereken özelliklerin tespit edilmeye çalışıldığı betimsel nitelikteki bu çalışmada tarama modeli kullanılmıştır.

Katılımcılar

Bu çalışmaya Konya N.E.Ü. A.K.E.F. G.S.E.B. Müzik Eğitimi Anabilim Dalında eğitim görmekte olan ve Sınıf Yönetimi, Ölçme ve Değerlendirme, Öğretim İlke ve Yöntemleri, Eğitim Bilimlerine Giriş, Eğitim Psikolojisi, Özel Öğretim Yöntemleri formasyon derslerini almış 3. ve 4. sınıf öğrencilerinden 62 kişi katılmıştır. Araştırmada öğretmen adaylarının müzik öğretmenliği algılarının belirlenmesi için “İdealinizdeki müzik öğretmeni profilini nasıl tanımlarsınız” şeklinde açık uçlu tek soru sorulmuştur.

Verilerin Analizi

Araştırmada elde edilen nitel verilerin analizinde kodlama, temaların bulunması, verilerin temalara göre organize edilmesi aşamalarından oluşan içerik analizi kullanılmıştır.

Müzik öğretmeni adaylarının ideal müzik öğretmeni tanımları üç araştırmacı tarafından okunarak verilerin (bir cümle, kelime) altı çizilmiştir. Araştırmacılar tarafından belirlenen kodlar karşılaştırılarak ortak olanlar saptanmış, %100 fikir birliği ile verileri tekrar okuma ve ilgili literatürden faydalanma işlemleri kullanılarak temalar oluşturulmuştur. Bu çerçevede ideal müzik öğretmeni özellikleri dört temada toplanmıştır: (1) Öğretmenin kişisel özellikleri; (2) Öğretmenin öğrenciye karşı tutumu; (3) Öğretmenin mesleki yeterlilikleri; (4) Öğretmenin özel alan yeterlilikleri. Elde edilen betimsel veriler frekans dağılımları ile bulgularda temalar ve altında kodlar sunularak belirtilmiştir.

BULGULAR

Öğretmen adaylarının ideal müzik öğretmeni ile ilgili görüşleri dört kategoride incelenmiş ve her kategori ayrı tablolar halinde sunulmuştur. İdeal müzik öğretmeni profilini tanımlayan 62 öğretmen adayından 32'si kişisel özellikleriyle, 42'si öğrenciye karşı tutumuyla, 55'i mesleki yeterlilikleriyle ve 34'ü özel alan yeterlilikleriyle ilgili görüşlerini belirtmiştir.

Tablo-1: Müzik Öğretmeninin Kişisel Özelliklerine İlişkin Görüşler ve Betimsel Dağılım

KİŞİSEL ÖZELLİKLERİ (n:32)	f	%
Anlayışlı Sabırlı Duyarlı Olmalı	17	53,13
Güler yüzlü Olmalı	10	31,25
Merhametli Hoşgörülü İyimser Sevecen Olmalı	8	25,00
Neşeli Eğlenceli Olmalı	7	21,88
Yakın Samimi Arkadaş Canlısı Olmalı	6	18,75
Disiplinli Otoriter Mesafeli Olmalı	4	12,50
Kendine Güvenmeli	4	12,50
Kararlı Dengeli Olmalı	2	6,25
Fedakâr Olmalı	1	3,13
Hümanist Olmalı	1	3,13
Saygın Olmalı	1	3,13
Güçlü Olmalı	1	3,13
Zeki Olmalı	1	3,13
Egoist Olmamalı	1	3,13
Olgun Olmalı	1	3,13

Aday müzik öğretmenlerinden 32 kişi, bir müzik öğretmeninde olmasını gerekli gördükleri kişisel özellikleri belirtmiş ve 15 farklı özelliğin frekans dağılımı tablo-1'de sunulmuştur. Buna göre aday müzik öğretmenlerinin 17'si öğretmenin anlayışlı, sabırlı ve duyarlı olması, 10'u güler yüzlü olması ve 8'i merhametli, hoşgörülü, iyimser ve sevecen olması gerektiği görüşündedir. Müzik öğretmenin neşeli, eğlenceli olmasını savunan 7, yakın, samimi, arkadaş canlısı olmasını savunan 6 öğretmen adaydır.

Aşağıda öğretmen adaylarının kendi örneklerinden çeşitli ifadeler yer almaktadır:

“Bir müzik öğretmeni sabırlı ve anlayışlı olmalıdır. Çünkü müzik uygulayarak, zamanla ve en büyük özelliği yetenek ve beceri gerektiren bir daldır.”Ö.4

“Öğrencilere karşı ilk adımı atmaktan çekinmeyen bir müzik öğretmeni var hayalimde, güler yüzlülüğüyle öğrencilere samimi hissettiren” Ö.18

“.....sevecen ve hoşgörülü olmadır.”Ö.23

Tablo-2: Müzik Öğretmeninin Öğrenciye Karşı Tutumuna İlişkin Görüşler ve Betimsel Dağılım

ÖĞRENCİYE KARŞI TUTUMU (n:42)	f	%
Öğrenciyle İyi İletişim Kurabilmeli	13	30,95
Adil Olmalı /Ayrım Yapmamalı	10	23,81
Öğrenciye Değer Vermeli	8	19,05
Örnek İnsan /İdol Olmalı	7	16,67
Öğrenciye Saygı Duymalı	6	14,29
Öğrencilerini Sevmeli	6	14,29
Katı Kuralları Olmamalı/Esnek Olmalı	6	14,29
Kendini Sevdirmeli	5	11,90
Öğrenciyi Küçümsememeli /Rencide Etmemeli	4	9,52
Kişisel Problemlerini Öğrenciye Yansıtmamalı	3	7,14
İyi Bir Gözlemci Olmalı	2	4,76
Güvenilir Olmalı	2	4,76
İdealist Olmalı	2	4,76
Öğrenciyi Notla Korkutmayan	2	4,76
Beden Dilini İyi Kullanabilmeli	2	4,76
İdeolojik Düşüncelerini Yansıtmayan	1	2,38
Demokrat Olmalı	1	2,38

Müzik öğretmeninin öğrencilerine karşı tutumuyla ilgili 17 görüş ortaya çıkmıştır. Bu görüşlerden en büyük yüzdenin %30,95 (13 kişi) ile öğretmenin öğrencisiyle iyi iletişim kurabilmesi olduğu saptanmıştır. Bununla birlikte öğretmenin adil olması ayrım yapmaması gerektiğini düşünen 10 kişi (%23,81), öğrenciye değer vermesi gerektiğini düşünen 8 kişi ve örnek insan profilinde olması gerektiğini düşünen 7 kişi görülmektedir.

Ubuz ve Sarı'ya göre (2009:59), “öğretmenlik sınıf içinde, sınıf dışında, okul içi ve dışında çok farklı birey ya da gruplarla, iletişim gerçekleştiren bir meslektir. Bu nedenle öğretmen, öğretmenlik rollerini oynarken iletişimin sosyal içeriğini kazanmak durumundadır. Tüm öğretmenler sağlıklı bir iletişim kurup olumlu sonuçlara gitmek için iletişim sanatını öğrenmeli ve bu sanatı öğretim metotlarında kullanmalıdır.”

Aşağıda öğretmen adaylarının kendi örneklerinden çeşitli ifadeler yer almaktadır:

“Her şeyden önce öğrenciyle iyi bir iletişim kurabilen, kendini sevdirmeyi başarmış bir öğretmen olmak isterdim.”Ö.48

“Bir öğretmen adil olmalı! Her öğrenciye eşit zaman ve fırsat ayırmalı.”Ö.4

“Her zaman öğrencilerine değer vermeli.”Ö.54

Tablo-3: Müzik Öğretmeninin Mesleki Yeterliliklerine İlişkin Görüşler ve Betimsel Dağılım

MESLEĞİNE İLİŞKİN YETERLİLİKLERİ (n:55)	f	%
Alanında Donanımlı Olmalı	30	54,55
Derslerini Eğlenceli Hale Getirerek İşlemeli	17	30,91
Öğrencilerin Bireysel Farklılıklarını Bilmeli ve Buna Uygun Strateji Geliştirmeli	17	30,91
Öğretim Yöntem ve Materyallerini Etkin Biçimde Kullanabilmeli	16	29,09
Öğrencileri Çalışmaya Teşvik Etmeli /Motive Etmeli	14	25,45
Öğrencilerin Psikolojik Olarak Rahatlamalarını Sağlamalı	11	20,00
Etkili Verimli Detaylı Ders İşleyebilmeli ve Geri Dönüt Alabilmeli	11	20,00
Kendini Geliştirmeli Araştırmacı Yenilikçi Olmalı	9	16,36
Kılık Kıyafet ve Öz Bakımına Dikkat Etmeli	8	14,55
Mesleğini /İşini Severecek Yapmalı	7	12,73
Eğitimde Teknolojik Yenilikleri Kullanabilmeli	4	7,27
Öğrenci Merkezli Eğitim Vermeli	4	7,27
Sınıfına Hakim Olabilmeli	3	5,45
Öğrenciye Özgüven Kazandırmalı	2	3,64
Öğrencileri Hayata Hazırlamalı	1	1,82
Genel Kültür Sahibi Olmalı	1	1,82

Aday müzik öğretmenlerinden 55 kişi, ideal müzik öğretmeninde bulunmasını gerekli gördükleri mesleki yeterliliklere ilişkin görüşlerini belirtmiş ve 16 farklı özelliğin frekans dağılımı tablo-3'te sunulmuştur. Buna göre aday öğretmenlerin 30'u müzik öğretmenin alanında donanımlı olması gerektiği görüşünü, 17'si derslerini eğlenceli hale getirerek işlemesi gerektiği görüşünü, 17'si öğrencilerin bireysel farklılıklarını bilerek buna uygun strateji geliştirmesi gerektiği görüşünü savunmaktadır. Bu görüşlerle birlikte, öğretmenin öğretim yöntem ve materyalleri etkin biçimde kullanabilmesi (n:16), öğrencileri çalışmaya teşvik etmesi (n:14), öğrencileri psikolojik olarak rahatlatması (n:11) ve etkili detaylı ders işlemesi (n:11) gerektiğini savunan görüşler de ortaya çıkmıştır.

“Etkili bir öğretmen sınıfında bulunan her öğrencinin kendine has yetenekleri olduğunu, önemli olanın öğrencilerdeki bu yetenekleri keşfetmek suretiyle açığa çıkarmak ve öğrencileri yetenekleri doğrultusunda yönlendirmek olduğunu bilir” (Çelikten ve ark. 2005:214).

Aşağıda öğretmen adaylarının kendi örneklerinden çeşitli ifadeler yer almaktadır:

“Meslek alan bilgisi yeterli olmalıdır. Öğretmenlik hayatının ilk gününden itibaren daha da üzerine koyarak (gerek müzik yeteneği, gerekse öğretim metotları) yeterli bir eğitimci statüsüne ulaşmalıdır.”Ö.14

“.....dersi o kadar eğlenceli hale getirmelidirler ki, öğrenci o derse boş ders olarak değil de çok sevdiği bir ders olarak gelsin.”Ö.56

“Öğrencisini iyi tanıyan ve öğrencisinin kişiliğine göre yaklaşan bir tip olmalı.”Ö.57

Tablo-4: Müzik Öğretmenin Özel Alan Yeterliliklerine İlişkin Görüşler ve Betimsel Dağılım

ÖZEL ALAN YETERLİLİKLERİ (n:34)	f	%
Müziği Sevdirmeli	17	50,00
Müziğin Önemi ve Amacını Anlatabilmeli	13	38,24
Yetenekli Öğrencileri Yönlendirebilmeli	10	29,41
Konser vb. Etkinlikler Yapmalı	9	26,47
Farklı Müzik Türlerini Dinletmeli/Bilgi Vermeli	6	17,65
Enstrümanını İyi Derecede Kullanmalı	3	8,82
İyi Eşlik Yapabilmeli	1	2,94
Kendi Öz Müzik Kültürünü Bilmeli	1	2,94
Transpoze Ve Modülasyonu Uygulayabilmeli	1	2,94
Tuşlu Çalgılara Hâkim Olmalı	1	2,94

Aday öğretmenlerin görüşleri doğrultusunda müzik öğretmenin özel alan yeterliliklerine ilişkin 10 görüş ortaya çıkmıştır. En yüksek yüzdelere göre 17 kişi müzik öğretmenin müziği sevdirmesi gerektiği görüşünde, 13 kişi öğretmenin müziğin önem ve amacını öğrencilere anlatabilmeli görüşünde, 10 kişi öğretmenin yetenekli öğrencileri yönlendirebilmesi görüşünde ve 9 kişi müzik öğretmenin konser, dinleti gibi etkinlikleri yapması görüşündedir.

Aşağıda öğretmen adaylarının kendi örneklerinden çeşitli ifadeler yer almaktadır:

“Bir öğretmen amacının öncelikli olarak müziği öğrencilere sevdirmek olduğunun bilincinde olmalıdır.”Ö.8

“Öğretmene düşen en büyük görevlerden bir tanesi, müzik eğitiminin bireyi ne denli geliştirdiğine ve diğer derslerini olumlu bir şekilde etkilediğini karşı tarafa düzgün bir şekilde iletmesidir.”Ö.7

“Müziğe ilgisi olan ve bu alanda ilerlemek isteyen öğrencilere yol göstermelidir.” Ö.5

TARTIŞMA VE SONUÇ

Bu araştırma kapsamında aday müzik öğretmenlerinin görüşlerine göre “ideal müzik öğretmeni” tanımları, öğretmenin kişisel özellikleri, öğrenciye karşı tutumu, mesleki yeterlilikleri ve özel alan yeterlilikleri başlıkları altında toparlanmıştır. İdeal müzik öğretmeni tanımlarında öğretmen adaylarının büyük çoğunluğunun (n:55) öğretmeni mesleki yeterlilikleri boyutunda (alanında uzman olma, eğlenceli ders işleme, bireysel farklılıkları tanıma, öğretim yöntem ve materyalleri kullanma vb.) ele aldıkları görülmektedir.

İdeal müzik öğretmenini kişilik özellikleri boyutunda tanımlayan aday öğretmenlerin en fazla (%53,13) anlayışlı, sabırlı ve duyarlı gibi özellikleri, devamında ise güler yüzlü, merhametli, hoşgörülü, iyimser, sevecen gibi özellikleri daha çok kullandıkları görülmüştür. Yanpar-Yelken ve arkadaşlarının (2007:199) araştırmasında öğretmenlerde olması gereken en önemli kişisel özelliklerin “esnek, anlayışlı ve hoşgörülü olma”, “sabırlı olma”, “hümanist olma” ve “sevecen olma” gibi temel insani özellikler olduğunu saptamıştır. Ubuz ve Sarı’nın (2009:56) araştırma sonucunda iyi bir öğretmenin şefkatli, hoşgörülü, sabırlı, sevecen, anne-baba gibi ve ilgili olması gibi özelliklerin daha çok kullanıldığı ortaya çıkmıştır. Araştırmanın öğretmenin kişisel özellikleri ile ilgili kısmı diğer araştırmalarla paralellik göstermektedir.

İdeal müzik öğretmenini öğrencilerine karşı tutumu boyutunda tanımlayan aday öğretmenlerin en fazla %30,95 ile öğretmenin öğrencisiyle iyi iletişim kurabilmesi özelliği, sonrasında öğretmenin adil olması ayırım yapmaması ve öğrenciye değer vermesi gerektiğini düşünen görüşler öncelikli ortaya çıkmıştır. Ubuz, Sarı’nın araştırması sonucunda (2009:58) beceriler boyutunda iyi öğretmeni tanımlarken iyi iletişim kurabilmenin önemi ortaya çıkmıştır. Şahin’in (2011:254) araştırma sonucuna göre etkili bir öğretmende bulunması gereken öğrenciye karşı tutumla ilgili en önemli özellikler sırasıyla öğrencilerini her yönüyle tanımalıdır, öğrencilerini sevmeli ve sevdiğini hissettirmelidir ve öğrencilerine bilgi aktaran değil, onları bilgiye ulaştıran olmalıdır. Diğer araştırma sonuçlarında da ideal bir öğretmenin öğrencilere eşit ve adil davranması (Demirtaş ve Çınar;2004), öğrencileriyle olumlu ilişkiler kuran ve öğrencilerinden saygı gören bir kişi olması (Telli ve ark.,2008), etkili iletişim becerisine sahip olması (Yanpar-Yelken ve ark.;2007), adil, adaletli, dürüst ve güvenilen olması (Ubuz, Sarı, 2009) gibi özellikleri önemli ölçüde yer almaktadır.

Aday öğretmenlere göre ideal bir müzik öğretmeninde bulunması gereken en önemli mesleki özellikler alanında donanımlı olması, ikinci sırada derslerini eğlenceli hale getirerek işlemesi ve üçüncü sırada öğrencilerin bireysel farklılıklarını bilerek buna uygun strateji geliştirmesidir. Bunu devamında öğretmenin öğretim yöntem ve materyalleri etkin biçimde kullanabilmesi, öğrencileri çalışmaya teşvik etmesi, öğrencileri psikolojik olarak rahatlatması ve etkili detaylı ders işlemesi gibi özellikler sıralanmaktadır. Müzik öğretmenin mesleki özellikleri arasında ilk sırada yer alan alanında donanımlı olması diğer araştırmalarda da (Demirtaş ve Çınar, 2004; Yanpar-Yelken ve ark. 2007; Şahin, 2011) yer almaktadır.

Demirtaş ve Çınar’ın (2004:13) araştırması sonucunda, başarılı bir öğretmenin öncelikle alanının özelliklerini iyi bilme, alanının uzmanı olma özelliği, bunların yanında öğretme arzusuna sahip olma ve öğrenciye öğretmeyi öğretme, eğitim alanındaki gelişmeleri takip etme, kendini yenileyebilme, araştırmacı olma özelliklerini taşıması gerektiği ortaya çıkmıştır. Telli ve arkadaşlarının (2008:125) yaptığı araştırma sonucuna göre öğretmen ve öğrencilere göre ideal bir öğretmen öncelikle öğrencileri motive eden, onlara rehberlik yapan, özgüvenlerini kazanması konusunda yardımcı olan kişi olarak tanımlanmıştır. Bu özellikler bu araştırmanın ilk sıralarında olmasa da ideal müzik öğretmeninde olması gerektiği düşünülen özellikler olarak yer almaktadır. Yanpar-Yelken ve arkadaşlarına göre (2007:198) öğretim elemanlarında en fazla bulunması gereken mesleki özellikler alanında uzmanlaşmış olma/alanına hakim olma, öğretmenlik meslek bilgisine ve becerisine sahip olma, yeniliklere açık olmadır. Şahin’e göre (2011:254) öğretmenlerce “alanda yeterli bilgiye sahip olma” ve

“bildiklerini öğrencilerine aktarabilme” alan bilgisi grubunda en önemli iki değer olarak görülmektedir.

Aday öğretmenlere göre ideal bir müzik öğretmeninde bulunması gereken en önemli özel alan özellikleri müzik öğretmenin müziği sevdirmesi, müziğin önem ve amacını öğrencilere anlatabilmesi ve yetenekli öğrencileri yönlendirebilmesidir. Bunların yanında sırayla konser vb. etkinlikler yapması, farklı müzik türlerini dinletmesi/bilgi vermesi ve enstrümanını iyi derecede kullanması özellikleri bulunmaktadır. Bu sonuca göre ilk sırada yer alan öğretmenin öğrencilerine müziği sevdirmesi özelliğinin bu dersin amaç ve önemini ifade edilebilmesiyle paralellik taşıdığı, diğer alanların yanında okul idaresi veya veliler tarafından genellikle sınav sisteminden dolayı müzik dersine yeterince önem verilmemesi düşüncesinin bu sonucu doğurduğu düşünülmektedir. Sonuç olarak müziği sevdiren öğretmen dersini de sevdirmiş olacaktır. Özel alan yeterliliklerinden üçüncü sırada yer alan öğretmenin yetenekli öğrencileri yönlendirebilmesi özelliği ise bu branşa özel bir durumdur ve müzik öğretmenleri tarafından öncelikli beklenen bir özellik olarak karşımıza çıkmıştır. Özen’e göre (2004:59), ideal bir müzik eğitimcisinde bulunması gereken mesleki nitelikler içerisinde müzik eğitiminin amaçlarını bilmek ve çağdaş eğitim sürecinde müzik eğitiminin önemini değerlendirebilmek, müzik öğretimi ile ilgili kavramları ve genel izlenimleri en geniş biçimleriyle bilmek ve anlatabilmek, öğrencilerinin müzikle ilgili etkinliklerini denetleyebilmek ve değerlendirebilmek gibi özellikler yer almaktadır. Bu araştırma sonucundan yola çıkarak en belirgin özellikleriyle ideal bir müzik öğretmeni, anlayışlı, sabırlı, duyarlı, alanında donanımlı, öğrencisiyle iyi iletişim kurabilen ve onlara müziği sevdirebilen biridir.

KAYNAKÇA:

- Büyükkaragöz, S. ve Sünbül, A. M. (1996). Öğretmen Adayı Öğrencilerinin Öğretmenlik Yeterlik Düzeyleri, Başarı Düzeyleri ve Mesleki Tutumları İle Bunlar Arasındaki İlişkiler. Dokuz Eylül Üniversitesi Kongre Kitabı.
- Çelikten M., Şanal M., Yeni Y., (2005). Öğretmenlik Mesleği Ve Özellikleri, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Cilt:2 Sayı:19
- Demirtaş, H., Çınar, İ. (2004). Yönetici, Öğretmen, Veli Ve Öğrencilerin Başarı Algısı Ve Eğitime İlişkin Görüşleri (Malatya İli Örneği), XIII. Ulusal Eğitim Bilimleri Kurultayı, 6-9 Temmuz 2004 İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Malatya.
- Ekiz, D. (2003). Sınıf Öğretmeni Adaylarının Öğretmen Eğitimindeki Modeller Hakkında Düşünceleri, Milli Eğitim Dergisi, Bahar Dönemi, Sayı:158 Ankara.
- Gençel, Ö., Karkın, A.M., Kodak, E. (2006). Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Öğrencilerinin Mezuniyet Öncesi Motivasyonları Ve Kariyer Hedefleri Üzerine Bir Araştırma. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildirisi, 26-28 Nisan 2006, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Denizli.
- Kahyaoğlu, M., Özbek, R., Özgen, N. (2007). Öğretmen Adaylarının Öğretmenlik Mesleğine Yönelik Görüşlerinin Değerlendirilmesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi / Cilt: IX, Sayı: 2, Aralık, Afyon.
- Karacaoğlu, Ö.M. (2008). Öğretmenlerin Yeterlilik Algıları, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Haziran, Cilt:V Sayı:1 s:70-79, Van.
- Özen N. (2004). Çalgı Eğitiminde Yararlanılan Müzik Eğitimi Yöntemleri, GÜ, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt:24, Sayı:2, Ankara.
- Özmenteş, S. (2011). Müzik Öğretimine Yönelik Özyeterlik Ölçeğinin Geliştirilmesi. 2nd International Conference on New Trends in Education and Their Implications 27-29 April, 2011 Antalya-Turkey

Şahin, A. (2011). Öğretmen Algılarına Göre Etkili Öğretmen Davranışları. Ahi Evran Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 12, Sayı 1, Nisan 2011, Kırşehir.

Telli, S., Brok P., Çakıroğlu J. (2008). Öğretmen ve Öğrencilerin İdeal Öğretmen Hakkındaki Görüşleri, Eğitim ve Bilim Cilt:33, Sayı 149

Ubuz, B., Sarı, S. (2009). Sınıf Öğretmeni Adaylarının İyi Öğretmen Olma İle İlgili Görüşleri, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 28, Samsun.

Uçan, A. (2006). Müzik Öğretmenliği Yeterlikleri, Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildirisi, 26-28 Nisan 2006, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Denizli.

Yanpar-Yelken T., Çelikkaleli Ö., Çapri B. (2007). Eğitim Fakültesi Kalite Standartlarının Belirlenmesine Yönelik Öğretmen Adayı Görüşleri (Mersin Üniversitesi Örneği), Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 3, Sayı 2, Aralık, Mersin.

Yönetken, H.B. (1996). Öğretmen Kendini Sevdirmelidir, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

“MÜZİK BÖLÜMÜ ÖĞRENCİLERİNİN KÜLTÜREL GEÇMİŞLERİNİN DİKTE YAZIMI VE MELODİK HAFIZA ÜZERİNDEKİ ETKİSİ”

Öğr. Gör. Dr. Faruk Yıldırım

Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü

Prof. Dr. N. Oya Levendoğlu Öner

Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü

ÖZET

Kulak eğitimi dersleri, müzik eğitiminin en temel derslerinden biridir. Bu dersin ülke genelinde daha etkili yürütülebilmesi için Türkiye'nin müzik kültürünün göz önünde bulundurularak materyal çeşitliliğinin sağlanması gerekmektedir. Bu yaklaşımlarla verilen müzik eğitiminin öğrenci başarısını olumlu yönde etkileyeceği düşünülmektedir.

Bu çalışma, öğrencilerin kültürel geçmişleri ile müziksel işitme algıları arasında bir bağlantı olup olmadığını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Araştırmanın çalışma grubunu, Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü 2. ve 3. sınıf öğrencileri oluşturmaktadır. 30 kişiden oluşan bu çalışma grubuna kültürel ve müzikal geçmişlerine yönelik sorular yöneltilmiştir. Çalışma grubuna uygulanan işitme testinde, tonal ve makamsal olmak üzere iki dikte, melodik hafızayı ölçmek için iki ezgi tekrarı soruları yöneltilmiş, elde edilen veriler katılımcıların profilleri ile mukayese edilerek yorumlanmıştır. Makamsal-tonal dikte ve melodi tekrarı performansları arasındaki farkın anlamlılığını test etmek için T Testi uygulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kulak Eğitimi, Kültür, Algı.

EFFECTS OF CULTUREL BACKGROUND OF MUSIC DEPARTMENT'S STUDENTS ON DICTATION AND MELODIC MEMORY

ABASTARCT

Ear training is one of the fundamental classes of music education. It needs to get diversity of material in peculiar to music culture of Turkey to carry out this class over the country effectively. It has been thought to be success on given music education in such approaches.

Aim of this study is to investigate the relationships between cultural background of the student and musical hearing perception. Erciyes University, Fine Art Faculty, 2 nd and 3 th grade students constitute study group of the research. This group who have 30 student was questioned questions concerning their cultural background. In hearing test applied to study group, it was questioned tonal and modal dictation, melodic repetition to evaluate memorizing. Datas were interpreted as comparative with the background of participants. Repeat the performance modal-tonal melody and dictation to test the significance of the difference between the T-test was performed.

Key Words: Ear Trainig, Culture, Perception.

GİRİŞ

“Kültür, bir toplumda geçerli olan ve gelenek halinde devam eden her türlü dil, duygu, düşünce, inanç, sanat ve yaşayış öğelerinin tümüdür” (Turan, 2005: 17). “Kültürel değer olarak kabul ettiklerimizin en önemli öğelerinden biri, belki de ilki sanattır. Sanat, bir ulusun bireyleri için yaratılan kural ve kodların uluslar arası değer kazanmasını sağlar” (Erinç, 2008:

27). Tüm bu kültürel öğeler içerisinde müzik, toplumların sosyal yaşamları ile ilgili pek çok bilgiyi bünyesinde barındırır. Dolayısıyla toplumların müzikleri, yaşamlarından izler taşır.

Tanrıkorur'a (2009: 202) göre bir kültürün dili dininden, müziği yemeğinden, örf ve adetleri insan karakterinden ayrı düşünülemez. Bu görüşten hareketle, ülkemiz müzik eğitiminde kültürel değer taşıyan materyallerden yararlanılmasının, eğitim öğretimi daha anlamlı hale getireceği düşünülmektedir. Bir toplumun kültürel öğeleri içerisinde yetişmiş bir bireye, örgün eğitim içerisinde bu öğelerden örnekler sunmak, çevreden evrene ilkesine paralel olarak, eğitim öğretimi daha kalıcı bir hale getirebilir.

Kulak eğitimi, müzik eğitiminin temel unsurlarından birisidir. Kulak eğitimi derslerinde genel olarak öğrencilere, müzik eğitiminin amaçları doğrultusunda, nitelikli bir müzisyen olabilmek için gerekli olan temel altyapıyı kazandırabilmek hedeflenmektedir. Bu hedeflerin gerçekleştirilebilmesi, kulak eğitimi derslerinin niteliği ile doğru orantılıdır. "Müziksel İşitme Okuma Yazma dersi uygulamalı (çalgı, koro, orkestra vb.) derslerin tümünün, teorik (armoni, kontrapunk, müzik biçimleri vb.) derslerin ise birçoğunun önkoşuludur. Bu alandaki gecikmiş bir başarı, diğer alanlardaki eğitimin hızını kesmekte ve onların da başarısını engellemektedir" (Albuz, 1996: 193). Dolayısıyla kulak eğitimi, müzik eğitiminin niteliğini doğrudan etkilemektedir.

"Müziksel işitme, temelde bir müziksel duyumlama ve müziksel algılama sürecidir. Bir başka deyişle müziksel işitme, temelde, müziksel duyuma ve müziksel algılamaya dayanır" (Uçan, 1996: 23). Kulak eğitiminin iki temel uygulama alanı solfej okuma ve dikte yazmadır. "Solfeji en iyi tamamlayan çalışma solfejle aynı özellikleri taşıyan, yazılanın okunmasından ziyade, duyulanın yorumlandığı müzikal diktendir" (Lavignac; 1903: 26). Dikte öğretimi, öğrencinin kulak gelişimine büyük katkılarda bulunmaktadır. Dolayısıyla kulak eğitimi derslerinde dikte yazmaya yönelik çalışmalara ayrıntılı bir bakış açısıyla yaklaşmak gerekir.

"Müziksel yazma, başından bu yana iç duyuş (kulak) eğitiminin önemli bir parçası olmuştur. Çünkü duyulan müziğe anlam verebilmeyi, sesleri düzene koyabilmeyi en iyi öğreten ve ölçen yöntem budur" (Aydoğan, Özgür, 1999: 5). Dikte öğretimi, öğrencinin öğrendiği teorik bilgileri uygulama imkanı sağlar. Ayrıca dikte öğretimi öğrencinin müziksel yaratıcılık yetilerinin gelişmesine katkıda bulunur. "Öğrencide yaratıcılık yeteneğinin geliştirilmesi, besteciliğe yeteneği olanları ortaya çıkaracağı gibi, diğer öğrencilerin de (sesleri- nota biçimlerini- kuruluşları vb.) bir müzik parçasını oluşturan bütün öğeleri daha iyi kavramalarına yardımcı olacaktır" (Sun, 2010: 108).

"Bir müzik eserini profesyonelce anlayıp kavramak, müzisyenin müzik teorisi, solfej, dikte, armoni, kontrapuan, form, analiz, orkestrasyon ve müzik tarihi gibi birbiriyle sıkı ilişkili müzik disiplinlerindeki uzmanlığına ve bu alanlardaki bilgi birikimine bağlıdır. Her biri başlı başına özel birer alan olan bu disiplinler içinde özellikle müzik teorisi, müzikal okuma (solfej) ve müzikal yazma (dikte) alanları, öğrencilerin işitme, ritm, müzikal hafıza ve duyarlılık yeteneklerinin geliştirilmesinde en temel alanlardır"(Özçelik, 2003: 6).

Dikte yazabilmenin temel koşullarından biri, yazılması istenen melodiyi öncelikle doğru bir biçimde hafızaya almaktır. Bu durum sağlandığı takdirde, doğru dikte yazabilmek için önemli bir avantaj sağlanmış olur. Dolayısıyla dikte öğretiminde öğrencinin melodik hafızasının geliştirilmesi, dikte yazımındaki başarıyı önemli ölçüde etkiler.

Dikte öğretiminde parça seçimi ise üzerinde titizlikle durulması gereken bir konudur. Seçilen dikte öğrencinin öğrendiği teorik bilgilerle paralel olmalıdır. Ayrıca seçilen dikte parçasının öğrencinin ilgisini çekmesi, öğrencinin konsantrasyonunu en üst düzeyde sağlayabilmesi açısından oldukça önemlidir. Bundan dolayı öğrencinin geçmiş müziksel deneyimleri ve geçmiş yaşamında ilgisini çeken müzik türleri ile ilişkili melodiler seçilmesinin öğrencinin dikte yazma başarısını olumlu yönde etkileyeceği düşünülmektedir.

Kulak eğitimi ve solfej derslerinde öğrencilerin başarı düzeylerinin, sınıf içerisinde önemli farklılıklar gösterdiği bilinmektedir. Bu farklılıkları ortaya çıkaran sebeplerin ayrıntılı bir şekilde araştırılması, kulak eğitimi derslerindeki başarı düzeyinin artırılabilmesi açısından oldukça önemlidir.

Kulak eğitimi derslerinde öğrencilerin geçmiş müziksel profillerinin, öğrencilerin başarı düzeyini önemli ölçüde etkilediği düşünülmektedir. Bundan dolayı bu araştırmada öğrencilerin işitsel başarı düzeylerinin geçmiş müziksel profilleriyle ilişkilerinin ne derecede olduğu incelenmiştir.

Bilindiği üzere eğitimin istenilen hedeflere ulaşabilmesini sağlamanın en önemli koşullarından biri, öğrencinin derse olan ilgisini ve motivasyonunu artırmaktır. Araştırmada öğrencilerin geçmiş müziksel deneyimlerini tespit ederek, bu müziksel deneyimlere uygun melodilerin materyal olarak kullanılmasının öğrencinin derse olan ilgisini ve başarı düzeyini artıracakları düşünülmektedir. Ayrıca dikte yazımı ve melodi tekrarı konuları, kulak eğitiminde öğrencilerin en çok zorlandıkları konuların başında gelmektedir. Dolayısıyla öğrencilerin bu konulardaki başarı düzeylerini artırma yolları üretmek, bu konularda ortaya konmuş kaynakların da azlığı düşünüldüğünde, ülkemiz müzik eğitimi açısından büyük önem taşımaktadır.

Araştırmada öğrencilerin geçmiş müzik profillerini ortaya çıkarmak amacıyla bir öğrenci bilgi formu oluşturulmuş, bu formda yer alan sorular öğrencilere yöneltilmiş, elde edilen veriler değerlendirilmiştir. Öğrencilerden alınan cevaplar sonucunda ortaya çıkan veriler, öğrencilerin geçmiş müziksel profillerini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Araştırmanın ikinci aşamasında öğrencilere makamsal ve tonal olmak üzere iki dikte ve biri makamsal, biri tonal olmak üzere iki cümleden oluşan iki melodi tekrarı sorusu yöneltilmiştir. Öğrencilerin melodi tekrarı performansları kamera ile kaydedilmiş, sonrasında bu kayıtlar alanında uzman öğretim elemanları tarafından performans değerlendirme formu ile değerlendirilmiştir. Öğrenci performansları sonunda elde edilen veriler, öğrencilerin geçmiş müziksel profilleriyle mukayese edilmiş ve yorumlanmış, ayrıca t-testi uygulanarak ortaya çıkan verilerin anlamlılık derecesi ölçülmüştür.

Bu amaçlar doğrultusunda araştırmanın problem cümlesini şu şekilde ifade etmek mümkündür;

Öğrencilerin geçmiş müziksel deneyimleri ile tonal ve makamsal dikte yazma ve melodi tekrarı konularındaki başarı düzeyleri arasında bir ilişki var mıdır?

Bu araştırma, tonal ve makamsal dikte yazımı ve melodi tekrarı konularıyla, 2011-2012 eğitim-öğretim yılı bahar dönemi ile, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü 2. ve 3. sınıf öğrencileriyle, alanında uzman olan üç öğretim elemanının görüşleri doğrultusunda hazırlanmış dikte ve melodi tekrarı soruları ile sınırlandırılmıştır.

Araştırma, müzik bölümünde eğitim gören öğrencilerin geçmiş kültürel deneyimlerinin dikte yazımı ve melodi tekrarı başarısına etkilerini tespit etmeye yöneliktir. Çalışma grubuna tonal ve makamsal olmak üzere 2 dikte ve 2 melodi tekrarı sorusu yöneltilmiş, elde edilen veriler gözlemci grubu tarafından performans değerlendirme formu ile değerlendirilmiştir. Öğrenci performanslarına yönelik veriler kamera ile kaydedilmiştir. Ortaya çıkan sonuçlar ile öğrencilerin geçmiş müziksel deneyimleri karşılaştırılmış ve bulgular ve yorum bölümünde yorumlanmıştır. Araştırmanın çalışma grupları Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü 2. ve 3. sınıf öğrencileri ile 3 kişiden oluşan gözlemci grubudur. Araştırmanın veri toplama araçlarını öğrenci bilgi formu ve performans değerlendirme formu oluşturmaktadır.

Bulgular ve Yorum

Bu bölümde öğrencilerin geçmiş müziksel deneyimlerini tespit etmeye yönelik olarak hazırlanan öğrenci bilgi formu sorularına öğrencilerin verdiği cevaplar tablolar halinde ifade edilmiştir. Ayrıca öğrencilere yöneltilen makamsal ve tonal dikte ve melodi tekrarı

parçalarındaki öğrenci performansları yorumlanarak, öğrencilerin geçmiş müziksel profilleriyle karşılaştırmalar yapılmıştır.

Tablo-1. Öğrencilerin Geçmiş Müziksel Profillerine Yönelik Değerlendirme Tablosu

	Yaş	Ailedeki kişi sayısı	Ailede dinlenen müzik türleri	Mezun olduğu lise	Geçmiş müzik eğitimi	Ailede müzikle uğraşan kişi sayısı	Dinlediğiniz müzik türleri
Ö1	22	4	TSM	DÜZ	1 AY	1	TSM, THM
Ö2	23	5	TSM, THM	DÜZ	2 YIL	YOK	TSM, THM
Ö3	20	7	ARABESK, THM	AGSL	4 YIL	YOK	POP
Ö4	22	5	THM	DÜZ	1 AY	1	ROCK, KLASİK BATI
Ö5	22	5	TSM	DÜZ	3 YIL	3	POP
Ö6	21	6	THM	DÜZ	3 AY	1	THM
Ö7	24	5	THM	DÜZ	1 YIL	1	THM, ARABESK
Ö8	24	5	TSM, POP	DÜZ	1 YIL	YOK	KLASİK BATI, ROCK
Ö9	24	5	THM	DÜZ	3 AY	YOK	THM
Ö10	22	5	TSM	AGSL	4 YIL	1	ÖZGÜN MÜZİK
Ö11	21	4	THM, TSM	AGSL	4 YIL	YOK	THM, POP
Ö12	25	6	ARABESK, FANTEZİ	AGSL	4 YIL	YOK	POP, FANTEZİ
Ö13	21	4	THM	AGSL	4 YIL	1	THM, ARABESK
Ö14	22	5	THM, TSM, ARABESK	AGSL	4 YIL	YOK	THM, TSM, ARABESK
Ö15	21	5	THM	AGSL	4 YIL	YOK	TSM
Ö16	24	6	TSM	DÜZ	2 YIL	YOK	TSM
Ö17	23	5	POP, TSM, THM	DÜZ	YOK	1	ROCK, BLUES
Ö18	21	5	THM	DÜZ	1 YIL	YOK	POP, ROCK
Ö19	26	6	THM, ARABESK	DÜZ	9 YIL	3	THM, TSM
Ö20	22	3	POP	DÜZ	2 AY	YOK	ROCK

Ö21	21	4	TSM	DÜZ	2 AY	2	POP
Ö22	26	4	THM	DÜZ	1 YIL	1	THM
Ö23	22	7	TSM, THM	AGSL	4 YIL	YOK	THM
Ö24	26	6	THM	DÜZ	1 YIL	2	THM, ARABESK
Ö25	26	5	TSM, ARABESK	DÜZ	6 AY	YOK	ANADOLU ROCK
Ö26	24	4	POP	AGSL	4 YIL	2	POP, TSM
Ö27	21	7	THM, TSM	AGSL	4 YIL	2	THM, TSM
Ö28	21	5	POP, KLASİK	AGSL	4 YIL	5	ROCK, KLASİK BATI
Ö29	30	6	THM	DÜZ	6 AY	2	THM
Ö30	21	5	THM	AGSL	4 YIL	3	THM, POP

Tablodan anlaşılabacağı üzere, katılımcıların ailelerinin ağırlıklı olarak Türk halk müziği ve Türk sanat müziği dinledikleri görülmektedir. Yine tablodan, katılımcıların ağırlıklı olarak düz lise mezunu oldukları, geçmişlerinde dinledikleri müzik türlerinin ise ağırlıklı olarak Türk halk müziği, Türk sanat müziği, pop ve arabesk müzikler olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca katılımcıların geçmiş sosyal yaşamlarında ağırlıklı olarak klasik batı müziği dinlemedikleri dikkat çekmektedir.

Tablo-2. Öğrencilerin Makamsal-Tonal Dikte ve Melodi Tekrarı Performansları

	MD	TD	MM	TM		MD	TD	MM	TM
f	39	39	20	20	f	39	39	20	20
Ö1	5	2	19	18	Ö16	37	37	20	16
Ö2	19	9	17	9	Ö17	39	33	19	15
Ö3	31	3	10	1	Ö18	19	18	17	5
Ö4	39	17	18	10	Ö19	39	27	18	17
Ö5	22	14	19	10	Ö20	22	24	16	12
Ö6	19	30	15	13	Ö21	38	8	20	12
Ö7	23	8	20	11	Ö22	35	0	19	15
Ö8	34	9	15	12	Ö23	39	39	19	18
Ö9	7	9	14	7	Ö24	27	18	19	11
Ö10	27	18	18	7	Ö25	21	5	16	11
Ö11	35	26	17	12	Ö26	39	17	13	11
Ö12	24	10	16	9	Ö27	7	7	14	11
Ö13	34	21	17	13	Ö28	39	39	18	12
Ö14	7	6	19	18	Ö29	35	20	17	14
Ö15	33	18	16	17	Ö30	27	18	19	12

Tabloda katılımcıların makamsal-tonal dikte yazma ve makamsal-tonal melodi tekrarı performansları görülmektedir. MD makamsal dikte, TD tonal dikte, MM makamsal melodi, TM ise tonal melodi performanslarını göstermektedir. Katılımcılara aynı aralıklardan ve aynı ses sayısından oluşan biri makamsal, biri tonal iki dikte sorusu yöneltilmiş, katılımcıların birim vuruş çerçevesinde yazdığı doğru sesler tabloda ifade edilmiştir. Tablodan, katılımcıların makamsal dikte performanslarının daha yüksek olduğu anlaşılmaktadır. Katılımcılara biri makamsal, biri tonal olmak üzere iki melodi tekrarı sorusu yöneltilmiş, birim vuruş çerçevesinde verilen doğru sesler tabloda ifade edilmiştir. Yöneltilen bu sorular aynı aralıklardan ve aynı ses sayısından oluşmaktadır. Katılımcıların makamsal melodi tekrarında gösterdiği performansın tonal melodi tekrarına göre doğru ses sayısı bakımından daha yüksek olduğu anlaşılmaktadır.

Tablo-3. İlişkili Örneklemeler İçin Uygulanan T-Testi Sonuçları

	N	Minimum	Maximum	$\bar{X}$	SS
MD	30	5,00	39,00	27,4000	10,84245
TD	30	,00	39,00	17,0000	11,04848
MM	30	10,00	20,00	17,1333	2,33021
TM	30	1,00	18,00	11,9667	3,93467

	t	sd	p
MD-TD	5,291	29	,000
MM-TM	8,571	29	,000

Ortalamalar arası farkların anlamlı olup olmadığı ilişkili örneklemeler için t-testi kullanılarak yoklanmıştır. Gerçekleştirilen testlerde md-td ortalamaları arasındaki fark ve mm-tm ortalamaları arasındaki fark yoklanmıştır. Analiz sonuçlarına göre her iki t değeri anlamlı bulunmuştur ($p < ,05$). Md-td arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunmaktadır. Benzer biçimde mm-tm arasında da istatistiksel olarak anlamlı bir fark vardır.

Sonuç ve Öneriler

Katılımcıların makamsal dikte ve melodi tekrarlarında, tonal dikte ve melodi tekrarlarına göre daha başarılı oldukları anlaşılmaktadır.

Dikte ve melodi tekrarı sorularının öğrencinin ilgisini çekmesi başarıyı artıran önemli bir etkidir.

Müzik bölümü öğrencilerinin melodik hafızaları, dikte yazımındaki başarıyı önemli ölçüde etkilemektedir. Bundan dolayı öğrencilerin dikte başarısını artırmak için kulak eğitimi derslerinde melodi tekrarlarına zaman ayrılmalıdır.

Kulak eğitimi dersleri için makamsal materyallerin oluşturulması önemli bir ihtiyaç olarak görülmektedir.

KAYNAKÇA

ALBUZ, Aytekin (1996). *AGSL Müzik Bölümlerinde Uygulanan Müziksel İşitme-Okuma Dersinin Önemi, İçeriği ve Sorunları*. I. Ulusal Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri Müzik Bölümleri Sempozyumu, Bursa.

AYDOĞAN, Salih, ÖZGÜR, Ülkü (1999). *Müziksel İşitme Okuma*. Ankara: Sözkesen Matbaası.

ERİNÇ, Sıtkı M. (2008). *Sanat Sosyolojisine Giriş*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

LAVIGNAC, Albert (1903). *Musical Education*. (çev. E. Singleton). (2. Basım). New York: D. Appleton and Company.

ÖZÇELİK, Sadık (2003). *Müzikal Dikte ve Solfej*. Ankara: Başkent Matbaacılık.

SUN, Muammer (2010). *Solfej I*. Ankara: Sun Yayınevi.

TANRIKORUR, Cinuçen (2009). *Müzik Kültür Dil*. İstanbul: Dergah Yayınları.

TURAN, Şerafettin (2005). *Türk Kültür Tarihi*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

UÇAN, Ali (1996). *İnsan ve Müzik- İnsan ve Sanat Eğitimi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

“TOPLUMSAL VE KÜLTÜREL İLİŞKİLERİYLE ARGUVAN AĞZI”**Fatih MUTLU¹⁵****ÖZET**

Türk Halk Müziği, halkımızın duygu, düşünce ve yaşanmışlıklarının dışa vurumudur. Hayatın içindedir, anıların temsilidir. Yöre yöre farklı ezgiler, ritimler, diller ve ağızlarla seslendirilir ancak hepsi özünde bizi, insanımızı anlatır. Bu nedenle herkes kendinden bir şeyler bulur ağıtlarda, deyişlerde, türkülerde... Türk halk müziği kültürümüz içerisindeki var olan bu yöresel farklılıklar aslında müziğimizin zenginliğinin ve değerinin bir ifadesidir.

Bu yöresel zenginliğin içerisinde, köklü ve özgün müzik geleneğiyle önemli bir yere sahiptir Arguvan. Malatya ilinin küçük bir ilçesidir fakat kendine “Türküler Diyarı Arguvan” dedirtecek kadar büyük bir kültürel değere sahiptir. Kutsallığı ifade eden semahları ve “Arguvan ağzı” türkülleri ile yaşayan bir ilçemizdir. Bu bölge en çok, uzun hava özelliği taşıyan “Arguvan Ağzı” söyleme biçimiyle bilinmektedir. “Arguvan Ağzı” sözel ifade, müziksel ifade ve kelime dağarcığı bakımından özgün niteliklere sahiptir.

Ağızlar, genel tanımıyla, kendine özgü söyleyişi olan, tarihsel gelişimin etkisiyle birlikte bölgelere göre farklılıklar, özellikler gösteren yöresel dillerdir. Bu bölgesel farklılıklar ağızların tespiti sırasında, tarihsel süreçle birlikte, kültürel değerleri, toplumsal özellikleri ve bu süreçte var olan dilleri inceleme fırsatını sunar. Arguvan ağzı bu perspektifle araştırıldığında, kültürel, sosyolojik ve dilbilimsel yönlerden farklı dayanaklar ortaya çıkmıştır. Bunlardan en çok ilgi çeken, Oğuz Türkleri yahut Hristiyan Türkler olarak bilinen Gagauzların kullandıkları dil olan Gagauz Türkçesidir. Yapılan incelemeler Arguvan Türkçesi ile Gagauzca’nın kelime dağarcığı dahil benzer dil özelliklerine sahip olduğunu göstermektedir.

Arguvan’ın geçmişten günümüze toplumsal yapısı ve köy tarihleri bu bölgenin Türk, Türkmen, Alevi, Kürt, Ermeni; Gagauz, Avşar, Atmalı, Barak etkisinden dolayı zaman içerisinde kozmopolit bir yapıya sahip olduğunu gösterir. Ayrıca Arguvan köylerine, Elazığ, Kars, Diyarbakır, Tunceli, Sivas, Tokat, Kahramanmaraş, Şanlıurfa, Adıyaman, Bingöl, Konya; Irak, İran, Kerkük, Horasan, Musul bölgelerinden göçler gerçekleşmiştir. Özellikle Arguvan’a sınırı olan Sivas/ Çamşılı(1) bölgesi hem kültürel hem de türkü ağzı açısından Arguvan ağzına yakın özellikler göstermektedir. Her iki bölgede de Alevi yaşayışın varlığı bu yakınlığın nedeni olabilir.

Anadolu halkınca benimsenmiş halk şairleri (ozanlar), saz âşıkları; şiiirleriyle, türkülleriyle insanlara gönüllerini açmışlardır. Kimisi mahalle mahalle kimisi de yöre yöre gezerek anlatmıştır duygularını tıpkı Karacaoğlan gibi. Gezgin bir halk şairi olan Karacaoğlan şiiirleriyle uğramıştır Arguvan’a. Görülüyor ki Arguvan uzun havalarının söz içeriğinin büyük bir bölümü Karacaoğlan’a aittir. Dolayısıyla Karacaoğlan şiiirleri hem tema hem de söyleme biçimleri bakımından benzerdir Arguvan türkülerine. Özetle, tarihsel süreçle birlikte bölgenin toplumsal yapısı, etkileşimleri ve dil ilişkileri dikkate alındığında ortaya çıkan Gagauz, Çamşılı ve Karacaoğlan başlıkları Arguvan ağzını farklı bir perspektifle inceleme fırsatı sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Arguvan, Gagauz, Karacaoğlan, Çamşılı, ağız, toplum

¹⁵ Lisans: İnönü Üniversitesi Müzik Öğretmenliği
Yüksek Lisans: Kırıkkale Üniversitesi Müzik Ana Bilim Dalı Müzik Bilimleri
Yunus Emre İlköğretim Okulu Müzik Öğretmeni, Sason/Batman

THE ARGUVAN DIALECT WITH ITS SOCIAL AND CULTURAL RELATIONS

Fatih MUTLU

ABSTRACT

Turkish folk music is an expression of the feelings, the thoughts and the life experiences of our people. It is in life and the representative of the memories. The tunes, the rhythms, the languages and the dialects differ from one region to another but all of them illuminate our people. This is the reason why everyone finds something about him/herself in the threnodies, sayings and the folk songs. The regional differences in Turkish folk music are actually the recital of the richness of our music.

In this regional difference Arguvan has a rooted and special place. It is a small town of Malatya but it is so culturally rich that it is called the 'land of ballads'. It is a town that lives with the holly whirls and the ballads sung with Arguvan dialect. This place is especially known with unmetered folk songs sung with Arguvan dialect. Arguvan dialect has special qualities in terms of its verbal expressions, musical expressions and its vocabulary.

Dialects, in general terms are regional languages which shows difference from one region to another according to the historical change of the area. While defining the dialects in these different regions, a chance is found to examine the cultural values, social features and the languages. When Arguvan dialect is reviewed within this perspective, different cultural, sociological, linguistic principles come up. The most interesting of these is the language which is used by the Ghuzz Turks or the Gagauzes who are known as the Christian Turks. The researches show that the Arguvan Turkish and the Gagauz Turkish show some similarities including the similar vocabulary.

From past to the present Arguvan's social structure and the history of the villages shows us that this region has a cosmopolite structure with the Turkish, Turkman, alewi, Kurdish, Armenian, Gagauz, Avşar, Atmalı and Barak impact. In addition to this, the people migrated to Arguvan's villages from Elazığ, Kars, Diyarbakır, Tunceli, Sivas, Tokat, Kahramanmaraş, Sanliurfa, Adıyaman, Bingöl, Konya; Iraq, İran, Kirkuk, Khorasan and Mosul. The area Sivas/Camsıh which is so close to Arguvan has not only cultural similarities with Arguvan but also they have similarities in singing the ballads. The reason of this may be both of the area's citizens are alewis.

The minstrels and the folk music singers narrate the Anatolian people with their songs and poems. Like Karacaoğlan some of them told their feelings by getting around the close neighborhoods and some of them travelled to further places. Karacaoğlan who is both a traveler and a minstrel once came to Arguvan with his poems. It is seen that Arguvan's unmetered folk songs lyrics are generally Karacaoğlan's. So Karacaoğlan's poems are similar with the Arguvan's songs in their themes and the way they are articulated. In brief, the social structure of the region, the language relations, the interactive relations give us the chance to study the Arguvan dialect in a different perspective.

Key words: Arguvan, Gagauz, Karacaoğlan, Çamşılı, Dialect, Community

GİRİŞ

Malatya'nın küçük bir ilçesi olan Arguvan, özellikle uzun havaları ve bu formdaki söyleme biçimi olan Arguvan ağzıyla bilinmektedir. Arguvan ağzı, hem sözel hem de ezgisel bakımdan birçok özgün nitelik taşır. Bu nedenle ağız özellikleri, halk ezgilerinin doğru seslendirilmesi için en az makamsal yapı ve çalım stilleri kadar önem taşımaktadır.

Arguvan halk müzikleri Alevi yaşayışla birlikte kutsallığı ifade eden semahları da ihtiva eder. Zira Arguvan, günümüzde Türk, Türkmen ve Kürtlerle birlikte Alevi yaşayışın hakim olduğu bir bölgedir. İlçenin çevresine baktığımızda Elazığ ve Sivas'a sınırı olduğunu görmekteyiz. Arguvan gibi Alevi-Bektaşî inancına sahip olan Sivas-Çamşılı bölgesi yaşam

biçimi, inanç ayniyeti, bölgesel yakınlık ve müzik kültürü bakımından Arguvan'a yakındır. Nitekim Çamşılı ağzı Arguvan ağzına en yakın ağız olarak kabul edilir.

Arguvan ağzı kültürel sosyolojik ve dilbilimsel perspektifle incelendiğinde farklı dayanaklar ortaya çıkmıştır. Bunlardan en çok ilgi çeken, Oğuz Türkleri yahut Hristiyan Türkler olarak bilinen Gagauzların kullandıkları dil olan Gagauz Türkçesidir. Arguvan ağzı ve Gagauz Türkçesi söz varlığı ve söyleme biçimleriyle benzer niteliklere sahiptir.

Büyük aşıkların ve yöre aşıklarının yaratımlarını içerir. Karacaoğlu, Pir Sultan Abdal, Gevheri, Ruhsati, Katibi ve yöre aşıklarının şiirleri, türküleri Arguvan halk müziklerine kaynaklık etmiştir. Dolayısıyla Arguvan ağzı üslup ve içerik ağız ile paralel özellikler göstermektedir. Özellikle gezgin bir halk şairi olan Karacaoğlu şiirleri Arguvan halk müziğinde farklı varyantlarda ve özellikle uzun havalarda sıklıkla kullanılmıştır. Bu aşığın üslubu ile Arguvan ağzı birçok bakımdan benzer nitelikler taşır.

YÖNTEM

Bu araştırma nitel bir araştırma olup, betimsel yöntemle, tarama modeli kullanılmıştır. Arguvan yöresi köy tarihleriyle birlikte tarihsel ve toplumsal yönleriyle incelenerek buraya gerçekleşen göçlerle birlikte, toplumsal ve kültürel süreç araştırılmıştır. Arguvan halk müziklerinin ses kayıtları, notaları ve metinleri; Gagauzca ile ilgili yapılmış çalışmalar incelenerek söyleme ve dil özellikleri karşılaştırılmıştır. Benzer söyleme biçimleri tablolarla belirtilmiş ve Arguvan türkü metinleriyle örneklendirilmiştir. Karacaoğlu şiirleri incelenerek Arguvan ağzı söyleme biçimleriyle benzer yönleri türkü metinleriyle birlikte örneklendirilmiştir. Sivas/Çamşılı yöresi halk türküleri, halk şairlerinin şiirlerindeki söz varlığı ve sözel özellikleri Arguvan türkü metinleriyle karşılaştırılmıştır.

BULGULAR VE YORUM

Arguvan'da Toplumsal Yapı

1560 Yılı Arguvan¹⁶ Köyü Vergi Nüfusu Ad Listesi'ne bakıldığında Haydar, Cafer, Veli, Himmet, Kulu, Ali Kulu, Hacı gibi geleneksel Alevi isimlerin çokluğu dikkat çekmektedir. Listedeki Türkçe isimler azınlıktadır. Bayram Hoca, Aydın, Aydoğmuş, Ulaş, Polad adları Türkmen beylerinin (özellikle Karakoyunlu¹⁷ beylerinin) adaşı olmaları yönüyle ilginçtir. (Aksüt, 2002, s: 232)

Malatya Arkeoloji Müzesinde Arkeolog olarak çalışan Hüseyin ŞAHİN (2009), Arguvan' da günümüzde Aleviler, Türkler, Türkmenler ve Kürtler bulunduğunu, ayrıca 1560 Malatya Tahrir defterinde Ermenilerin kayıtlarda çok az olduğunu dikkat çekmiştir.

Günümüzde Arguvan'da Alevi yaşayışı hakimdir. 1560 yılı tahrir defteri kayıtlarının öncesi de dikkate alındığında, Alevi yaşamın öz kültürünü korumuş olduğunu; kullanılan dil ve müzik kültüründe görmekteyiz. Dolayısıyla Aleviler Arguvan kültürünü dolayısıyla müziğini biçimlendirmiş önemli bir unsurdur. Bunun en güzel örneği Bektaşilik felsefesi uyarınca genellikle dedelik ve âşıklık geleneği ile törenlerde çalıp söyledikleri müziklerdir ki bu müziklerin Oğuz Türklerinde olduğu gibi çok eskiye dayandıkları bilinmektedir.

“Arguvan Alevileri, Alevi erenlerin ilk yurdu olan Beriyecik ve Urfa kökenlidir. Arguvan'daki yer adlarının büyük bir bölümü Urfa ve Beriyecik'teki kışlak-köylerin ve toplulukların adlarını taşımaktadır. Bunlara örnek olarak Küçek Hacılu, Karacalar, Sarular, Sarı-Damı, Yellü, Akviran, Haydarlu, Eymür, Avşar, Doyran, Evran (Ören), Bayındır gibi

¹⁶ Doğuda Arapgir, batıda Hekimhan, kuzeyde Sivas ile Divriği ilçesi, güneyde Malatya merkez ilçe ile Elazığ toprakları ile çevrilmiştir. İlçenin yüzölçümü 1.037 km² Arguvan ilçe merkezi devamlı yer kayması sebebi ile iki defa değişmiştir. Yeni yerleşim yeri, eskisinin iki kilometre kuzeyinde bulunmaktadır. Yüzey şekiller açısından genellikle engebeli olup, kuzeyi dağlık güneyi ise plato özelliği taşımaktadır. Doğu Anadolu Bölgesi'nin iklim özelliklerini gösterir. Yazları çok sıcak ve kurak, kışları çok soğuk ve yağışlı geçmektedir. Yöre halkı tarım üretimi olarak meyvecilik, hububat ve baklagiller ile meşgul olmaktadır. Arkeolojik alanlar ise İsaköy, Karahöyük ve Tarlacık Höyüğü'dür. (www.arguvanvakfi.org.tr)

¹⁷ Karakoyunlular, XIV, yüzyılın ikinci yarısında, Van gölü kıyısındaki Erciş merkez olmak üzere kuzeyde Erzurum ve güneyde Musul'a kadar uzanan Doğu Anadolu toprakları üzerinde kurulmuş bir Türkmen devletidir.

yerleri sayabiliriz. Arguvan köylerindeki kutsal balık gölleri de Urfa kökenlidir. ...On altıncı yüzyılda Arguvan nahiyesi, Rum (başkenti Sivas) eyaletine bağlı Malatya liva¹⁸sının bir nahiyesiydi.” (Aksüt, 2002, s: 228-229)

Arguvan köy tarihlerine bakıldığında buralara Elazığ, Kars, Diyarbakır, Tunceli, Sivas, Tokat, Kahramanmaraş, Şanlıurfa, Adıyaman, Bingöl, Konya; Irak, İran, Kerkük, Horasan, Musul bölgelerinden göçler olduğu gözlemlenmektedir. Bu köy tarihlerinin bir kısmının söylentilerden oluştuğu dolayısıyla kesin bilgiler içermediği dikkate alındığında Arguvan bölgesine yapılan göçlerle beraber, bölgedeki Türk, Türkmen, Alevi, Kürt, Ermeni; Gagauz, Avşar, Atmalı, Barak etkisinden dolayı bu bölgenin geçmişte kozmopolit bir yapıya sahip olduğudur. Arguvan’a yakın bölgeler olan Kahramanmaraş, Elazığ, Sivas bölgeleri ve İran’ın kuzeydoğusuyla doğusunda yer alan bölgeyi kapsayan Horasan’dan Arguvan bölgesine yapılan göçler dikkat çeker.

Ermeni varlığı ise köy isimlerinde görülmektedir. Arguvan’daki Kuyudere Köyü’nün diğer ismi olan “Minayık” Ermenice bir isim olup “küçük köy”, “yalnız köy” anlamına gelmektedir. Çermik Köyü’ndeki Çermik kelimesi Ermeniceden Türkçeye geçmiştir. Ermenice’de “çerm” “sıcak” demektir. Yine aynı dilde “çermug”, “ılıca” anlamındadır. Çayırılı Köyü’nün diğer adı olan “Arakel” adının Ermenilere özel bir ad olduğu bilinmektedir. Çayırılı (Arakel) Köyü’ndeki birçok arazinin de Ermeni isimler taşıdığı bilinmektedir. İsaköy’ü oluşturan toplulukların arasında Ermenilerin de bulunması bölgedeki Ermeni yaşayışına örnek teşkil etmektedir.

Arguvan bölgesi doğal olarak kendi sınırları içinde yani köyleri arasında da göçler yaşamıştır. Arguvan İlçesi sınırına yakın olan bölgelerdeki göçlere bakıldığında, Arguvan köylerinin Arapgir¹⁹ ilçesinden fazlasıyla göç aldığı görülmektedir. Arguvan ilçesi ile Arapgir ilçesi arasındaki göç ilişkisinin nedeni, iki ilçenin arasındaki mesafenin yakın olması; etkisi ise Arguvan ve Arapgir’de kullanılan yöresel dilin birbirine benzer olmasıyla açıklanabilir. Çünkü dil antrparantez, benzer yaşamın bir ifadesidir.²⁰

Arguvan ağzı

Müziğimizdeki yöresel zenginliğin içinde önemli bir yere sahiptir Arguvan. Malatya ilinin küçük bir ilçesidir fakat kendine “Türküler Diyarı Arguvan” dedirtecek kadar büyük bir kültürel değere sahiptir. Kutsallığı ifade eden semahları ve “Arguvan ağzı” türküleri ile yaşayan bir ilçemizdir. Arguvan insanı için Arguvan türküleri hayatın bir parçasıdır.

Arguvan türküleri, makam ve usul yapısından çok, özellikle uzun havalardaki özgün söyleme biçimi olan “Arguvan Ağzı”yla önem kazanır. Arguvan ağzı genel olarak, sözel ifade biçimleri ve müziksel ifadelerdeki ses değişimleriyle özel bir söyleyişe sahiptir. Ayrıca kelime dağarcığı ve anlamsal bakımdan farklı özellikleri barındırmaktadır. Günümüz Türkçesi’nde kullanılmayan birçok Türkçe, Arapça, Farsça kökenli sözcük Arguvan türkülerinde görülür. Ve bu ağız tabii olarak yörede konuşulan Arguvan Türkçesi’ne benzer.

Arguvan ağzı ile okunan türküler genellikle resitatif (konuşur gibi) seslendirilir. Nazal n sesi (ñ)²¹ ve hırıltılı h sesi (h) sıklıkla kullanılır. Akıcı okuma eğilimiyle birçok sözcükte hece düşmesi ve türemesi, harf değişimleri/dönüşümleri görülür. Tekrarlar/yinelemeler sıkça

¹⁸ Sancak, Tugay, Tuğgeneral.

¹⁹ Arapgir, Doğu Anadolu Bölgesi’nin Yukarı Fırat Bölümü’nde yer almaktadır. İlçenin kuzeyinde Kemaliye ve Divriği; güneyinde Arguvan ve Keban; doğusunda Ağın ve Keban; batısında ise Arguvan ilçeleri olup 956 km² yüzölçümüne sahiptir. (www.arapgir.gov.tr)

²⁰ Osmanlı İmparatorluğu zamanında Tahir bucağı adı ile Arapgir İlçesine bağlı olan Arguvan, sonradan ilçe olarak Diyarbakır’a bağlanmış daha sonra 1873’de tekrar Tahir adı ile Keban’a bağlı bir nahiye haline getirilmiştir. Cumhuriyetin ilanı ile merkez ilçe olarak Malatya’ya bağlanmış, 1954 yılında Tahir nahiyesi merkez olmak üzere Arguvan adı ile Malatya iline bağlı bir ilçe haline getirilmiştir. (www.malatya.gov.tr)

²¹ Bu ses dilin boğaza yakın olan orta kısmının, damağın boğaza yakın kısmına değiştirilmesi ile oluşur. Dil dişlere temas etmez. N-G seslerini aynı anda çıkarmaya çalışmak bu sesin en iyi tanımıdır.

kullanılır. Katmalarla²² tekrar eden ve uzayan sözcükler Arguvan ağzının dikkat çeken özelliklerindendir. Bazı katmalarda sözcük sonları crescendo²³ yapılarak uzatılır.

Arguvan uzun havalarının hemen hepsi zaman zaman birlikte söylenebilmektedir. Bu birliktelik daha çok bağlantılar/katmalarda görülür. Toplulukta bulunanlar birkaç saniye farkla katılırlar ve içgüdüsel olarak birliktelik sağlanır; öz bozulmadığı gibi bir tür “kanon”²⁴ oluşturulur. “Söylemesi senden, ‘tehöğ’ demesi benden” diye halk arasında bilinen söz, halkın katmalara katılma özelliğini gösterir. Bu söz ile “Sen türküyü söyle, ben katmalarda eşlik ederim” denilmek istenir. Diğer yandan, Arguvan havası söylenilmesini isteyenler “Amanı bol olsun” derler. Türküleri tam olarak bilmeyenler daha çok katmalara katılırlar. (Şahin-Özerol, 2004, s: 36-37)

Uzun havaların girişi ve sözleri arasında, karar sesindeki iniltili seslerin (“ñ...” veya “m...” gibi)²⁵ kullanılması da Arguvan ağzı türkülerin tipik söyleme özelliklerindendir. Örnek olarak türkülerin başında türkünün karar sesinde “aman... ah aman aman...” gibi katmalar söylenebilmektedir. Bu duruma yörede genel ifadeyle “Sesimi akort ediyorum” denmektedir. (A. Emnalar, 1998, s: 582) Bu seslerin kullanımı, karar seste dem tutmaya benzer.

Arguvan ağzı, var olan bu ifade zenginliğiyle en az usul, makamsal yapı ve çalım stilleri kadar önem taşımaktadır. Üstelik bu ağız, Arguvan türkülerinin en belirgin, en tipik özelliğidir. Bu sebeple Arguvan türküleri, “Arguvan ağzı” veya “Arguvan Ağzı Türküler” olarak da isimlendirilir.

Gagauz Türkçesi ile Arguvan Türkçesi Arasındaki Benzer Dil Özellikleri

“Gagauzlar bir Oğuz kavmidir. Orta Asya’ya yayılan İslamiyet’i kabul etmemek için ana yurdu terk ederek Rusya üzerinden Bulgaristan’a kadar gelmiş ve burada Bizanslıların zorla Hristiyanlaştırmak için yaptıkları baskılara dayanamadıklarından bugünkü Moldovya’ya çekilmişlerdir. Bunların adı aslında Gagauz değildir. Kendilerinin ifadesine göre “Hak Oğuz” ya da “Gök Oğuz” olmalıdır. İç içe yaşadıkları Rusların yanlış telaffuzu sonucu bunlara “Gagauz” şeklinde ad verilmiştir. Gagauzlar kendilerine verilen bu addan müteessirdirler.” (Gaydarci-Koltso-Pokrovskaya-Tukan, 1991, s: V)

“Gagavuz Türklerinin yakın tarihi, Balkanlar’da yaşanan felâketlerle çok yakından ilgilidir. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde yaşanan savaşlar, Türkiye Türkleri gibi, Gagavuz Türkleri için de çok korkunç sonuçlar doğurmuştur. Romen, Yunan ve Bulgar asimilasyon politikaları arasında sıkışıp kalan bu küçük Türk topluluğu bir bölüğü itibarıyla Moldavya’ya sığınmış, geri kalanlarıyla Bulgaristan başta olmak üzere diğer Balkan ülkelerine dağılmıştır.” (www.kultur.gov.tr)

Gagauzların kullandıkları dil Gagauz Türkçesi’dir (Gagauzca) ve Türkçe’nin Oğuz gurubunda yer alır. “Türk halklarından dilce Türkiye Türkçesi’ne en yakın olan, hatta kimi Türkologlara göre Türkiye Türkçesi’nin Rumeli ağızlarından sayılabilecek olan Gagauzca ülkemizce son yıllarda daha çok tanınır, çalışılır olmuştur.” (Tekin- Ölmez, 1995, s: 126)

“Araştırmacı Hayriye Süleymanoğlu Yenisoğlu Slav dillerinin Türkçe üzerindeki etkilerini araştırdığı kitabında, 11.500 kelimelik Gagauzca-Rusça-Moldova’nca Sözlük’teki Slavca kelimeleri çıkararak, çağdaş Gagauzca’daki Slavca unsurları daha ayrıntılı bir biçimde göstermiştir. Anılan sözlükteki kelimelerin çoğunluğunu Türkçe kökenliler oluşturmaktadır. Başka dillerden alıntı kelimeler arasında birinci sırayı Osmanlı Türkçesi aracılığıyla giren Arapça-Farsça kelimeler meydana getirmektedir. Osmanlı Türkçesi etkilerinin dışında, ikinci

²² “Katma”lar, yapısal bakımdan bir sözcük ya da bir hece biçimindedir ve genellikle türkünün karar sesinde seslendirilirler. Arguvan türküleri ve özellikle uzun havaları katma sesler bakımından oldukça zengindir. Özellikle ah, aman (amon), oy, ne(y)dem/ni(y)dem, ölem, gardaş, dost, de/da, gurban (olam) katmaları Arguvan türkülerinde sıklıkla kullanılmaktadır ve bu katmalar okuyucuya göre değişir.

²³ Sesi gittikçe kuvvetlendirerek, artırarak.

²⁴ Eşit aralıklarla ilerleyen ancak birlikte değil, belirli bir süre aralığıyla art arda duyulan iki veya daha çok sesin birbirini sürekli taklit etmesi, aynı sözlerin tekrarı. Canon.

²⁵ Ağız kapalıyken m harfinin seslendirilmeye çalışılması.

sırada Slavca, üçüncü sırada da Romence kökenli alıntı kelimeler yer almaktadır. Sözlükteki Slavca alıntılarının sayısı 2129’dur. Oran olarak hesaplanırsa, sözlükteki kelimelerin toplam sayısının yüzde 18.56’sını oluşturmaktadır.” (Güngör-Argunşah, 2002, s: 61)

“Gagauzca dini açıdan bağlı olduğu İslav dillerinden bir hayli etkilenmiş, sonuçta da özellikle “yüklem” Türk dillerinin genel özelliği olan özne-nesne-yüklem sırasının dışına çıkmıştır.” (“Bir vakit kuş varmış” yerine “Varmış bir vakit kuş” gibi) (Ölmez, turkoloji.cu.edu.tr)²⁶ Ayrıca, “Gagauz Türkçesini diğer Türk lehçelerinden ayıran en belirgin fark İslavcadan gelen ka (yka) dişil ekinin kullanılmasıdır (çingeneyke [Çingene kadın].”(Meydan Larousse, 1986, cilt 4, s: 903)

“Uzun asırlar boyunca yazılı bir edebiyat getiremeyen Gagauz Türkleri’nin çok zengin bir sözlü edebiyatı vardır. Bu sözlü edebiyatın içerisinde halk hikayeler, masallar, efsaneler, türküler, maniler, tekerlemeler, bilmece, atasözleri, fıkralar ve özellikle Nasrettin Hoca fıkraları yer almaktadır... Hatta Gagauz halk inanışlarında bazı İslami unsurlar da yer almıştır. Allah, cennet, cehennem, melek, şeyten, hac, hacı (ve hacıka), helal, haram, peygamber, kurban, günah, günahkar, din, iman, dua, oruç/horuç, kıyamet gibi İslami terimler hem Osmanlı din kültüründe hem de Gagauz din kültüründe birlikte kullanılmış fakat bu terimlerin bazıları Gagauzlarda farklı anlamlar ifade etmiştir.” (Güngör-Argunşah, 2002, s: 69)

Gagauz türkülleri de Anadolu’da olduğu gibi yaşanmışlıkların, toplumsal olayların, duygu ve düşüncülerin sesidir. Bu nedenle “türkülerde kullanılan kavramların hiçbirisi gelişigüzel yer almış değildir. Her bir kavramın kendine özgü bir çağrışımı bulunmaktadır. Kimi zaman aşkın karşısına çıkıp en büyük kahramanlıkları yapan âşıklar dağları deler, aşkın uğruna en zor engelleri aşar, bazen aşkına kavuşamayanlar ise çaresiz içlerindeki duyguları yanık nağmelerle dizelere dökerler. Karşı koyulamayan diğer bir olay ise ölümdür. Yakınını, arkadaşını, sevdiğini kaybetme duygusu türkülerde de kendi yerini geniş bir şekilde almış ve işlenmiştir. Anasını kaybeden evlat, sevgilisini kaybeden âşık, kocasını karısını kaybeden eş, dostunu kaybeden dost vd. konular başta gelir.” (Arnaut, 2009, s: 6)

“Türküler, Anadolu’da olduğu gibi Gagauzlar arasında da hala işlerliğini devam ettirmektedir. Türküye radyo ve televizyonlarında sıkça çalınan birçok türkü özellikle Bulgaristan’da yaşayan Gagauzlar tarafından bilinmekte ve söylenmektedir. Bu türkülerde yalnız Anadolu insanının değil, bütün Türk dünyasının özlemini, coşkusunu, üzüntüsünü buluruz. Türküye radyo ve televizyonlarında sıkça söylenen ve Gagauz halkının da aynı güzellikte terennüm ettiği türkülerin bazıları şunlardır: Alishimin kaşları kara, aman doktor, yaz gelir yaz gelir, oğlan oğlan, Beyoğlu’na giderken, Sabah olur kalkar gider oyuna, Havada bulut yok bu ne dumandır, Ben bir Köroğluyum, Armut ağacı dallandı.” (Güngör-Argunşah, 2002, s: 71)

Yapılan araştırmada Gagauz Türklerinin kullandıkları Gagauz Türkçesi’nin Arguvan yöresi ve türkülerinin söyleme özelliklerine yakın olduğu görülmektedir. Arguvan Türkçesi’nde olduğu gibi Gagauzca’da Osmanlıca’dan geçmiş Arapça ve Farsça kökenli sözcükler bulunur ve bu sözcükler Arguvan türkülerinde de kullanılır. Her iki dil; harf değişimleri, harf/hece düşmeleri/türemeleri, ikinci dereceden uzun ünlüler ve benzeşmeler gibi birçok açıdan benzer özellikler taşımaktadır. Dikkat çeken nokta da bu iki dilin Türkiye Türkçesi’nden farklı fakat birbirine benzer özelliklere sahip olmasıdır. Ayrıca Arguvan bölgesine Horasan üzerinden geldikleri bilinen Oğuz Türkleri ile Gagauzların Oğuz boyundan olması, her iki toplumu dil benzerliklerinin yanında tarihsel boyutta da birleştirir.

“Arguvan Türkçesi, Türkiye Türkçesi içinde Azeri Türkçesi, Türkmen Türkçesi ve Gagauz Türkçesi’yle beraber Türkçenin Oğuz gurubunda yer almaktadır. Arguvanlının kullandığı Türkçeye en yakını Gagauz Türkçesi’dir. Her dil gibi ilişkiye girdiği dillerden

²⁶ Mehmet_ölmez_ W. Radloff’tan Gagauzca iki Nasreddin Hoca Fikrasi.pdf

etkilenmiştir. Osmanlı döneminde Arapça ve Farsçadan, son yıllarda da Avrupa dillerinden kelimeler almıştır. Ancak dilin temel yapısı bozulmamıştır. Arguvan, Türkçeler içinde belki de başka dillerden en az etkilenen bölgeyi oluşturmaktadır.” (Kılıç, 2006, www.eymirkoyu.com)

Her iki dil birçok yönüyle benzer niteliklere sahiptir. Bunlardan en göze çarpanı ile edatının kullanımıdır. Sözcüklerin sonuna “-(i)nan, -(i)nen” sesinin bağlanarak “ile” edatının ya da “ile” bağlacının yerine kullanıldığı görülmektedir. Bu dil özelliği Gagauz Türkçesi’nde de benzer biçimde görülmektedir. Gagauzca’da kelimeler kuvvedinen (kuvvetiyle), gördünnen (gördüğüyle), seninnen (seninle), askerinnen (askeriyle) biçiminde kullanılır.

“-ler, -lar” çoğul eki “-nar, -ner” şeklinde kullanılabilir; bazen de “L” harfinin yerini benzeşme yoluyla “n” harfi almaktadır. Bu özellik, Türkiye Türkçesi ses olayları arasında; önceki ünsüzün, sonraki ünsüzü kendine benzetmesiyle “ilerleyici benzeşme” olarak tanımlanır. Bu özellik Gagauzca’da da görülür. Çekenner (çekenler), karannık (karanlık), onarı (onları), altinnardan (altınlardan), dinnenen (dinlenen).

“Özellikle Orta ve Batı Anadolu ağzında sert ünsüz harfler yumuşak ünsüze dönüşmektedir. “Karpuz, kavun, kabak, kaşık, konak” örneklerinde olduğu gibi kelimeler “g” ünsüzüyle telaffuz edilmektedir.” (Turan, 2006, s: 47) Arguvan’da “k” sesinin “g” harfine dönüştüğü görülür. Bu yapı Gagauzca’da Gursak (Kursak), Gaytan (Kaytan), Güçük (Küçük), Gavanoz (Kavanoz) biçimindedir.

Arguvan ağzında ve Gagauzca’da “t” harfinin “d” harfine dönüşümüyle birlikte bazen “d” nin “t” ye dönüşümü de görülür. (diken yerine **tiken**, dut yerine **tut**, domates yerine **tamates** gibi) Bu harf değişimleri Gagauzca’da: Darak (Tarak), Dat (Tat), Dartmaa (Tartmak); Tiken (Diken), Tefter (Defter), Tamga (Damga) biçimindedir.

“a” harfinin “e” harfine ya da “e” harfinin “a” harfi yerine seslendirildiği görülür. Bu yapı Gagauzca’da, selem (selam), bele (bela), arabeci (arabacı), tereze (terazi), mekere (makara); Gazetacı (gazeteci), amaanat (emanet), acamı (acemi), barabar (beraber) sözcükleriyle örneklendirilebilir.

Arguvan yöresinde ve müziklerinde “i” harfi kalınlaşarak “ı” sesine dönüşebilir. Bu dönüşüm Gagauzca’da, Zından (zindan), biraz (biraz), cıvan (civan), ıcran (icran), dışarıdaki (dışarıdaki) biçimindedir.

“Sızılamak, inilemek” gibi sözcüklerde orta hecenin vurgusuz olması sebebiyle **orta hece ünlüsü düşerek** “sızlamak, inlemek” biçimini alır. Orta hece ünlüsü Arguvan’da bazı sözcüklerde düşmeyebilir. Bu yapı yörede, “yüreğim **sızılıy(ı)**, kulağımın dibinde **vızılıy(ı)**, ağlayıp da **iniliy(i)**” biçiminde kullanılabilir. Benzer özellik Gagauzca’da “**vızılamaa** (vızıldamak)” sözcüğünde görülür. Ayrıca “Aldatma, aldanma, uyku” sözcükleri Arguvan’da başlarına “y” harfi alarak “**yaldatma, yaldanma, yuhu**” olarak kullanılabilir. Bu özellik Gagauz Türkçesi’nde de görülür. (**yıftıra** – iftira, **yölünce** – ölünce, **yetme** – etme)

Çamşılı ağzı ile Arguvan Ağzı Arasındaki Kültürel Bağlar ve Benzer Söyleme Özellikleri

“Yüzölçümü itibariyle Türkiye’nin ikinci büyük ili olan Sivas, Ordu, Giresun, Erzincan, Malatya, Kahramanmaraş, Kayseri, Tokat ve Yozgat ile komşudur. Sivas, zengin halk kültürüyle Anadolu’nun odak noktasını teşkil eder. Bir bakıma, Anadolu’nun özetidir Sivas. ...Geniş bir yüzölçümüne sahip bu topraklarda halk, tabiatıyla yaşadığı yöreleri kendince isimlendirmiştir. Bu cümleden olarak, Sivas’ta üç yöre vardır ki, asıl şöhretini, idari isimlendirmelerle değil de kendince verdiği isimlendirme ile sağlamıştır. Bunlar; Emlek Yöresi, Elbeyi/İlbeyi Yöresi ve Çamşılı Yöresi’dir.” (Kaya, 2002, s: 1)

“Çamşılı Divriği²⁷’nin önemli beldelerinden biridir. Divriği’ye mesafesi 55 kilometre’dir. Çamşılı köylerinin çekirdeğini sekiz köy ve mezraları oluşturmaktadır. Bu

²⁷ Sivas iline bağlı bir ilçe. Osmanlı Devleti’nde ve Cumhuriyet devrinde Divrik olarak geçmiş, en son Divriği olarak değiştirilmiştir.

çekirdek köyler 1800’lü yıllarda Çamşih köyleri olarak kurulmuş, günümüze değin çevre köylerini de içine alarak Çamşih bölgesi oluşmuştur. Çamşih çekirdek köylerinin hemen hemen tamamı birbirine akraba veya hısımdır. Çamşih ozanlar diyarı olarak da bilinir.” (camsih.com)

“Çamşih köylerinin tamamı Alevî-Bektaşî inanca sahiptir. Gelenek-görenek, inanç ve diğer otantik özelliklerini hâlâ muhafaza eden bir yöredir. Ancak geçim ve çocukların daha iyi şartlarda tahsil görmesi gibi sebeplerden dolayı çok sayıda göç vermiştir. Öyleki köylerin toplam nüfusu 400 civarındadır. Ankara ve İstanbul’da yaşayan halkın yaz aylarında geçici olarak köylerine gelmektedirler. “Çamşih” kelimesinin aslı “Çamşeyhi”dir. Şeyh, “Alevi lideri, bir zümrenin önderi” anlamına gelmektedir. ...” (Kaya, 2002, s: 2)

Arguvan bölgesinin, Sivas-Çamşih bölgesiyle birçok yönden etkileşimi söz konusudur. 1800’lü yıllarda Arguvan köylerinden Sivas bölgesine yapılan göçlerin dışında iki bölgenin de Alevi-Bektaşî inancına sahip olması bu yakınlığa kültürel bir boyut daha kazandırır. Alevi yaşayışta kutsal sayılarak büyük saygı gören ve “dede” olarak adlandırılan kişilerin Çamşih bölgesi’yle bağları bulunur. Çamşih yöresi halk şairlerinden olan Battal Karababa’nın da Divriği, Kangal, Malatya, Arguvan, Akçadağ’da dedelik yaptığı bilinmektedir. “Arguvan yöresinde dede/aşık olarak hemen her yerde bulunmuş olan Vayloğ Dede, Aşık Yusuf Başaran, ve İmam Dede (Şahin), aynı zamanda Sivas’ın da birçok köyünde bulunmuşlardır. ...Yine Malatya’da daha çok Arguvan yöresinde elek, kalbur vb. satarak geçimlerini sağlayan, yörede “elekçi” adıyla anılan topluluk içinden çıkan bazı aşıklar da Arguvan-Çamşih etkileşiminde önemli rol oynamışlardır. Bunlardan Aşık Yoksuli adıyla bilinen Tevabil Temuroğlu (1944-1984), “Arapgir’dir kazam Ulaşlı köyüm/ Divriğiye unutmam akrabam soyum” diyerek bulunduğu konumu dile getirir. Sivaslı Aşık Abdullah Papur ile yakın dost olan Yoksuli’nin Sivas ve türkülleri ile bağı ölene kadar kesilmemiştir. Kendi türküllerini de özellikle Arguvan ve Çamşih ağzı ile seslendirmiştir.” (Şahin-Özerol, 2004, s: 196-197) Bu durum iki bölgenin ağız yapısının yakınlığını bir başka yönle ortaya koymaktadır. Arguvan türkülleri ve Çamşih türkülleri arasındaki ilişkiyi inceleyen araştırmacı ve gazeteci Süleyman ÖZEROL (2010), bu iki yöre arasındaki söz benzerliklerinin oldukça fazla olduğunu, deyiş-duvazımam ve mersiyelerin tamamen ortak sayılabileceğini; bunun nedeninin ise Malatya’dan Çamşih köylerine yapılan göçlerin, bölgesel yakınlığın, ortak-yaşam gibi etkenlerin olabileceğini belirtmiştir.

Bu iki bölgenin halkı da özellikle pamuk işçiliği için Çukurova’ya gitmiştir. Bu bilgi dolayısıyla, Çukurova bölgesinin halk şairi olarak kabul edilen Karacaoğlu’nın Arguvan türküllerinde olan etkisini hatırlatmaktadır. Karacaoğlu dışında, Sivas yöresi halk aşığı Pir Sultan Abdal şiirleri, Arguvan’da yöre türküllerinde okunur. “Şu yalan dünyaya geldim geleli/Özge elden özge yar bulamadım”, “Bende şu dünyaya geldim geleli/Emaneten bir don giymişse döndüm” dizeleriyle başlayan türkülerin aynı ezgilerle Çamşih yöresinde söylendiğini, Arguvan yöresinde de yaygın olduğunu görüyoruz. “Bana gül diyorlar/Neme güleyim” dizesiyle başlayan ağıt türküsü Arguvan yöresinde “Kör kader” türküsünün makamında söylenmektedir. Arguvan yöresinde de “Sunam” adıyla bilinen “Sabahtan cemalin seyran eyledim/Gönüller perişan elinden turnam” dizeleriyle başlayan türküsü de Pir Sultan’a aittir. Yine; “Bize de Banaz’da Pir Sultan derler/Bizi de kem kişi bellemesinler” dizeleriyle başlayan deyişi de uzun hava olarak okunur.” (Şahin-Özerol, 2004, s: 195-196)

Arguvan ve Çamşih bölgelerinin bölgesel yakınlığının bu bölgelerin söyleyiş özellikleriyle, Alevi müzik kültürünü kaynaştırdığı söylenebilir. Çamşih türkülleri ve Çamşih yöresi aşıklarının türkülleri ve şiirleri incelendiğinde bu yakınlık daha net görülmektedir. Her iki bölgede Alevi yaşayış görülse de Arguvan ağzı türküllerin, özellikle uzun havalarının tam olarak Alevi yaşayışın ürünü olduğu söylenemez. Bir başka deyişle, Alevi edebiyatı ve müziğinin ürünleri olan deyiş, duvazımam ve mersiyelerde Arguvan ağzı söyleme özelliği

kendini göstermez. Arguvan'da genç türküsü²⁸ olarak da bilinen uzun havalar, Arguvan ağzı söylenir. Arguvan'da söylenen deyişlerin ise; Sivas, Erzincan, Tokat gibi yörelerin deyişleri ile ortak özellikler taşıdığını görürüz. Üstelik deyişlerin bir bölümü bu yörelerdeki (Sivas, Erzincan, Tokat) deyişlerdir. Şah Hatayi²⁹ adına söylenen deyişlerin birçoğuna bu bölgelerde rastlarız ve Arguvan'da bunlar söylenir. Arguvan ağzı ve Çamşılı ağzı yakınlığı sadece bu iki bölgeyle sınırlı değildir. Özellikle Malatya - Hekimhan ve Sivas – Kangal ilçeleri de türkülerdeki söyleme özellikleri yönünden Arguvan ve Çamşılı bölgeleriyle yakınlık gösterir. Arguvanlı halk müziği sanatçısı Erhan Yılmaz da, Hekimhan, Divriği ve Kangal yörelerinin Arguvan ağzına olan benzerliğine dikkat çekmiştir. Arguvan türkülerinde izleri bulunan aşıkların doğum yerleri dikkate alındığında yine Sivas bölgesi dikkat çeker. Sivaslı Aşık Veysel, Ruhsati ve Pir Sultan Abdal'ın kullandıkları üslup Arguvan ağzına yakın özelliklere sahiptir.

İki bölge arasında var olan kültürel bağlar bu bölgelerin ağız özelliklerini de benzer kılar. Bunlar genel olarak “gelem, gidem, ölem” biçimindeki sözcükler; “gurban olam”; Gurban, Gardaş”, “deylemek” sözcükleri; “şehitlerinen, peyiklerinen, geyiklerinen” biçimindeki sözcükler; “yapalım” yerine “yapak”, “gidelim” yerine “gidek” gibi sözcükler; “barabar (beraber), haraba (harabe), avara (avare)” sözcükleri; “sızlamak, inlemek” yerine “sızılamak, inilemek” biçimindeki sözcükler; “ağlayı ağlayı, sallanı sallanı, gözleyi gözleyi” gibi tekrarlar; “Boranmış kışmış” yerine “boranımış, kışımış” biçimindeki sözcükler; Geli-yor yerine Geli-yi, görü-yor yerine görü-yü; “ne’yerim, ne’dem, n’olur” gibi kaynaşmalar; “zalım (zalim), halım (halim), yarı (yari), hayın (hayin)” sözcükleri; “varısa (varsa), oyusa (o ise)” biçimindeki sözcükler; “geliyi, gidiyi, alıyı” gibi sözcükler; “endim (indim), zincir (zincir), eylik (iyilik)” sözcükleri; “dövmek yerine döğmek” sözcüğü; “murad, icat, durnam, dane” gibi sözcükler; “yanasın, bulasın, olasın, kalasın” biçimindeki sözcükler; küsülü (küşkün), soyha³⁰, naçar (çaresiz, mecburen), deyi (diye, diyerek), nere? (nereye?), osanmak (usanmak), mahle (mahalle), gardaş/kardaş (kardeş), ağ (ak, beyaz), mezer (mezar), yeri (yürü), nidem (ne yapayım) gibi birçok ifade her iki ağızda da aynı biçimde seslendirilir.

Arguvan Ağzında Karacaoğlan

Kökeninin Avşar oymaklarından olduğu bilinen Karacaoğlan gezgin bir halk şairidir. “Barak Türkmenlerinden (Avşarlar-Farsaklar) olduğu biliniyor. Gökçeli’de doğduğunu, 1679’da öldüğünü anlatan türküler de vardır. ...Halk inanişına göre, Çukurova’da yaşayan Kozan oğullarının kötülüklerinden kaçarak Anadolu’nun Van, Diyarbakır, Mardin, Ankara, Kayseri, Niğde, Bor, Konya, şehirlerini dolaştığı, sonra; Suriye, Mısır, Trablus, Rumeli’de bulunduğu, daha sonra ise Tarsus’daki Eshabı Keyf mağarasına girerek bir daha çıkmadığı söylenir. (Emnalar, 1998, s: 213)

“Aslen Fek’e’nin Gökçe köyünden olduğu düşünülen Karacaoğlan’a Kilis’in Musabeyli bucağının Zobular köyü, İçel’in Mut ilçesinin Çukur köyü, Bahçe’nin Farsak köyü ve daha birçok yerler sahip çıkar. Ancak bir tek Karacaoğlan değil, birçok Karacaoğlan’dan söz edilmektedir. Karacaoğlan’ın Çukurova yöresinde yetiştiği gerçektir. Zaten Karacaoğlan’ın kullandığı deyimler de çoğunlukla Fek’e, Kozan, Adana, Maraş ve Ermenek yörelerinin kullandığı sözcüklerden oluşmuştur.” (Çubukçu, 1993, s: 7-8) Barak türkülerinde de şiirlerine rastlanılan Karacaoğlan’ın gezgin bir saz aşığı olması da bu bilgiyi destekler.

“Kozan dağından neslimiz
Arı³¹ Türkmendir aslımız
Varsak’tır durak yerimiz

²⁸ Cahil türküsü de denir. Cahil, yetişkin olmayan anlamındadır. Genç türküsü, yöreye özgü bir nitelendirilmedir.

²⁹ Şah İsmail’in şiirlerinde kullandığı mahlasıdır. Şah Hatayi şiirlerinde Nesimi’nin etkisinde kalmıştır.

³⁰ Ölenin arkasında bıraktığı eşyalar. Genellikle fıkaraalara dağıtılır. Hayvanına ya da eşyasına “soyhaya kalasın!” dediğinde “ben öleyim” anlamı taşır. Sadece soyha demek de aynı anlamı taşır.

³¹ Saf, temiz, parlak.

Gurbet il³²de yar eyler bizi” (Emnalar, 1998, s: 213)

“Arguvan ve yöresinde etkili olan Zeynel Abidin Ocağı (Minayık), Şah İbrahim Ocağı (Mezirme) gibi ocaklara mensup dedelerin zakirleri ile birlikte yukarıda sözü edilen yörelere sürekli olarak gidiş gelişleri” halk şairi Karacaoğlan’ın bölgeye olan etkisinin bir nedeni olarak görülebilir. (Şahin-Özerol, 2004, s: 143) Ayrıca Arguvan halkı pamuk işçiliği amacıyla Çukurova’ya gitmiştir.

Karacaoğlan şiirleri Arguvan halk müziğinde farklı varyantlarda ve özellikle uzun havalarda sıklıkla kullanılmıştır. “Ancak herhangi bir türkü tam olarak söylenmemektedir. Yani şiir bütünlüğü yoktur. Dize-beyit-dörtlük aktarımı biçiminde olup çoğunlukla da değişime uğramıştır. (Şahin-Özerol, 2004, s: 144) Karacaoğlan şiirleri Arguvan türkülerinde değişime uğramış olsalar da, Arguvan türkeleri ile Karacaoğlan şiirlerindeki bazı sözcük yapıları, söyleyiş özellikleri benzerdir.

Bu özellikler genel olarak:

- Geleyim, gideyim, öleyim gibi istek kipi alan sözcüklerin yerine gelem, gidem, ölem şeklinde kullanılan sözcükler,

- Tekrarların sıklıkla kullanılması ve “a” sesli harfiyle biten tekrar sözcüklerinin “ı” sesli harfine dönüşmesi (ağlaya ağlaya = ağlayı ağlayı, sallana sallana = sallanlı sallanlı),

- İyelik eki olan “-i, (-ı, -u, -ü)” sesinden sonra gelen hal eki olan “-i, (-ı, -u, -ü)” sesinin kullanılmaması,

- “Diye, diyerek” ifadeleri yerine “Deyi” kullanılması,

- Sözcüklerin sonuna “-(ı)nan, -(i)nen” sesinin bağlanarak “ile” edatı yerine kullanılması,

- Sessiz harfle başlayan (özellikle “r” harfi) sözcüklerin önünde sesli türemesi (rüzgar – ürüzgar) ile bazı sözcüklerde “orta hece ünlüsünün düşmesi”³³ kuralına uyulmaması başka bir deyişle sesli türemesi (“sızlar” yerine “sızılar” gibi) özellikler Karacaoğlan şiirleri ile Arguvan türkeleri arasındaki belirgin dil özelliklerindendir.

Karacaoğlan şiirlerinin Arguvan’daki varyantlarında da benzer dil özellikleri görülmektedir.

Karacaoğlan:

...Yaz gelip de beş ayları doğunca
Çiçekler açılır gülden ziyade
Ben eski yarımdan ayrı düşünce
Şimdi birin sevdim ondan ziyade

Arguvan:

Yazım yazım yaz ayları doğunca
Çiçekler açılır gülden ziyade
Ben eski yarımdan vefa görmedim
Şimdi bir yar sevdim ondan ziyade

Karacaoğlan:

...Çünkü güzel meylin yoğudu bende
Ezelden ikrar³⁴ vermeye idin
Muhabbettir güzelliğin nişanı
Uğrun uğrun bakıp gülmeyeyidin

³² El, diyar, memleket, ülke, yurt, il; iklim.

³³ Orta hecenin vurgusuz olması sebebiyle, özellikle “ğ, r, y, z” zayıf ünsüzlerinin yanındaki ünlünün düşmesi olayıdır: ağzı > ağzı, boyunum > boynum, buradan > burdan, buyuruk > buyruk, dirilik > dirlik, gazete > gazte, kıvrım > kıvrım, oğulu > oğlu, satılık > satlık, yalnız > yalınız, yanıls > yanlış.

³⁴ Söylemek, söz vermek.

Arguvan:

Yüce dağ başından aşırdın beni
Bir kuru sevdaya düşürdün beni
Madem güzel gönlün bende yoğudu
Niye doğru yoldan şaşırdın beni

Karacaoğlan:

...Kız seninle böyle miydi pazarım
Kara kaşlarına kaldı nazarım
Yol üstüne koymasınlar mezarım
Yar gelip geçtikçe yanıp durmasın

Arguvan:

Nedir dağlar nedir sağa zararım
Yar yitirdim yana yana ararım
Sakin yol üstüne koyman mezarım
Yar gelip geçtikçe can gelir bana

Karacaoğlan:

...Her sabah her sabah sallanan güzel
Sallanma karşımda ilazım değil
Ben bilirim senin gönlün bendedir
Benim gönlüm geçti ilazım değil

Arguvan:

Kemendim ol kemerim ol tacım ol
Gücenme sevdiğim anam bacım ol
Ben ölürsem salacama sicim ol
Tutma salacamdan ilazım değil

SONUÇLAR

Günümüzde Alevi yaşayışının hakim olduğu Arguvan, kutsallığı ifade eden semahları ve Arguvan ağız uzun havalarıyla zengin bir müzik anlayışına sahiptir. Uzun havalardaki özgün söyleme biçimi olan Arguvan ağızında bugün Türkiye Türkçesi'nde kullanılmayan Arapça ve Farsça kökenli sözcükler kullanılmaktadır. Bu bakımdan da Gagauz Türkçesi'ne yakındır. Her iki dil de özellikle söz dağarcığı ve ek yönüyle benzer özelliklere sahiptir.

Arguvan bölgesinin, Sivas-Çamşılı bölgesiyle birçok yönden etkileşimi söz konusudur. Her iki bölge de Alevi-Bektaşî inancı hakimdir. İki bölgenin müziği incelendiğinde bu yakınlık ağız özelliklerinde de görülmektedir. Her iki yöre Sivaslı Aşık Veysel, Ruhsatî ve Pir Sultan Abdal'dan etkilenmiştir. İncelemeler neticesinde Arguvan ağızına en yakını Çamşılı ağızıdır denilebilir.

Arguvan uzun havaların çoğu Karacaoğlan şiirleri veya bunların varyantlarından oluşmuştur. Dolayısıyla üslup, tema yönüyle Karacaoğlan'ın varlığı Arguvan halk müziğinde de yaşamaktadır.

Sözlü yöre müzikleri sadece makamsal yapıları ve usulleriyle seslendirilemez. Zira bu müziklerin çoğu ağız özelliklerine sahiptir. Müziklerdeki yöresel tavrı bozmamak için yörenin sahip olduğu dil özelliklerini dikkate almak gerekir. Ancak bu şekilde okunan türküler, uzun havalar, deyişler, hoyratlar vs. yöresel müziğimizin temsili olabilirler.

KAYNAKLAR

- AKSÜT H, Anadolu Aleviliğinin Sosyal ve Coğrafi Kökenleri, Art Basın Yayın Kültür Hizmetleri, Ankara 2002
- ARNAUT Tudora, Gagauz Türkülerinde Aşk ve Ölüm Motifleri, Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 2009 Güz (11)
- ÇUBUKÇU İA, Karacaoğlan'ın Şiirlerinde Yaşama Sevinci, 2. Uluslararası Halk Kültürü Sempozyumu Bildirileri, Adana 1993
- EMNALAR A, Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı. Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir 1998
- Erhan YILMAZ – Ses
- GAYDARCI GA - KOLTSA EK - POKROVSKAYA LA – TUKAN BP (Rusça'dan aktaranlar: İsmail KAYNAK, A. Mescit DOĞRU), Gagauz Türkçesi'nin sözlüğü, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1991
- GÜNGÖR H-ARGUNŞAH M, Gagauz Türkleri, Başbakanlık basımevi, Ankara 2002
- Hüseyin ŞAHİN – Arkeolog
- KAYA D, Sivas-Çamşılı Yöresi Halk Şairleri, 2002, [Electronic Journal], *turkoloji.cu.edu.tr*
- Meydan Larousse, Meydan Yayınları., İstanbul 1986, cilt 4
- Süleyman ÖZEROL – Gazeteci-Yazar, Öğretmen
- ŞAHİN H – ÖZEROL S, Arguvan Türküleri/Halkbilimsel Bir Araştırma Denemesi, Arguvan ve Köyleri Eğitim Kültür Vakfı Yayınları: 2, İstanbul 2004
- TEKİN T-ÖLMEZ M, Türk Dilleri – Les Langues Turques, Simurg, Kültür Bakanlığı yay., Ankara 1995
- www.arapgir.gov.tr
- www.arguvanvakfi.org.tr
- www.camsih.com
- www.kultur.gov.tr
- www.malatya.gov.tr

“TEMEL MÜZİK TEORİSİ VE SOLFEJ DERSİ ALAN ÖĞRENCİLERİN ÇOCUK ŞARKILARINDAKİ TONAL VE MODAL YAPIYI ALGILAMA YETERLİKLERİ”

Filiz YILDIZ

filizyldz88@hotmail.com

AKÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi

ÖZET

İlköğretim müzik programının temel yaklaşımı öğrenci merkezlidir. Öğrencinin geçmişte öğrendiği bilgi ve becerileri birleştirmesini, yorumlamasını ve yaşantısına katmasını hedefler. Yerel, bölgesel, ulusal, uluslararası müzik kültürlerini tanımak, bireysel ve toplu olarak, nitelikli değişik türlerde şarkı dinleme, söyleme ve çalma etkinliklerine katılımlarını sağlamak, ilköğretim müzik eğitiminin genel amaçları arasındadır. Programın öğrenme alanları ise; dinleme - söyleme – çalma müziksel algı ve bilgilenme müziksel yaratıcılık, müzik kültürü olarak belirlenmiştir. Müzik öğretmeninden beklenen niteliklerin verildiği derslerin başında ise Temel Müzik Teorisi ve Solfej/İşitme dersi gelir ve bu dersi alan öğrencilerin müzik eğitiminin amaçlarını gerçekleştirmesi beklenir.

İlköğretim yedinci ve sekizinci sınıfta tonal diziler yanında makamsal dizilerde de öğrencinin bilişsel ve duyuşsal beceriler kazandırılması amaçlanmıştır. Öğrencilerden tonal ve modal tarzda bestelenmiş çocuk şarkılarını bilişsel ve duyuşsal olarak çözümlemeleri ve seslendirmeleri beklenir.

Bu çalışma öğretmen olmayı hedefleyen, Temel Müzik Teorisi ve Solfej eğitimi alan, öğrencilerin tonal ve modal ezgilerine yönelik bilişsel ve duyuşsal algılarının belirlenmesine yönelik hazırlanmıştır. Araştırma deneme modelini esas almaktadır. Çalışma için çalışma grubu oluşturulacak ve veriler yapılandırılmış görüşme formları ile toplanacak, nitel analiz yöntemlerine göre analiz edilecektir.

Çalışmanın ülkemiz teori ve solfej eğitimine kaynak teşkil edeceği, alana özgü ve yeni bir çalışma olduğu düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Algı, Modalite, Dizi

**BASIC MUSIC THEORY AND WHO STUDENTS GETTING SOLFEGE LESSON
DETECTION COMPETENCIES OF TONAL AND MODAL STRUCTURE IN
CHILDREN'S SONGS**

Filiz YILDIZ

AKÜ Social Sciences Of Institute Music Department Postgraduate Student

filizyldz88@hotmail.com

ABSTRACT

The basic approach of elementary school music training program is student centered. It aims to combine the knowledge and skills that the students learned in the past and to interpret and perform in their life. To provide the involvement to recognize local, regional, national, international music, to sing, listen and play activities in qualified different kind of music individually or collectively are the general purposes of elementary music education. Learning areas of program are defined as listening- singing- playing, musical perception and informing, musical creativity and musical culture. Most important lesson taught by music teachers is the Basic Music Theory and Solfege/Hearing lesson and the trained students are expected to realize the goals of music education.

It is purposed to teach the student cognitive and affective skills in the modal sequences besides tonal sequences at the seventh and eighth grade elementary school. Students are expected to analyse and vocalize the child songs which are composed tonal and modal style in cognitively and affectively.

This study is prepared to determine cognitive and affective perceptions about tonal and modal melodies of students who aim to become teachers and study music theory and solfege. The research is based on the scanning model. Working group will established for the study and the data will be collected by structured interview forms and analyzed according to qualitative methods of analysis.

Our study is thought that will be source of theory and solfege training in our country, and be a spesific new study.

Key Words: Perception, Modality, Range.

GİRİŞ

Müzik eğitimi, hangi tür ya da hangi düzeyde müzik eğitimi veriliyor olursa olsun, teorik çalışmalarla desteklenmesi, bilimsel dayanaklara göre hareket edilmesi gereken bir alandır. Özellikle Türk müzik kültürü binlerce yıllık geçmişini etkileşim içerisinde geçirmiş pek çok kültürle karşılaşarak kendi özgün yapısını oluşturmuş olmasıyla, daha titiz çalışmaları geniş bir çerçevede ele alması gereken bir kültürel birikimi temsil etmektedir.

Gerek mesleki gerekse müzikle ilgili diğer alanlarda bu birikimin bir sonucu olarak verilen eğitimin tüm bu kapsamda işlenmesi, eksiklerinin bırakılmaması gerekmektedir. Müzik eğitimi hangi tür ve düzeyde olursa olsun, kendi kültürüyle evrensel kültürü bağdaştırıcı, birlikte yorumlayıcı bir yapıya sahip olarak kendisini yeni kuşaklara taşıyacağından söz konusu birikimin iyi değerlendirilmesi mesleki müzik eğitimi veren kurumlardaki teorik dersleri verenlere ağır sorumluluklar yüklemektedir.

Bu alana yönelik dersler arasında ilk göze çarpan dersler temel müzik teorisi ve solfej dersleridir. Genel olarak bakıldığında, temel müzik teorisi dersi müziğin teorik yönü hakkında bilgi verirken, solfej dersi ile müzik yazısını okuma, algılama ve anlama-yorumlama gibi öğrencinin müziksel gelişiminde çok yönlü bir ilerleme sağlanır.

Temel Müzik Teorisi Dersi ve İçeriği

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü'nde hazırlık sınıfı ve birinci sınıfta haftada 4 saat verilmektedir.

Bu dersle ilgili kaynak kitaplar incelendiğinde; **müzik yazmak için kullanılan işaretlere** (ana işaretler, Dizek, notalar, notaların biçimleri, notaların süre uzunlukları, Dizek üzerinde notalar, ek çizgiler, notaların adları, açkılar, susmalar, susmaların biçimleri, değişim, yardımcı işaretler, nokta, çift nokta, üçleme, çift üçleme ya da altılama, bağ), **dizi ve aralıklara** (diatonik dizi, bir perde ve yarım perde, bir tam perdenin bölünmesi, diatonik yarım perde ve kromatik yarım perde, sesdeşlik, aralıklar, aralıkların özellikleri, aralıkların çevrilmesi), **tonaliteye** (tonalite, dizinin derecelerinin adları, yeni diziler, diyezli diziler, diyezlerin açkılı ile birlikte yazılması, bemollü diziler, bemollerin açkılı ile birlikte yazılması, modlar, ilgili diziler, kromatik dizi, geçki), **ölçüye** (ölçü, ölçü çizgisi, çift ölçü çizgisi, zaman, ikili zaman ve üçlü zaman, rakamlar, basit ölçüler, bileşik ölçüler, aksak ölçüler, ölçü vurma, ritim, Senkop, karşı zaman, hareket, hareketin değişimi, durgu, yineleme çizgileri, dönüş, ölçü ile ilgili bazı özellikler), **ayırıtı** (hafiflik ve kuvvet dereceleri) ve **anlatıma** yer verildiği görülmüştür (Baran, 2006: 3), (Hacıev, 2007: 4).

Solfej Dersi ve İçeriği

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü'nde hazırlık sınıfı ve birinci sınıfta haftada 6 saat, üçüncü sınıfta ise haftada 4 saat verilmektedir.

Bu dersle ilgili kaynak kitaplar incelendiğinde; tonaliteye yer verilmiştir ama modaliteye hiç yer verilmemiştir (Aydoğan, Özgür, 1999: 3).

Bu dersler, müzikle amatörce veya mesleki anlamda ilgilenen herkesin bilmesi gereken temel bir eğitimi vermesi nedeniyle farklı isimler altında olsa da her mesleki müzik eğitimi veren kurumda yer almakta, bununla birlikte içeriği, dersi veren uzmanların alana yaklaşımları doğrultusunda doldurulmaktadır.

Bu durum, çeşitli açılardan farklı uygulamaları beraberinde getirmekte, Eğitim Fakültelerindeki yaklaşım ile Konservatuvarlardaki yaklaşım arasında farklılıklara neden olmaktadır. Verilen eğitimin türü, içeriği oluşturmada oldukça etkili olmakla birlikte, göz önünde bulundurulması gereken bir başka konu da içinde yaşadığımız ve sahibi olduğumuz müzik kültürüdür. Kendi kültürünün temel unsurlarını tanımayan sanatçıların kültür çatışmasına girecekleri, bocalayacakları hatta yeterince öğrenmedikleri için kendi kültürlerine zarar verebilecekleri durumlarla karşılaşılması bile mümkündür.

Türk müzik kültürü, 1826 yılından beri ciddi anlamda bir batılılaşma düşüncesi çerçevesinde şekillenmiş, batı müziğine ait unsurlar hızla Türk Müzik kültürünün içine işlemeye, işletilmeye başlanmıştır. Bunun elbette pek çok faydası olmuş, zaman zaman yaşanan sıkıntılar bir kenara bırakılırsa, en büyük faydası da evrensel bir müzik yazım sistemine kavuşarak kalıcı olmaları sağlanmıştır.

Bu süreçte, gerek Türk müziğinin özgün yapısını gerekse batı müziğinin temel kurallarını en iyi şekilde bilip uygulayan uzmanlara oldukça fazla ihtiyaç duyulmuş, Oysa her iki türü temsil ettiği düşünülen uzmanlara son derece az rastlandığı yetmiyormuş gibi, bir de tür ayırımı gözeterek bir birlerine olan yaklaşımlarının bilimsel çizginin dışına çıktığı bile görülmüştür. Bu durumun Türk müzik kültürüne zarar verdiği artık anlaşılmış, özellikle son yıllarda yetişen besteci ve müzik adamlarının her iki türü de son derece bilimsel bir yaklaşımla ele alan çalışmalar yaparak, Türk müzik kültürünün evrensel boyutlara taşınmasına hizmet ettikleri görülmektedir.

Bu açıdan bakıldığında, özellikle Devlet Konservatuvarlarının Müzik Bölümleri ve Türk Müziği eğitimi veren bölümlerinde verilen derslerin her iki türü de içine alan yeni bir yapılanma ve tek tip öğrenci yetiştirme yaklaşımından uzaklaşarak, bireysel tercihleri de gözetilen bir öğrenci yetiştirme yaklaşımına ulaşması kaçınılmaz olmuştur.

Koşulların getirdiği, her iki türü de yakından tanımak ve Türk müzik kültürünü, tıpkı bizden önce yaşayan atalarımızın yaptığı gibi özünden uzaklaşmadan, farklı unsurları kültürüne katmak olmalıdır. Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan yolda, Türk kültürünün temsilcileri olan şair ve ozanlarımız, geçtikleri her yerin kültürünü hem etkilemiş hem de etkilenecek kendi kültürlerine katkıda bulunmuşlardır.

21. yy.ın ilk çeyreğinde, kültürel unsurların daha bilimsel yaklaşımlarla ele alınması gerçeğinden hareketle, temel müzik teorisi ve solfej gibi derslerin yeniden incelenmesi ve ihtiyaçlarının belirlenerek yeni bir çerçeve ile yeni kuşaklara aktarılması gereken bilgileri düzenlemesi gereklidir.

Bir diğer önemle üzerinde durulması gereken husus da mesleki müzik eğitimi veren kurumlardan yetişenlerin eğitimcilik yönlerinin ağırlık taşıması ve öğretmenlik mesleğine duydukları yakınlığın bir neticesi olarak formasyon olarak öğretmenlik yapmalarıdır. Bu durum, özellikle lisans eğitimi veren konservatuvarların programlarını düzenlerken biraz daha çok yönlü bir öğretim yaklaşımını gerekli kılmaktadır. Bu açıdan bakıldığında verilen her dersin içeriğinde Türk müzik kültürünü de içine alan bir programın yapılması, çok yönlü bir yaklaşımla, öğrencilerin her yönüyle beslenmesi gerekmektedir.

Buradan yola çıkarak, yapılan araştırma kapsamında temel müzik teorisi ve solfej dersleri araştırma kapsamına alınmış, tonal ve modal konularla ilgili olarak bilgileri ölçülerek çözüm önerileri sunulmaya çalışılmış, elde edilen bilgilerin, konservatuvarlarda verilen derslere ve oluşturulan programlara ışık tutması umulmaktadır.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırma; Temel Müzik Teorisi ve Solfej eğitimi alan öğrencilerin tonal ve modal çocuk şarkılarını algılama yeterliklerini belirlemek amacıyla hazırlanmıştır.

Araştırmanın Önemi

İlköğretim müzik derslerinde Türk Müziği ve Batı Müziği ses sistemlerini karşılaştırmacı eğitim öğretim uygulamaları, dersler yürütülmektedir. Bununla birlikte konuya yönelik çalışmaların yetersiz olduğu düşünülmektedir.

Araştırmanın; teori çalışmalarında özellikle tonal ve modal dizilerin öğretilmesine yönelik dikkat çekeceği ve benzeri çalışmalara destek olacağı bakımından önemli olduğu düşünülmektedir.

Araştırmanın Sayıtları

Belirlenen tonal ve modal şarkıların eğitim aracı olarak kullanıldığı,
Çalışmaya katılanların gönüllü olduğu ve araştırma için yeterli veri sağlayacağı,
Piyano'nun araştırma için kullanılabilecek çalgı olduğu varsayılmıştır.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Araştırma, ilköğretim okullarında kullanılmakta olan müzik ders kitaplarındaki çocuk şarkıları ve bu şarkılarda en sık kullanılan ton ve makamlarla sınırlandırılmıştır.

Müzik Bölümü Temel Müzik Teorisi ve Solfej dersialan ve araştırmaya gönüllü olarak katılan öğrenciler ile sınırlandırılmıştır.

Araştırmanın Problem Cümlesi

Temel Müzik Teorisi ve Solfej Dersi Alan Öğrencilerin Çocuk Şarkılarındaki Tonal Ve Modal Yapıya Olan Algıları Nasıldır?

Araştırmanın Alt Problemleri

Öğrencilerin;

1. Tonal ve modal şarkılara olan algıları bilişsel açıdan nasıldır?
 - 1.1. İnceledikleri çocuk şarkılarının tonalitesini ve modalitesini biliyorlar mı?
2. Tonal ve modal şarkılara olan algıları duyuşsal açıdan nasıldır?
 - 2.1. Çalınan çocuk şarkılarının tonalitesini ve modalitesini algılayabiliyorlar mı?
3. Tonalite ve modalite konusuna yönelik ilgi düzeyleri nasıldır?
 - 3.1. Tonalite kavramı ilginizi çekiyor mu?
 - 3.2. Tonal eserleri seslendirmek ilginizi çekiyor mu?
 - 3.3. Tonal eserleri dinlemekten hoşlanıyor musunuz?
 - 3.4. Modalite kavramı ilginizi çekiyor mu?
 - 3.5. Modal eserleri seslendirmek ilginizi çekiyor mu?
 - 3.6. Modal eserleri dinlemekten hoşlanıyor musunuz?
 - 3.7. Tonal ve Modal eserlerden hangisini dinlemeyi tercih edersiniz?

Araştırmadaki Tanımlar

Tonalite: Bir dizinin tonal ilkelere göre kuruluşudur. Dizilerin ve tonların ne şekilde kurulmuş bulunduğunu açıklayan sistem ve onun dayandığı kurallar bütünüdür (Say, 2002: 522).

Modalite: Modların kullanıldığı müzik sistemi. Bir eserde kullanılan moda göre belirlenen nitelik (Say, 2002: 351).

YÖNTEM

Nitel bir araştırma olup, tarama modelini kullanan, yapılandırılmış görüşme ve uygulama yoluyla verilerin toplandığı bir çalışmadır. Nitel araştırmalarda; “araştırmacının rolü, inceleme için bir araçtır. Araştırma, katılımcılarla nesneyle birlikte oluşturulup A’dan Z’ye kadar birlikte etkileşilerek düzenlenir. Araştırmacı nesneye göre davranamayan olguların akışına karışan, onları yeniden oluşturan subjektif biridir. Yani araştırmacı olguların içindedir. Görüşmeci (denek, katılımcı) ise, görüşmeyi, araştırmayı yaratan özne konumundadır. Bir

başka deyişle incelenen durumun tanımına uyan ya da direnen öznedir” (Sönmez, Alacapınar, 2011: 72). Tarama modeli; Tarama modelleri geçmişte, ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımıdır (Karasar, 2009: 77).

Makamların tanınma durumlarını belirlemek ve öğrencilerin makamları nasıl tanıdıklarını öğrenmek amacıyla yapılandırılmış görüşme formu hazırlanmış, ilköğretim düzeyindeki çocukların seviyelerine uygun parçalardan seçilen tonal ve modal örnekleri önce incelemeleri, sonra diğer örnekleri dinleyerek değerlendirmeleri istenmiştir. Böylece yapmış oldukları değerlendirmelerle tonal ve modal bilgileri sınanmaya çalışılmış, almakta oldukları müzik eğitiminin gerekleri açısından da bir yorumlamaya gidilmiştir.

Çalışma Grubu

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü hazırlık sınıfı, birinci sınıf ve üçüncü sınıf öğrencilerinden oluşturulmuştur.

Verilerin Toplanması ve Çözümlemesi

Çalışma için araştırmacı tarafından belirlenen makamlara ait çocuk şarkılarının notaları dağıtılmış ve bilişsel olarak tonalite ve modalite yeterlikleri belirlenmiştir. Aynı öğrencilere daha sonra aynı ton ve makamlardan farklı şarkılar ikişer kez çalınarak duyuşsal yeterlikleri belirlenmeye çalışılmıştır. Yapılandırılmış görüşme uygulanmış ve veriler toplanıp değerlendirilmiştir. Yapılandırılmış görüşmeyi Cebeci şöyle tanımlar: Halihazır durumu en iyi yansıtacak bilgilere ulaşmak ve hangi görüşlere ne kadar kişinin katıldığını belirlemek amacıyla yapılan görüşme şeklindedir (1994: 105).

Makam ve Eserlerin Seçilmesi

Makam ve eserlerin seçilmesi aşamasında, daha sık kullanılmakta olması ve belirli bir düzen içerisinde bu programda hem tonal ve modal kavramlarının yer alması hem de düzeylerinin kolayca anlamaya elverişli olması nedenlerinden, ilköğretim müzik dersi içeriğinde yer alan makamlar tercih edilmiş ve araştırma kapsamına alınmıştır. Çeşitli görüşmelerin de katkısıyla, en sık kullanılan makamların Hüseyni, Kürdi ve Hicaz olduklarının tespit edilmesinin ardından tonal, modal kavramlarını en açık bir şekilde işlediği görülen uygun eserler belirlenmiş, uygulama ve yapılandırılmış görüşmenin yapılması aşamasına geçilmiştir.

Araştırmadan elde edilen bulgular ise frekans ve yüzde oranlarına bakılarak yorumlanmaya çalışılmıştır.

BULGULAR VE YORUMLAR

1.Tonal ve modal şarkılara olan algıları bilişsel açıdan nasıldır?

Bilişselliğe Yönelik Çalışma

Eserlerin tonal ve modal olmalarına yönelik bilişsel bilgilerinin ölçüldüğü bu aşamadan aşağıdaki bulgular elde edilmiştir.

Eser 1 (Minör)

	MAJÖR		MİNÖR		HÜSEYN İ		KÜRDİ		HİCAZ		BİLMİYO -RUM		TOPLAM	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Hazırlık	0	0	11	91.6	0	0	1	8.3	0	0	0	0	12	50
1.Sınıf	1	14.2	5	71.4	0	0	0	0	1	14.2	0	0	7	29.1
3.Sınıf	0	0	5	100	0	0	0	0	0	0	0	0	5	20.8
TOPLAM	1	4.1	21	87.5	0	0	1	4.1	1	4.1	0	0	24	100

Yukarıdaki tablodan, çocuk şarkısının minör bir tonda olduğunu bilen öğrencilerin oranı %87.5'tir. Majör, kürdi veya hüseyni olduğunu düşünenlerin oranı ise 4.1'dir.

Buradan minör ton kavramına yönelik bilgi düzeylerinin son derece iyi olduğu anlaşılmıştır.

Eser 2 (Hüseyni)

	MAJÖR		MİNÖR		HÜSEYNİ		KÜRDİ		HİCAZ		BİLMİYO -RUM		TOPLAM	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Hazırlık	2	16.6	0	0	2	16.6	2	16.6	0	0	6	50	12	50
1.Sınıf	0	0	0	0	2	28.5	3	42.8	0	0	2	28.5	7	29.1
3.Sınıf	0	0	0	0	1	20	2	40	0	0	2	40	5	20.8
TOPLAM	2	8.3	0	0	5	20.8	7	29.1	0	0	10	41.6	24	100

Yukarıdaki tabloya göre hüseyini makamını öğrencilerin %41.6'sının bilmediği öğrenilmiş, cevap verenlerden sadece %20.8'nin doğru cevap verdiği görülmüştür. Bu soruda verilen çocuk şarkısının majör olduğunu düşünenlerin oranı %8.3, kürdi olduğunu düşünenlerin oranı ise %29.1'dir.

Hüseyni makamının tanınma oranı çok düşüktür ve bilmediğini söyleyenlerin oranında görülen yükseklik hüseyini makamının çok az tanındığını ortaya koymaktadır.

Eser 3 (Kürdi)

	MAJÖR		MİNÖR		HÜSEYNİ		KÜRDİ		HİCAZ		BİLMİYO -RUM		TOPLAM	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Hazırlık	2	16.6	0	0	1	8.3	2	16.6	0	0	7	58.3	12	50
1.Sınıf	0	0	1	14.2	3	42.8	2	28.5	0	0	1	14.2	7	29.1
3.Sınıf	0	0	0	0	1	20	3	60	0	0	1	20	5	20.8
TOPLAM	2	8.3	1	4.1	5	20.8	7	29.1	0	0	9	37.5	24	100

Yukarıdaki tabloya göre, temel müzik teorisi ve solfej dersi alan öğrencilerinin %37.5'inin Kürdi Makamını bilmedikleri öğrenilmiş, cevap verenlerden sadece %29.1'inin doğru cevap verdiği görülmüştür. Bu soruda verilen çocuk şarkısının majör olduğunu düşünenlerin oranı %8.3, minör olduğunu düşünenlerin oranı %4.1, Hüseyini olduğunu düşünenlerin oranı ise %20.8'dir.

Bu durum tonal modal ayırımı yaparken bile zorluklar yaşandığını göstermekte, modal bir eserle karşılaştıklarında bir hayli güçlük yaşadıklarını ortaya koymaktadır.

Eser 4 (Majör)

	MAJÖR		MİNÖR		HÜSEYNİ		KÜRDİ		HİCAZ		BİLMİYO -RUM		TOPLAM	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Hazırlık	11	91.6	1	8.3	0	0	0	0	0	0	0	0	12	50
1.Sınıf	6	85.7	0	0	0	0	0	0	1	14.2	0	0	7	29.1
3.Sınıf	5	100	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	5	20.8
TOPLAM	22	91.6	1	4.1	0	0	0	0	1	4.1	0	0	24	100

Yukarıdaki tabloda görüldüğü üzere, çocuk şarkısının majör bir tonda olduğunu bilen öğrencilerin oranı %91.6'dır. Minör olduğunu düşünenlerin oranı %4.1, hicaz olduğunu düşünenlerin oranı da %4.1 olarak görülmüştür.

Majör ve minör eserlere verilen bu yüksek oranlı doğru yanıtlar ton kavramının tam olarak yerleştiğini ifade etmektedir.

Eser 5 (Hicaz)

	MAJÖR		MİNÖR		HÜSEYNİ		KÜRDİ		HİCAZ		BİLMİYO-RUM		TOPLAM	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Hazırlık	0	0	1	8.3	0	0	0	0	5	41.6	6	50	12	50
1.Sınıf	0	0	0	0	0	0	2	28.5	2	28.5	3	42.8	7	29,1
3.Sınıf	0	0	0	0	0	0	0	0	2	40	3	60	5	20,8
TOPLAM	0	0	1	4.1	0	0	2	8.3	9	37.5	12	50	24	100

Yukarıdaki tabloda görüldüğü gibi hicaz makamındaki çocuk parçasının makamını bilmeyenlerin oranı %50'dir. Bu soruya doğru cevabı verenlerin oranı %37.5, bu sorunun cevabının minör olduğunu düşünenlerin oranı %4.1, kürdi olduğunu düşünenlerin oranı ise %8.3'dür.

Makamlar arasında en iyi tanınan makamın %37.5 oranla hicaz makamı olduğu anlaşılmış, bununla birlikte çok düşük bulunan bu oranın makamların yeterince tanınmadığını bir kez daha ortaya koyduğu düşüncesine ulaşılmıştır.

2.Tonal ve modal şarkılara olan algıları duyuşsal açıdan nasıldır?**Duyuşsallığa Yönelik Çalışma**

Eserlerin tonal ve modal olmalarına yönelik duyuşsal bilgilerinin ölçüldüğü bu aşamadan aşağıdaki bulgular elde edilmiştir.

Eser 1 (Minör)

	MAJÖR		MİNÖR		HÜSEYNİ		KÜRDİ		HİCAZ		BİLMİYO-RUM		TOPLAM	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Hazırlık	2	16.6	7	58.3	0	0	1	8.3	0	0	2	16.6	12	50
1.Sınıf	0	0	7	100	0	0	0	0	0	0	0	0	7	29,1
3.Sınıf	0	0	1	20	0	0	1	20	0	0	3	60	5	20,8
TOPLAM	2	8.3	15	62.5	0	0	2	8.3	0	0	5	20.8	24	100

Yukarıdaki tabloda görüldüğü üzere bu soruda seslendirilen çocuk şarkısının minör tonda olduğunu söyleyen öğrencilerin oranı %62.5'dir. Öğrencilerin %20.8'inin minör tonda bir çocuk şarkısını duyamadıkları görülmüş, %8.3'ünün bu parçayı majör duyduğu, %8.3'ünde kürdi olarak duyduğu görülmüştür.

%62.5'lik minör olduğu cevabını veren oran mesleki müzik eğitimi alan bir grup açısından iyi bir oranı temsil etmemekle birlikte ortalamanın üzerinde olması minör kavramına olan hakimiyetin nispeten yüksek olduğuna işaret etmektedir.

Eser 2 (Kürdi)

	MAJÖR		MİNÖR		HÜSEYNİ		KÜRDİ		HİCAZ		BİLMİYO-RUM		TOPLAM	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Hazırlık	0	0	4	33.3	0	0	5	41.6	0	0	3	25	12	50
1.Sınıf	2	28.5	0	0	2	28.5	2	28.5	0	0	1	14.2	7	29,1
3.Sınıf	0	0	3	60	0	0	1	20	1	20	0	0	5	20,8
TOPLAM	2	8.3	7	29.1	2	8.3	8	33.3	1	4.1	4	16.6	24	100

Yukarıdaki tabloda görüldüğü üzere kürdi makamındaki bir çocuk şarkısını duyabilen öğrencilerin oranı %33.3'dür. Bu soruya majör cevabını verenlerin oranı %8.3, minör

cevabını verenlerin oranı %29.1, hüseyini cevabını verenlerin oranı %8.3, hicaz cevabını verenlerin oranı %4.1, bilmediklerini söyleyen öğrencilerin oranı ise %16.6'dır.

Bu durum dinledikleri bir makamsal eseri yeterince analiz edemediklerini ve doğru tespit edemediklerini ortaya koymuştur.

Eser 3 (Hüseyini)

	MAJÖR		MİNÖR		HÜSEYNİ		KÜRDİ		HİCAZ		BİLMİYO-RUM		TOPLAM	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Hazırlık	0	0	0	0	8	66.6	0	0	0	0	4	33.3	12	50
1.Sınıf	0	0	0	0	1	14.2	2	28.5	2	28.5	2	28.5	7	29,1
3.Sınıf	0	0	0	0	4	80	0	0	0	0	1	20	5	20,8
TOPLAM	0	0	0	0	13	54.1	2	8.3	2	8.3	7	29.1	24	100

Yukarıdaki tabloda görüldüğü üzere hüseyini makamındaki bir çocuk şarkısının hüseyini olduğunu duyabilen öğrencilerin oranı %54.1'dir. Bilmediğini söyleyen öğrencilerin oranı %29.1, kürdi ve hicaz duyduklarını söyleyenlerin oranları ise %8.3'dür.

Hüseyini makamını dinleyerek tanıma oranında bir yükselme söz konusudur. Bu makamın Türk müzik kültüründe önemli bir yeri olmasından ve günlük yaşamlarında sıkça karşılaşmalarından ileri gelmekte, teorik olarak ayırt edememeleri ise konu hakkında yeterince bilgi verilmediğini ortaya koymaktadır.

Eser 4 (Majör)

	MAJÖR		MİNÖR		HÜSEYNİ		KÜRDİ		HİCAZ		BİLMİYO-RUM		TOPLAM	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Hazırlık	10	83.3	1	8.3	0	0	1	8.3	0	0	0	0	12	50
1.Sınıf	7	100	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	7	29,1
3.Sınıf	4	80	1	20	0	0	0	0	0	0	0	0	5	20,8
TOPLAM	21	87.5	2	8.3	0	0	1	4.1	0	0	0	0	24	100

Yukarıdaki tabloda görüldüğü üzere bu soruda seslendirilen çocuk şarkısının majör tonda olduğunu söyleyen öğrencilerin oranı %87.5'dir. Minör duyduğunu söyleyenlerin oranı %8.3, kürdi duyduğunu söyleyenlerin oranı ise %4.1 olarak görülmüştür.

Tonal bilgilerinin hem teori hem de dinleme açısından tam bir yetkinliğe ulaştığı görülmektedir. Yanlış cevap verenlerin hazırlık sınıfından olması ileriki yıllarda eksiklerini tamamlayacakları anlamına gelmektedir.

Bu durum tonal kavramının müzik teorisi ve solfej derslerinde yeterince ele alındığını ve öğrencilerin iyi bir düzeye geldiklerini göstermektedir.

Eser 5 (Hicaz)

	MAJÖR		MİNÖR		HÜSEYNİ		KÜRDİ		HİCAZ		BİLMİYO-RUM		TOPLAM	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Hazırlık	0	0	0	0	0	0	0	0	10	83.3	2	16.6	12	50
1.Sınıf	0	0	0	0	2	28.5	0	0	5	71.4	0	0	7	29,1
3.Sınıf	0	0	0	0	0	0	0	0	4	80	1	20	5	20,8
TOPLAM	0	0	0	0	2	8.3	0	0	19	79.1	3	12.5	24	100

Yukarıdaki tabloya bakıldığında hicaz bir çocuk parçasının hicaz olduğunu duyabilen öğrencilerin oranı %79.1 olarak görülmüş. Bu sorudaki çocuk parçasını hüseyini olarak

duyduğunu söyleyen öğrencilerin oranı %8.3, bilmediklerini söyleyenlerin oranı ise %12.5 olarak görülmüştür.

Hicaz makamının Türk müzik kültüründe hüseyini gibi sıkça kullanılıyor ve hemen her yerde duyuluyor olmasıyla kulaklarında yer etmiş olması sonucu bu soruya verilen cevaplarda bir artışın olduğu düşünülmektedir. Bununla birlikte, teorik olarak ellerine verilen hicaz makamındaki eserin makamını, bu oranda bilmiyor oldukları görüldüğünden bilgilerinin yetersiz ve sadece kültürel birikime dayalı olduğu anlaşılmaktadır.

3. Tonalite ve modalite konusuna yönelik ilgi düzeyleri nasıldır?

1.Hazırlık sınıfından 9 öğrenci tonalite kavramının ilgisini çektiğini, 1 öğrenci ilgisinin çekmediğini belirtmiş, 1 öğrenci ise yapamadığı halde çok ilgisi olduğu bilgisini vermiştir. Birinci sınıf ve üçüncü sınıf öğrencilerinin ise tamamı tonalite kavramının ilgisini çektiğini belirtmişlerdir. Buradan, hazırlık sınıfında olan öğrencilerin başlangıç aşamasında olmalarının etkisi ile tonalite kavramında zorluk yaşamalarının ilgi azalmasını etkilediği düşünülmektedir.

2.Hazırlık sınıfının tamamı, tonal eserler seslendirmenin ilgisini çektiklerini belirtmişlerdir. Birinci sınıf öğrencilerinden ise 5 öğrenci tonal eserler seslendirmenin ilgisini çektiklerini, 1 öğrenci tonal eserler seslendirmenin hiç ilgisini çekmediğini, bir öğrenci ise bütün eserlerinin tonal olduğunu ve ilgisini çektiğini dile getirmiştir.

3.Hazırlık sınıfından 8 öğrenci tonal eserler dinlemekten hoşlandığını ve tonal eserlerin kulağa hoş geldiğini söylemiştir. 1 öğrenci fazlasıyla hoşlandığını ve bir ton içerisindeki farklı arayışlar içerisinde olduğunu, 1 öğrenci dinlemekten az hoşlandığını 1 öğrenci ise hiç hoşlanmadığını dile getirmiştir. Birinci sınıf ve üçüncü sınıf öğrencilerinin çoğu tonal eserleri dinlemekten hoşlandıklarını belirtmişlerdir.

4.Hazırlık sınıfından 3 öğrenci modalite kavramının ilgisini çektiğini, 3 öğrenci ilgisini çekmediğini, 1 öğrenci ise fazla ilgisinin çekmediğini dile getirmiştir. Birinci ve üçüncü sınıf öğrencilerinin tamamı modalite kavramının ilgisini çektiğini belirtmişlerdir. Birinci sınıf öğrencilerinden 1 kişi özellikle hicaz makamının ilgisini çektiğini dile getirmiştir.

5.Hazırlık sınıfından 6 öğrenci modal eserleri seslendirmenin fazlasıyla ilgisini çektiğini söylerken 1 öğrenci fazla ilgisini çekmediğini, 4 öğrenci hiç ilgisinin çekmediğini, 1 öğrenci ise çok sevdiğini ama seslendiremediğini belirtmiştir. Birinci sınıf öğrencilerinin 3 tanesi bazen ilgisini çektiğini, 2 tanesi çok ilgisini çektiğini, 1 tanesi hiç ilgisinin çekmediğini, 1 tanesi ise hiç seslendirmedeğini ama seslendirmek istediğini dile getirmiştir. Üçüncü sınıf öğrencilerinden 4 tanesi çok ilgisini çektiğini, 1 tanesi ise hiç ilgisini çekmediğini belirtmiştir.

6.Hazırlık sınıfı öğrencilerinin çoğu modal eserleri dinlemekten hoşlandığını söylerken, 3 öğrenci hoşlanmadığını, 1 öğrenci ise modal eserlerin tek bir ana fikir etrafında geçtiğini hissettiği için hoşlanmadığını belirtmiştir. Birinci sınıf ve üçüncü sınıf öğrencilerinin çoğu modal eserleri dinlemekten hoşlandığını dile getirmiştir.

7.Hazırlık sınıfı öğrencilerinden 6 öğrenci tonal eserler dinlemeyi tercih ettiğini, 1 öğrenci modal eserler dinlemeyi tercih ettiğini, 5 öğrenci ise her ikisini de dinlemeyi tercih ettiğini söylemiştir. Birinci sınıf öğrencilerinden 2 öğrenci her ikisini de dinlemeyi tercih ettiğini, 1 öğrenci modal eserler (özellikle hicaz, kürdi) dinlemeyi tercih ettiğini, 3 öğrenci tonal eser dinlemeyi tercih ettiğini, 1 öğrenci ise her ikisini de tercih ettiğini ama özellikle minör tonda ve hicaz-muhayyer kürdi makamında eserler dinlemeyi tercih ettiğini dile getirmiştir. Üçüncü sınıf öğrencilerinin çoğunluğu her ikisini de dinlemeyi tercih ettiklerini söylemişlerdir.

Öğrencilerin tonal ve modal eserleri dinleme ve tercih etmede belirgin bir görüş ortaya çıkmamıştır. Genel olarak her iki türden de hoşlandıkları ve genelde bir ayırım yapmadıkları ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte modal eserleri seslendirmek istediklerini ama bazen seslendiremediklerini belirtmişlerdir. Hicaz makamını da, hüseyini makamı gibi dinleyerek tanıma oranında bir artış olduğu gözlenmiştir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Sonuçlar

- 1- Öğrencilerin minör ton kavramına yönelik bilgi düzeylerinin son derece iyi olduğu görülmektedir.
- 2- Hüseyini makamının tanınma oranı çok düşüktür ve bilmediğini söyleyenlerin oranında görülen yükseklik hüseyini makamının çok az tanındığını ortaya koymaktadır.
- 3- Öğrencilerin tonal modal ayırımı yaparken bile zorluklar yaşadıkları görülmektedir.
- 4- Makamlar arasında en iyi tanınan makamın, hicaz makamı olduğu görülmektedir.
- 5- Öğrencilerin dinledikleri bir makamsal eseri yeterince analiz edemedikleri ve doğru tespit edemedikleri düşünülmektedir.
- 6- Hüseyini makamını dinleyerek tanıma oranında bir artış görülmektedir.
- 7- Tonal bilgilerin hem teori hem de dinleme açısından tam bir yetkinliğe ulaştığı görülmektedir.
- 8- Genel olarak öğrencilerin, hem tonal hem de modal eserler dinlemek ve seslendirmekten hoşlandıkları ve genelde bir ayırım yapmadıkları ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte modal eserleri seslendirmek istediklerini ama bazen seslendiremediklerini dile getirmişlerdir.

Öneriler

Makamlarla ilgili konularda bilgi verilmesi önerilmektedir, en azından bu çok kullanılan üç makamın öğretilmesi oldukça önemlidir.

Müzik öğretmenliğini düşünen öğrencilerin sayıca fazla olması, makamsal çocuk şarkıları hakkında bilgiye sahip olmalarını en azından bu üç makamı bilmelerini gerekli kılmaktadır.

Bilişsel ya da duyuşsal olarak tonal bir eserin tonalitesini bulabilmelerini sağlayan müzik teorisi ve solfej dersleri, en azından bu üç makamın da öğrenilmesi için uygun bir ortamdır.

KAYNAKÇA

- Aydoğan S., Özgür Ü., (1999). Müziksel İşitme Okuma, Gazi Kitabevi, Ankara
- Cebeci, S., (1994). Bilimsel Araştırma ve Yazma Teknikleri, Alfa Yayıncılık, İstanbul
- Danhauser, A., (2006). Temel Müzik Kuralları, (Çev. İlhan Baran) Evrensel Müzik Yayıncılık, Ankara
- Hacıev, P., (2007). Temel Müzik Teorisi (Çev. Ahter Destan) Pan Yayıncılık, İstanbul
- Karasar, N., (2009). Bilimsel Araştırma Yöntemi, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara
- Say, A., (2002). Müzik Sözlüğü, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara
- Sönmez, V., Alacapınar, F.G., (2011), Örneklendirilmiş Bilimsel Araştırma Yöntemleri, Anı Yayıncılık, Ankara

**“TIP BİLİMİ VE PİYANO TEKNİĞİNİN DİSİPLİNLERARASI ETKİLEŞİMİ
PİYANİST FİZYOLOJİSİ VE PİYANO TEKNİĞİ”**

Fulya TEZER

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Bölümü

ÖZET

Enstrüman çalmak antifizyolojik (bedene aykırı) bir durumdur. Enstrümanların kullanımı sırasında enstrüman yapısının beden yapısına aykırı olması ve bedenin kendini bu duruma uydurmaya çalışması ortaya büyük sağlık sorunları çıkarmaktadır. Bedeni yanlış tutma alışkanlığına; sırt, bel, boyun, dirsek, bilek ve parmakları yanlış tutma hatâlarını ve bunları kuvvetlendirememeyi de eklersek, sakatlanmak kaçınılmazdır. Her yaş ve eğitim seviyesinde bunların ihmâl edilmesi veya normâl kabûl edilmesi sonucunda gelişen patolojik durumu düzeltmek çok zor hattâ imkânsız olmaktadır. Bu sorunlar nedeniyle 18.yüzyılda başlayan tıbbî araştırmalar 20. yüzyılın yetmişli yıllarından itibaren hızlanmış, son onbeş yılda ise konuyla ilgili kitap ve dergilerin sayısı artmış ve “Sanat Tıbbı” isimli yeni bir tıp dalı ortaya çıkmıştır. Bütün bu tıbbî araştırmalar sanat uygulamalarında bilinçsiz, yanlış ve gereksiz aşırı uzun çalışmalar nedeniyle ortaya çıkan fizyopsikolojik sorunları tüm açıklığıyla göz önüne sermektedir. “Sanat Tıbbı”nın kolu olan Müzik Fizyolojisi aracılığıyla enstrüman tekniğinde; konumuz olan piyano çalışmalarında yapılan hatâları ve bu hatâlar nedeniyle ortaya çıkan sakatlıkları bütün açıklığıyla görmekteyiz. Müzik Fizyolojisinin katkısıyla piyano çalışmalarının, deneme-yanılma yoluyla yapılan geleneksel çalışma yapısından çıkartılıp bilimsel temellere oturtulması en sağlıklı yoldur. Söz konusu “Müzik Fizyolojisi” eğitim programları piyano çalışanlara göre uyarlanmış çok yönlü ve disiplinler arası bir eğitim ve ekip çalışması içermektedir, sonuç olarak bu eğitimle beden bilinci yerleşerek sakatlıklar önlenecektir. Doğru yöntemle uygulanan piyano eğitiminde; piyano eğitimcilerinin Müzik Fizyolojisi desteği ile bilimsel bir değerlendirme yaptıktan sonra, beden bilincine ulaşmayı sağlayan piyano eğitimi vermeleri en sağlıklı yol olacaktır ve bu uygulamalarda bedeni ruhsal ve fiziksel bir bütün olarak görmeleri göz ardı edilmemelidir.

Sanat eğitimi veren kurumlarda piyano tekniği; yeni bir eğitim sistemi ve yeni bir anlayışla kurulduğunda farklı olma özgürlüğü ve bilinci yerleşerek gelişecek ve sağlıklı bir ortam sağlanmış olacaktır, buna bağlı olarak da yaratıcılık süreci de başlayacaktır.

Anahtar Kelimeler: Sanat Tıbbı-Muzisyen Fizyolojisi-Piyaniist Fizyolojisi-Piyano Tekniği

**“THE INTERDISCIPLINARY INTERACTION OF
MEDICAL SCIENCE AND THE PIANO TECHNIQUE
THE PHYSIOLOGY OF A PIANIST AND THE PIANO TECHNIQUE”**

ABSTRACT

Playing an instrument usually runs counter to the natural bodily postures and attitudes of a human being. Since this is often necessitated by the very structure of the instrument, the instrumentalist tries to adjust his posture to the instrument and thereby causes grave health problems. An injury is almost inevitable unless the player strengthens the back, the neck, the wrist, the elbow and the fingers and carefully readjusts his/her potentially harmful posture. During the whole training period, neglecting these points may cause pathological developments which are difficult or even impossible to alleviate. Medical research on

problems of this nature is known to have started as early as the 18th century and in the last decade has assumed the status of an independent branch called "The Medicine of Art" with a rapidly growing the number of publications.

The research in this area establishes beyond doubt that physiological as well as and psychological problems arise from habitually incorrect postures and methodologically unfounded, unnecessarily long periods of practising. By virtue of Music Physiology which constitutes a branch of the Medicine of Art, we clearly discern the errors made in the teaching of piano, which is presently our subject, and the injuries that emanate from them. Music Physiology indicates that it is preferable to give up traditional practising methods and to adopt new techniques based on scientific research.

The educational programmes on the Music Physiology are based on team work and the teaching process involves training in various disciplines specially adapted to the needs of piano players. As a result of this programme a person is expected to grow more conscious of his/her body and by token of this consciousness avoid injuries. A methodologically correct piano training can be possible only if the various aspects of the physiology of music are put into practice in piano practising, thereby helping the pupils gain somatic consciousness.

Key Words: Arts Medicine, musician Physiology, Pianist Physiology, piano technique

Müzik; kâinata bilinmeyenin ötesine geçmeyi, varlığın ötesine geçmeyi besteci aracılığıyla bize ulaştırır. Besteci evrenden binlerce titreşim alır; aldığı, algıladığı bütün bu titreşimleri, sesleri bir düzene sokar ve bütün bedeninin hâfızasına kaydederek eserini besteler ve bizimle eseri aracılığıyla diyalog kurar, bu sesler ruhun, zihnin, duyguların en gizli derinliklerine kadar gidebilme gücüne sahiptir. Hat yazısında her harfin bir anlamı olduğu gibi ve diğer harflerle birleştiği zaman bir anlam bütünlüğüne ulaştığı gibi, her notanın da bir anlamı vardır ve diğer notalarla birlikte bir anlam ifade eden cümleler meydana getirir. Yorumcu sıfatını hak eden kişi; besteciden aldığı titreşimleri, algıları, duygulardan meydana gelen bu cümleleri diğer insanlara ileten kişidir. Bu; eseri yaratan, yorumlayan ve dinleyen arasında bir çeşit karşılıklı üçlü söyleşidir. Yorumcu; besteciden aldığı, anladığını ve hissettiğini dinleyiciye ileterek diyalog kurar. Ama nasıl kurulacaktır bu diyalog? İşte sorun da burada başlıyor: Yorumcunun her türlü fiziksel, kassal, psikolojik sorununun giderilmiş olması gerekir ki bestecinin bütün duyguları dinleyiciye aktarabilsin. Her şeyden önce yorumcu eseri icra ederken; bestecinin hissettiği sevinci, hüznü, mutluluğu, sıkıntıyı, heyecanı, nefreti, kısacası hissettiği ve aktarmak istediği her türlü duyguyu ruhunun derinliklerinde hissedebilmeli ve dinleyiciye aktarabilmelidir. Bunun içinde yorumcu, tabii ki önce hem fizyolojik olarak hem de teknik anlamda hem de ruhsal olarak son derece hazırlıklı olmalıdır. Bu her günkü çalışmalar sonucu elde edilebilecek bir durumdur, düşünülenin tam aksine, konser veya sınav öncesi kampa girer gibi çalışmak değildir.

Dünya bütününde sanat eğitimi veren kurumlarda yapılan çalışmalara bakacak olursak; sanat çalışmaları sezgi, içgüdü ve rastlantıya dayanan deneme-yanılma metodu ile geleneksel olarak gerçekleştirilmektedir. Bu çalışma şekli; uzun saatlere dayanan, sonucu belirsiz, sebep-sonuç ilişkisi belirsiz bir çalışma şeklidir, temelinde bilimsellik mevcut değildir. Bu durum kişisel çalışmalarda ve kurumsal eğitimde hem çok zaman kaybına, hem de fiziksel ve psikolojik sorunlara sebep olmaktadır. Dünya çapında ünlü sanatçılar fiziksel, psikolojik sorunlar sebebiyle sahneleri, müzik eğitimi alan öğrenciler ise eğitimlerini terk etmek zorunda kalmaktadırlar.

SANAT TIBBI

Sanat Tıbbı; sanatın tüm alanlarında, enstrüman, opera, pop, plastik sanatlar (heykel, resim, seramik), dans ve tiyatro sanatçılarının, yazarların ve orkestra şeflerinin çalışmalarında

giderek artan sağlık şikâyetlerinden dolayı son otuz yılda yapılan fizyolojik ve psikolojik konulardaki önlem ve tedavi araştırmalarını içerir.

Enstrümanların yapısı beden yapısına uygun olmadığı için, beden kendini enstrümana uydurmağa çalışır, beden bu aykırılığa kendini uydurmağa çalışması ise ortaya büyük sorunlar çıkartır. Bedenin yanlış tutma alışkanlığına bir de sırt, bel, boyun, el, kol, dirsek, bilek ve parmakların yanlış tutuluşunu ve bu organları güçlendirememeyi de eklersek durumun daha da kötüye gitmesi kaçınılmazdır. Her yaş diliminde bu sıkıntıların normal kabûl edilmesi sonucunda gelişen patolojik durumu düzeltmek ise çok zor, hattâ imkânsız olmaktadır. Bedenin bilincinde olmak, sakatlanmadan önce önlem alınması en önemli konudur, ameliyat ise en son düşünülmesi gereken bir müdahale yöntemidir. Bu sorunlar sebebiyle 17. yüzyıl sonlarında sanatçı sağlığı konusunda başlayan tıbbî araştırmalar; 20. yüzyılın yetmişli yıllarından itibaren hızlanmış ve “Sanat Tıbbı” isimli yeni bir bilim dalı ortaya çıkmış ve bu konuda dergi ve kitap yayınları giderek artmıştır. Bütün tıbbî araştırmalar sanat uygulamalarında bilinçsiz, yanlış ve aşırı çalışmalar nedeniyle ortaya çıkan fizyopsikolojik (beden-ruh) sorunları bütün açıklığıyla göz önüne sermektedir.

MÜZİK EĞİTİMİNDE YAPILAN ARAŞTIRMALAR VE MÜZİK FİZYOLOJİSİ

Müzik eğitimi alanında yapılan araştırmalar; teknik çalışmaları tesadüflerden kurtararak müzik eğitimi çalışmalarına bilimsel temel eklemiş ve bilinçli çalışma zihniyetini geliştirmiştir. Tıp biliminin katkısıyla, müzik eğitimindeki çalışmaların; deneme-yanılma metoduyla yapılan geleneksel yapısından çıkartılıp bilimsel temellere oturtulması en sağlıklı yoldur ve en önemli hedeflerden biri de kişinin olanaklarının sınırını genişletmektir. Söz konusu “Müzik Fizyolojisi” eğitim programında; Anatomi, Fizyoloji, Psikiyatri, Nöroloji vb. gibi tıp dalları yer almaktadır ve bu konularda müzisyenler için uyarlanmış kitaplar yayınlanmaya başlanmıştır. Bu eğitimle piyano çalışmaları yapanlar; ister amatör, ister profesyonel adı geçen tıp dallarında bir tıp uzmanı kadar olmasa da bedenini tanıyacak, sakatlanmayı önlemek için gerekli hareketleri ve bedenine zararlı hareketleri öğrenecek, kas-eklem-kirşilerin nasıl kuvvetlendirilmesi ve kullanılması gerektiğinin bilincine varacaklardır.

TIP UZMANI VE MÜZİSYENİN ORTAK TERMİNOLOJİSİ

Üzerinde durulması gereken bir sorun; tıp uzmanlarıyla müzisyenler arasındaki iletişimde birbirlerinin dilinden anlayabilecekleri ortak bir terminolojinin olmamasıdır, her iki taraf da birbirlerinin kullandığı terminolojiyi bilmemektedir. Bu açıdan bir müzik eğitmeninin tıp terminolojisini müzik terminolojisiyle ilişkilendirerek müzisyenler için uyarlanmış anatomi, fizyoloji öğrenerek öğrencilerini eğitmesi en doğru yol olacaktır. Müzik fizyolojisi konusunda uzmanlaşacak tıp uzmanlarının da enstrüman, şan gibi sanat dallarının doğru uygulama yöntemlerini izleyerek öğrenmeleri; sürdürecekleri tedaviler açısından son derece önemlidir, aksi takdirde hatâlar tekrarlanacağı için, sorunlar büyüyecek ve çözümlenemeyecek, sürdürülen tedaviler başarısız olacaktır.

PIYANO EĞİTİMİNİN İLK YILLARI

Doğru yöntemle uygulanan piyano eğitiminde hastalık ve sakatlıkların henüz oluşmadan önlenmesi için özellikle ilk altı ay son derece önemlidir. Bu nedenle piyano eğitimcilerinin; tıp biliminin desteği ile bilimsel bir değerlendirme yaptıktan sonra beden bilincine ulaşmayı sağlayan, bilinçli farkındalık yaratan; “Bilimsel Donanımlı Teknik Eğitim” vermeleri gerekmektedir ve bu uygulamalarda bedeni ve ruhu bir bütün olarak görmeleri tek doğru yoldur. Ancak bu bilinçli farkındalıkla eğitmen, öğrencinin sorununa âcil çözüm bulabilir ve öğrencinin kapasitesini genişletebilir.

TEKNİK KAVRAMI VE PİYANO TEKNİĞİ

Piyanistin sürati: kısa zamanda yapılan hareket sıklığı, tepki süresidir.

Teknik; piyano çalan kişinin fiziksel yapısını, fiziksel koşullarını en uygun ölçüde ve en doğru şekilde kullanması ve kazanılmış reflekslerinin doğru harekete çevrilmiş durumudur. Monique Deschaussées'ye (Ok: Monik Deşosse)göre:Tekniğin amacı; yorumcuyu her türlü fiziksel sorundan ve korkudan kurtararak onun hayatın anlamını ortaya çıkarmasına yardım etmektir.

Bilek, el ve parmak hareketlerinin çok fazla sayıda oluşması; hareketi sağlayan kasların esnekliğine ve kuvvetine bağlıdır. Hareketlerin fazla olmasının sebebi kasların parmakların ucuna doğru incelenmesi ve fazlalaşmasıdır.

Piyanist; sinir-kas uygunluğunu geliştirdiği takdirde kazandığı tekniği en iyi şekilde uygulayabilecek duruma gelecektir.

PİYANO TEKNİĞİNDE ÜST KOL-ÖN KOL-OMUZ KASI-DİRSEK-BİLEK EKLEMLERİNİN ROLÜ

Monique Deschaussées'ye göre: Kol tekniği fiziksel hazırlanma gerektirir; omuz ve bilek özgürlüğü ve dirsekte rahatlık, boşluk hissi bulunmalıdır. Bu eklemler tamamen emrimizde olmalıdırlar. Bu eklemlerin birbirleriyle bağlantılı hareketleri; çeşitli hareket girişimleri (attaque) ve sonsuz tını değişimi elde etmeyi sağlar.

Omuz, dirsek ve bilek hareketlerini aşağıdaki gibi inceleyebiliriz:

Tuşların üzerine kolun rahat ve özgür inışı: Eller ve parmaklar daha önceden çalınması gereken tuşlar üzerinde hazırlanır, omuz kemiği, üçgensel omuz kaslarının bütün kuvvetinin parmaklar üzerine aktarılması ile birlikte, yoğun, dolgun, yumuşak tınlı sesler elde edilir. Bu hareket yapılırken üst kol kasları olan ve üst kolun ön bölümünde bulunan triseps ve arka bölümünde bulunan biceps kasları da devreye girer. Tschaikovsky, Rachmaninoff gibi bestecilerin eserlerinin kuvvetli ve derin tınlı çalışmaları bu çalış tekniği ile sağlanır. Bu hareketler uygulanmadığı takdirde ortaya çıkacak sesler sert, batıcı, rahatsız edici ve “vurma” olarak nitelendireceğimiz sesler olacaktır.

Bir tuştan diğer tuşa gereksiz hareketler olmaksızın ön kolun tümüyle yaylanarak gitme hareketini de omuz eklemi sağlar.

Tuşlar üzerinde elin başparmak ve küçük parmakların birinden diğerine gidip gelerek yapılan tremolo tekniği olan, kolun dışa ve içe dönme hareketleri (süpinasyon ve pronasyon) olan yuvarlanma hareketi ile gerçekleştirilir. Ayakta durarak kolumuzu aşağıya rahatça indirdikten sonra elimizle dirseğimizi tutup üst kolu sâbitleyerek ön kolla süpinasyon ve pronasyon hareketlerini arka arkaya yaptığımızda klavye üzerinde yapacağımız tremolo hareketini hazırlamış oluruz ve bu durumda biceps kasının gerginliğini ve kasılmasını da engellemiş oluruz.

Piyano çalışırken bileği sıkmadan rahat tutmak ve yapılan harekete gereksiz hareketlerin katılmaması tını yumuşaklığı ve çalışta hızı sağlayacaktır.

Başparmak sâbit tutularak bileğe, başparmağın üzerinden geçiş ve geri dönüş hareketleri hızı sağlayacaktır.

Romantik eserlerde bileğin gerekli yerlerde aşağı yukarı yumuşak hareketleri tınıya dolgunluk ve yumuşaklık sağlayacaktır.

Bartok, Prokofieff gibi modern besteciler ve çağdaş bestecilerde de sert, katı, batıcı, rahatsız edici tınları elde ederek doğru yoruma ulaşabilmek için bileği sâbit tutmak gereklidir.

Önkolun dirsek aracılığıyla bileği öne itmesi; siyah ve beyaz tuşlar arasındaki yükseklik farklılıklarının giderilmesini, gidiş gelişlerin kolaylaşmasını ve hızlı tempoda

çalmayı rahatlıkla sağlayacaktır. Alfred Cortot bu hareketi: “çekmece hareketi” olarak isimlendirmiştir.

Kalın bir tuştan kendisinden daha uzakta bulunan ince bir tuşa veya ince bir tuştan uzakta bulunan kalın bir tuşa doğru, soru soran ve yumuşak bir ifade oluşması için bileği ilk tuşun alt bölümüne doğru aşağı indirerek bir sonraki tuşa yarım daire gibi bir hareketle gitmeli ve ulaştığımız son tuşu çaldıktan hemen sonra bu tuş üzerinde bileği esnek bir şekilde hafifçe yukarı doğru hareket ettirmelidir (saut rasé). Bu hareket daha çok romantik bestecilerin eserlerinde kullanılır.

Dirsek+ esnek bilek hareketi ile ön kolun tuşlar üzerine indikten hemen sonra tuşlar tarafından esnek bir şekilde yukarıya doğru fırlatılması ile kuvvetli ve yumuşak bir tını elde edilir.

PİYANO TEKNİĞİNDE GENEL YANLIŞLAR

Piyano çalmada en önemli sorunlardan birisi de yanlış duruştur. Yanlış duruşta kaslar iskeletin görevinin ancak bir kısmını üstlenir. Kaslarımızın çalışırken gösterdiği çabaya veya yerçekimine karşı gelmeleri konusundaki gücünün bilincinde değiliz. Ancak kaslarımızın hareketleri durduğu zaman onların varlığından haberdar olabilir, varlıklarını hissedebilir ve anlayabiliriz. Değişimlerin farkında olduğumuz zaman belirli bir bilince ulaşırız.

Yanlış postür (üst bedenin duruşu); karın ve kalçanın öne doğru çıkması, beli çökertme, çenenin öne doğru uzatılması, sırtı kamburlaştırma sonucunda meydana gelir. Kötü duruş alışkanlıklarını değiştirmek için sâdece duygularımıza güvenemeyiz. Feldenkreis’a göre: Doğru duruş için; normal hissini vermeye başladığı, kendisi yeni bir alışkanlık hâlini aldığı zamana dek bilinçli bir çalışma şarttır. Denemiş olanlar, alışkanlıkların değiştirilmesinin sanılandan ne denli zor olduğunu bilirler.

Yaptığımız iş ne olursa olsun, amacı olmayan, yapmamız ve ulaşmamız gereken hareketleri zorlaştırarak engelleyen, hattâ yanlış ve gereksiz hareketleri yapmaktan vazgeçmeli, düşüncelerimizi, duygularımızı, yapmak istediğimiz hareketin amacına göre doğru ve bilinçli bir şekilde tasarlamalıyız.

Yere tam dikey durmaya “dik durmak” diyoruz. Ünlü anatomi uzmanı Albinus’a göre dik duran kemikler; ensedeki en üst omurlar ile göğüs ve kalça arasındaki omurlardır, iskeletle bunların dışında kol kemikleri aşağı ve yukarı dik şekildedirler. Tam bir dik duruş omurganın yapısından dolayı mümkün değildir.

Duruşun doğruluğu; iskeletin yer çekimine karşı durması ve kasların özgürce hareket etmesi ile doğru orantılıdır.

Bedenin arkasındaki kaslar kuvvetliyse omuzlar arkaya doğru gider, böylece dik duruş meydana gelir, bu sebeple sırttaki kasların kuvvetlendirilmesi gerekir.

Vücudumuzdaki en önemli kas ise emir veren, kumanda da olan, yöneten; beynimizdir. Kaslar gergin olduğu zaman sırt ağırları başa ve gözlere vurur, kasılma artınca gerginlik artar, yayılır, kasın bir yeri uyarıldığı için kas gerginleşir, en ufak bir zorlanmada sinirlenince kaslar gerilir, bir kastaki zarar diğer kasları ve eklemleri de etkiler.

- Genelde öğrenme; öğrencinin, öğretmenin yaptığını taklit etmesi yoluyla yapılmaktadır. Bu çok büyük bir vakit kaybıdır ve tesadüfi olarak meydana geldiği için sonuç yüzde yüz değildir, her şeye yeni baştan başlamak gerekir.

- Bilinçlenme için: Beyin önce hareketi kaydeder, sonra kaslara emir vererek, kumanda eder. Burada önemli olan; hareketi kas geriliminden uzak olarak yapmaktır.

- Amaç az eforla, zamanı iyi kullanarak fazla üretmektir. Bilinçsiz çalışma uzun zaman gerektirmektedir, elde edilen sonuç net ve kesin değildir.

- Çok yüksek ve alçak oturmak; kol, bilek ve parmakların tuşlardaki hâkimiyetini azaltır, kuvvet parmaklara doğru bir şekilde aktarılamaz.

- Çok yakın oturmak; dirsek ve önkol müdahalesine imkân vermez.

- Piyano taburesinde otururken kalçaların taburenin iyice arka tarafına doğru yerleştirilmesi ile yerden kuvvet ve enerji alınamaz.
- Küçük çocukların ayakları yere ulaşamadığı için onlar çalarken ayakları altına kuvvet alabilecekleri, dengelerini sağlayabilecekleri bir yükselti yerleştirilmemesi daha ileri yaşlarda belkemiği problemi ile karşı karşıya kalmalarına sebep olmaktadır.
- Çeneyi öne doğru çıkartmak, sırtı kamburlaştırmak kilolarca yükün sırta binmesine sebep olur ve doğru nefes almayı engeller.
- Müzik cümleleri kuvvetli zamanda nefes alır, hafif zamanda nefes verirler. Nefesi tutmak, nefes almamak müzik cümlelerini de bozar.
- Sol elin ezberlenmemesi hâfıza sorunları oluşturur çünkü genelde sağ el ezberlendiği için sol el ihmâl edilir, hâfıza sorunları genel olarak sol el partisinin öğrenilmemesi sebebiyle ortaya çıkar.
- Duate (parmak numaraları) yazılmadığı için parmak hâfızasının oluşamaması sebebiyle bir heyecan ânında hâfıza problemleri ortaya çıkar.
- Omuzların neredeyse kulak hizasına kadar yukarı kaldırılması sırtta büyük sorunlar oluşturur.
- Üst bedenin adetâ tuşların üzerine yatar gibi çok eğilmesi (hem tını eşitliğini hem de parmak eşitliğini bozar.
- Çalarken dirseklerin bedenden uzaklaşması, hem yorgunluğa, hem de kasların sıkışmasına sebep olur.
- Ellerin üzerinin çökük oluşu; kuvvetin parmak uçlarına iletilememesi, bilekte, kolda ağrı ve sıkışmalara sebep olur.
- Parmakların kaslarının çeşitli egzersizlerle kuvvetlendirilmemesi kuvvetli pasajlarda bedenin bu zayıf parmaklar üzerine yüklenmesi sakatlıklara yol açar.
- Piyanodan elde edilen sese omuz; enerji ve kuvvet, dirsek hayat verir, parmak ucu ise ışıltı verir. Bütün bunlara rağmen dirseklerin üst bedene yapıştırılarak hiç hareket ettirilmemesi, omuzların sıkılması kolun bloke olmasına dolayısıyla piyanodan sert ses çıkmasına sebep olur.
- Bileğin çok yüksek veya çok alçak olması; kuvvetin dirsekte kalmasına dolayısıyla parmak uçlarına aktarılamamasına sebep olur.
- Sıfır noktaya ulaşmak, gevşemek için her küçük egzersizden sonra beyin kaslara “dur ve gevşe” emri vermelidir. Bu hareketin son derece rahat ve hızlı gerçekleşebilmesi için “temelde rahat olma hâli ve bu durumu günlük hayatta da içselleştirerek kontrol etme”; üzerinde durulması gereken ilk temel noktadır ve piyanistin kendini yaratmasının başlangıç noktası budur.
- Sorun olan pasajın çalışmasını önce zihinde öngörerek tasarladıktan sonra beyinin kaslara emir vermesi ve hareketlerin bilinçlenmesi için önce klavye dışında masa üzerinde veya piyanonun kapağı üzerinde çalışılması; vizüalizasyondur (öngörü). Bu şekilde çalışma yapılmaması; bilinçsiz çalışmanın ortaya çıkardığı kas sıkışmalarına ve zaman kaybına sebep olacaktır.
- Parmak kirışleri kuvvetlendirilmediği için teknik pasajlarda parmak eklemlerinin dışarıya doğru basması dolayısıyla tuş tırnak dibiyle çalınmadığı için parmakların tuşu uzanmış ve yatık bir durumda çalması, çalınan notalar arasında eşitlik olmaması, tını eşitliğinin elde edilememesi, dolayısıyla kaslarda sıkışma olmasını ortaya çıkarır. (Bâzı özel tınların elde edilmesi hariç)
- Gereksiz hareketlerin devreye girerek tuşlar arasında hızda parmak eşitliği ve tını dengesi elde edilemez. Hareket büyüdüğü zaman hız azalır.

- Elin yapılandırılmaması ve bütün kolun yaylanarak parmakların çok yukarıdan tuşların üzerine inmesi (çok artiküle etmesi) sebebiyle güçsüz kaslar üzerine yüklenilmesi sakatlıkları ortaya çıkartır.

- Pişano coğrafyasında; siyah tuşları çalan parmakların beyaz tuşları dip kısmında çalmaması hız kaybı olmasına ve kas sıkışmalarına sebep olur, parmak eşitliği ve tını dengesini engeller. (pişano coğrafyası; klavyede genişlik, yükseklik, pişanonun tahtasına doğru olan bölüm ve siyah tuş, beyaz tuş yükseklik alçaklıkları)

- Elin (avucun) devamlı açık tutulması kaslarda gerginlik yaratır.

- Başparmak geçidinde; başparmak tuşu yatık durumda çaldığı zaman bilek aşağıya doğru hareket yaparak elin, parmakların dengesinin bozulmasına ve bilekte, parmaklarda kas sıkışmalarına sebep olur.

- Başparmağın klavye dışında tutuktan sonra başparmağın tuş üzerine dönmek için gereksiz hareketler yapması hız kaybına ve tını dengesizliğine sebep olur.

- Başparmak geçidinde dirseğin dışarı doğru açılması tını ve parmak eşitliğinin yok olmasına sebep olur.

- Dirsekten aşağı ön kol ile yapılan tremolo hareketlerinin ön ve yana doğru yapılmaması (iç yöne pronasyon, dış yöne supinasyon) kaslarda gerginliği ortaya çıkarır.

- Tekrarlanan notaların (notes répétéés) eşit olmaması, bu notaların bâzılarının duyulmaması; parmağın, tekrarlacağı her nota için tuş üzerinde yer değiştirmemesi ve dirseğin bu tekrarlamalar sürecinde hafifçe geriye çekilmemesinden kaynaklanır.

- Aralıkların çalınması sırasında esas melodiyi çalan seslerin çıkmaması, üst ses ve alt seslerin ayrı partiler hâlinde *çekmece hareketi* uygulanarak çalışılmaması sonucunda kaslarda gerginlik ortaya çıkar.

- Bir teknik pasajda sâdece gidiş pasajının çalışılması, dönüşünün çalışılmaması fazla zaman kaybına sebep olur. Beyin; dönüşlerde zorlandığı zaman daha iyi öğrenmektedir.

- Parçayı çalmaya başlarken veya bir cümleye başlarken; önkolun, bileğin yukarı fırlatılması, tuşların üzerinde gereksiz hareketler yapılması arzu edilen sonoriteyi çıkaramama ve yanlış tuşa basma ihtimâlini arttırır.

- Üst bedenın öne, arkaya ve yanlara çok fazla sallanarak beden dengesinin yok eder ve sonucunda gerekli hız ve tını elde edilemez, dinleyicinin dikkatini yoğunlaştırmasına da engel olur.

- Apojyatürler; dirsek+bilek hareketi olmadan çalındığı zaman dirseğin bileği ileri itmemesi sebebiyle sert sesler çıkar. Birinci seste bilek aşağıya doğru inmeli, ikinci ses çalınırken tuşlar alttan kavranarak, dirsek bileği öne doğru itmeli ve bilek hafifçe yukarı esnek bir şekilde kalkmalıdır (kuvvetli-hafif ilişkisi).

- Tschaikovsky, Rachmaninoff gibi bestecilerde “*forte*” nüanslarda üst bedenın öne doğru gelmemesi, sırt kaslarının kullanılmaması ve bu sebeple seslerin aralıkların, akorların katı ve batıcı bir tını ile çalınmasına sebep olur. Sol ayağın topuğu sol arkada yukarıda, ayağın parmak uçları yerde olmak üzere, yerden alınan gücü omurga aracılığıyla sırt kaslarına ve kollara nakleder.

- Bâzı bestecilere göre oktav/akor çalışları değişmesine rağmen her bestecinin eserinde sâdece ön kol+esnek olmayan bilek ile çalınması çok katı ve batan bir tını çıkmasına sebep olur.

- Piano nüanslı pasajlarda parmak hareketlerinin tuşa çok yakın olmaması ve sanki tuş parmağı zıplatiyormuş gibi bir his olmaması tını dengesini yok eder.

- Dirseğin; klavyede tuşlardan pişanonun tahtasına doğru (öne doğru-horizontal) esnek bilek hareketleriyle ilerlememesi kasların gerilmesini ortaya çıkarır, bu sebeple tını son derece katı, batıcı olarak ortaya çıkar.

- Duatelere önem verilmediği takdirde; akorun merkezindeki ve ortak notalardan bir diğer akorun merkez ve ortak notalarına geçilmediği için yanlış notaların çalınması ortaya çıkar.

- Uzak mesafede bulunan bir tuştan diğerine yönelirken, aralıklar, akorlar aralarında mesafe varsa; hızlı yer değiştirme (déplacement rapide) çalışmalarının yapılmaması dolayısıyla yanlış tuşa basılmasını, akorlarda kesinlik netlik olmamasını ortaya çıkartır.

- Pedale basarken ayağın topuğunun yerden kaldırılması vücutta gerginlik ve sıkışmaya sebep olur.

- Sol ayağın devamlı hareket hâlinde olması, tekmeler atması ve daireler çizmesi vücut dengesini bozar, yerden enerji ve kuvvet almayı engeller.

- Sağ elde melodi olduğu hâlde sol elin bu melodiye örtecek şekilde forte çalması veya tam tersi sol elde melodi olduğu hâlde sağ elin çok kuvvetli çalması

- Çalışılan eserlerdeki teknik pasajlarda ritmik çalışmaların yapılması giderilmek istenen soruna herhangi bir çözüm getirmemekte, parçada tını bozulmasına yol açmakta ve diğer yandan da zaman kaybına sebep olmaktadır. Burada önemli olan viraj çalışmalarının yapılmasıdır.

- Eser çalışılmaya başlandığında metronom kullanılması “iç ritmi” engeller ve dikkat metronoma gideceği için gevşeme düşünülemez, kaslarda gerginlik ve sıkışmalar başlar. Metronomu; parçayı öğrendikten sonra hızı tesbit etmek için kullanılmalıdır, içten saymak iç ritmi geliştirecektir.

- Oktavları çalarken kas sıkışmalarının meydana gelmesinin sebebi; parmakların kaslandırılarak kuvvetlendirilmemesi, avucun devamlı açık olması ve gevşetilmemesi ve kol hareketlerinin bilincinde olmamaktır.

Önce küçük parmağın tırnak dibiyle hızlı yer değiştirme (déplacement rapide) çalışmasını yapmalı, bu çalışmaya dirsek+önkol hareketi olan “çekmece hareketi”ni eklemelidir. Başparmağın da söz konusu egzersizleri yapmasından sonra her iki parmak aynı anda çalarak çekmece hareketini çalışmalıdır. Daha sonra yanlış nota çalmamak için yer tesbiti yapmak gereklidir bunun için de parmakların tuşları çalmadan tuşlar üzerinde gidiş gelişleri çalışması gereklidir. Bu egzersizler sonucunda oktav tekniği çalışma bilinci elde edilmiş olacaktır.

- Parmak girişlerini kuvvetlendirmek için dikkat edilmesi gereken; parmakların yukarıdan aşağıya eşit olarak düşüş kuvveti ve hızını (débit) kontrol etmektir; her parmak, tuşların üzerine yukarıdan aşağıya eşit hız, eşit tınıda, eşit güçle inmelidir. Başparmağın yapısı farklıdır ve diğer parmaklarla bağlantısı yoktur. Başparmak; parmak geçitlerinde eli tamamıyla yoldan çıkararak yönünü şaşırtabilir ve dengesini bozabilir, yapısından dolayı diğer parmaklardan çok daha kuvvetli olduğu için diğer parmaklarla aynı tınıda çalması için çok dikkatli olmalıdır, kulak geçitteki tınıyı fark ederek, ayırt eder. Gam ve arpejlerde de başparmak, diğer parmaklarla arasındaki eşit hızı, eşit tınıyı bozmamalı, koruyabilmelidir. Bu sebeple aynı diğer parmaklarda da olduğu gibi tırnağın yan kenarı ile çalmalıdır ve parmağın üst kemiği dışarıda olmalıdır.

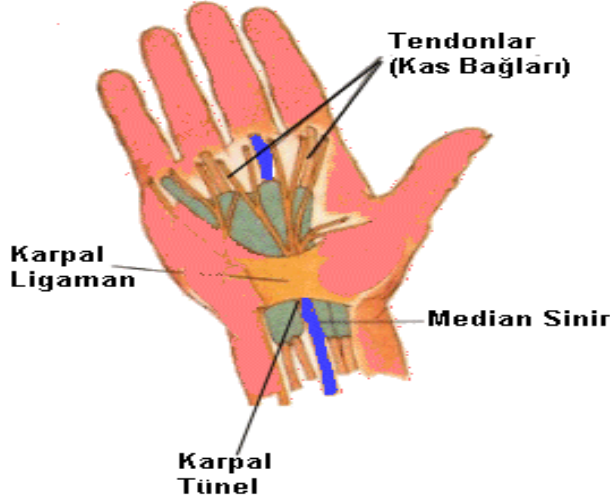
YANLIŞ VE AŞIRI ÇALIŞMADAN OLUŞAN SAKATLIKLAR

Kuvvetlendirilmeyen kaslar sebebiyle ve gevşemenin alışkanlık hâline getirilmediği durumlarda; parmak ve bilek kaslarına, tendonlarına (kirişler), bağlarına, ya da eklemlerine aşırı kullanım sonucu çok büyük yük biner, dokularda yırtıklar, zedelenmeler ve iltihaplanmalar meydana gelir. Tendinit, bursit, sinovit dediğimizde sonu “i ve t” ile biten bu kelimeler “iltihap” anlamını açıklar. Dokular ağırlı, sıcak ve şiş hâle gelir ve komşu dokulara baskı yapar. Ağrı omuza ve önkola da yayılabilir.

- **Aşırı Kullanım Sendromu (Overuse-Surmenage)**

Fry aşırı kullanımı; “Bir doku; anatomik ve fizyolojik sınırların ötesinde zorlandığı takdirde meydana gelen akut veya kronik hasardır” cümlesiyle tarif etmiştir. Bağ dokularında hassasiyet, yorgunluk, gerilme, kaslarda işlev eksikliği olarak ortaya çıkar. Vücudun fiziksel olanaklarının üzerine çıkacak bir kuvvetle devamlı tekrarlar yapmanın sonucunda oluşur. Bu sorunun sebebi tam anlamıyla bilinmemekle beraber Lederman’a göre: “Fiziksel efor tekrarı, kas dokusunun normal olanaklarının üzerine çıkmasıdır”.

Daha çok 4. parmakta görülür. Devamlı açılan ve gergin olarak tutulan yüzük parmağı hareket kabiliyetini kaybeder. Ağrı devamlıdır.



Yanlış duruştan ve kasları gevşetmeyi düşünmeden, hareketin gergin bir şekilde devamlı olarak tekrarlanmasından kaynaklanır. Koldan gelen bir sinir ve kas bağları el ayasının tabanında bilek bölgesinde bir tünelden geçerek ele ulaşır. Koldan gelen sinir ve kas bağları el ayasının bilek bölgesinde dar bir kanaldan geçerek parmaklara ulaşır. Karpal tünelin ortasından geçen sinirin adı “Median Sinir” dir. Bu sinirin görevi; başparmak, işaret parmağı ve orta parmaklar ile yüzük parmağının duyularını beyine iletmektir. Median Sinir başparmağın kavrama görevini

yapar, bu görevi yapan kasların hareketini de kontrol eder. Parmakların hareket edemez durumda olması “Median Sinir” sıkıştığında oluşur. Güç kaybı, ağrı ve iğnelenme vardır. Bu kanal içindeki herhangi bir oluşum veya şişlik; dokuların sıkışması dolayısıyla sinirin uyardığı bu bölgelerde uyuşma veya keçeleşme hissi meydana gelir. Bu sinir sıkıştığında işlev göremez hâle gelir. Bu sıkışma baş, işaret, orta ve yüzük parmakları bölgesinde ortaya çıkar.

Belirtileri:

a) Gece şiddetlenen ağrı; başparmak, orta parmak ve işaret parmağında ve yüzük parmağının yarısında bulunur,

b) Ânî ve keskin ağrı bilekten kola doğru uzanır,

c) Parmaklarda yanma hissi vardır,

d) Bölgesel şişlik ve el krampları genel olarak sabahları hissedilir,

e) Başparmakta güç kaybı vardır,

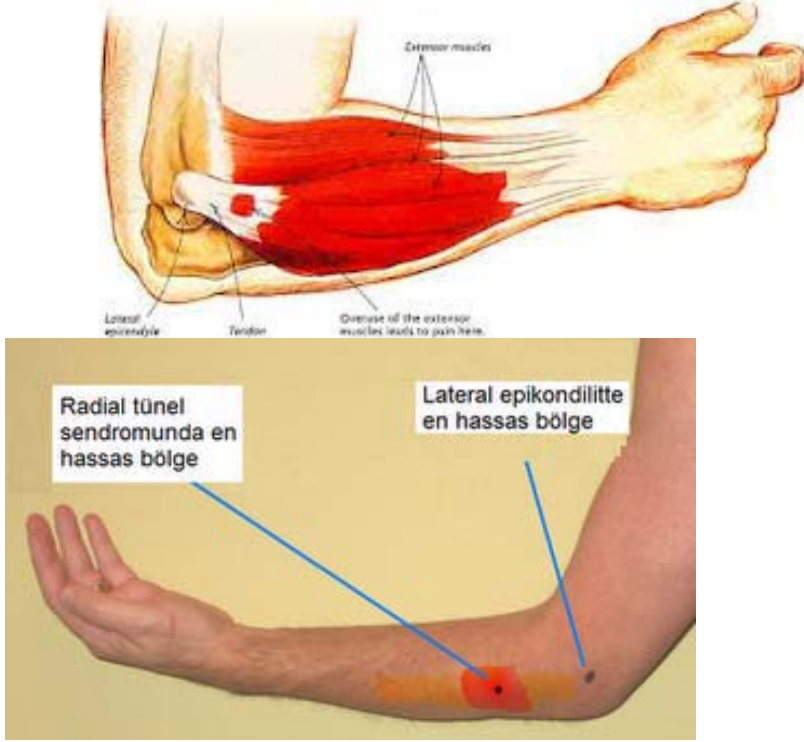
f) Eşyalar sık sık elden düşürülür,

g) El ve bilek ağrısı uykudan uyandıracak kadar kuvvetlidir,

h) Elde uyuşma vardır.

Genel olarak yapılması gereken şey; çalışmaya başlamadan önce kasları ısıtmak ve her saatte bir on beş dakika dinlenmektir. Isınma hareketleri; kan dolaşımının hızlanmasını sağlar, eklemleri ve kas liflerini gevşeterek esnek hâle getirir. Yapılan hareketlerde hiçbir zaman asla zorlama olmamalıdır. Yapılan zorlama başka bir yerdeki sıkıntıya sebep olur. Bu sebeple vücudu bir bütün olarak görmek gereklidir.

- **Epikondilit**



Bu sakatlık; bileği, eli düz tutmaya ve kaldırmaya yarayan önkol kaslarını aşırı kullanma ile ortaya çıkar. Kirişlerde küçük yırtıklarla, şişme ve ağrı oluşur. Dirsekteki kemikte eklemlerin yapışma yerlerinde meydana gelen ağrı; ele ve omuza da yayılabilir.

Tenis Dirseği de denilen bu sakatlıkta çekici ve bükücü kasların kemiğe yapışma yerlerinde ağrı oluşur.

Belirtileri:

- a)Dirseğin dış tarafında ağrı ve hassasiyet,
- b)Eli ve bileği yukarı doğru kaldırma esnasında ağrı,
- c)Eli yumruk yaparken veya herhangi bir cismi çevirirken ağrı hissedilmesi,
- d)Dirsekten önkola ya da üst kola yayılan ağrılardır.

- **De Quervain**

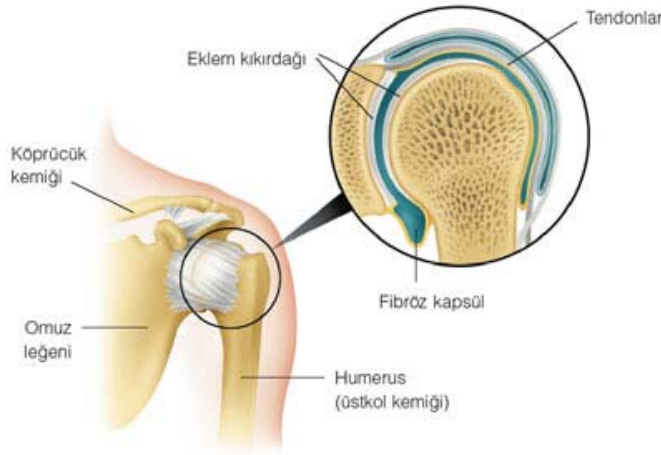


Yanlış duruştan kaynaklanan ve kasları gevşetmeden, durmaksızın tekrar edilen hareketlerden ve başparmağa büyük bir kuvvet uygulanmasından sonra başparmakta ağrı ortaya çıkar. Başparmak eklemi hareket ettirebilmek çok zordur, eklem hareket ettirildiği zaman çok şiddetli ağrı meydana gelir. Şikâyet başparmağın hareketiyle artar, el bileğinin başparmak başlangıcında meydana gelen ağrı uzun sürebilir. Ağrının olduğu bölgede hassasiyet vardır; başparmak, avuç içine alındığı zaman ağrı baş gösterir.

- **Distoni**

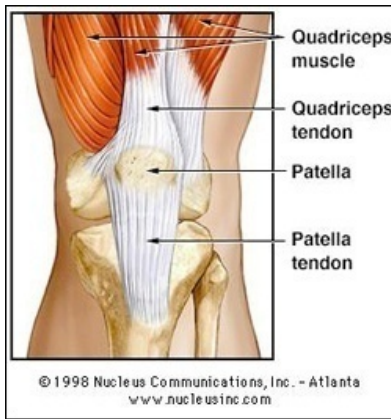
Yanlış duruştan ve kasları hiç gevşetmeden devamlı olarak aynı hareketin tekrarlanması ile ortaya çıkar. Sinir sistemindeki bir sorundan dolayı piyanistin hareketlerinde koordinasyonsuzluk vardır, piyanist, parmağının, iradesinin dışında açılma ve kapanma hareketlerine engel olamaz, parmak ya hareket etmez veya katlanmış durumda kalır, tuşa dokunamaz. Gün içinde herhangi bir sıkıntı hissedilmediği gibi ağrı da yoktur. Fakat bu durumda çalışmada ısrar edildiği takdirde; sıkıntı diğer parmaklara da yayılır. Bu durum hekimler tarafından; kasların kötü ve yanlış kullanılmasına ve yine kaslara çok fazla yük bindirilmesine “beynin bir cevabı” olarak düşünülmektedir. Bu sakatlığın iyileştirilmesi yıllar alabilir ve sonunda da ancak yarı yarıya bir iyileşme görülür. Bu da bir konser piyanisti için son derece yıkıcıdır.

- **Tenosinovit**



Elin üzerinde her parmağa kırışlar uzanır. Her kırış sinovya denilen bir zarla kaplıdır. Bu zar şeklindeki kaplama tabakasının iltihaplanmasına, zarar görmesine Tenosinovit adı verilir. El ve bilekte hassasiyet, ağrı, şişme görülür. Bunun sebebi elin, parmakların aşırı kullanımıdır. Parmakları açmak ve tutmak çok büyük zorlukla yapılır. Uzatılmak istenen parmak anî sıçrama gibi bir hareketle açılır. Parmakta hassasiyet ve ağrı vardır ve hareket sırasında çatırdama, bilek ve omuz hareket ettirildiği zaman acı duyulur.

- **Tendinit**



Kaslar; doku şeritleri görünüşündeki kırışlarla kemiklere bağlanırlar. Kasların kasılması ve eklemlerin bükülmesi sırasında öne ve arkaya hareketleri vardır. Tendinit; kırışların zarar görmesi ve iltihaplanmasıdır. Tendinitin en önde gelen sebepleri; kaslar güçlendirilmeden gücü aşırı kullanma, aynı hareketin fazla tekrarlanması ve alışılmamış hareketlerin âni yapılması sırasında ortaya çıkar. Kasların ve kırışların çeşitli egzersizlerle kuvvetlendirilmemesi, kasların hiç gevşetilmeden devamlı olarak gergin bir durumda bulunması sebebi ile kırışlarda meydana gelen yırtılma veya zedelenmeler meydana gelir. Hafif bir incinme veya aşırı çalışma sırasında; omuz veya

dirsekte ağrı ortaya çıkabilir.

Belirtiler:

Özellikle hissedildiği bölümler dirsek ve omuzlardır, eklemin hemen dışındaki ağrıdır. Kırışlarda (tendonlarda) devamlı bir soruna sebep olabilir. Ağrılı bölgede hiç hareket olmaması da sertleşmeye yol açabilir; omuzdaki bağlar ve tendonlar daha sonra sertleşerek hareket kaybına sebep olabilir. Aşırı çalışma ve devamlı tekrar eden aynı hareketler çok uzun süre devam ettiği takdirde başta, rahatsızlık çok fazla fark edilmese de, daha sonra dokulara bağlı esneklik kaybı ortaya çıkabilir. Dirsek veya omuz dinlendirildiğinde, rahatsızlık

belirtileri bâzen birkaç hafta içinde kaybolabilir. Çalışmada ısrar edildiği takdirde etkilenen bölgenin sürekli kullanılışında tendinit yavaş iyileşir ve genel olarak ilerler ve kalıcı olur.

PIYANO ÇALIŞIRKEN SORUN OLUŞMAMASI İÇİN YAPILMASI GEREKENLER

Çeşitli alıştırma ile kasları ısıtmak, kasları kuvvetlendirmek, esneklik ve çeviklik elde etmek için alıştırma, vizüalizasyon, sıfır nokta, ergonomi, koordinasyon (hareketlerin birbirleriyle olan ilişkileri), hız, denge (beden için denge: gereksiz hareketlerden kaçınmak, tını için denge: sesler arasında kuvvetli, hafif dengesi kurabilmek), gevşeme hareketleri, hâfıza geliştirme metodları, enerji kontrolü, nefes çalışmaları; bütün bunlar teknik bilince sahip olarak kısa zamanda kaliteli çalışma yapmak için ilk etapta düşünülmesi ve uygulanması gereken elemanlardır. Ne yaptığını bilmeden defalarca tekrar tekrar çalarak saatlerce çalışmak hem zaman kaybına hem de sakatlanmalara yol açar ve doğru bir sonuca ulaşmak da tesadüfî olur, ulaşılan bu sonuç ise bilinçsiz olarak elde edildiği için sürekli değildir. Her tekrardan sonra durup sıfır noktaya ulaşmak, gevşemek, sonra o alıştırmayı tekrarlamak kaslara bilinç, hız ve güç sağlayacaktır. Çok önemli başka bir nokta ise; alıştırma masa veya piyanonun kapağı üzerinde yapıldığında ve çalışmanın içinde ses, melodi olmadığı zaman son derece yararlıdır; çünkü kulak sesin çekimine, melodiye kapıldığı için bâzı hareketleri nasıl yaptığımızı fark etmeden yaparız. Bu “sessiz” çalışma sâyesinde eser hâfizamıza daha iyi kaydedilmiş olur, bu beyinsel bir çalışmadır.

Hem nota, hem tuşlar arasında ne yapacağımızı şaşırmış ve notaya mı yoksa tuşlara mı baksak diye ne yapacağımızı bilmez durumdaysak; tuşların üzerinde bulunan ellerimizin üzerine bir gazete koyarak elin, önkolun hareketlerini bilinçli bir şekilde ayarlamakta yarar vardır. Bir kör ressamın nasıl resim yaptığını Harvard Üniversitesi Tıp Fakültesi nörologları incelemiş ve ressamın parmak uçlarında görme noktaları olduğu tesbit etmişlerdir.

- **Vizüalizasyon**

Yapılacak hareketi önce piyano dışında, sonra piyanoda denemelidir. Hangi hareketin nasıl yapılması gerektiğini beyin önce zihinde tasarlamalı ve hareketin zihin tarafından algılanmasından sonra kaslara emir vermelidir.

- **Sıfır Nokta**

Bilince varılarak yapılmış bir hareketin son derece rahat olabilmesi için bedenin “temelde rahat olma hâli” üzerinde durulması gereken ilk temel noktadır. Piyanistin kendini yaratmasının başlangıç noktası budur. Hareket hâlindeyken “Sıfır Nokta” da olabilmek son derece zordur ama eğer bu “Sıfır Nokta” inşa edilemezse piyanistin sakatlıktan kurtulması hiç denilebilecek derecede azdır. Sadece piyanonun başına oturunca değil, piyanonun dışında gündelik yaşamda da “sıfır nokta”da yaşamayı alışkanlık hâline getirmek en doğru yoldur. Bedensel olarak bu durumu, günlük yaşamda da muhafaza etmemiz gereklidir. Bu da sadece piyanist yaşamımızı değil, günlük yaşamımızı da belli bir disipline sokacaktır. Geçmiş beş bin yıl ötesine dayanan Uzakdoğu Savunma Sanatları’nda da “Sıfır Nokta” vardır ve bir hareketi iyi, doğru ve hızlı yapabilmek için kullanılır. Bu durum; önce hareketsizlik ve dinginlik, sonra beynin hareketi algılaması (réceptivité) ve sonun da hareketi yapması, aktarmasıdır (émissivité). “Sıfır Nokta” kaybedildiği zaman yorgunluk ve kaslarda sıkışmalar başlar ve yapılması gereken hareketler yerini, başka gereksiz ve yorucu, kasları sıkı hareketlere bırakır. Biz bunu; doğru hareketler bilinmediği zaman, “gereksiz hareket” (bir yanlış hareketin doğru hareketin yerine geçmesi) olarak açıklıyoruz; kısacası doğru hareketlerin yerine yanlış ve gereksiz hareketler yerleşmektedir. Hareketlerimizin bilince varmak için de: hücre çalışması (çok kısa pasaj) ve viraj çalışmasında; “neredeyim, nereye gidiyorum, hangi hareketi yapacağım, ne hissediyorum, ne işitiyorum?” sorularını sormak gereklidir.

- **Ergonomi**

Ergonomi; gereksiz hareketleri önleyerek; hareketlerde ekonomi yaparak doğru ve sağlıklı hareketleri öğrendikten sonra piyano çalışı en etkin ve ideal şekilde elde edebilmek ve verimli çalışmaya ulaşmaktır.

Chamagne’a göre; Kaslar, eklemler ve kirişlerde elde edilecek ekonomik davranış; piyanoda yapılan hareketlerin temelidir.

İlk adımda en önemli başlangıç noktası; belkemiğinin dik olması, başın öne eğilmemesi, omuzların öne doğru getirilmemesidir. Çenenin duruşunu önden arkaya doğru çekerek başın duruşunu dikleştirmelidir. Belkemiğinin dik durmasını bir ağacın gövdesi olarak düşünebiliriz. Sinir sistemi buradan geçer. Beynimiz; sinirler aracılığıyla kaslara emir verir ve gerekli enerjiyi serbest bırakır. Bu sebeple belkemiğinin rolü son derece önemlidir. Belkemiğini dik tutmak başlangıç noktasıdır çünkü hareketin özgürlüğü buradan başlar; doğru ve rahat nefes almamızı sağlar. Çalışma esnasında yarım saatte bir kalkıp esneme gevşeme hareketleri yaparak bedeni dinlendirmelidir.

- **Denge**

Beden dengesi piyano tekniğinin ilk önemli noktasıdır: Ne çok yüksek, ne de çok alçak oturmak, dikkat edilmesi gereken en önemli konulardandır. Kalçalar tabure veya iskemlenin uç kısmında (arkaya oturulmamalıdır, çünkü kuvvet öne aktarılamaz), dirsekler beyaz tuşların biraz üzerine çıkacak şekilde oturmalıdır, bu şekilde oturuş omuzlardan gelen kuvvetin doğrudan doğruya parmak uçlarına iletilmesine sebep olur. *Forte* pasajlarda kamburlaşmadan bedeni öne, klavyeye doğru ilerletince, kuvvet parmak ucuna iner, böylece katı ve sert bir ses çıkarmadan piyanoda kuvvetli ses çıkar, *piano* pasajlarda ise bedeni hafifçe geriye çekmek kolları hafifletir ve böylece hafif çalmış oluruz. Beden öne doğru yöneldiği zaman kollarındaki kuvvet artar, arkaya doğru gidildiği zaman kollar hafifler.

- **Elin Yapılanması**

El yapılandırılması; bir mimarî yapı inşa etmek gibidir. Başparmak ve orta parmağın dik tutulmasıyla, başparmak ve işaret parmağı ve orta parmaklar arasında C harfi şekillenerek, diğer parmaklar da dik tutularak oluşacaktır, böylece avuç içi bir kubbe durumuna gelecek, el sanki 2. parmağa asılmış gibi hissedilecek, başparmak tamamen gevşek tutulacaktır. Elin dengesinin bozulmaması için elin üstü hiçbir zaman çökmemelidir; metakarp olarak adlandırılan, elin üstündeki, parmakların başladığı yerdeki kemikler, dışarı çıkık tutulmalıdır.

- **Parmak Numaraları (Duete)**

Bir eser çalışılmaya başlandığı zaman, notalara ve sonraki pasajlarla uyum sağlayacak, hızlı hareket edebilecek en uygun parmak numaraları (doigté: duate) mutlaka notaya yazılmalıdır. Parmakların da diğer organlar gibi hâfızası vardır. Parmak numaraları çalışılan eserin hem rahatça öğrenilmesini, hem de hâfızaya alınmasını kolaylaştırır ve heyecan anında öğrenilmiş refleksin dışına çıkarak herhangi sıkıntılı durum yaratmaz. Eser öğrenilirken parmak numaralarının yazılmaması, bilinmemesi, öğrenilmemesi, heyecan esnasında başka bir parmak numarası kullanılmasını, dolayısıyla yanlış çalma, şaşırma, unutma ihtimâlini arttırır.

- **Parmak Tekniği**

Parmak kirişlerini kuvvetlendirmek için dikkat edilmesi gereken önemli ilk şey; parmakların yukarıdan aşağıya “düşüş kuvveti ve hızını (débit)” kontrol etmektir; her parmak, tuşların üzerine yukarıdan aşağıya eşit hız, eşit kesinlik, eşit tınıda, eşit kuvvette inmelidir.

Başparmağın yapısı diğer parmaklardan farklıdır. Başparmak; parmak geçitlerinde eli tamamıyla yoldan çıkararak yönünü şaşırtabilir ve dengesini bozabilir, yapısından dolayı diğer parmaklardan çok daha kuvvetli olduğu için diğer parmaklarla aynı tınıda çalması için çok dikkatli olmalıdır, kulak geçitteki tınıyı fark ederek, ayırt edebilir. Gam ve arpejlerde de başparmak, diğer parmaklarla arasındaki aynı hızı, aynı tınıyı koruyabilmelidir. Bu sebeple

aynı diğer parmaklarda da olduğu gibi başparmağın tırnağının yan kenarı ile çalınmalıdır ve başparmağın kemiği dışarıda olmalıdır.

- **Başparmak ve Elin Geçit Alıştırmaları**

Elin başparmak üzerinden geçişi (herhangi bir dirsek ve kol hareketi olmaksızın): El dik duran başparmağın üzerinden süratle geçerek sıfır noktaya ulaşmalı ve aynı süratle eski yerine dönmelidir.

Başparmağın elin altından geçidi (herhangi bir dirsek ve kol hareketi olmaksızın, dirseği bedenden uzaklaştırmadan): Başparmak süratle elin altına geçerek tekrar eski yerine dönmelidir.

- **Aralık Çalışmaları**

Duateler yazıldıktan sonra üstteki notaların bağlı çalınabilmesi için alt sesler çabuk bırakılmalıdır.

- **Kol Tekniği**

Kol tekniği; omuz, dirsek ve bilek serbestliği gerektirir:

- **Kolun Serbest Düşüşü (Chute Libre)**

Hareket omuzdan gelmektedir ve burada sırt kasları çalışmaktadır. Akoru çalacak parmaklar hazırlanmalı, parmaklar tuşları kavramalı ve tuşlarla teması kesmeden bilek yukarı doğru yükselmeli ve daha sonra omuz bütün ağırlığıyla parmaklar üzerine inmelidir. Burada en önemli olan şey daha önceden parmakların kuvvetlendirilmiş olması gerekliliğidir, yoksa sakatlanma riski son derece fazla olacaktır. Parmakların üzerine abanan bu serbest düşüşteki *forte ve fortissimo*'larda, bizim son derece karşı olduğumuz, akorlardan çıkan seste sertlik, katılık bulunmaz, vurma hissedilmez. Bu durumda bütün kuvvet omuzlar aracılığıyla parmak uçlarına nakledilmiş olur. Kuvvet parmak uçlarına ulaşamayıp bir yerde takılıp kaldığı zaman son derece sert ve katı bir tını oluşur. Omuz aynı zamanda büyük yer değiştirmelere de aracı olur.

- **Bir Tuştan Uzak Mesafedeki Tuşa Ulaşmak (Saut Rasé)**

Bir tuştan daha uzaktaki ikinci tuşa beyaz tuşların biraz altından yarım daire çizerek kolu, dirsekten itibaren, çalınacak tuşa doğru açarak ulaşmalı; birinci tuş çok kısa çalınmalı, birinci tuş çalar çalmaz ikincisi üzerine gidilerek o tuş çalınmalı, ritm eşit olmamalı, birincisi çarpma çalar gibi kısa, sonra uzun nota varmış gibi olmalı ve aynı hareket ters yönde de tekrarlanmalıdır. Bu çalışta bir çağrı, bir soru ifadesi vardır.

- **Önkolun Bükülü Hareketi (Saut en Courbe)**

Önkolu doğal bir şekilde beyaz tuşların üzerine düşürmeli ve yukarıya zıplatmalıdır. Bu harekette sanki tuşlar kolu yukarıya kendiliğinden zıplatıyormuş hissi vardır bu hareket eşit aralıklarla yapılmalıdır.

- **Dirsek+Esnek Bilek**

Dirsek ön kolu ileri doğru iterken bilek esnek ve çok hafif şekilde, çok küçük hareketlerle yukarı ve aşağı hareket ederken sanki tuşlar dirseği yukarı doğru fırlatıyormuş hissi meydana gelecektir. Hamur yoğurur gibi tarif edeceğimiz bu çalışma oktav tekniğinin alt yapısını oluşturur.

- **Dirsek+Sâbit Bilek (Coude+Poignet Bloqué)**

Bilek hareketsizdir; dirsek, bileği tuşların iç kısmına doğru iter. Dirsek serbesttir.

Müzikal ifadeyi mekanikleştiren, hissizleştiren harekettir. Genellikle Prokofieff, Bartok, Strawinsky gibi bestecilerin eserlerinde kullanılır.

- **Çekmece Hareketi (Mouvement de Tiroir)**

Alfred Cortot'un *çekmece hareketi* olarak isimlendirdiği bu hareket; önkolun klavyenin tahtasına doğru derinlemesine ilerlemesi ile öne doğru kayar gibi yapılır. Bu

hareket daha çok beyaz tuşlardan siyah tuşlara gidebilmek için kullanılır (beyaz, siyah tuş arasındaki ilişki). Dirseğin hareketine bir nefes alma durumu sağladığı için rahatlatıcı bir harekettir. Bu hareket başparmağın dik tutulması ile yapılır. Bu hareketin yapılmaması yorulmaya ve kolun bloke olmasına sebep olur.

- **Oktav Tekniği**

Başparmak ve küçük parmağı ayrı ayrı çalışarak parmak uçlarını hissetmeli oktavın notaları sonuna kadar, dirseğin önkolu ileri doğru itmesiyle çalışmalı, siyah beyaz tuşlar üzerindeki yerini rahatça bulabilmeli, her çalıştan sonra kolu gevşetmelidir. Hızlı çalmaya hazırlık olması için; beyaz tuşlar siyah tuşların mutlaka kenarında çalınmalıdır aksi takdirde siyah ve beyaz tuşlar arasında mesafe olduğu zaman büyük bir zaman ve hız kaybı meydana geleceği için kas sıkışmaları oluşacaktır. Bu çalışma sonrasında oktavın her iki notasını beraber çalarak aynı çalışma yapılmalıdır.

Hız kaybını telâfi etmek için araya gereksiz hareketler girer ve sıkışmalar başlar. Kol, önkol, bilek sıkıştıktan sonra bunları rahatlatmak için eli, kolu sallamanın hiçbir yararı yoktur. Bu hareket teknik çalışmayı bilmemeyi ifade eder.

- **Hızlı yer Değiştirme (Déplacement Rapide)**

Bu hareketi yapmak için çalınan tuştan süratle bir diğer tuşun üzerine gitmeli, çalmadan önce o tuşun yerini tesbit etmeli, tuşun üzerinde çalmadan bir an beklemeli, tuşu sonra çalmalıdır.

- **Kırık Oktav Tekniği**

Tremolo çalışmaları için: Ayakta, bir elle diğer kolu dirseğin üzerinden sâbitlemeli, dirsekten sâbitlenen ön kol dışa ve içe 1.parmaktan 5. parmağa doğru gidiş gelişlerle çevirme hareketlerini (veya tersi) yapmalıdır.

Piyanonun kapağı üzerinde yapılacak hareketler: Önkol; 1. ve 5. parmaklar arasında

gidip gelerek bir çeşit yuvarlanma hareketi yapmalıdır.

- **El ve Parmak Kaslarını, Kirişlerini Kuvvetlendirme Egzersizleri**

Dik olarak oturmalı, el pozisyonu olmaksızın eli düz olarak diz üzerine yerleştirmeli, kuvvetlendirilmek istenen parmakların (özellikle 4. ve 5. parmaklar) ucunu sâbitleyerek kaydırmadan hafifçe ileri doğru itmeli, sonra serbest bırakmalı, bu hareketi çok sayıda tekrar ederken her defadan sonra gevşemeyi düşünmeli, bunları yaptıktan sonra bu sefer tam ters bir hareketle parmağın ucunu sâbit tutarak hafifçe içeri doğru çekme hareketini yapmalı, bilek ve kolun bu harekete hiçbir yardımı olmamalı, sâdece parmak, hareket ederek çalışmalı, her parmak itişinden veya çekişinden sonra gevşemeyi düşünmelidir. Her hareketten sonra kasların mutlaka gevşetilmesi gerekmektedir.

Parmakları önce tuşların üzerinde yatırmalı, sonra bir parmak tuşa hızla vurarak aynı hızla yukarı doğru kalkmalı, yukarı doğru son süratle hareket ettirerek, yine aynı süratle tuşun üzerine değerek aynı süratle yukarı kalkmalıdır; bütün parmaklar bu alıştırmayı yaptıktan sonra aynı alıştırmayı el pozisyonu kurarak denemelidir ve her hareket arasında sıfır nokta bulunmalıdır.

Parmakları tuşların üzerinde uzanmış olarak *sıfır nokta* da tutmalı, iki parmak legato çalmalıdır, önce parmakların yatar durumdaki alıştırmalarını bitirmeli, sonra el pozisyonunu kurarak parmak uçlarıyla legato çalarak yapmalıdır.

Bütün bu hareketleri son derece yavaş yapmalıdır.

1-2...2-3...3-4...4-5 1-3...2-4...3-5 1-4...2-5...1-5

Parmaklar çalışırken bilek, kol, dirsek müdahalesi olmamalı, parmaklar yukarıdan

tuşların üzerine inmelidirler.

Eli yukarıda, parmakları açık şekilde tutmalı ve parmaklar kıvrık olarak süratle elin orta kısmına doğru indirmelidir. Sonra eli daha da aşağıya indirdikten sonra parmakları tekrar yukarı doğru kaldırmalıdır (El açma kapama-Hızlı kavrama hareketi gibi).

El parmaklarını teker teker aşağıya el ayasına doğru (avuç içine) indirmeli ve tekrar eski yerlerine döndürmelidir.

İki parmağın arasını mümkün olduğu kadar zorlamadan açmaya çalışmalıdır.

Her hareket arasında bekleyerek gevşeme hareketi yapmalıdır.

BEDEN BİLİNCİNİN OLUŞMASI İÇİN PİYANO DIŞINDA YAPILAN EGZERSİZLER

Piyano çalışmaya başlamadan önce yapılacak hareketler farkındalık ve beden bilinci oluşturacaktır.

- **Dirsek Pozisyonu**

İskemlede dik oturmalı, dirseklerde en ufak bir gerginlik hissetmeden kolu piyanonun kapağının veya masanın üzerine yerleştirdikten sonra, bedeni hafifçe geriye doğru çekmeli, bilekler sanki aşağıya doğru çekiliyormuş hissinin farkında olmalıdır.

- **Bilek geçitleri (Charnière):**

İskemlede dik oturarak bacak bacak üzerine atmalı, sonra ön kolu bacağın üzerine koyarak el ve bileği sâbit bir şekilde diz üzerine yerleştirmeli, el başparmaktan yukarıya doğru yarım daire çizmeli ve her dönüşten sonra aşağıda hareketi durdurmalı, bileği gevşetmeli, hareketi dört defa yaptıktan sonra aynı hareketi ters yönde tekrarlamalıdır. Her dönüşte dirsekte hiçbir hareket olmamalı, dirseğin hiçbir müdahalesi olmamalı, dirsek bedenden dışarı doğru açılma hareketi yapmamalıdır.

- **Omuz, Kol ve Sırt Kaslarını Kuvvetlendirme ve Gevşetme Alıştırmaları**

Pilates, Yoga, yüzme, hafif jimnastik; omuz, kol ve sırt kaslarını kuvvetlendirmek için yapılacak en iyi sporlardandır. Bu sporlar dışında ise aşağıda belirtilen hareketlerin yapılması çok iyi sonuçlar verecektir.

Piyanist; piyano dışında yapılacak olan egzersizler ile zorlukların üstesinden en kolay şekilde ve en kısa sürede gelecektir.

Ayakta dik durmalı, baş karşıya bakmalı, kolları sanki üzerlerinde bir baskı varmış hissi ile aşağıda tutmalı, kolları avuçlar aşağıya bakar şekilde yavaş yavaş yukarıya kaldırdıktan sonra yanlara açmalı, kollar omuz hizasına geldiğinde avuçları yukarı doğru döndürmeli, avuçları kapatarak elleri omuzların üzerine yerleştirdikten sonra elleri omuzların üzerinde yerleşik bir şekilde, kolları dirseklerin altından yukarı doğru daha yukarı kaldırmalı ve biraz tutmalı, tekrar omuz hizasına dönmeli, kolları iki yana açarak, avuçları aşağıya döndürdükten sonra kolları çok yavaş olarak aşağıya indirmelidir. Bu hareket bedenimizin yan kısmındaki kasların çalışmasını ve kuvvetlenmesini sağlayacaktır.

Ayakta dik durarak kolları aşağıya sarkıttıktan sonra derin bir nefes alarak omuzları kulak memesine kadar yukarı kaldırmalı, birkaç saniye böyle durmalı sonra nefes vererek omuzları aşağıya indirmelidir.

Ayakta dik durarak kolları aşağıya sarkıtmalı, sağ kolu sol omuzun üzerine doğru getirmeye çalışmalı, sol kolu sağ dirseğin altından yukarı doğru itmeli, sonra kolu aşağıda rahat bırakmalı, aynı hareketi diğer kolla da tekrarlamalıdır.

Ayakta dik durmalı, baş karşıya bakmalı, omuzları kaldırmadan elleri arkaya götürmeli, sol elle sağ dirseği tutmaya çalışarak kolu yavaşça çekmeli, sonra kolları rahat bırakmalı, aynı hareketi diğer kolla da tekrarlamalıdır.

Dizlerin üzerinde dik olarak oturduktan sonra kolları öne doğru ilerletilerek öne doğru gitmeli, elleri yavaş yavaş öne doğru uzattıktan yere koymalı, sonra başı eğerek kolların hizasında tutmalıdır. Parmakları her defasında biraz daha ileri doğru kaydırmalıdır. Sırt iyice gerilmeli, aynı hareketle geriye doğru yavaşça gitmeli, dizler düz üzerinde dik oturduktan sonra elleri dizlerin üzerine yerleştirmelidir.

Yerde diz üstünde dört ayak üzerine durmalı, nefes alırken sırtı yukarı doğru kedinin yaptığı gibi yükseltmeli ve başı aşağıya indirmeli, nefes vererek sırtı yavaş yavaş indirirken baş da hareketi takip ederek ileri doğru bakmalıdır (kedi hareketi).

Arka üstü yatmalı, kolları ensede birleştirerek kenetlemeli, nefes alarak bacakları karına doğru iyice çekerken nefes vermeli, başı yavaşça sola çevirirken bacakları bitişik bir şekilde sağa yatırmalı ve merkeze dönmeli, sonra diğer tarafta hareketi tekrarladıktan sonra yine merkeze dönmelidir ve bacakları yavaşça ileri doğru düz bir şekilde uzatmalıdır. Bu hareket bel kemiğini rahatlatmak ve gevşetmek için yapılan harekettir.

Bütün boyun hareketlerini son derece yavaş yapmalıdır. Kasların acele tahammülü yoktur. Tai-chi örneğinde olduğu gibi bir hareketi çok yavaş yapmak son derece zordur.

Ayakta dik durduktan sonra baş karşıya bakmalı, başı önden yarım daire çevirerek, son derece yavaş bir şekilde önce sağa çevirmeli, sağ omuzun arkasına doğru bakmaya çalışmalı, başı ortaya merkeze getirdikten sonra yavaşça sola çevirmeli, sonra baş son derece yavaş bir şekilde iyice öne eğildikten sonra yine son derece yavaş bir şekilde arkaya yatırmalıdır. Başı yan taraflara yatırma hekimler tarafından önerilmemektedir.

• **Nefes Teknikleri**

Stres sırasında beden kimyasında değişiklikler meydana gelir ve hormonlar tarafından bazı kimyasal maddeler salgılanır. Derin nefes alma tekniklerinin uygulanması ile bu kimyasal maddeler kaybolur. Vücut gevşeyerek esnek ve uyum sağlamaya hazır hâle gelir. Bedendeki oksijen miktarının artarak bedenin en uç noktalarına ulaşması, stres sırasında ortaya çıkan adrenalin, noradrenalin (böbrek üstü bezlerinin salgıladığı bu hormon kan basıncını düzenler) gibi maddelerin azalmasına ve kaybolmasına sebep olacağı için kişiyi sâkinleştirerek fiziksel, duygusal ve zihinsel açıdan kendisini daha iyi hissetmesine sebep olacaktır.

Sâkinleştirici nefes egzersizi için:

Yavaş tempoda dört sayana kadar nefes almalı, dört sayarak nefesi tutmalı, dört sayıda nefesi vermeli, dört sayıda nefesi tutmalıdır. Zihinde dağılma eğilimi varsa dörtten geriye doğru saymalı veya rakamların şeklini düşüncelerde tasarlamalıdır. İlk hafta dörtlü nefes çalışmasını her gün en az beş dakika boyunca yapmak gerekir.

Daha ileri nefes tekniklerinin uygulanması için bir uzmanla işbirliği yapılmasında ve hattâ bu alıştırmalar yapılmadan önce bir hekime danışılması gereklidir.

Diyaframı daha yoğun kullanmak ve daha derin nefes almak için yüzüstü yatarak elleri birleştirerek alnın altına yerleştirmelidir.

• **Gevşeme Metodları**

Mustafa Kartal'a göre: Gevşeme becerisini sağlayacak eğitim çalışması, nefes teknikleriyle kasları germek ve gevşetmek üzerine kurulmuştur. Gevşeme eğitiminin ilk adımı nefesi kontrol altına almaktır. Nefes almayı, vermeyi ve tutmayı öğrenmek gevşeme çalışmaları için çok önemlidir.

Gevşeme metodları:

a) **Feldenkreis Metodu:** Alışılmış kötü hareketleri yok etmek için yumuşak, yavaş, esnek hareketlerle yapılan gevşeme eğitimidir.

b)**Alexandre Metodu:** Yanlış uygulamalardan dolayı meydana gelen ağrıları, stresi gerilimleri yok etmek, beden-ruh sağlığını iyileştirmek, sâkinleşmek, koordinasyonu geliştirmek üzerine geliştirilmiş bir metoddur.

c)**Sofroloji:** (Caycedo) Bilinç Eğitme Metodudur.

d)**Ötoni:** Beden bilincinin farkına varılması ve pedagojisidir.

e)**Yoga:** Nefes eğitimi, belkemiği farkındalığı ve kuvvetlendirilmesi, hareketsizliğin öğrenilmesi, konsantrasyon eğitimi ve mükemmeliğe ulaşma, içe ruh dünyasına yöneliştir.

f)**Jacobson:** Bir bölgede bâzı kas gruplarını iradeyle gererek bir müddet bu durumda durmak ve bu gerilen kasları gevşetmek ve bir diğer bölgeye geçerek bu bölgede hareketlere devam etmek temeline dayanır.

g)**Schultz Metodu:** Bütün bedenin gevşemesi ve içe dönmek, ruha yönelmek için yapılan egzersizlerdir.

Alıntı Şekiller:

www.drdenizdogan.com

www.google.tr/imgres

www.saglikkosesi.net

**“TÜRK MÜSİKİSİ FORMLARINDAN MEVLEVÎ ÂYİNİ ŞERİF’İN
ÜLKEMİZDEKİ JAPON ZİYARETÇİLERİN MÜZİKSEL ALGISI ÜZERİNE
ETKİLERİ”**

Gökhan ALGAN

Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı

ÖZET

İnsanı diğer canlılardan ayıran özellikler vardır bu özellikleri muhafaza etmek ve korumak için dini duygular ve kuralların yanında insanın ruh dünyasıyla yakından ilgili olan güzellik duygularını destekleyen sanatlar ve güzel uğraşlar vardır. Müsikî, lezzetlerin en büyüklerinden olup, içten ve dinleyenlerin kalplerine neşe ve sevinç verir. Nefsi dinlendirir, sınırları rahatlatır, kederlerini unutturur, zihni açar. Toplumda insan hayatının bir yansıması olan Müsikî , sonsuza kadar giden hayatın gelişme dönemlerini de canlandırır. Müsikî aynı zamanda maddi ve manevi olarak çeşitli yönleriyle insanın yaşadığı ortam ve çağı canlı bir şekilde aktarır. İnsanın kelimelerle anlatamayacağı duygu ve düşüncelerini güzel seslerle anlatmasına yardımcı olan müsikî aynı zamanda evrensel bir dildir.

Araştırmalar göstermektedir ki, İslam’dan önceki dönemlerde de Türklerin kendilerine özgü bir müsikîleri vardı. Her sanat içinde doğduğu tabii ve coğrafi çevrenin izlerini taşır. Türklerin İslam’dan önceki müsikî hayatlarını dini ve din dışı olarak ayırmamız mümkün değildir. İlk insan topluluklarında olduğu gibi en eski Türklerde de güzel sanatların din ile birlikte vücut bulduğuna tanıklık ediyoruz. Sûfiler hem dinen cevaz olduğunu göstermek, hem de tabii ve fitri bir ihtiyaç olduğunu belirtmek için müsikînin insanlar üzerindeki etkisinden de bahsetmişlerdir. Örneğin, beşikteki bebeklerin bile ninnilerin tatlı ahenginden zevk aldıklarını belirtmişlerdir. Bunun yanında camilerde okunan beş vakit ezanın farklı makamlarda olması, kamet, salât, kandillerde okunan mevlitler gibi birçok dini müsikî formları bulunmaktadır. Türkiye’de yaşayan insanlar bu müsikîyi duymakta ve bilmektedir.

Diğer taraftan, müsikîmiz, kültürümüze yabancı olan başka bir ülkenin insanları üzerinde müziksel algı olarak nasıl bir etki bıraktığı da önemli bir konudur. Dini müsikî formlarından âyin formunun Konya’yı ve Hz. Mevlana’yı ziyaret ederek Mevlevî Âyînî dinlemeye gelen Japon ziyaretçilerin müziksel algıları üzerindeki etkisinin araştırılmasının, öğretilmesinin ve sevdinilmesinin Türk Müsikîsi ve kültürümüz açısından faydalı olacağı düşünülmektedir.

Bu derlemede, Hüseyin Fahrettin Dede’nin Acemaşîran makamında, Sultan III. Selim Han’ın Sûzidilâra makamında, İsmail Dede Efendi’nin Hûzzam ve Nevâ Mevlevî Âyîn’leri icra edilerek âyîn sonrasında Japon ziyaretçilerin müziksel algıları üzerindeki etkisi araştırılmıştır.

Anahtar kelimeler: Türk müziği, Mevlevî âyînî şerîf, müziksel algı,

Bildiri Türü: Derleme.

**THE EFFECTS OF MEVLEVÎ RITUALS – A TURKISH MUSIC FORM – ON
MUSICAL PERCEPTION OF JAPANESE VISITORS IN OUR COUNTRY**

Gökhan ALGAN

Selçuk University Dilek Sabancı State Conservatory

ABSTRACT

There are some attributes that distinguish humans from other living beings, and in order to protect and maintain these attributes there are also arts and pleasant activities, as well as religious principles and feelings, which support aesthetics which is closely connected with the inner world of humans. Musiki (Traditional Turkish music) is the greatest one of these

tastes and it fills the heart of those who listen to it with joy and pleasure. It relieves the soul and relaxes nerves, it eliminates grieves and opens minds. Musiki, a reflection of human life in society, characterizes the developmental era of eternal life. It also delineates physically and spiritually the age and environment in which humans live. Musiki, at the same time, is a universal language which helps humans describe through beautiful sounds the feelings and thoughts that they cannot explain in words.

The research shows that Turkish peoples had special musiki forms in pre-Islamic periods. Every art carries the signs of natural and geographical environment where it emerged. It is not possible to divide the pre-Islamic musiki life of Turks into two parts as religious and non-religious. We witness that fine arts arose with religion in Ancient Turks, as it did in early human societies. Sufis also mentioned the effects of musiki on humans with the purpose of indicating that it was permitted by the religion and it was both a natural and an innate need for humans. For example, they suggested that even the babies in cradle enjoyed the sweet harmony of lullabies. There are plenty of religious musiki forms such as Azan called five times a day from a mosque's minaret, Iqamat, salat, and mawlids performed at holy nights. People living in Turkey hear and know about his form of musiki. As musical perception, how does our musiki affect the people of other countries who are unfamiliar to our culture? It would be useful to Turkish culture and Musiki to examine the effects of rituas, a form of religious musiki, on musical perception of Japanese visitors who visited Konya and Hz. Mevlana Museum and experienced the Mevlevi Rituals. This will probably contribute to that visitors from other countries will like and be interested in musiki.

This composition investigates the effects on musical perception of Japanese visitors of the Mevlevi ritual music performed in Acemşiran mode of Hüseyin Fahrettin Dede, Sûzidilâra mode of Sultan Selim Han III and Hûzzam and Nevâ mode of İsmail Dede.

Keywords: Turkish music, Mevlevi ritual, musical perception,

Paper type: Composition.

1. GİRİŞ

Müzik ve dans, ilkel çağlardan başlayarak, insanoğlunun yaşamında her zaman önemli bir yer tutmuştur. Onun yalnızca günlük yaşamına değil, inanç dünyasına girmiş olduğu kadar, tanrılarına ibadetlerine de eşlik etmiştir (Dinçol, 1999).

Tüm medeniyetlerde mûsikî, önemli bir kültür ögesi olarak kabul görmüş ve her alanda faaliyet ortamı oluşturmıştır. İslam dininde mûsikî daha çok dini temalı eserlerle ağırlık kazanmıştır. İbadet maksadı ile mûsikîden faydalanılmıştır. İnanç ve güzellik kavramı iç içe geçmiştir. İslam dini, mûsikî, hat, tezhip gibi sanatları benimsemiş ve tüm İslam medeniyeti içerisinde ilgi görmüştür. Mûsikî de dil ve din gibi bir kimlik göstergesidir. Nasıl ki her milletin kendini ifade etmede kullandığı bir dili varsa, kültürüne kaynaklık eden bir dîni varsa, duygu ve düşüncelerini, duygusal kimliğini, ses dünyası içinde biçimlendiren bir de müziği vardır. Bu ortak zevk ve melodiler dünyası, milli yapıyı kuvvetlendiren ve milli bütünleşmede rolü olan önemli dayanaklardır. Mûsikî ile de hedeflenen bir kültürel estetik anlayışının oluşmasıdır (Odabaşı, 2006). “İnsanlar, çevresindeki uyarıcılardan duyu organlarına gelen ayrı ayrı uyarımları anlamlı bir biçimde örgütleyerek, duyumlarına anlam verirler. Duyu organlarına gelen uyarımların anlamlı hale getirilmesi sürecine algı denir (Sazak, 2008). Örneğin bir Kur’an veya Ezân’ın okunması dinleyeni hem sanat hem de dini yönden etkiler.

“Algı organizmanın o andaki yaşantısı sırasında edinilen duysal bilginin beyin tarafından örgütlenip yorumlanması anlamına gelir” (Morgan, 1993,s.55). “Bireyin ruh hali ve akli durumu, dünyayı nasıl algıladığını etkileyen önemli faktörlerden biridir. Sosyal yapı içinde yaratılmış seçenekler ve olasılıklar çerçevesinde, algısal farklılıklar kişinin psikolojik

durumuna göre oluşur ve değişir. Psikolojik durum algıyı etkiler veya değiştirir, dolayısıyla iletişimi değiştirir” (Erdoğan, 2002, s.164).

Mevlevî Mûsikîsi, Mevlevî tarikatına mahsus bu mûsikînin adıdır. Mevlevî tarikatı mûsikîye çok önem vermiştir. Mevlevî mûsikîsinin en büyük formu “Âyîni Şerîf”tir. Âyîni Şerîf’lerin icrasında bir saz ve söz mûsikîsi oluşmuştur. Bir de bu mûsikî ile yapılan raks vardır ki buna da “Semâ” adı verilmektedir (Akdoğan, 2010).

Tasavvufta Semâ demek, mûsikî demek değildir. Semâ demek kulak vasıtası ile işitilen bütün sesler demektir (Uludağ, 1976). Semâ, sözcük olarak, "işitmek" anlamındadır. Mevlevîler arasında ise, mûsikî nağmelerini dinlerken vecde gelip hareket etmek, kendinden geçip dönmek anlamına gelir (Şimşekler, 2004). Sembolik olarak kainatın oluşumunu, insanın alemde dirilişini, yüce Yaratıcıya olan aşk ile harekete geçişini ve kulluğun idrakine vararak, "İnsan'ı Kamil" yani "Olgunlaşmış İnsan" olmaya yönelişi anlatır. Semâ ayakta, sessizce ve dönerek yapılan bir zikirdir. Mevlevîhanelerde Semâ töreni kısaca şöyle gerçekleştirilir:

Semâ’ya katılacaklar ve Semâ’ya izleyeceklerden oluşan topluluk beraberce vakit namazını kılar, tesbih çekip dua ederler. Semâhanede önce "neyzen başı ve kudümzen başı" ile diğer müzik topluluğu üyeleri (mutrib heyeti) daha sonra semâzen başı ve semâzenler, son olarakta şeyh efendi ve postnişin diye anılan manevi yol gösterici kırmızı postu selamlayarak yerlerini alırlar. Hazreti Mevlana'nın makamını temsil eden bu posta Mevlevîlerce asla sırt çevrilmez. Bundan sonra kainatın yaratılmasına vesile olan Hz. Peygambere övgü (na't) yer alır. Hz. Mevlana'nın, Hz. Muhammed için yazdığı 17. yüzyılın büyük bestecisi Buhurizade Mustafa İtri Efendi'nin Rast Makamı'nda bestelediği bu na't Peygambere saygı gereği ayakta ve sazsız olarak okunur.

Na'tden hemen sonra bir kudüm darbı duyulur. Bu kudüm darbı yüce Yaratıcının kainata "Kün!" ("Ol!") emrini sembolize eder. Kudüm darbı ile neyzen başı icra edilecek Âyîn'in makamından bir ney taksimine başlar. Ney taksimi Cenab'ı Hakk'ın kainata can vermek için üflediği ilahi nefesi temsil eder. Taksim son bulması ile müzik topluluğu Âyîn'in peşrevini icraya başlar. Şeyh efendi ve semâzenlerde aynı anda ellerini hızla yere vurup, yerle görüşerek (yeri öperek) ayağa kalkarlar. Dirilişi temsil eden bu vuruşa "Darb-ı Celali" denir. Daha sonra başta şeyh efendi sonra semâzen başı ve kıdem sırasına göre diğer semâzenler semâ meydanında sağdan sola doğru üç turdan oluşan dairevi bir yürüyüşe başlarlar. Mevlevîlik tarikatının kurucusu Hz. Mevlana'nın oğlu Sultan Veled adına yapılan bu yürüyüşe "Devr-i Veledi" denir. Devr-i Veledi esnasında Semâ Töreni'ne adını veren "mukabele" yani "karşılaşma" yapılır. Kırmızı postun önüne gelen semâzen posta sırt çevirmeden dönerek karşıya geçer ve arkasından gelen semâzen ile yüz yüze gelir. İki semâzen aynı anda öne doğru eğilerek birbirlerine baş keserler. Bu bedenlerin gizlediği canın cana selamıdır. Semâzenin en üste giydiği siyah hırka nefsinin mezarını, keçeden yapılmış "sikke" denilen başlık nefsin mezar taşını, "tennure" denilen beyaz elbise ise nefsin kefenini sembolize eder. Semâzenin hırkasını çıkardıktan sonra kollarını omuzlarına çapraz bağlayarak duruşu ise bir rakamını yani Allah'ın birliğini temsil eder. Kudümzen başının üç turu tamamlanıp Devr-i Veledi'nin bittiğini ikaz eden vuruşları ile neyzen başı kısa bir taksim yapar. Bu arada yerlerini alan semâzenlerde hırkalarını çıkararak semâzen başı önde olmak üzere sırayla şeyh efendinin elini öper. Semâ’ya girmek için izin isterler. Şeyh efendide onların sikkelerini öperek izin verir. İzni alan semâzen Semâ meydanında kol açarak Semâ yapmaya başlar. Dört selamdan oluşan Âyîn, insanın yüce Allah'a kavuşma yolundaki yolculuğunu ve bu yolculukta geçirdiği evreleri temsil eder. Semâ ederken sağ avucu göğe, sol avucunu yere doğru açan semâzenin bu duruşu "Haktan alır, halka sunarız. Biz sadece görünüşte var olan bir suretten başka bir şey değiliz" anlamına gelir. Dördüncü selamdan sonra son peşrev ve son Yürüksemâî çalınır. Son taksim yapılırken şeyh efendi "Post Semâ'ı" nı tamamlayıp postuna döner. Son taksim bitmesi ile Kur'an-ı Kerim'den bir bölüm okumaya başlar, sonra ayakta dönenler bu defa namazdaki gibi otururlar. Şeyh efendinin "el Fatiha" nidası ile Fatiha

okunur, hep beraber ayağa kalkarlar. Şeyh tarafından bir gülbank okunur. Allah'ın adı olan "Hû" nidasının Semâ'ya katılanlar tarafından son hecesi uzatılarak topluca söylenmesi ile son selamlaşmalar başlar (Akdoğan, 2010).

Şeyh efendi semâhaneden çıkarken son olarak Âyîn-e katılanlarla baş keserek selamlaşır ve önce başlarında semâzen başı olmak üzere semâzenler, daha sonra önde neyzen başı olmak üzere mutrib heyeti tıpkı geldikleri gibi kırmızı postu selamlayarak semâhaneyi terk ederler. Tören bu şekilde sona erer (Çevikoğlu, 2009).

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, Türk Mûsikîsinin, başka bir ülkenin insanları üzerinde müziksel algı olarak nasıl bir etki bıraktığı ile ilgili düşüncelerinin ortaya çıkartılması ve bu düşünceleri etkileyen demografik faktörlerin belirlenmesi amaçlanmıştır.

Araştırmanın Problemi

Bu araştırmanın problemi, Türk Mûsikîsinin, başka bir ülkenin insanları üzerinde müziksel algı olarak nasıl bir etkinin demografik yapı ile değiştiği öngörülmüştür. Özellikle cinsiyet, yaş, meslek, dini inanç ve mesleki durumun, dini mûsikî formlarından Âyîn formunun, Konya ve Hz. Mevlana'yı ziyaret ederek Mevlevî Âyîni dinlemeye gelen japon ziyaretçiler üzerindeki etkisi ile ilgili görüşlerini etkilediği ve algıda farklılığa neden olabileceği çalışmanın problemini oluşturabileceği düşünülmektedir.

Alt Problemler

- İzleyicilerin, daha önce bu müziği dinleyip ya da dinlememelerinin dini inanca göre değiştiği düşünülmektedir.
- İzleyicilerin, ritim algılamasının cinsiyete bağlı olarak değiştiği düşünülmektedir.
- Mevlevî Âyîni Şerîf'in dinleyiciler üzerinde oluşturabileceği meditasyon-hipnoz etkisi ve Âyîn-e olan dikkati arasında anlamlı bir ilişkiler bulunmaktadır.
- İzleyicilerin Âyîn hakkındaki müziksel, kişisel ve kültürel yorumları ile yaş durumları arasında anlamlı ilişkiler bulunmaktadır.

2. MATERYAL ve METOT

Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini, Mart-Nisan 2012 tarihleri arasında, Konya'yı ve Hz. Mevlana'yı ziyaret ederek Mevlevî Âyîn'i dinlemeye gelen Japon ziyaretçiler oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini ise, Konya ili Semâ töreninde basit tesadüfi örnekleme yoluyla seçilen ve anketlere doğru cevap veren 53 japon ziyaretçi oluşturmıştır.

Veri Toplama Aracı

Araştırmada veri toplama aracı olarak araştırmacı tarafından geliştirilen anket formu kullanılmıştır. Anket formunda japon ziyaretçilerin Dini mûsikî formlarından Âyîn Formunun Konya ve Hz. Mevlana'yı ziyaret ederek Mevlevî Âyîn'i dinlemeye gelen Japon ziyaretçiler üzerindeki etkisi hakkındaki görüşlerini tespit etmeye yönelik sorular yer almaktadır. Anket formunda, katılımcıların konuyla ilgili olduğu düşünülen sosyo-demografik özellikleri (4 soru) ile müziksel, kişisel ve kültürel yorumlarına yönelik (12 soru) bilgi ve görüşlerini saptamak amacıyla hazırlanmış anket soruları yer almıştır. Çalışmada toplam sayısı 53 Japon turistten oluşan anket formunu yeterli dolduran kişiler değerlendirme kapsamına alınmıştır.

Verilerin Çözümlemesi

Verilerin çözümlemesinde, Japon ziyaretçilerin verdikleri cevapların puanlarını hesaplamak amacıyla, verilerin çözümlemesinde yüzde istatistik işlemleri ve çapraz tablolar

kullanılmıştır. Tablolara ait Ki-kare değerleri ve P değerleri tabloların altında gösterilmiştir. Tablodaki anlamlı dağılım farklılıkları için oranlar kullanılarak yorumlar yapılmıştır. İstatistikler frekans, yüzdelik ve tablolar olarak verilmiştir. Katılımcıların sosyo-demografik özelliklerine göre bilgi ve görüşleri arasında farklılık olup olmadığı ki-kare testi ile değerlendirilmiştir. $P < 0.05$ istatistiksel anlamlılık için kabul edilmiştir. Analizlerde SPSS 15.0 istatistik paket programı kullanılmıştır.

3. BULGULAR ve TARTIŞMA

Araştırmaya katılan 53 Japon turistin demografik özellikleri aşağıdaki gibidir. Araştırmaya konu olan faktörlerin bu özelliklere göre değişip değişmediği incelenmiştir.

İzleyicilerden 13 tanesinin daha önce bu müziği dinlediği ve 39 tanesinin dinlemediği belirlenmiştir. Daha önce dinleme ya da dinlememe yaş, cinsiyet, meslek grubuna göre değişmemekte fakat dini inancına göre farklılık göstermektedir. Dinleyenlerden 12 kişinin eşit oranda CD ve TV'den izlediği gözlemlenmiştir.

Tablo 1. Katılımcıların Demografik Özelliklerine Göre Dağılımları

		n	%
YAŞ	65 ve altı	36	73.5
	65 üzeri	13	26.5
	Toplam	49	
CİNSİYET	Erkek	19	37.3
	Kadın	32	62.7
	Toplam	51	
MESLEK	Mühendis	4	7.7
	Özel	2	3.8
	Diğer	46	88.5
	Toplam	52	
DİNİ İNANÇ	Budizm	35	66.0
	Ataizm	11	20.8
	Diğer	7	13.2
	Toplam	53	

Tablo 1'e göre, katılımcıların büyük bir kısmı meslek olarak mühendis, özel sektör ve diğer seçeneklerini işaretlemiş ankette olan farklı meslekler işaretlenmediği için değerlendirmeye alınmamıştır.

Tablo 2. Daha Önce Dinleme Dağılımları

	EVET	HAYIR	TOPLAM
Daha önce Mevlâ Âyîn'i dinlediniz mi?	13(%25)	39(%75)	52

Tablo 2'ye göre, dinleyicilerin %75'i daha önce Mevlâ Âyîn-i Şerîf'i dinlemediklerini, %25'i ise Cd ve Tv den dinlediklerini belirtmişlerdir.

Tablo 3. Dini İnançlarına Göre Önceden Mevlâ Âyîn-i'ni Dinleme Durumları

		DAHA ÖNCE DİNLEDİNİZ Mİ?		
		EVET	HAYIR	TOPLAM
Dini inanç	Budizm	7	27	34
	Ateizm	6	5	11
	Diğer	0	7	7
TOPLAM		13	39	52

*Ki-kare=7.807, P=0.020

Tablo 3'e göre, dinleyicilerin dini inanca göre daha önce Mevlevî Âyîn-i Şerîf'i dinleyip dinlemediğine bakıldığında Ateistlerin yarısından fazlasının dinlediği, Budistlerin büyük bir kısmının dinlemediği, diğer seçeneğini işaretleyenlerin ise hiç dinlemediği sonucuna ulaşılmıştır.

3.1. Algılama

Müziksel algılama kapsamında müziğin ritmi, müzikteki duraksamalar ve enstrüman tanımlaması konu edilmiştir. Turistlerin %25'i Mevlevî Âyîn-i Şerîf sırasında ritimsel devinimlerde bulunduklarını ifade etmişlerdir. Ritim algılaması cinsiyete bağlı olarak değiştiği gözlemlenmiştir fakat yaş, meslek grubu ve dini inanca bağlı olarak değişmemektedir.

Tablo 4. Katılımcıların Ritim Algılama Durumu

	EVET	HAYIR	TOPLAM
Mevlevî Âyîn-i sırasında el ve ayak gibi Ritimsel devinimlerde bulundunuz mu?	11(%25)	33(%75)	44

Tablo 4'e göre, katılımcıların %25'i Âyîn sırasında el ve ayaklarıyla ritmik hareketler yaparak Âyîn'in ritmik farklılaşmalarına eşlik etmeye çalışmışlardır. %75'i ise ritmik devinimlerde bulunmamışlardır.

Tablo 5. Cinsiyete Göre Ritim Algılama Durumu

		RİTİM		
		EVET	HAYIR	TOPLAM
Cinsiyet	Erkek	1	15	16
	Kadın	9	17	26
TOPLAM		10	32	42

*Ki-kare=4.393, P=0.036

Tablo 5'e göre, katılımcıların cinsiyete göre ritim algılamalarına bakıldığında kadınların erkeklere göre dinlediği müziği ritmik bulduğu, erkeklerin ise ritmik bulmadığı görülmektedir.

Tablo 6. Mevlevî Âyîn-i Şerîf Sırasındaki Ritmik Duraksamaların Fark Edilmesi Durumu

	EVET	HAYIR	TOPLAM
Müzikte duraklamaları hissettiniz mi?	16(%34)	31(%66)	47

Tablo 6'ya göre, müzikteki duraksamaları izleyenlerin %34'ü hissetmiştir. %66'sı selamlar arasındaki geçişler sırasındaki duraksamaları fark edememiştir.

Tablo 7. Katılımcıların İlgilendiği Enstrüman

	İLGİNİZİ ÇEKEN ENSTRÜMAN
Ney	24
Tanbur	17
Kudüm	19
İnsan sesi	32
TOPLAM	92

Tablo 7'e göre, Mevlevî Âyîn-i Şerîf süresince kullanılan enstrümanlardan en çok ilgi çekeninin insan sesi olduğu buna karşın en az ilgi çekeninin ise tanbur olduğu görülmüştür.

Tablo 8. Kültürel Boyutuyla Algılama Durumu

	YAKIN	KISME N	ÇOK YAKIN	TOPLA M
Müziğin sesini kendi kültürel müziğinize ne kadar yakın buldunuz?	6(%14.3)	32(%76.2)	4(%9.5)	42

Tablo 8’de görüldüğü gibi, katılımcıların kültürel boyutuyla algılama açısından kendi müziklerine yakın bulma ve ne kadar sık dinlemek isteyecekleri araştırılmıştır. Kendi kültürel müziklerine kısmen ve çok yakın bulanların oranı %85’in üzerindedir. İzleyicilerin en az yarısı haftada bir ya da ay da bir bu müziği dinlemeyi tercih etmişlerdir. Halıcı (2002)’nın bildirdiğine göre, semâ törenini izleyen Japonlar müziğin kulaklarına hiç de yabancı gelmediğini, sanki eski çağlardan kulaklarına gelen kendi müzikleri gibi olduğunu belirtmişler, nağmelerin içten olduğunu ifade etmişlerdir.

Tablo 9. Katılımcıların Mevlevî Âyîn-i Şerîf Dinleme Durumu

	HİÇ	GÜNDE BİR	HAFTADA BİR	AYDA BİR	TOPLAM
İmkanınız olsaydı bu müziği ne kadar sık dinlemek isterdiniz?	7(%17.1)	5(%12.2)	14(%34.1)	15(%36.6)	41

Tablo 9’a göre, dinleyicilerin içinden bu soruya 41 kişi cevap vermiştir. %36 ‘sı ayda bir kez dinlemeyi isterken, %17’si hiç dinlememeyi tercih etmiştir.

3.2. Etki

Mevlevî Âyîn-i Şerîf’in dinleyiciler üzerinde oluşturabileceği meditasyon-hipnoz etkisi ve Âyîn-e olan dikkati dinleyiciler üzerindeki etki kapsamında incelenmiştir. Kısmen ve oldukça meditasyon ya da hipnoz etkisinde kalanların oranı %50’den fazladır. Buna karşın kendisini etkilemediğini düşünenlerin oranı ise %42’dir.

Tablo 10. Katılımcıların Meditasyon veya Hipnoz Durumu

	EVET	KISMEN	HAYIR	TOPLAM
Âyîn sizde meditasyon ve hipnoz etkisi yarattı mı?	5(%10.0)	24(%48.0)	21(%42.0)	50

Tablo 10’da görüldüğü gibi, katılımcıların yarıdan fazlasının Mevlevî Âyîn-i Şerîf’i dinlerken kendilerinde hipnoz etkisi yarattığı görülmektedir.

Tablo 11. Katılımcıların Semâzenlerin Müzikle Uyumunu Fark etme Durumu

	EVET	KISMEN	HAYIR	TOPLAM
Semâ eden semâzenler müzikle uyum içinde midir?	35(%70.0)	13(%26.0)	2(%4.0)	50

Tablo 11’de görüldüğü gibi, katılımcıların hemen hemen tamamı Âyîn i dikkatle izlediğini ve Semâ ile müziğin uyumlu olduğunu belirtmişlerdir.

3.3. Yorum

İzleyicilerin Âyîn hakkındaki müziksel, kişisel ve kültürel yorumları alt başlıklarla incelenmiştir.

Tablo 12. Katılımcıların Müziksel, Kişisel, Kültürel Yorum Durumu

		AZ	KISMEN	OLDUKÇA	TOPLAM
MÜZİKSEL	RİTMİK	0(%0.0)	9(%28.1)	23(%71.9)	32
	MELODİK	3(%9.7)	10(%32.3)	18(%58.1)	31
KİŞİSEL	DUYGUSAL	9(%26.5)	9(%26.5)	16(%47.1)	34
	ROMANTİK	11(%42.3)	8(%30.8)	7(%26.9)	26
	HÜZÜNLÜ	12(%38.7)	8(%25.8)	11(%35.5)	31
	DOĞAL	4(%50.0)	2(%25.0)	2(%25.0)	8
	EĞLENDİRİCİ	14(%77.8)	3(%16.7)	1(%5.6)	31
	İLAHİ	4(%9.8)	5(%12.2)	32(%78.0)	41
KÜLTÜREL	EDEBİ	4(%16.0)	6(%24.0)	15(%60.0)	25
	SANATSAL	2(%6.7)	8(%26.7)	20(%66.7)	30

Tablo 12’de de görüldüğü gibi, katılımcıların %71.9’u müziksel açıdan oldukça semâ’ı ritmik bulurken, %28.1’i kısmen ritmik, %58.1’i oldukça melodik, %32.3’ü kısmen melodik bulmuştur. Katılımcıların %47.1’i kişisel bakımdan oldukça semâ’ı duygusal bulurken, %26.5’i ise kısmen duygusal bulmuştur. Katılımcıların %38.7’si az hüzünlü bulurken, oldukça hüzünlü bulanlar ise %35.5 oranında bulunmuştur. Katılımcılar %50.0’sı semâ’ı doğal bulurken diğer yarısı doğal bulmamışlardır. Katılımcıların büyük bir çoğunluğu (%77.8) semâ’ı eğlendirici bulmamıştır, yine katılımcıların (%78.0) ilahi bulmuştur. Katılımcıların %60.0’ı edebi bulurken, %66.7’si sanatsal bulmuştur. Duru (2007)’nin bildirdiğine göre, Lady Montagu, semâ’ı oldukça ilahi bulmuş ve “hiçbir şey bu insanların üsluplarından daha süssüz, sade olamaz, asla gözlerini kaldırmadılar, tefekküre dalmış görünüyorlardı. Deruhte ettikleri tevazu ve çile tavrına bağlı bir şey olduğundan, tarifi bu kadar tuhaftır” şeklinde tasvir etmiştir.

Çalışma sonucuna göre, semâ töreniyle ilgili birbirinden farklı yorumların olmasında, kültürlerarası farklılıklardan kaynaklanmış olabileceği söylenebilir. Obje yorumu veya kavrayışı, dünya görüşü, dinî görüş yönünden onlar birbirlerinden belli karakter özellikleriyle ayrılırlar. Bu ayrılık, değer yargılarında, estetik beğenide de kendini göstermektedir. Belli bir kültür çevresi içinde yetişmiş bir insan için, bir başka kültür çevresi ile ilgili bir kültür görüngüsünü, meselâ bir sanat eserini anlamak, onu değerlendirmek güçtür, hatta çoğu zaman da bu imkânsızdır. Kültürlerin birbirinden farklı ve kesin olarak ayrı bulunduğu bir yerde beğeni, hiçbir doğru yargıda bulunamaz. Verdiği yargıların çoğu, yanlış ve hatalı olur (Tunalı, 1965).

Tablo 13. Katılımcıların Ritmik Bulma Durumu

		RİTMİK		TOPLA M
		KISME N	OLDUKÇ A	
YAŞ GRUBU	65 ve altı	9	10	19
	65 üzeri	0	11	11
TOPLAM		9	21	30

*Ki-kare=7.444, P=0.006

Tablo 13’e göre, izleyicilerin Âyîn ritmik bulması yaşa göre değişmektedir. Katılımcılardan 65 yaş altı olanlar Âyîni Şerîf’i oldukça ritmik bulurken 65 yaş üstü olanların

tamamı ritmik bulmuştur. İzleyicilerin Âyîn-i melodik bulması yaşa ve dini inanca göre değişmektedir.

Tablo 14. Katılımcıların Yaşa Göre Melodik Bulma Durumu

		MELODİK			TOPLAM
		AZ	KISME N	OLDUKÇ A	
YAŞ GRUBU	65 ve altı	3	9	8	20
	65 üzeri	0	1	8	9
TOPLAM		3	10	16	29

*Ki-kare=6.106, P=0.047

Tablo 14’de görüldüğü gibi, katılımcıların 65 yaş üstü olanların tamamına yakını melodik bulurken, 65 yaş altı olanların yarıya yakını melodik bulmuştur.

Tablo 15. Katılımcıların Dini İnanca Göre Melodik Bulma Durumu

		MELODİK			TOPLAM
		AZ	KISMEN	OLDUKÇA	
Dini İnanç	Budizm	2	3	15	20
	Ataizm	0	5	1	6
	Diğer	1	2	2	5
TOPLAM		3	10	18	31

*Ki-kare=10.965, P=0.027

Tablo 15’de görüldüğü gibi, katılımcıların izleyicilerin Âyîn -i melodik bulması dini inanca göre değişmektedir. Budistler, Semâ’ı melodik bulurken, Atalistler ve diğer inanca mensub olanlar kısmen melodik bulmuşlardır.

Tablo 16. Katılımcıların Dini İnanca Göre Eğlendirici Bulma Durumu

		EĞLENDİRİCİ			TOPLAM
		AZ	KISMEN	OLDUKÇ A	
Dini inanç	Budizm	9	1	1	11
	Ataizm	5	0	0	5
	Diğer	0	2	0	2
TOPLAM		14	3	1	18

*Ki-kare=12.078, P=0.017

Tablo 16’ya göre, izleyicilerin Âyîn -i eğlendirici bulması dini inanca göre değişmektedir. Ateistler pek eğlendirici bulmazken bu oran Budistlerde ve diğer dinlere mensup olanlarda çok azdır. Genel olarak, eğlendirici bulmamış olmalarının nedeni olarak katılımcılar Semâ’ı ilahi ve edebi bulduklarını ifade etmişlerdir. Brendemon (1987)’un bildirdiğine göre, Mevlevî Âyîni dinleyenler arasında hoş ve zarif bulanlar olmuştur. Bununla birlikte Semâ’ı sıkıcı, tuhaf, gülünç bulanlar da olmuştur.

Tablo 17. Katılımcıların Âyîni Şerîf’i Mesleğe Göre İlâhi Bulma Durumu

		İLÂHİ			TOPLAM
		AZ	KISMEN	OLDUKÇ A	
Meslek	Mühendis	0	1	3	4
	Özel	1	0	0	1
	Diğer	3	4	28	35
TOPLAM		4	5	31	40

*Ki-kare=10.035, P=0.040

Tablo 17'ye göre, izleyicilerin Âyîn -i ilâhi bulması mesleğe göre değişmektedir. Mühendisler ve diğer meslek grupları tarafından yüksek oranda ilâhi bulunmuş, Özel sektörde çalışanlar tarafından ise düşük bir oranda ilâhi bulunmuştur.

4. SONUÇ ve ÖNERİLER

İzleyicilerin Âyîn -i ritmik bulması yaşa göre değişmektedir. İzleyicilerin Âyîn-i melodik bulması yaşa ve dini inanca göre değişmektedir. İzleyicilerin Âyîn-i eğlendirici bulması dini inanca göre değişmektedir. İzleyicilerin Âyîn -i ilahi bulması mesleğe göre değişmektedir. İzleyicilerin %25'inin daha önce CD ve TV'den bu Âyîn -i dinledikleri gözlemlenmiştir. Bu Âyîn'in temel öğelerinden olan sûfi müzik daha ritmik bulunmuştur. Müziği oluşturan enstrüman seslerinden en ilginç olanının insan sesi olduğu belirlenmiştir. Müziksel yorum Âyîn'in ritmi ve melodisi olmak üzere iki durumda incelenmiştir. Anket cevaplarına göre Japon izleyicilerin %71'i gösteriyi oldukça ritmik bulmuşlar ancak aynı düzeyde melodik bulmamışlardır. Kültürel olarak yorumları edebi ve sanatsal olarak araştırıldığında; izleyicilerin Mevlî Âyînî Şerif'i çok büyük çoğunlukla sanatsal (%66.7) ve edebi (%60.0) olarak yorumlamışlardır. İzleyicilerin büyük bir kısmı Âyîn-i öncelikle ilahi tarzı olarak yorumlamışlardır. Duygusal bulanların oranı %47 düzeyindedir. Mûsikî doğal bulma yönüyle izleyicilerin çok az bir kısmı cevaplama yapmıştır ve doğal bulmayanlar çoğunluktadır. Araştırmada ele alınan Türk Mûsikî si Formlarından Mevlî Âyîn'inin ülkemize gelen Japon ziyaretçileri üzerindeki müziksel algısı üzerine etkilerinin saptanması sonucu elde edilen bulguların, bu konuda yapılacak olan yeni araştırmalara fikir vereceği düşünülmüştür.

Araştırmada üzerinde durulan çeşitli boyutlar hakkında daha kesin genellemelere varabilmek için daha fazla sayıda katılımcı ya da veri ile daha geniş örneklemeler üzerinde çalışmalar yapılmasında fayda gözlenmiştir.

KAYNAKLAR

Akdoğan, B. (2010). Türk Din Mûsikîsi Dersleri. Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, s.255, Ankara.

Brendemon, B. (1987). “İskandinav Seyyahları Gözüyle Dervişlik ve Tarikat”, I. Milletlerarası Mevlâna Kongresi-Tebliğler-, 3-5 Mayıs 1987, s. 268.

Dinçol, B. (1999). Eski Ön Asya ve Mısırda Müzik. Eski Çağ Bilimleri Enstitüsü Yayınları: 11, s.1, İstanbul.

Duru, N.F. (2007). “Batılı seyyahların gözüyle ‘dönen dervişler’”. Hece Aylık Edebiyat Dergisi s: 130, s. 118-146.

Erdoğan, İ. (2002). İletişimi Anlamak. Ankara: Erk yayınları. Mevlî Âyînleri (13 Fasikül), (1934-1934). İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı VI-XVIII. Fasiküller, Haşım Basım Evi, İstanbul.

Gölpınarlı, A. (1963). Mevlî Adab ve Erkanı, İnkılap ve Aka Kitabevleri, Gül Matbaası, İstanbul.

Halıcı, F. (2002). “Japonyada Mevlana Sevgisi”, Konya'dan Dünyaya Mevlana ve Mevlîlik s. 331, İstanbul.

Morgan, C. T. (1994). Psikolojiye Giriş Ders Kitabı. 10. Basım (Çev. Arıcı, H. ve diğerleri). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Psikoloji Bölümü Yayınları No:1. Ankara.

Odabaşı, F. (2006). “Dil-Kültür Bağlamında Müzik Dili ve Bunun Sosyal Bütünleşmedeki Yeri”, İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Sayı 4, İstanbul, s. 255-264

Uludağ, S. (1976). İslam Açısından Mûsikî ve Semâ s.229

Sazak, N. (2008). “ Müziksel algılamının temel boyutları”. Uluslar Arası İnsan Bilimleri Dergisi, 5(1):1-11.

Şimşekler, N. (2004). Mevlana'nın Düşünce Dünyasından, T.C. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınlar, Konya, s.211-214, Konya.

Tunalı, İ. (1965). “Estetik Beğeni Problemi”, Felsefe Arkivi, S. 15, Ayrı Baskı, s. 63-64, İstanbul.

“DİNLEYİCİLERİN ALGISAL PERDE HİYERARŞİSİ PERDE SORGU PUANLARI İLE MÜZİKSEL DİKTE PUANLARI ARASINDAKİ İLİŞKİ

Yrd. Doç. Dr. Gökhan YALÇIN

KKÜ GSF Müzik Bölümü

ÖZET

Algısal perde hiyerarşisi üzerine yapılan çalışmalarda elde edilen sonuçlar, deneylerde ister tonal diziler kullanılsın ister makamsal diziler kullanılsın dinleyicilerin algıları müzik eğitim durumlarına göre değişim gösterdiği şeklindedir. Bu çalışmanın amacı da, mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin müziksel dikte puanları ile algısal perde hiyerarşisi perde sorgu puanları arasında nasıl bir ilişkinin olduğunun belirlenmesidir. Deney; gerçek sınıf ortamında, gerçek çalgı sesiyle ve toplu olarak yapılmış, ezgiler ve sorgu perdeleri araştırmacı tarafından çalınmıştır. Araştırmanın örneklemini Kırıkkale Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı (KKÜ GSF) 2. Sınıf öğrencileri oluşturmaktadır (N=47). Öğrenciler dikte puanlarına, piyano puanlarına ve çalgılarına göre iki gruba ayrılmışlardır. Algısal perde hiyerarşisi deneyinde aldıkları puanlar bu gruplara göre ilişkilendirilmiş ve değerlendirilmiştir. İlişkilendirmede, Pearson çarpım momentler korelasyonu ve standart sapma kullanılmıştır. Elde edilen verilere göre, dikte yazma puanları yüksek olan öğrencilerin algısal perde hiyerarşisi perde sorgu puanlarının da yüksek olduğu görülmüştür. Ayrıca çalgı türlerine (Türk ve Batı müziği çalgısı) ve piyano puanlarına göre oluşturulan grupların algısal perde hiyerarşisi puanlarında önemli bir fark olmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Algısal perde hiyerarşisi, perde sorgu yöntemi, tonal işitme.

THE RELATIONSHIP BETWEEN LISTENERS' PERCEPTUAL PITCH HIERARCHY PROBE TONE SCORES WITH THE MUSICAL DICTATION SCORES

Assist. Prof. Dr. Gökhan YALÇIN

Kırıkkale University Faculty of Fine Arts Music Department

ABSTRACT

The results of studies on the perceptual pitch hierarchy denote the use of scales in the experiments whether tonal or modal, the perceptions of the listeners changes according to their music education. The purpose of this study is also to determine that how a relationship between the perceptual pitch hierarchy probe tone scores and musical dictation scores of the students who take professional music education students. The experiment was made in real class environment, with the actual instrument sound and is made in all together with participants, melodies and probe tones were played by the researcher. The sample of the research consists of students in bachelor's degree of 2nd year classes from Kırıkkale University Faculty of Fine Arts Department of Music Sciences (N = 47). The students were divided into two groups according to their dictation scores, piano scores and instruments. Their scores in the perceptual pitch hierarchy experiment are associated with and evaluated according to these groups. In association, Pearson product moments correlation and standard deviation were used. According to the data obtained, it is seen that dictation scores to the students with high scores were higher in the perceptual pitch hierarchy probe tone scores. In addition, it is concluded that there is not a significant difference in perceptual pitch hierarchy

scores of the groups are formed according to the instrument type (Turkish and Western music instrument) and piano scores .

Keywords: Perceptual pitch hierarchy, probe tone method, tonal hearing.

1. Giriş

Hızla değişip, gelişen dünyamızda teknolojiye paralel olarak farklı disiplinler ortaya çıkmakta, farklı araştırmalara ihtiyaç duyulmakta ve bunun sonucu olarak yapılan araştırmalara her geçen gün bir yenisi eklenip, birçoğu da güncelliğini yitirmektedir. Birçok alanda olduğu gibi müzik alanında da benzeri durum yaşanmaktadır.

Son yıllarda tüm dünyada Müzik Eğitimi, Müzikoloji, Müzik Teknolojisi alanlarının dışında Bilişsel Psikoloji, Yapay Zekâ, Semiyotik (Göstergebilim), Bilgisayar Modellemesi, Psikoakustik gibi disiplinlerden de bir çok araştırmacı müzik teorisi üzerine temellenmiş birçok araştırma yapmakta ve tartışmaktadır (Cambouropoulos, 1998:1). Bu araştırmalardan en dikkat çekenlerinden bir tanesi özellikle Bilişsel Psikoloji ve müzik alanında yapılan “Algısal Perde Hiyerarşisi” çalışmalarıdır diyebiliriz.

Bu araştırmalarda dinleyicilerin eğitim düzeyleri arasındaki farklılıklar araştırılır. Bu amaçla, “perde sorgu” (probe-tone) deneyleri kullanılmıştır. Müzik eğitim düzeyleri ne olursa olsun, perde sorgu deneyi ile bütün dinleyicilerin algısal perde hiyerarşilerinin ölçülmesi, dinleyicilerin eğitim düzeyleriyle olan ilişkilerini görebilmek için en yaygın yöntemdir (Kraebelma, 2008:2).

1.1. Tonal Hiyerarşi ve Probe Tone (P-T) Yöntemi

Tonal Hiyerarşi, tonal bir dizide dizinin bütün elamanlarının önem sıralarının belirlenmesine (Krumhansl, 1990:18), başka bir deyişle hangi notaların daha önemli olduğunu ve hangi notaların dinamik eğimde olduğunu belirler (Dowling, 1978:343). Tonalite kapsamında en önemli nota eksen, merkez nota olarak belirlenir. Dizideki diğer notalar o merkez nota etrafında seyredir. Bu merkez notanın diğer notalara göre belli bir üstünlüğü vardır.

Bu alanda yapılan ilk deneysel çalışma Carol Krumhansl’a aittir. 1980’li yılların başından başlayarak günümüze kadar uzanan ve temelinde “Probe-Ton (P-T)” yönteminin bulunduğu perde hiyerarşisine yönelik tüm deneylerinde Krumhansl, algısal perde hiyerarşisini ölçümler. Deney sonuçları, algılamada tam anlamıyla bir tonal değerlendirmenin olduğunu gösterir. Algıda önce majör ve minör ayrımı yapılır ve her iki tonalitede ağırlıklı olarak dizinin ilk, beşinci ve üçüncü perdeleri hiyerarşinin ilk perdelerini oluşturur (Tekman, 1998:64; Işıkhani, 2006:20).

Tablo 1. Krumhansl Algısal Perde Hiyerarşisi Puanları

Perde	Algılama Oranı	Hiyerarşideki Yeri
C	6.35	1
C#	2.23	12
D	3.48	6
D#	2.33	10
E	4.38	3
F	4.09	4
F#	2.52	8
G	5.19	2
G#	2.39	9
A	3.66	5
A#	2.29	11
B	2.88	7

(Krumhansl, 1990:30)

1.2. Müziksel İşitme ve Müziksel Dikte

“Geniş anlamıyla müziksel işitme, işitme duyusuyla algılanabilir müziksel bütün, öge, gereç, özellik ve ilişkileri (doğru) algılama, tanıma, anımsama (hatırlatma), ayırt etme, çözme ve çözümleme yeteneğidir” (Uçan, 2005:19). Müziksel işitme eğitimi, ülkemizdeki mesleki müzik eğitimi veren kurumların tamamında verilmektedir. Bu kurumlarda, öğrencilerinin iyi bir müziksel işitme, okuma ve yazma yeteneği kazanmaları ve bu yeteneklerini geliştirmeleri amaçlanmaktadır. Bu nedenle, bu okullarda adları bazı kurumlarda farklılık gösterse de içerik olarak hemen hemen aynı olan ortak bir ders bulunmaktadır. Bu ders, müzik öğretmenliği eğitiminin verildiği kurumlarda “*Müziksel İşitme Okuma Yazma*”, müzik bilimleri eğitiminin verildiği kurumlarda “*Solfej Dikte Teori*” adı ile verilmektedir.

Müziksel işitme okuma yazma derslerinde müzik öğrencilerinin tonal veya makamsal işitmeleri ölçülebilmektedir. Bu ölçüm, öğrencinin dinlediği bir ezgiyi notaya alması şeklindedir. Dinlenen bir ezginin notaya alınmasına müziksel dikte (müziksel yazma) adı verilir. Bu çalışmalarda, öğrenciden dinlediği bir ezginin tonunu ya da makamını, ölçüsünü ya da usulünü bilebilmesi beklenir. Ezginin tonunun ve ölçüsünün bilinebilmesi algısal basamaklardan biridir. Müziksel yazma çalışmasının sonunda öğrenci, yazdığı her doğru ölçü için önceden belirlenmiş bir puan alır. Toplam puan o öğrencinin o dönemdeki müziksel işitme seviyesini gösterir (Karaelma, 2008:2).

Ülkemizde mesleki müzik eğitiminin verildiği kurumlarda öğrencilerin müziksel işitme, okuma ve yazma seviyelerinin ölçülmesine yönelik yeni araştırmalar yapılmaktadır. Ayrıca, Bilişsel Psikoloji alanında ve müzik alanında perde sorgu yöntemi kullanılarak dinleyicilerin algısal perde hiyerarşisi değerlerinin ölçülmesi üzerine de çalışmalar yapılmaktadır. Algısal perde hiyerarşisi üzerine yapılan çalışmalarda elde edilen sonuçlar, deneylerde ister tonal diziler kullanılsın ister makamsal diziler kullanılsın dinleyicilerin algıları müzik eğitim durumlarına göre değişim gösterdiği şeklindedir. Başka bir ifade ile, müzik eğitimi alan dinleyicilerin algısal perde hiyerarşisi puanlarının yüksek olduğu görülmüştür. Bu çalışmanın amacı da, mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin müziksel dikte puanları ile algısal perde hiyerarşisi perde sorgu puanları arasında nasıl bir ilişkinin olduğunun belirlenmesidir.

2. Yöntem

2.1. Araştırma Modeli

Bu araştırmada “ilişkisel tarama modeli” kullanılmıştır. Krumhansl Probe-Ton (Perde Sorgu) yöntemiyle öğrencilerin tonal algısal perde hiyerarşisi perde sorgu puanları ve ardından aynı öğrencilere do majör tonunda sekiz ölçülük bir ezgi dinletilerek müziksel dikte puanları elde edilmiştir. Öğrenciler müziksel dikte puanları yüksek ve düşük şeklinde ayrıca, piyano lisans notlarına göre “yüksek ve düşük”, eğitimini aldıkları çalgı türüne göre “Türk müziği ve Batı müziği çalgıları” olarak gruplandırılmış ve bu grupların algısal perde hiyerarşisi perde sorgu puanları karşılaştırılmıştır. Elde edilen bulgular tablolar ve şekiller halinde sunulmuş ve yorumlanmıştır.

2.2. Veri Toplama Teknikleri

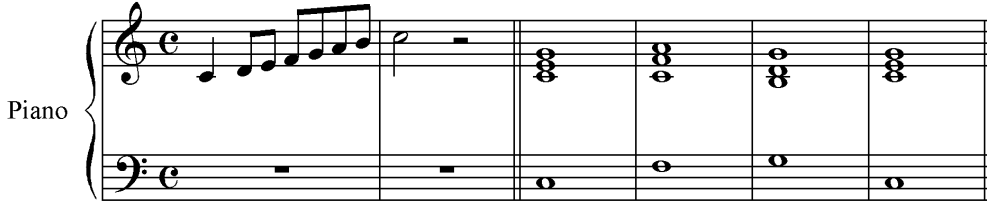
Bu çalışmanın verilerini KKÜ GSF öğrencilerden elde edilen perde sorgu puanları ve müziksel dikte puanları oluşturmaktadır.

Krumhansl 1982’de yapmış olduğu deneyde, diziyi oluşturan perdeleri ve kadansları bilgisayar ortamında üretmiştir. Burada bir perde beş sinüs dalgasından oluşmaktadır. Bir perdenin beş oktavdaki frekansları birleştirilerek dizi sesleri üretilmiş, bu seslerden aynı zamanda kadanslar da üretilmiştir. Deney, dinleyicilere laboratuvar ortamında teker teker uygulanmıştır. Gerçek çalgı sesleri kullanılarak deneyler de yapılmıştır. Karaelma (2008) algısal perde hiyerarşisine yönelik yaptığı araştırmasında, Krumhansl deneyini, gerçek çalgı

sesleriyle ve sınıf ortamında topluca uygulanabilirliği test etmiş ve elde ettiği veriler sonucunda deneyin, gerçek çalgı sesleriyle ve sınıf ortamında uygulanabilir olduğu sonucuna ulaşmıştır.

Bu çalışmada deney, gerçek sınıf ortamında ve gerçek çalgı sesiyle yapılmıştır. Perde sorgu deneyinde koşullandırıcı ezgi, kadans ve sorgu perdeleri (Şekil 1 ve 2) ve müziksel dikte yazma ezgisi Yamaha marka konsol (duvar tipi) piyano kullanılarak sorulmuştur. Deney sınıf ortamında toplu olarak yapılmış, ezgiler ve sorgu perdeleri araştırmacı tarafından çalınmıştır.

Şekil 1. Deney Ezgisi: Do Majör Çıkıcı Dizi ve Tam Kadans



Şekil 2. Sorgu Perdeleri



Perde Sorgu yönteminde 1'den 7'ye kadar olan rakamsal ölçek kullanılmıştır. 1 en kötü uyumu, 4 orta düzeyde uyumu, 7 mükemmel uyumu temsil etmektedir. Elde edilen veriler Krumhansl (1990:30) deney sonuçları ile kıyaslanmıştır.

Müziksel dikte yazma aşamasında öğrencilere 8 ölçümlük do majör tonda ezgi sorulmuştur. Sekiz ölçü 40 puan üzerinden değerlendirilmiş ve her ölçü 5 puan olarak ölçeklendirilmiştir. 1 ila 20 puan alan öğrenciler "Düşük" ve 21 ila 40 puan alan öğrenciler "Yüksek" şeklinde gruplandırılmıştır.

Bu araştırmanın örneklemini Kırıkkale Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı (KKÜ GSF) 2. Sınıf öğrencileri oluşturmaktadır (N=47). Öğrencilerin çalgı, yaş dağılımı vb. öğrencilere ilişkin bilgiler Tablo 2'de verilmiştir.

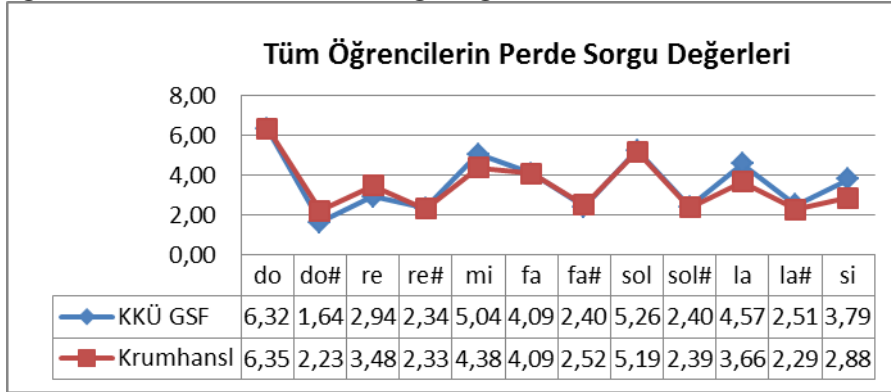
Tablo 2. Öğrencilere İlişkin Bilgiler

Dikte Puanlarının Dağılımı (N:47)						Müzik Eğitimi Yıl Ortalama .		Yaş Ortalama .		Çalgılara Göre Dağılımı (N:47)				Piyano Notu Dağılımı (N:47)			
1 -20 arası Puan (Düşük)			21-40 arası (Yüksek)							Batı		Türk		Yüksek (66- 100)		Düşük (0-60)	
n	$\bar{x}$	%	n	$\bar{x}$	%					n	%	n	%	n	$\bar{x}$	n	$\bar{x}$
23	13,5	49	24	32,7	51	47	4,95	47	22,5	28	60	19	40	23	73	24	46

Tablo 2'de görüldüğü gibi öğrenciler (N:47) dikte, piyano puanlarına ve çalgılarına göre iki gruba ayrılmışlardır. Algısal perde hiyerarşisi deneyinde aldıkları puanlar bu gruplara göre ilişkilendirilmiş ve değerlendirilmiştir. İlişkilendirmede Pearson çarpım momentler korelasyonu ve standart sapma kullanılmıştır. Bilindiği gibi korelasyon değerleri 1'e yaklaştıkça ilişkinin mükemmelliğini, sıfıra yaklaşması ise zayıflığını ve yokluğunu gösterir (Karasar, 2009:220).

3. Bulgular ve Yorumlar

Şekil 3. Tüm Öğrenciler ve Krumhansl Perde Sorgu Değerleri



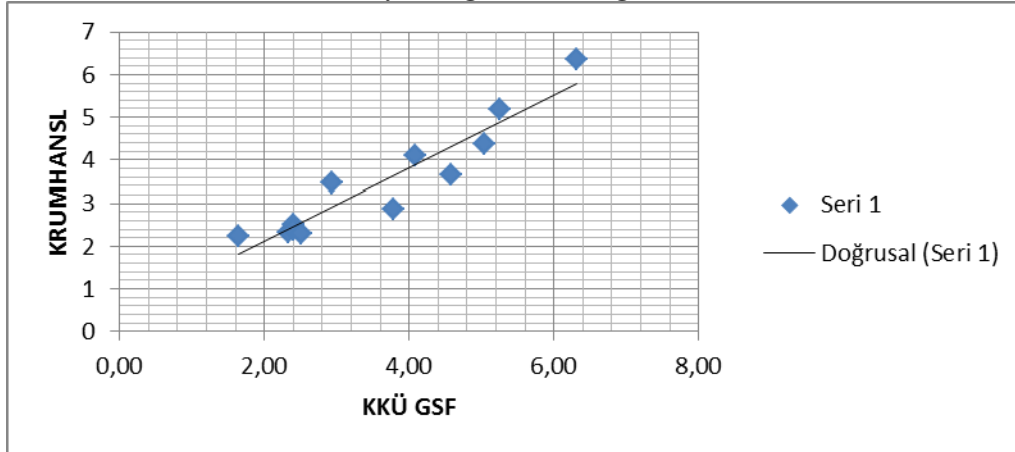
Şekil 3’de KKÜ GSF perde sorgu değerleri ile Krumhansl perde sorgu değerlerinin karşılaştırılması görülmektedir.

Tablo 3. Majör Tonda Korelasyon Değerleri

Pearson Korelasyonu		KKÜ GSF
Krumhansl	r	0,942
	p	0,000

Tablo 3 ve Şekil 4’de KKÜ GSF perde değerleri ile Krumhansl değerlerinin Pearson çarpım momentler korelasyon sonuçları görülmektedir ($r=0,942$). KKÜ GSF perde değerlerinin standart sapması 1,45 iken, Krumhansl perde değerlerinin standart sapması 1,31 olarak bulunmuştur.

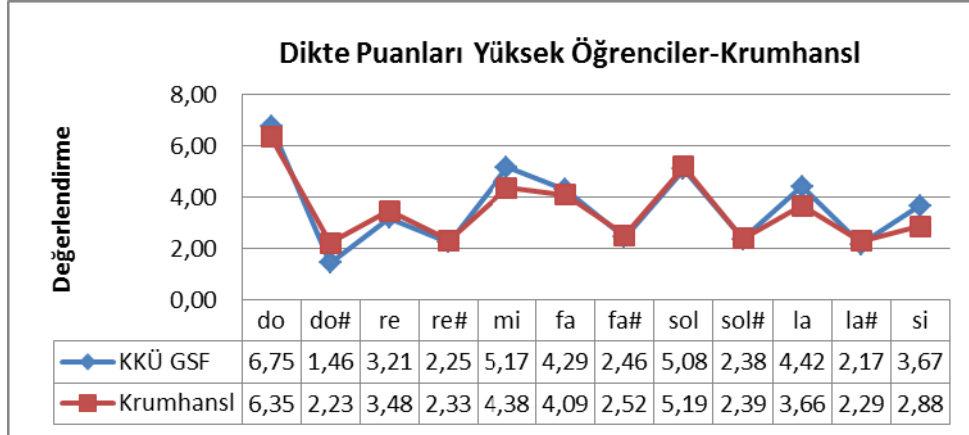
Şekil 4. KKÜ GSF ve Krumhansl Korelasyon Değerlerinin Dağılımı



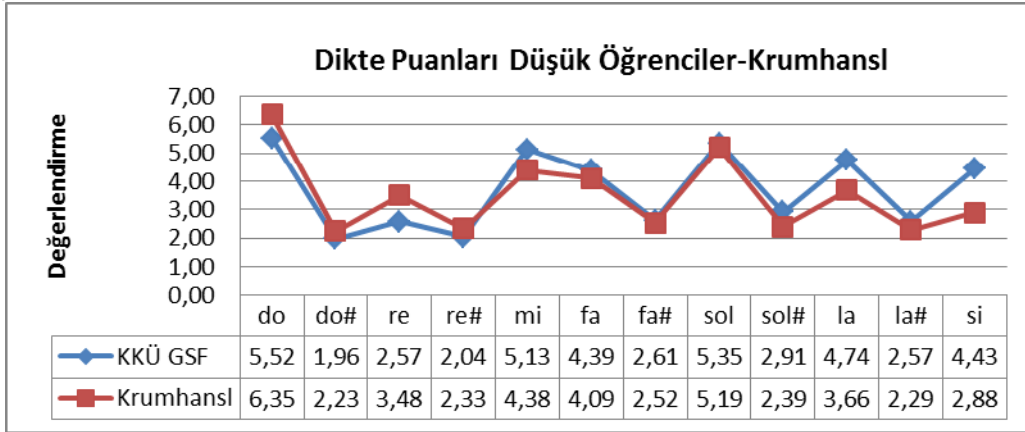
Karaelma (2008), makamsal işitmede algısal perde hiyerarşisinin belirlenmesine yönelik yaptığı araştırmasında Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı öğrencilerinin perde sonuçlarına göre standart sapma değerini 1,32 ve Krumhansl değerleriyle korelasyonu 0,94 olarak bulmuştur³⁵. Bu sonuçların KKÜ GSF deney sonuçları ile benzerlik taşıdığı görülmektedir.

Standart sapmadaki artışın perde değerleri arasındaki farklılığı gösterdiğini, perde değerleri birbirine yaklaştıkça algıdaki keskinliğin azaldığını söyleyebiliriz. Bu durumda, öğrencilerin dikte puanlarına göre perde değerleri karşılaştırıldığında standart sapma değerlerinin değişim göstermesi beklenmektedir.

³⁵ Ayrıca bu çalışmada, Krumhansl değerleri ile Türk Müziği Konservatuvarı öğrencileri korelasyon sonucu 0,91 ve Resim öğretmenliği bölümü ile korelasyon 0,66 olarak bulunmuştur. Görülmektedir ki, korelasyon sonuçları eğitim düzeyleri ile paralellik göstermektedir.

Şekil 5. Dikte Puanları Yüksek Olan Öğrencilerin Perde Değerleri ile Krumhansl Perde Değerlerinin Karşılaştırılması

Dikte puanları yüksek olan (21 ila 40 arası) KKÜ GSF öğrencilerinin perde sorgu değerleri ile Krumhansl değerleri şekil 5’de görülmektedir. Grubun müzik eğitim yıl ortalaması 4,79’dur. Öğrencilerin perde değerleri ile Krumhansl perde değerlerinin Pearson çarpım momentler korelasyonu 0,959 olarak bulunmuştur. Perde değerlerinin standart sapması ise 1,57’dir. Standart sapma sonuçlarının artması ile perde değerlerinin belirginleştiğini söyleyebiliriz.

Şekil 6. Dikte Puanları Düşük Olan Öğrencilerin Perde Değerleri ile Krumhansl Perde Değerlerinin Karşılaştırılması

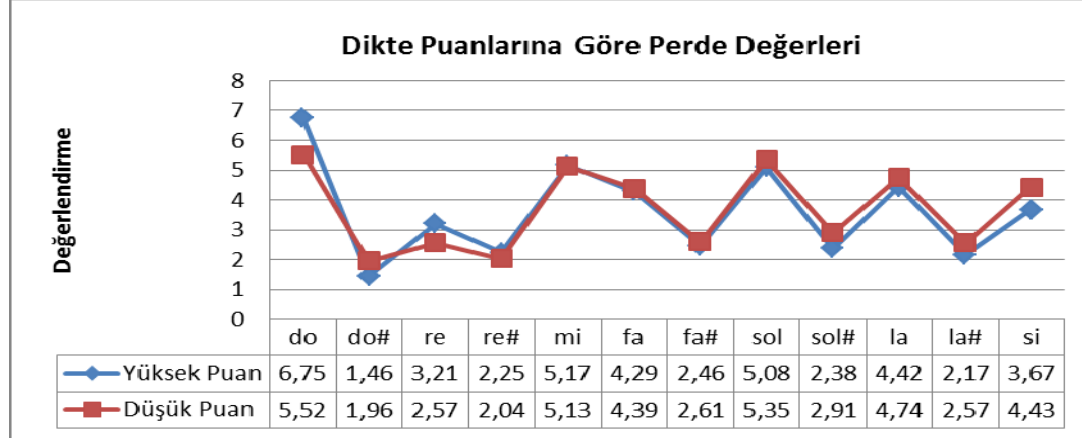
Dikte puanları düşük olan (1 ila 20 arası) KKÜ GSF öğrencilerinin perde sorgu değerleri ile Krumhansl değerleri şekil 6’da görülmektedir. Grubun müzik eğitim yıl ortalaması 4,73’dür. Öğrencilerin perde değerleri ile Krumhansl perde değerlerinin Pearson çarpım momentler korelasyonu 0,853 olarak bulunmuştur. Perde değerlerinin standart sapması ise 1,35’dir. Standart sapma sonuçlarının düşmesi ile perde değerlerinin belirginliğinin azaldığını söyleyebiliriz.

Tablo 4. Dikte Puanlarına Göre Öğrencilerin Standart Sapma, Korelasyon ve Perde Değerleri Ortalamalarının Karşılaştırılması

Grup	n	Müzik Eğitim Süre Ort. $\bar{x}$	Dikte Puanları Ortalaması $\bar{x}$	SS	Belirleyicilik Katsayısı R^2	Korelasyon (r)	Perde Değerleri Ortalaması $\bar{x}$
Yüksek (21-40 arası)	24	4,79	32,7	1,57	0,9212	0,959	3,61
Düşük (1-20 arası)	23	4,73	13,5	1,35	0,7282	0,853	3,68

Tablo 4’de öğrencilerin perde değerleri ile Krumhansl perde değerlerinin korelasyonu, standart sapması ve ortalaması görülmektedir. Dikte puanları yüksek olan öğrencilerin perde değerlerinin standart sapması ve Krumhansl perde değerlerine göre korelasyonu yüksek, dikte puanları düşük olan öğrencilerin standart sapma ve Krumhansl perde değerlerine göre korelasyonu düşüktür. Standart sapma sonuçlarının ve korelasyon değeri ile öğrencilerin dikte puanlarındaki paralellikten hareketle, dikte puanları yüksek öğrencilerin tonal hiyerarşi algılarının daha iyi olduğunu söyleyebiliriz.

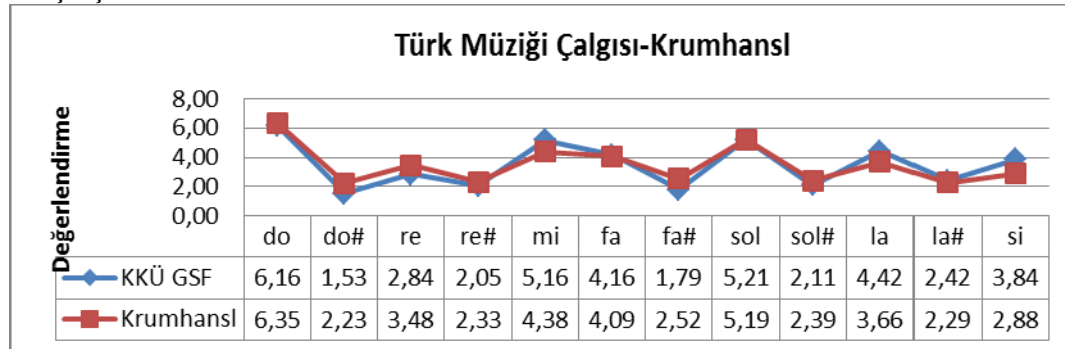
Şekil 7. Dikte Puanları yüksek ve Düşük Olan Öğrencilerin Perde Değerlerinin Karşılaştırılması



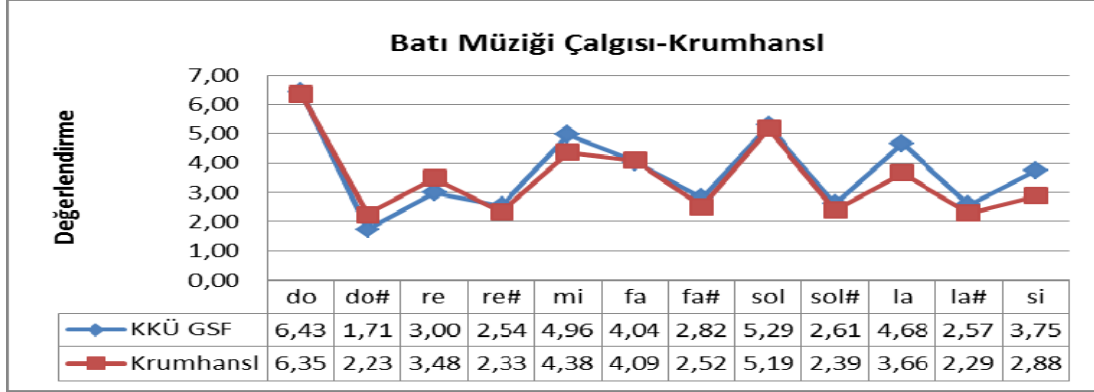
Şekil 7’de görüldüğü gibi, dikte puanları yüksek olan öğrencilerin tepe ve dip değerlerinde belirginlik vardır. Başka bir ifade ile, dikte puanı yüksek olan öğrencilerin tonal dizinin önem sırasında en önemli kabul edilen 1. sesi tonik değerinin daha yüksek ve önem sırasında en az olan seslerin değerlerinin de daha düşük olduğu görülmektedir. Standart sapmaları arasındaki fark (1,57-1,35) ve korelasyonları arasındaki fark da (0,95-0,85) bunun sonucu olarak ortaya çıkmaktadır diyebiliriz.

Şekil 8 ve 9’da öğrencilerin mesleki müzik eğitiminde aldıkları çalgı eğitimi türüne göre tonal algısal perde hiyerarşisi perde sorgu puanlarının Krumhansl değerleri ile karşılaştırılması görülmektedir.

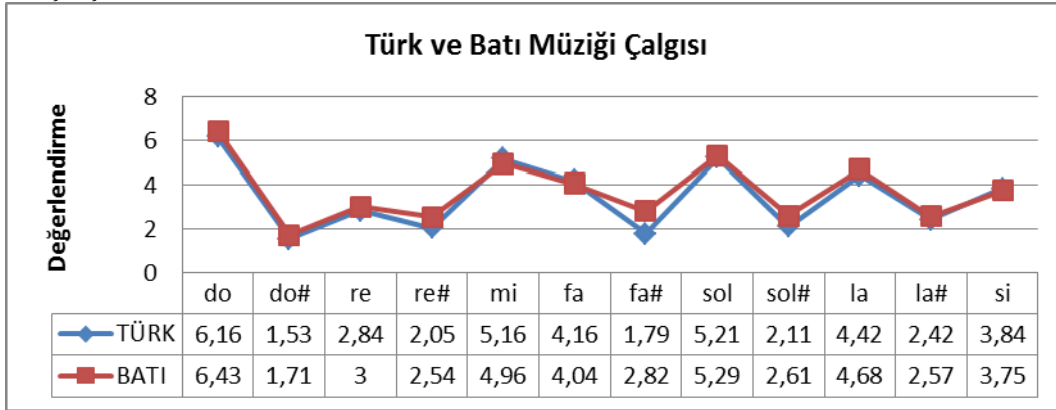
Şekil 8. Türk Müziği Çalgısı Eğitimi Alan Öğrencilerin Perde Değerleri ile Krumhansl Perde Değerlerinin Karşılaştırılması



KKÜ GSF Türk müzik çalgısı eğitimi alan öğrencilerin perde değerleri Şekil 8’de görülmektedir. Türk müziği çalgısı eğitimi alan öğrencilerin perde değerleri ile Krumhansl perde değerleri arasındaki Pearson çarpım momentler korelasyonu 0,93 olarak bulunmuştur. Grubun müzik eğitim yıl ortalaması 5,15 yıldır. Standart sapma değeri ise 1,55’dir.

Şekil 9. Batı Müziği Çalgısı Eğitimi Alan Öğrencilerin Perde Değerleri ile Krumhansl Perde Değerlerinin Karşılaştırılması

Batı müziği çalgısı eğitimi alan öğrencilerin perde değerleri Şekil 9’da görülmektedir³⁶. Grubun müzik eğitim yılı ortalaması 4,82’dir. Batı müziği çalgısı çalan öğrencilerin perde değerleri ile Krumhansl perde değerleri arasındaki Pearson çarpım momentler korelasyonu 0,94’dür. Standart sapma değeri 1,40’dır.

Şekil 10. Türk ve Batı Müziği Çalgısı Eğitimi Alan Öğrencilerin Perde Değerlerinin Karşılaştırılması

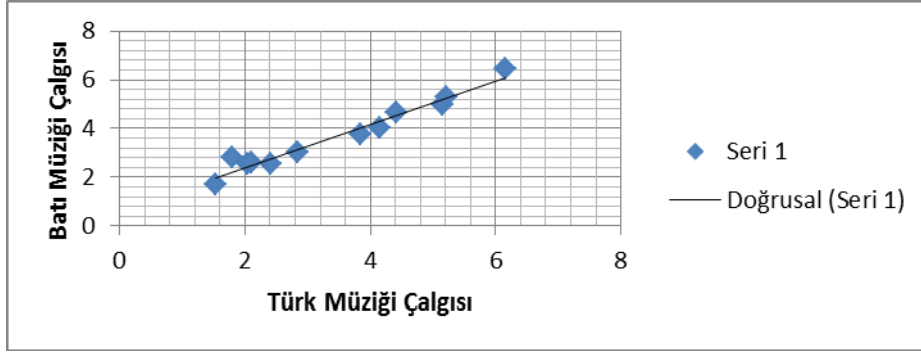
Şekil 10’da görüldüğü gibi Batı müziği çalgısı eğitimi alan öğrencilerinin tonik değeri daha yüksek olmasına karşın Türk müziği çalgısı eğitimi alan öğrencilerin dizinin önem sırasında en alt sırada bulunan seslerine daha az puan verdikleri görülmektedir. Grupların standart sapmaları arasındaki fark (1,55-1,40) bunun sonucu olarak ortaya çıkmaktadır diyebiliriz. Ancak, iki grubun Krumhansl perde değerlerine göre korelasyonları arasındaki fark (0,93-0,94) yok denecek kadar azdır.

İki grup arasındaki Pearson çarpım momentler korelasyon değeri 0,98’dir³⁷. Grupların Krumhansl değerleri ve kendi aralarındaki korelasyon değerlerinin 1’e yakın olması (Şekil 11) mükemmel uyum olduğunu, grupların tonal algısal hiyerarşi değerlerinde önemli farklar olmadığını göstermektedir. Türk ve Batı müziği çalgısı eğitimi alan öğrencilerin “Solfej Dikte Teori” dersinde ortak tonal müzik eğitimi almalarının sonucu olarak gruplar arasında önemli bir farklılık oluşmamıştır diyebiliriz.

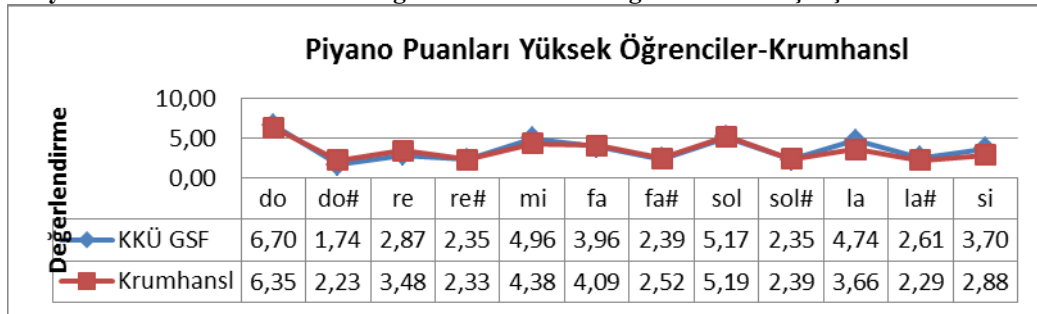
³⁶ Şekil 9’da Batı müzik çalgısı eğitimi alan öğrencilerin sayısı 28 ve ortalama müzik eğitim süreleri 4,82’dir. Türk müzik çalgısı eğitimi alan öğrencilerin müzik eğitim sürelerinin ortalaması 5,10 olacak şekilde öğrenci sayısı 19’a düşürüldüğünde korelasyon değeri 0,93 ve standart sapma 1,41 olmaktadır.

³⁷ N=19 için iki grubun Pearson çarpım momentler korelasyon değeri de 0,98’dir.

Şekil 11. Türk ve Batı Müziği Çalgısı Eğitimi Alan Öğrencilerin Korelasyon Değerlerinin Dağılımı

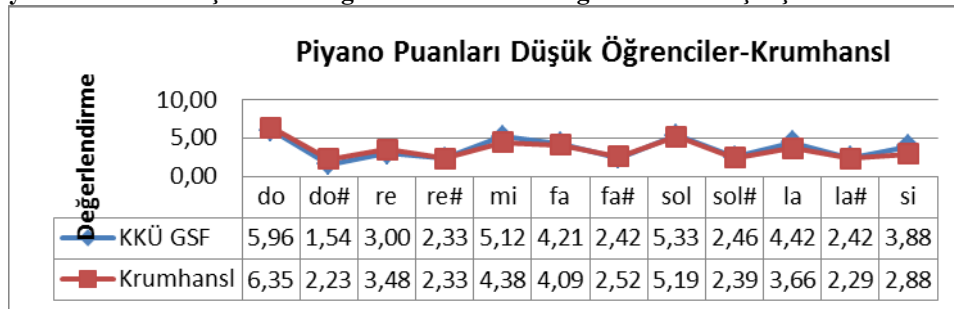


Şekil 12. Piyano Puanları Yüksek Olan Öğrencilerin Perde Değerlerinin Karşılaştırılması



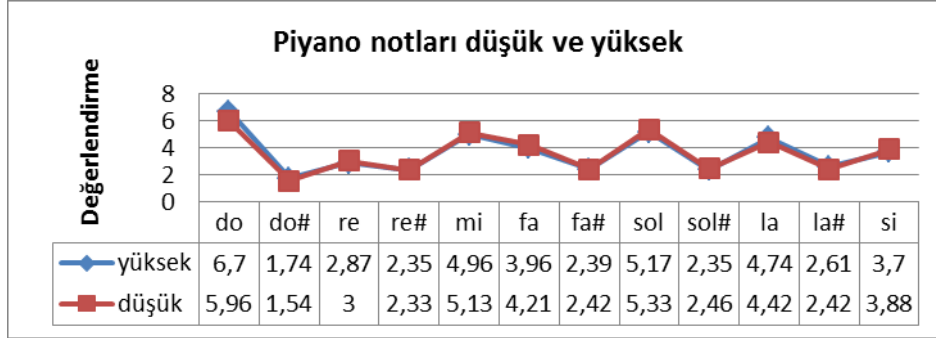
Piyano puanları yüksek olan (66 ila 100 arası) KKÜ GSF öğrencilerinin perde sorgu değerleri ile Krumhansl değerleri şekil 12’de görülmektedir. Grubun müzik eğitim yıl ortalaması 5,21’dir. Öğrencilerin perde değerleri ile Krumhansl perde değerlerinin Pearson çarpım momentler korelasyonu 0,945 olarak bulunmuştur. Perde değerlerinin standart sapması ise 1,50’dir.

Şekil 13. Piyano Puanları Düşük Olan Öğrencilerin Perde Değerlerinin Karşılaştırılması



Piyano puanları düşük olan (1 ila 65 arası) KKÜ GSF öğrencilerinin perde sorgu değerleri ile Krumhansl değerleri şekil 13’de görülmektedir. Grubun müzik eğitim yıl ortalaması 4,70’dir. Öğrencilerin perde değerleri ile Krumhansl perde değerlerinin Pearson çarpım momentler korelasyonu 0,933 olarak bulunmuştur. Perde değerlerinin standart sapması ise 1,42’dir.

Şekil 14. Piyano Puanları Düşük ve Yüksek Olan Öğrencilerin Perde Değerlerinin Karşılaştırılması



Şekil 14’de görüldüğü gibi piyano puanları yüksek ve düşük olan öğrencilerin perde sorgu değerleri birbirine yakın olduğunu söyleyebiliriz. İki grubun Krumhansl perde değerlerine göre korelasyonları arasındaki fark (0,94-0,93) yok denecek kadar azdır.

İki grup arasındaki Pearson çarpım momentler korelasyon değeri ise 0,98’dir. Grupların Krumhansl değerleri ve kendi aralarındaki korelasyon değerlerinin 1’e yakın olması mükemmel uyum olduğunu, grupların tonal algısal perde hiyerarşi değerlerinde önemli farklar olmadığını göstermektedir. Piyano eğitimi alan öğrencilerin piyano puanlarına göre müziksel algılarının değerlendirilemeyeceğini söyleyebiliriz, başka bir ifade ile piyano puanları düşük olan öğrencilerin müziksel algılarının yüksek, piyano puanları yüksek olan öğrencilerin müziksel algılarının düşük olabilme ihtimali de vardır.

Tablo 5. Dikte, Piyano Puanlarına ve Çalgı Türlerine Göre Öğrencilerin Korelasyon Değerlerinin Karşılaştırılması

Korelasyonlar								
Dikte			Çalgı			Piyano		
Yüksek-Krumhansl	Düşük-Krumhansl	Düşük-Yüksek	TMÇ-Krumhansl	BMÇ-Krumhansl	TMÇ-BMÇ	Yüksek-Krumhansl	Düşük-Krumhansl	Düşük-Yüksek
0,95	0,85	0,94	0,93	0,94	0,98	0,94	0,93	0,98

Tablo 5’de görüldüğü gibi, mesleki müzik eğitimi alan KKÜ GSF öğrencilerinin gruplara göre korelasyon değerleri verilmiştir. Dikte yazma düzeyleri yüksek olan öğrencilerin perde sorgu değerlerinin yüksek olduğu, piyano düzeyleri ve eğitimini aldıkları çalgının türüne göre perde sorgu değerlerinde farklar olmadığı görülmektedir ($r=0,98$).

4. Sonuç ve Öneriler

Bu çalışmada mesleki müzik eğitimi alan KKÜ GSF 2. sınıf öğrencileri dikte puanları, piyano puanları ve çalgı türlerine göre gruplara ayrılmış ve bu grupların perde sorgu puanları arasındaki ilişki incelenmiştir. Elde edilen verilere göre, dikte yazma puanları yüksek olan öğrencilerin algısal perde hiyerarşisi puanlarının da yüksek olduğu görülmüştür. Ayrıca çalgı türlerine göre (Türk ve Batı müziği çalgısı) ve piyano puanlarına göre oluşturulan grupların algısal perde hiyerarşisi puanlarında önemli bir fark olmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Algısal perde hiyerarşisi değerlerinin müzik eğitimi düzeyleri ile ilişkili olduğu bilinmektedir. Bu araştırma ile algısal perde hiyerarşisi değerlerinin mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin dikte puanları ile ilişkili olduğu ancak, eğitimini aldıkları çalgı türlerine ve piyano düzeyleri ile ilişkilendirilemeyeceği görülmüştür.

Algısal perde hiyerarşisi perde sorgu yöntemi kullanılarak öğrencilerin müziksel dikte yazma düzeylerinin, gelişimlerinin ölçülebileceği söylenebilir.

Bu sonuçlar doğrultusunda bu konu ile ilgili yeni araştırma yapacak araştırmacılara şu önerilerde bulunulabilir;

1. Tonal algının belirlenmesine yönelik yapılan bu deney ile öğrencilerin tonal müziksel dikte yazma düzeylerinin belirlendiği gibi, aynı yöntem makamsal algının belirlenmesine ve makamsal dikte yazmaya yönelik olarak da yapılabilir.

2. Bilindiği gibi çoksesli işitme, “müziksel işitme yazma okuma” dersinin önemli konularından biridir. Dinleyicilerin tonal çoksesli işitme puanları ile “Armonik hiyerarşi” puanları arasındaki ilişkinin belirlenmesi bu çalışmayı da destekleyici önemli bir araştırma konusu olduğu söylenebilir.

KAYNAKLAR

Cambouropoulos, E. (2007). *Towards a General Computational Theory of Musical Structure*. Unpublished master's thesis, University of Edinburgh, UK.

Dowling, W. J. (1978). *Scale and Contour: Two Components of a Theory of Memory for Melodies*. Psychological Review, 1978, Vol. 85, No. 4, 341-354

Işıkhan, C. (2006). *Dizi Temelli Ezgi Karşılaştırma: Algısal Perde Hiyerarşisinde Tonal – Diatonik Ayrımı*. Yayımlanmamış doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Karaelma, B. (2008). *Makamsal İşitmede Algısal Perde Hiyerarşisinin Dinleyicilerin Eğitim Düzeyleriyle İlişkisi*. Yayımlanmamış doktora tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Karasar, N. (2009), *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayıncılık.

Krumhansl, C. L. (1990). *Cognitive Foundations of Musical Pitch*. New York: Oxford University Press.

Tekman, H. G. (1998). *Tonalitenin Zihinsel Gösterimi*. ...Ve Müzik, Araştırma ve Yorum Dergisi, Ankara: H. Ü. Devlet Konservatuvarı Yayını, Sayı:3.

Uçan, A. (2005). *Müzik Eğitimi: Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar ve Türkiye'deki Durum*. Ankara: Evrensel Müzikevi.

“KÜLTÜREL POLİTİKANIN İNŞASINDA ÇALGI GRUPLARINDAN HALK ORKESTRALARINA-KOUTEV ÖRNEĞİ VE AREL KARŞILAŞTIRMASI”

Doç. Dr. Gözde ÇOLAKOĞLU SARI

İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü

ÖZET

Müzik, dans ve diğer görsel sanatlardaki performans, kültürel gösteriler bütünü oluşturur ve ait olduğu dönemin ekonomik, sosyal ve politik şemasını çizmesi açısından önem taşır. Bulgar kültürel performansı ise geçirdiği dönemi yansıtmaları açısından ayrıca değerlidir. Çünkü Bulgaristan’da halkın kendi imajı olan tarih, folklor ve sosyalist ideolojiyle birlikte performanslar daha özel bir biçimde var olmaktadır. Özellikle sosyalist döneme geçiş süresinde ve bu dönem boyunca folklor ve tarih, milli kimliği temsil eden en önemli öğeler olmuştur.

Ülkenin çeşitli rejimleri yaşaması müzikal açıdan zengin bir yapıya kavuşmasını sağlamıştır. Antik dönemden itibaren Slav şarkıları, Türkleşmiş Ön Bulgarların doğu kimliği taşıyan melodileriyle birleşmiş, 9. yüzyılda Bulgaristan, Ortodoks ilahilerinin sesinin duyulduğu bir ülke iken, daha sonraları Katolik Slav ilahileri de burada okunmaya başlanmış, Türklerin Bulgaristan’ı 19. yüzyılda terk etmesi üzerine Bulgar mili kültüründe yeni bir dönem başlatılmıştır.

1944–1989 yılları arasında yaşanan komünist dönemin Bulgar performans geleneği üzerindeki etkisi ayrıca önem taşımaktadır. Komünist Partisi amaçları doğrultusunda köy müziğini Bulgar milli kimliğinin bir sembolü olarak kabul etmiş, profesyonel toplulukları halk müziği sunumu için görevlendirmiştir. Bunlar arasında işlevsel açıdan önemli olan ve devlet düzeni içerisinde Bulgar kültürel performansını en iyi şekilde temsil eden kuruluşlar devlet destekli halk orkestraları olmuştur. İlk orkestra 1951’de Phillip Koutev tarafından kurulmuş, halk melodilerini temelini koruyarak armonize eden bu orkestrayı *Bulgarin Stat Television Female Vocal Choir*, *Tedora* ve *Trio Bulgarka* gibi gruplar takip etmiştir.

Bu konuda öncü olan Koutev; orkestrasında *keman ailesi* yerine, kendi geleneksel çalgısıyla çok sesliliği sağlamak ve milli kimlik inşasında kararlılığı sağlamak amacıyla *gadulkayı* kullanmak istemiştir. *Viola*, *violonsel* ve *kontrobas gadulkalar* sipariş etmiş, ancak bu yeni çalgılar ses ve çalınış itibarıyla geleneksel icracılar tarafından beğenilmemiş, çalgının orijinalinin bozulduğu düşünülmüştür. Buna rağmen *gadulka ailesi* Koutev orkestrasında önemli bir yere sahip olmuş ve zamanla unutulmuştur.

Koutevden yaklaşık 30 yıl önce aynı amaç ile yola çıkan ve kemençe beşlemesini gündeme getiren Arel ise, belki Cumhuriyet dönemi müzik politikalarından etkilenmiş ve batıya ait “çağdaş” bir modeli Türk Müziğine uygulamak istemiştir. Belki de keman ailesinin bir benzerini yaratarak, çok sesliliği o dönemde Türk Müziğinde sadece 100 yıllık bir geçmişi olan kemençe ile sağlamak amacıyla yola çıkmıştır.

Bu bildiride Bulgar milli ve kültürel politikaları doğrultusunda çalgı gruplarından çok sesli halk orkestralarına uzanan süreç, aynı aileye mensup olarak kabul edilen iki farklı çalgının çok seslendirilmesindeki amaç ve yöntem benzerliği bağlamında incelenecek, yapılan tespitler görsel ve işitsel olarak da desteklenecektir.

FROM INSTRUMENT GROUPS TO FOLK ORCHESTRAS IN CONSTRUCTION OF CULTURAL POLICIES – KOUTEV EXAMPLE AND AREL COMPARISON

ABSTRACT

Performance in music, dance and other visual arts form the whole of cultural shows and is very important as it creates the economical, social and political scheme of its period. Bulgarian cultural performance is especially important due to the reflection of its period. Because performances are more special together with history, folklore and socialist ideologies which is the own image of public in Bulgaria. Especially during passage to socialist period and during this period, folklore and history has become the most important elements representing national identity.

The country facing different regimes caused it to have a musically rich structure. Slavic songs starting from anthic period combined with melodies of the Turkicized front Bulgars carrying eastern identity. While Bulgaria was a country where Orthodox anthems were heard in 9th century, Catrholc Slavic anthems also started to be heard in the later periods. After the desertion of Turks in 19th century, a new era started in Bulgarian national identity.

The effect of communist period between 1944 and 1989 on Bulgarian performance tradition is also important. Communist party accepted village music as a symbol of Bulgarian national identity and commissioned professional groups for the presentation of folk music. State supported folk orchestras represented the Bulgarian cultural performance the best among functionally important institutions. The first orchestra was founded by Phillip Koutev in 1951 and this orchestra which preserved the folk melodies and harmonized them, was followed by groups such as *Bulgarin Stat Television Female Vocal Choir*, *Tedora* and *Trio Bulgarka*.

Koutev who is the pioneer in this subject, wanted to use gadulka in his orchestra in stead of violin, in order to achieve polyphony and decisiveness in construction of national identity. He ordered *Viola*, *violoncello* and *contrabass gadulka*s but these new instruments were not liked by traditional performers in means of sound and execution, they thought that the originality of the instrument was spoiled. Even though gadulka family had an important place for Koutev orchestra and was forgotten in time.

Arel who had the same target 30 years ago and raised the kemancha quintet was maybe effected from republic period music policies and waned to apply a modern model of west to Turkish music. Maybe he wanted to create a family similar to violin family and wanted to achieve polyphony with kemancha which only has a history of 100 years.

In this announcement the period from instrument groups to polyphonic folk orchestras in direction of Bulgarian national and cultural policies will be examined in context of purpose and method similarity of polyphonic execution of these two different instruments which are assumed to belong to same family and the determinations made will be supported visually and auditorily.

KÜLTÜREL POLİTİKANIN İNŞASINDA ÇALGI GRUPLARINDAN HALK ORKESTRALARINA-KOUTEV ÖRNEĞİ VE AREL KARŞILAŞTIRMASI

Bu bildirinin amacı batının keman ailesi model alınarak 1932’de Türkiye’de ve 1951’de Bulgaristan’da yapılan çalgı tasarımlarını incelemek, Bulgaristan’da sosyalist-komünist rejimin getirisi olan ve geleneksel çalgılardan oluşan batı modeli ve “devlet destekli halk orkestralarını” ve Türkiye’de yine batı model alınarak tasarlanan “Geleneksel Türk Müziği Yaylı Çalgı ailesini” araştırmak ve farklı ülkelerde, benzer yöntemlerle geleneksel çalgılar ile oluşturulmaya çalışılan orkestralara farkındalık yaratmaktır.

Bulgaristan'da söz konusu çalgı ailelerinin oluşumunda kültürel politikaların rolünün büyük olması ve yaşanan sosyal ve idarî değişikliklerde müziğin işlevsel bir araç olarak daima var olması sebebiyle, öncelikle ülkenin tarihi- demografik yapısı, hâkimiyetler ve idare sistemlerinden kısaca bahsetmek gerekmektedir.

7. yüzyılın ikinci yarısında Tuna deltasının kuzeyine doğru Bulgarlara ait bir boy yerleşmiş, dönemin güçlü imparatorluğu olan Bizans bu boyla 681'de barış yapmak zorunda kalmıştır (Todorov, 1977; 15). 1018'de Bizans egemenliği altına giren Bulgar İmparatorluğu 1185'de tekrar bağımsızlığını kazanmıştır (Todorov, 1977; 31). İkinci Bulgarların yaşadığı parlak dönem 1389 yılında sınırlarını Balkanlara kadar genişleten Osmanlı Devleti egemenliğine girilmesine engel olamamış ve ülke 19. yüzyıla kadar bu egemenlik altında kalmıştır (Todorov, 1977; 41). Fransız İhtilalından sonra 1821'de Balkan yarımadasında başlayan ayaklanmalara Bulgar halkı sempati göstermiş, Ruslarla Osmanlılar arasında yaşanan 1877/1878 savaşı ve Ayastefanos Antlaşmasıyla Osmanlı Devleti Makedonya ve Trakya'yı içine alan Büyük Bulgaristan Prensiği'nin kurulmasını kabul etmiştir. 1879'da Bulgaristan'da başlayan kapitalizm ise arka arkaya gerçekleşen Balkan savaşları sonrasında yara alsa da, kısa sürede toparlanmayı başarmıştır (Torodov, 1979; 80-82).

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Balkanlar'da ilerleyen Sovyet ordusunun yardımıyla [Georgi Dimitrov](#) önderliğinde sosyalist-komünist bir rejim kurulmuş ve ülke 1944–1989 yılları arasında Bulgaristan Komünist Partisi *People's Republic of Bulgaria (PRB)* ile yönetilmiştir. 1989'da Doğu Avrupa'daki pek çok komünist rejimin kapanmasıyla da komünizm dönemi yerini demokrasiye bırakmıştır (Dimitrov, 2001; ix). Ekonomik, sosyal ve politik sistemleri de birleştiren bu post komünist geçiş, 20. yüzyılın ikinci yarısında ülkede sosyal bir deneyim olmuş ve etkileri 21. yüzyıla kadar sürmüştür (Ivanov, 2007; 9).

Yaklaşık 14 yüzyıla yayılan bu tarihi miras göz önüne alındığında, içinde yaşayan halkların çeşitleri açısından, Bulgaristan nüfusunun ortak bir Bizans, Türk, Yunan, Bulgar felsefi ve kültürel düşüncesine sahip olduğunu söylemek mümkündür. Bulgaristan milli görüşü, kültürel hayatı ve folklorik geleneğinde Osmanlı-Türk kültürü ve geleneği, Bulgar sosyalist- komünist kültürü, dünya sosyalist-komünist kültürü ve özellikle Sovyetler Birliği'nin sosyalist kültürünün etkileri görülmektedir. Bu etkilerin en önemlilerinden biri de kültürel ve müzikal performansta yaşanmıştır (Buchanan, 1991; 39).

Bulgar Halk Çalgıları ve İcra Alanları

Müzik, dans ve diğer görsel sanatlardaki performans, kültürel gösteriler bütünü oluşturur ve ait olduğu dönemin ekonomik, sosyal ve politik şemasını çizmesi açısından önem taşır (Farber, 1983; 33). Bulgar kültürel performansı ise geçirdiği dönemi yansıması açısından ayrıca değerlidir. Çünkü Bulgaristan'da halkın kendi imajı olan tarih, folklor ve sosyalist ideolojiyle birlikte performanslar daha özel bir biçimde var olmaktadır. Özellikle sosyalist döneme geçiş süresinde ve bu dönem boyunca folklor ve tarih, milli kimliği temsil eden en önemli öğeler olmuştur (Buchanan, 1991; 36–37).

Ülkenin çeşitli rejimleri yaşaması müzikal açıdan zengin bir yapıya kavuşmasını sağlamıştır. Tarihsel olarak düşünüldüğünde antik dönemden itibaren Slav³⁸ şarkıları, Türkleşmiş Ön Bulgarların doğu kimliği taşıyan melodileriyle birleşmiştir. 9. yüzyılda Bulgaristan, Ortodoks ilahilerinin sesinin duyulduğu bir ülke iken, daha sonraları Katolik Slav

³⁸ Doğu ve Güney Doğu Avrupa'da yaşayan etnik bir grup olan Slavlar, Ortodoks, Katolik ve Müslüman olabilmektedirler. (Batı Slavlar: Çekler, Polonyalılar, Slovaklar, Doğu Slavlar: Beyaz Ruslar, Ruslar, Ukraynalılar, Güney Slavlar: Bosnalılar, Bulgarlar, Hırvatlar, Makedonyalılar, Karadağlılar, Sırp ve Slovenyalılar (Barford, 2001; 3).

ilahileri de burada okunmaya başlanmış (Lang, 1976; 102), Türk egemenliği³⁹ ve özgürlük savaşı gibi dönemlerde pek çok efsaneyi içinde barındırmış kahramanlık şarkıları olan *haiduklar* söylenir olmuştur (Buchanan, 1991; 42).

Türklerin Bulgaristan'ı 19. yüzyılda terk etmesi üzerine Bulgar mili kültüründe yeni bir dönem başlatılmış, milliyetçilik düşüncesi doğrultusunda tarih ve kimlik üzerinde yeniden yapılanmaya girilmiş, Antik Slav - Trakya mirası ve hatta *cyril*⁴⁰ alfabesi Bulgar bilincinin tekrar ele geçirilmesinde önemli bir nokta olarak kabul edilmiştir (Buchanan, 1991; 66).

Bulgaristan'daki ideolojik ve kültürel yapının ve performansın önemli bir ögesi olan çalgılarla ilgili yapılan ilk tespitler, *panpipe*, *gaida* ve *citharay*ı göstermektedir. 14. yüzyıldan itibaren Balkan çalgıları bölgede yayılmaya başlamış, örneğin Sırbistan'ın *kolo* dansı Bulgaristan dans ve müziğini etkilemiş, bu dansta icra edilen çalgılar Bulgar halk müziğine girmiştir. El ele tutuşup, daire şeklinde yapılan *kolo* dansında *akordeon*, *frula*, *tamburica*, *sagija*, *harmonica* ve *tupan* çalınmaktadır. Bu nedenle *tanbura* ve *tupanın* Bulgar halk müziğine girişi *kolo* dansı sayesinde gerçekleşmiştir (Lang, 1976; 144). 14. yüzyıldan sonra Sırbistan'da çalınan *gusla* adlı çalgının bölgeye girişi de aynı şekilde olmuştur. (Lang, 1976; 145). Dobruca bölgesinde *gadulka*, *harmonika* ve *gaida* birlikte, Trakya bölgesinde *kaval*, *gaida*, *gadulka* ve *tupandan* oluşan gruplar görülmektedir (Kachulev, 1978; 14; Buchanan, 1991; 155).

UCLA'da (University of California Los Angeles) etnomüzikoloji profesörü olan Timothy Rice⁴¹ 1969 yılında Trakya Bölgesi'nde gittiği geleneksel bir düğünü anlatırken, *gaida*, *kaval* ve *gadulka*nın çalındığını ve dans başladığı zaman *tupanın* gruba katıldığını belirtmiştir. *Gaida* icracısı bam telini kullanmamakta ve *kaval* ile birlikte melodiyi bir oktav pestten çalmaktadır. (Bkz. Şekil 1)



Şekil 1. 1969 Yılında Trakya Bölgesi Alan Çalışmasında Rice Tarafından Çekilen Fotoğraf (Rice, 2004; 33)

³⁹ Bir araştırmaya göre 15. yüzyıl itibarıyla Rumeli topraklarında yaşamış 340 Türk aşireti vardır (Bayar, 2001; 27). 1878 Osmanlı-Rus savaşı sonundan 1900 yılına kadar ise Türkiye'ye göç edenlerin sayısı 3 milyona yakındır (Alagöz, 2001; 36).

⁴⁰ Rum asıllı bir baba ve Bulgar kökenli Slav bir anneden doğmuş Cyril ve Methodius adlı iki kardeş Bulgar Krallığı döneminde alfabelerini yayma fırsatı bulmuş, onlar hayatta iken alfabeye Constantine ve Roma'da ölmelerinden sonra *Cyril* adı verilmiştir. 9. yüzyılda yaşamış olan papaz, teoloji ve dil uzmanı olan bu iki kardeşin *cyril* alfabesi, Doğu ve Güney Doğu Avrupa'da yaşayan etnik bir grup olan Ortodoks Slavlar tarafından hala kullanılmaktadır. Katolik ve Müslüman Slavlar ise [Latin alfabesini](#) tercih etmektedir (Lang, 1976; 102).

⁴¹ Rice, Bulgaristan'da aralıklı olarak uzun yıllar alan çalışmaları yaparak, *May it Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music* ve *Music in Bulgaria* adlı kitaplarını yazmış, Bulgar müziği üzerine uzmanlaşmıştır.

Bulgarian National Ensemble of Folk Song and Dance Korist ve Solisti Tzvetanka Varimezova şu bilgileri vermektedir: “Balkan geleneği içinde kendi geleneksel üslubunu yaratmış olan Bulgar müziği, çalgılar açısından çok zengindir. *Kaval*, *gaida*, *tupan*, *tanbura* ve *gadulka* Bulgar müziği çalgılarıdır. Fakat geleneksel Bulgar halk müziğini *gaida* ve *tanbura* temsil etmektedir. Ülkenin birincil sembolü olarak kabul edilen *gaida*, Rodop dağlarında *kaba gaida* olarak, bir oktav pest akortla çalınmaktadır” (Varimezova, 2007).

UCLA Balkan Ensemle kurucusu eşi Ivan Varimezova ise: “*Gadulka*, *gaida*, *akordeon*, *tupan* ve *kaval* gibi çalgılar genellikle yeni yıl törenleri, festivaller, düğünler, gece kulüpleri ve eğlence yerleri olan *mehana*⁴²larda dansa eşlik amacıyla icra edilir” ifadesini kullanmıştır. (Ivan Varimezova, 2007). (Şekil 2-3)



Şekil 2. Tzvetanka ve Ivan Varimezova'nın Girit'in Merkezi Herakliyon'a bağlı Houdetzi Köyü'nde Bulgar Halk Şarkıları İcra Ederken Tarafımızdan Çekilen Fotoğrafı



Şekil 3. Bulgaristan'da Bir Mehana'da Çalışan Tupan, Akordeon, Kaval ve Gadulka İcracıları Grubu

Rice 1987'de Trakya bölgesinde yaptığı alan çalışmasında ise; bir gece kulübünde *gadulka*, *gaida*, *kaval* ve *tupan* çalgılarıyla tek sesli müzik icra edildiğini görsel ve yazılı olarak kaydetmiştir (Rice, 2004; 34). (Bkz. Şekil 4)



Şekil 4. 1987 Yılında Trakya Bölgesi Alan Çalışmasında Rice Tarafından Çekilen Resim (Rice, 2004; 34)

⁴² Türkiye ve Balkan bölgelerinde alkol (rakı, şarap, votka, bira) ve meze servisinin yapıldığı mekânları tarif eden kelime, Farsça şarap anlamına gelen *mey* ve ev anlamına gelen *hanenin* birleşiminden oluşmuştur. (*Meyhane*)

Timoty Rice'nin 1988'de Sofya'nın güney doğusundaki Pazarcık şehrinde gittiği bir köy düğününde şekil 2'de görülen Ivan ve Tzvetanka Varimezova çifti icra yapmışlardır. Rice kitabında bu çifti profesyonel olarak Bulgar müziği icra eden arkadaşları olarak tanıtmış, düğünde *horo/ horo round*⁴³ dansının yapıldığını ve çalgı grubunda birer adet *kaval* ve *gaida*, ikişer adet *tanbura* ve *tupan* ve üçer adet *gadulka*nın (biri *bas gaduka*) bulunduğunu belirtmiştir (Rice, 2004; 56–59).

Yukarıda bahsedilen tüm icra alanlarının yanı sıra, *gadulka* çalgısının büyük şehir sokaklarında para kazanmak amacıyla icra edildiğine dair belgeler de mevcuttur. (Bkz Şekil 5)



Şekil 5. Sofya'nın Dom Kilisesi Meydanında 1998'de Çekilmiş Ayı Oynatıcısı *Gadular*⁴⁴ ve Ailesinin Resmi (Fotoğraf: Ayhan Sarı)

Bulgar Kültürel Performansının Temsili: Devlet Destekli Halk Orkestraları

Elde edilen bilgi, bulgu ve belgeler doğrultusunda komünist döneme kadar Geleneksel Bulgar Müziği çalgılarının kullanım alanları yeni yıl törenleri, festivaller, düğünler, gece kulüpleri, eğlence yerleri ve büyük şehrin sokakları (sokak müziği) olarak özetlenebilir.

Bu icra alanlarından başka, Stokes'un müziğin devletin kültürel politikalarını ve ulusal kimliğini yansıtan önemli bir araç olmasını temel alan kimlik ve ulus devlet söyleminde olduğu gibi, geleneksel çalgılar da komünist dönemle birlikte ulusal propaganda araçlarından biri haline gelmiştir (Stokes, 1994; 11). Çünkü 1944–1989 yılları arasında yaşanan komünist dönemin Bulgar performans geleneği üzerindeki etkisi ayrıca önem taşımakta ve bu etki çalgılar üzerinde de görülmektedir. Komünist Partisi amaçları doğrultusunda köy müziğini Bulgar milli kimliğinin bir sembolü olarak kabul etmiş, profesyonel toplulukları halk müziği sunumu için görevlendirmiştir. Köy geleneğini canlı tutmak amacıyla bu müziğin performansı için yeni kuruluşlar yaratmış, konser, festival ve milli tatiller organize ederek, ödüller sunmuştur (Rice, 2004; 26, 55). Bunlar arasında işlevsel açıdan önemli olan ve devlet düzeni içerisinde Bulgar kültürel performansını en iyi şekilde temsil eden kuruluşlar devlet destekli halk orkestraları olmuştur (Buchanan, 1991; 66). İlk orkestra 1951'de [Philip Koutev](#)⁴⁵ tarafından kurulmuş, halk melodilerini temelini koruyarak armonize eden bu orkestrayı [Bulgarian State Television Female Vocal Choir](#), *Tedora* ve [Trio Bulgarka](#) gibi gruplar takip

⁴³ Çiftlerin daire şeklinde dönmeleriyle icra edilen ve *gadulka* çalgısının en popüler olduğu Bulgar halk dansı (Rice, 2004; 35; Petrov, 2006).

⁴⁴ *Gadulka* çalan kişi

⁴⁵ “Bestecilik eğitimini Dobri Khristov ve *keman* eğitimini Hans Koch ile 1929'da tamamlayan Phillip Koutev'in (1903-1982) kurduğu senfonik Bulgar halk orkestrası dünya çapında ün yapmış, Bulgar müzik kültürünün sembolü olmuştur. İlk profesyonel Bulgar halk müziği orkestrasının kurucusu olması, onu dünya çapında en temel ve etkileyici Bulgar müzisyen olarak üne kavuşturmuştur.” Bu bilgiler *Bulgarian National School of Folk Arts* 'ın web sitesinin ana sayfasında bulunan ve patron başlığı altında yazan bölümden alınmıştır.

etmiştir. İşte bu gruplarda *gadulka*, *kaval*, *gaida*, *tanbura* ve *tupan* çalgıları birlikte icra edilmiştir (Buchanan, 1991; 195). Bkz. Şekil 6)



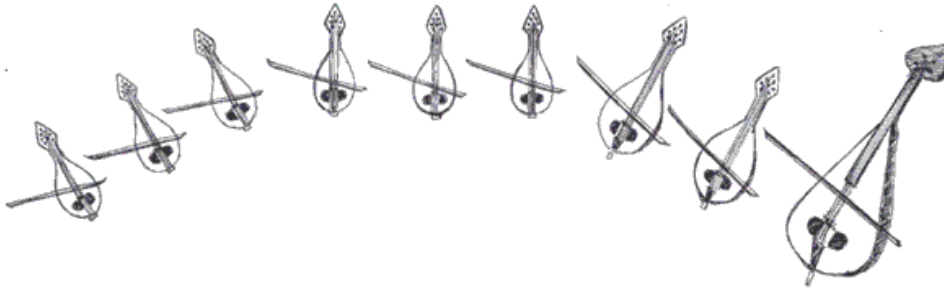
Şekil 6. Koutev Orkestrası- İlk Konserden Bir Fotoğraf

Bulgaristan’da geleneksel çalgıların çeşitlerini oluşturan ve icra eden ilk orkestra Phillip Koutev’in orkestrasıdır. Koutev devlet desteğiyle, halk melodilerini armonize ederken, halk çalgılarının da batı modeli ile çeşitlerinin yapılmasını tasarlamış, çalgı bilimci ve yapımcısı olan Ivan Katsarov ve Boris Drakev’e verdiği çalgı siparişleri ile yeni çalgı kümeleri oluşturmuştur.

Koutev’in isteği üzerine icracı ve çalgı yapımcısı Katsarov gadulka çalgısına; keman klavyesi ve akort sistemini, 4. teli, keman köprüsü, burguları ve başını eklemiştir. Ayrıca çalgıya barsak teller yerine metal teller takılmış, soprano çalgının imalinden sonra aynı prensiplere göre viyola, viyolonsel ve kontrbas gadulkalar sipariş edilmiştir. Bu değişiklikler ile entonasyon ve icra tekniklerinin geliştirileceği ve batı tınısının yaratılabileceği fikri yaygınlaşmış ve ilk konser 1951’de verilmiştir.

Koutev keman ailesine göre modeli verilen gadulka ailesinin; sadece bir halk çalgı kümesi değil, bir senfoni orkestrası çalgı ailesi olduğunu bildirmiştir (Stoyanov, 1974).

Orkestrada iki *gadulka* aynı sesi çalarken, *viola*, *viyolonsel* ve *kontrobas* gadulkalar melodiyi bir oktav pestten çalmış ve bas çizgisindeki zenginliği sağlamış, *gadulka ailesi* çok seslendirilmiş eserlerde de icra edilmiştir. (Buchanan, 1991; 218). (Bkz. Şekil 7)



Şekil 7. Gadulka Ailesi

Ancak yapılan bu değişimlere ve oluşturulan yeni tınıya eleştiriler de yöneltmiştir. İracı ve çalgı bilimci Vergili Atasanov: “Çalgıların yumuşak orijinal sesi yeni orkestralar

için yetersiz kaldı” eleştirisinde bulunmuştur. Hakikaten yazılan eserler için teknikler henüz gelişmediği ve keman ailesindeki standardizasyona gidilemeden, eser yazma ve sunma durumuna geçildiği için icracılar çalgılardan çabuk soğumuşlardır. 4. tele, keman akort ve klavyesine alışma güçlüğü çeken icracılar çalgıların seslerinden tatmin olmamışlardır.

Gadulka çalgısında olduğu gibi *kaval* ve *tanbura* çalgılarının da çeşitlerinin imalini sağlayarak, orkestral tınıya katkıda bulunan Koutev’in çalgısal gelişimini tasarladığı ve ideolojik olarak rejimden beslenen “halk orkestraları”ndaki devlet desteği rejimin bitmesiyle doğru orantılı olarak son bulmuştur. Bu durum çalgıların raflarla kaldırılmasına, sanattaki devlet desteğinin ideolojik anlamının kaybolmasına ve halk orkestraları ile düğün müziklerinin politik özelliğini yitirmesine sebep olmuştur. (Stoyanov, 1974; 73; Bunchanan, 1991; 201) Orkestralar için tasarlanan çalgılar ise sadece orkestra icracıları arasında kullanılmaya devam etmiştir (Bunchanan, 1991; 636). (Bkz. Şekil 8)



Şekil 8. Koutev Orkestrası (1979)

Kemençe Beşlemesi ve Hüseyin Saadettin Arel

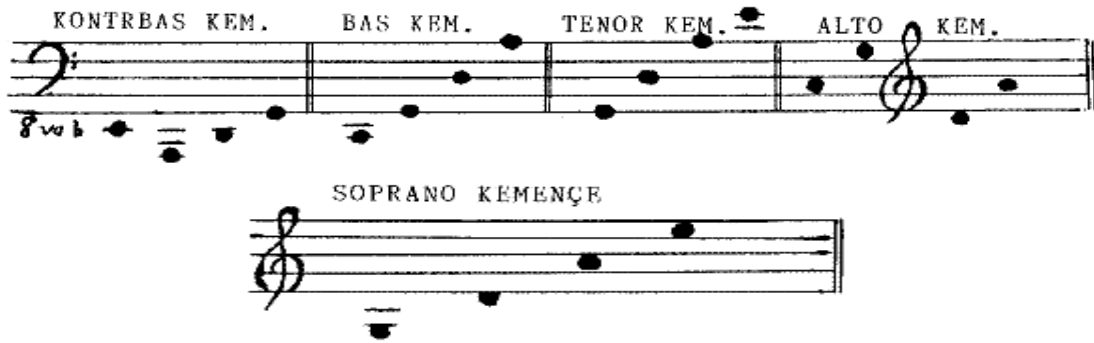
Türk Müziği ses sistemini batı tanpere sistem modeline göre oluşturma çabaları sonucunda günümüzde kullanılan 24’lü ses sisteminin son mimarı, müzikolog, müzik teorisyeni ve besteci Hüseyin Saadettin Arel, Koutev’den 19 yıl önce aynı yöntem ve benzer bir amaç ile geleneksel çalgılarla orkestral tınıyı yakalamak için çalışmalar içine girmiştir. Batıdaki keman, viyola, viyolonsel ve kontrbas çalgılarına karşı, soprano, alto, tenor, bas ve kontrbas kemençeyi geliştiren Arel’in bu buluşu, defalarda canlandırılma çalışmalarına karşın, Arel’den sonra çok da varlık gösterememiştir.

Hüseyin Saadettin Arel 1932 yılında *kemençeye* dördüncü telle birlikte üst eşiği de eklemiş ve tel boylarını eşitlemiştir. Ayrıca bu yeni çalgıyı *keman* ailesini örnek alarak *soprano, alto, tenor, bas* ve *kontrbas* olacak bir aile şeklinde düzenlemiş ve bu aileye *kemençe beşlemesi* adını vermiştir. *Soprano, alto ve tenor kemençeler* tellere tırnakla teması suretiyle, *viyolonsel ve kontrbas kemençeler* ise tellerin üzerine parmak uçlarıyla basılması suretiyle çalınmaktadır.

Arel ve bu yeni oluşumda onunla birlikte çalışan öğrencisi Dr. Rıza Zühtü Tinel *kemençede* yapılan değişimi şöyle ifade etmişlerdir : “Öteden beri *kemençenin* musikimizde değeri ile mütenasip bir mevki almadığını görür, bu sazın (hususiyeti bozulmaksızın tekemmül edilecek olursa) mühim vazifeler yüklenebileceğini düşünürdüm. Mini mini bir cüsseden çıkan hiç unutulmayacak bir gürlükte tok ve donuk sesteki cazibe, çalınırken tellerine parmakla basmayıp tırnakla temas edilmesinden doğan güzellik, kah neşeli, kah

hüzünlü ifadelerle muktadir oluşundan sezilen gizli kabiliyet her zaman beni ilgilendirdi. Gönlüm diyordu ki bu saz yegâh, neva ve rast seslerine düzenlenen üç tanecik telin mahdut imkânları içinde sıkışık kalmasın da, hem telleri *kemanda* olduğu gibi dörde iblağ edilip, kaba rast, yegâh, düğâh ve hüseyin seslerine düzensiz, hem de yine *keman* nevinde olduğu gibi birbirinden büyük beş *kemençe* vücuda getirilerek, takriben beş sekizli genişliğinde ses servetine ve o nispette bol imkanlara sahip polifoniye elverişli bir saz heyeti ortaya çıkarılsın” (Arel, 1948; 3-5).

Dr. Rıza Zühtü Tinel ise yapılan çalışmaları Dr. Ayhan Sarı tarafından günümüz Türkçesi ile yayına hazırlanan *Asri Kemençe* isimli yazma eserinde şu şekilde ifade etmiştir “Muhterem hocam Hüseyin Saadeddin Bey *kemençe* kuvatorunu (dörtlemesini) imale karar verdiğini ve imalci aramaklığımızı emretmiştir. Mesud Cemil Beyefendi Radyodaki Udi Cevdet Bey’in mükemmel bir imalci olduğunu ve kemençeci Ruşen Bey’e yaptığı *kemençenin* çok güzel ve sesli olduğunu methetmesi üzerine Cevdet Bey’e müracaata karar verdik. *Kemençe* hakkındaki bu eseri Cevdet Bey’e verdim. Tadilatla okumasını ve kendisinin ayrıca bir itiraz ve mütalaası olup olmadığını bilahare kendisine sordum. Tamamıyla benim mütaalatımla hemfikir olduğunu söylemesi üzerine, Hüseyin Saadeddin Beyefendi’nin nezdinde götürdüm. Pazarlık yapıldı. *Soprano, alto, tenor, viyolonsel ve bas kemençeler* sipariş edildi” (Sarı, 2010). (Bkz. Şekil 9)



Şekil 9. Kemençe Beşlemesinin Akort Sistemi⁴⁶ (Arel, 1948; 5)

“Görüldüğü gibi *tenor kemençe* sopranodan, *bas kemençe* de altodan bir sekizli pesttir. Her sazın 4 teli arasında ise daima beşli aralığı bulunur. *Kontrbas kemençe* ise *keman* ailesindeki adaşı gibi tersine beşli aralıklarla düzenlenir. *Tenor kemençe* dışındaki çalgılar *keman* ailesindeki eşlerine tıpatıp uygundurlar” (Arel, 1948; 5). (Bkz. Şekil 10)

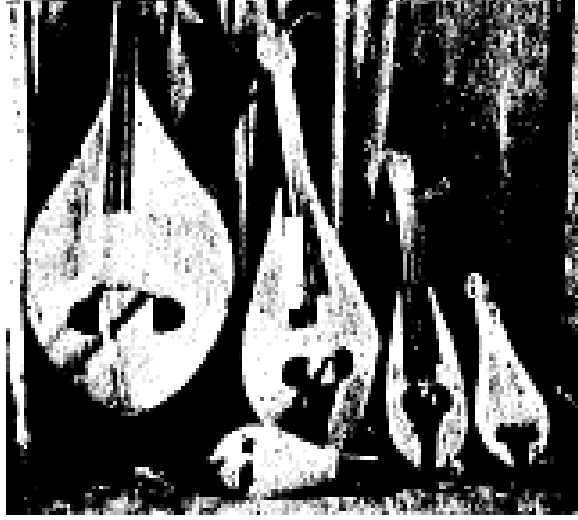


Şekil 10. Kemençe Beşlemesinin Ses Aralığı (Arel, 1948, S. 6; 5)

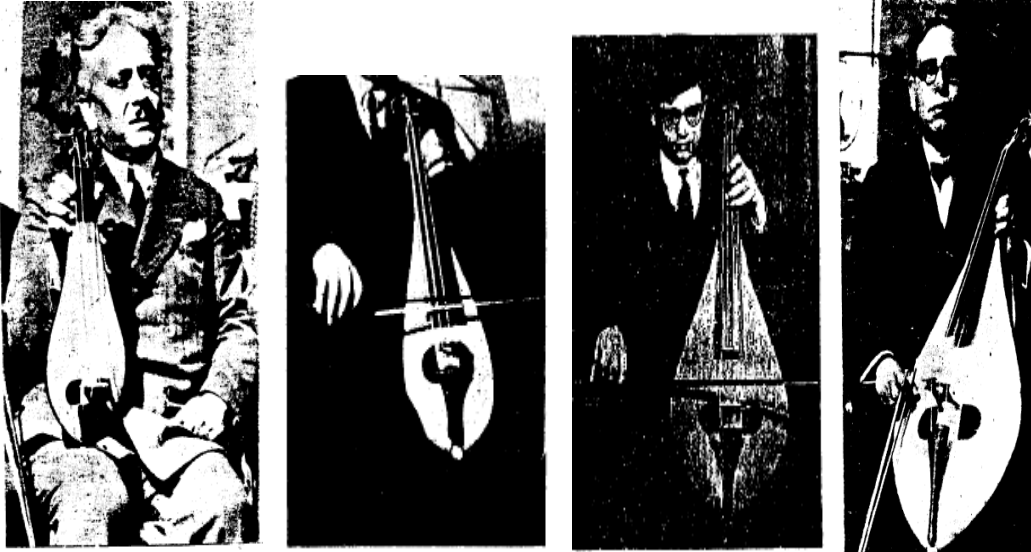
⁴⁶ Türk Müziği’nde piyanonun beşinci la sesi (diyapazon sesi) re (neva) olarak kabul edildiği için; *soprano kemençe* (dört telli kemençe) bugün batıdaki sol-re-la-mi akort sisteminin karşılığı olan do-sol-re-la şeklinde akort edilmektedir.

“*Kemençe beşlemesi* kaba kaba aşiran ile tiz muhayyer arasında 5,5 sekizliden fazla bir ses sahasını içine almaktadır. Soprano ve altosunda *kemanda* olduğu gibi gövdenin yarısına kadar uzanan siyah tahta destek yoktur. Yalnız *tenor*, *bas* ve *kontrbas* kemençelerde mevcuttur. Yine yalnız *soprano* ve *alto* kemençe dizde çalınabilmekte, diğerleri ise *viyolonsel* gibi madeni ve ince bir çubuk ile zemine dayanarak icra edilmektedir” (Öztuna, 1990, c. 1; 443-444). (Bkz. Şekil 11-12)

Hüseyin Saadettin Arel, *kemençe* ailesinin Türk müziğinde icra edebileceği eserler bestelemişse de; bu aile en parlak dönemini mucidi hayattayken yaşamış, Arel’in ölümünden sonra bu çalgılara çok da rağbet kalmamıştır.



Şekil 11. Kemençe Beşlemesi



Şekil 12. Alto, Tenor, Bas, Kontrbas Kemençeler (Arel, 1948, s. 6; 5-8)

Kemençe beşlemesi ve dört telli *soprano kemençe* hakkında olumlu ve olumsuz pek çok fikir ileri sürülmüş, bunlardan birkaçına aşağıda yer verilmiştir: *Dört telli soprano kemençeyi* Arel’den sonra tekrar canlandıran Cüneyd Orhon konuyla ilgili şu bilgileri vermiştir: “*Kemençe beşlemesi*, Dr. Zühtü Tinel ve Hüseyin Sadettin Arel tarafından yapılmıştı. Maksudı ise Batı’daki keman ailesinin karşıtı olan Türk yaylı çalgılarını yani *kemençe* ailesini meydana getirmektir. Batıda *soprano keman* ile *alto keman* arasında bir beşli ve *alto keman* ile *viyolonsel*in arasında bir sekizli bulunmaktadır. Bir sekizli aralığının büyüklüğü nedeniyle, bu aralıkta bulunan ikinci bir çalgının görevini *ikinci keman* üstlenmektedir. (keman – viyola – viyolonsel – kontrbas) Arel ise *soprano kemençe*- *alto kemençe*- *tenor kemençe* - *bas kemençe* ve *kontrbas kemençeyi* düzenleyerek, bu eksikliği de

gidermeye çalışmıştır..... 1922 yılında Arel'den armoni dersi alan Dr. Zühtü Tinel armoninin Türk müziğine tatbiki için *kemençe beşlemesinde* hocasına yardım etmek istemiş, *kemençe ailesi* ikisinin çalışmalarıyla oluşmuştur” (Orhon, 1999).

Cüneyd Orhon'un bu konuda verdiği diğer bilgileri öğrencisi İTÜ TMDK Öğretim Üyesi Prof. Nermin Kaygusuz şöyle bildirmektedir:

“1974 tarihinde o zaman Ankara Devlet Konservatuvarı'nda *luthier* olarak çok değerli hizmetler vermekte olan Cafer Açın, Cüneyd Orhon'la ilk tanışma ve görüşmesinde *kemençenin* tellerinin eşit boyda olmasının gerekliliğini ısrarla telkin etti. 1975 yılında İstanbul'da kurulan Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'nda Cüneyd Orhon konservatuvarın kurucu üyesi ve *üç telli kemençe* hocası, Cafer Açın da bu konservatuvarın Çalgı Yapım Bölümü'nün kurucusu ve başkanı olarak bir araya geldiler. *Kemençe* üzerindeki çalışmalar sadece üç telin boylarının eşitlenmesi değil, Arel'in *kemençe beşlemesinin* ele alınması olarak gündeme geldi. 1976 yılında *dört telli kemençe* Türk Müziği Devlet Konservatuvarı yönetim kurulu kararı ile eğitim programına alındı. Hem icrası, hem de yapımı hazırlıklarına hızla geçildi. Aynı yılın sonlarına doğru Cafer Açın'ın bilgi ve hüneri ile 10 tane *soprano*, 2 tane *alto kemençe* hazırlandı ve her iki *kemençenin* de eğitimi Cüneyd Orhon tarafından başlatıldı. Daha sonra Çalgı Yapım Bölümü müfredat programına *tenor* ve *bas kemençeler* de alındı.... *Soprano kemençe* halen İstanbul Devlet Türk Müziği Klasik Korosu başta olmak üzere çeşitli koro, orkestra ve müzik etkinliklerinde çalınmakta, *bas kemençe* ise genellikle tasavvufi etkinliklerde kullanılmaktadır” (Kaygusuz, 2001; 179–180).

Kısaca *kemençe beşlemesinin* de ömrü gadulka ailesine benzemiş, uzun ömürlü olmayan bu çalgılar, çok geçmeden kullanımdan kalkmıştır. 2010 yılında İTÜ TMDK Uluslar arası Cüneyd Orhon *Kemençe Sempozyumu*'nda *kemençe beşlemesi* tekrar gündeme gelmiş, 1976 yılında imal edilmiş çalgılar ile icra yapılmaya çalışılmıştır. Yeni çalgıların imal edilmesi için de projeler üretilmekte ve sonuçları beklenmektedir.

SONUÇ

Aynı aileye mensup, armudî biçimde ve tellere tırnak teması suretiyle çalınan iki çalgının, benzer hedef ve mantıkla, ancak genel itibarıyla farklı amaçlarla çok seslendirildiği yapılan çalışmalar sonucunda tesbit edilmiştir.

Türkiye'deki çalışmaların amacı modernize olma, batılılaşma ve batının yaylı çalgılar orkestrasına alternatif bir orkestra yaratma düşüncesidir. Bulgaristan'da ise ana amaç devletin kültürel politikalarını ve ulusal kimliğini yansıtmak, köy müziğini Bulgar milli kimliğinin bir sembolü olarak kullanmak, Bulgar kültürel performansını en iyi şekilde temsil eden kuruluşlar olarak devlet destekli halk orkestralarını yaratmaktır. Bu aşamadan sonra Koutev'in hayal gücü, orkestral yeteneği ve çalgı bilimciliğiyle yeni tasarımlar gerçekleşmiştir.

Buradaki önemli tespit, farklı amaçlarla da olsa, yapılan tasarımların aynı olmasıdır. 4. tel, keman klavyesi, keman akort sistemi ve metal teller benzer prensiplerle çalgılara eklenmiştir.

Koutev Arel'in çalışmalarını görüp, örnek mi almıştı? Koutev'le ilgili tesbit edilen kaynaklarda Arel ile ilgili bilgi bulunmamaktadır. Acaba Koutev'in Arel'in çalışmalarından haberi var mıydı?

Her ne kadar Koutev Arel'den 20 yıl sonra tasarımını gerçekleştirmiş olsa da, iki müzik adamı, keman ailesi modelinin köklü geleneğinden farklı amaçlar ancak aynı prensiple, aynı şekilde mi etkilenmişti?

Bu çalışmada yapılan tüm tesbitler ile birlikte, yukarıdaki sorular halen yanıtlanmaya muhtaç görünmektedir. Ayrıca söz konusu çalgı tasarımları bugün ilgililerin kendilerini tekrar hayata geçirmelerini beklemektedirler.

KAYNAKLAR

- Alagöz, S., İ.,** 2001. Bulgaristan Türk Folkloru'nda Rumeli'den Anadolu'ya Göç, *II. Uluslararası Bulgaristan Türk Halk Kültürü Sempozyumu Bildirileri*, Kültür Bakanlığı, Ankara, 11-12 Ekim, s. 35-47.
- Arel, H. S.,** 1948. Kemeñçe Beşlemesi Hakkında Hatıralar ve Düşüneler, *Musiki Mecmuası*, 6, 3-8.
- Barford, P. M.,** 2001. *The Early Slavs*. Ithaca, Cornell University Press, New York.
- Buchanan, D.,** 1991. The Bulgarian Folk Orchestra: Cultural Performance, Symbol and The Construction of National Identity in Socialist Bulgaria, Ann Arbor : U-M-I., Texas.
- Buchanan, Donna.** 2006. Performing Democracy : Bulgarian Music And Musicians in Transition. Chicago : University of Chicago Press,
- Dimitrov, V.,** 2001. Bulgaria. Routledge: Taylor& Francis Group, London.
- Farber, C.,** 1983. High, Healthy and Happy, Ontario Mythology on Parade, in *The Celebration of Society: Perspectives on Contemporary Cultural Performance*, pp. 33-50, Eds. Frank E. Manning, Ohio, Bowling Green University Popular Press, Ohio.
- Ivanov, L.,** 2007. Essential History of Bulgaria in Seven Pages, Bulgarian Academy of Sciences, Sofia, Yayınlanmamış Ders Notu.
- Kachulev, I.,** 1978. Bulgarian Folk Musical Instruments, (trans. Thomas Roncevic), Tamburiztza Press, Pittsburgh.
- Kaygusuz, N.,** 2001. Gelişen Sazlarımız İçinde Kemeñçe, *Müzikte 2000 Sempozyumu*, Neyir Matbaacılık, Ankara, 17-18 Mayıs, s. 175-191.
- Lang, D. M.,** 1976. The Bulgarians: From Pagan Times to the Ottoman Conquest, Thames and Hudson, Great Britain.
- Orhon, C.,** 1999. Kişisel Görüşme, Maçka-İstanbul
- Petrov, G.,** 2007. Kişisel Görüşme, Harbiye-İstanbul.
- Rice, T.,** 2004. Music in Bulgaria, Oxford University Press, New York.
- Öztuna, Y.,** 1990. Kemeñçe Beşlemesi, *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, 1, s. 4443-444.
- Stokes, M.,** 1994. Ethnicity, Identity and Music, in *Ethnicity, Identity and Music*, s. 1-28. ed. Martin Stokes, Berg Publishers, New York.
- Stoyanov, Stoyan.** 1974. Filip Kutev. Sofia: Nauka i Izkustvo
- Tinel, Z.** 2010. Asri Kemeñçe, Yayına Hz: Dr. Ayhan Sarı. İTÜ TMDK Yayınları, İstanbul.
- Todorov, N.,** 1977. A Short History of Bulgaria, Editor: E. Andreeva, Translator L. Dimitrova, Sofia : Sofia Pres.
- Varimezova, T. and I.,** 2007. Kişisel Görüşme, Herakliyon-Girit.

“AVRUPA BİRLİĞİ SÜRECİNDE GELENEKSELDEN MEDYASAL MÜZİK ALGISINA”

Yrd.Doç.H.Yılmaz KÜÇÜKÖNCÜ

yilmazkucukoncu@yahoo.com

**Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Eğitim Fakültesi
GSE Bölümü Müzik Öğretmenliği Ana Bilim Dalı**

ÖZET

Birey, doğal çevresinden gelen her iletiyi, duyu organları sayesinde algılayarak, iletilerdeki veri özelliklerini çözümler, onları tanır, bilinir hale getirir. Bireyin doğal çevresinden tanıdığı bildiği her şey onun toplumsal, sosyal ve kültürel çevresi ile olan iletişimde algılayış biçimini yönlendirir. Müzik, bireyin doğal çevresinin iletilerinden biri olan sesin hammadde olarak kullanıldığı, bireysel ve toplumsal bir iletişim aracı, aynı zamanda kültürel üründür. Bu anlamda, her toplum kendi yaşama biçimine uygun olarak zaman içinde gelenekselleşen müzik kültürünü oluşturur.

Tarihsel gelişim sürecinde, bireyin ve toplumun üstün özelliklerinden olarak kabul edilen müzik aynı zamanda toplumu meydana getirenlerin, uyumlu kişiler haline gelmesinde araç olarak da kullanılmıştır. Bireyler de kendilerini ifade edebilmenin en etkili yöntemi olarak müziği daima kullanmışlardır. Bu anlamda, müzik her toplumda bugüne kadar desteklenerek himaye edilmiştir. Bununla ilişkili olarak geleneksel müzik kültürü, toplumsal genel kültür öğelerine göre biçimlenir ve onları yansıtır.

Toplumsal iletişimin sağlanmasında medya çok önemli bir görev yapmaktadır. Ulusal ve uluslar arası medya, günümüz ileri teknolojilerini görsel ve işitsel yayınlarında etkili biçimde kullanarak toplumsal yapıları etkilemektedir. Medyanın en etkili olduğu alanlardan birisi de müziktir. Medya sayesinde dünyadaki çok farklı kültürlerle sahip ülkeler, birbirlerinin kültürlerini tanımakta ve etkilenmektedir. Bu sayede, medyasal müzik kültürü oluşmaktadır. Günümüz Dünya ekonomisinde önemli yeri olan, ülkemizle de entegre biçimde çalışan, müziğin biliminden sanatına kadar her türlü üretme, icra etme, dinleme ve öğretimine ait bütün işlevlerine yönelik üretim yapan Müzik Endüstrisi, medyadan en geniş biçimde faydalanmaktadır. Her toplumda, kendi geleneksel müzikleri ile birlikte, müzik endüstrisi ve medyanın kendi amaçları doğrultusunda ürettiği ve kullandığı daha çok ticari nitelikli popüler medyasal müzikler, toplumsal müzik kültürünü meydana getirmektedir.

Müzik, üretme - seslendirme ve dinleme etkinlikleriyle bütünleşir. Etkinliklerin hepsi bireysel müzik algılamasına dayalı olarak biçimlenir ve gerçekleşir.

Bu bildiride, AB'ne giriş sürecinde geleneksel müzik algısının ve medyasal müzik algısına olan etkileri, kaynak tarama yöntemiyle ve rastlamsal olarak seçilen deneklerle yapılacak görüşmelerden elde edilen verilerin yorumlanmasıyla ele alınarak incelenmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Müzik, Medyasal müzik, Müzik algılaması, Müzik kültürü

IN THE PROCESS OF EUROPEAN UNION FROM THE TRADITIONAL MUSIC SENSE OF THE MEDIATIC MUSIC

ABSTRACT

The individual, the natural environment, each incoming message, through sensory organs to detect messages, features solutions for data, recognizes them, makes it known. Natural environment of the individual of his acquaintance knows everything, social and cultural environment leads the way with the perception of communication. Music, which is one of the individual voice messages, as a raw material used in the natural environment, individual and social communication tool, but also the cultural product. In this sense, every

society in accordance with their own form of life over time creates a culture of traditional music.

The process of historical development, accepted the individual and society as a dominant feature of the music community who make up at the same time, with people becoming used as a tool. Individuals should also always used music to express themselves as the most effective method. In this sense, music is in every society ever supported and patronized. In relation to this traditional music, culture, society is shaped by the elements of general culture, and reflects them.

National and international media, publications, effectively using today's advanced technologies, visual and auditory effects of social structures. One of the most influential music of the areas where the media. Countries with very different cultures around the world through media, and is influenced by each other's cultures recognize. Thus, the culture is composed of media music.

In every society, in conjunction with their traditional music, the music industry and the media for their own purposes media popular music it produces and uses more commercial nature, music, culture, societal make up.

Music, production - integrates voice and listening activities. All of the activities be structured and performed on the basis of the individual perception of music.

In this paper, the process of EU accession media traditional music perception and their effects on music perception source scanning method subjects should be considering how the interpretation of the data obtained from interviews.

Key Words: Traditional Music, Media music, Music perception, Music culture

1. GİRİŞ

Birey, doğal çevresinden gelen her iletiyi, duyu organları sayesinde algılayarak, iletilerdeki veri özelliklerini çözümler, onları tanır, bilinir hale getirir. Bireyin doğal çevresinden tanıdığı bildiği her şey onun toplumsal, sosyal ve kültürel çevresi ile olan iletişimde, algılayış biçimini yönlendirir. Müzik, bireyin doğal çevresinin iletilerinden biri olan sesin hammadde olarak kullanıldığı, bireysel ve toplumsal bir iletişim aracı, aynı zamanda kültürel üründür. Bu anlamda, her toplum kendi yaşama biçimine uygun olarak zaman içinde gelenekselleşen müzik kültürünü oluşturur.

Müzik, toplumsal kültürün ürünü olarak, bireyin yaşantısında önemli üretim ve tüketim malzemesidir. Türk toplumunda Türk Müziği, geleneksel Türk kültürünün etkisiyle, tarihsel gelişim sürecinin çeşitli aşamalarındaki, dönemin siyasal olaylarını, etkileriyle yansıtarak günümüze ulaşmıştır. Tarihte kurulan Türk devletlerini, yine Türk güçleri ya da Türk devletleri yıkarak yerine yeni Türk devletlerini kurmuşlardır. Bu nedenle, Türk Kültürü İçinde Türk müziği de bozulmadan korunarak, bütünlük içinde günümüze ulaşabilmiştir. (UÇAN.2000.S:14)

Bireyler ve toplumlar kendilerini ifade edebilmenin ve iletişimde bulunmanın en etkili yöntemi olarak müziği daima kullanır. Bu anlamda, müzik her toplumda bugüne kadar desteklenerek himaye edilmiştir. Bununla ilişkili olarak geleneksel müzik kültürü, toplumsal genel kültür öğelerine göre biçimlenir ve onları yansıtır. Toplumların geleneksel müzik kültürü, ortak temel özelliklerle birlikte, coğrafi çevresel özelliklere göre yöresel farklılıklar gösterir.

Geleneksel Türk müziği, belirtmeye çalıştığımız özellikler doğrultusunda, çeşitli isimlerle adlandırılan türleri yapısında bulundurmaktadır. Ancak, üretim ve tüketim alanlarına yönelik olarak temel biçimde, Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği olarak yapılan adlandırma, bütün türleri yapısal ve içeriksel bakımdan alt basamaklar halinde içinde toplayan, genel gruptur. Türk halk müziği ve Türk sanat müziği adlandırmaları günümüzde daha çok, tarihsel kültürümüzün ürünü müziklerimiz için kullanılmakta olan

adlandırmalardır. Fakat, çağımızın getirdiği bilimsel, kültürel, teknolojik ve sanatsal gelişmeler çerçevesinde, sosyal, toplumsal ve siyasal özelliklere göre üretilen ve tüketilen müzikleri de aynı gruplamalarda toplayabiliriz.

Toplumsal iletişimin sağlanmasında medya çok önemli bir görev yapmaktadır. Ulusal ve uluslar arası medya, günümüz ileri teknolojilerini görsel ve işitsel yayınlarında etkili biçimde kullanarak toplumsal yapıları etkilemektedir. Medyanın en etkili olduğu alanlardan birisi de müziktir. Medya sayesinde dünyadaki çok farklı kültürlere sahip ülkeler, birbirlerinin kültürlerini tanımakta ve etkilenmektedir. Bu sayede, medyasal müzik kültürü oluşmaktadır. Günümüz Dünya ekonomisinde önemli yeri olan, ülkemizle de entegre biçimde çalışan, müziğin biliminden sanatına kadar her türlü üretme, icra etme, dinleme ve öğretimine ait bütün işlevlerine yönelik üretim yapan Müzik Endüstrisi, medyadan en geniş biçimde faydalanmaktadır. Günümüz toplumlarında toplumsal müzik kültürü, geleneksel müzikler ile birlikte, müzik endüstrisinin yönlendirdiği ve ürettiği medyanın kullandığı daha çok ticari nitelikli popüler amaçlı medyasal müziklerden meydana gelmektedir.

Bu bildiride, AB’ne giriş sürecinde örneklem olarak seçilen kişilere ait geleneksel müzik algısının ve medyasal müzik algısının durumları belirlenerek yaş ve meslek değişkenlerine göre bunların birbirlerine olan etkileri, kaynak tarama yöntemiyle ve rastlamsal olarak seçilen örneklem kişilerle yapılacak görüşmelerden elde edilen verilerin yorumlanmasıyla ele alınarak incelenmeye çalışılacaktır.

1.1.Problem Durumu

Halk tarafından kullanılan müzikler, özellikle sözlerine ve kullanılış amacına göre müziksel bakımdan farklı yapısal özelliklere sahiptir. Bunu, Gedikli;“Geleneksel folklor değerlerini yaratan ortamın köyden kente kaymasıyla, kentte başka sentezlere dayalı yeni bir halk musikisi türü ortaya çıkmaya başlamıştır. Bunu özellikle büyük kentlerin belirli kesimlerinde somut olarak yaşamak mümkündür. (GEDİKLİ.1999.G. M ve S. S:29) diyerek belirtmektedir.

Müzik endüstrisi ile medya bu durumu kullanarak toplumsal müzik kültürünü istediği şekilde yönlendirmek için çalışmaktadır. Medya, kitle iletişim araçlarında kullandığı film müzikleri, dizi film müzikleri reklam müzikleri, jenerik müzikleri, belgesel müzikleri, müzik programlarındaki müzikler, eğlence programlarındaki müzikler ile, toplumun ilgilerini çekerek müziksel beğenileri belirleyici etkiler yapmaya çalışmaktadır.

Müziğin, üretme / seslendirme ve dinleme etkinlikleri olarak farklı alanlarda gerçekleşen, fakat hepsi birbiriyle bütünleşen işlevsel özellikleri vardır. Etkinliklerin hepsi bireysel müzik algılamasına dayalı olarak biçimlenir ve gerçekleşir. Geleneksel kültürün bir ürünü olan geleneksel müzik kültürü yapısının medyadan etkilenmesi ve geleneksel müzik kültürünün medyayı etkilemesi durumu sonucu oluşan “medyasal kültürün” algılanması, bu çalışmanın problem cümlesini oluşturmaktadır.

1.2.Yöntem

Bu çalışmada incelenmek üzere, 15 ile 60 yaş arasında rasgele toplam 34 kişi seçilerek örneklem olarak alınmıştır. Bunlar; Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Eğitim Fakültesi Sınıf Öğretmenliği ve Müzik Öğretmenliği Ana Bilim Dallarında okumakta olan öğrenciler, akademisyenler ile üniversite dışından kişilerdir. İnceleme için nitel araştırma yöntemlerinden olan görüşme yöntemi kullanılmıştır. Görüşmede rastgele seçilen örneklem kişilere, toplam oniki temel soru yönlendirilmiştir. Görüşme tekniği ile örnek kişilerin sorulara verdiği dönütlerden toplanan veriler, içerik analizi ile tanımlanmaya çalışılmıştır. Araştırmada, ihtiyaç analizine yönelik verilerinin çözümlenmesinde, sorulara verilen cevaplar, kullanma sıklığına göre benzer cümleler arasından ilgili örnek cümleler, kategorilere ayrılarak maddeleştirilmiştir. Diğer veriler tablolaştırılmış ve tablolar yorumlanmıştır.

2. BULGULAR

Görüşme yapılan örneklem kişilerin, meslek ve yaş grubuna ait kişisel bilgileriyle ilgili olarak şu dönütler elde edilmiştir.

Meslek Grubu	n	Toplam	%	Bayan	%	Bay	%
İnşaat Teknikeri	2	34	6	2	100	-	0
Serbest Meslek	2	34	6	-	0	2	1
Ziraat Mühendisi	1	34	3	1	100	-	0
Türkçe Öğretmeni	1	34	3	1	100	-	0
Terzi	1	34	3	1	100	-	0
Akademisyen	6	34	18	2	33	4	67
Emekli	2	34	6	1	50	1	50
Öğrenci	16	34	47	10	62,5	6	37,5
Memur	2	34	5	2	100	-	0
İnşaat Mühendisi	1	34	3	-	0	1	100
TOPLAM	34	34	100	20	59	14	41

Tablo 1. Mesleklere göre dağılım

Tablodan anlaşılabacağı gibi çeşitli meslek gruplarından kişiler görüşmeye katılmıştır. En ağırlıklı grubu % 47 ile öğrenciler oluşturmaktadır. Öğrencilerin % 67,5’u 10 kişi bayan %37,5’u 6 kişi bay’dır. Toplam görüşülenlerin % 59’u 20 kişi bayan % 41’i 14 kişi bay’dır.

Yaş Aralığı	15 / 24 n T			25 / 29 n T			30/ 34 n T			35 / 44 n T			45/49 n T		
Cinsiyet			%			%			%			%			%
Bayan	12	34	35	3	34	9	2	34	6	1	34	3	1	34	3
Bay	5	34	14	2	34	6	2	34	6	4	34	12	2	34	6
TOPLAM	17	34	50	5	34	15	4	34	12	5	34	4	3	34	8

Tablo 2. Yaş dağılımı

Örneklem kişilerin yaş dağılımı tablodan anlaşıldığına göre; % 50’si 15 / 24 yaş arası, %15’i 25 / 29 yaş arası % 12’si 30/34 yaş arası % 4’ü 35 / 44 yaş arası % 8’i 45 49 yaş arası grupta bulunmaktadır.

1.soruda; “Müzikle ne şekilde ilgileniyorsunuz? Aşağıdaki seçeneklerden sadece birini işaretleyiniz” diye sorulmuş ve sorudan aşağıdaki dönütler elde edilmiştir.

Sorular	n	T	%	Bayan	%	Bay	%
Sadece Dinleyerek	5	34	18	4	80	1	20
Sadece Şarkı Söyleyerek	-	-	-	-	-	-	-
Sadece Çalgı çalarak	-	-	-	-	-	-	-
Sadece Beste yaparak	-	-	-	-	-	-	-
Dinleyerek ve Şarkı Söyleyerek	10	34	29	9	90	1	10
Dinleyerek, Şarkı söyleyerek ve Çalgı çalarak	10	34	29	6	60	4	40
Dinleyerek, Şarkı Söyleyerek ve Beste yaparak	2	34	5	-	-	2	100
Dinleyerek, Çalgı çalarak ve Beste yaparak	3	34	8	1	33	2	67
Hepsiyle “Dinleyerek, Şarkı Söyleyerek, Çalgı çalarak ve Beste yaparak”	4	34	12	-	-	4	100
TOPLAM	34	34		20		14	

Tablo 3. Örneklem kişilerin müzikle ilgilenme durumları

Tablodan anlaşılabacağı gibi, örneklem kişilerin % 29’u olan 10 kişi dinleyerek ve şarkı söyleyerek, diğer bir %29 luk 10 kişi ise dinleme şarkı söyleme ve çalgı çalma ile ilgilendiklerini belirtmiştir. Dinleme söyleme besteleme %5 ve dinleme çalgı çalma besteleme %8 ile diğer ilgilenme guruplarıdır. %12 lik bir dilimde de dinleme söyleme çalgı çalma ve besteleme ile ilgilenenlerin bulunduğu görülmektedir.

2.soruda; “Ortalama olarak, günde ne kadar zamanınızı müzik dinleyerek geçiriyorsunuz ve hangi tür müziği beğeniyorsunuz?” diye sorulmuş ve sorudan aşağıdaki dönütler elde edilmiştir.

Saat	n	T	%	Bayan	%	Bay	%
Hiç							
1	7	34	21	3	43	4	57
1-2	2	34	6	2	100		
2	5	34	15	4	80	1	20
2-3	9	34	26	4	44	5	56
3-4	2	34	6	2	100		
Bütün gün	4	34	12	2	50	2	50
Kendimi iyi hissettiğim zaman ve saatlerde	5	34	15	3	60	2	40
Toplam	34	34		20		14	

Tablo 4.Müzik dinleme ile ilgili olarak kullanılan günlük zaman dilimi

Tablodaki verilerden anlaşıldığına göre; hiç müzik dinlemediğini belirten yoktur, % 26 ile 9 kişi günde 2-3 saat müzik dinlediklerini belirtmekte olup bunun % 44’ü bayan %56’sı bay’dır.

- ✓ İş yaparken sürekli müzik dinlerim, enstrümantal müzikleri tercih ederim. rock-metal, türkü, pop country beğenirim.
- ✓ Ruh halime göre etkilenme durumum değişir. Kaliteli bulduğum müzikleri dinlerim
- ✓ Pop ve Türk halk müziği dinlerim.
- ✓ Sanat müziği ve pop
- ✓ Senfonik klasik müzik
- ✓ Rock’cuyum. tercihim her zaman ondan yana
- ✓ Her tarz müzikten etkilenirim
- ✓ Blues, klasik, rock, caz
- ✓ Arabesk müzikten hoşlanıyorum
- ✓ Caz her zaman tercihimdir
- ✓ Türk sanat müziği, Türk halk müziği
- ✓ Klasik müzik ve Balkan müzikleri
- ✓ Koro müziği

3.soruda; “Hangi tür müzikler dinlemeyi tercih ediyorsunuz? birden fazla işaretleyebilirsiniz, öncelik sırasına göre (1 – 2 - 3 – 4) şeklinde belirtiniz.” diye sorulmuş ve sorudan aşağıdaki dönütler elde edilmiştir. Ancak derecelmeli sıralama her görüşmeci tarafından kullanılmadığı için tercihler genel olarak yapılmıştır.

Müzik Türleri	n	T	%	Bayan	%	Bay	%
Türk halk müziği	18	34	53	9	50	9	50
Geleneksel Türk sanat müziği	15	34	44	6	40	9	60
Arabesk	7	34	21	3	43	4	57
Popüler Türk sanat müziği	16	34	47	12	75	4	25
Pop piyasa müziği	12	34	35	8	67	4	33
Tasavvuf müziği	8	34	24	4	50	4	50
Senfonik müzik	11	34	32	6	54,5	5	45,5
Hafif müzik	14	34	41	9	64	5	36
Uluslararası popüler müzik	16	34	47	10	63	6	38
Eğlence müziği	9	34	26	7	78	2	22
Caz müziği	11	34	32	5	45,5	6	54,5
Hepsini	22	34	65	11	50	11	50
Toplam		34					

Tablo 5. Müzik türü tercihleri

Bu soruda çoklu seçenek işaretlemesi yapılmış olduğu için, toplam örneklem sayısı ile seçenekleri işaretleyenler arasındaki oran farklılık göstermektedir. % 65 oranla 22 kişi hepsini diyerek, her tür müziği dinlediğini belirtmiştir. En büyük oranla % 53 ile 18 kişilik grup Türk halk müziği dinlediğini söylerken, % 47 oranı ile popüler Türk sanat müziği ve uluslararası popüler müzik dinlediklerini belirtenler aynı sırada yer almaktadır. Geleneksel Türk sanat müziği dinleyenlerin oranı ise % 44'dür. Tablodaki verilerden görüşmecilerin arabesk, pop piyasa müziği, tasavvuf müziği, senfonik müzik, hafif müzik, eğlence müziği, caz müziği gibi diğer bütün müzik türlerini de dinledikleri anlaşılmaktadır.

Diğer müzik türleri ile ilgili olarak ise; 3 bayan 2 bay rock müzik, 1 bay blues, 1 bay enstrümantal müzik dinlediğini belirtmiştir.

4.soruda; “Müzik dinlemek için en çok hangi araçları kullanırsınız? birden fazla işaretleyebilirsiniz öncelik sırasına göre (1 – 2 - 3 – 4) şeklinde belirtiniz.” diye sorulmuş ve sorudan aşağıdaki dönütler elde edilmiştir. Ancak derecelmeli sıralama her görüşmeci tarafından kullanılmadığı için tercihler genel olarak yapılmıştır.

Araçlar	n	T	%	Bayan	%	Bay	%
Pikap	1	34	2	-	-	1	-
Teyp	2	34	5	1	-	1	-
Bilgisayar/ internet	27	34	79	16	-	11	-
CD, DVD çalar	13	34	38	7	50	7	50
Cep telefonu, Mp3 v.b çalar	21	34	62	10	-	11	-
Radyo	17	34	50	12	-	5	-
Televizyon	15	34	44	10	-	5	-
Hiçbirisini	-	34	-	-	-	-	-
Toplam	96	34					-

Tablo 6. Müzik dinlenen araçların dağılımı

Bu soruda çoklu seçenek işaretlemesi yapılmış olduğu için, toplam örneklem sayısı ile seçenekleri işaretleyenler arasındaki oran farklılık göstermektedir. Örneklem kişilerin müzik dinlemek için kullandıkları araç tercihi %79 ile en fazla bilgisayar ve internettir. % 62 ile cep telefonu, Mp3 v.b çalar araçlar müzik dinlemek için büyük oranda tercih edilirken bir zamanların en popüler aracı “pikap ve teyp” neredeyse bilinmez durumdadır. Radyo dinleyenlerin % 50’lik oranı ise önemli biçimde dikkat çekicidir.

5.soruda; “Eğer müzik dinlemek için bir önceki soruya “hiçbirisini” dediyseniz, sizin için aşağıdakilerden hangisi doğru olabilir?” diye sorulmuş ve s hiçbirisine şıkkı işaretlenmediği için bu soruya dönüt bulunmamaktadır.

6.Soruda; “Medyanın işitsel ve görsel iletişim araçları olan, radyo ve televizyonda dinlediğiniz müzikler, dinleme tercihlerinizde de etkili oluyor mu? Oluyorsa aşağıdaki hangi tür müziklerin sizi etkilediğini düşünüyorsunuz?” diye sorulmuş ve sorudan aşağıdaki dönütler elde edilmiştir. Ancak derecelmeli sıralama her görüşmeci tarafından kullanılmadığı için tercihler genel olarak yapılmıştır.

Medya müzikleri	n	T	%	Bayan	%	Bay	%
Reklam müzikleri	10	34	29	4	40	6	60
Dizi film müzikleri	10	34	29	5	50	5	50
Film müzikleri	14	34	41	8	57	6	43
Çeşitli programların jenerik müzikleri	8	34	24	4	50	4	50
Müzik programları müzikleri	14	34	41	9	64	5	36
Toplam	56	34		30	53,5	26	46,5

Tablo 7 Medya müziklerinin dinleme tercihlerindeki etki durumu

Medya araçlarında kullanılan medyasal müziklerin herkesi etkilediği dönütlerden anlaşılmaktadır. % 41 oranla film müzikleri ve müzik programlarında kullanılan müziklerin görüşülen kişileri önemli ölçüde etkilediği, reklam ve dizi film müziklerinin ise etkisinin daha az olduğu tabloda görülmektedir.

7.soruda; “Geleneksel müzikler medya iletişim araçların da ne şekilde kullanılıyor?” sorusundan alınan dönütler şu şekildedir.

	n	T	%	Bayan	%	Bay	%
Aslı değiştirilmeden	6	34	18	4	67	2	33
Aslı değiştirilerek	26	34	76	15	58	11	42
Fikrim yok	2	34	6	1	50	1	50
Toplam	34	34		20	59	14	41

Tablo 8 Geleneksel müziklerin medyada kullanılma durumuna ilişkin görüşler

Tablodaki verilerden % 76 gibi büyük bir görüşmeci oranı medyanın geleneksel müzikleri aslına sadık kalmadan, %18 oranındaki bir grup ise aslına sadık kalınarak kullandığı düşüncesinde, % 6’lık bir oranında fikri olmadığı anlaşılmaktadır. Fikri olmamak geleneksel müzik algılaması ve medyasal algılama ile ilgileri olmadığı şeklinde yorumlanabilir.

8.soruda; “Hangisinde müzik dinlemenin sizi daha çok etkilediğini düşünüyorsunuz?” diye sorulmuş ve şu dönütler elde edilmiştir.

Araç	n	T	%	Bayan	%	Bay	%
Radyo	10	34	29	7	70	3	30
Televizyon	3	34	9	2	67	1	33
Hepsinde	15	34	44	7	47	8	53
Hiçbirisinde	6	34	18	4	67	2	33
Toplam	34	34	100	20	59	14	41

Tablo 9. Müzik dinlerken kullanılan araçların etkileme durumu

Tablodan, medyasal müzikleri dinleyen ve etkilenen gruptaki görüşmecilerin medyasal müzik araçlarının müzik dinlemedeki etkisinin % 44 ile hepsinde, %29 ile radyo ile % 9 televizyon ile gerçekleştiği görülmektedir. Medyasal müziklerden etkilenenlerin oranı % 82’dir. % 18’lik oranda ise etkilenmediklerini belirtenler bulunmaktadır.

9.soruda; “Medya iletişim araçları geleneksel müzikleri yeterince yayınlıyor mu?” diye sorulmuş ve şu dönütler elde edilmiştir.

- ✓ Sayılır, onlara has kanallar var sanırım
- ✓ Evet, yayınlıyor 3 kişi
- ✓ Hiç sanmıyorum, özel bazı kanallar sadece bu alanlara yönelik olanların dışında 2 kişi
- ✓ Hayır, yayınlamıyor TRT hariç 19 kişi
- ✓ Kısmen, daha çok popüler olanlar 8 kişi
- ✓ İlginç yok

10.soruda; “Medya iletişim araçlarının, müzik beğeninizi etkilediğini düşünüyor musunuz?” diye sorulmuş olup sorunun dönütleri şu şekildedir.

- ✓ Tür olarak müzik beğenimi etkilemiyor, ancak yeni bir şarkıyı tanımam da katkı sağlıyor, bundan etkileniyorum.
- ✓ Hayır 12 kişi
- ✓ Çok etkilediğine inanmıyorum. 3 kişi
- ✓ Evet 14 kişi
- ✓ Bazen 4 kişi

11.soruda; “Müzik endüstrisi geleneksel müzik kültürünün korunması ve kullanılmasına yeterince katkı sağlıyor mu?” diye sorulmuş olup sorunun dönütleri şu şekildedir

✓ Sanırım yeterince değil 5 kişi

✓ Fikrim yok 4 kişi

✓ Hayır 21 kişi

✓ Popüler müziğe daha çok katkı ve önem veriyor. Geleneksel müzik içinde aynı çabayı göstermelidir.

✓ Genel olarak dejenere olan bir yapıda kullanarak etkilemeye çalışıyor

✓ Popüler müziğe yoğun şekilde yönlendiriyor

✓ Böyle bir amaçları olduğunu düşünmüyorum

✓ Evet 2 kişi

12.soruda; “Toplumsal müzik kültürü bakımından müzik endüstrisi ve medya, sizce ağırlıklı olarak aşağıdakilerden hangisini kullanmaktadır, neden ?” diye sorulmuş olup “Geleneksel müzikler, Popüler müzikler, Sanatsal müzikler” seçenekleri verilmiştir. Sorunun dönütleri şu şekildedir.

✓ **Geleneksel müzikler** 1 kişi

✓ **Popüler müzikler** 33 kişi

✓ **Sanatsal müzikler**

Nedenler;

✓ Hitap ettikleri insanlar popüler müziklerden hoşlanıyor. 2 kişi

✓ Medya popülerliği sağlamada çok etkin bir araç.

✓ Çünkü, medya sadece paraya ve kazanca yöneliyor.

✓ Çünkü, bu tür müziği algılamak ve çok daha az çaba ve bilgi gerektirir ve kolay anlaşılır.

✓ Popüler müzik kulağa hoş geliyor, beğeniyorum. 2 kişi

✓ Toplum kalitesiz müziğe alıştığı için

✓ Çünkü, belirli getirisi olan, tüketilip tekrar yenilerinin üretilmesini gerektiren döngüyü oluşturduğu için. 4 kişi

3.TARTIŞMA VE SONUÇ

Görüşme yapılan 34 kişiden elde edilen verileri değerlendirildiğinde; görüşme yapılan kişilerin % 47’sini öğrencilerin oluşturduğu, bunların 10’unun bayan, 6’sının bay olduğu anlaşılmaktadır. Toplam görüşülenlerin ise % 59’u 20 kişi bayan % 41’i 14 kişi bay’dır. İnşaat Teknikeri, Serbest Meslek, Ziraat Mühendisi, Türkçe Öğretmeni, Terzi, Akademisyen, Emekli, Memur, İnşaat Mühendisi gibi çeşitli meslek gruplarından kişiler görüşmeye dahil edilmiştir.

Örneklem kişilerin yaş dağılımı; % 50’si 15 / 24 yaş arası, % 15’i 25 / 29 yaş arası % 12’si 30 / 34 yaş arası % 4’ü 35 / 44 yaş arası % 8’i 45 / 49 yaş arası grupta bulunmaktadır. 15-49 yaş arası yelpazede her yaştan görüşmecilerin bulunduğu görülmektedir.

“Müzikle ne şekilde ilgileniyorsunuz? Aşağıdaki seçeneklerden sadece birini işaretleyiniz” sorusuna ait verilerden, örneklem kişilerin % 29’u olan 10 kişinin dinleyerek ve şarkı söyleyerek, diğer bir % 29 luk 10 kişinin ise dinleme şarkı söyleme ve çalgı çalma ile ilgilendikleri anlaşılmaktadır. Dinleme söyleme besteleme %5 ve dinleme çalgı çalma besteleme %8 ile diğer ilgilenme guruplarıdır. % 12’ lik bir dilimde de dinleme söyleme çalgı çalma ve besteleme ile ilgilenenlerin bulunduğu görülmektedir. Dinleme etkinliğinin bütün yaş ve meslek gruplarında ortak etkinlik olduğu anlaşılmaktadır

“Ortalama olarak, günde ne kadar zamanınızı müzik dinleyerek geçiriyorsunuz ve hangi tür müziği beğeniyorsunuz?” sorusuna ait dönütlerden; görüşmecilerde hiç müzik dinlemeyen bulunmadığı, % 26 ile 9 kişi günde 2-3 saat müzik dinlediklerini belirtmişlerdir.

Ortalama günlük müzik dinleme oranının yaklaşık olarak diğerleriyle birlikte ortalama bu oranda olduğu anlaşılmaktadır.

Müzik beğenileri ise şu şekilde özetlenebilir; enstrümantal müzikler, rock-metal, türk, pop, country, ruh halime göre etkilenme durumum değişir, kaliteli bulduğum müzikleri dinlerim, Türk halk müziği, sanat müziği, senfonik ve klasik müzik, her tarz müzikten etkilenirim, blues, klasik, caz, arabesk, Türk sanat müziği, balkan müzikleri, koro müziği görüşülen kişilerin beğendiklerini belirttikleri müzik türleridir. Buradan görüşmecilerin bütün müzik türlerini beğendikleri yorumu yapılabilir.

“Hangi tür müzikler dinlemeyi tercih ediyorsunuz? sorusunun verilerine göre; % 65 oranla 22 kişi her tür müziği dinlediğini belirtmiştir. En büyük oranla %53 ile 18 kişilik grup Türk halk müziği dinlediğini söylerken, % 47 oranı ile popüler Türk sanat müziği ve uluslararası popüler müzik dinlediklerini belirtenler aynı sırada yer almaktadır. Geleneksel Türk sanat müziği dinleyenlerin oranı ise %44’dür. Görüşmecilerin arabesk, pop piyasa müziği, tasavvuf müziği, senfonik müzik, hafif müzik, eğlence müziği, caz müziği gibi müzik türlerini de dinledikleri anlaşılmaktadır. Diğer müzik türleri ile ilgili olarak ise; 3 bayan 2 bay rock müzik, 1 bay blues, 1 bay enstrümantal müzik dinlediğini belirtmiştir. Çeşitli yaş ve mesleklerden 34 kişilik bir görüşme grubunda büyük bir oranla 22 kişinin her tür müziği dinlemesi, müziksel algı bakımından çok önemlidir. Çünkü, bu durum müzik endüstrisi ve medyanın işini kolaylaştırmaktadır. Aslında, bütün müzik türlerini beğenmek için onları dinlemiş ve etkilenmiş olmak gerekir. Bu durum ancak müzik endüstrisi ve medya sayesinde gerçekleşebilir.

“Müzik dinlemek için en çok hangi araçları kullanırsınız? ” sorusunun dönütlerine göre; örneklem kişilerin müzik dinlemek için kullandıkları araç tercihi %79 ile en fazla bilgisayar ve internettir. % 62 ile cep telefonu, Mp3 v.b çalar araçlar müzik dinlemek için büyük oranda tercih edilirken bir zamanların en popüler aracı “pikap ve teyp” neredeyse bilinmez durumdadır. Radyo dinleyenlerin %50’lik oranı ise dikkat çekicidir. İnternetin gücü ise tartışılmayacak kadar fazladır. Çünkü, günümüzde artık bilgisayar teknolojileri kullanarak bireysel ve grup olarak müzik üretimi, kaydı ve bunların paylaşımı çok kolay hale gelmiştir. Bu durum aslında yepyeni bir “internet müzik algısı”nı da beraberinde getirmiştir.

“Eğer müzik dinlemek için bir önceki soruya “hiçbirisini” dediyse, sizin için aşağıdakilerden hangisi doğru olabilir?” diye sorulmuş ve “hiçbirisine” şıkkı hiçbir görüşmeci tarafından işaretlenmediği için bu soruya dönüt bulunmamaktadır.

“Medyanın işitsel ve görsel iletişim araçları olan, radyo ve televizyonda dinlediğiniz müzikler, dinleme tercihlerinizde de etkili oluyor mu? Oluyorsa aşağıdaki hangi tür müziklerin sizi etkilediğini düşünüyorsunuz?” sorusuna ait verilerden; medya araçlarında kullanılan medyasal müziklerin herkesi etkilediği anlaşılmaktadır. % 41 oranla film müzikleri ve müzik programlarında kullanılan müziklerin görüşülen kişileri önemli ölçüde etkilediği, reklam ve dizi film müziklerinin ise etkisinin daha az olduğu tabloda görülmektedir.

“Geleneksel müzikler medya iletişim araçlarında ne şekilde kullanılıyor?” sorusundan alınan dönütlerden; % 76 gibi büyük bir görüşmeci oranının medyanın geleneksel müzikleri aslına sadık kalmadan, %18 oranındaki bir grubun ise aslına sadık kalınarak kullandığı düşüncesinde olduğu, % 6’lık bir oranında fikri olmadığı anlaşılmaktadır. Fikri olmamak, geleneksel müzik algılaması ve medyasal algılama ile ilgileri olmadığı şeklinde yorumlanabilir.

“Hangisinde müzik dinlemenin sizi daha çok etkilediğini düşünüyorsunuz?” sorusuna, medyasal müziklerden etkilendikleri anlaşılan %82 oranındaki görüşmeci medyasal müzik araçlarında müzik dinleme etkisinin %44 ile hepsinde, % 29 ile radyoda, % 9 televizyonda gerçekleştiği cevabını vermektedirler. %18’lik oran ise, medya araçlarında müzik dinlemekten etkilenmediklerini belirtmektedirler. Daha doğrusu medyasal müzik algısını beğenmedikleri anlaşılmaktadır.

“Medya iletişim araçları geleneksel müzikleri yeterince yayınlıyor mu?” sorusuna; Sayılır, onlara has kanallar var sanırım; evet, yayınlıyor; hiç sanmıyorum; özel bazı kanallar sadece bu alanlara yönelik olanların dışında hayır; hayır, yayınlamıyor TRT hariç; kısmen, daha çok popüler olanlar ; ilgim yok. Buradan, medyanın genel olarak geleneksel müzikleri yayınlamadığı düşüncesinin var olduğu anlaşılmaktadır.

“Medya iletişim araçlarının, müzik beğeninizi etkilediğini düşünüyor musunuz?” sorusuna; tür olarak müzik beğenimi etkilemiyor, ancak yeni bir şarkıyı tanımam da katkı sağlıyor, bundan etkileniyorum; hayır 12 kişi; çok etkilediğine inanmıyorum 3 kişi; evet 14 kişi; bazen 4 kişi karşılığını vermiştir. Buna göre medyasal algı etkisinin orta düzeyde etkili olduğu söylenebilir.

“Müzik endüstrisi geleneksel müzik kültürünün korunması ve kullanılmasına yeterince katkı sağlıyor mu?” sorusunun dönütlerinde; Sanırım yeterince değil 5; Fikrim yok 4; Hayır 21; Popüler müziğe daha çok katkı ve önem veriyor. Geleneksel müzik içinde aynı çabayı göstermelidir; Genel olarak dejenere olan bir yapıda kullanarak etkilemeye çalışıyor, Popüler müziğe yoğun şekilde yönlendiriyor; Böyle bir amaçları olduğunu düşünmüyorum; Evet 2 verileri bulunmaktadır. Verilerden, iki kişi dışında, medyanın geleneksel müzik kültürünü koruma ve kullanma çabası içinde olmadığını düşündüğü anlaşılmaktadır.

“Toplumsal müzik kültürü bakımından müzik endüstrisi ve medya, sizce ağırlıklı olarak aşağıdakilerden hangisini kullanmaktadır, neden ?” diye sorulmuş olup “Geleneksel müzikler, Popüler müzikler, Sanatsal müzikler” seçenekleri verilmiştir. Sorunun dönütleri şu şekildedir; 1 kişi Geleneksel müzikler, 33 kişi Popüler müzikler derken; Sanatsal müzikler diyen hiç bulunmamaktadır. Nedenler; “Hitap ettikleri insanlar popüler müziklerden hoşlanıyor”, “Medya popülerliği sağlamada çok etkin bir araç”, “Çünkü, medya sadece paraya ve kazanca yöneliyor”, “Çünkü, bu tür müziği algılamak ve çok daha az çaba ve bilgi gerektirir ve kolay anlaşılır”, “Popüler müzik kulağa hoş geliyor, beğeniyorum”, “Toplum kalitesiz müziğe alıştığı için”, “Çünkü, belirli getirisi olan, tüketilip tekrar yenilerinin üretilmesini gerektiren döngüyü oluşturduğu için” şeklinde açıklamalarla belirtilmektedir.

Sonuç olarak; eğitimin temel yaklaşımlarından olan “bilinenden bilinmeyene, yakın çevreden uzak çevreye” ilkesini, günümüze kadar müzik eğitiminde geleneksel müzik kültürünün ürünü geleneksel müziklerin “bilinen” ve “müziksel yakın çevre”yi oluşturduğu yaklaşımı kabul görmekteydi. Ancak, bu çalışmadan elde edilen verilere dayanarak geleneksel müzik kültürünün ve ürünlerinin görüşmeciler tarafından dinlendiği ve beğenildiği anlaşılmaktadır. Fakat, müzik endüstrisi ve medyanın geleneksel müzik kültürünü kendi istediği biçimde kullandığı, geleneksel yapının bu nedenle medyasal bir yapıya dönüştüğü belirtilmektedir. Bu nedenle, geleneksel müzik algısının medyasal müzik kültürü algısına dönüştüğünü söyleyebiliriz.

4.ÖNERİLER

1. Geleneksel müzik kültürü halkın kendi yaşantısını yansıtan özelliklere sahiptir. Bu nedenle toplum tarafından zaten korunur. Ancak, yaygın eğitim ile toplumsal bakımdan bu kültürel yapının korunması yönünde gereken çalışmalar yapılmalıdır.

2. Müzik kültürümüzün, Avrupa Birliğine entegrasyonda, ulusal değerlerimizin korunarak çağdaşlaşabilmesi için; Örgün öğretim kurumlarının programlarında müzik dersleri, Müzik Öğretmenleri, Müzik Programları, Müzik eğitimi ortamı, Müzik eğitimi kaynakları, Müzik endüstrisinin katkıları, Kitle iletişim araçlarının katkıları ile ilgili konular ülkemizde müzik eğitiminin Avrupa Birliği ülkeleri standardına getirilmesi gerekmektedir.

3.Müzik endüstrisinde çalışmak üzere müzik eğitimi almış bireyler yetiştirilmelidir.

4. Devlet geleneksel müzik kültürünün korunması konusunda müzik endüstrisi ve medya ya destek vermelidir.

KAYNAKÇA

- CANGAL,Nurhan. 2002."Atasözleri ve Tekerlemeler Üzerine Şarkılar."T.C. Kültür Bakanlığı Çocuk Kitapları Dizisi / 321. Birinci Baskı.Se-Os. Matbaası. Ankara.
- EGÜZ,Saip."Türkü ve Oyun Havaalarımızdan Bir Demet."G.E.E. Müzik Bölümü Yayınları.5.Doğuş Ltd.Şti.Matbaası. Ankara.
- GEDİKLİ,Necati.1999."Bilimselliğin Merceğinde Geleneksel Musiklerimiz ve Sorunları" Ege Üniversitesi Basımevi.İzmir.
- GEDİKLİ,Necati.1999."Ülkemizdeki Etki ve Sonuçlarıyla Uluslar Arası Sanat Müziği" Ege Üniversitesi Basımevi.İzmir.
- GÜNAY,Edip.UÇAN,Ali,1980."Çevreden Evrene Keman Eğitimi I."Önder Matbaası. Ankara.
- KÜÇÜKÖNCÜ,H.Yılmaz.1999."Müzik Eğitimi ve Öğretimi".Eğitim Fakültesi Yayınları.Çanakkale.
- T.C. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi.1999."1.Ulusal Sanat Eğitimi Sempozyumu.Bildiriler." Eğitim Fakültesi Yayınları. Çanakkale.
- UÇAN,Ali.2000."Türk Müzik Kültürü." 1.Basım. Müzik Ansiklopedisi Yayınları. Sözkese Matbaası. Ankara.

“KÜLTÜREL ARACILIĞIN RİTÜELLERİ: BERGAMALI PROFESYONEL ROMAN MÜZİSYENLERİN GEÇİŞ RİTÜELLERİNDEKİ ARACILIK ROLLERİ”

Hasan Devrim KINLI

hasandevrim@hotmail.com

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı doktora programı öğrencisi, İzmir, Türkiye.

İbrahim Yavuz YÜKSELSİN

iyavuz@deu.edu.tr

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü Öğretim üyesi, İzmir, Türkiye.

ÖZET

Romanlar (Çingeneler) dünyanın her neresinde yaşıyor olurlarsa olsunlar, geçmişten günümüze öncelikle müziksel becerileri ve bu beceriler etrafında ördükleri yaşam biçimleri ile gündemde olmuşlardır. Ancak aralarında yaşadıkları farklı etnik ve kültürel gruplar açısından önemleri, sadece sergiledikleri bu beceriler ve çevrelerine sağladıkları müzik hizmeti ile sınırlı değildir. Müziksel hizmet sunarak hayatta kalabilmek için bu hizmeti ayağına dek götördükleri farklı insan gruplarının kültürel kimliklerine ilişkin belli ayrıntılar (gelenekler, toplumsal cinsiyet rolleri, müzik tercihleri vb.) hakkında bilgi ve deneyim sahibi olmaları da gerekmiştir. Müziksel beceri ile birleştiğinde, farklı kimliklere ilişkin böyle bir bilgi birikimi, içinde yaşadıkları coğrafi ve kültürel sınırlar içinde Romanların kabul görmelerini ve varlıklarını sürdürmelerini kolaylaştırmıştır. İlgili literatürde genellikle müziksel becerinin gölgesinde kalan ve sistemli bir biçimde ele alınmayan bu bilgi ve deneyimler, profesyonel Roman müzisyenlerin aynı zamanda nasıl birer ‘kültürel aracı’ (*cultural mediator*) olarak görülebileceklerini anlamlandırmak bakımından önem taşır. Bu bildiri, bugün Bergama ve çevresinde geçimlerini profesyonel müzisyenlik yaparak temin eden Romanların; evlilik düğünleri, sünnet düğünleri ve asker uğurlamaları gibi ‘geçiş ritüelleri’ (*rites of passage*) kapsamında sergiledikleri ve ‘kültürel aracılık’ (*cultural mediation*) bağlamında tanımlanabilecek icralarının ayrıntılı bir analizini sunmayı amaçlar. Bergama gibi çokkültürlü bir coğrafi alanda kuşaklar boyu varlıklarını sürdürebilmiş olmaları, bu bölgede yaşayan Roman müzisyenlerin kültürel aracılığa ve müziğe ilişkin becerilerini birbirine paralel biçimde geliştirdiklerini gösterir. Etnik ve kültürel çeşitliliğin günümüzde de sürdüğü Bergama ve çevresinde, bu çeşitliliğin bir parçası olarak yaşayan Roman müzisyenler; çevrelerindeki farklı kültürel kimliklere müzik hizmeti sunarken aynı zamanda bu kimliklerin temel bileşenlerinin korunmasına, gelecek nesillere aktarılmasına ve ifade edilmesine de katkıda bulunurlar. Bu katkıları, sergiledikleri kültürel aracılık pratiğinin üç ana boyutunu oluşturur. Bu bildiri, bu boyutların her birini ayrı ayrı ele alarak örneklemeye ve kültürel aracılık literatürüne bir katkı sunmaya çalışır.

Anahtar Kelimeler: Roman(lar), Çingene(ler), Geçiş Ritüelleri, Ritüeller, Kültürel Aracılık, Kültürel Aracılar.

***RITUALS OF CULTURAL MEDIATION: THE MEDIATING ROLES OF
PROFESSIONAL ROMA(N) MUSICIANS OF BERGAMA IN THE RITES OF
PASSAGE***

ABSTRACT

From past to present, Roma (Gypsies) living around the world have been on the agenda especially with their musical skills and the way of life they weave around these. However, among many different ethnic and cultural groups which they used to live, the importance of Roma is not limited to musical skill and service. In order to survive through music, Roman musicians always needed to gather information about different cultural identities (on their traditions, gender roles, musical preferences etc.) whom they offer their service. Musical skills, coupled with such kind of information and experience, facilitate both their survival and their acceptance as ‘gypsies’ among multicultural boundaries as well. However in the related literature, these additional cross-cultural knowledge and experiences which make them brilliant cultural mediators, seems to be underestimated. This paper aims to give a detailed analysis of the performances of professional Roman musicians from Bergama during the ‘rites of passage’ such as nuptial rites, circumcision feasts and soldier weddings asserting that, the musical and social performances of the Roman musicians during these occasions can be defined in the context of ‘cultural mediation’. Being able to survive in a multi-cultural area like Bergama through generations, it is clear that these musicians have developed their musical and mediational skills simultaneously. The ethnic and cultural diversity which the Roma(n) population is still a part of, prevails today in Bergama. Offering their musical service to different cultural identities in the region, Roman musicians inevitably contribute to the preservation, transition and expression of the crucial aspects of these different identities. This contribution, constitutes the three main dimensions of their mediational practice. This paper will try to exemplify and deal separately with each of these dimensions and wishes contribute to the literature of cultural mediation.

Keywords: Roma, Gypsy, Rites of Passage, Rituals, Cultural Mediation, Cultural Mediator(s)

Giriş

Tarihin hemen her döneminde çeşitli gerekçelerle dışlanmış, marjinal kılınmaya çalışılmış ve varlıklarına her zaman şüpheyle bakılmış gruplar arasında anılan Çingeneler bu bildirinin ana konusudur. Her ne kadar kendilerine yönelik genel algı günümüze dek pek değişmeden ulaşmış olsa da Çingeneler, içinde yaşadıkları geniş toplum kesimlerine kendi varlıklarını kabul ettirmenin yollarını daima bulmuşlardır. Bu yolların başında egemen toplum kesimlerinin çeşitli ihtiyaçlarını karşılamak üzere yöneldikleri ve zaman içinde ustalaştıkları zanaatkârlık biçimleri gelir. Bu zanaatlar onların hayatta kalmasını sağlamış ve zamanla Çingene kimliği ile adeta özdeşleşmişlerdir. Öyle ki kimi araştırmacılar (Mezarcıoğlu 2010:81), Çingenelerin, ‘Gaco’ların (Çingene olmayan) zanaat köleleri olarak anıldığından dahi bahseder.

Çalgıcılık/müzişyenlik, bu zanaat biçimleri arasında geçerliliğini hemen her dönemde korumuş ve günümüze dek ulaşmış uğraş alanlarının belki de en başında gelir. Dünyanın çeşitli yerlerinde olduğu gibi Türkiye’de de müzişyenlik, Çingeneler için hem vazgeçilmez bir geçim kapısı hem de kamusal olarak görünür olmanın ve toplumsal kabul görmeyen yegâne yoludur. Daha önce bir başka yerde de vurguladığımız gibi Çingeneler, egemen toplum kesimlerinden asla bütünüyle kabul görmezler ancak müzikle olan bağlantıları nedeniyle kolay kolay gözardı da edilemezler (Kınlı & Yükselsin 2011:202). Bu temel çelişki, müzikle uğraşan Çingenelerin kendilerini birlikte anıldıkları diğer Çingenelerden (müzikle uğraşmayan) ayrı tutmalarında ve farklı bir kimlik olarak sunmaya çalışmalarında özellikle etkili olur. Bugün Türkiye’nin batı bölgelerinde yaşayan ve müzikle profesyonel olarak

uğraşan Çingenelerin kendilerini ısrarla ‘Roman’ olarak tanıtmayı tercih etmeleri bu durumu yansıtır.

Profesyonel Roman müzisyenlerin, varlıkları ve hizmetleri ile içinde yaşadıkları farklı toplumsal kesimlerin yaşamlarını nasıl etkiledikleri ve buna bağlı olarak, günümüzün çok kültürlü coğrafyaları dâhilinde temelde nasıl bir konumu işgal ettikleri gibi sorular şu halde Roman olmayanlar açısından da önem taşır. Bilindiği üzere Romanlar, öncelikle hizmet ettikleri toplulukların beklentileri doğrultusunda müzik yapar ve müzisyenliği bir ‘esnafılık’ biçimi olarak görürler. Bu esnafların, içinde yaşadıkları çevrelerin gözünde vazgeçilmez bir figür olmayı sürdürmeleri yerli yabancı pek çok müzik araştırmacısının ilgisini çeker. Dışında kaldıkları ya da ‘yabancı’ oldukları toplulukların müzik kültürlerini temellük (*appropriation*) ve icra etmede gösterdikleri ustalık, onlara yönelik bu ilginin başlıca sebepleri arasında gelir. Ancak dışarıdan öyle gibi gözükse de Roman müzisyenler kendilerini, ‘sadece’ müzikteki ayrıcalıkları ile kabul ettirmezler. Buna eşlik eden çeşitli sosyal/toplumsal ve iletişimsel beceriler de geliştirmiş ve müzisyenlik pratiklerini bu beceriler ile iç içe örmüşlerdir.

Bu bildiri, ‘ikincil’ konumdaki bu becerileri dikkate alır ve profesyonel Roman müzisyenlerin, içinde yaşadıkları çevrelerde sadece birer müzisyen değil aynı zamanda birer ‘kültürel aracı’ (*cultural mediator*) olarak işgördüklerini ileri sürer. Ayrıca, Roman müzisyenlerin çevrelerine sundukları müziksel hizmetin, aracılık kavramının ima ettiği hemen hemen tüm anlamları içinde taşıdığını kabul eder. Hem hizmetlerine ihtiyaç duyulan hem de varlıklarına kuşkuyla bakılan kimseler olarak (Kınılı & Yükselsin 2011:198) bu müzisyenlerin temsil ettiği çelişkili kimliği, hizmet alanı ne olursa olsun aslında tüm aracı figürlere özgü bir nitelik olarak kavrar. Bu nedenle klişe bir yaklaşımdan hareketle Roman müzisyenleri ‘marjinal’ kabul etmek yerine onları niçin birer kültürel aracı olarak kabul etmek gerektiğini göstermeye çalışır. Bu düşünceyi desteklemek için hem aracılık literatürüne, hem profesyonel olarak müzikle uğraşan (Roman, Abdal vb.) gruplar üzerine yapılmış bilimsel incelemelere, hem de bu grupların yaşamlarından kesitler sunan çeşitli bilgi kaynaklarına başvurur.

Bergama ve çevresinde (Kınık, Soma vb.) yaşayan Roman müzisyenlerin, müzik pratikleri üzerine yürütülmüş geniş ölçekli bir alan araştırmasından elde edilen veriler ise yukarıda ileri sürülen görüşü desteklemede başvurulacak birincil nitelikli veri kaynaklarını oluştururlar. ‘Gözlem’ ve ‘görüşme’ gibi alan çalışması yöntemine özgü başlıca veri toplama teknikleri yoluyla derlenen bu malzeme, Bergama ilçesi ve çevresinde katılma olanağı bulduğumuz ‘evlilik’ ve ‘sünnet’ düğünleriyle ‘asker uğurlaması’ ritüellerinden bizzat aldığımız görüntü ve ses kayıt örneklerini içerir. Bunlara ek olarak bölgenin kültürel yaşamına ilişkin olarak elde ettiğimiz farklı dönemlere ait dokümanlar da gözden geçirilmiştir. ‘Geçiş ritüelleri’ (*rites of passage*) kapsamında yer alan yukarıda andığımız törensel kutlamalar, bu çalışmanın merkezi figürleri olan Roman müzisyenlerin Bergama ve çevresi kültürel yaşamında oynamayı sürdürdükleri aracılık rollerinin en somut biçimde gözlemlenebildiği etkinlik örnekleri oldukları için seçilmişlerdir. Söz konusu bu ritüeller, günümüzde hala ağırlıklı olarak profesyonel Roman müzisyenlerin katkısıyla düzenlendikleri için, bu çalışma kapsamında öncelikle birer ‘aracılık ritüeli’ olarak kavranırlar.

Bu ritüellere ilişkin derlenen verileri, sunduğumuz kavramsal çerçeve içinde yorumlayarak analiz eden bu bildiri, ulaştığı şu bulgu ve sonuçları okuyucuyla paylaşmayı arzular. Profesyonel Roman müzisyenler, farklı etnik grupları müziksel yönden temsil etme ayrıcalığını ellerinde bulundurdıkları coğrafyalarda, ilk önce bu gruplara ‘talep ettikleri’ müziksel hizmeti götürerek yaşamlarını kazanırlar (*kültür simsarlığı*). Kendileri dışında kalan gruplara yönelik bu hizmetleri, verili bir coğrafi alandaki kültürel çeşitliliğin bir arada ve sorunsuzca yaşamasına sunulmuş göz ardı edilemeyecek bir katkı niteliği taşır (*kültürel arabuluculuk*). Roman müzisyenlerin oynadıkları aracılık rolünün diğer önemli boyutu ise söz konusu bu grupların müzik yoluyla kendi kültürel kimliklerini ifade etmeleri, korumaları ve

aktarmalarında daima kendilerine başvuru olan kişiler olmalarıdır. Roman müzisyenler bir bakıma -tek tek ve topluca- bu gruplar için birer ‘kültürel bellek’ vazifesi görürler. Farklı gruplara özgü ritüel uygulamalarına ilişkin belli ayrıntıları ve bu ritüellere eşlik eden müziksel dağarı kendi belleklerinde muhafaza eder, kuşaktan kuşağa aktarır, mekânlar arasında dolaştırır. Özetle ihtiyaç duyulan tınıları her zaman için erişilebilir, canlı ve dolaşımda tutarlar (*kültür taşıyıcılığı/aktarıcılığı*). Kültürel aracılık süreçlerinde oynadıkları bu vazgeçilmez rol, müziksel mirasın ‘otantik’ bir biçimde korunması ve yaşatılmasını öngören ‘özcü’ düşüncelerle ise pek bağdaşmaz. Müşteri beklentisini daima ön planda tutmak zorunda olan Roman müzisyenler; müziği ilgili bağlama, kişiye ve mekâna uyarlamada aktif bir tutum içine girerek tınısal gereci, istenen değişikliklere uğratarlar. Tınıya olan bu müdahaleleri, büyük ölçüde çevrelerinden aldıkları referanslar doğrultusunda gerçekleşir.

‘Aracılık’ düşüncesi ve ‘Kültürel Aracılık’

‘Aracı olmak’, ‘aracılık etmek’ vb. ifadelerle dile getirilmeye çalışılan düşünce ve eylemler çeşitlilik gösterse de bir terim olarak ‘aracılık’ (*mediation*) temelde üç ayrı anlam çerçevesine gönderme yapar. Bunlardan ilki ve belki de en yaygın olanı sözcüğe yüklenen ‘arabuluculuk’ anlamıdır. Bu boyutta, taraflar arasında sorun çözme ya da sorun çıkmasını önleme gibi uzlaştırıcı pratiklerle ilişkilenen aracılık, çağdaş bir hukuk terimi kılıfına bürünür ve tarafsızlık, empati kurma, sürece dâhil olan tüm tarafların eşit oranda çıkarını kollama gibi yan anlamlarla örtüşür. Terimin tarafları, bu taraflar arasında oluşan özgül bir aracılık alanını ve bu alanda işgörmeyi ima eden bir diğer kullanımı ise tecim ve ekonomi döngüleri içinde anlam kazanır. ‘Komisyonculuk’ veya ‘simsarlık’ gibi uygulamalarla örtüşen aracılık burada “alıcı ile satıcıyı, arz ile talebi belli bir bedel karşılığı buluşturarak piyasayı oluşturma...” işinin en genel adıdır (Berberoğlu 2006:474). Yalnızca tarafların beklentilerini dikkate alan arabuluculuk uygulamalarından farklı olarak komisyonculuk ve simsarlık özelinde, bizzat aracı konumunda bulunanların da menfaatleri devreye girer. Bu nedenle olsa gerek, aracılığın tecimsel boyutu sık sık ‘haksız kazanç’ düşüncesi ile ilişkilendirilir ve bu mecrada işgören araçlar hakkında olumlu kavramlarla düşünmek, pek de yaygın değildir.

Bu çalışma açısından terimin ilişkili olduğu en elverişli kavramsal çerçeve ise aracılığın, malumat ve bilginin dolayına uğradığı (ya da uğratıldığı) süreçlere yönelik olarak kullanılmasıdır. İletişim kuramları kapsamında anahtar bir yeri olan aracılık kavramı özetle “iki parti/taraf arasında ilişki sağlamak amacıyla araya girme, toplumsal bilginin ve kültürel değerlerin, kurumsallaşmış bir yoldan ilgisine ulaşmasına kanallık etme eylemi” biçiminde tanımlanır (Fiske 1983:133-134). Bu kanallık etme eylemi; bir kaynaktan gönderilen ve alıcıya ulaşması beklenen anlam yüklenmiş iletilerin içinden geçtiği, taşındığı, aktarıldığı kısacası iletişimi mümkün kılan canlı ya da cansız çok çeşitli aracı ‘ortamlar’ın (*media*) varlığını gerektirir. Bilginin elde edilmesi, çözümlenmesi, örgütlenmesi, depolanması, yeniden kodlanması ve aktarılması gibi süreçler, her durumda aracılık olgusundan söz etmeyi zorunlu kılar. En yalın haliyle, fikirlerin ve malumatın bir kültür⁴⁷ bağlamından diğerine iletilmesi (Taft 1981:59) anlamını taşıyan ‘kültürel aracılık’ (*cultural mediation*) terimi de aracılığın, iletişim süreçlerinde büründüğü bu ‘kanallık etme’ işleviyle bir arada düşünülmelidir.

Akılda kalıcı bir örnek olması ve kültürel aracılık olgusuna ilişkin belli başlı noktaları aydınlatıyor olması nedeniyle bu noktada çevirmenlik ve onunla yakından ilişkili diğer meslek alanlarından söz etmek yerinde olur. Bir dilden diğerine anlam aktarmakla uğraşan bu mesleklerin uygulayıcıları, pratikte en az iki farklı dili birbiriyle bağlantılandıran birer ‘ara

⁴⁷‘Kültür’ sözcüğünün, üzerinde herkesçe uzlaşılmış açık bir tanımı bulunmasa da bu çalışma boyunca biz, antropoloji perspektifinden yapılmış bir kültür tanımına sadık kalmaya çalıştık. Buna göre *kültür*; ‘kuşaktan kuşağa geçen, insan eliyle yapılmış eserlerde, nesnelerde ve kurumlarda yansıtılan inanç ve değer kalıplarına gönderme yapar’ (Berger 2012:141).

yüz' (*interface*) olarak işgörürler. Ancak gerçekleştirdikleri edimi, farklı diller arasında 'kelimesi kelimesine' çeviri yapmakla eşdeğer görmek bir hata olur. Tersine, iki dil arasında sözcük, tümce vb. düzeyde birebir bir karşılıklık ilişkisi aramaktan uzaklaşıp, kaynak dildeki mesajları hedef dilde en uygun verecek ifade kalıplarını, mecazları vb. kullanmaya yöneldikleri ölçüde çevirmenlerin iletişimin kalitesini arttırdıkları rahatlıkla söylenebilir. Böyle bir yeterlilik ise kişinin, bildiği dillerin sınırları dâhilinde dolaşımda olan anlam kodlarını, ait oldukları kültürel bağlamlar içinde 'okuyabilmesiyle' mümkündür. Bu nedenle çevirmenin, anadili ve etkisinde kaldığı hâkim kültürel atmosfer kadar bildiği diğer dillerin yansıttığı kültürel arka plan hakkında da belli bir düzeyde birikim ve deneyim sahibi olması gerekir. Özetle çevirmenlik, diller arasında olduğu kadar kültürler arasında da aracılık biçimidir (Katan 1999:14).

Birden fazla kültüre ilişkin bu tür bilgi ve deneyimler, uzmanlık alanı ya da mesleği her ne olursa olsun, kişinin aynı zamanda bir 'kültürel aracı' olarak işgörmesine zemin hazırlar. Bir başka deyişle kişi, eğer bu gibi bilgi ve deneyimlere sahip ise farkında olsun ya da olmasın belli bir kültürel mecra dâhilinde herhangi bir aracılık rolünü yerine getiriyor olabilir. Taft'ın (1981:53) kültürel aracıyı "...dil ve/veya kültür bakımından farklılık gösteren birey ve gruplar arasında karşılıklı iletişimi, anlayışı ve davranışı kolaylaştıran kimse" biçiminde tanımlaması, vurguyu açıkça çevirmenlik üzerine odaklar. Oysa Bochner'e (1981:6) göre kültürel aracı, genel anlamda farklı kültürel sistemler arasında bir bağlantı unsuru olarak iş gören tüm erkek ve kadınları ifade etmelidir. Böyle bir yaklaşım, kültürel aracılığın lingüistik perspektif dışında tahayyülünü de kolaylaştırır. Bu noktada en esnek ve kapsamlı tanımlama girişimini ise McLeod (1981:38) yapar. Ona göre, iki ya da daha çok kültürün kesiştiği bir noktada yer alan kişi ya da kişiler eğer varlıkları ve yaptıkları ile temasta oldukları her bir kültürün bir ölçüde yararına bir işgörüyorlar ise doğrudan birer kültürel aracı olarak düşünülebilirler.

Şu halde bir kültürel aracı, tanım gereği (kendisinininki de dâhil olmak üzere) 'en az' iki farklı kültüre ilişkin çeşitli bilgi ve deneyimlere sahip birisidir. 'İki-kültürlü' (*bi-cultural*) bu gibi kişilere yönelik olarak, 'bir kafada iki marifet' (*two skills in one skull*) eğretilmesine başvurulduğu da olur (Taft 1981:53). Kişinin kendisinininkinden farklı bir kültür ile temasa geçtiği ve sonuçta o kültürün kimi veçhelerini öğrendiği pek çok durum varsayılabilir. Böyle durumlar çoğunlukla alışık olunmayan yabancı bir kültürle baş etmeyi gerektirir. Bu süreçleri deneyimlemiş kişiler, sonuçta giderek artan bir biçimde 'çok-kültürlü' (*multi-cultural*) kimseler haline dönüşebilirler. Özetle kültürel karşılaşmalar ve bunları izleyen 'kültür öğrenme' (*culture learning*) süreçleri, aracılığa özgü yeterliliklerin edinilmesi ve geliştirilmesi için birer zorunluluktur (Bochner 1981:12).

Yine de, düzeyi ne olursa olsun farklı kültürlerle 'içli dışlı' olabilmenin aynı zamanda kültürel aracı olarak nitelendirilebilmek için tek başına yeterli olmadığı söylenmelidir. Kimliğin birden fazla kültürün etkisinde şekillenmesi, aracılık rolü için uygun bir zemin hazırlar, ancak bu konumdaki bir kişinin potansiyel bir aracı olarak kalması ya da gerçek bir aracı haline dönüşmesi daha çok, sahip olduğu yeterliliklere, bu yeterliliklerle 'ne yaptığına' ve temasta olduğu diğer kültürlerin üyeleri tarafından 'nasıl algılandığına' da bağlıdır (McLeod 1981:37). Bochner, kişiyi aynı zamanda kültürel aracı kılan olmazsa olmaz özelliklerden bahseder. Buna göre kişi, eğer birden fazla kültüre ilişkin sistematik bir bilgiye sahipse; farklı kültürel arka planlardan gelen kimseler arasında iletişimi engelleyen unsurları aşabilecek beceriler taşıyor ise; aracılık ettiği insan topluluklarının selameti ve mutluluğu ile ilgili insani bir tutum içindeyse; aralarında iş gördüğü toplumların yerel değerlerine ilgi, alaka ve saygı duyuyor ise ve son olarak, toplumsal bir değişim geçirmekte olan kültürel sistemlerin öz niteliklerini korumakla ilgiliyse bir 'kültürel aracı' olarak tanımlanabilir (1981:307).

Aracılıkla ilgili yeterliliklerini genellikle kendiliğinden gelişen, doğal süreçler içinde kazanan kültürel aracılar, çoğu zaman ait oldukları toplumsal koşulların bir ürünü olarak

ortaya çıkarlar. Bu nokta, kültürel aracı olabilmek için kişinin mutlaka izlemesi gereken belli bir yol ya da yöntemden söz etmenin pek de mümkün olmadığı anlamına gelir. Aracılığa ilişkin yeterlilikler, daha çok ‘informal’ süreçler (usta-çırak vb.) içerisinde elde edilir ve pekiştirilir. Aracılığın, mesleki bir pratik olmaktan çok bu pratiklere ‘eşlik eden’, bireyin üstlendiği ya da üstlenmek durumunda kaldığı bir ‘rol’ olduğu da söylenmelidir. Bu rol bireysel bir tercih olmanın olduğu kadar, bir grup süreci görünümü dahi taşıyabilir. Daha açık bir ifadeyle bu konumdaki kişiler, tarihsel olarak kültürel aracılık rolünü oynayagelen bir grubun üyesi olabilirler (McLeod 1981:37). Özel bir bilgi-beceri türünü veya hizmet tekeli elinde bulunduran uzmanlar sıfatıyla, muhataplarına ‘geçici’ bir hizmet vermek yerine temasta oldukları çevrelerle uzun erimli bir bağlantı ve işbirliği içinde olan ve onlarla yoğun ve çok daha ‘kalıcı’ ilişkiler geliştiren kimselerin sergiledikleri kültürel aracılık rolleri, içinde yaşadıkları çevreler tarafından da genellikle daha kolay benimsenir.

Sahip olduğu yeterliliklerin ve iş görme biçiminin yanı sıra, herhangi bir kimsenin aynı zamanda bir kültürel aracı olarak tanımlanabilmesi, çevresi tarafından nasıl algılandığı ile yakından ilişkilidir. Tek kültürlülüğün genel kural olduğu bir dünyada, bildiği ve öğrendiği kültürlerin pek çoğuna aslında yabancı olan aracı kişiler genellikle ‘olağan dışı’ görülürler: “Çoğu insan araçlar hakkında olumlu terimlerle düşünmeye pek alışık değildir. Araçlar genellikle marjinal ya da en azından sıra dışı kimseler olarak değerlendirilirler. Toplumun merkezinden çok kenarlarında konuşlanmaya eğilimlidirler...” (McLeod 1981:46). Bunun nedeni insanların, bir yabancıyı kendi kültürlerini kolayca ve bütünüyle öğrenebileceği fikrine şüpheyile bakmaları ve bu nedenle hiçbir zaman için onu tümüyle kendi kültürel gruplarının bir üyesi olabileceğini kabul etmemeleridir. Araçların karşılaşılabilecekleri en büyük zorluk da bu noktada yatar. Bochner (1981:32), aracılık rolüne uygun kimselerin önüne çıkabilecek olan bu engele ‘marjinalite sendromu’ (*marginal syndrome*) adını verir.

İki ya da daha fazla kültürel gruba özgü belli unsurları içselleştirebilmiş aracı kişiden farklı olarak marjinal kişi, kendini farklı sosyal sistemler arasında ‘sıkışmış’ birisi olarak duyumsar. İlgili literatür, böyle bir engelle karşı karşıya gelen kimselerin marjinal kalmak yerine nasıl birer kültürel aracıya dönüştüklerini anlamaya çalışır. ‘Marjinal’ ile ‘aracı’ arasındaki en belirgin fark, birincinin farklı kültürlerle ilişkin unsurlara uzlaştırılmaz gözüyle baktığı, ‘pasif’ kaldığı ve dışlandığı noktada, diğerinin bu farklılıkları uzlaştırma ve koordine etmenin yollarını aramayı sürdürmesi, ‘aktif’ ve yapıcı bir tutum benimsemesi ve sonuçta kendi varlığını ve gerekliliğini çevresine kabul ettirebilmesidir.

Kültürel Araçlar Olarak Roman Müzisyenler

Roman müzisyenlerin sergiledikleri kimlik özellikleri ve müziksel davranışlar, günümüze değin ‘düğün müziği’ (*wedding music*) ve müzisyenliği başta olmak üzere, müzisyenlerin toplum içindeki rol ve işlevleri, müziksel yaratıcılık ya da ‘eşiksellik’ (*liminality*) gibi, birbirinden çok farklı kavramsal çerçeve dâhilinde sayısız bilimsel araştırma ve incelemeye konu olmuştur. Son yıllarda yürütülen benzer nitelikli çalışmalara ise ‘çokkültürlülük’ ve ‘kültürlerarasılık’ gibi izleklerin hâkim olmaya başladığı gözlenir. Örneğin aynı coğrafi sınırlar içerisinde bir arada yaşayan farklı kültürel gruplara hizmet götüren Roman müzisyenler, Pettan’ın Kosova özelinde yürüttüğü çalışmasında ‘çok-etnisiteli’ (*multi-ethnic*) bir dağarı seslendirebilme becerileri nedeniyle mercek altına alınır (1992:3). Benzer şekilde Seeman, Romanların yaşamlarını sürdürebilmek için geliştirmek zorunda kaldıkları ‘grup dışına’ yönelik çok-dilli ve çok-kültürlü müziksel hizmet stratejisini, bizzat temsil ettikleri ‘kültürel kozmopolitizm’ ile ilişkilendirir ve Roman müzisyenlerden bahsederken sık sık ‘kültür simsarları’ (*cultural brokers*) ve ‘müzik araçları’ (*musical mediators*) ifadelerine başvurur⁴⁸ (2002:145).

⁴⁸ Kolukırık’a göre de Çingeneler: “sosyal ve iletişimsel organizasyonlarda, çoğunlukla ekonomik nedenlerden ötürü, dış gruplarla iletişim kumaktadır” (2007:44). Dahası ‘aracı azınlık’ ve ‘yabancı’ statülerinden ötürü

Makedonya özelinde çalışmalarını yürütmüş olan Keil da Seeman ile aynı izlek üzerinden yürür ve Balkanlar gibi çokkültürlü bir coğrafyada müziksel hizmetin; Roman müzisyenleri dil, din vb. yönlerden birbirinden farklı özellikler taşıyan gruplarla daima temas halinde kalmaya ittiğinin altını çizer. Bu hizmeti günümüze değin başarıyla yürütmüş olan Romanlar, yazara göre geniş bir kültürel çeşitlilik dâhilinde insanların kalplerini, zihinlerini, tarihlerini ve zevklerini uzlaştırarak işgörürler (2002:88). İtalya’da yaşayan Hristiyan ve Müslüman Roman müzisyen gruplar üzerine incelemelerde bulunmuş olan Stati ise Romanların, tarih boyunca yerleşmiş bulundukları bölgelerin bugünkü kültürel miraslarının oluşumuna büyük ölçüde katkıda bulunduklarını hatırlatır ve konunun bir başka boyutuna daha dikkat çeker. Bu mirasların ilişkili olduğu mevcut gelenekler Türklere, Arnavutlara, Sırlara, Makedonlara vs. ait olabilir. Staiti’ye göre Romanları, işte bu müziksel geleneklerin usta yorumcuları, uzman zanaatkarlar ve aykırı kişiler olarak işgören ‘kültürel araçlar’ olarak görmek gerekir (1997:4). Roman müzisyenleri, farklı insan gruplarına özgü ritüel ve törenlerin olduğu kadar çağdaş festival ve kutlamaların da merkezinde duran kilit figürler olarak değerlendiren Peycheva ve Dimov da aracılık merkezli bu bakış açısını benimserler. Onlara göre tüm bu etkinliklerde temel kurucu ögenin müzik ve müzisyenler olduğunu asla gözden kaçırmamak gerekir. Roman müzisyenleri marjinal kabul etmek, bu nedenle temelde olumsuz ve önyargılı bir bakış açısını yansıtır. Çünkü Romanlar, öteden beri söz konusu bu ritüel ve törenlerin gerçekleştirilmesinde vazgeçilmez bir yere sahip ‘aracı kişiler’ (*mediators*) konumunda olmuşlardır (2004:203).

Bu tespitlerin tamamı, kendini ‘Roman’ olarak adlandırsın ya da adlandırmassın öteden beri ‘Çingene usulü geçim yolları’ (Mezarcioglu 2010:131-132) arasında gelen çalgıcılığı/müzisyenliği bir meslek olarak benimsemiş, bugün Türkiye genelinde yaşayan benzer gruplar için de aynı ölçüde geçerliliğini korur. Büyük kozmopolit kent merkezlerinin eğlence yaşamı içinde olduğu kadar, kırsal bölgelerin kültürel yaşamında önemli birer yeri olan kermes ve festival gibi takvime bağlı ritüellerden, geçiş ritüellerine (evlilik, sünnet, asker uğurlaması vb.) dek pek çok bağlamda bu grupların hizmeti özellikle aranır. Orta Anadolu’da ‘Abdal’ ya da ‘Teber’ olarak bilinen gruplar, Doğu ve Kuzey Anadolu’da ‘Poşa’lar, Güney Anadolu’daki ‘Mıtrıp’ topluluklar ve yoğun olarak Batı Anadolu’da yaşayan Romanlar (Duygulu 2000:13) bu kapsamda değerlendirilebilir. Doğrudan kendi kimlikleri ile yer bulamasalar da geçmişten günümüze ülkemizde yayınlanmış farklı çalışmalarda ‘çalgıcılar’ (Koşay 1944:83), ‘yöre müzisyenleri’ (Öztürk 2006:126) vb. adlandırmalar altında anonimleştirilenler de genellikle bu grupların üyeleridir. Bu müzisyenlerin sergiledikleri benzer kimlik özellikleri ile müziksel ve müzik dışı davranışlar onları aynı zamanda birer kültürel aracı olarak ele almaya da zemin oluşturur. Bu özellik ve davranışlar; (1) müzisyenlik özelinde grup kimliği, (2) bilgi ve becerinin informal aktarımı, (3) çokkültürlü müzisyenlik modeli, (4) hareket halinde olma, (5) kültürel esneklik ve (6) yaratıcı eğilimler başlıkları altında sıralanabilir. Bu özellik ve davranışlar Yükselsin (2011:226-231) tarafından bir başka çalışmada ayrıntılı olarak açıklandığı ve gösterildiği için burada yeniden ele alınmayacak, bu çalışmanın konusu olan Bergamalı profesyonel Roman müzisyenlerin inceleneceği takip eden bölümlerde, yeri geldikçe değinilecektir.

Aracılık kavramına ilişkin olarak başlangıçta verilen bilgiler ışığında Roman müzisyenleri ‘kültürel arabulucular’, ‘kültür simsarları’ ve ‘kültür taşıyıcıları’ olarak görmek mümkündür. Ancak bu nitelemelerin, Roman olsun olmasın profesyonel olarak müzisyenlik yapan herkese yönelik olarak kullanılabileceği de ileri sürülebilir. Müziğin doğası gereği onu

“yabancı olmayanların daha az istediği buna karşın önemli miktarda ihtiyaç duyulan ve gelecek vaatetmeyen işleri kabul edebilmektedir. Ancak bu kabul, iş piyasasında bir sahiplenmenin de kapılarını açmaktadır... Çingenelerin esnek ve sezonluk işleri sahiplenmiş olması, iş piyasasındaki ticari yeteneklerinin de bir göstergesidir (2007:49).

icra eden müzisyenler; kitleleri birleştiren, çevreye barış ve kardeşlik havası yayan toplumsal aktörler olarak düşünülebilirler. Ancak müziği insanların ayağına dek götürmek, onların istedikleri veya duymayı arzu ettikleri biçimlerde sunmak, doğrudan kendi kültürel aidiyeti veya beğenileri ile ilişkili olmayan çok farklı müzik biçimlerini ve dağarları öğrenerek bunların yaşatılmasında belirleyici bir rol oynamak ve bu yolla hayatını kazanmak, özgün bir müzisyenlik modeline işaret eder. Genel olarak Romanlar, tam da böyle bir müzisyenlik modelini benimsemiş olduklarından diğer meslektaşlarından ayrılır ve kültürel aracılık olgusuyla çok daha anlamlı bir ilişki içinde gözükürler.

Bergama ve Çevresinde Profesyonel Müzisyenlik ve Roman Müzisyenler

Yaklaşık 114 köyü ve 5 beldesi ile yayıldığı alan bakımından bugün İzmir'in en büyük ilçesi konumunda olan Bergama, tıpkı çevresindeki diğer ilçeler (Kınık, Soma vb.) gibi nüfus özellikleri ve barındırdığı kültürel kimlikler bakımından hatırı sayılır bir çeşitlilik ve zenginlik gösterir. Yörede öteden beri yerleşik olan Yörük ve Türkmen aşiretlerine ek olarak, geçtiğimiz yüzyılın başlarında Kafkaslardan ve Balkanlardan gelerek bölgeye yerleşen göçmen gruplar, Cumhuriyetin ilanı sonrasında gerçekleştirilen nüfus mübadelesi ve takip eden yıllarda yaşanan iç göç dalgaları neticesinde yöreye ulaşan gruplar, hem ilçe merkezindeki hem de köylerdeki bu çeşitliliğin ana unsurları olmuşlardır. Bu unsurlar arasında Tahtacı Türkmenleri, Çepniler ve diğer Yörük aşiretleri bugün hala 'yerli' kabul edilen ve bölgenin kültürel dokusunun oluşumunda öncelikli yeri olan gruplardır. Pomaklar, Boşnaklar, Arnavutlar, Makedon göçmenleri, Dağıstanlılar, Çerkezler, Romanlar vb. ise bu dokunun diğer bileşenlerini oluştururlar. Ancak konu müzik olduğunda Romanlar, tüm bu çeşitlilik içinde ayrıcalıklı bir noktada dururlar.

İlçe merkezindeki Atmaca Mahallesi'nde yaşayan Roman nüfus içerisinde profesyonel olarak müzikle uğraşanlar, bugün sayıca önemli bir orana sahiptir. Bu müzisyenler, bölgenin kültürel dokusunu oluşturan yukarıda saydığımız farklı gruplara kuşaklardır müzik hizmeti sunan ailelerden gelirler. Atmaca, çekirdek çalgı takımı olarak bir davul ve bir klarnetten oluşan ekiplerle 'dügün çalma'ya giden erkek Roman müzisyenlerin yanı sıra, 'dümbeççiler' olarak bilinen ve bir darbuka ve bir deften oluşan çalgı oturtumuyla çoğunlukla Kozak ve çevresindeki köyler tarafından talep edilen kadın Roman müzisyenlerin de ortak adresidir. Farklı çalgı takımları oluşturarak farklı etnik gruplara, farklı ritüel tiplerine ve farklı bağlamlara yönelik müzik sunmak, Bergamalı Roman müzisyenlere özgü gözlenebilecek en tipik müziksel davranış biçimidir. Örneğin Pınarköy, Narlıca, Tepeköy gibi 'Çepni' köylerine çağırılan çalgı takımları içerisinde davul ve klarnetin yanı sıra mutlaka bir 'keman'a yer verilir. Benzer şekilde Kozak çevresi Yörüklerine ya da Balkan kökenli gruplara verilen hizmetlerde, yerleşik tını idealleri doğrultusunda çekirdek takıma her zaman bir 'trompet' eklenir vb.

Atmacalı Romanların çevrelerine sundukları müziksel hizmet, civar dağ ve ova köylerine gitmekle sınırlı değildir. İlçe merkezindeki mahallelerde gerçekleştirilen evlilik ve sünnet düğünleri ile bunların 'dügün salonu' formatında düzenlenen versiyonları ve asker uğurlamaları da bu kapsama girer. Romanlar, Belediye Bandosunda, Belediye Konservatuarında ve ilçe Halk Eğitim Merkezi bünyesinde çeşitli görevler üstlenirler. Ramazan ayı boyunca, Ramazan davulculuğu yaparlar. Deve güreşleri ve Kermes kutlamaları gibi yılda bir kez düzenlenen takvime bağlı etkinliklerde de varlık gösterirler. Bunca farklı bağlamda resmi ya da gayri-resmi düzeyde Roman müzisyenlerin hizmetinden yararlanılması Bergama ve çevresi kültürel yaşamına ilişkin önemli ipuçları sunar. Atmaca'da yaşayan ve müzisyenlik temelinde bir grup kimliği geliştirmiş olan Romanlar, Bergama ve çevresine özgü 'yerel' müzik mirasını herkese ulaşılabilir kılan bugün bölgede yaşayan en etkili

grupturlar.⁴⁹ Bu dağarın önemli bir bölümünü oluşturan ‘zeybek’ havaları başta olmak üzere, Çepni, Tahtacı, Muhacir vb. grupların kültürel kimlikleriyle ilişkili ezgiler, kırık havalar, marşlar, klasik Türk müziği eserleri ve günümüze özgü popüler müzik örnekleri Atmacalı bu müzisyenlerin belleklerinde yaşar. Bu nedenle Atmaca, bölgeye özgü olan ve olmayan oldukça geniş bir dağarın saklandığı bir ‘kültürel bellek deposu’ olma niteliğine sahiptir. Bu mahallede doğup büyüyen müzisyenler, son derece zengin bir dağarı kendilerinden önceki kuşaklardan devralırlarken bir yandan da kime, neyi, nasıl çalacaklarına ilişkin yönlendirici bilgileri öğrenir ve kültürel çeşitlilikle baş etmelerini sağlayan bir ‘esneklik’ tutumunu içselleştirirler. Geniş bir coğrafya dâhilinde daima hareket halinde olan bu müzisyenler, ailelerinden iki-üç kuşak önceki müzisyenlerin belli çevrelerle ve köylerle geçmişte kurmuş oldukları iş ilişkilerini ve kişisel bağlantıları devralır, belli davranış kalıplarını ve meslek ahlâkını içeren bir kültürel sermaye ile mesleğe başlarlar.

Geçiş Ritüelleri Özelinde Bergamalı Roman Müzisyenler ve Aracılık Roller

Bu noktaya kadar verilen bilgiler, müziğe ilişkin becerilerin yanı sıra Bergamalı profesyonel Roman müzisyenlerin yaşamlarını sürdürebilmek için çevrelerindeki diğer kültürel topluluklarla iletişim içinde olmak zorunda olduklarını açıkça ortaya koyar. Bu zorunluluk, onları müzik dışı yeterlilikler geliştirmeye ve söz konusu grupların kültürel kimliklerine ilişkin belli düzeyde bilgi ve birikim sahibi olmaya da iter. Önceki bölümlerde sunduğumuz tanımlamalar ışığında, böyle bir birikimin onları birer kültürel aracı kıldığı da rahatlıkla söylenebilir. Bu bölümde Bergama ve çevresi Roman müzisyenlerinin, söz konusu aracılık rolünü nasıl somutladıkları, çeşitli örneklerle gösterilecek, kültürel aracılığın farklı boyutlarında Romanların temelde hangi işlevleri yerine getirdikleri açıklanacaktır. Ancak bir bildiri metninin sınırları içerisinde kalınarak profesyonel Roman müzisyenlerin, yalnızca Bergama ve çevresinde düzenlenen geçiş ritüelleri bağlamındaki aracılık rollerine odaklanıldığını da belirtmek gerek.

‘Geçiş ritüelleri’ (*rites of passage*) terimi kısaca, insan yaşamındaki belirli dönüm noktalarını (doğum, ergenlik, evlilik vb.) simgeler. Bireyin bir toplumsal statüden diğerine geçiş yapmasıyla ve geçişin topluluğun geri kalan fertlerine mal edilmesiyle ilişkilidir. Kalıplaşmış geçiş ritüelleri, özellikle ‘geleneksel’ toplumlarda, toplumsal yapının devamlılığını güvence altına alır. Bergama özelinde bu ritüeller, merkezinde yer alan bireyin cinsiyetine (eril ve dişil) göre iki gruba ayrılır. ‘Altı aylık kınası’ yeni doğmuş kız çocukları, ‘evlilik’ ritüelleri ise toplumsal beklentilere uygun bir biçimde yuva kurma aşamasındaki genç kızlar için düzenlenir. Öte yandan ‘sünnet’ erkek çocuklarına ve ‘asker uğurlaması’ ise askere alınması kesinleşmiş genç ve bekâr delikanlılara yönelik ritüellerdir. Her ne kadar erkeğin toplumsal statüsünü değiştirse de evlilik ritüellerinde damadın yeri ikincil plandadır ve gelin, tüm ritüel akışı boyunca hemen hemen tüm aşamaların merkezi figürü konumundadır. Günümüzde, kız çocuklarına yönelik ‘altı aylık kınası’ törenleri büyük ölçüde terk edilmiş bulunduğundan, bu bölümde ağırlıklı olarak diğer üç ritüel örneği dikkate alınacaktır.

Bu ritüellerin bölgede yaşayan topluluklar açısından ‘sembolik’ önemi oldukça büyüktür. Sünnet çocuğu ritüelden çok önce sünnet olmuş, gelin ve damat ‘resmi’ nikâh sürecini gözlerden uzakta sade bir törenle tamamlamış olabilir. Ancak ilgili ritüelin,

⁴⁹ Aslında Romanlar, Bergama yerel müzik piyasasını ‘Roman olmayan’ meslekdaşları ile paylaşırlar. İlçe genelinde ‘piyanist’ ya da ‘orgcu’ gibi adlar verilen; elektronik klavye, dizüstü bilgisayar ve ses sisteminden oluşan bir ekipmanla tek başlarına düğünlere giden bu müzisyenler, davetlilere ağırlıkla kaydedilmiş müzik dinletmeye dayanan bir çeşit ‘Dj’lik pratiği sergilerler. Genellikle geçiş ritüellerinin ‘toplu eğlence’ aşamaları için talep edilen bu müziksel hizmet biçimi Roman müzisyenler arasında pek yaygın değildir. Zeybek vb. yerel dansların icrasında işlevsel olmayışı, mobilize olmayı zorlaştırması vb. nedenler bunun sebepleri arasında gözüktür. Kültürel aracılıkla ve Roman müzisyenlerle sınırlı ilişkisi nedeniyle biz bu pratiği analiz dışı bıraktık.

beklentilere uygun biçimde ve gerektiği gibi gerçekleştirilmesi yine de arzulanır. Bu koşulun sağlanması, diğer faktörler dışında müziğin ve müzisyenlerin varlığıyla yakından ilişkilidir. Hatta söz konusu ritüellerin amacına uygun olarak düzenlenebilmesi, Roman müzisyenlerin katkısını özellikle gerektirir. Çünkü bu tören atmosferi içinde, ritüel öznelere ile davetli ve katılımcılar kadar ritüel akışı içinde farklı görev ve sorumlulukları olanların (bayraktar, sağdıç, yenge vb.) da özel birer yeri ve önemi vardır. Bu çerçevede Roman müzisyenlerin sağladıkları hizmetin, basitçe davetlileri ‘eğlendirmek’le sınırlı olduğu düşünülmemelidir. Daha önce bir başka yerde (Kınlı & Yükselsin 2011:219) vurguladığımız gibi Romanlar, bu gibi ritüeller kapsamında önceden tanımlanmış belli başlı görevleri yerine getirir: Ritüel aşamalarını müzikle kodlamak, katılımcılara duygusal motivasyon sağlamak, ritüel öznelere müziksel olarak temsil etmek ve gerekli hallerde ritüel öznelere rehberlik etmek. Kazançlarını arttıran bahşişler dışında, herhangi bir ritüel hizmeti için kendilerine başvuranlardan talep ettikleri bedel, aslında Roman müzisyenlerin yerine getirdikleri bu görevlerin bir karşılığıdır.

Bir geçiş ritüelinin düzenlenmesi kesin olarak karara bağlanmış ve çevreye duyurulmuşsa, bu görevlerin aksatılması veya yerine getirilmemesi söz konusu olamaz. Örneğin Bergama ve çevresinde hiçbir geçiş ritüeli, bayraktar olmadan ve bayrak töreni yapılmadan başlamaz ve bitmez. Bu törenlerde ‘İstiklâl Marşı’nı seslendirmek doğrudan Roman müzisyenlerin sorumluluğundadır. Bir sünnet ritüelinde, ritüel öznesi olan ‘sünnet çocuğu’ adına gelen sağdıçların karşılanması, veya ritüelin ana yemeği ‘keşkek’ hazırlanırken görev alanlara eşlik edilmesi ve bu yemeğin kutsanması; bir evlilik ritüelinde kına töreni yapılırken, gelinin duvağı hazırlanırken ya da gelin baba evinden uğurlanırken ona rehberlik edilmesi vb. bu görevlerin kapsamı içindedir. Bu nedenle bölge genelinde tüm geçiş ritüelleri, Roman müzisyenlerin aracılığı ve katkısını gerektirir.



Resim 1. ‘Sünnet’ ritüeli, Osmaniye Mahallesi, Kınık, (03.04.2010).



Resim 2. ‘Asker Uğurlaması’ ritüeli, Osmaniye Mahallesi, Kınık (14.05.2010).



Resim 3. Evlilik ritüeli, Nişan aşaması. Yukarıcuma Köyü, Kozak-Bergama (11.10.2009).



Resim 4. Evlilik ritüeli, Turgutalp (Pomakköy), Soma. (03.07.2011).

Roman müzisyenler; bu ritüelleri düzenleyen, bunlara iştirak eden ve bunların gerçekleştirilmesinde çeşitli görevler üstlenen herkesi ve ait oldukları kültürel toplulukları müziksel olarak temsil etme ayrıcalığını ellerinde bulundurlar. Bu durum, bu grupların söz konusu ritüelleri icra edebilmek için -kendi içlerinden- hizmetinden yararlanabilecek profesyonel müzisyenler çıkaramadıkları anlamına gelir. Bu yüzden Bergamalı Roman müzisyenler, farklı grupların ayrıntıda kimi küçük değişikliklerle gerçekleştirdikleri bu gibi

ritüelleri idare etmede de kuşaklar boyunca ustalık kazanmışlardır. Taft'a göre (1981:73) iletişim becerileri, sosyal beceriler ve toplum hakkında bilgi dışında bir kültürel araçta olması gereken en önemli beceri türü de bu gibi 'teknik beceriler'dir (*technical skills*). Roman müzisyenlerin, ritüel idaresi konusundaki teknik bilgi ve beceri düzeyleri ise tartışmasız kabul edilir. Bunun en açık kanıtı, bölgede izlediğimiz sayısız geçiş ritüeli esnasında ritüel akışından sorumlu görevlilerin (bayraktar vb.), herhangi bir aksaklık yaşanmaması için sık sık Roman müzisyenlere danıştıklarını gözlemleme fırsatı bulmuş olmamızdır.

Roman müzisyenleri aynı zamanda etkili birer kültürel aracı kılan unsur onların; geçiş ritüelleri kapsamındaki müziğin bizzat icrasına etki edebilecek faktörler hakkında önceden hazırlıklı bulunmalarıdır. Ritüelin düzenleneceği yerin coğrafi açıdan ilçe merkezi ya da köy olması; köy ise 'dağ' köyü ya da 'ova' köyü olması; nüfusunun 'yerli' ya da 'göçmen' kökenli olması; inanç pratiği açısından 'Alevi' ya da 'Sünni' yerleşimi olması ve hizmet verilecek topluluğun toplumsal cinsiyet rollerine yönelik tutumları vb. müziğin icrasına şu veya bu biçimde etki eder. Örneğin kadın ve erkeklerin bir arada eğlenme ve sosyalleşme olanaklarının sınırlı olduğu yerlerde sadece erkek müzisyenlerden oluşan bir ekip tek başına yeterli olmaz, 'dümbekçiler'e (Roman kadın müzisyenler) de iş düşer. Evli erkeklerin kendi aralarında ve kapalı mekânlarda müziği daha çok 'dinlemeye' yöneldikleri, buna karşılık gençlerin kamusal alanda, daha çok dansa ve oyuna eşlik edecek havalara talep ettikleri bilinen yerlere yine iki ayrı ekip halinde gitmek uygundur. Bir kültürel aracı olarak hangi işe hangi müziksel içeriğin nasıl sunulacağı konusunda, daima ilgili çevreden alınan referanslara öncelik verir.

Bir geçiş ritüeli, onun öznesi/özneleri konumundakiler (sünnet çocuğu, asker adayı, gelin, damat) başta olmak üzere tüm katılanların, kültürel kimliklerini ifade etme ve pekiştirme olanağı buldukları önemli bir buluşma anlamı taşır. Erol (2010:42) kültürel kimliği "bizi çevreleyen sosyal sistemler içinde, temsil edilmemiz yoluyla farklı formlarda sürekli olarak yeniden biçimlenen ve dönüşen hareket halinde bir yapılanma" olarak tanımlar ve müzik ve dans gibi ifade kültürüne ait pratikleri bu yapılanmanın temel unsurları arasında değerlendirir. Bugün Bergama ve çevresinde yaşayan hemen hemen tüm etnik gruplar, kendilerini müziksel olarak temsil etme ayrıcalığını öteden beri Roman müzisyenlere devretmiş olduklarından, müzik dolayısıyla kendi kimlik ve aidiyet duygularını inşa etmede, müzakere etmede, pekiştirmede ve belirli bir kültürel alan yaratmada Roman müzisyenlere ve sundukları aracılık hizmetine deyim yerindeyse 'muhtaçtırlar'.

Kültürel kimlik genelde etnisite, inanç, dil, ideoloji vb. çok çeşitli kaynaklardan beslenebilir. Bununla birlikte bireyin, bağlı bulunduğu ya da hissettiği herhangi bir topluluğa/cemaate referansla kendini tanımlaması anlamına gelir. Bergamalı Roman müzisyenler, sundukları hizmetle öncelikle bu noktada (tanımlama) devreye girer ve çevrelerindeki toplulukların, kimliklerini müzik aracılığıyla ifade etmelerine olanak sağlarlar. Bu aracılık biçimi, her bir topluluğun kendi geçmişi ile anlamlı bir bağ kurmasına ve kimlik duygusunu güçlendirmesine hizmet eder. Çepniler, Türkmenler, Yörükler, Pomaklar, Makedonlar, Çerkezler, Dağıstanlılar vb. doğrudan kendilerini ifade ettiğini düşündükleri ezgiler eşliğinde, aidiyetlerini pekiştirirler. Bu ezgiler aynı zamanda birer simge, tınsal bir 'sembol' niteliği taşır. Erol (2010:41) simgeyi, "temsil eden şey, bir şeyin yerini alan başka bir şey" biçiminde tanımlar ve simgelerin anlam yaratma kapasitelerine dikkat çeker. Roman müzisyenler, her biri kültürel kimliğin birer simgesi niteliğindeki bu havalara seslendirerek onlara yüklenen anlamları her defasında yeniden dolaşıma sokar ve insanların, müzik üzerinden kökenleri ile bağ kurmalarına yardımcı olurlar. Sundukları bu hizmet sayesinde her topluluk, kendi geçmişine ait tahayyüllerini yeniden canlandırma ve farklılığını ifade etme olanağı bulur.

Roman müzisyenler, hem belli bir kültürel topluluğun üyelerinin ikamet ettiği birbirine komşu veya uzak köyler hem de farklı kültürel arka planlardan gelen grupların

yerleşik bulunduğu köyler arasında daima hareket halindedirler. Bir bakıma bu noktalar arasında malumat taşır ve bir bağlantı unsuru olarak işgörürler. Geniş bir coğrafyaya adeta kuşbakışı hâkim olur ve bu uzam dâhilinde farklı kimlikler arasındaki benzerliklere ve yakınlıklara da odaklanırlar. Başta ‘Bergamalı’, ‘Somalı’ vb. olmak üzere ‘Egeli’, ‘İzmirli’, ‘Manisalı’, ‘Müslüman’, ‘Türk’ vb. kapsayıcı ve birleştirici kimlik algılarının pekiştirilmesinde de rol oynarlar. ‘Bergama Halayı’ ve ‘Harmandalı Zeybeği’ gibi yöre genelinde adeta birer ‘milli marş’ karakteri taşıyan yerel ezgiler ve özellikle de ‘Roman havaları’, hemen hemen gittikleri her yerde kendilerinden tekrar tekrar istenir. Bu tınıları her defasında yeniden üreterek, bölge genelinde bir arada yaşayan farklı unsurları ‘tınısal düzeyde’ buluşturur, benzerliklerin ve ortak noktaların ifade edilmesine katkıda bulunur ve bir anlamda kültürel boyutta ‘arabuluculuk’ yaparlar.

Roman havalarının birleştirici karakterinin yörede yaygın müziksel biçemlerin tümünün üzerinde olduğu da bu bağlamda vurgulanmalıdır. Hizmetlerini sundukları hemen her ortamda hangi kültürel kimlikten olurlarsa olsun, yerli halkın ısrarla talep ettiği, dans etmekten ve söylemekten keyif aldığı ve özellikle genç kuşakların kendilerini ifade etmek için en sık başvurduğu tınıların başında bu Roman havaları gelir. Söz konusu havalar; Atmaca Mahallesi’nde düzenlenen bir ‘Roman düğünü’ ya da evlenen taraflardan en az birisinin Roman kimliği taşıdığı ‘etnisiteler-arası’ (*inter-ethnic*) evlilik ritüellerinde olduğu kadar; Yörük, Çepni, Tahtacı vb. kültürel toplulukların kendi içlerinde düzenledikleri ve ekseriyetle diğer topluluklara kapalı olan geçiş ritüellerinde de talep edilir. Roman havaları, Roman müzisyenlerin bizzat kendilerinin bulunmadığı ortamlarda da en geçerli ve yaygın müzik türleri arasındadır. Bu durum, daha önce bir başka yerde de (Kınlı & Yükselsin 2011:204) değindiğimiz gibi, sahiplenilmiş bir kültürel alandan gelmeyen, farklı bir etnisiteye ya da farklı kültürel bağlamlara özgü görülen müzik biçemleri, insanların simgesel düzeyde birleşmesini (ya da uzlaşmasını) kolaylaştırır. ‘Roman’ olmak, farklı kültürler arasında birleştirici bir unsur olmakla nerdeyse eş anlamlıdır.

Müziğin icra edildiği anlarda Roman müzisyenlerin sergiledikleri davranışlar üzerinde de kısaca durmak gerekir. Çünkü bu davranışlar stratejik yöntemlere dayanır ve kültürel aracılığın gerçekleşmesine ilişkin önemli ipuçları sunarlar. Bergamalı Roman müzisyenler, geçiş ritüelleri kapsamında kendilerinden talep edilen müziksel hizmeti yerine getirirken, karşı tarafın beklentileri karşılamak adına çok çeşitli yöntemlere başvururlar. Örneğin kendisinden istenen herhangi bir havayı o an çeşitli sebeplerle hatırlayamayan veya seslendiremeyecek durumda olan bir müzisyenin, onu hemen eşdeğer nitelikli bir başka hava, ezgi vb. ile ‘ikame’ etmesi sıkça rastlanan bir durumdur. Dinleyicinin içinde bulunduğu duygusal ortama göre bir hava seçmek; istenilen herhangi bir havayı, karşı tarafın o anki beklentisine yanıt verecek biçime büründürerek ‘yeniden yorumlamak’; özellikle zeybek havaları söz konusu olduğunda oyuncuların beden dilini yakalamak (‘ayağa çalma’, Ödemiş 2011:384) ve böylece müziği duygusal ortama, dansa ve oyuncuya ‘uyarlamak’ başvurdukları diğer yöntemlerden arasındadır. Uyarlama (*adaptation*), farklı bir bağlama ait tınısal bir unsurun o an içinde bulunulan bağlama adapte etmek olarak tanımlanabilir. Çoğu durumda Roman müzisyenler bu gibi uyarlamaları kendilerinden talep edilmeden gerçekleştirirler. Örneğin bir düğün ritüelinde, düğün alayı yürüyüşe geçtiğinde seslendirilmesi uygun düşecek ya da bir deve güreşine, değnek oyununa, keşkek dövmeye hatta gelin almaya eşlik edecek tını, çok farklı bağlamlardan devşirilerek adı geçen bu durumlarla örtüştürülebilir. Örneğin, ‘keşkek dövme’ ve ‘değnek oyunu’ gibi törensel aşamalarda ‘Köroğlu’ havalarının ya da gelin alınırken ‘Eski Ordu Marşı’ gibi mehter havalarının seslendirilmesi gibi kalıplaşmış icralar, seslendirilen tınıların zaman içinde eşlik ettikleri ritüel aşamaları ile özdeşleştiğini hatta bu aşamaların tınısal birer simgesi haline geldiğini gösterir.

İkame etme, yorumlama ve uyarlama gibi stratejik yöntemler müzisyenin, hâlihazırda belleğinde mevcut olan müziksel gereci işe koşması ya da bu gerecin içsel niteliklerine belli

ölçülerde müdahale ederek yeniden üretmesi anlamına gelir. Ancak Bergamalı Roman müzisyenler, bunların yanı sıra çok daha yaratıcı yollara da başvururlar. Roman havalarının kendine has dokuz zamanlı tartım kalıpları üzerine yerleştirdikleri, farklı kültürel gruplara özgü çok çeşitli ezgisel gereci hem tartımsal/ritmik hem de ezgisel bakımdan yepyeni bir müziksel bireşim oluşturacak biçimde işlerler. Bir başka ifadeyle birbirinden farklı müziksel unsurları bir araya getirir, değişikliğe uğratar ve ‘senkretik’ yapılar üretirler. Son olarak geçiş ritüelleri boyunca duygusal gerilimin yoğunlaştığı ve doruğa ulaştığı aşamalarda ya da ‘gelin alma/gelin indirme’ gibi bir ritüelin bitişini simgeleyen anlarda, Roman müzisyenlerin yöre genelinde tanınan ve bilinen hiçbir müziksel temayı referans almadan baştan sona ‘doğaçlama’ yoluyla seslendirdikleri uzun hava ve benzeri ezgisel yaratımlardan da söz etmek gerekir. Müzisyenlerin, özellikle de klarnet ve trompet gibi ezgi çalgılarını seslendirenlerin, kelimenin tam anlamıyla yaratıcı becerilerini ortaya koydukları bu gibi anlar ortamda bulunanlara da duygusal yönden motivasyon sağlar. Önceden tasarlanmış ya da üzerinde özel olarak çalışılmış olmaktan çok kendiliğinden yakalandığı izlenimi veren bu gibi icralar, aynı zamanda tüm bu müziksel mirasın geleceğe aktarılmasında başat rol oynayan Roman müzisyenlerin yerel müzik kültürüne vurduğu bir damga niteliği taşır.

Sonuç

Roman müzisyenler ve farklı adlarla (Poşa, Mıtrıp, Abdal, Lautari vb.) anılan dünyadaki diğer tüm ‘Çingene’ müzisyenler içinde yaşadıkları pek çok coğrafyada oynadıkları en önemli rol ‘kültürel aracılık’tır. Bergama özelinde örneklediği ve açıklandığı gibi, onların sergiledikleri kültürel aracılık rolleri çok farklı boyutları içerir ve iki-kültürlülük değil çok-kültürlülük üzerine kuruludur. Farklı kültürel kimliklerin önemli birer simgesel, pragmatik ve/veya estetik bileşeni olan müziksel biçimleri belleklerinde koruyan, onların beklentilerine uygun müziksel biçim ve biçimleri sahiplenip seslendiren, müziği onu talep edenlerin ayağına kadar götürüp sunan bu müzisyenler, bu yolla yaşamlarını kazanan birer kültür simsarı oldukları kadar, sahiplendikleri kültürlerin taşıyıcıları ve aktarıcıları konumundadırlar. Aynı coğrafyada yaşayan çok çeşitli kültürel toplumlar, müziksel açıdan kendi farklılıklarını ifade etme olanağını onların icraları sayesinde bulurlar. Toplumsal uzlaşının, çeşitlilik içinde birliğin sürmesinin böylesi ifade kanalları ile güvence altına alınması, diğer tüm aracılık rollerinin yanı sıra ‘kültürel arabuluculuk’ rolünü de üstlenen Çingene müzisyenler sayesinde.

Kaynaklar

Berger, Arthur A. (2012). *Kültür Eleştirisi: Kültürel Kavramlara Giriş*, Çev: Özgür Emir, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Bochner, Stephen (1981). “The Social Psychology of Cultural Mediation”, *The Mediating Person: Bridges Between Cultures*, Ed: S. Bochner, Schenkman Publishing Co, pp:6-36.

Duygulu, Melih (2006). *Türkiye’de Çingene Müziği: Batı Grubu Romanlarında Müzik Kültürü*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Emiroğlu, K. & Danışoğlu, B. & Berberoğlu, B. (2006). *Ekonomi Sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Erol, Ayhan (2010). “Alevi Kimliğini Diaspora’da Müzakere Etmek: Toronto Alevi Göçmenlerinin İfade Kültürü Pratikleri”, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 56: 39-60.

Fiske, John. (Ed.) (1983). *Key Concepts in Communication*, London: Routledge.

Katan, David (1999). *Translating Cultures: An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*, St.Jerome Publishing.

Keil, C. & Keil Angeliki V. (2002). *Bright Balkan Morning: Romani Lives & The Power of Music in Greek Macedonia*, Wesleyan University Press.

Kınlı, Hasan D. & Yükselsin, İbrahim Y. (2011). “Eşikler, Müzikler ve Liminalite: Roman Müzisyenler ve Bergama Yöresi Evlilik Ritüellerindeki ‘Liminal’ Roller”, 2. *Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu Bildirileri*, ed: Çağhan Adar & Yunus Emre Uygur, Kütahya: Güzel Sanatlar Derneği Yayını, s:198-220.

Kolukırmık, Suat (2007). “Madun ve Hakim: Çingene/Roman Kimliğinin Toplumsal Eleştirisi”, *Yeryüzünün Yabancıları Çingeneler*, Haz. S.Kolukırmık, Simurg 94, Toplumbilim 1: 43-53.

Koşay, Hamit Z. (1944). *Türkiye Türk Düğünleri Üzerine Mukayeseli Malzeme*, Ankara: Maarif Matbaası.

McLeod, Beverly. (1981). “The Mediating Person and Cultural Identity”, *The Mediating Person: Bridges Between Cultures*, Ed: S.Bochner, Schenkman Publishing Co, pp: 37-52.

Mezarcıoğlu, Ali (2010). *Çingenelerin Kitabı: Tarihi, sosyolojik ve antropolojik bir kaynak*, İstanbul: Cinus Yayınları.

Ödemiş, Sonay (2011). “Zeybeklerde Dans ve Müzik İlişkisi: Dansa Eşlikte Ayağa Çalma”, *Müzikte Temsil & Müziksel Temsil 2. Sempozyumu Bildirileri, Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, Yıl:1 Sayı:2, s:383-388.

Öztürk, Okan M. (2006). *Zeybek Kültürü ve Müziği*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Pettan, Svanibor H. (1992). *Gypsy Music in Kosovo: Interaction and Creativity*, Ph.D., University of Maryland Baltimore County.

Peycheva L. & Dimov V. (2004). “The Gypsy Music and Gypsy Musicians’ Market in Bulgaria”, *Mitteilungen des SFB 586 “Differenz und Integration”* 6, S:189-205.

Seeman, Sonia T. (2002). *You’re Roman: Music and Identity in Turkish Roman Communities*, Ph.D., Los Angeles: University of California.

Staiti, Nico (1997). “The Roma Khorakhané as Cultural Mediators: Nuptial Rites and Music”, *Music & Anthropology*, Vol.2.

Taft, Ronald (1981). “The Role and Personality of the Mediator”, *The Mediating Person: Bridges Between Cultures*, Ed: Stephen Bochner, Schenkman Publishing Co, pp: 53-88.

Yılmaz, Cemile (2010). *Toplumsal Cinsiyet ve Müzik: Bergamalı Roman Kadınların Profesyonel Müzisyenlik Modeli Olarak ‘Dümbekçilik’*, Yüksek Lisans Tezi, T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yükselsin, İbrahim Y. (2011). “Kültürel Aracılık, Romanlar (Çingeneler) ve Müzik: Bir Rumeli Ezgisinin Kırkpınar Güreş Havasına Dönüştürülmesi Örneğini”, 2. *Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu Bildirileri*, ed: Çağhan Adar & Yunus E. Uygur, Kütahya: Güzel Sanatlar Derneği Yayını, s:221-241.

**“MÜZİĞİ ALGILAMAK: STRAVİNSKY’NİN “DİVERTIMENTO”SUNDA
METİNLERARASILIK VE UYARLAMA SÜREÇLERİ⁵⁰”**

Heather ÖZALTUN

Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

ÖZET

Stravinsky’nin keman-piyano için yazdığı “Divertimento”nun kapağında yer alan “Çaykovski’nin müzünden esinlenilmiştir” yazısı, bir metinlerarası göndermedir. Bildirinin amacı, bu cümleyle başlayan metinlerarası bulmacayı çözerek eserin anlam bütünlüğü üzerine olan etkisini araştırmaktır. Bunu yapabilmek için gerekli araçlar arasında yazılı kültürlerde simgesel anlamın iletişimi, sanat eserlerinde öykünmeciliğin rolü ve yazınsal kaynaklarda metinlerarası ilişkiler bulunmaktadır. Stravinsky’nin bestecilik yaşamında “*Le Baiser de la fée*” (Peri’nin Öpüşü) adlı balenin oluşmasından eserin keman-piyano transkripsiyonu haline gelene kadar olan sürecin mercek altına alınması gerekmektedir. Hans Christian Andersen’in “*Iisjomfruen*” adlı öyküsünden uyarlanan bale librettosu ve Çaykovski’nin çeşitli piyano ve şan eserlerinden alıntılanan ezgileri ile sentezlenen bale yapıtına değinildikten sonra “*Le Baiser*”i keman-piyano transkripsiyonu haline getiren dönüşüm süreçleri incelenecektir. Kapakta yer alan “Çaykovski’nin müzünden esinlenilmiştir” cümlesindeki anlam belirsizliğinin, eserin kaynaklarını ve temsili geçmişini bilmeyen dinleyicide kopukluk hissi yarattığı ve eseri eksik algıladıkları düşünülmektedir. Bunları bilmek dinleyicinin eseri bir bütün olarak algılamasını sağlayacaktır.

Anahtar Kelimeler: Stravinsky, müzik-edebiyat ilişkisi, metinlerarasılık, gönderge-
metin, ana-metin

**STUDIES IN MUSIC PERCEPTION: INTERTEXTUAL AND ADAPTIVE PROCESSES
IN STRAVINSKY’S “DİVERTIMENTO”**

ABSTRACT

The phrase “Inspired by Tschaikovsky’s Muse,” which appears on the cover of Stravinsky’s “Divertimento” for violin and piano is an intertextual reference. The purpose of this paper is to examine the effect of this phrase on the meaning of the work by solving the intertextual puzzle it creates. Some conceptual tools needed to perform this task include the communication of symbolic meaning in literate cultures, the role of mimetic representation in works of art and intertextual relations in printed literary and musical sources. It is also necessary to scrutinize the origins of the relatively obscure ballet production “*Le baiser de la fée*” (The Fairy’s Kiss) and the processes involved in its rendition as a violin-piano transcription within the framework of Stravinsky’s compositional career. After examining the synthesis of the ballet’s libretto (the short story “*Iisjomfruen*,” by Hans Christian Andersen) with its melodic content (various melodic quotations from Tchaikovsky’s piano and vocal works), it remains to consider the adaptive processes which “*Le Baiser*” undergoes as it becomes a violin-piano transcription. Listeners unfamiliar with the source texts and presentational history of “Divertimento” will feel mild dissociation when confronted with the cover phrase, “Inspired by Tschaikovsky’s Muse” and be subsequently unable to perceive the

⁵⁰ Prof. Ümit İşgörür’ün danışmanlığı ile 2010 yılında yazılan “Müzik-Edebiyat İlişkisi İçinde Stravinsky’nin ‘Divertimento’su Üzerine bir İnceleme” adlı Yüksek Lisans Tezinden uyarlanmıştır.

piece in its fullness. Conversely, awareness of the above intertextual relationships and adaptive processes results in a fuller perceptual realization of the piece.

Key Words: Stravinsky, music-literature studies, intertextuality, hypotext, hypertext

GİRİŞ

Yazı teknolojisi ve ardından yazılı kültürün gelişiminden dolayı bilgi, bilim, sanat ve dinsel inanç çok farklı biçimlerde birikmeye başladı. Yazılı tarihin başlamasıyla yazarlar, birbirleri ile yeni etkileşimlerin içinde oldular. Bugün çeşitli yazılı şekillerde muhafaza edilmiş imgeler ve bilgilerden başlayıp büyüyen bu birikim üzerinde düşünmeye devam etmekteyiz. Her yeni gelen tarihsel ortamın getirdiği farklı anlam olanaklarını ifade etmek için yazılı kültürde saklanmış eski imgelere bağlı olan aynı simgeleri günün merceğinden algılayarak yaşatmaktayız.

İgor Stravinsky okuryazar kültürlerinde muhafaza edilmiş imgeler ve bilgilerin öneminin farkındaydı. 1909-1961 yılları arasında sahne için yirmi dramatik eserin müziğini besteleyen Stravinsky, batı uygarlığının edebi ve müziksel kanonlarından sık sık ödünç almıştı (Walsh, 2002: 52-55). Batı kültür kanonundaki tema ve simgelerin yineleniminin artzamanlı estetik kontekstlerde oluşması bireysel ve toplumsal algılarda neyi muhafaza eder ve neyi değiştirir? Stravinsky, eski imgelere bağlı olan düşüncelerin yeni tarihsel ve biçimsel ortamlarda güç ve statü taşıdığını çok iyi biliyordu. Kırk-altı yaşındaki besteci, Büyük Bunalım öncesi Paris’te ortak bir kültür mirasından simge ve temaları özenle seçerek 1928 yılında “*Le Baiser de la fée*” balesini besteledi. Olumsuz eleştiriler alan eser, fazla gösterim olanağı bulamadı. Besteci 1934 yılında bu kez müziği yeniden ele aldı ve yapıtını “*Divertimento*” başlığıyla bir orkestra süiti ayrıca keman-piyano için bir ikiliye indirgedi.

“*Le Baiser*”ın müziğini bilen bir dinleyici, kuşkusuz “*Divertimento*”yu farklı algılar. Çünkü keman-piyanoya indirgenmiş bu eserin temelinde çeşitli sanat türleri, biçimler ve estetik tercihler yatmaktadır. Eser, aslında tam yapısal ve metinlerarası bir bulmacadır. Çözümü ise eserin bir bütün olarak algılanmasını sağlar. Eğer bir metnin geniş bir okur/dinleyici kitlesi tarafından bilinmesi ona simgesel bir kuvvet yüklemekseyse o zaman kanonu bilmeyen bir seyirci kitlesi ya da gönderimde bulunan eserlerin karanlık olması bir temsili örüntünün anlam bütünlüğünün algılayışını nasıl etkilemektedir? Bu yazıda Stravinsky’nin değerlendirdiği yazılı ve müziksel kaynakların metinlerarası ilişkilerini ve “*Divertimento*”nun oluşumunda yararlandığı uyarılama süreçlerini inceleyerek, müzik algısında kontekst ve bilginin önemi göstermeye çalışılacaktır.

Biri yazın diğeri müzik olmak üzere Stravinsky, “*Le Baiser de la fée*”⁵¹ adlı balesinin tasarımında 19. yüzyılın iki farklı kaynağından faydalanmıştı. Kurgusu için 19. yüzyılın en büyük romantik Danimarkalı yazarı, Hans Christian Andersen’in 1861 yılında yayımlanan, “*Iisjomfruen*”⁵² adlı öyküsünü seçti. Melodik içerik için Stravinsky, eser boyunca bir önceki kuşağa ait olan yurttaşı Peter İliç Çaykovski’nin az bilinen, çeşitli solo piyano ve şan eserlerinden alıntı kullanmaktadır.

“*Iisjomfruen*”

Hans Christian Andersen masal, tiyatro eserleri ve öykülerinde sürekli sınıflar arası ilişkiler ve sınırları incelemektedir. Birey, sosyal sınıflar arası sınırları geçerken izlenir; toplumun, doğanın ya da fiziki dünyanın oluşturduğu sınırları geçmeyi amaçladığı için eleştirilir. Çeşitli örnekler Andersen’in edebiyatta oluşturulan temsil ortamını bir otobiyografik *mimēsis* aracı olarak kullandığını göstermektedir.

⁵¹ Türkçede “Perinin Öpücüğü” ve İngilizcede “*The Fairy’s Kiss*”

⁵² Türkçede “Buz Perisi,” İngilizcede “*The Ice Maiden*”

Iisjomfruen'in ana temaları arasında toplumsal ve doğal düzenin muhafaza edilmesini incelenmektedir. Öykünün bireysel motiflerinin arasında başkışının içsel ve fiziksel gücünü sınayan çeşitli epizotlar yer almaktadır. Küçük bir yaştan beri belli olan özel dağcılık ve tırmanma yetenekleri ile Rudy, gençliğinde yaşadığı bölgede bir derece ün kazanmış olur. Bununla Andersen, başkışının isimsizlikten, tanınan statüye geçmesi ile ilk sınırı aşarak bir kimlik kazandığını gösterir. Rudy, yan köyün bir festivalinde zengin bir değirmencinin kızına aşık olunca, daha düşük bir sosyal sınıftan gelmesinden dolayı değirmenci, kızı Babette'in onunla evlenmesine izin vermez. Büyük yetenek, cesaret ve kahramanlık gerektiren bir görevi yerine getirince Rudy, değirmencinin saygısını ve evlenme izni kazanır. Bu noktada Rudy, sosyal sınıfları bölen başka önemli bir sınırı geçer.

Iisjomfruen öyküsünün arketip ve gerçekdışı masalımsı unsurları içermesi, öykünün simgesel anlamını arttırmaktadır. Genç çiftin düğünden önceki gün kano ile geçtiği ada, kaybedilen bir cennetin simgesidir (Franz, 1995: 261). Dağ, kahramanın yoğun emeklerin ardından kendisi ile barışıklık ve çetin bir karakteri kazandığı yeri simgelemektedir (Franz, 1996: 129). Buz Perisi'nin kendisi, doğanın ütöpik kalkınma ideolojisine karşı olumsuz ve yıkıcı bir gücün dışı kişileştirilmesidir. Jung'un arketip çalışmalarında buz, "bir duygusal durumun soğukluk veya sertliğe dönüştüğü doruk noktasına ulaşmışlığını simgelemektedir" (Franz, 1995: 247). Tipik bir "*femme fatale*" karakteri olarak Buz Perisi, baştan çıkarıcı ve aldatıcı yöntemleri uyguluyor. Kurbanlarını ele geçirmek için kullandığı ölümcül öpücükler, Buz Perisi'nin cinsiyetinin aldatıcı gücünü simgelemektedir.

Çaykovski'nin Ezgileri

Ida Rubenstein, 1928 sezonunda yeni bale topluluğunun sahneleyebileceği bir eser aramaktaydı (Morton, 1962: 313-14). Stravinsky'den, Çaykovski'yi anan bir bale rica etmişti.

Le Baiser de la fée balesinin 1928 yılındaki ilk sahnelenişi, Bronislava Nijinska'nın koreografisi ile gerçekleşmişti. Bu yapımda Frederick Ashton, başrolü (Rudy'yi) canlandırmıştı. Dans topluluğunun müdürü olarak Ida Rubenstein, kendine Peri rolünü yakıştırdı. Alexandre Benois, balenin dekor ve kostümlerini tasarlamıştı. Yöneticisi Stravinsky olmasına rağmen, bu yapım sadece beş kere perde açtıktan sonra Rubenstein'in repertuarından kaldırıldı. 1932 yılında Buenos Aires'deki Colon Tiyatrosu'nda Nijinska'nın koreografisini kullanan bir başka performansı tekrar başarısız olmuştu. *Le Baiser*'in sonraki sahnelenişlerinde librettoda değişiklikler yapıldı; rollerde yer alan farklı dansçılar, farklı koreografik eserleri canlandırmıştı. Farklı şehirlerin farklı tiyatrolarında ayrı tarihlerde gerçekleşen temsiller, farklı sahne dekorasyonları ve kostümlerle yer aldı. Ancak bütün bu prodüksiyonlarda tek değişmeyen, müziksel yapıttır.

Eser boyunca melodi ve temasal materyal için Stravinsky, Çaykovski'nin az bilinen, çeşitli solo piyano ve şan eserlerinden alıntılar kullanmıştı. Yeni biçim ve anlamla donatılmış anlatısal bütünde yer alan müziksel alıntılar, simgesel, biçimsel ve biçimsel değişikliklere katkıda bulunmaktadır.

UYARLAMA: "*Le Baiser de la fée*"

Sanatta uyarlama, yazınsal geleneklerinin doğuşundan beri görülmektedir. "Uyarlama tekrarın kopya edilmeyen bir biçimi olduğu için, bilinçli bir güncelleme ya da bestenin başkalaştırması yapılmassa da değişim kaçınılmazdır. Ve bu değişimle öykülerin politik ağırlığında ve hatta anlamında değişimler oluşur" (Hutcheon, 2006: xvi). Aşağıdaki söylemde bir eserde uyarlama etkinliğinin sonucu olarak oluşan değişikliklere odaklanmaktadır. Uyarlama, geçmiş kullanımından yararlanan bir öykünmecilik sürecidir.

“*A Theory of Adaptation*” adlı kitabında Linda Hutcheon’a göre uyarlamanın tanımı özetle üç kısma bölünür: 1) *Biçimsel bir ürün* olarak, önceden gelen bir eserden uyarlanan eserler, uyarlanmışlığını ilan ederek kipsel, biçimsel ve benzer değişiklikler gösterir. 2) Bir *yaratım süreci* olarak uyarlama, yeniden yorum ve yeniden yaratma eylemidir. 3) Bir *karşılama süreci* olarak uyarlama, bir tür metinlerarasılıktır (7-8).

Uyarlama süreçlerinin tanımları arasında ‘karşılama süreci’nin etkisi aşağıda incelenmek üzere olan metinlerarasılık kuramında, okurun (veya dinleyici, seyircinin) gönderge-metin ile olan tanışıklığına bağlıdır. Eğer okur gönderge-metnini biliyorsa, ana-metin⁵³ ile olan karşılaşması, bir yankılama etkisi yaratabilir. Gönderge-metnini bilmeyen bir okur doğal olarak ana-metni farklı algılar.

Biçimsel Değişiklikler

Stravinsky, Andersen’in 15 bölümlük öyküsünü 4 perdelik bir baleye uyarlamıştı. Bu süreç, ciddi yapısal değişikliklerin oluşmasına neden oldu. Yalnız söz konusu olan eserin en önemli biçimsel değişikliği, kipsel dönüşümüne bağlıdır.

Lisjomfruen, öyküden baleye uyarlanınca araçsal ve kipsel bir dönüşüm geçirdi. Kipsel dönüşüm, sanatsal temsilciliğin geçmişe bağlı olan unsurlarının orijinaliteye bağlı olan unsurlarla kesiştiği yerdir. Gerçeğin sanatsal temsilinde, iki ana çeşit kip türü vardır.⁵⁴ Bunlar, eski Yunancada (yine) *mimēsis* kavramından gelen “gösterim” ve karşıt olan *diegēsis* teriminden gelen “anlatım”dır (Klein, 2005: 117). Sanatta “kiplik,” bir eserin gösterim veya sunum biçimine ve niteliklerine gönderme yapmaktadır. Anlatıya bağlı olan temsili kiplerin arasında müzik, bir tek balede dilsel sentakstan tamamen bağımsız bir rol alır. Operada müzik, dilin hakimiyetindedir. Oysa aynı şekilde balede müzik, bedensel jestlerin egemenliği altında kalmamalı mıdır? Genellikle kalmaz; çünkü balede müzik, yegane işitsel öğedir. Balenin görsel âleminde bedensel jest anlam taşır, iletir, kendi semiyotik gönderimlerini yapar. Fakat işitsel açıdan balede müzik, dilin somutlaştırıcı yükü ile rekabet durumuna gelmez ve etkenliği dağılmaz.

Genel olarak bilinen biçimsel değişiklikler doğal karşılanmasına rağmen ifade edilmeleri pek kolay değildir. Orijinal öykünün algılanışı, tamamen Andersen’in yazdığı iki boyutlu yazılı simgelerden oluşan bir metnin okunuşuna bağlıdır. Anlatım kipinde yazarın, “yakınlık ve uzaklık” üzerinde; ve karakterlerin “bilgi ve bilincine ulaşma çapının belirlenmesi” üzerinde kontrolü mutlaklıktır (Hutcheon: 55). Metin, işitsel ve [metin dışı] görsel öğelerden yoksundur. Örneğin bir kitap tek başına okunduğunda içerik, bireyin zihinsel evreninde gerçekleşir. Okur, nerede ve ne zaman okursa okusun, matbaa teknolojisi ile kapanıklıkla kilitlenen metin, sabit bir nokta oluşturmaktadır. Değişken ise, okur, mekan ve tarihtir.

Gösterim kipinde gerçekleşen bir bale olarak *Le Baiser*, yazılı bir metnin üç boyutlu görsel ve işitsel öğelere çevrilmesinden oluşmaktadır. Bu süreç, Stravinsky’nin 5 paragraflık yazılı özetine bağlı olmayan biçimsel unsurları da içermektedir. Bunlar: müzik, koreografi, sahne dekorasyonu ve kostüm tasarımıdır. Bu balede Stravinsky’nin kontrolü, olay örgüsü ve onu destekleyen müziğinin yapılandırılması ile sınırlıydı. Koreografi, kostüm ve sahneyi tasarlama yetkisi başka kişilere aitti. Baleden baleye değişen bu işbirliği, belirlenen olay örgüsünün semiyotik görsel ve işitsel öğelerinin montajı ile sonuçlanmaktadır. Tek bir kişinin tam istediği bir sonucun ortaya çıkması olası değildir. Ayrıca balede performansın kendisi, orkestra ve rol alan sanatçıların yorumlarına bağlıdır. Dolayısıyla balede Stravinsky’nin bir samimiyet, mesafe ve erişim ayarlama gücü varsa da, bu güç çok sınırlıdır.

⁵³ Gérard Genette, ‘ana-metin’ terimi ‘A metni’ gönderge-metin; ‘B metni’ ana-metin olduğunda, “‘A metninden türeyen her tür B metni’” olarak tanımlamaktadır (Aktaran, Aktulum: 82).

⁵⁴ Aslında estetikler kuramına teğetsel ilişkide bulunan video oyunları ve genel olarak “oyun teorisi,” “etkileşim” [interaction] adlı üçüncü kipsel bir alanı cisimlendirmektedir.

Son olarak Stravinsky'nin bu eserde yaptığı ilk kipsel değişiklik, ithafına bağlanılabilmektedir. Stravinsky, Buz Perisinin Rudy'yi bebekken öpmesini, Çaykovski'nin Müz tarafından öpülmesiyle bağdaştırarak Andersen'inkini yansıtan fakat etkisi ayrı olan bir temsil (veya öykünmecilik) süreci yaratmaktadır. Bu şekilde tarihsel bir simetri oluşmaktadır: Kahramanı bebekken Andersen, doğanın yıkıcı gücünün kadersel etkisini ölümcül öpücük mecazı ile betimlemişti. Stravinsky ise başka bir şeyin 'gizemli' etkisini (sanatsal yaratıcılık yeteneği) başka bir tür kahramanın (Çaykovski) üzerindeki kadersel etkisini temsil etmek için aynı mecazı (ölümcül öpücük) kullanmaktadır. Andersen'in öyküsünde, Buz Perisinin kötü niyeti baştan belli edilmektedir: “‘Elime geleni sıkı tutup asla bırakmam! Sevimli bir erkek çocuğu benden çalındı...öpücüğüm öldürecek kadar sert değildi.’” (739). Stravinsky'nin alegorisinde ise müzü temsil eden karakterin niyeti yumuşatılmıştı: “[Peri], çocuğa yaklaşp şefkatle sarılıyor. Alnını öptükten sonra çocuğu yalnız bırakarak ayrılıyor” (IV). Başlangıç noktaları farklı olan iki yazar, anlamı iletmek için mecaz ve alegori gibi simgesel temsil sistemlerinden yararlanmaktadır.

Yaratım Süreci

Hutcheon'un tezine göre 'yaratım süreci' olarak uyarılma, hem bir yeniden yorum hem de yeniden yaratma eylemidir. Oysa öykü çizgisinde yaratılan bu değişikliklerle Stravinsky, Andersen'in öyküsünü bir alegori olarak yeniden yaratmaktadır. Ve bu süreç, bir işlevsel dönüşüme neden olmaktadır. Andersen, öykülerinde genellikle 19. yüzyıl Danimarka'sında yaşayan ve “düşük sosyal sınıflardan gelen birinin...onay, asimilasyon ve entegrasyonu nasıl kazanabildiği” (Zipes, 91) temalarını ele alarak kişisel deneyimlerini otobiyografik öykünmecilikle dışa vurur. Stravinsky ise, baleyi alegori olarak düzenleyerek Çaykovski'yi onurlandırmayı amaçlamıştı.

Öykünme süreçleri uygulayan Stravinsky, anlatıda Çaykovski'yi Rudy ile bağdaştırarak Andersen'in romantik biçimini taklit eder. Bu doğrultuda Stravinsky, Perinin kötülüğünü yumuşatmaktadır. Hatta Andersen'in Buz Perisi ve Çaykovski'nin müzünü temsil eden perilerin arasındaki ilişki, Aktulum'un 'simgesel değerlerin değiştirilmesi' metinlerarası kavramına çok yakındır ve bir tür 'sıra değiştirme' biçimi olarak “bir metindeki simgelerin yeni bir bağlamda karşıt anlamlarla” yinelenmeleri olarak açıklanır (79). Sonuçta Stravinsky, Andersen'in

...biçimini kendi biçimiymiş gibi benimseyerek, okurun üzerinde oluşturmak istediği etkiye göre kendi metnine sokarak ya da özgün metnin içeriğini kendi metnine uyarlayarak yeni bir metin ortaya çıkarır. Ancak öykünme yalnızca biçimsel bir taklitle sınırlanmamalı: bir metnin özgün içeriği, izleği de taklit edilebilir (Aktulum, 2007: 133).

Karşılama Süreci (Metinlerarası)

Bir yazarın yeniden yaratma sürecine başvurması bazen hitap edilen kitlenin ilgisini sürdürmek için gereklidir. 1920 yıllarında modernciler tarafından 'kitsch' olarak algılanacak romantik bir eseri yeniden yaratarak Stravinsky, hem işlevsel amaçlarını karşılayıp hem de belli bir seyirci kitlesinin ilgisini daha iyi çekebileceğini düşünmüş olabilir. Ayrıca Çaykovski'den (eserde kullanmak üzere) seçtiği melodilere romantik bir librettoyu daha çok yakıştırmış olabilir. Andersen'in eserini sahne için uyarlayarak Stravinsky, ilk metinlerarası süreci gerçekleştirdi. *Le Baiser*'i yeni anlamla donatarak *Iisjomfruen*'in orijinal anlamını aydınlattı, iki eser arasında bir metinlerarası geçiş sağladı ve o esere değer katarak, iki eser arasında bütünlük kurdu. Bu iki esere ait olan imgelerin birbirini yankılamaları, anlamlarını etkileyen bir imge aktarımıyla sonuçlanmaktadır. Dolayısıyla müzik dışı unsurların birbirleriyle olan anlamsal ilişkileri 'anlamsal dönüşüm' olarak ele alınabilir.

Anlamsal Dönüşüm

Stravinsky, 2.700 yıllık bir yazın geleneğinden seçebilirken, neden Çaykovski'yi anan bir balenin librettosu olarak Hans Christian Andersen'in az bilinen *Iisjomfruen* öyküsünü kullanmaya karar verdi? Belki bunun cevabı Andersen'in 1861 yılında başka bir koleksiyonda yayımlanan bir yazısında bulunabilir. Deneyim biçimi alan "20. Yüzyılın Müzü" adlı eserde Andersen, 20. yüzyılın getireceği politik ve estetik değişiklikleri ele alır. 20. yüzyılın müzünü selamlayan Andersen, onun hakkında şu şekilde yazar:

[Müz], belki bir gün bir cezaevinin duvarlarında çizilmiş [selamlarımızı] ya duyar ya da okur....

Sevgiyi biliyor ve gerçek kadın kalbine sahiptir; o, bakirenin alevleri ve tutkunun ateşi ile doludur. Zekası, spektrumun bütün renklerinde pırıldıyor. Çünkü binlerce yıl süren çekişme, en güzel rengin sadece bir zevk meselesi olduğunu ispatlamıştır....

...Gelecek yüzyılın Müzü hâla bir çocuktur....Uzak geçmişten kalan eşya ile doldurulmuş bir ana sınıfında halen oynuyor.... Kurutulmuş çiçek gibi orada söylenmiş bütün halk ezgileri, dehanın yeniden canlandıracak öpücüğünü bekliyor....

...Bu çiçekler şahittir ki bütün çağların eti kemiği tek tek insanların eti kemiğidir, onların sadece bedenleri değişir (Andersen, 1983: 730-34).

Muhtemelen Stravinsky, bir açıdan alegori olarak tasarladığı bale librettosunda yer alan müzün kendisidir. 20. yüzyılı temsil eden besteci, Çaykovski'nin ("kurutulmuş çiçek gibi dehanın yeniden canlandıracak öpücüğünü" bekleyen) az bilinen melodilerini alıntılararak, onları yeniden yaşatmaktadır. Ve tıpkı Andersen'in *Iisjomfruen*'de kendini Rudy olarak sınır geçmeye çabalayan bir şahıs olarak betimlediği gibi *Le Baiser*'de Stravinsky, kendini Çaykovski'yi hoş gören bir müz olarak betimlemektedir.

Stravinsky'nin müzlere olan ilk gönderimi, *Le Baiser* balesinin Çaykovski'ye olan ithafında gözükmemektedir. Stravinsky, eserin baş sayfasında müzün simgesel rolünü şöyle açıklamaktadır:

Bu baleyi, Müzünü perilerle eş tuttuğum Peter Çaykovski'nin anısına ithaf ediyorum. Bale böylece bir alegori konusu haline geliyor. Bu Müz, benzer bir biçimde ölümcül öpücüğüyle onun alameti farikası oldu. Bu öpücüğün gizemli etkisi kendisini bu büyük sanatçının eserlerinin tümünde hissettirmektedir (Stravinsky, 1928: III).

Estetik anlam, 1920'lerde yeni karşıtlaşan bir polemik alanı oluşturuyordu. Antik Yunan düşünce ve mitolojisi, Rönesans ustaları ve müzikte bir klasik kanonun oluşmuşluğu: bunlar, özellikle I. Dünya Savaşı sonrası sanatçıların gelecekte manevi beklentilerini azaltmaktaydılar. Kulakları geçmişin konuları ile çınlayan besteciler, üzerinde durdukları toplumsal düzenin enkazlarına bakarak, parçaları tekrar birleştirmeye başladılar. Özellikle iki savaş arasındaki eserler hakkında, Garafola'nın deyişi ile "anlam, dönüşüme yol açan sürecin kendisi haline geldi..." (142). Zaman, anlamı değiştirir.

Stravinsky'nin yarattığı anlam bütünlüğünün anlaşılması *Le Baiser*'de bitmemektedir. Aslında Stravinsky için anlam aktaran en önemli araç, müziğin ta kendisidir. *Le Baiser*'de Stravinsky, 16 solo piyano ve şan eserin melodilerini (bazılarını olduğu gibi, bazılarını değiştirerek) alıntılar. Yeniden bestelenerek alıntılanan melodilerin değişimleri ise tonal ve ritmik biçimlerinde bulunmaktadır. Ancak Stravinsky, melodilerin orijinal armonik koşullarını hiçbir yerde tekrarlamamıştır. Kendine özgü besteleme teknikleri uygulayarak, yapıştırma (kolaj), alıntı ve yeniden-yazma türü metinlerarası etkinlikleri kullanmıştır.

'Yeniden-yazma' işlemi, daha önce okunan metinden alınan parça, bir dönüşüm işlemi sonucunda yeni bir anlam alanı içinde ve yeni bir işlev ile belirlenerek yinelenmektedir. "Ayrışık unsurları, başka metinlere ait parçaları tutarlı bir bütün içerisinde bir araya getirmek, onları düzenleyerek aralarında uyum sağlamak, böylelikle yeni bir metin ortaya çıkarmak bir yeniden-yazma işlemi olarak da görülür" (Aktulum: 236).

Oysa 'alıntı' işlemi, ya açık ya da kapalı bir biçimde uygulanabilmektedir. Stravinsky, baleyı Çaykovski'nin anısına ithaf etmesine rağmen alıntılanan melodilerin kaynaklarına açık bir göndermede bulunmamaktadır. Stravinsky, *Le Baiser*'in bestelenmesinden iki yıl sonra

“*Symphony of Psalms*” adlı korolu senfonisinin başında Latince kullandığı dinsel metinlerinin kaynaklarına açık bir gönderme yapmaktadır. Maksat açık gönderme yapmak olduğunda Stravinsky, açık gönderme yapabilmıştır. Bundan dolayı *Le Baiser*’de yapılan alıntıların kapalı olduğu anlaşılmaktadır.

Son olarak ‘yapıştırma’ (kolaj) etkinliği, bir alıntı türü olarak görülebilmektedir. İlk olarak plastik sanatlar alanında Bracque ve Picasso tarafından kullanılan yöntem, boyanmış yüzeye eser dışı nesneleri yapıştırarak sanat dışı bir gerçeklik ve hareket kazandırmaktadır. Stravinsky’nin, Çaykovski’nin melodilerini eserin önemli yapısal noktalarına -- ya alıntılanarak ya da yeniden yazarak -- yapıştırması, eseri ikili bir biçimsel kimlik, dokusal ayrışıklık ve çokseslilik ile donatmaktadır.

Le Baiser, bale eseri olarak Stravinsky’nin beklediği tepkiyi almamıştır. Besteci, müziksel yapının plastik ve diğer görsel unsurlarını çıkararak çalgı müziği transkripsiyonu haline getirmiştir. Eseri bu yalın hale getiren süreç, geri kalan sayfalarda ele alınacaktır.

METİNLERARASI: “Divertimento”

İçselleşmiş olasılıklar sistemimizde değişikliğe giderek bir eseri dinlemek ya da yeniden duymak (sözgelimi bir Schubert eseri), daha sonra dinlediğimiz bestecilerin eserlerine (sözgelimi bir Stravinsky eseri) ilişkin deneyimimizi değiştirmekle kalmaz, aynı zamanda daha önce yaşamış bir bestecinin (sözgelimi Bach) müziğine ilişkin deneyimimizi de değiştirir (Meyer, 1994: 47).

1893 yılında 11 yaşında olan genç Stravinsky, Çaykovski’nin ölümünden birkaç hafta önce onunla Glinka’yı anan bir konserde tanıştı. Çaykovski’nin Stravinsky üzerine olan etkisi o gün başlamıştı.

“*Intertextuality in Western Art Music*” adlı kitabında Klein, “yazar, bir metinlerarasıdır” düşüncesini öne sürer (110). Çaykovski, Rus halk müziğinden kaynaklanan ve orijinal ezgisel materyallerini klasik batı müziğinin ‘klasik’ biçimsel geleneklerinin çerçevesinde değerlendirdi. Fakat Stravinsky, (kısmen Çaykovski’nin sayesinde) bir parçası olduğunu hissettiği aynı gelenekleri yeniden-yaratarak kendini ayırmak için kullandı. Açık ve kapalı gönderimleri ile Stravinsky’nin, 20. yüzyılın metinlerarası yazarlarının en iyi müziksel örneklerinden biri olduğu söylenebilir. Geçmişini yeniden yorumlayarak, modernizm ve yeni toplumsal düzene olan ironik tavrını ifade etmişti. Dolayısıyla *Le Baiser*’i duymak, Çaykovski’nin alıntılanan eserlerini nasıl duyacağımızı etkilemekte olduğu kadar, sonradan uyarlanan “Divertimento”yu nasıl duyacağımızı da etkilemektedir.

Stravinsky, “*Le Sacre du Printemps*” adlı balenin tarihsel dönüm noktasını oluşturan prömiyerinden sonra, seyircilerden gelen olumsuz tepkinin sorumluluğunu Nijinsky’nin ‘başarısız’ koreografisine yüklemiştir (Taruskin, 1997: 381). Ardından Stravinsky, orkestra partitürü üzerine birçok revizyon uygulayıp, ayrıca dört el için bir piyano versiyonu uyarlamıştır. Bugün “*Le Sacre*”yi bir bale yapımı olarak düşündüğümüz kadar, bağımsız bir orkestra eseri olarak da düşünmekteyiz. Acocella, Garafola ve Greene, Paris’te skandal yaratan eserin evrilmiş kimliği hakkında *Le Sacre*’nin prömiyerinden sonra uygulanan değişimlerini göz önünde bulundurarak şu teşhisi ortaya koydular: “‘Bale’ diye adlandırmamıza rağmen bu eseri aslında bir fikirler koleksiyonu olarak tanıyoruz: eserin yaratımını sonuçlandıran fikirler ile beraber eseri üretim koşullarından uzaklaştıran fikirler.” (Aktaran, Taruskin: 377).

“*Le Sacre*”nin örneğinden yola çıkarak “Divertimento”nun sadece koreografi, sahne dekorasyonu ve kostümden arınmış bir bale olmadığı sonucuna varılmaktadır. O da bir fikir koleksiyonudur. Balenin yaratımını sonuçlandıran metinlerarası fikirler “sentezi,” önceki alt başlıklarda incelenmiştir. Bu alt başlıkta ise eseri üretim koşullarından uzaklaştıran fikirler ve eserin arınmasını sonuçlandıran süreçler ele alınmaktadır.

Andersen'in öyküsünün, Çaykovski'nin eserlerinin, Stravinsky'nin müziğinin ve Nijinska'nın koreografisinin birbirleriyle nasıl ilintili olduğu hayal etmek zor değildir. Nijinska'nın koreografisi, (Stravinsky'nin istediği sonuçlar ya da aklındaki yapımlar ne olursa olsun) baleyi tamamlayan ve dolayısıyla balenin anlamını etkileyen bir rol oynamıştır. Eğer besteci, eseri başka bir şekilde tasarlamış olsaydı, Nijinska'nın tasarımsal katkılarından oluşan farklar yine de dinleyicilerin sarmal deneyimlerini etkilemiş olacaktı. 1934 yılında Stravinsky, *Le Baiser*'in topladığı olumsuz eleştirileri hak etmediğini düşünerek eseri yeniden ele aldı. Orkestra partitürünü “Divertimento” adlı bir süit ve bu yazıda konusu olan keman-piyano eserine indirgedi. Stravinsky, her şeyden önce besteci olmasına rağmen kişisel gelirini desteklemek için sıkça orkestra şefi ve piyano solisti olarak konser vermişti. Ve tıpkı başka besteciler ve orkestra şeflerinin ihtiyacını hissettikleri gibi *Le Baiser*'in müziğini ‘katılanların’ daha az olduğu oturtumlara uyarlayarak ifade edilen ilişkileri daha kontrollü bir alana getirmiştir.⁵⁵ Stravinsky, başka besteciler gibi orijinal şeklinde bale, opera veya orkestra için bestelenen eserleri oda müziği veya solo oturtumlara indirgeyerek ve bu şekilde küçük mekanlarda -- özel evlerde bile -- çalınabilir hale getirerek bu eserlerin ulaşılabilirliğini artırmıştır.

Stravinsky, *Le Baiser*'i karmaşık bir sahne yapımından yalın bir transkripsiyon haline indirgeyerek, eseri büyük bir ağırlıktan kurtardı. Besteci, hem sahneleniş maliyetini azaltarak eserin performans olanaklarını artırıp hem de ulaşılabilirliğini fazlaştırmakla repertuarda kalmasını sağlamaya çalışmıştır. Yalnız Stravinsky, eserini görsel öğelerinden dolayı simgesel anlamı daha yüksek olan bir estetik biçiminden (bale), keman-piyano oturtumuna indirgeyerek müziğin iletişimselliğini artırmış olmadığını biliyordu. Hatta eserin metinlerarası göndermeleri bu oturtumda daha da kapalı bir biçim almıştır. Eserin ikinci kapak sayfasında “*Igor Stravinsky / Divertimento / for Orchestra / inspired by Tchaikowsky's Muse / Transcribed for Violin and Piano by the Composer and S. Dushkin*” (aynen alınmıştır) sözleri yer almaktadır. Bu yazı, kuşkusuz Çaykovski'yi anmaktadır; fakat Stravinsky, ne *Le Baiser*'e ne de diğer kaynaklarına bundan daha açık bir gönderme eklememeye karar vermiştir.

O zaman *Le Baiser*'i tanımayan bir icracı ya da dinleyici, eserin metinlerarası ilişkilerini ve dolayısıyla anlam derinliklerini nereden anlayacaktır?

“Öyleyse bir metinlerarası gönderge olarak algılanan tanımlığın anlamını okur çıkarmalıdır: okur, bir geri-sapımsal ve metin-dışı okumayla etken bir biçimde bir yapıttaki tanımlığın anlamını bulmaya katkıda bulunur” (Aktulum: 200).

Aktulum, okuma sırasında ana-metinden “kopukluk” veya “ayrışıklık” gibi saptamalardan bahsedip, bunların aslında kapalı metinlerarası göndermelerin tanımlayıcı belirtileri olduğunu gösterir. Bu bağlamda okura sentaksta kural dışılık veya simgesel çağrışım ile seslenmek, yazar tarafından kullanılan yöntemlerin arasında yer almaktadır. “*Inspired by Tchaikowsky's Muse*” (“Çaykovski'nin Müzünden İlham Alınmıştır”) sözcükleri, bu ipuçlarından bir tanesidir. “Divertimento”nun Çaykovski ile ilintisini ancak titiz bir dinleyici fark edebilir. Stravinsky gibi tanınan çağdaş bir bestecinin eserinde mitolojiden esinlenmiş ‘müz’ göndermesinin *kopukluğunu* algılar. Bu ipucu dışında eserin yazınsal kaynaklarının seçilişi, öykünme yöntemleri ve uyarılma süreçlerine tabi tutulması “Divertimento”ya boyutları ilk bakışta tahmin edilemeyen bir anlam ve gönderim zenginliği kazandırmaktadır. “Alıntılamanın yazarın sesi ile alıntılanan yazarın sesi, sözce ile sözcelem arasında hem bir uyum hem de uyumsuzluk belirten metinlerarası bir göndermeyi söz konusu eder. Alıntılamanın yazar, az çok alıntılama yazarın sesiyle özdeşleşir” (Aktulum: 200).

⁵⁵ Beethoven, Op. 61 Re Majör Keman Konçertosunun olumsuz ilk performansı ardından 61a opus numaralı bir piyano konçertosu transkripsiyonu hazırladı.

Stravinsky, *Le Baiser*'i bestelerken iki yapısal gereksinimi göz önünde bulundurmak zorunda kalmıştı. Bu gereksinimler, 1) Andersen'den uyarlanan librettonun epizotlu biçimi ve 2) Çaykovski'den alıntılanan melodiler zincirinden oluşmuştur. O yüzden balenin tanımından dolayı dans çeşitlerinden ibaret olması bestecinin, solo çalgı oturtum transkripsiyonu için çok bölümlü bir müzik biçimi seçmesi doğaldır. Yalnız çok bölümlü sonat allegrosu biçiminin doruğa çıkıp indiği çizgisel şekli ve birkaç ana temadan oluşan uyumlu bir birlik oluşturmaya, yukarıdaki araçsal gereksinimlere uygun bir platform oluşturmamıştır.

18. yüzyılın ikinci yarısında Haydn ve Mozart'la özgür bir çalgı müziği biçimi olarak gelişen ve dansımsı özellikleri taşıyan *divertimento* türü, hafif ve eğlendirici olması ile beraber Stravinsky'nin gereksinimlerini mükemmel bir şekilde karşılamıştır. Ayrıca *divertimento*'nun klasik dönem biçimi olması Stravinsky'nin 'neo-klasik' profiline uyum sağlamıştır. "Divertimento," dört perdeden oluşan *Le Baiser* gibi dört bölümden oluşmaktadır. Kaynak eserine neredeyse ölçüsü ölçüsüne uyan eser yine de bazıları önemli bazıları önemli olmayan yapısal değişikliklere sahiptir.

Stravinsky, yaklaşık 44 dakika süren *Le Baiser*'in müziğini "Divertimento" adlı keman-piyano ikilisi ve türdeş olan orkestra süitini 22 dakikalık bir süreye indirmiştir. Besteci, eseri görsel öğelerinden özgürleştirip katılanların daha az olduğu bir oturtuma uyarlayarak hem performans olanaklarını ve ulaşılabilirliğini artırmış, hem de artiküle edilen ilişkileri daha çok kendi kontrolü altında tutmuştur. Ancak kipsel dönüşüm ve uyarlama süreçlerinden dolayı eser, ilk görünümüne göre ciddi bir gönderim ve simgesel anlam kaybına uğramaktadır.

Nitekim bu kayıp, metinlerarasılık kuramına başvurarak geri kazanılabilmektedir. Ayrışıklık ve kopukluk hisleri yaratan metinsel ipuçları, okur tarafından yapılan "geri-sapımsal" ve "metin-dışı" okumalarla ilk bakışta tahmin edilemeyen anlam zenginliklerinin keşfedilişine yol açabilmektedir. "Divertimento," "*Le Baiser*"de biçimsel benzeşim sonucunda ulaşılan araçsal sentezin arkasındaki fikirler koleksiyonu olmadan ne yapısal ne de biçimsel öncüsü olan bir eser olurdu. Fakat metinlerarası ilişkiler içinde oluşan "Divertimento," hem simgesel hem de mimetik anlam taşıyan bir eser olarak repertuarda yer almaktadır. Stravinsky, balenin müziğini daha öz ve yalın bir hale getirerek, eserin kendisinde bir *katharsis* etkisi gerçekleştirmiştir.

SONUÇ

"Divertimento," koreografi, sahne dekorasyonu ve kostümden arınmış bir bale olmasından öte, bir fikir koleksiyonudur. Ve bu eserin yaratımında Stravinsky, başı, ortası ve sonu olan, sentez ve *katharsis* etkilerini içeren çizgisel bir bütün izlemiştir.

Stravinsky, ilk önce Ida Rubenstein'in Çaykovski'yi anan bir bale yaratması talebi üzerine bir konsept tasarlamıştır. Sonra 'dönem modernizmi' (ya da neo-klasik) yöntemleri doğrultusunda kaynaklarını geçmişten seçmiştir: libretto olarak Andersen'in *Lisjomfruen* ve müzik için, bestelenmek üzere olan balenin anımsayacağı bestecinin kendi piyano ve şan eserleri. Sonra Stravinsky, bu araçları kendi anıları ile birleştirerek çocukluğunda etkilendiği baleleri ve Çaykovski'nin hayatını öyküden alegorik bir bale yaratmıştır.

"Divertimento"yu üretim koşullarından uzaklaştıran fikirler ve arınmasını sonuçlandıran süreçler vardır. Bir bale yapımından, keman-piyano transkripsiyonu haline kadar olan evrim sürecini takip ederek, eserin aldığı son biçimin yalınlığının aslında aldatıcı olduğu görülmüştür.

Metinlerarasılık kuramında görüldüğü gibi alıntılar, müzelerde sergilenen arkeolojik kalıntılar gibi orijinal eserlerinden kalan simgesel anlama sahiptir. Stravinsky, amaçlarına uygun seçilen bu eserlerin içeriğini biçimsel kalıplarından ayırıp yarattığı farklı biçimsel ve biçimsel unsurlardan oluşan yeni bir ortama yerleştirmiştir. Kendilerine özgü simgesel anlam

taşıyan unsurlar, yeni yapımda birbirleri ile etkileşim içinde bulundurularak seyircilere yeni bir şekilde hitap etmektedir. Üstelik Stravinsky'nin, yeni yapısal ve biçimsel işlevler yükleyerek ve kendi biçimsel tercihlerini uygulayarak bugünkünden farklı bir seyirci kitlesine hitap ettiği noktasını unutmamak gerekir. Bu seyirciler, yeni parçalanmış bir toplumsal düzenin üzerine bugün 'sağ' ve 'sol' olarak tanımlanan politik kavramların doğum sancılarını çekmekteydiler.

Daha önce birbirlerinden ayrı var olan ideolojik ve sanatsal temsilcilik biçimleri 20. yüzyılda birbirleriyle örtüşmeye başlamıştır. “Okura üstü kapalı olarak, yarı açık sözcüklerle seslenen metinlerarası göndergeler, yazarın belleği ile toplumun belleği arasında bir birleşme noktası olarak karşımıza çıkar, ulusal, dilsel ve yazınsal bir geleneğin sürerliliğinin, canlılığının görünümü olurlar” (Aktulum 214). Elde edilen etkinin, plastik sanatlarda görülen kübizm akımınıninkine yakın olduğu söylenebilir; çoğalmış anlam katmanları, farklı açılarda duran aynaların yansıtımalarına benzetilebilmektedir. “Divertimento,” içinde bir aynalar labirentinin yer aldığı biçimsel yapıdır.

Biçim açısından “Divertimento,” müzik (sonat allegrosu, barok süit) ve dans (*pas de deux*) biçimlerini birleştiren bir sentezdir. Stravinsky, *Le Baiser*'i bestelerken librettonun epizotlu biçimi ve alıntılanan melodiler zincirinden oluşan biçimsel gereksinimleri göz önünde bulundurmak zorundaydı. Doğal olarak bale, bir dizi dans çeşitlerinden oluşmaktadır. Dolayısıyla bestecinin solo çalgı oturtum transkripsiyonu için, orijinalde bulunan dansların barındırılabilceği çok bölümlü bir müzik biçimi seçmiş olması da doğaldır. Yalnız çok bölümlü sonat allegrosu biçimi bu gereksinimleri tek başına karşılayamamıştır. Dansımsı özellikler taşıyan *divertimento* türü, hafif ve eğlendirici olması ile beraber Stravinsky'nin gereksinimlerini mükemmel bir şekilde karşılamıştır. Ayrıca *divertimento*'nun bir klasik dönem biçimi olması Stravinsky'nin 'neo-klasik' profiline uyum sağlamıştır.

Stravinsky, müziğinin ironik ve alaycı tavrı için sık sık eleştirilmiştir. Fakat bir metinlerarası çözümleme, *Le Baiser*'in -- ve dolayısıyla “Divertimento”nun da -- yaratım süreçleri arasında yansılama (parodi) ve alaycı dönüştürümün yer almadığını göstermektedir. Saf öykünme (pastiş) süreçlerinden oluşan *Le Baiser* ve dolayısıyla “Divertimento,” ironik bir anlam taşımamaktadır. Eserin metinlerarası kaynakların kullanımından çıkan yoğun anlamsal dönüşümlerinin hiçbirinin küçümseyici veya aşağılayıcı bir anlam taşıdığı söylenemez. Nitekim Stravinsky'nin 'postmodern öncesi' denebilen ve aslında kendi çapında 'retro' olarak adlandırılabilen biçimsel yöntemleri, ödünç alınan materyallerindeki modernlik eksikliğini vurgulamaktadır. Ancak günümüz gelişmiş popüler kültürün hızlı trend değişimlerine dayanan 'retro' biçimi, geçmişi mitolojiden arındırmayı amaçlamaktadır. En azından bu eserlerde Stravinsky, tam tersine I. Dünya Savaşının ardından parçalanmış ütöpik ümitlerin yıkılmış olmasına rağmen, geçmişin geri kalan mitolojik ve simgesel güçlerine *dayanarak* etki kazanmaya çalışmıştır. Edebiyat, müzik, tiyatro, resim ve dansın aralarındaki ilişki örüntüler incelenerek sanat nesnesinin temsil ettiği anlam bütünlüğüne daha çok yaklaşılabilir.

KAYNAKÇA

Acocella, J., Garafola, L., ve Greene, J. “*The Rite of Spring*” Considered as a Nineteenth-Century Ballet. **Ballet Review** 20, no. 2 [Summer 1992]: 68. Quoted in Richard Taruskin, **Defining Russia Musically**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997.

Aktulum, Kubilay. **Metinlerarası İlişkiler**. 3. baskı. İstanbul: Öteki Yayınevi, 2007.

Andersen, Hans Christian. **The Complete Fairy Tales and Stories**. Çev. Erik Christian Haugaard (1974). New York: Anchor Books, 1983.

- Franz, Marie-Louise von. **Shadow and Evil in Fairy Tales**. Boston: Shambhala Publications, 1995.
- _____. **The Interpretation of Fairy Tales**. Boston: Shambhala Publications, 1996.
- Garafola, Lynn. **Diaghilev's Ballets Russes**. New York: Da Capo Press, 1998.
- Hutcheon, Linda. **A Theory of Adaptation**. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2006.
- Klein, Michael L. **Intertextuality in Western Art Music**. Bloomington: Indiana University Press, 2005.
- Mayer, Hans. **Outsiders: A Study in Life and Letters**. Çev. Denis M. Sweet. Massachusetts: The MIT Press, 1984.
- Meyer, L. **Music, the Arts and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth Century Culture**. Chicago, IL: The University of Chicago Press, 1994.
- Morton, Lawrence. *Stravinsky and Tchaikovsky: "Le Baiser de la fee."* **The Musical Quarterly**. Vol. 48, No. 3 (July, 1962), 313-326.
- Stravinsky, İgor. **Le Baiser de la fée**. New York: Boosey & Hawkes, Inc., 1952.
- Taruskin, Richard. **Defining Russia Musically**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997.
- Walsh, Stephen. **The New Grove Stravinsky**. London: Macmillan Publishers Limited, 2002.
- Zipes, Jack. **Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization**. 2. baskı. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2006.

“BİÇİMSEL ÇÖZÜMLEMELİ ÇALGI EĞİTİMİNE İLİŞKİN ÖĞRENCİ ALGILARI”

Öğr. Grv. Hicret Tevhide ÇÖL(*)

hicretyavuz@hotmail.com

ÖZET

Sanatçı yetiştirmeyi hedefleyen devlet konservatuvarlarında keman eğitimi süresince kuşkusuz çeşitli sorunlar yaşanmakta ve bunlara çözümler bulmaya çalışılmaktadır. Genellikle öğrenciler keman eserlerini seslendirir ve yorumlarken, çaldıkları eseri biçimsel olarak çözümlemeden çalışmakta ve çalmaktadırlar. Halbuki müziğin doğru bir şekilde icra edilebilmesi için öncelikle eserin iyi analiz edilmesi, biçiminin iyi kavranması, her açıdan çözümlenmesi gereklidir.

Bu çalışma; 2010-2011 eğitim öğretim yılında Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı'nda Lisans II, Lisans III ve Lisans IV. sınıfta öğrenim gören keman öğrencilerinin biçimsel çözümlemeli çalgı eğitimine ilişkin algılarının belirlenmesi amacıyla hazırlanmıştır.

Çalışma, 2010-2011 eğitim öğretim yılında Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı'nda Lisans II, Lisans III ve Lisans IV. sınıfta öğrenim gören keman öğrencilerinin, aldıkları biçimsel çözümlemeli keman eğitimine ilişkin motif-cümle-dönem ilişkilerini çözümleyerek ve ortaya çıkararak çalma, müzikal cümleme ve ifadelendirme, sağ ve sol el teknikleri, estetik algı ve güdülenme durumlarına yönelik algılarının belirlenmesi bakımından önemlidir.

Nitelikli ve etkili bir çalgı eğitiminde, öğrencilerin zihinlerinde müziği algılayabilmeleri, kurgulayabilmeleri, ifade edebilmeleri, müzikal bütünlüğü kavrayabilmeleri ve müzikal bütünlüğe ulaşabilmeleri, kısaca çalgılarını iyi çalabilmek için biçimsel çözümleme merkezli bir çalgı eğitim sürecinin zorunluluk olduğu kaçınılmaz bir gerçektir. Bu çalışma sonucunda biçimsel çözümlemeli keman eğitimi almış öğrencilerin, bu eğitime ilişkin olumlu-olumsuz algılarını ortaya çıkarma, eğitim sürecindeki uygulamaları, sonraki süreçte uygulayıp uygulamadıklarını belirleyerek ortaya çıkan verilerin keman eğitiminin geliştirilmesine ve bundan sonra yapılacak çalışmalara katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Keman Eğitimi, Biçimsel Çözümleme, Algı

(*) Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

STUDENT PERCEPTION OF VIOLIN TRAINING WITH COMPOSITION ANALYSIS

Instructor Hicret Tevhide ÇÖL()*

hicretyavuz@hotmail.com

ABSTRACT

In State Conservatories, which aim to train artists, it is inevitable that various problems arise during violin training process and solutions are sought for them. Generally, students study and play the violin works without composition analysis. However, in order to perform the accurate music, it is required that the work be analysed well, the form be well-understood and analysed in every aspect.

This study was conducted to determine the perception of IInd, IIIrd and IVth grade students in Stringed (Bow) Instruments Branch of Afyon Kocatepe University State

Conservatory Music Department during 2010-2011 education period about instrument training with composition analysis.

The study is significant in determining the perception of IInd, IIIrd and IVth grade violin students in Stringed (Bow) Instruments Branch of Afyon Kocatepe University State Conservatory Music Department during 2010-2011 education period about the violin training with composition analysis they have had in terms of playing by analysing motive-sentence-period relations, musical sentencing and expressing, right and left arm techniques, aesthetic perception and motivation.

In qualified and effective instrument training, students should be exposed to a composition analysis centred instrument training process in order to perceive and fictionalize music in their mind, to express music, to grasp and to reach for the musical integrity. This study is hoped to contribute to further studies and to development of violin training by determining not only the positive and negative perceptions of violin students who have got violin training with composition analysis about their training but also whether they practice later what they have learned during training.

Key Words: Violin Training, Composition Analysis, Perception

(*) Afyon Kocatepe University State Conservatory

GİRİŞ

Çalgı Eğitimi

Müzik eğitiminin önemli boyutlarından biri çalgı eğitimidir. Çalgı eğitimi, eğitimin-öğretimin bilişsel, duyuşsal ve devinışsel(psikomotor) unsurlarının tümünün sergilenebildiği “çok boyutlu” bir yapıya sahiptir. Bu unsurların sağlıklı bir şekilde sergilenebilmesi ve bu davranışların istenilen standartlarda gerçekleştirilebilmesi, yani eğitimin bu üç unsur açısından verimli sonuç verebilmesi için çalgı eğitiminin birtakım niteliklere sahip olması gerekmektedir (Kalan,2008:7).

Çalgı eğitiminde başarılı olabilmek için bireyde bedensel ve ruhsal yeteneğin gelişmesi gerekir. Bedensel yetenek, çalgı çalmaya dönük vücudun fizyolojik ve özellikle kişiye özgü yapısıyla ilgilidir. Ruhsal yetenek ise müziksel beğeni, müziğe karşı duyarlılık ve müzikaliteye ilişkin davranışlarımızla ilgilidir. Başarıya ulaşmak için bu iki yeteneğin de dengeli olarak gelişmesi gerekir. Çalgı eğitiminin amacı da sağlam bir teknikle beraber öğrencinin müzikal gelişimini sağlamaktır (Ertem, 1997: 16).

Yaylı çalgı eğitiminin önemli iki parçasını da keman ve viyola eğitimi oluşturmaktadır. “Keman ve viyola eğitimi, “keman ve viyola öğretimi yoluyla bireylerin ve onların oluşturdukları toplulukların devinışsel, duyuşsal ve bilişsel davranışlarında, kendi yaşantıları yoluyla ve istedik değişiklikler oluşturma ya da onlara bu nitelikte yeni davranışlar kazandırma süreci” diye tanımlanabilir (Uçan, 1980:19).

Yaylı çalgı eğitiminin sanat dallarından olan keman ve viyola gerek fiziksel; gerekse duruş, tutuş ve teknik özellikler bakımından yaylı çalgılar ailesi içerisinde çok büyük benzerlikler taşıyan iki çalgıdır. Konservatuvarlarda verilen keman ve viyola eğitiminde, keman ve viyola eserlerini müzikal ve biçimsel olarak algılayabilme, kavrayabilme, ifade edebilme, çözümleyebilme, müzikal bütünlüğe ulaşabilme kısaca müzik dilinin olmazsa olmazlarını en etkili ve en verimli şekilde sergileyebilme gibi beklentiler büyük önem taşır.

Biçimsel Çözümlemeli Çalgı Eğitimi

Müziksel form(biçim); müzik eserlerinde, bölümlerin, belirli bir sıralanış dikkate alınarak düzenlenmesidir (Jacobs, 1978:28).

Her formun kendine özgü bir kuruluş düzeni vardır. Örneğin edebiyatta bir roman bölümlere ayrılmıştır. Bu bölümler kendi içlerinde bölümcüklerden oluşur. Bölümcükler cümlelerden, cümleler cümle parçaları ve sözcüklerden, sözcükler ise hecelerden oluşurlar.

Müzikte bir sonat (allegro, adagio, scherzo, allegretto gibi) bölümlerden; bölümler temalar, periyodlar (dönemler), cümleler ve motifler gibi bölümcüklerden, en küçük bir müzik fikri olan motif ise seslerden oluşur (Cangal, 2004:1).

Müziğin akışı açısından biçim zorunluluğu, bu akışı yeni durumların yaratıcısı olarak görmek kaçınılmazdır. Sözgelimi, tiyatrodaki herhangi bir hareket, herhangi bir replik, daha önceki gelişen bir durum göz önüne alındığında ancak belli bir anlam kazanır. Müzikte de öyledir; bir temanın yeniden duyurulması, şu ya da bu tonların ardarda gelişi, belli motiflerin yan yana işittirilmesi ancak daha önceki gelişmelerin ışığı altında açıklık kazanır (Hodeir,1994:20).

Bir müzik eserini ifade etmek, o eserin karakterini, ruhunu, anlamını belirtmek ve dinleyicilere duyurmaktır. Çalıcının müziğin özünü dinleyicilere aktarabilmesi için eseri önce kendisi anlamalı, bölümlerini tanımalı ve cümleleri meydana çıkarabilmelidir (Say, 1999: 886).

Fenmen'e (1997) göre bir eserin yapısını tanımayan icracının, eseri ifadelendirirken yanlışlara düşeceği kesindir. Cümlelerin net olarak ortaya çıkarılmaması, eser içindeki ayrı kısımların gözetilmemesi ve o kısımlar arasındaki ilişkilerin belirtilmemesi gibi yanlışlıklar yüzünden eserin perspektifinin yitirilmesini doğuracağı için, sonuçta icracı yavan bir seslendirme tarzına sürüklenmiş olur. Bu yüzden form bilgisi, icracıya büyük ölçüde yararlı olur. Seslendirilecek eserin yapılanmasını görerek bestecinin ruhuna daha çok işlemek, eserlerin müzik tarihi boyunca gelişimini, stil ve dönemleri saptamak gibi bazı temel bilgiler, icracının müzik kültürüne yeni boyutlar getirecektir.

Müzik oluşturma süreçlerinin (besteleme, seslendirme/yorumlama ve doğaçlama) her birinde çözümlemeli yaklaşımın zorunlu olduğuna inanılmaktadır. Özellikle seslendirme/yorumlama gibi performansa dayalı müziğin, kişinin bilişsel, duyuşsal, devinişsel ve sezışsel alanlarının tümünü kullanırmak zorunda bırakması, bu alanların birbirine dayalı etkileşiminin üst düzeyde olmasını gerektirmektedir. Daha etkili bir seslendirme/yorumlamaya yardımcı olacak söz konusu etkileşimin gerçekleştirilmesindeki ön koşul, çalışılan etüt ya da eserin düzeyi ne olursa olsun genel müzikal doğrular ve çalgı eğitiminin beklentileri ekseninde hem teknik hem de müzikal disiplinler açısından analizinin yapılmasıdır (Bağçeci, 2001: 20).

Nitelikli ve etkili bir çalgı eğitiminde, öğrencilerin zihinlerinde müziği algılayabilmeleri, kurgulayabilmeleri, ifade edebilmeleri, müzikal bütünlüğü kavrayabilmeleri ve müzikal bütünlüğe ulaşabilmeleri, kısaca çalgılarını iyi çalabilmek için biçimsel çözümleme merkezli bir çalgı eğitim sürecinin zorunluluk olduğu kaçınılmaz bir gerçektir.

Problem Durumu

Biçimsel Çözümlemeli Çalgı Eğitimine İlişkin Öğrenci Algıları Nelerdir?

Alt Problemler

Öğrencilere Göre;

1) Biçimsel Çözümlemeli Çalgı Eğitiminin müzikal ifadelendirmenize etkisi var mıdır?

2) Biçimsel Çözümlemeli Çalgı Eğitiminin enstrüman çalışmada güdülenmenize etkisi var mıdır?

3) Biçimsel Çözümlemeli Çalgı Eğitiminin yay tekniklerinizin gelişmesinde etkisi olmuş mudur?

4) Biçimsel Çözümlemeli Çalgı Eğitiminin müzikal cümlelemenize etkisi olmuş mudur?

5) Biçimsel Çözümlemeli Çalgı Eğitiminin estetik algınıza etkisi var mıdır?

6) Biçimsel Çözümlemeli Çalgı Eğitiminin enstrüman derslerinde çalıştığınız eserleri biçimsel çözümleyerek çalışmanıza etkisi olmuş mudur?

7) Biçimsel Çözümlemeli Çalgı Eğitiminde öğrendiklerinizi diğer icra (oda müziği, solfej, orkestra) derslerine de uygulayabileceğinizi düşünüyor musunuz?

8) Sizce bu eğitim enstrüman dersi dışında en çok hangi dersi etkilemektedir?

9) Biçimsel Çözümlemeli Çalgı Eğitiminin günlük yaşantınızda (kişiler arası iletişim, konuşma, kendini ifade etme) etkisi olduğunu düşünüyor musunuz?

10) Sizce bu eğitim önemli midir? Önemliyse neden?

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı; Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı keman ve viyola öğrencilerinin biçimsel çözümlemeli çalgı eğitimine ilişkin algılarını belirleyerek, bu eğitimin eserleri doğru, güzel ve etkili seslendirme-yorumlamadaki gerekliliğini ortaya koymak ve çalgı eğitiminin geliştirilmesine katkıda bulunmaktır.

Araştırmanın Önemi

Çalışma, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı'ndaki keman ve viyola öğrencilerinin, aldıkları biçimsel çözümlemeli keman eğitimine ilişkin motif-cümle-dönem ilişkilerini çözümleyerek ve ortaya çıkararak çalma, müzikal cümleleme ve ifadelendirme, yay teknikleri, estetik algı ve güdülenme durumlarına yönelik algılarının belirlenmesi bakımından önemlidir.

Araştırmanın Sayıtları

Yarı yapılandırılmış görüşmenin çalışma için uygun veri toplama yöntemi olduğu, yarı yapılandırılmış görüşme formunda yer alan soruların nitel ve nicel anlamda araştırmanın konu ve içeriğine uygun olduğu sayıtlarından hareket edilmiştir.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı 2010-2011 eğitim-öğretim yılı Lisans II, Lisans III, Lisans IV keman ve viyola öğrencileriyle,

Biçimsel Çözümlemeli Çalgı Eğitiminin deneysel aşama sürecinde yer alan 10 kişilik deney grubu öğrencileri ile,

Araştırmacının sağlayabileceği maddi olanaklarla sınırlıdır.

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Araştırmanın temelini oluşturan “Biçimsel Çözümlemeli Çalgı Eğitimi” süreci betimsel ve deneysel olmak üzere iki boyutludur. “Betimleme yöntemleri, olayların, olguların, nesnelerin, kurumların veya çeşitli durumların ne olduklarını veya belli özelliklerinin neler olduğunu ortaya çıkarma işlemidir” (Cebeci,2010:7). “Deneme modelleri neden-sonuç ilişkilerini belirlemeye çalışmak amacı ile, doğrudan araştırmacının kontrolü altında, gözlenmek istenen verilerin üretildiği araştırma modelleridir. Tarama modeli ile varolan durum gözlenirken, deneme modelinde, gözlenmek istenilenlerin araştırmacı tarafından üretilmesi söz konusudur” (Karasar,2009:87).

Betimsel boyutta konuya ilişkin yurt içi ve yurt dışı kaynaklar incelenmiş, deneysel süreçte kullanılmak üzere ders planları hazırlanmış, uzman kanısı alınarak gözlem formu ve denel işlemden kullanılacak olan etüt ve eserler belirlenmiştir.

Deneysel süreçte ise 2010-2011 eğitim-öğretim yılında Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı Lisans 2, Lisans 3, Lisans 4 keman ve viyola öğrencileri olmak üzere toplam 20 öğrenci ile çalışılmıştır. 10'u deney, 10'u kontrol grubunda yer alan öğrencilerden deney grubuna beş haftalık “Biçimsel Çözümlemeli Çalgı Eğitimi” verilmiştir. Bu eğitim sürecinde motif-cümle-dönem ilişkileri gözetilerek ve uzman

kanısı alınarak belirlenen etüt ve eserler üzerinde çalışılmıştır. Çalışılan etüt ve eserlerde motif-cümle-dönem ilişkilerini gözeterek ve biçimi ortaya çıkararak icraya yönelik temel birtakım açıklamalara ve uygulamalara yer verilmiştir.

Araştırmanın ana konusunu oluşturan biçimsel çözümlemeli çalgı eğitimi alan deney grubundaki öğrencilerin, eğitim sürecine ilişkin algılarını ortaya koymak amacıyla da betimsel bir model esas alınmıştır.

Veri Toplama Araçları

Araştırmada örneklem grubunda yer alan 10 kişilik öğrenci grubuna yarı yapılandırılmış görüşme uygulanmıştır. “Görüşme nitel araştırmalarda en çok kullanılan yöntemlerdendir. Görüşmeyi, önceden hazırlanmış soruların belli bir sistematik dahilinde görüşülene sorulması ve cevaplarının alınmasını öngören sosyal bir etkileşim olarak tarif edebiliriz. Yapılandırılmış, yarı yapılandırılmış ve yapılandırılmamış olmak üzere üç çeşit görüşme türü vardır. Yarı yapılandırılmış görüşmelerde, görüşmeciler görüşülene, yüz yüze, telefon, bilgisayar veya internet gibi ortamlarda, önceden belli bir sistematik ve yapı çerçevesinde oluşturulan açık uçlu soruları sorar ve görüşülenden detaylı bilgiler vermesi beklenir(Böke(Ed.),2010: 291).

Bulgular ve Yorumlar

Araştırma; biçimsel çözümlemeli çalgı eğitimine ilişkin öğrenci algılarını tespit etmek amacıyla hazırlanmış olup, biçimsel çözümlemeli çalgı eğitimi alan 10 öğrenciye uygulanan yapılandırılmış görüşme formu yoluyla veriler toplanmış, işlenen verilerden şu bulgular elde edilmiştir.

Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Öğrencilere göre “Biçimsel Çözümlemeli Çalgı Eğitiminin müzikal ifadelendirmenize etkisi var mıdır?”

Ö.1	Önemli ölçüde etkili olmuştur. Eğitim öncesinde sadece ritmik ve temiz çalmayı önemsiyordum. Artık müziği ortaya çıkarmaya ve hissederek çalmaya gayret ediyorum.
Ö.2	Vardır. Çalıştığım eserleri daha hissederek çalışıyorum.
Ö.3	Evet. Müzikal ifadeleri daha iyi yansıtabildiğime inanıyorum.
Ö.4	Evet. Bu eğitimden sonra artık herhangi bir eseri çalışırken daha bütünsel düşünebiliyorum. Eserin bestecisini, yaşadığı dönemi ve özelliklerini, eserin biçimini(formunu), eserin karakterini, ritmini, entonasyonu yani hepsini bir bütün olarak düşünebiliyorum.
Ö.5	Vardır. Daha hissederek ve tekdüzelikten uzak çaldığımı hissediyorum.
Ö.6	Pek sayılmaz. Temiz ve ritmik çalabilmeyi düşünmekten, müzikal ifadelendirme boyutuna geçemiyorum.
Ö.7	Evet, çok büyük etkileri oldu. Bu eğitim sayesinde yorum ve eserlerde bütünlüğe de daha fazla dikkat etmeye başladım.
Ö.8	Kesinlikle etkili olmuştur. Parçanın karakteristik özelliği, motif, cümle, dönem ilişkileri ve bunların belirgin bir şekilde ifadelendirmesi müziği kaliteli, nitelikli bir şekle sokması açısından, müzikal ifadelendirme açısından önemlidir.
Ö.9	Çok büyük etkisi olduğunu düşünüyorum. Temiz ve ritmik çalmanın tek başına yeterli olmadığını anladım. Çünkü bu eğitim sonrasında parçalar üzerindeki düşüncelerim ve çalarken oluşan duygularım değişti.
Ö.10	Kesinlikle etkisi var. Kemani bir daktilo gibi değil, hissederek çalmak hem çalan için hem dinleyen için güzel ve etkileyici.

Öğrencilerin büyük çoğunluğu, biçimsel çözümlemeli çalgı eğitiminin, müzikal ifadelendirmelerine büyük ölçüde ve olumlu anlamda etkili olduğunu belirtmiştir. Genellikle entonasyon ve ritim konularına odaklandıklarından müzikal ifadelendirmenin ihmal edildiği dikkati çekmektedir. Bu durumun temel nedenlerinden biri ise Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı öğrenci kaynağının düz lise ve güzel sanatlar lisesi mezunu öğrencilerinden oluşmasıdır. Öğrencilerin bir kısmı dört yıllık bir donanım ile gelmekte, bir

kısmı ise lisans seviyesinde çalgı eğitimine başlama durumunda kaldıklarından çalgı eğitiminde ciddi sıkıntılar yaşanmakta ve çalgı eğitimi sürecinde de entonasyon ve ritim boyutunda kalabildikleri, müzikal ifadelendirme boyutunu ihmal ettikleri gözlenmektedir.

Eğitim sonrasında müzikal ifadeleri daha iyi yansıtabildikleri, eserin bestecisini, yaşadığı dönemi ve özelliklerini, eserin biçimini(formunu), eserin karakterini, ritmini, entonasyonu yani hepsini bir bütün olarak düşünebildikleri, daha hissederek ve tekdüzelikten uzak çalabildikleri belirtilmiştir.

İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Öğrencilere göre “Biçimsel Çözümlemeli Çalgı Eğitiminin çalgınızı çalışmada güdülenmenize etkisi var mıdır?”

Ö.1	Eserin formunu analiz ederek çalıştığım, motif-cümle-dönem ilişkilerini bilinçli bir şekilde çözümleyerek çalıştığım müziğin ruhunu ortaya koyabildiğimi düşünüyorum. Bu sayede daha zevk alarak güdüleniyorum.
Ö.2	Enstrüman çalışırken biçimsel çözümlemeli olarak çalışmak daha kolay ve eğlenceli. Bu nedenle daha istekli çalışıyorum.
Ö.3	Evet vardır. Bilinçli çalışınca ve sonuç güzel olunca insan daha motive oluyor.
Ö.4	Bu eğitimin enstrüman çalışmada güdülenmeme etkisi olmuştur. Bu eğitim sonucunda ifade etmemde gelişim olduğu için çalışmaya teşvik oldum, verimli ve doğru bir şekilde çalışmaya yöneldim.
Ö.5	Teknikler ve tonlamaları öğrenip ve bunu enstrüman üzerinde uygulamak, esere daha bir hakim olmak enstrüman çalışmasında güdüyor.
Ö.6	Entonasyon ve ritim problemlerini çözmek önceliğim olduğundan, formunu ortaya çıkararak çalmayı düşünemiyorum. Bu nedenle çok fazla motive olduğumu söyleyemem.
Ö.7	Keman çalmaya lisans eğitimimde başladığım için geciktiğimi düşünüyordum, fakat başlangıçtan itibaren oldukça istekliydim. Biçimsel Çözümlemeli Çalgı Eğitimi, özellikle yorumsal açıdan beni geliştirdi. Çalışmalarım konusunda da beni güdülediğini söyleyebilirim.
Ö.8	Eserin formuna dikkat ettiğimizde ortaya müzik çıkıyor buda insanı daha fazla çalışmaya motive ediyor.
Ö.9	İnsan güdüleriyle hareket eden bir varlık olduğu için biçimsel olarak çözümlenmiş bir parçadan daha çok haz alabilir. Kişinin enstrümanı sevmesi ve daha çok enstrüman çalışması açısından faydalıdır diye düşünüyorum
Ö.10	Bir eseri robot gibi tekdüze çalmak insanı yoruyor, gereksiz zaman kaybına neden oluyor ve çalışma isteğini öldürebiliyor. Bu eğitim sonrasında temel bir takım şeylere dikkat ederek daha kısa zamanda, daha verimli çalışılabileceğini öğrendim. Bilinçli çalışmak özgüvenimi arttırdığından daha zevk alarak ve istekli çalışıyorum.

Öğrenciler, biçimsel çözümlemeli çalgı eğitiminin, çalgı çalışmalarında büyük ölçüde onları güdülediğine ve daha istekli çalıştıklarını belirtmişler, eserin biçimini analiz ederek çalıştıklarında müziğin ruhunu ortaya çıkararak çaldıklarını, esere daha hakim olduklarını, tekdüzelikten uzak çalışmanın daha zevk verdiğini, bilinçli çalışmanın, müziği daha iyi ifade edebilmenin özgüvenlerini arttırdığını söylemişlerdir.

Çalgı eğitimi sürecinde bilinçli çalışmanın, eserin formunu ortaya çıkararak çalışmanın, olumlu ve etkili sonuçlar elde etmenin, öğrencilerin özgüvenlerinin artmasında ve çalgı çalışmalarında güdülenmeleri açısından en önemli etken olduğu düşünülmektedir.

Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Öğrencilere göre “Biçimsel Çözümlemeli Çalgı Eğitiminin yay tekniklerinizin gelişmesinde etkisi olmuş mudur?”

Ö.1	Biçimsel Çözümlemeli Çalgı Eğitiminin yay tekniklerime de etkisi olmuştur. Hangi nüansı yayın hangi bölgesinde daha iyi seslendirebileceğimi, yayın ne zaman eşige ne zaman tuşeye daha yakın olması gerektiği, hangi ifadenin yayın hangi bölgesinde daha iyi seslendirileceği konusunda birçok şey öğrendim.
Ö.2	Büyük etkisi olmuştur. Daha önce yapamadığım yay tekniklerini öğrendim. Yapabildiğimi sandığım yay tekniklerini düzelttim.

Ö.3	Bu eğitim kısa süreli fakat geniş çaplıydı. Çalıştığımız eser ve etütlerdeki yay teknikleri ile ilgili çalışmalar da yaptık, bu nedenle bu eğitimin yay teknikleri açısından da beni geliştirdiğini düşünüyorum.
Ö.4	Biçimsel olarak çözümlediğimiz bir parçada güdülerinde devreye girmesiyle arşenin nasıl kullanılacağını (ucunda, büyük arşe, topukta, legato, detaşe vb) bilmek farkındalık açısından yararlıdır.
Ö.5	Yay tekniğimde de değişimler oldu. İlk önce parçaya hakim olmayı, bunun sayesinde de yayıma bakabilmeyi yanlış çektiğim yerlerde düzeltmeye yardımcı oldu.
Ö.6	Olmuştur. Kol, bilek ve parmaklarımın gerginliğinden dolayı detaşe tekniğinde sıkıntılarım vardı. Biraz daha rahatladığımı söyleyebilirim.
Ö.7	Evet olmuştur. Notanın değerini tam anlamıyla uzatmada doğru yerde doğru zamanda eserin cümle kısımlarında özellikle nasıl başlayacağım konusunda yayı nasıl kullanmam konusunda etkisi vardır.
Ö.8	Çok büyük etkisi olduğuna inanıyorum.
Ö.9	Bu çalışmadan sonra yayın basıncı, yeri ve hızı gibi kavramları ve bunları bilinçli bir şekilde uygulamayı öğrendim. Tonumun geliştiğini hissedebiliyorum.
Ö.10	Eğitimin süresince çalıştığımız eserler detaşe, legato, martele gibi teknikleri kapsıyordu. Özellikle legato tekniğinde yayın uç ve dip bölgelerinde dönüşlerde yayı daha ovarak ve koparmadan çalma noktasında beni çok geliştirdiğine inanıyorum.

Öğrenciler, biçimsel çözümlemeli çalgı eğitiminin yay tekniklerini geliştirmesi noktasında önemli ölçüde etkili olduğunu belirtmişlerdir. Eğitim sürecinde, öğrencilerin seviyelerine uygun olarak belirlenen eserler legato, detaşe, martele ve staccato tekniklerinin bazılarını veya tamamını kapsamaktadır. Öğrencilerin, biçimsel çözümleme merkezli eğitim sürecinde bu yay tekniklerini geliştirdiklerini ifade ettikleri görülmektedir.

Bir eserin icrasında eserin biçim özelliklerini, motif-cümle-dönem ilişkilerini gözeterek çalışmak, eser içinde yer alan yay tekniklerini de doğru bir şekilde kullanmakla paralellik gösterdiğinden, öğrencilerin olumlu anlamda kazanımlarda bulunduğu dikkati çekmektedir.

Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Öğrencilere göre “Biçimsel Çözümlemeli Çalgı Eğitiminin müzikal cümlelemenize etkisi olmuş mudur?”

Ö.1	Konuşurken nasıl duraklar yapıyorsak, nefes alıyorsak, vurgulamalarımız doğru olunca karşımızdakini sıkmadan kendimizi daha iyi ifade edip etkileyebiliyorsak, müziksel ifadenin de aynen günlük hayatımızdaki konuşmaya benzediğini ve çok önemli olduğunun farkına varmanın büyük etkisini gördüm. Müzikal cümleme; tekdüzelikten ve monotonluktan uzak bir icrayı da beraberinde getiriyor.
Ö.2	Evet. Yayla nefes alabileceğimi, kemanla şarkı söyleyebileceğimi öğrendim.
Ö.3	Olmuştur. Notaları yazıldığı gibi çalmanın tek başına yeterli olmadığını öğrenmek, müzikal cümleleri ortaya çıkararak icra etmenin gerekliliğini öğrenmek önemlidir.
Ö.4	Evet olmuştur.
Ö.5	Olmuştur. Eserin biçimini, formunu, motifleri bilerek çalmak cümlelememizde çok büyük fayda sağlamış, aynı zamanda geliştirme konusunda da yardımcı olmuştur.
Ö.6	Evet olmuştur.
Ö.7	Eserin biçimsel analizini göz önünde bulundurarak çalma, zaten müzik cümlelerinin de ortaya çıkmasını sağlıyor ve bu da icracının yorumu açısından çok çok önemli.
Ö.8	Bu eğitimin müzikal cümlelememde etkisi olmuştur. Cümleleri ayırmam ve ifade etmemde kolaylık sağlamıştır. Özellikle cümle ve dönem sonlarını ifadelendirmemde bir gelişme oldu.
Ö.9	Bu eğitim müzikal cümlelememi etkiledi çünkü daha önce dikkat etmediğim ve görmediğim birçok ayrıntıyı görmemi ve dikkatimi sağladı.
Ö.10	Kesinlikle cümlelerin başlangıcı, cümlelerin bitişi ve ona göre yorumu açısından faydalıdır biçimsel çözümleme....

Öğrenciler, biçimsel çözümlemeli çalgı eğitiminin müzikal cümlelemelerine çok büyük etkisi olduğunu belirtmişlerdir. Bir eseri icra etmeyi, konuşmak ve şarkı söylemekle bağdaştırarak, iyi bir icranın da müzikal cümleleri ortaya çıkararak olabileceğini

açıklamışlardır. Öğrencilerin tamamının biçimsel çözümlemeli çalgı eğitiminin müzikal cümlelemeye olumlu etkisi olduğunu düşünmeleri dikkat çekicidir.

Öğrencilerin, seslendirecekleri eserin yapılanmasını analiz ederek, müzikal cümleleri ortaya çıkararak icra etmelerinin, müzikalitelere önemli ölçüde etkisi olduğu düşünülmektedir.

Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Öğrencilere göre “Biçimsel Çözümlemeli Çalgı Eğitiminin estetik algınıza etkisi var mıdır?”

Ö.1	Vardır. Sadece çalan olarak değil, bir icracıyı dinlerken de estetik algım değişti.
Ö.2	Estetik algıda ve ifadelendirmede etkisi vardır
Ö.3	Bu eğitimin estetik algıma etkisi olmuştur. Eseri daha doğru teknik ve istenen karakterde çalmaya başlayınca estetik algımda da olumlu yönde değişiklik ve gelişmeler olmuştur.
Ö.4	Evet, etkisi olmuştur. Daha önceden çaldığım eserleri bu eğitimden sonra tekrarladım ve gerçekten fark ediyor.
Ö.5	Keman çalarken estetik konusunda bazı eksiklerimin olduğunu biliyorum, bu eğitim esnasında hocamız bu konuda da tavsiyelerde bulundu. Eserin biçimini düşünüp, hissederek çalmak tabii ki estetik açıdan da gelişimi sağlıyor.
Ö.6	Evet kısmen olduğunu söyleyebilirim.
Ö.7	Evet var, nüansların daha güzel nasıl yansıtabileceğini anlamış oldum. Nüansların doğru ifadesiyle müzik güzelleşiyor.
Ö.8	Estetik güzelleştiğine göre bir eseri biçimsel çözümleyerek çaldığımızda daha güzel ifade edebildiklerimize göre estetik algımda gelişme olduğunu söyleyebilirim.
Ö.9	Estetik göreceli bir kavramdır. Ama ünlü müzisyenler, virtüözler müzikal beğenilerde belirleyici rol oynarlar. Bu eğitim sonrasında ünlü icracıların kayıtlarını dinlediğimde eserin biçimini ne kadar güzel ortaya koyduklarını daha iyi algıladım. Böylece estetik algımın gelişmesinde önemli bir yere sahip olduğunu söyleyebilirim.
Ö.10	Biçimsel olarak çözümlediğimiz bir parça kafamızda oluşmaya başlar ve ona göre vücudumuz harekete geçer buda bizim estetik algımızı şekillendirmesi açısından önemlidir.

Öğrenciler, biçimsel çözümlemeli çalgı eğitiminin estetik algılarına olumlu anlamda etkisi olduğunu belirtmişlerdir. Bir öğrenci müziğin güzel ifade edilebilmesinde nüansların doğru kullanımının önemini belirtmiştir. Öğrencilerden bir kısmı sadece icra etme boyutunda değil dinleyici olarak estetik algılarının geliştiğine değinmiş, eseri biçimsel çözümleyerek müziği daha iyi ifade edebildiklerini, hissedebildiklerini, yansıtabildiklerini bu durumda estetik algılarını geliştirdiğini belirtmişlerdir.

Eserin biçimini, kurgusunu çözümleyerek çalışmanın, eseri daha doğru ifade etmenin, estetik bilincin gelişmesine de katkısı olduğu düşünülmektedir.

Altıncı Alt Probleme İlişkin Bulgular

Öğrencilere göre “Biçimsel Çözümlemeli Çalgı Eğitiminin enstrüman derslerinde çalıştığınız eserleri biçimsel çözümleyerek çalışmanıza etkisi olmuş mudur?”

Ö.1	Olmuştur. Eseri olduğu gibi görerek değil de bu şekilde ayrıntılı ve detaylara dikkat ederek çalmak ve çalışmak o eseri daha iyi anlamamızı özellikle müzikal ifade ve eserin anlatmak istediği konuyu ifadelendirmemizde çok büyük fayda sağlamıştır.
Ö.2	Biçimsel Çözümlemeli Çalgı Eğitiminin enstrüman derslerimde çalıştığım eserleri biçimsel olarak çözümlememde yararlı olmuştur.
Ö.3	Bu eğitim sayesinde çalıştığım eserleri çözümleyerek, esere daha bir hakim oluyorum. Bu da hem eserlerime hem de bana olumlu sonuçlar elde ettiriyor.
Ö.4	Evet olmuştur.
Ö.5	Bu eğitimin bana en büyük etkisinin, enstrüman derslerinde çalıştığım eserleri biçimsel çözümleyerek çalışmam konusunda olduğunu düşünüyorum. Ayrıca bu eğitim, eser çalışmaya başlarken ilk olarak eseri çözümlemem gerektiğini anlamamı sağladı.
Ö.6	Evet oldu farklı bakıyorum şimdi.
Ö.7	Eğer benim için kolay bir eser çalışıyorsam motif-cümle-dönem ilişkilerini düşünebiliyorum. Yani kolay eserler için etkili olduğu söylenebilir.

Ö.8	Evet faydası olmuştur. Eseri nasıl ele alacağım konusunda kafamda bazı şeyler şekillenmiştir...
Ö.9	Evet gerçekten çok etkisi var. Eseri çalmadan önce nerde ne yapacağımı gözlemledikten ve aklıma yazdıktan sonra eseri çalmaya başladığımda daha güzel anlaşılır ve anlamlı bir şekilde dinleyenlere yansıttığımı gördüm.
Ö.10	Kesinlikle olmuştur. Artık yeni bir esere çalışmaya başladığımda motif-cümle-dönem ilişkilerini düşünüp uygulamaya gayret ediyorum.

Öğrencilerin tamamı, eğitim boyunca kazandıkları edinimleri, enstrüman dersinde çalıştıkları eserlere uygulayabildiklerini belirtmişler, bununla beraber olumlu sonuçlar aldıklarına değinmişlerdir.

Eğitim sürecindeki kazanımların, öğrencilerin bireysel çalgı eğitimi sürecine de uyarlayabilmeleri ve olumlu sonuçlar almaları açısından sevindiricidir.

Yedinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Öğrencilere göre “Biçimsel Çözümlemeli Çalgı Eğitiminde öğrendiklerinizi diğer icra (oda müziği, solfej, orkestra v.b.) derslerine de uygulayabileceğinizi düşünüyor musunuz?”

Ö.1	Çalgı eğitiminde her eser incelemesinde ifade gücü ve onu yansıtmak, eserin ritmi, hangi dönemde olduğu, tonu, farklı ritim kalıpları vb. bunların hepsi diğer icra dersleriyle bağlantılı olduğundan dolayı öğrendiklerimizi kullanıyoruz.
Ö.2	Biçimsel Çözümlemeli Çalgı Eğitiminde öğrendiklerim tabi ki diğer icra derslerinde de benim için yararlı oldu. Bu eğitimde öğrendiklerimi özellikle oda müziği ve orkestra derslerinde uyguladım. Deşifrajda da bu eğitimde öğrendiklerim faydalı oldu. Ayrıca bu eğitimi aldıktan sonra solfej dersinde de bir etüdün solfeji yaparken etütteki nüanslara daha çok dikkat ettiğimi fark ettim.
Ö.3	Evet düşünüyorum. Eğitimden sonra icra derslerimde bu eğitimden aldığım bilgileri kullandım ve farkı da gördüm.
Ö.4	Bu eğitimde öğrendiklerimi diğer icra derslerinde de uygulayabileceğimi hatta uygulamam gerektiğini düşünüyorum.
Ö.5	Evet. Özellikle oda müziği ve orkestra derslerinde etkili olduğunu söyleyebilirim. Ayrıca koro dersinde de uygulayabildiğimi düşünüyorum.
Ö.6	Evet düşünüyorum fakat bu çalıştığım hocalarımla yorumlarına da bağlı...
Ö.7	Biçimsel çözümlemeli çalgı eğitimi bize müziği okumayı öğretti diyebilirim. Özellikle oda müziği ve orkestra gibi icra derslerinde öğrendiklerimi uyguluyorum.
Ö.8	Oda müziği ve orkestra derslerinde uyguluyorum ve oda müziğim hocam gelişmelerden memnun.
Ö.9	Form Bilgisi dersinde öğrendiklerim daha kuramsal bilgilerle sınırlıydı ve teorik olarak bilgim vardı. Uygulamaya gelince bir eserin form analizini yaparken zorlanıyordum. Bu eğitimde bizzat çalarak, uyguladığım için olsa gerek artık eserin biçim analizini daha iyi yapabiliyorum.
Ö.10	Oda müziği ve orkestra dersleri yanında deşifraj konusunda da etkili oldu. Bir eseri deşifre etmeden önce bestecisi, dönemi, tonalitesi, ritmik yapısı, nüansları gibi öğeleri inceliyordum. Artık biçimsel analizini de yapıyorum.

Öğrenciler, biçimsel çözümlemeli çalgı eğitimi süresince öğrendiklerini diğer icra derslerinde de uygulayabildiklerini belirtmişlerdir. Öğrencilerin büyük çoğunluğu özellikle oda müziği ve orkestra derslerinde bunun dışında deşifraj, form bilgisi, armoni ve solfej derslerinde de uyguladıklarını belirtmişlerdir. Bir öğrenci; bu eğitimi aldıktan sonra solfej dersinde bir etüdün solfeji yaparken nüanslara daha çok dikkat ettiğini, bir başka öğrenci ise form bilgisi dersinde öğrendiklerinin daha kuramsal bilgilerle sınırlı olduğunu, uygulamaya gelince bir eserin form analizini yaparken zorlandığını, bu eğitimde bizzat çalarak, uyguladığı için eserin biçim analizini daha iyi yapabildiğini söylemiştir. Bir diğer öğrenci ise bir eseri deşifre etmeden önce bestecisi, dönemi, tonalitesi, ritmik yapısı, nüansları gibi öğeleri incelediğini, eğitim sonrası biçimsel analizini de yaptığını belirtmiştir. Bir öğrenci de koro dersinde uyguladığına değinmiştir.

Biçimsel çözümleme, tüm icra derslerinde, müzikalite açısından son derece önemli bir olgu olduğundan, öğrencilerin eğitim sürecindeki kazanımları diğer icra derslerine transfer edebilmeleri sevindiricidir.

Sekizinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Öğrencilere göre “Sizce bu eğitim enstrüman dersi dışında en çok hangi dersi etkilemektedir?”

Ö.1	Oda müziği, orkestra, form bilgisi
Ö.2	Oda müziği, orkestra, deşifraj, solfej, form bilgisi
Ö.3	Oda müziği, orkestra, armoni
Ö.4	Oda müziği, orkestra, form bilgisi, armoni
Ö.5	Oda müziği, orkestra, koro
Ö.6	Oda müziği ve orkestra
Ö.7	Oda müziği , orkestra
Ö.8	Oda müziği, orkestra
Ö.9	Oda müziği, orkestra, form bilgisi
Ö.10	Oda müziği, orkestra, deşifraj

Öğrencilerin tamamı biçimsel çözümlemeli çalgı eğitiminin enstrüman dersi dışında en çok oda müziği ve orkestrayı etkilediğini belirtmiş, bununla birlikte 4 öğrenci form bilgisi, 2 öğrenci deşifraj, 2 öğrenci armoni, 1 öğrenci solfej, 1 öğrenci koro derslerinde etkili olduğu cevabını vermiştir. Öğrencilerin icraya yönelik farklı derslere yer vermelerine karşın tamamı oda müziği ve orkestra derslerinde birleşmektedirler.

Öğrencilerin tamamının, verilen eğitimin, enstrüman dersi dışında, en çok oda müziği ve orkestra dersini etkilediğini belirtmesi, bu derslerin yine çalgılarını icra edebildikleri bir ders olmasından kaynaklandığı düşünülmektedir.

Dokuzuncu Alt Probleme İlişkin Bulgular

Öğrencilere göre “Biçimsel Çözümlemeli Çalgı Eğitiminin günlük yaşantınızda (kişiler arası iletişim, konuşma, kendini ifade etme) etkisi olduğunu düşünüyor musunuz?”

Ö.1	Kısmen olabilir.
Ö.2	Günlük yaşantımızda da sürekli cümleler kuruyoruz ve bir şeyler ifade ediyoruz. Müzikte de bir şeyleri ifade etmek vardır ve kurulan cümleler vardır. Aldığım bu eğitim paralel olarak günlük yaşantımda kendimi ifade etmeme ve iletişim kurmama yansımış olmalı.
Ö.3	Bilemiyorum.
Ö.4	Bu soruyla karşılaşana kadar bu konuyu hiç düşünmemiştim. Soruyu okuduğumda hocamızın ilk dersimizde bu konuyu sıradan bir cümleyle örneklediğini anımsadım. Verilebilecek en açık örnekti bu. Müzikte de kelimeler, cümleler ve hatta paragraflar var. Bu benzerliği daha önce hiç düşünmemiştim. Günlük yaşantıma yansımaları konusunda herhangi bir fikrim olmamasına karşın bu benzerlik oldukça anlamlı ve eğitici.
Ö.5	Müziğin cümlelerini nasıl biçimlendiriyorsak müziği daha iyi ifade etmek için hayattada düşünceleri duyguları ifade edilmesi hususunda bağlantı kurulabilir .
Ö.6	Günlük yaşantımda bir etkisi olduğunu düşünmüyorum.
Ö.7	Güzel bir yaklaşım bence olabilir insan gerçekten çalgı eğitiminde verdiği çeki düzen sayesinde hayatında da değişiklikler yapabiliyor her alanda etkili olduğu söylenebilir.
Ö.8	Hayır.
Ö.9	Zaten hayat her zaman çözümlenmesi gereken öğelerle dolu, çözümleyebildiğimiz, analiz yapabildiğimiz sürece kişi hayatında daha başarılı olabilir. Ancak belli bir yaşa geldikten sonra yerleşmiş olan karakter yapımızı değiştirmek oldukça güç. Ancak küçük gelişmeler olabilir.
Ö.10	Kısmen etkili oluyordur.

Öğrencilerin görüşlerinden; 2 öğrenci günlük yaşantılarına herhangi bir etkisi olmadığını, 2 öğrenci bu konuda herhangi bir fikir sahibi olmadıklarını, diğer 6 öğrenci ise kısmen etkili olabileceğini belirtmiştir. Bir öğrencinin çözümlemenin, başarı için hayatın her alanında önemli bir gereksinim olduğunu belirtmesi ve bunun da küçük yaşlarda oluşturulabileceği fikri dikkat çekicidir. Bir diğer öğrencinin ise “günlük yaşantımızda da sürekli cümleler kuruyoruz ve bir şeyler ifade ediyoruz. Müzikte de kelimeler, cümleler ve hatta paragraflar var. Bu benzerliği eğitim sürecine değin daha önce hiç düşünmemiştim. Günlük yaşantıma yansımaları konusunda herhangi bir fikrim olmamasına karşın bu benzerlik oldukça anlamlı ve eğitici.” şeklinde düşüncesini ifade etmiştir. Öğrencilerin, eğitim

sürecindeki edinimlerle, günlük yaşantımızdaki konuşma, iletişim ve çözümleme gibi olgularla bağlantı kurabildiği, ancak günlük yaşantılarına etkisi olmadığı gözlenmektedir. Bunun nedeni olarak ise çözümleme olgusunun belli bir yaştan sonra ve kısa süreli bir eğitimle günlük yaşantıya transfer edilemeyeceği, çok küçük yaşlardan itibaren kazanılması gereken bir olgu olduğu düşünülmektedir.

Onuncu Alt Probleme İlişkin Bulgular

Öğrencilere göre “Sizce bu eğitim önemli midir? Önemliyse neden?”

Ö.1	Tabi ki önemlidir. Müzikal ifadeler olmadan bir eseri çalmak ne kadar doğru olabilir ki, o eseri anlatamamak, dümdüz çalmak, tekniğe ve istenileni yapmamak... Müzikle uğraşan bir kişinin kesinlikle bilmesi gereken en temel şeydir bana göre. Çalgı eğitiminde öğretmenin, öğrencisine en azından eseri anlatarak formu, biçimi, motifi, dönemleri göstermesi ve bunları öğrenciden istemesi önemlidir ve müziğin her dalında da gereklidir.
Ö.2	Müzikalite bakımından önemlidir.
Ö.3	Bence bu eğitim ifadelendirme ve istenen karakterde çalma için önemli bir eğitimidir. Form bilgisi dersi alıyoruz fakat bunu çaldığımız eserlerde uygulamak ve istenen duygu ve karakteri verebilmek bu eğitimle geliyor.
Ö.4	Gerçekten faydalı ve hayatım boyunca taşıyacağım bilgiler ve teknikler öğrendim. Bunun sonucunda daha bilgili ve dikkatli olarak eserlere çalışıyorum. Gerekli ve başarılı bir eğitimdi. Enstrüman hocalarının derslerde bu konuyu daha önemsemeleri gerektiğini düşünüyorum.
Ö.5	Bu eğitim bence çok önemli, çünkü dediğim gibi eser çalışırken öncelikle o eseri çözümlememiz gerekiyor. Biçimsel Çözümlemeli Çalgı Eğitimi oldukça verimliydi, çalışmalarımız sırasında hocamız sadece bu konuya bağlı kalmayıp, birçok konuda tavsiyelerde bulundu. Eğitimin süresi bilinçli olarak ayarlanmış olabilir fakat biraz daha uzun süreli olmasını dilerdim. Ayrıca diğer icra derslerini de etkileyen bir eğitim olduğu için ve eşlik derslerinde yaşadığım bazı sıkıntılardan dolayı bu eğitimin en azından bir dersinin eşlik dersi ile yapılması benim açımdan daha yararlı olabilirdi.
Ö.6	Eserlere daha iyi hakim olabilmek için önemlidir.
Ö.7	Önemlidir çünkü; öncelikle müzikte farkındalık müzikte anlatılmak istenen duygunun düşüncenin cümlelerin nasıl olması gerektiği ve bunun sonucunda ona göre icra edilmesi hususunda önem taşımaktadır. Her öğrencinin üstünde durması gereken sadece nota çalışmak değil kolayda olsa müzikalite açısından bir şeyler yapmak için biçimsel çözümlemeli eğitim daha güzel sonuçlar çıkartacaktır.
Ö.8	Önemlidir çünkü ;çoğu öğrenci hocasından aldığı eseri çalıp geçiyor hangi döneme aitmiş ,hangi duygular içinde yazılmış ,hangi form kullanılmış nüans terimleri niçin var, hiç bir şekilde bunları inceleme gereksinimi duymuyor, sadece temiz ve ritmik çalmayı düşünüyor. Ben bu eğitimi 5 hafta gibi kısa sürede almış olsam da enstrüman dersimde daha dikkatli olmamı sağladı. Bütün icra derslerinin eğitimcileri bu konuda en baştan öğrencisini bilinçlendirmeli ve her eserin icrasında buna önem verilmeli.
Ö.9	Evet. Müziği okumak, anlamak ve hissetmek için önemli. Ayrıca form bilgisi dersinde kuramsal olarak öğrendiğim ve dinleyerek uygulayabildiğim bilgileri bizzat çalmam bir eserin form analizini de daha iyi idrak etmemi sağladı. Çözümleme hayatın her alanında gerekli olduğu gibi müzikte ve icrada da gerçek başarı için son derece önemli.
Ö.10	Robot gibi tekdüze çalmamak, müziği hissederek çalabilmek ve karşımızdakine yansıtabilmek açısından son derece önemli olduğunu düşünüyorum.

Öğrenci görüşlerinden; tamamının bu eğitimin önemli ve gerekli olduğu sonucuna varılmaktadır. Öğrenciler, neden önemli olduğu sorusuna; müziği hissederek ve yansıtarak icra edebilmek, tekdüzelikten uzak bir biçimde müzikal ifadeleri ortaya çıkarabilmek, istenen duygu ve karakteri verebilmek, müziği okumak, anlamak ve hissetmek, eserlere daha hakim olabilmek, sadece entonasyon ve ritme dikkat ederek değil, biçimini ortaya koyarak çalabilmek gibi cevaplara yer verirken, bir öğrenci, çözümlemenin; hayatın her alanında olduğu gibi müzikte de başarı için önemli bir unsur olduğunu belirtmiştir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Biçimsel çözümleme eğitimi alan öğrencilerin algılarına ilişkin hazırlanan bu araştırmada en dikkat çekici sonuçlardan biri; öğrencilerin eğitim öncesinde eserleri icra ederken özellikle temiz ve ritmik çalmaya yoğunlaştıkları, motif-cümle-dönem ilişkilerini göz ardı ettiklerini, eserin biçimsel analizini yapmadıklarını belirtmişlerdir. İcraya yönelik

derslerin eğitimcilerinin bu hususta daha dikkatli olmaları, öğrenciye biçimsel analiz edebilme ve bunu uygulayarak icra edebilme yetisini temelden vermelerinin bir gereklilik olduğu düşünülmektedir.

Öğrencilerin büyük çoğunluğu, eserin biçimini, motif-cümle-dönem ilişkilerini bilinçli bir şekilde çözümleyerek çalıştıklarında, müziğin ruhunu ortaya koyabildiklerini, daha zevk alarak, istekli çalıştıklarını, özgüvenlerini arttırdığını ve motive olduklarını dile getirmişlerdir. Çalgı eğitimde ve diğer icra derslerinde de bu konuda daha bilinçli bir yaklaşımın öğrencileri daha çok çalışmaya sevk edeceği ve müzikalitelere gelişeceği düşünülmektedir.

Ayrıca, eğitimin müzikal cümleme konusunda da önemli ölçüde gelişimlerine katkısı olduğunu belirtmişler, tekdüzelikten uzak bir icra için çözümlemenin önemli olduğunu ifade etmişlerdir.

Öğrenciler eğitim sonrasında; enstrüman derslerinde çalıştıkları eserlerde de eğitim sürecindeki çalışmaları uyarlayabildiklerini ve daha olumlu sonuçlar aldıklarını belirtmişlerdir. Tamamı oda müziği ve orkestra derslerinde de uygulayabildiklerini belirtmiş, bir kısmı solfej, koro, deşifraj, armoni ve form bilgisi derslerinde de uygulamaya çalıştıklarını belirtmiştir. Bu da eğitim sürecindeki kazanımların diğer icra derslerine adaptasyonu açısından sevindiricidir.

Çözümlemenin hayatın her alanında olduğu gibi çalgı eğitimi sürecinde de çok önemli bir unsur olduğu ilkesinden yola çıkarak, çözümleme bilincinin çok küçük yaşlardan itibaren kazandırılması gerektiği düşünülmektedir. Ayrıca çalgı eğitimi yanında tüm icra derslerinde, öğrencilere biçimsel çözümleme bilincinin aşılması gerektiği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

BAĞÇECİ, S. E. (2001). **Piyano Eğitiminde Performans, Müzikal Analiz Etkileşimi**. Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü (Yayınlanmamış Doktora Tezi).

BÖKE, K.(Ed.).(2010). **Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri**. İstanbul:Alfa Yayınları.

CANGAL, N. (2004). **Müzik Formları**. Ankara: Arkadaş Yayınevi.

CEBECİ, İ.(2010). **Bilimsel Araştırma ve Yazma Teknikleri**. İstanbul: Alfa Yayınları.

ERTEM, Ş. (1997). **Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü'ndeki Piyano Eğitiminde Müzikalite Kavramının Önemi ve Oluşumunun İncelenmesi**. Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

FENMEN, M. (1997). **Müzikçinin El Kitabı**. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

HODEİR, A. (2004). **Müzikte Türler ve Biçimler**. (Çeviri: İlhan Usmanbaş) Ankara:Pan Yayıncılık.

JACOBS, A. 1978. **The New Penguin Dictionary of Music**. England, Great Britain Penguin Books).

KALAN, K. B.(2008). **J.S.Bach'ın Üç Sesli Envansiyonlarına Yönelik Analitik Yaklaşımlar**. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

KARASAR, N.(2009). **Bilimsel Araştırma Yöntemi**. Ankara: Nobel Yayınları.

SAY, A. (1999). **Müzik Ansiklopedisi**. Ankara: Başkent Yayınevi.

UÇAN, A. (1980). **“Çevreden Evrene Keman Eğitimi” Üzerine**. Çağdaş Eğitim Dergisi. Ankara. Yıl:5, Sayı:47.

“EMBOLİZM AKIMI VE SAF (ÖZ) ŞİİR ANLAYIŞINDA MÜZİK”

Arş.Gör. İzzet YÜCETOKER

Niğde Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı

Meral BAHAR

Uzman Edebiyat Öğretmeni - Konya Karatay Mehmet Hanife Yapıcı Anadolu Lisesi

ÖZET

Güzel sanatlar içerisinde, “fonetik” yani sese dayalı sanatlardan sayılabilen “edebiyat” ve “müzik” başlangıçtan bu yana birlikte yol almış, birbirini etkilemiştir. Edebiyatımızda da müzikle kurulan bağlar, ilk ürünlere kadar uzanır. İslamiyet Öncesi Türk Edebiyatı’nın sözlü edebiyat ürünleri “ozan” adı verilen ilk şairlerin “kopuz” denilen saz eşliğinde icra ettikleri şiirlerden oluşur. Bu çalışmanın amacı genelden özele doğru Türk edebiyatının tarihi akışını ve bu akış içinde müzikle temasını kronolojik olarak takip etmektir. Bu çalışmada şiir ve müzik arasında derin bir ilişki kuran ve şiiri “sessiz bir şarkı” olarak tanımlayan sembolistlerden bahsedilmiştir. Sembolizmin edebiyatımızdaki temsilcileri kabul edilen Cenap Şahabettin ve Ahmet Haşim örneklemeden sonra “Cumhuriyet Dönemi Saf (öz) Şiir Anlayışı” içinde değerlendirilen Yahya Kemal BEYATLI, Ahmet Hamdi TANPINAR, Ahmet Muhip DIRANAS, Ziya Osman SABA, Cahit Sıtkı TARANCI... vb. sanatçılarımızın eserlerindeki müzik algısı ve yansımalarından bahsedilmiştir. Sözü edilen sanatçıların eserlerinden örneklerle konuyu somutlaştırma yoluna gidilmiştir. Edebiyatımızın müzikle kurduğu bağları incelerken çok uzaklara gitmeye gerek olmadığını, bu konuda son derece zengin örneklerle sahip olduğu gösterilmeye çalışılmıştır. Kaynak tarama modeli ile yapılan bu araştırmada Tanzimat’a kadar olan süre içinde edebiyatımızın şiir ağırlıklı bir edebiyat olduğu ortaya çıkmış, müzikle gerçekleşen temasın daha çok “şiir” cephesinde olduğu görülmüştür. Oysa başta Divan nesrimiz olmak üzere, nesir geleneğimizde de müzik etkileri mevcuttur. Bu yüzden çalışmanın sonuna doğru kısaca bu ilişkiye de değinilmiştir. Ortaya çıkan sonuçlar doğrultusunda ise edebiyat ve müzikle uğraşan yeni neslin edebiyatımızdaki bu zenginliği tanıyıp değerlendirmesinin sosyo - kültürel gelişimimize sağlayabileceği katkılar üzerine önerilere yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk Edebiyatı, Müzik, Sembolizm, Saf (Öz) Şiir

MUSIC EFFECTS IN SYMBOLISM AND PURE POETRY UNDERSTANDING

ABSTRACT

Among the fine arts ‘literature and music’ ,which are accepted as sound based arts, namely phonetic, have proceeded together and affected each other since their beginning. The ties correlated by means of music in our literature dates back to the early works. Oral literary works of pre-islamic age of Turkish literature consist of poems which are performed with “saz” (a kind of musical instrument) by bards called “Ozan” in Turkish. The aim of this study is to follow the historical flow of Turkish literature and its relationship with music chronologically. In this study, it is mentioned about the symbolists who relate strict ties between music and poetry and identify poetry as “silent song.” After the example of Cenap Şahabettin and Ahmet Haşim, the first representatives of symbolisms in our literature, it is mentioned about music perception and reflection in the works of such writers: Yahya Kemal Beyatlı, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Muhip Diranas, Ziya Osman Saba and Cahit Sıtkı Tarancı who are evaluated in the Republic period - pure poetry understanding. Subject matter is embodied with examples from the works of writers mentioned above. Here, it is also

underlined that we do have quite rich examples in our literary works and there is no need to go back further to analyze the relationship between music and literature.

In this study which is done according to literature review technique, it is revealed that our literature has been poetry based until Tanzimat reform period and the relationship with music has emerged largely in poetry. However, we have first deeds of music effects in our Ottoman prose as well. Thus, it is also referred briefly to this relationship towards the end of this study.

Under the lights of revealed results, suggestions are given to new generation engaging in literature and music in order to know this richness in our literature and to contribute to our socio- cultural development.

Key Words : Turkish Literature, Music, Symbolism, Pure poetry

1. Giriş

Güzel sanatlar içerisinde “fonetik” yani sese dayalı sanatlardan sayıla gelen “edebiyat” ve “müzik” başlangıçtan bu yana birlikte yol almış, birbirini etkilemiştir. Cemil Meriç, şiirle musikiyi bir elmanın iki yarısı gibi görür ve “mânânın âhenkle izdivacı” şeklinde yorumlar. (Meriç, 1978). Müzik ve edebiyatın ortak paydasının “ses” oluşundan yola çıkan Mehmet Can Doğan bu etkileşimle ilgili görüşlerini: “ Müzikle edebiyatı yakınlaştıran melodik düzen, seslerin ve sözcüklerin seçimi ile oluşturulan yapıda, müzisyenleri olduğu kadar edebiyatçıları da düşündürmüştür. Sözün sesle iletilmesi sürecinde şairler, müziğin imkânlarını ahenk ve ritimle değerlendirmek istemişler; ölçü, durak, kafiye ve redif gibi sonradan kalıplaşacak söyleyiş özelliklerini geliştirerek bunları ahengin sağlanmasında retorik ölçütler olarak benimsemişlerdir.” (Doğan, 2006) diye ifade ediyor.

Türk edebiyatının en eski örnekleri “destan, koşuk, sagu, sav” adlarıyla anılan İslamiyet Öncesi Türk Edebiyatı ürünleridir. Bu sözlü edebiyat verimleri, anonim ve manzum olmanın yanı sıra ozanlar tarafından “kopuz” eşliğinde icra edilme özelliğine de sahiptir. “Oyun, baksı, şaman, kam, ozan” gibi adlarla anılan şairler çok fonksiyonlu bir kimlikle karşımıza çıkar. Şairlik, musikişinaslık, rakkaslık, kahinlik, hekimlik...vb. görevleri üstlenen ozanlar, “sığır, şölen, yuğ” törenlerinde yaptıkları canlandırmalarla belki de en eski aktörlerdir. “Türklerin İslamiyet’ten önceki dinleri olan Şamanizm, Animizm ve Totemizmde de musikinin çok önemli rolü vardı. Bu dinlerin tümünde törenler müzik eşliğinde yapılırdı. Örneğin çoğunlukla hâkim olan Şamanizm’de kam, baksı veya şaman denilen din adamları ellerinde kopuz ile dolaşır, dini mesajlarını musiki yardımıyla iletirlerdi.” diyen Saadeddin Nüzhet Ergun, dini bağlamda müziğin sözün gücünü arttırıcı özelliğine dikkat çekiyor. (Ergun, 1942).

İslamiyet’in kabulünden sonra Anadolu coğrafyasında daha çok “Dini Tasavvufi Türk Halk Şiiri” şeklinde karşımıza çıkan ürünler, özellikle “ilahi”ler özel ezgi ile söylenen şiirlerdir. Tekke ve dergah çevresinde gelişen bu edebiyatı müzikten ayrı düşünemeyiz. Kaldı ki Mevlevi tekkelerinde ney, Bektaşî tekkelerinde saz ve başka tekkelerde farklı müzik aletlerine rastlamak mümkündür. Bununla ilgili olarak Saadeddin Nüzhet Ergun şöyle der: “İslamiyet’te de mûsikîye karşı bir cephe mevcut değildir. İslâm Peygâmberi Hz.Muhammed, Kuran’ın güzel sesle ve kâideye müstenîd âhenkle okunmasını öğütlemiştir. Tecvîd ve Kıraat işte bu rağbetin sonucunda doğmuştur ve mûsikî ile yakın ilişkileri vardır.” (Ergun, 1942)

Hz. Mevlana Mesnevi’ye şu sözlerle başlar:

“Bişnev ez ney çün hikâyet mî küned Ez cüdâyîhâ şikâyet mî küned”

(Dinle neyden kim hikâyet itmede Ayrılıklardan şikâyet itmede) (Çelebioğlu, 1967)

“Her yol Allah’a götürür” diyordu, Mevlâna Celaleddin-i Rûmî :“Ben sema ve musiki yolunu seçtim.”

Manevi bir konser olan sema yı dinî törenlerin usulüne uygun bir görev addediyordu. Eflakî'nin anlattığına göre, bir gün rebab çalınıyordu ve Mevlâna bundan zevk duyuyordu. Bir dost içeri girdi:

“İkinci ezanı okunuyor, biraz sussana” diye haykırdı.

“Hayır, dedi Mevlâna, bu da bir ezandır. Her ikisi de Allah’a sesleniyor. Biri O’nun için dışından ibadet etmeyi, diğeri içinde O’nu tanımayı, O’nun aşkını hissetmeyi istiyor” dedi ve ekledi “Musikinin ritminde bir sır saklıdır; eğer onu ifşa etseydim dünya altüst olurdu.” Rebabdan söz ederken de şunları söyledi: “Bu rebab kuru tel, kuru deriden başka bir şey değildir, fakat çıkardığı ses sevgilinin sesidir.” (Arifin, 2003).

Öte yandan Anadolu’da 16. Yüzyıldan itibaren izini sürebildiğimiz aşıklık geleneği ise saz (bağlama) ile özdeşleşerek “Türk Saz Şiiri” adını alacak kadar müzikle iç içedir. Aşık edebiyatının en uçarı gönüllü ozanı Karacaoğlu, onu esmer bulup beğenmeyen dilbere: “Bana kara diyen dilber - Gözlerin kara değil mi - Yüzünü sevdiren gelin - Kaşların kara değil mi” derken sazın teline, sözün yüreğine dokunup sitemi ne de güzelleştirir.

Batı’da da bizdeki halk ozanlarına benzer gezgin şarkıcılar görmek mümkündür. Mesela 12-13. Yüzyılda Fransa’da yaygın olan “trubadur” , gezgin şarkıcılar için kullanılan bir sözcüktür. Ayrıca Fransızlar “chanson”, Almanlar “lied”, İtalyanlar “canto”yu bizdeki “şarkı, türkü” karşılığı kullanırlar. Yine 14. Yüzyılda Rönesans kültürünün meyvelerinden biri olarak İtalya’da doğan “madrigal”, şiir-müzik birlikteliğinin güzel bir örneğini teşkil eder ve tüm Avrupa’ya yayılır. 600’den fazla lied’i bulunan Avusturyalı besteci Franz Schubert’i de bir şarkı ustası olarak anmak yerinde olacaktır.

13. yüzyılda Anadolu’da Hoca Dehhani ile başlayan “Divan Edebiyatı” mız, başlı başına şiir - müzik birlikteliğidir. Aruz ölçüsünün ahengi, dize sonlarındaki kuvvetli ses benzerlikleri, iç kafiyeler, aliterasyon, asonans, tekrar, nida gibi ses sanatları sayesinde zenginleştirilmiş müzikal yapısıyla divan şiirimiz, müzik eşliğinde icraya son derece müsaittir. Baki’nin şiirlerinde Kanuni döneminin kudreti, Fuzuli’de aşk ve ıstırapın makamı, Nedim’in şarkılarında Lale Devri’nin ihtişamı bestelenir.

Edebiyat ve müzik ilişkisi sadece şiir cephesinde gerçekleşmez. Ancak edebiyatımız Tanzimat’a kadar şiir ağırlıklı bir edebiyattır. Tanzimat döneminde, Batı edebiyatının örnek alınması, gazeteciliğin gelişmesi ve matbaanın yaygınlaşmasıyla düz yazı türleri ağırlık kazanmaya başlamıştır.

İlk merhalesini “Tanzimat Edebiyatı”nın oluşturduğu “Batı Etkisinde Gelişen Türk Edebiyatı”, aydınlarımızın yüzünü Batı’ya çevirdiği, başta Fransız edebiyatı olmak üzere Batı tesirinde yeni bir edebiyat kurmaya çalıştığı dönemdir.

2. Yöntem

Bu çalışmadaki amaç, Türk edebiyatı akımları içerisinde bulunan sembolizm akımı ve saf şiir anlayışında müzik etkilerini vurgulamaktır. Çalışmada, Cumhuriyet Dönemi Saf (öz) Şiir Anlayışı” içinde değerlendirilen Yahya Kemal BEYATLI, Ahmet Hamdi TANPINAR, Ahmet Muhip DIRANAS, Ziya Osman SABA, Cahit Sıtkı TARANCI... vb. sanatçılarımızın eserlerindeki müzik algısı ve yansımalarından bahsedilmiştir. Sözü edilen sanatçıların eserlerinden örneklerle konuyu somutlaştırarak, edebiyatımızın müzikle kurduğu bağları incelerken çok uzaklara gitmeye gerek olmadığını, bu konuda son derece zengin örneklerle sahip olduğumuz düşüncesiyle yapılan çalışma önemli görülmektedir. Bu çalışmayla sembolizm ve öz şiir anlayışında müziğin yerinin ve öneminin daha iyi anlaşılacağı, buna bağlı olarak da bu iki alan ile ilgili değerlerin artacağı düşünülmektedir. Bu çalışma, tarama modelinde yapılmış betimsel bir derleme çalışmasıdır. Genelden özele doğru sistematik bir şema içerisinde konular derlenmiş, değerli sanatçıların şiirleri örnek alınarak ulusal ve uluslar arası müzikler ile desteklenmiştir. Bu çalışmalar doğrultusunda çeşitli sonuçlar getirilmiş, bu sonuçlar doğrultusunda öneriler geliştirilmiştir.

3. Sembolizmin Akımı ve Saf (Öz) Şiire Doğru

Servet-i Fünun döneminde Cenap Şehabettin, Fransa’da sembolizm ve parnasizmle tanışır. Şiiri “sessiz bir şarkı” olarak tanımlayan sembolistler, “sözcüklerle yapılmış bir beste”nin peşindedir.

Sembolizmin düşünsel kaynağında, Alman filozofu Schopenhauer’un dünyayı “hayali ve gizemli olgular” olarak gören idealist felsefesi vardır. İlkeler ve kuramı Stephan Mallarme oluştururken, bildirgeyi Jean Moreas yayımlar. Sembolizmin öncüsü ise Charles Baudelaire’dir. Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Paul Valery şiirdeki diğer temsilcileridir. Bu sanatçılar, birçok şairimiz üzerinde de etkili olmuştur.

Cenap Şehabettin ve Ahmet Haşim sembolizmin edebiyatımızdaki temsilcileri olarak görülür.

Cenap Şehabettin’in: Bir beyaz lerze, bir dumanlı uçuş - Eşini gaib eyleyen bir kuş gibi kar - Geçen eyyam-ı nevbaharı arar... - Ey kulubün sürud-ı şeydası - Ey kebuterlerin neşideleri - O baharın bu işte ferdası - Kapladı bir derin sükuta yeri karlar - Ki hamuşane dem-be-dem ağlar diye başlayan Elhan-Şita’sının yapı özellikleri müzikal bir değer taşır. Mehmet Kaplan: “Cenap, karların yağış hareketinde evvela müzikal bir hususiyet buluyor. Bundan dolayı şiirine Elhan-ı Şita: Kış Musikisi adını veriyor. Manzumesiyle bu musikiyi taklide çalışıyor. Şiirin en mühim tarafı, şekil, vezin ve çeşitli ahenk unsurlarıyla bir musiki vücuda getirmesidir.” diyor. (Kaplan, 1984).

3.1 1930 Öncesinde ve Sonrasında Saf (Öz) Şiirdeki En Etkili İsim: Ahmet Haşim

Ahmet KABAKLI, Haşim’in şiirlerini değerlendirirken: “Özlediği ‘söz musikisi’ ne ilk şiirlerinde pek az ulaşan şair, ritim ve ahenk gücünü gittikçe arttırarak Piyale’deki olgunluğa yükselmiştir. Bu son şiirlerinde pek az kelime ile hayaller ve duyular telkin etmeyi başarmaktadır. Bunlar, ‘güftesiz beste’ler gibi hem kulağa, hem gönle hitap eden mısralardır. Seçtiği sözlerin çoğu, mesafe, renk, soyutluk ve derinlik ifade eden kelimelerdir. Göl Saatleri’nde ve serbest aruzlu şiirlerde (O Belde, Yollar) aramaya başladığı musiki dalgalanışlarını Piyale şiirinin düzgün kalıpları içinde, gerçek ustalıkla sürdürmüştür.” der. (Kabaklı, 1985)

Haşim, Piyale önsözünde, “Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar” başlıklı yazısında şiiri “söz ile musiki arasında, sözden ziyade musikiye yakın” olarak tanımlıyor ve diyor ki: “Şiirde her şeyden önce önemli olan, sözcüğün anlamı değil, cümledeki söyleyiş değeridir. Şairin amacı her sözcüğün cümledeki yerini, öbür sözcüklerle olacak değinme ve çarpışmalardan ve anlaşılabilir birleşmelerden ortaya çıkan tatlı, gizli, yumuşak ya da sert uyumlarını dizinin bütünündeki gidişe bağlayarak dalgalı ve akıcı, karanlık ya da ışıklı, ağır ya da hızlı duygulara, sözcüklerin anlamlarının üstünde, dizinin musiki yönünden dalgalanmalarından gelen, sınırsız ve etkili bir anlatım bulmaktır.”

Ahmet Haşim’in edebiyatımızda en çok tanınan ya da daha geniş kitleler tarafından tanınmasını sağlayan “Merdiven” şiirinde söz ve müzik ilişkisini yoğun olarak görebiliriz. Ağır ağır çıkacaksın bu merdivenlerden Eteklerinde güneş rengi bir yığın yaprak Ve bir zaman bakacaksın semaya ağlayarak... Sular sarardı... Yüzün perde perde solmakta Kızıl havaları seyret ki akşam olmakta... Eğilmiş arza, kanar, muttasıl kanar güller Durur alev gibi dallarda kanlı bülbüller Sular mı yandı? Neden tunca benziyor mermer? Bu bir lisân-ı hafidir ki rûha dolmakta Kızıl havaları seyret ki akşam olmakta...

Merdiven şiirinde kafiyeler eksiksiz ve sağlam, redifler de eylemlerin devamlılığını duyuracak şekilde canlı kullanılmıştır. Ayrıca, aruz ölçüsünün ahengi ve “r” sesinin tekrarı (alliteration) da şiirde güçlü bir musikin oluşmasını sağlamıştır. Şiirde sözcüklerle yansıtılan musikin yanında, aynı sözcüklerle çizilmiş bir tablonun varlığına da dikkat çekmek gerekir. Haşim’in içe kapanık, karamsar, biraz da Fransız sembolistlerinden gelen kızıl ve sarı renklere bürünmüş bir şiir dünyası vardır. Şairin iç duyuları ile şiirinde yarattığı âlem arasındaki paralellikler de göz ardı edilmemelidir. Belki de Haşim hayatta arayıp da

bulamadığı her şeyi, yarattığı hayal aleminde bulmaya çalışmış ve büyük bir ihtirasla şiire sarılmıştır. Bu hususta Abdülhak Şinasi Hisar diyor ki: "Ahmet Hâşim, şiiri her şeyin fevkinde düşündü. Şiir, onca hayatın ve dünyanın icmalini yapan bir tat, bir iksirdi. Şiiri ondan çok seven bir adam görmedim." (Hisar, 1963)

Cumhuriyet döneminde saf(öz)şiiri savunan şairler, Milli Edebiyat şairlerinin sığ, gerçeklikten uzak memleketçiliklerine karşı çıkarlar. Onlara göre şiir soylu bir sanattır ve amaçları şiirsel söylemin doruğuna ulaşmaktır. Şiir, ritim sanatı olduğu için beste, güfte(söz)den önce gelir. Dizelerinde nağme hissedilmeyen şiirin düz yazıdan farkı yoktur. Öz şiirden söz edebilmek için tabiattaki bir görünüş, bir durum ya da bir nesne karşısında hissedilen “heyecan ve duygulanma anı”nın kişide şiir yoluyla tekrar tekrar yaşatılabilmesi gerekir. Böylece kapalı bir anlatım ve imgesel söyleyişlerle dilde bir rüya alemi oluşur. Şairlerin yol haritasını duyguların sonsuzluğu belirlerken hayatla ölüm, düşünle gerçek, alinyazısıyla istem, geçmiş ve halihazır arasındaki çatışma şiirin özünü oluşturur. Bu yolculukta zaman zaman mistik bir dünyaya yöneliş de dikkat çeker.

Saf (öz) şiir anlayışını benimseyen şairler, sembolizm akımından etkilenmiş, kendimize özgü sesi yakalayabilmek için hece ölçüsünü kullanmış, ancak gelenekten gelen özellikleri modern şiirin imkanlarıyla kaynaştırmayı da ihmal etmemişlerdir. Tabiki iki usta saf (öz) şiircinin, Yahya Kemal ve Ahmet Haşim’in aruz ölçüsünü kullandığını da belirtmek gerekir. Bu iki büyük sanatçımızın ardından, Ahmet Hamdi TANPINAR, Ahmet Muhip DIRANAS, Necip Fazıl KISAKÜREK, Ziya Osman SABA, Cahit Sıtkı TARANCI, Asaf Halet ÇELEBİ gibi isimler, saf(öz)şiirin önemli sanatçıları olarak karşımıza çıkar.

Tahir ABACI: “Gerek Yahya Kemal’in, gerek Tanpınar’ın müzikle kurdukları ilişki biçiminin dünya edebiyatı açısından dahi benzersiz olduğu söylenmelidir. Cumhuriyet şiirinin bir diğer önemli kurucusu Ahmet Haşim’de ise müziğin tematik değeri pek azdır. Ancak, o da Piyale’ye yazdığı önsözde ‘şiir ve musiki’ özdeşliğini kurar.” (Abacı, 2006) diyor. Gerçekten öz(saf) şiir anlayışında şiir-müzik ilişkisini incelerken söze Yahya Kemal Beyatlı ile başlamak yerinde olur.

Balkan şehirlerinde geçerken çocukluğum

Her lahza bir alev gibi hasretti duyduğum. (Beyatlı, 1999) diyen şair, Üsküp doğumludur. “Rakofça kırlarının hür havasını” alan, içinde “akıncı cedlerin ihtirası”nı duyan şairdir. Sağlam bir tarih, kültür ve dil bilinci vardır. Ona göre, “Şiir, ritmin lisan haline gelmesi, yani söyleyişin bir musiki cümlesi olabilmek sırrına erişmesiydi.” (Banarlı, 1971). Şiir onun için “musikiden başka bir tür musiki”, “içimizin ahengi”dir... Sembolist şiirin büyük değer verdiği iç ahenkle parnasienlerin titizlikle teminine çalıştıkları dış ahengi onda bağdaşmış olarak buluyoruz. (Akyüz, 2010).

Hece ölçüsünü sadece “Ok” şiirinde kullanan Yahya Kemal’in ahenkte tercihi aruz ölçüsü olmuştur. Nihat Sami BANARLI, Resimli Türk Edebiyatı Tarihi’nde: “Aruz vezni ile Fikret kuvvetli bir dış musikisi ve ustalıkla bir manzume lisanı vücuda getirmişti. Bu vezni daha temiz, daha sade bir Türkçe ile dillendirmek kudretini de Mehmet Akif göstermişti. Fakat tam on asırlık bir atalar mirası olan bu güzel vezinle yalnız şiir söyleyen ilk büyük şair Yahya Kemal oldu.” diyor. Ayrıca Yahya Kemal, Fransız edebiyatından alınan nazım şekillerinden çok, gazel, şarkı, mesnevi, rubai gibi divan edebiyatı nazım şekillerini tercih ediyor. Gelenekten süzülen zenginliği modern şiirin imkanlarıyla ustaca birleştiriyor. Ve Yahya Kemal, sadece eski şiir geleneğinin değil, eski mûsikî geleneğinin de bilinmesinden yana. Eski Musiki şiirinde diyor ki:

Çok insan anlayamaz eski mûsikîmizden
Ve ondan anlamayan bir şey anlamaz bizden
Açar bir altın anahtarla ruh ufuklarını,
Hemen yayılmaya başlar sadâ ve nûr akını
Ve seslenir büyük İtrî, semâyı örten rûh,

Peşinde dalgaları bestesiyle Seyyid Nûh
O mutlu devrede İtrî'ye en yakın bir dost
Işıklı danteleler bestekârı Hâfız Post...
Bu neslin ortada dâhicedir başardığı iş,
Vatan nasıl karışır mûsikîyle göstermiş.
Bu yaz kemençeyi bir dinledinse Kanlıca'da
Baharda bir gece tanbûru dinle Çamlıca'da.
Bu sazların duyulur her telinde sâde vatan,
Sihirli rüzgar eser daima bu topraktan. (a.g.e., s.40-41)

Birçok şiiri bestelenmiş olan Yahya Kemal'in Kendi Gök Kubbemiz adlı eserinde bazı şiirlerine "İtri, Mohaç Türküsü, Hayal Beste, Eski Musiki, Akşam Musikisi, Kar Musikileri, Deniz Türküsü, Gece Bestesi, Güftesiz Beste, Endülüs'te Raks" isimlerini vererek yarattığı müzik çağrışımı da dikkat çekicidir. Diğer şiirlerinin içinde de müzikten sık sık söz eder. "Eski Mektup"ta: " İşveler seziren bir üslupta/ Bir güzel şarkı" söylerken "rüzgar" ; "Mevsimler" şiirinde der ki:

Güneş doğmadan mavileşmiş Boğazdan
Nevâ-Kâr açılsın bütün ses ve sazdan
Ufuklarda sürsün zafer mûsikîsî (Beyatlı, 1999).

Yahya Kemal'le özdeşleşmiş kavramlardan biri de "İstanbul".Şair, Tevfik Fikret'in "Sis" manzumesinde:

"Örtün, evet, ey hâile.. örtün evet ey şehir;
Örtün ve müebbed uyu, ey fâcîre-i dehr" diye haykırdığı İstanbul'a:
"Sana dün bir tepeden baktım azîz İstanbul!
Görmedim, gezmediğim, sevmediğim hiçbir yer.
Ömrüm oldukça gönül tahtıma keyfince kurul!

Sâde bir semtini sevmek bile bir ömre değer" (Beyatlı, 1999) diyecek kadar aşiktir. "Bir Başka Tepeden" adını taşıyan bu şiir Münir Nurettin Selçuk tarafından hicaz makamında bestelenmiş ve Türk musikisinin sevilen eserleri arasında yerini almıştır. Şiirlerinde, semtleriyle adeta bir İstanbul senfonisi besteler. Tarihi, kültürel ve tabii dokusu ile İstanbul bizim sesimizdir. Şair, onu dünyada hiçbir yere benzetmek istemez ve şöyle seslenir İstanbul'a:

Benzetmek olmasın sana dünyada bir yeri
Eylül sonunda böyledir İsviçre gölleri" (Beyatlı, 1999).

1927'de Varşova'da Elçi olarak görev yapan Yahya Kemal, "Kar Mûsikîleri" adlı bir şiir yazar. İslav musikisine dinleyen ama zevk almayan şairin yüreği İstanbul'a ve Türk musikisine duyduğu hasretle doludur:

Bin yıldan uzun bir gecenin bestesidir bu;
Bin yıl sürecektir zannedilen kar sesidir bu.
Bir kuytu manastırda duâlar gibi gamlı,
Yüzlerce ağızdan koro halinde devamlı,
Bir organun âhengi yayılmakta derinden...
Duydumsa da zevk almadım İslâv kederinden.
Zihnim bu şchirden, bu devirden çok uzakta,
Tanbûri Cemil Bey çalışıyor eski plâkta,
Birdenbire mes'ûdum işitmek hevesiyle,
Gönlüm dolu İstanbul'un en özlü sesiyle.
Sandım ki uzaklaştı yağın kar ve karanlık,
Uykumda bütün bir gece Körfez'deyim artık. (a.g.e.,s.46)

Münir Nurettin Selçuk tarafından segah makamında bestelenen:

Dönülmez akşamın ufkundayız vakit çok geç - Bu son fasıldır ey ömrüm nasıl geçersen geç - Cihana bir daha gelmek hayal edilse bile - Avunmak istemeyiz böyle bir teselli ile (a.g.e.,s.92)

Dizeleriyle başlayan “Rindlerin Akşamı”, ya da:

Zil, şal ve gül. Bu bahçede raksın bütün hızı... Şevk akşamında Endülüs üç defa kırmızı... Aşkın sihirli şarkısı yüzlerce dildedir. İspanya neş'esiyle bu akşam bu zildedir. (a.g.e.,s.157)

Dizeleriyle tanıdığımız yine Münir Nurettin Selçuk’un Kürdîlihiczakâr makamında bestelediği Endülüs’te Raks şiirini nasıl unutabiliriz?

Kalbim yine üzgün seni andım derinden Geçtim yine dün eski hazan bahçelerinden Üzgün ve kırılmış gibi en ince yerinden Geçtim yine dün eski hazan bahçelerinden

Güftesi de Selâhattin Pınar tarafından Bayâtî makamında bestelenerek Türk musikisinin unutulmaz eserleri arasında yerini almıştır. Yahyâ Kemâl Beyatlı’nın şiirlerinde musiki ile kurulan ilişkiye çok sayıda örnek göstermek mümkün. Türk edebiyatının sahip olduğu bu zenginliği gelecek kuşaklara da layıkıyla anlatmak gerekiyor.

Gençlik yıllarında Ahmet Haşim ve Yahya Kemal gibi Öz Şiir’in(Saf Şiir) güçlü temsilcilerinin öğrencisi olan, bu ilişkiyi dostluğa kadar götüren TANPINAR, Paul Valery, Marcel Proust gibi Batı edebiyatı sanatçılarından da etkilenmiştir ki Proust’un “Geçmiş Zamanın Peşinde” adlı eseri birçok “müzikal roman” incelemesine konu olmuştur.

“Bütün sanatlar musikin peşindedir.” (Tanpınar, 1969) diyen Ahmet Hamdi Tanpınar’ın eserlerini musikiden ayrı düşünmek pek mümkün değil. “Bursada Zaman” şiirinde : “Bursa’da bir eski cami avlusu, Eski şadırvanda şakırdayan su Orhan zamanından kalma bir duvar... Onunla bir yaşta ihtiyar çınar

Eliyor dört yana sakın bir günü.” diyerek, ihtiyar çınarın gölgesinden geniş bir perspektifte seyredilen Bursa manzarasına “su sesi” ni duyurarak başlamıştır. Tanpınar’ın eserlerinde önemle üzerinde durduğu “rüya, zaman, musiki” kavramları, şiirde hassasiyetle işlenmiştir. Bursa, “Bir rüyadan arta kalmanın hüznü içinde” gülümser, “Bu hayalde uyur Bursa her gece/ Her şafak onunla uyanır güler.” ve zaman, “Su sesi ve kanat şakırtısından” “billur bir avize”ye dönüşmüştür. Ayrıca şair: “Yeşil türbesini gezdik dün akşam - Duyduk bir musiki gibi zamandan - Çinilere sinmiş Kuran sesini” dizelerinde musikiyi zamanla birlikte sunar. “Her şey yerli yerinde; masa sürahi, bardak - Serpilen aydınlıkta dalların arasından - Büyülenmiş bir ceylan gibi bakıyor zaman - Sessizlik dökülüyor bir yerde yaprak yaprak” dizelerinde ise ağır ağır akan zamanın içinde adeta sessizliği duyurur. 14’lü hece ölçüsü, dize sonlarındaki kuvvetli ses benzerliklerinin yanı sıra aliterasyon ve asonanslarla zenginleştirilmiş müzikal yapı, şaire özgü imgesel söyleyişlerle de desteklenmiştir.

“Ne içindeyim zamanın, Ne de büsbütün dışında; Yekpare, geniş bir anın Parçalanmaz akışında” gibi dizelerde de şairin bireysel duyusunun yanında benzer ses özelliklerini görmek mümkündür.

Ahmet Hamdi TANPINAR’ın şiir dili ile nesir dili arasında kesin bir ayrılık görülmez. “Şiirde sustuğum şeyleri roman ve hikayelerimde anlatırım.” (Karaalioğlu, 1982,) diyen Tanpınar için Kemal Özer: “Beethoven’in 5. Senfonisi kadar Dede Efendi’yi de kendinden geçerek dinleyebiliyordu. Leonardo karşısında duyduğu heyecanı Süleymaniye Camii’ni seyrederken de duyuyordu. Baki’nin şiirlerindeki görkemi Valery’de de buluyordu.” diyor. (Özer, 2008). Belki de bu yüzden eserlerindeki musiki etkisi alaturka musiki ile sınırlı kalmadı ve Tanpınar’ın eserlerinde hiç bitmeyecek bir “Mahur Beste”nin yanında Klasik Batı Musikisi de yerini aldı. Huzur romanının musiki ile ilgisi üzerinde duran ve Huzur’u bir müzikal roman olarak okuyan birçok araştırma mevcut.

Mehmet Kaplan, Tanpınar’ın Huzur romanında varyasyonlar ve kontrapuntolar aracılığıyla bir temayı müzikal bir süreçte işlediğini düşünürken, Berna Moran “Türk

Romanına Eleştirel Bir Bakış” adlı yapıtında romanın bir senfoni formunda bestelendiğini söyleyerek Beethoven’ın 9. Senfoni’si ile bağlantıya dikkat çekmiş. Zeynep Bayramoğlu da Huzur romanında Beethoven’ın izlerini sürenlerden. Paris’te Doğu Dilleri ve Medeniyetleri Ulusal Enstitüsü’nde, ‘Orient- Occident: Les Ambiguités de la Turquie Vues par Ahmet Hamdi Tanpınar dans son Roman La Sérénité (Doğu- Batı: Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Gözüyle ‘Huzur’ Romanında Türkiye’nin Belirsizlikleri)’ başlığıyla hazırladığı master tezinde, Huzur romanı ile Beethoven’ın Opus 132 La Minör Yaylı Sazlar Kuarteti arasında bağlantıları incelemiştir.

Neticede, Tanpınar’ın edebi eserlerde vazgeçemediği iki unsur, “dil” ve “mükemmeliyet”tir. Sadece şiirlerinde değil, düzyazılarında da görebileceğimiz bu özellik, Yahya Kemal ve Paul Valéry’den gelir. Prof. Dr. Mehmet Kaplan: “Tanpınar’ın edebiyattan sonra en çok uğraştığı sanatlar bir seyirci ve dinleyici olarak- resim ve musikidir. Yazılarında bu iki güzel sanatın tesirleri açıkça görülür. Tanpınar, son çağ Türk edebiyatında Halit Ziya UŞAKLIGİL’den sonra gelen en büyük “üslupçu”dur. Halit Ziya’nın nesirleri gibi onun nesirleri de “sanatkarane”dir. Şiir kutbuna yaklaşır. Denemelerinde bile bu özellik kuvvetle his solunur.”der. Ancak Tanpınar’ı, derinliği, tarih, psikoloji ve felsefeye olan merakı, hayata bu zaviyeden bakışıyla diğer üslupçu yazarlardan ayırır ve üstün bulur.

Tanpınar’ın öğrencisi Ahmet Muhip Dıranas ise: “ Şiir kelimelerle dördüncü bir boyut yaratma çabasıdır.” diyor. Bireysel, estetik bir şiir görüşü ve sağlam bir dil yapısıyla, duygulu, ses ve biçim güzelliğinin önemsendiği şiirler kaleme almış.

Ben büyük rüzgarları severim; büyük olsun - Aşkı da özlemim de hepsi, her şey ve mahzun. - İnsan bir yanınca Kerem misali yanmalı, - Uykudan bile mahşer gününde uyanmalı. (Dıranas, 1999).

Dıranas’ın “Büyük Olsun” şiirinden alınan yukarıdaki dizelerde gelenekten gelen hece ölçüsünü 14’lü kalıpla kullandığı; anlam değerleri kadar musiki değerleri de önemsenmiş ve özenle seçilmiş sözcüklerle kendine özgü bir şiir kompozisyonu oluşturduğu görülüyor.

Yeşil pencereden bir gül at bana
Işıklarla dolsun kalbimin içi.
Geldim işte mevsim gibi kapına
Gözlerimde bulut, saçlarımda çiğ

dizeleriyle başlayan Serenad için Mehmet Kaplan: “ Adından da anlaşılacağı üzere, “Serenad” şiiri bizim kültürümüze yabancı, batı ortaçağına has, kitaptan gelme ve muhayyilenin yarattığı bir aşk duygusunu anlatır.” (KAPLAN, 1984) dedikten sonra Dıranas’ın her şeyden önce edebiyatta güzelliğe önem verdiğini, Tanpınar gibi, belli zaman ve mekana bağlı olmayan lirik ve sembolik şiirler yazmaktan hoşlandığını ifade ediyor. Bir de Kaplan’ın “bizim dekorumuz, genç kızımız, aşk duygumuz” dediği, Dıranas’ın “Fahriye Abla”sı vardır ki Özdemir Erdoğan’ın bestesi ve yorumuyla müzik-şiir birlikteliğinin güzel eserleri arasında yerini almıştır. Fahriye Abla, bestelenmekle kalmamış beyaz perdeye de aktarılmıştır. Yavuz Turgul yönetmenliğinde 1984’ te izleyiciyle buluşan Fahriye Abla, şiir sanatının sinema ile kurduğu ilişkiye de örnek gösterilebilir.

Hava keskin bir kömür kokusuyla dolar
Kapanırdı daha gün batmadan kapılar
O afyon ruhu gibi baygın mahalleden
Hayalimde tek çizgi bir sen kalmışsın, sen;
Hülyasındaki geniş aydınlığa gülen
Gözlerin, dişlerin ve ak pak gerdanıyla
Ne şirin komşumuzdun sen Fahriye Abla!

Fahriye Abla şiirinde hece ölçüsünü genişleterek başarıyla kullanan şair, sade bir dil ve halk söyleyişlerine yakın bir anlatıma sahiptir. Yerli yerinde kullanılmış ve özenle seçilmiş sözcükler, şiire samimi bir eda ve iç ahenk katmaktadır.

Cumhuriyet döneminin birçok şairi üzerinde etkili olmuş, sağlam bir şiir dili ve tekniğine sahip Necip Fazıl Kısakürek için ise şiir:“Derin bir çile”dir.

Aylarca gezindim yıkık ve şaşkın,
Benliğim kazan ve aklım kepçe.
Deliler köyünden bir menzil aşkın,
Her fikir içimde bir çift kelepçe.
...
Diz çok, ey zorlu nefis, önümde diz çok!
Heybem hayat dolu, deste ve yumak...
Sen bütün dalların birleştiği kök;
Biricik meselem, “sonsuz”a varmak...

“Mutlak hakikati aramak” teması üzerine kurulan “Çile” şiirinde Necip Fazıl, halk şiirinden gelen 11’li hece ölçüsü ve dörtlük nazım birimini modern şiirin imkanlarıyla kaynaştırıyor. Tasavvuf düşüncesi, Batı edebiyatındaki “sembolizm” akımı, gizemcilik, sezgicilik gibi birçok anlayışın etkilerinden söz edebileceğimiz şiirde, şaire özgü imgeler ve söz işçiliği kuvvetli bir iç musikiyi destekliyor. Dize sonlarındaki tam ve zengin uyakların dışında şiirin birinci dörtlüğünde “ç” sesi ile aliterasyon, “i” sesi ile asonans yapılırken, ikinci bölümde nida (seslenme) ve tekrar sanatlarıyla ahenk güçlendiriliyor. Hece ölçüsü, duraklar, çapraz kafiye düzeni, temaya göre alçalıp yükselen ses akışı şiirde ahengi sağlıyor.

Edebiyatımızda daha çok “Kaldırımlar Şairi” diye ünlenen Necip Fazıl, “yalnızlık, korku, ölüm” duygularının hakim olduğu “Kaldırımlar” şiirinde büyük şehrin ortasında ferdin yalnızlığını anlatırken yine sade ve canlı bir dille sağlam bir şiir tekniği ortaya koyar. Vakit gece yarısıdır ve şair büyük bir şehrin sokaklarında yalnızdır.

Sokaktayım, kimsesiz bir sokak ortasında
Yürüyorum, arkama bakmadan yürüyorum.
Yolumun karanlığa karışan noktasında,
Sanki beni bekleyen bir hayal görüyorum.

7+7=14’lü hece ölçüsü ve çapraz kafiye düzeninin kullanıldığı şiirde, dize sonlarındaki dolgun kafiyeler, şiir boyunca “sokak” ve “kaldırım” sözlerini çağrıştıran “s” ve “k” seslerinin tekrarı (alliteration) güçlü bir ahengin, iç musikinin oluşmasını sağlıyor.

“Ben gideyim yol gitsin, ben gideyim yol gitsin,
İki yanımdan aksın bir sel gibi fenerler.
Tak tak ayak sesimi aç köpekler işitsin,
Yolumda bir tåk olsun zulmetten taş kemerler”

dizelerindeki tekrarlar ve yansımalarla adeta gecenin zifiri karanlığında çınlayan korku dolu ayak seslerini duyurur. “Kaldırımlar” üç bölümden oluşan uzun bir şiirdir ve yukarıda sıraladığımız sözcüklerle yaratılan musikinin izlerini şiir boyunca sürmek mümkündür.

Kadim dostu Ziya Osman Saba’ya yazdığı mektupta: “Ne içtimaî mevkide, ne de servette gözüm var. Tek ihtirasım güzel şiirler söylemektir.” (Tarancı, 1957) diyen Cahit Sıtkı Tarancı’ya göre: “Şairin mesuliyeti ve şerefi sesle başlar, sesle biter. Yoksa kelimeden tek

başına beklenen güzellik, nesir hudutları içine girer. Şiir nihayet bir kelime işidir; duygular, fikirler, buluşlar sonra gelir.” (Tarancı, 1957)

“Türk şiir geleneğine bağlı kalmakla beraber, Fransız şiirinin kaynağına eğilen, Yahya Kemal (1884-1958) ve Ahmet Haşım (1885-1933) ile Charles Baudelaire (1821-1867) ve özellikle Paul Verlaine (1844-1896)’i benimseyen Tarancı; sağlam bir şiir kültürü almış, Türkçenin bütün imkanlarından ve Türk Halk Şiirinden de yararlanarak kendi şiirini ortaya koymuştur.” (Smanoğlu, Tarancı, 1988).

Cahit Sıtkı, Fransız şiiri ve şairlerinden etkilenmekle birlikte Türk şiir geleneğini iyi bilir. 1935’te “Yücel” dergisinde kendisiyle yapılan bir röportajda diyor ki: “Muhakkak ki Divan edebiyatı yabana atılacak bir edebiyat değildir. Mallarmé’nin bütün ömrünü vakfederek yapmak istediği ve ‘Abbe Bremond’un hararetle müdafaa ettiği saf şiiri Divan şairleri asırlarca evvel yapmışlardır. Eserinde Şarkla Garbı büyük bir ustalıkla meczeden ‘Yahya Kemal’ ise şiirimizin kutuplarından biridir. Mükemmelliyetin zevkini biz Yahya Kemal’in mısralarında tattık. Yahya Kemal’in şiir yazdığı bir devirde Türk şiiri, göğsünü gere gere: ‘Varım’ diyebilir. Halk edebiyatımız da Divan edebiyatı kadar ve hatta ondan da mühimdir. Bir ‘Yunus Emre’ az şey mi? ‘Bir ben vardır bende benden içeru’, Baudelaire’i bile kıskandıracak bir mısradır.”

Hece ölçüsünü kendine özgü bir biçimde kullanan Cahit Sıtkı, şiirde şekle önem verir. Şiirin güzel olması için hangi şekil gerekiyorsa onu kullanır. Bazen ölçülü bir şiir içinde kafiye kullanmaz; bazen serbest bir şiirde kafiye gözetir. Cahit Sıtkı’nın aynı adı taşıyan bir hikayesinin de bulunduğu “Abbas” şiiri bu noktada güzel bir örnek teşkil eder.

Haydi Abbas, vakit tamam;
Akşam diyordun işte oldu akşam.
Kur bakalım çilingir soframızı,
Dinsin artık bu kalb ağrısı.
Şu ağacın gölgesinde olsun;
Tam kenarında havuzun.
Aya haber sal çıksın bu gece;
Görünsün şöyle gönlümce.
Bas kırbacı sihirli seccadeye.
Göster hükmettiğini mesafeye
Ve zamana...
Katıp tozu dumana,
Var git,
Böyle ferman etti Cahit,
Al getir ilk sevgiliyi Beşiktaş’tan;
Yaşamak istiyorum gençliğimi yeni baştan. (Smanoğlu, Tarancı, 1988)

Serbest şiir tarzında yazılan “Abbas” şiirinde şairin, Klasik edebiyatımızın “mesnevi” nazım şeklinin kafiye düzenini kullandığı dikkat çeker. Şiir, Fatih Kısaparmak’ın yorumuyla müzikle buluşmuş ve dinleyenlerin beğenisine sunulmuştur. Fatih Kısaparmak tarafından yorumlanan bir başka Cahit Sıtkı şiiri de “Karasevda”dır:

Bir kere sevdaya tutulmaya gör
Ateşlere yandığının resmidir.
Aşık dediğin Mecnun misali kör;
Ne bilsin âlemde ne mevsimidir. (Smanoğlu, Tarancı, 1988)

Şiirde 11’li hece ölçüsü ve Halk şiirimizin “koşma” nazım şeklinin kafiye düzeni kullanılmıştır. Daha önceki şairlerimizde de sözünü ettiğimiz gibi, Cahit Sıtkı şiirinde de gelenekten gelen özellikler modern şiirin imkanlarıyla başarıyla kaynaştırılmıştır. Edebiyatımızda “Otuz Beş Yaş” şairi olarak anılan Cahit Sıtkı’dan, Münir Nurettin Selçuk tarafından Mahur makamında bestelenen “Gün Eksilmesin Pencereyden” şiiriyle son bir örnek sunalım:

Ne doğan güne hükmüm geçer,
Ne halden anlayan bulunur;
Ah aklımdan ölümüm geçer;
Sonra bu kuş, bu bahçe, bu nur.

Ve gönül Tanrısına der ki:
-Pervam yok verdiğin elemden;
Her mihnet kabulüm,yeter ki
Gün eksilmesin penceremden! (Samanoğlu, Tarancı, 1988)

Ziya Osman Saba, 1928’de Cumhuriyet Dönemi’nin ilk edebi topluluğu olan “Yedi Meşaleciler”e katılır ve topluluğun şiir anlayışını hayatı boyunca sürdürür.Hayatı boyunca sürdürdüğü bir şey de Cahit Sıtkı’yla Galatasaray Lisesi’nin sıralarında başlayan dostluğudur.Bu dostluk o kadar derin, sevgi o kadar güçlüdür ki Cahit Sıtkı’nın ölümünden sonra şair,onu rüyasında görür:

Düşümde gördüm Cahit’i:
Banka gibi bir yer,
Aynı servise verilmişiz,
Yolumu gözler.

Baktım ki toplamış memurlarını
Nutuk çekmede şefimiz.
El edip geçecektim yerime,
Sessiz.

Cahit bu, dayanamadı, boynuma atıldı.
Gözyaşlarını duydum yüzümde bir ara.
O, düşümde ağladı.
Bense uyandıktan sonra.

“Düşümde” şiirinde Saba’nın çekingen mizacını ve Tarancı’nın rahat, resmiyete aldırılmaz tutumunu Türkçenin en yalın halinde buluruz. Şiir serbest yazılmakla birlikte, ikinci ve dördüncü dizeler arasında kafiyelerin kullanıldığı, sesçe birbirine yakın sözcüklerin seçiminin de ahengi sağladığı görülür. “İddiasız, duru, içli bir Türkçe ile küçük insanların hayatlarını, dertlerini, umutlarını ve (Behçet Nectigil’den de önce) en çok ev, aile çevrelerini işlemiştir. Haşarı ve kavgacı olmayan buruk bir kötümserlik, mutluluk için çırpınan fakat ona ulaşamayan bir eziklik şiirlerindeki genel havayı teşkil eder.” (Kabaklı, 1985) Uzun yıllar hece veznini kullanan Ziya Osman Saba, 1940’tan sonra serbest şiire yönelir.

“Bu sakın öğle vakti... Mevsim taze gün ılık
Bir dersten çıkmış kadar içimde bir ferahlık
Yeniden yapraklanan şu çınarların gölgesi

Şu beyaz minareden dökülen ezan sesi.
 Şu yosun tutmuş çeşme, her bir taş servilikten,
 Bana bahsediyorlar en sonsuz iyilikten.
 Cetlerimin mermerde seyrettiğim yazısı.” (Saba, 1961).

“Yaşama sevinci” nin anlatıldığı “Bu Sabah Öğle Vakti” şiirinde Saba, 7+7=14’lü hece ölçüsünü kullanarak ritmi sağlarken “ş” ve “s” seslerinin bulunduğu sözcükleri özenle seçmiş; “şu” sözcüğünün tekrarıyla hem anlamı hem de ahengi güçlendirmiştir. İkişer mısralık kafiye kümelerinin kullanılması “mesnevi” nazım şeklini hatırlatırken, dize sonlarındaki tam ve zengin kafiyeler ses akışını destekleyerek müzikal yapının oluşmasını sağlamıştır.

Son olarak, gençlik yıllarında Divan edebiyatından etkilenecek gazeller ve rubailer yazan, 1937’den sonra Batı şiirinin tekniklerine ve serbest şiire yönelen, modern Türk şiirinin önemli ama az anlaşılmış şairlerinden biri olan Asaf Halet Çelebi’den söz edelim.

Asaf Halet Çelebi, şiirle ilgili düşüncelerini şöyle ifade ediyor: “Kendi şiirim kontrüksiyonuna gelince, ben evvelâ ‘şekil’ diye bir şey tanımıyorum. Bu şekli yalnızca haricî şekil addetmemeli. Şiiri mümkün olduğu kadar bağlardan ayrılmış olan ve mücerrede yaklaşan bir şey telâkki ediyorum...Ruhun nasıl şekli ve rengi yoksa şiirin de yoktur, çünkü şiir maddenin değil ruhun ifadesidir (Çelebi, 1998).

“Asaf Halet Çelebi; bilinçaltına bağlı, masalımsı, soyut ve anlamsızlığa kadar varan şiirleriyle, zamanında çok yadırganmış bir şairdir. Mevlana soyundan geldiği için “Çelebi” soyadını almıştır. Divan Edebiyatı, Budizm, Fars Edebiyatı, Tasavvuf ve Doğu-Batı uygarlıklarından aldığı ilhamla egzotik bir masal dünyasını işler. Şiirde açık anlamı gereksiz bulduğu için, sırf harflerin ahengiyle bütün insanlığa hitap eden “içi musiki dolu” mısralar yazmak ister. (Karaalioğlu, 1982). Ancak şiirinde kullandığı okuyucuya anlamsız gelen bazı formal sözcükler yüzünden zamanında alay konusu olduğu ve doğru anlaşılamadığı bilinmektedir (Miyasoğlu, 1994).

“ Çelebi, şiirlerinde sık sık kullandığı Mısır-ı kadîm,Siddharta, Om mani padme hum, halakasemâvât-i vel-ard gibi formülleriyle yine ritm sağladığını, bunların “ma’nâlarını anlamaya ihtiyaç olmadığını, çünkü o zaman şekil ve ahenklerindeki güzelliğin” gideceğini ifade eder. Bu görüşler onu sırf harflerin ahengiyle bütün insanlığa hitap etmek amacı gözetken lettrisme (letrizm=harfçilik) anlayışına yaklaştırmaktadır. (Kabaklı, 1985).

bir vardım bir yoktum ben doğdum selim-i sâlisin köşkünde sebepsiz hüznün hocamdı loş odalar mektebinde harem ağaları lalaydı kara sevdâma uyudum büyüdüm ve nûrusiyâha ağladım nûrusiyâha ağladığım zaman annem sûzudilâra idi ve babam bir tambur annem sustu babam küstü ama ben niçin hâlâ nûrusiyâha ağlarım nûrusiyâaah nûrusiyâaahhh

Yukarıdaki “Nûrusiyâh” şiirinde şair, “bir vardım, bir yoktum,/uyudum,büyüdüm/annem sustu,babam küstü” söyleyişlerinde masal tekerlemelerini anımsatacak bir ahenk yaratıyor. Şiirde ahengi sağlayan unsurlardan biri de ‘imale’. “Selimi sâlis, nûrusiyâh, sûzudilâra” sözcükleri imale yoluyla uzun okunmaktadır. Kısa dizelerden oluşan şiirde yapı, basamaklı dize anlayışına göre düzenlenmiş; şiirin anlam yoğunluğuna paralel bir biçimde dize kümelenişleri genişletilmiştir. Şiirdeki sözcük tasarrufunun aksine anlam son derece yüklüdür. Bir masal atmosferinde başlayan şiir, musiki ve şiir üstadı olarak bilinen III. Selim’den,Divan şiirinin son muhteşem sözlerini söyleyen Şeyh Galip ve Hüsn ü Aşk’a uzanan bir anlam derinliğine sahiptir. Annesi sûzudilâra, babası tambur olan “beste”, nûrusiyâha (mutlak aşk olabilir) kavuşamamanın üzüntüsüyle sonsuza dek ağlayacaktır.

4. Sonuçlar

“Edebiyatta Müzik, Müzikte Edebiyat” alt başlığında yapılan bu çalışmaya başlarken de belirttiğimiz gibi “edebiyat” ve “müzik” başlangıçtan bu yana birlikte yol almış, birbirini etkilemiş sanat kollarıdır. Edebiyatımız, müzikle kurulan ilişkiler bakımından son derece zengin örnekler içerir. Şiirin müzik eşliğinde icrası Orta Asya coğrafyası, ozanlar ve kopuza kadar uzanırken, divan şiirimiz, zengin müzikal yapısıyla bestelenmeye son derece müsaittir. Tekkelerde özel ezgi ile söylenen “ilahi”lere ney, bağlama, rebab...vb.; aşıkların şiirlerine saz eşlik eder. Halkın sevinci, tasası, özlemi, yası, neşesi, çığılgı... “türkü”lerin nağmelerinde hayat bulur. Anne sesinden yükselen “ninni”ler, geleceğe uzanan dualardır.

Edebiyatımızda değişim rüzgarlarının estiği Batı Etkisinde Gelişen Türk Edebiyatı döneminde de müzikle kurulan ilişkiler sürer. Şiiri, “sessiz bir şarkı” olarak tanımlayan sembolistler, başta Cenap Şehabettin olmak üzere Ahmet Haşim, Yahya Kemal gibi “Modern Türk Şiiri” nin kuruluşuna önemli hizmetlerde bulunmuş isimlere etki eder. Ama bu etki kuru bir taklit değil, şiir geleneğimizden süzülüp gelen değerlerin Batı normlarıyla kaynaştırılması sonucu ortaya çıkan bir zenginlik olarak görülecektir. Sembolizm akımından etkilenen, şiiri soylu bir sanat olarak görüp şiirsel söylemin doruğuna çıkmayı hedefleyen Saf(Öz) Şiir anlayışını benimsemiş sanatçılar, sağlam bir dil ve şiir tekniğiyle edebiyatta müziği duyururken, bestelenmiş birçok şiir, müzikte edebiyatı yaşatır. Öyleyse edebiyat-müzik etkileşimini örneklemek için çok uzaklara gitmeye gerek yok. “Gerek Yahya Kemal’in, gerek Tanpınar’ın müzikle kurdukları ilişki biçiminin dünya edebiyatı açısından dahi benzersiz olduğu söylenmelidir.” diyen Tahir Abacı’ya kulak verelim. Sahip olduğumuz bu değerleri tanıtmanın, geliştirmenin, gelecek kuşaklara aktarmanın yollarını arayalım.

Ayrıca edebiyatta müziği sadece şiir-müzik cephesinde gerçekleşen bir ilişki olarak da algılamamak gerekiyor. Yukarıda sözünü ettiğimiz bir Ahmet Hamdi Tanpınar var ki şiirde olduğu kadar nesirde de müzikle iç içe. Alıcı bir gözle bakıldığında Türk edebiyatının bu konudaki zenginliğine birçok örnek bulmak mümkün. Prof. Dr. Filiz Ali diyor ki: “Babamın hikâyelerinin yarısında müzik vardır. Hanende Melek hikâyesindeki şarkıcı kadının söylediği şarkı, güftesiyle yer alır. İçimizdeki Şeytan’ın kadın kahramanı, konservatuvarda piyano öğrencisidir. Kürk Mantolu Madonna’nın kadın kahramanı keman çalar; şarkı söyler. Zaten, edebiyat olmadan müzik, müzik olmadan edebiyat çok tatsız olur bence. İkisi birbirini o kadar doyuran, tamamlayan sanat kolları ki... Tabi bu Batı’da daha fazla göze çarpıyor. Giuseppe Verdi’nin operalarının bazılarının konuları Shakespeare’in oyunlarından alınmadır. Çaykovski’nin eserlerinden bazıları Pushkin’in eserlerinden alınmadır...” (KoçKariyer-Röportajlar- “Müzikle Yoğrulmuş Bir Hayat”) O zaman biz de müzik ve edebiyatı uğraşı olarak seçmiş insanlarımızın dikkatini Türk edebiyatının seçkin eserlerine çekmek durumundayız.

5. Öneriler

- Edebiyat-müzik ilişkisinin yoğun olarak gözlemlendiği Saf Şiir anlayışını benimsemiş şairlerin seçkin şiirleri edebiyat derslerinde özenle incelenerek genç kuşaklara tanıtılabilir; şiir yazma yetenek ve isteği görülen gençler bu sanatçılarımızı okuma konusunda teşvik edilebilir.

- Müzik bölümü öğrencileri arasında her yıl yukarıda sözünü ettiğimiz şairlerden biri ya da seçilmiş bir şiir üzerinde beste yarışması yapılabilir. Böyle bir yarışma daha da geliştirilerek birçok müzisyenin Türk edebiyatıyla kucaklaşmasını da sağlayabilir.

- Divan şiirimizdeki “nazire” geleneğini düşünerek yarışmalar düzenlenebilir. Bu yarışmalar lise, üniversite öğrencileri arasında düzenlenebileceği gibi herkese açık da olabilir.

Cahit Sıtkı TARANCI'nın “ Desem ki” şiirine ya da Necip Fazıl'ın “Kaldırımlar”ına nazire yazmaya uğraşırken Türk şiiri adına çok önemli kazanımlar gerçekleştirilebilir.

- Sosyo-kültürel değişim ve gelişim sürecinde her alanda olduğu gibi müzik zevk ve tercihlerindeki başkalaşmanın, kuşaklar arası farklılıkların da önüne geçmek pek mümkün değil. Nitekim Ömer Bedrettin UŞAKLI'nın “Yıldızların Altında” şiirini Zeki Müren'in sesinden taş plakta dinleyen neslin müzik zevk ve tercihlerini, günümüz gençleriyle aynı paralelde düşünmek doğru olmaz. Çünkü o gençler Rock dinler. İşte Kargo, aynı şiiri Rock tarzında seslendirerek iki nesli en azından güftede birleştirmiştir. O zaman her tür müzik için Türk şiirinin kapılarının açık olduğu gösterilmelidir.

- Üniversitelerin müzik ve edebiyat bölümleri arasında ortak çalışmalar yürütmek suretiyle oratoryolar, şiir dinletileri...vb. etkinlikler düzenlenerek disiplinler arası bir ilişki kurulabilir.

- Günümüzde müzik ve edebiyat alanında tanınmış isimlerin, akademisyenlerin, gelenekten getirdiğimiz değerleri çağın imkan ve ihtiyaçlarıyla kaynaştırarak özgün eserler ortaya koyma konusunda verecekleri örnekler, yeni yetişen kuşaklara meşale olabilir.

KAYNAKÇA

- Abacı, T. (2006), Edebiyat ve Müzik: Bitmemiş Senfoni, Varlık Dergisi, İstanbul, S. 4.
- Akyüz, K. (2010), Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi, İnkılap Kitabevi, 11. Basım, İstanbul.
- Banarlı, N. S. (1971), Resimli Türk Edebiyatı Tarihi, Fasikül II M.E.B Yayınları, Ankara.
- Bayramoğlu, Z. (2007), Orient- Occident: Les Ambiguités de la Turquie Vues par Ahmet Hamdi Tanpınar dans son Roman La Sérénité (Doğu- Batı: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Gözüyle ‘Huzur’ Romanında Türkiye'nin Belirsizlikleri), Paris Doğu Dilleri ve Medeniyetleri Ulusal Enstitüsü, Master Tezi
- Beyatlı, Y. K. (1999), Kendi Gök Kubbemiz, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul.
- Çelebi, A. H. (1998), Bütün Yazıları, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, S. 53
- Çelebioğlu, A. (1967), Mesnevi-i Şerif Manzum Nahifi Tercümesi, Sönmez Neşriyat A.Ş Yayınları, Cilt I İstanbul. S. 1 -3
- Dıranas, A. M. (1999), Şiirler, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, S. 67.
- Ergun, S. N. (1942), Türk Musikisi Antolojisi Dini Eserler, Rıza Coşkun Matbaası, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, Cilt I İstanbul. S. 8
- Hisar, A. Ş. (2006), Ahmet Haşım'ın Şiiri ve Hayatı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Importance of Ney in Turkish Sufism www.neyzen.com/neytasavvuf.htm
- Kabaklı, A. (1985), Türk Edebiyatı Tarihi, Türk Edebiyatı Yayınları, Cilt 3, İstanbul, S. 161.
- Kaplan, M. (1984), Şiir Tahlilleri – I, Dergah Yayınları, İstanbul, S.100.
- Karaalioğlu, S. K. (1982), Türk Edebiyatçıları Sözlüğü, İnkılap ve Aka Kitapları, İstanbul, S. 537.
- Meriç, C. , Meriç, M. A. (2012), Mağaradakiler, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Meyerovitch, E. V. (2003), Çev. Yrd. Doç. Dr. Öztürk, A. Okt. Öztürk, M. Tarih Öncesinden Osmanlı Dönemine Kadar Hz. Mevlana ve Sema, T.C. Konya Valiliği İl Kültür Ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, Konya. S. 117.
- Miyasoğlu, M. (1994), Asaf Halet Çelebi, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara, S.275.
- Moran, B. (1995), Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış – I, İletişim Yayınları, İstanbul.

- Özer, K. (2008), Sözcükler, Kasım – Aralık, Sayı 16, s. 43
Pamir, L. (1996), Müzik ve Edebiyat, Varlık Yayınları, İstanbul.
Saba, Z. O. (1961), Şiirler – Geçen Zaman, Varlık Yayınları, İstanbul.
Tanpınar, A. H. (1969), Edebiyat Üzerine Makaleler, Milli Eğitim Bakanlığı Devlet Kitapları, Ankara, S. 550.
Tarancı, C. S. (2007), Ziya'ya Mektuplar, Can Yayınları, İstanbul, S. 199.

**“SOCIÉTÉ NATIONALE DE MUSIQUE FRANÇAISE’İN KURULUŞUNDAN
İTİBAREN CLAUDE DEBUSSY, MAURICE RAVEL VE ERİK SATİE EKSENİNDE
FRANSIZ MÜZİĞİNDE ORTAYA ÇIKAN ÖZGÜNLÜK ARAYIŞLARI”**

Doç. Jülide GÜNDÜZ
İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuarı

Yrd. Doç. Dr. Zehra Müge HENDEKLİ
İ.Ü. Devlet Konservatuarı

ÖZET

1871’de Romain Bussine ve Camille Saint-Saëns önderliğinde “ars gallica” parolasıyla “Société Nationale de Musique Française” derneği kurulur. Derneğin kuruluş hedefi genç Fransız bestecileri desteklemek, 19. yüzyıl Fransız müziğine egemen olan Alman romantizminin, İtalyan operasının ve Wagnercilik’in etkisinden sıyrılarak Fransız ulusal senfoni ve oda müziğini yaşatmaktır. SNM’nin yönetimi César Franck’ın ölümüyle Vincent d’Indy’e geçer. D’Indy’nin Fransız müziğini ulusallaştırma çabasındaki esin kaynakları, Gregoryen ve Palestrina dönemi dini müziği, koyu Katolik geleneği, anti-semitist ve koyu ulusçu fikirler olmuştur. Claude Debussy ve Maurice Ravel, Wagner’e olan hayranlıklarını her zaman dile getiren, ama Fransız tarzı Wagnercilik’e karşı gelerek kendi özgün tarzlarını yaratan ilk bestecilerdendir. Debussy, dönemin edebiyat ve resim çevreleriyle yakın temasta bulunmuş bir besteci olarak, Empresyonizm akımını müzikte uygulamış ve zengin bir ses ve efekt dünyası yakalamıştır. Ravel ise bu yenilikleri daha da ileri götürerek müzik-dışı unsurları büyük bir ustalıkla kullanmıştır. Sadece bir müzisyen değil, aynı zamanda bir şair ve ressam olarak da algılanan Ravel, 1909’da Gabriel Fauré ile birlikte “Société Musicale Indépendante” adlı yeni bir dernek kurmuştur. Debussy ve Ravel’in Fransız müziğinde açmış olduğu yeni ufuklar, birçok genç besteciye etkilemekle beraber, dönemin Fransız sanatçı kimliğini de simgeler. Paris’in renkli sanat camiası, Fransız karakterini oluşturan en önemli unsurlardan biri haline gelmiştir. Sanat dalları giderek birbirinin içine geçmiş ve bunun etkileri müzikte ağır bir biçimde hissedilmeye başlanmıştır. Diğer taraftan ise, Erik Satie, Paris’in başka bir yüzünü, yani renkli gece hayatını ve umursamaz bohemliğini müzik-dışı unsurlar olarak eserlerinde kullanarak, özgünlük kavramına farklı bir boyut getirmiştir. Debussy, Ravel ve Satie, birer Fransız besteci olarak, tamamen karakteristik kompozisyon tarzları geliştirmiştir. Bu bildiride, bu bestecilerin özgünlük arayışlarında kullandıkları unsurlardan bahsedilecek ve diğer sanatlarla etkileşimleri anlatılacaktır.

Anahtar kelimeler: Société Nationale de Musique, Société Musicale Indépendante, Claude Debussy, Maurice Ravel, Erik Satie, Vincent d’Indy, Fransız müziği, Empresyonizm

**CLAUDE DEBUSSY, MAURICE RAVEL, AND ERİK SATİE’S QUEST FOR
AUTHENTICITY IN FRENCH MUSIC SINCE THE FOUNDATION OF SOCIÉTÉ
NATIONALE DE MUSIQUE FRANÇAISE**

Assoc.Prof. Jülide Gündüz
ITU Turkish Music State Conservatory

Asst. Prof. Dr. Zehra Müge Hendekli
I.U. State Conservatory

ABSTRACT

In 1871, Romain Bussine and Camille Saint-Saëns founded the “*Société Nationale de Musique Française*”, with “*ars gallica*” as its motto. The aim of this society was to support young French composers, and to perpetuate French national symphony and chamber music by breaking them free from the influences of German romanticism, the Italian opera, and Wagnerism of the 19th century. Following the death of César Franck, Vincent d’Indy became the director of SNM. D’Indy’s main influences in the nationalization of French music were Gregorian chants and the sacred music of Palestrina, the Catholic tradition, anti-semitist and firm nationalist ideas. Even though they always stated their fondness of Wagner, Claude Debussy and Maurice Ravel were among the first composers who created their authentic styles against French Wagnerism. Debussy, having close contacts with the literary and painting societies of the period, had applied Impressionism to music and captured a quite rich world of sounds and effects. Ravel took these new ideas even further. Having mastered the usage of extra-musical associations, he could be perceived not only as a musician, but also as a poet and a painter. In 1909, Ravel and Gabriel Fauré founded a new society called the “*Société Musicale Indépendante*”. The new directions brought by Debussy and Ravel not only affected many young composers, but also symbolized the identity of the French period artist. The colorful world of the French art society became one of the most important elements of the French character. The effects of the fusion of different arts could be felt strongly in music. On the other hand, Erik Satie had brought a new dimension to authenticity, by using the colorful night life and the nonchalant bohemian character of Paris as extra-musical elements in his works. Debussy, Ravel, and Satie developed totally characteristic compositional styles as French composers. This study will discuss the elements used in their quest for authenticity and their interactions with other arts.

Keywords: Société Nationale de Musique, Société Musicale Indépendante, Claude Debussy, Maurice Ravel, Erik Satie, Vincent d’Indy, French music, Impressionism

GİRİŞ

19.yy Fransız müziğinde özgünlük arayışlarını etkilemiş olan iki önemli faktörden biri Fransız Wagnerciliği, diğeri ise 19.yy’da Paris’te müzik-resim, müzik-edebiyat ilişkisidir. Wagner, Gesamtkunstwerk, yani, ‘bütün bir sanat eseri’ elde etmeye çalışmış, bunu da ancak bütün sanat dallarını tek bir çatı altında birleştirerek elde edeceğini düşünmüştür. Bunun için en uygun sanat operadır. Karakterlere leitmotiv denilen belirli motifler vermiş olması, aynı zamanda sembolist bir yaklaşım olup, hikaye örgüsünün anlatımını kuvvetlendirmiştir. Wagner, Stephane Mallarmé ve Charles Baudelaire gibi önemli Fransız sembolistlerinin de büyük takdirini kazanır. Fransa’da Wagner çılgınlığı, 1880’lerde başta Revue wagnerienne olmak üzere, birçok Wagner yanlısı sanat dergisinin yayımlanmaya başlamasına ön ayak olur. Baudelaire ve Verlaine’in de yazılarını içeren bu dergiyi, *La Revue Indépendante*, *La revue contemporaine*, *La Saint Graal* gibi başka Wagnerci dergiler takip eder. Devrin en etkin sanat dergilerinden biri olan *La Revue Blanche* yazarlarından Alfred Ernst, hemen her makalesinde Wagner üzerine tartışma yaratır (Gillmor, 1983: 111). Yazar Romain Roland bu dönemi şöyle özetler: “Tüm evren Bayreuth üzerinden algılanıp yargılanıyordu” (Roland, 1915: 253) Dönemin birçok elit müzik adamı, Bayreuth’taki meşhur Wagner temsillerini izledikten sonra, kendi ulusal bestecilerinin operalarını hor görmeye başlar (Kaufman, 2002: 262). Devrin önemli bestecilerinden Saint-Saëns, Chausson, D’Indy, Faure, Chabrier, Debussy ve Lekeu bir dönem Bayreuth festivalini takip ederler. Chabrier gibi bazı besteciler Wagner hayranlığını açıkça dile getirir: “Wagner gibi bir dahinin eserlerini tanıdıktan sonra insanın kendi yazdıklarını beğenmesi için ya saf ya da deli olması gerekir” (Porcile, 1999:22). Wagner, 1879’da, Fransız bestecilere, yapıtlarına malzeme olarak kendi halk kahramanlarını ve efsanelerini kullanmalarını öğütler (Paul, 1972: 49). Société Nationale de Musique

Française (SN), Wagner çılgınlığının ortasında, Fransa'nın Prusya yenilgisinden hemen sonra, 1871'de Romain Bussine ve Camille Saint-Saëns tarafından 'ars gallica' (Galli sanatı) parolasıyla kurulur.

SOCIETE NATIONALE DE MUSIQUE FRANÇAISE

Yönetim kurulu ve üyeleri arasında devrin en önemli müzik adamları César Franck ve [Gabriel Fauré](#) de bulunur. Bu derneğin amacı, 19. yüzyıl Fransız müziğine hakim olan Alman romantizmi ve İtalyan operalarının etkisinden kurtulup Fransız ulusal senfoni ve oda müziğinin yaşatılması, yeni eserler üretilmesi ve genç Fransız bestecilerin desteklenmesiydi. İlk döneminde yalnızca Fransız müzisyenlerini kabul eden dernek, eserlerini daha önce tanıtma fırsatı bulamamış genç bestecilere tanınma imkanı sunmuştur. Çoğu zaman Fransız devletinden de maddi destek alan SN, Fransa'nın en tutarlı ve en uzun ömürlü müzik derneğidir. César Franck'ın öğrencisi Vincent D'Indy ve Saint-Saëns'ın öğrencisi Gabriel Fauré, o dönemde Fransız müziğine yön veren iki etkin besteci konumundaydı. Fakat, bu bestecilerde, devrimci ve yenilikçi bir müzik arayışına rastlanmamaktadır (Duchesneau, 1997: 210). Franck'ın ölümüyle, dernek yönetimi tamamen D'Indy'nin eline geçer. Her ne kadar Bach ve Beethoven gibi yabancı bestecileri göz önünde bulundursa da, aslında D'Indy yeni müziğe ve yabancı akımlara karşı, tutucu, politik olarak da cumhuriyet karşıtı bir çizgi izler. Bu çizgisini de 1896'da kurduğu Schola Cantorum adlı özel okul desteklemektedir. Bu okulun başlıca amacı, Gregoryen ve Palestrina dönemi dini müziğin yaşatılması, ihmal edilmiş olan Rameau, Gluck ve Charpentier'nin yapıtlarının yeniden ortaya çıkarılıp icra edilmesiydi. Kontrpuan yöntemini destekleyen bu okul, armoniye çok önem veren Paris Konservatuari'na karşı bir tavır takınmıştır.

WAGNERİZM'DEN DEBUSSYSİZM'E

19. yüzyılın son çeyreğinde bir tablonun ya da edebi bir eserin müzikal terimler kullanılarak anlamlandırılması, o eserin erişebileceği en büyük estetik seviyeye ulaşmış olması demektir (Morton&Schmunk, 2000: 103). Ayrıca, Baudelaire ile birlikte edebiyatta sembolizm akımının ortaya çıkmasıyla beraber betimlemelerde çoğu zaman duyuların birbirinin içine geçtiği görülürdü. Bu sinestezi, diğer sanatlarda da etkili olmuştu. "Müzik, her şeyden önce müzik!" diyen Paul Verlaine'in bu sözünü manifesto olarak kabul eden sembolistler, renklerin duyulduğunu ve seslerin görüldüğüne inanıp bunu göstermek istemişti. Gesamtkunstwerk'le sinestezi yaratmaya çalışan Wagner'in diğer sanatlar üzerinde büyük bir etkisi olması da kaçınılmazdı. Örneğin, Henri Fantin-Latour ve Paul Cézanne gibi ressam, Wagner'in operalarındaki imajlardan etkilenmiş ve hatta O'nun müziği gibi duyulan tablolar çizme girişiminde bulunmuşlardı (Morton&Schmunk, 2000: 107). Aynı dönemlerde, Claude Monet'nin ortaya çıkmasıyla, bu eğilim tamamen başka bir yön almaya başladı çünkü Monet'nin eserleri kesinlikle müzikal görünmüyordu. Monet'nin tarzı ne eskisi gibi figüratif ne de açık anlamda müzikaldi. Gördüğümüz gerçekliği değiştiren Monet, aslında görünenin ardında yatan esas gerçekliğin peşindeydi. Doğanın kendi özünü yakalamaya çalışan sanatçının resimlerinde renkler ve objeler nasıl birbirinin içine geçiyorsa, bunun müzikal karşılığı olabilecek bir akım, ancak sesleri saf bir şekilde yansıtarak değişik bir tını algısı yaratmalıydı. Bunun tam karşılığı ise Debussy olarak görülmüştür.

Debussy'nin Paris'te beraber vakit geçirdiği sanatçıların hayali, sanatların arasındaki gizemli bağları gösterecek bir füzyon yaratmak ve böylelikle, sanatları birbirinden ayıran tutucu kuralları yıkmaktı. Çağdaşları arasında sadece Debussy bir ressam olmayı düşlemiş ve daha sonra şiir denemelerinde bulunmuştu. Empresyonistler ve sembolistlerle çok uyuşan bir sanatsal duyarlılığı vardı. Empresyonizm, sembolizm ve şiirsel gerçeklik aynı merak ve entelektüel duygularla kaplıydı. Bu tarzda çalışan bütün ressam, şairler ve heykeltıraşlar maddeyi inceleyerek, onu bükmüşler, değiştirmişler ve kendi isteklerine göre yeniden şekil vermişlerdir; kelimelerin, seslerin, renklerin ve çizgilerin yeni duygu gölgelerini

yansıtma larını sağlamışlardır. Diğerleri tarafından eleştirildikleri için de, bu insanlar birbirlerine çok bağlanmıştır. Şair ve ressam lar konserlere gitmiş, müzisyenler şiir ve plastik sanat lardaki yeni akımları yakından takip etmiştir. Debussy de çağdaş müzisyen arkadaş larından uzaklaşarak bu topluluğun içine girmiştir. Giderek, bütün sanat ların kardeşliğine inanmış, “parfümlerin, renklerin ve seslerin birbiriyle olan ilgisini” algılamıştır (Vallas, 1933: 53). Değişik ifadelerin birleştirilmesinin çok verimli sonuçlar doğuracağına inanmıştır. 1885-90 yıllarının öncü sanatçı larının estetik idealleri, Debussy’nin idealleri olmuştur (Vallas, 1933: 56).

Fransız şair ve yazar Pierre Louÿs, Debussy’nin edebiyat zevkini şekillendiren kişiydi. Bu iki yakın arkadaş beraber resim galerilerine de giderdi. Bir seferinde, Titian’ın bir resmi önünde dururken, Debussy tam konsantrasyonla bakarak sanki resmin içine girmek istemiştir (Vallas, 1933: 53).

Prix de Rome’u kazandığı dönemlerde Wagner hayranı olsa da, Fransız ulusunun geçmişini ve karakterini yansıtmak için Wagner’i taklit etmekten kaçınmış ve yarattığı yeni tınıyla devrim yaratmıştır. Wagnerizm giderek yerini Debussyizm’e devretmiştir. Debussy’e göre, müzik doğayı taklit etmemeli, doğa ve hayalgücü arasındaki mistik bağı göstermelidir (Vallas, 1933: 85). Tıpkı sembolistler gibi, Debussy de açıklanamaz şeyleri anlatma peşindeydi (Roberts, 1996: 23). Bu uğurda doğal olarak, kendisinden önce var olan gelenekselleşmiş bazı kalıpların dışına çıktı. Beethoven ve Franck geleneğine, yani, kendisine göre yüzeysel anlatımın ta kendisi olan sınırlı modların içindeki simetrik melodilere, düz ritimlere ve bilindik armonilere karşı gelerek, yerine değişken makamlar, ritimler, kimi zaman ölçüsüzlük boyutuna varabilecek değişken ölçüler ve serbest kadanslar kullanmıştır. Wagner modasına ise, drama unsurunu çok fazla ön plana çıkartmasından ötürü karşı çıkmıştır. Müzikte yeni bir dil yakalamasına bir örnek olarak *Prélude a l’après-midi d’un Faune*’u gösterebiliriz. Debussy bu eserde, Mallarmé’nin şiirini yansıtan bir eser yerine, bu şiire bir Prelüd yazarak, dinleyicinin kendi çağrışımlarının gerçekliğiyle baş başa kalmasını ister (Cassou, 1999: 236). Tıpkı sembolizmde olduğu gibi, var olan gerçekliğin daha üzerinde bir gerçeklik arayışındaydı. Debussy’nin kendisi müzikten, “üzerinden perdelerin kalktığı bir rüya” olarak bahsetmiştir (Roberts, 1996: 23).

Eleştirmenler ilk olarak 1894’te Debussy’ye Empresyonist tanısı koymuşlardır (Roberts, 1996: 127). Bunun bir sebebi de, Debussy’nin bir konserinin Brüksel’de bir sanat galerisinde yapılmasıydı. Burada Debussy’nin müziği, empresyonist ressam ların kanvasları üzerine çalınmıştı. *Nocturnes* 1900’de ilk kez seslendirildikten sonra, Debussy’nin müziğinin görsel sanat larla karşılaştırılması giderek eleştirmenler arasında moda oldu (Roberts, 1996: 139). Roberts, Debussy’nin Empresyonist mi yoksa Sembolist mi olduğunu tartışırken, empresyonistlerin aslında gerçekçi olduklarından bahsetmiştir (18). Onlar, insan algısının gerçekliğini yakalamanın peşindeydi. Var olan gerçekliğe karşı olan sembolistler, Debussy’nin müziğinden çok etkilenmişlerdir (Roberts, 1996: 19). Debussy, 1913’te yazdığı bir makalede şöyle demiştir: “Resam lar ve heykeltıraşlar bize sadece evrenin güzelliğini fragmanlar halinde verebilir. Onlar belirli bir zaman içinde sadece bir özelliği gösterebilir, bir anı yakalayabilir. Oysa ki sadece müzisyenler, gecenin ve gündüzün, toprağın ve gökyüzünün bütün şiirselliğini tek seferde yansıtabilir” (Roberts, 1996: 147). Yani, aslında Debussy’e göre, empresyonizm hiçbir zaman O’nun peşinde olduğu gizemi yakalayamayacaktı. Empresyonist etiketinden hiç memnun değildi.

Debussy’nin başka müzik-dışı etkileşimleri de olmuştur: Örneğin, bütün hayatı boyunca illüstrasyon dergileri ve kitaplarına hayrandı. Japon sanatını çok beğeniyordu. Roberts’a göre, Japon çizimlerinde perspektifin sürekli değişkenlik göstermesi, Debussy’nin müziğindeki bulanıklılığa yansımış bir özelliktir (Roberts, 1996: 53). 1889 Paris Fuarı’nda dinlediği Cava gamelan orkestrası, O’nu pentatonik tınların saflığı ve gizemiyle tanıştırmıştır. Pentatonik tınlar ve modal armoniler mistik bir atmosfer yarattığından, sesler

renk kazanıyordu. Edward Lockspeiser, Debussy'nin sadece duru-görüsü değil, “duru-ışıtme”si de olan biri –yani, normalde duyulamayan şeyleri duyan kişi-olduğunu söylemiştir (Roberts; 1996: 321).

RAVEL'İN ÖZGÜNLÜK ARAYIŞLARI

Ravel ve Debussy, aynı kişilerden ve aynı sanat akımlarından etkilenseler de, bu etkileri farklı harmanlamışlardır. Ravel, bazı eserlerinde Debussy'den etkilendiğini kabul etse de, onun bir takipçisi ve taklitçisi olduğunu reddetmiştir (Mawer, 2000: 14). Ravel için form çok önemli bir unsurdur ve O'na göre, Debussy'nin eserleri form açısından belirli bir disiplinden yoksundur. Bu iki besteciyi karşılaştırdığımızda, Debussy anlık müziğiyle, Empresyonizm'in dağınık renk paletine daha yakın gözükür, Ravel ise tam bir sembolisttir. Aslında, Empresyonizm ve Sembolizm, müzikte birleşmiştir denilebilir. Debussy ve Ravel'in birçok eserinin başlığında doğa çağrışımları olması da imgelerin ne kadar önemli olduğunu belirtir. Ravel'in hayatındaki başlıca sanatsal etkilerde, yaşadığı dönem itibarıyla çok çeşitlilik olduğu görülür. Empresyonizm ve Sembolizm gibi akımlara, Dadaizm ve Sürrealizm de eklenmişti. Ravel, bu kadar büyük bir hareketliliğin içinde, birçok esin kaynağı bulmuştur. 1893'te model bestecilerini bulmaya başlamış, Jules Massenet, Emmanuel Chabrier ve Erik Satie'den çok etkilenmişti. Yabancı müziklere de bir ilgi duymaktaydı. Özellikle Rus ve İspanyol müziği –ki kendisi anne tarafından yarı-Bask kökenlidir- her zaman onun ilgisini çekmiştir. Les Apaches grubu da, Ravel'e her türlü fikrin tartışılabilirdiği özgür bir yaratıcı ortam sağlamasından ötürü, O'nun estetik anlayışı üzerinde etkili olmuştur.

1898'de bir SN konserinde iki piyano için yazdığı *Sites auriculaires* seslendirilmişti. Piyanişterin ritmik olarak kontra gitmeleri gereken yerde aynı anda çalmaları sonucunda netice tamamen kakofonik olsa da, bu eserde Edgar Allen Poe'nun spiritüel etkisi belki de Ravel'in tarzını şekillendirmiştir: mekanik objeler, çanlar, saatler ve mistik doğaüstü varlıklara olan ilgisi. Fakat, bu eserin prömiyerinden itibaren derneğin estetik kriterlerine uymadığı için ayrımcılığa maruz kalan Ravel daha sonra istifa ederek, 1909'da Société Musicale Indépendante'nin (SMI) kurulmasına ön ayak olur.

Société Musicale Indépendante

Bu dernek, yenilikçi yapıtlara fırsat vererek yeni akımların tanınmasını sağlamıştır. Ravel hocası Fauré'yi onursal başkan yapar. SN üyeliğini bırakmayan Fauré, ılımlı ve arabulucu kişiliği ile hem Schola Cantorum ve SN'yi destekleyenlerin, hem de Paris Konservatuvarı ve SMI taraftarlarının güvenini kazanarak aralarında denge kurmayı seçer. Hatta Debussy'nin sanatı SMI bestecileri için yol göstericidir. Koechlin SMI'yi “Debussy'ci sanat derneği” (Société de l'art Debussysist) olarak tanımlar (Duchesneau, 1997: 108). Ancak, Debussy, Socite Nationale' de Chausson, Chabrier ve Faure ile birlikte Fransız müziğinin savunucusu konumundadır ve kavganın dışında kalmayı tercih eder. Ravel bu süreçte SN taraftarlarından eleştiri görmeye devam eder: 1912'de seslendirilen *La Mere l'oye* adlı yapıtı, *Revue française politique et littéraire* dergisi tarafından ” küçümsenerek “D'Indy'nin asaletinden nasibini alamamakla” eleştirilir (Fulcher, 1999: 210). Ravel, dogmalara karşı bir özgürlükten yana olduğu için, dönemin ulusalcı Fransız ekolü düşüncesinin tamamen dışında tutuluyordu. Bu tutum, ironik bir şekilde 1920'lerde tamamen değişmiştir. 1.Dünya Savaşı'nda bir süre Fransız ordusunda hizmet veren Ravel, 1928'deki Amerika turnesi esnasında Fransızlar'ın başarı simgesi olarak gösterilir (Mawer, 2000: 9).

Ravel'in Estetik Görüşü

Bazı eleştirmenlere göre, Ravel sadece bir müzisyen olarak değil, aynı zamanda bir şair ve ressam olarak da algılanmalıdır. Romantizmin ehlileştirilmesi gereken bir hayvan olduğunu düşünen Ravel, bu anlamda da sembolistlerle yakınlaşmıştır. Özellikle Poe, Mallarmé ve Verlaine'den etkilenen Ravel, doğaüstü varlıklar, makineler ve egzotik ritimlere

duyduğu hayranlığı, gerçeklikle birleştirerek eserlerinde bu olgulara kimlik kazandırır. Örneğin, *Gaspard de la Nuit*'de su perisi Ondine ve korkutucu cüce Scarbo'ya adeta hayat verir. Darağacı'nda ölümünü bekleyen adamın acısını hissetmek mümkündür (Hendekli&Aşkın, 2008: 6). Her zaman karmaşık ama komplike olmayan bir müziğin peşinde olan Ravel'in eserlerinde, tıpkı Poe'da olduğu gibi, derinde yatan bir mistisizm hissedilir. Ravel, Sembolizm akımının roman alanındaki önemli bir temsilcisi olan Huysmans'ın *A Rebours* adlı romanındaki Des Esseintes karakterinden de derinden etkilenmiştir. Des Esseintes, Paris'in yapmacık entelektüel yaşantısından kaçarak, şehir dışına yerleşmeyi tercih eder; sanata değer vermek için topluma ihtiyacı yoktur. Kendi estetik dünyasını yaratan Des Esseintes, döneminin estetik değerlerine karşı çıkan Ravel için neredeyse bir kahramandır. Gerçekten de, Ravel'in evindeki mekanik oyuncaklar, minik Japon bahçesi ve porselen bebekler, onun kendine özgü bir dünya yarattığının bir göstergesidir.

Ravel'e göre bir besteci için bireysel bilinç ve ulusal bilinç çok önemli iki faktördü. Fransız bestecilerin yabancı bestecilerden uzak durmasının Fransız sanatını dejenerasyona uğratacağına inanan Ravel, Rus Beşleri ve caz müziğine de sempati beslemiştir. Fakat, Wagner'in etkisinin tehlikeli olduğunu düşünmüştür (Mawer, 2000: 17). Ravel de Debussy gibi Paris Fuarı'nda duyduğu müzikten çok etkilenmişti.

İlk dönem eserlerinden itibaren belirli bir stili olduğunu hissettiren Ravel'in müziği insan aklının nereye kadar gidebileceğinin bir denemesi gibidir (Jankélévitch, 1976: 67). Jankélévitch'e göre, çocuksu bir masal dünyasını teknik zorluklarla başarılı bir şekilde birleştirerek yapay bir doğaüstü dünya yaratabilen Ravel, kimi zaman Manuel de Falla'dan bile daha çok İspanyol olabiliyordu (Jankélévitch, 1976: 122).

ERIK SATIE

Esin kaynaklarını müzik-dışı alanlardan arayan Erik Satie, aynı zamanda yetenekli bir kaligrafi ustası, Sanouillet'ye göre de daha keşfedilmemiş büyük bir Dadacı şairdir (Dyan, 2008: 409). Man Ray'ın görmeyi bilen yegane besteci olarak tanımladığı Satie, ressamların kendisine müziği öğrettiğine inanmış, hayatı boyunca konserler yerine sergileri takip etmiştir. İyi bir okuyucudur; Gotik mimari, mistik konular, dinler, tarikatlar ve azizlerin hayatları, Katolik kilisesinin ortaçağ dönemi ve Gregoryen şarkıları yirmili yaşlarının ilgi alanıdır (Gowers, 1965: 2). Paris Konservatuvarı'nda Albert Lavignac'ın öğrencisi olan besteci okula gitmek yerine ortaçağ mimarisi uzmanı Eugene-Emmanuel Viollet-le-Duc üzerine Milli Kütüphane'de uzun araştırmalar yapmayı ve Le Duc'un restorasyonunu gerçekleştirdiği Notre Dame Kilisesi'ni ziyaret etmeyi tercih etmiştir (Davis, 2007:23). Konservatuvarı sıkıcı bularak terk eden Satie'de öncelikle Bohem kültüründen bahsetmek yerinde olacaktır. Bohem kültüründe özgürlük önceliktir. 19.yy'ın sonlarında Paris'te tek tip mimari estetiği ortaya çıkar (Watts, 2011: 70). Aynışmayı bir baskı olarak gören bohem sanatçılar nehrin sol yakasını bırakarak bakir ve mütevazı bir yerleşim alanı olan Montmartre bölgesini sosyalleşme noktası olarak belirler. 1887'de buranın en gözde kabaresi olan Chat Noir açılır. Burası, sanat, felsefe ve sosyal analizlerin özgürce yapıldığı bir mekan olmuştur. Burada, eğlence adı altında taşlama, ironi ve aşağılama ile harmanlanmış bir gece hayatı modeli belirir. Bohem tarzı alaycılık, küstahlık, umursamazlık, yarının belirsizliği, fantazi, sigara dumanı, sakal, uzun saçla şekillenmeye başlar. Satie Montmartre'a taşınır, Chat Noir'ın önce müdavimi sonra da piyanisti olur. Aynı dönemde, Pierre Puvis de Chavannes'ın sembolist resimleri de ona esin kaynağı olmuştur. Satie hakkında eleştirmenler tek bir ağız olamamışlardır: Örneğin, adını tamamen kendisinin uydurduğu *Gymnopédies* adlı üçlemesi, kimine göre şekilsiz ve birbirine bağlanamayan akorlardan oluşurken, kimine göre geleceği haber veren bir yapıt, kimine göre de modern dünyanın bir harikasıdır (Hurard-Viltard, 1988: 125).

Satie için, mizah ve ironi unsurları kullanmak da çok önemliydi. Örneğin, icracı için kullandığı ‘kibirsiz’, ‘şaşıarak’, ‘kaybolmuş’, ‘buradan çıkma’ gibi performans yönlendirmeleri dikkat çekicidir. Pek çok dergide mizah yazıları da yazmıştır. Bunlardan en ünlüsü 1913’te *Revue musicale*’de bir müzisyenin günlüğünü anlattığı *Bir Amnezinin Hatıratı*’dır (Verzosa, 2008: 128).

Mistik ve dini konuları da esin kaynağı olarak görerek, 1891’de Katolik bazlı Rose+Croix tarikatına girer. Doğaüstü güçlere inanır. Daha sonra mizahi bir açık mektupla bu tarikattan ayrılarak sadece kendisinin üye olduğu bir kilise kurar. Hatta bir de kilise dergisi çıkarır, bu dergide tarikat yıllarında edindiği polemik geleneğini uygular. Wagner’e karşı olmadığını ama Fransızlar’ın kendi özgün müziğinin olması gerektiğini savunur (Templier, 1969: 18). Sayısal sembolizm kullandığı *Vexations* adlı eseri, 840 kez tekrarlanmak üzere tasarlanmış kromatik bir ilk seriyal denemesi sayılabilir (Orledge: 1998: 386-387). 1905’te Schola Cantorum’a öğrenci olur. Dadaizm ve gerçeküstücülük bu dönemlerde üzerinde etki göstermeye başlamıştır. Jarry ve Apollinaire bu dönemdeki esin kaynaklarıdır. Dönemin ünlü yazar/karikatürist/film yapımcısı/teorisyen/yetenek avcısı/organizatör/provokatörü olan Jean Cocteau, Satie’yi gelecek müzisyenlerin lideri ilan eder (Whiting, 1999: 467).

SONUÇ

SN, yeni Fransız bestecileri desteklemek amacı ile kurulmuş daha sonra D’Indy önderliğinde muhafazakar bir çehreye bürünmüştür. Ravel ve yandaşları derneğin kısıtlayıcı görüşlerinden dolayı yeni bir oluşum olan SMI’yi kurmuştur.

Wagnerizm Fransız sanatçılar arasında yaygın iken Debussy, Ravel ve Satie, esin kaynaklarını müzik-dışı alanlardan seçmiştir. Her üç besteci de Wagner’e hayranlığını gizlememiş ancak Wagner taklitçiliğini de tercih etmemiş, böylelikle diğer Fransız bestecilerinden ayrılmıştır. Debussy, yarattığı yenilikleri ilk etapta akademiye kabul ettirmekte zorlanmış, Ravel ise bu yenilikleri geliştirirken Debussy’i taklit ettiği için eleştirilerek dışlanmış. Satie ise, daha çok felsefi yönden yeni bir çığır açmıştır diyebiliriz. Nihayetinde bu üç besteci de, Fransız kimliğini ve tınısını oluşturmuş ve sağlamlaştırmıştır.

KAYNAKÇA

Champa, K.S. (2000). Painted Responses to Music: The Landscapes of Corot and Monet. Marsha L. Morton & Peter L. Schmunk (Edited by), *The Arts Entwined: Music and Painting in the Nineteenth Century* (101-117). New York & London: Garland Publishing, Inc.

Claudon, F. (1999). Müzik. Jean Cassou (Edited by), İlhan Usmanbaş (Translated by), *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi* (228-261). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Davis, M.E. (2007). *Erik Satie*. London: Reaktion Books, Ltd.

Duchesneau, M. (1997). *L’Avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*. Belçika: Editions Mardaga.

Dyan, P. (2008). Erik Satie's Poetry. *The Modern Language Review*, 103: 2, 409-423.

Fulcher, J.F. (1999). The Composer as Intellectual: Ideological Inscriptions in French Interwar Neoclassicism. *The Journal of Musicology*, 17:2, 197-230.

Gillmor, A.M. (1988). *Eric Satie*. New York: W.W. Norton & Company, Inc.

Gowers, P. (1965-6). Satie’s Rose Croix Music (1891-1895). *RMA*, 92, 1-25.

- Hendekli, Z.M. & Aşkın, C. (1998). Maurice Ravel'in Le Gibet adlı eserindeki ölüm temasının algılanması. *İTÜ Dergisi/B*, 5:2, 3-12.
- Hurard-Viltard, E. (1988). *Le Groupe des Six: ou le matin d'un jour de fête*. Paris: Meridiens klincksieck.
- Jankélévitch, V. (1976). *Ravel*. Connecticut: Greenwood Press, Publishers.
- Kaufman, T.G. (2002). French Opera at the Fin de Siecle: Wagnerism, Nationalism, and Style (review). *The Opera Quarterly*, 18:2, 262-266.
- Kelly, B.L. (2000). History and Homage. Deborah Mawer (Edited by), *The Cambridge Companion to Ravel* (7-26). UK: Cambridge University Press.
- Orledge, R. (1998). Understanding Satie's 'Vexations'. *Music & Letters*, 79:3, 386-395.
- Porcile, F. (1999). *Belle Epoque de la musique française*. Paris: Editions Fayard.
- Roberts, P. (1996). *Images: The Piano Music of Claude Debussy*. Oregon: Amadeus Press.
- Templier, P.D. (1969). *Erik Satie*. Cambridge: MIT Press.
- Vallas, L. (1933). *Claude Debussy: His Life and Works*. London: Oxford University Press.
- Verzosa, N.O. (2008). The absolute limits: Debussy, Satie, and the culture of French modernism, ca. 1860-1920. University of California, Berkeley, USA: Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Watts, C.A. (2011). Painting Parisian Identity: Place and Subjectivity in Fin-de-Siècle Art. University of South Florida College of Arts and Sciences, USA: Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi.
- Whiting, S.M. (1999). *Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall*. London: Clarendon Press.

“DEĞİŞEN YÜZYILDA AZERBAYCAN’DA KAMANÇA ÇALGISI VE EĞİTİMİ”

Arş. Gör. Kadir VERİM

İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı

ÖZET

Kamança, tarihi ve çalım geleneği eski devirlere dayanan, Azarbaycan’da geniş kitlelere yayılmış yayla çalınan telli bir halk müziği çalgısıdır. Azarbaycan müziğinin Tar ile birlikte en önemli çalgılarından biri olup mugam örneklemelerini bu çalgılar ile icra etmek geleneği yüzyıllardır devam etmektedir. Türk, İran ve Arap halkları arasında bu çalgının pek çok benzerine rastlanmakta olup eldeki mevcut bilgilere göre kökeninin ise bir yaylı kopuz olan ıklığ’a dayandığı kaynaklarda belirtilmektedir.

Yaklaşık yüzyıl evvelinde sadece milli musiki aleti olarak icra edilen kamançanın öğrenilmesi geleneksel olarak sadece usta-çırak ilişkisiyle olurken, 1921 yılında Üzeyir Hacıbeyli’nin Bakü’de modern bir anlayış içinde konservatuvarı kurması ile yapılan yeniliklerle Kamança, batı tarzı çalım tekniklerinin Azerbaycan müziğine uygulanmasından sonra yeni bir çalım üslubu kazanmış hem solo, hem de çeşitli milli halk çalgı aletleri toplulukları ve batı tarzı orkestralarda çalınmaya başlamış ve dolayısıyla farklı eğitim sistemleri meydana getirilmiştir.

Üzeyir Hacıbeyli, Müslüm Maqomayev, Asaf Zeynallıdan ile başlayan modern yazım teknikleri ile nota yazım sisteminin standartlaşması, çalım tekniklerinin geliştirilmesi ve çalgının yapım tekniklerinin de bu doğrultuda yeniden ele alınması ile kamançanın gelişmesi 20.yy’dan başlayarak günümüze kadar devam eden ve devam etmekte olan bir süreç girmiştir.

Yapılacak sunumda öncelikle kamança çalgısı ile ilgili bilgi verilip, sonrasında eğitimi hakkında yaptığımız araştırmalar paylaşılacaktır. Bu bilgilerin kamança ile pek çok açıdan benzerlikler gösteren kemane çalgımızın gelişimi ve geleceği açısından son derece faydalı olacağını düşünmekteyiz.

Anahtar kelimeler: Kamança, Kemança, Kemane, Kabak Kemane, Kamança eğitimi, Kemane eğitimi, Azerbaycan

KAMANÇA AND ITS EDUCATION IN AZERBAIJAN IN THE CHANGING CENTURY

ABSTRACT

Kamança whose history and playing techniques date back to previous centuries is a string folk instrument played with a bow and widely adopted in Azerbaijan. Kamança and Tar, two of the most important instrument of Azerbaijan music, have been used traditionally for centuries to play mugam examples. It is possible to come across similar instruments to kamança among Turkish, Persian and Arab people. It is stated in the sources that kamança originally comes from a bow lute called ıklığ according to the available information.

Approximately a century ago the education of kamança, which is invented as a national musical instrument relied on the master-apprentice relationship traditionally. Finally Üzeyir Hacıbeyli founded a contemporary conservatory in 1921 and thanks to the innovations kamança gained a new playing style and was started to be played solo and in the various national folk instrument groups and western-style orchestras after the implementation of western-style playing techniques on Azerbaijani music. Accordingly different education systems have come out.

The development of kamança has entered into an ongoing process of change from 20th century on thanks to the contemporary writing techniques starting with Üzeyir Hacıbeyli, Müslüm Maqomayev, Asaf Zeynallıdan, the standardization of the note writing system, the improvement of the playing technique and revision of the instrument producing techniques. In the presentation to be done, firstly we will give information about the instrument “kamança” and later share our research we made over kamança education. We think that this information will be very helpful for the development and future of the instrument “kemane” which looks like kamança from many aspects.

Key Words: Kamança, Kemança, Kemane, Kabak Kemane, Kamança eğitimi, Kemane eğitimi, Azerbaycan.)

Giriş

Kamança, tarihi eldeki mevcut kaynaklar incelendiğinde yaklaşık 8-9. yüzyıllara dayanan, Azerbaycan’da geniş kitlelere yayılmış yayla çalınan telli bir halk müziği çalgısıdır. Azerbaycan müziğinin tar ile birlikte en önemli çalgılarından biri olup mugam örneklemelerini bu çalgılar ile icra etmek geleneği yüzyıllardır devam etmektedir. Türk, İran ve Arap halkları arasında bu çalgının pek çok benzerine rastlanmakta olup eldeki mevcut bilgilere göre kökeninin ise bir yaylı kopuz olan ıklığ’a dayandığı kaynaklarda belirtilmektedir.

Saadet Abdullayeva, kamança’nın yapısı ve yapımına dâir ayrıntıları Azerbaycan Halk Çalgı Aletleri kitabında açıklıkla belirtmektedir;

Yapımcılar en büyüğü “konser”, ortancası “orkestra” ve en küçüğü “öğrenci” boyu (şagird) olmak üzere üç farklı ölçüde kamança üretmektedir. Kamançanın esas bölümlerini tekne (çanaq), sap (qol), burguluk (kəllə) ve metal ayak (şiş) olmak üzere dört parça oluşturmaktadır. Çalgının bölümlerinin ve yayın hazırlanışı şu şekildedir;

1. Tekne: Çalgının teknesi merkeze doğru gittikçe daralan kubbemsi bir şekle sahiptir ve bu tekne dâhil olmak üzere çalgı ortalama 700-800 mm uzunluğa ulaşmaktadır. Teknenin yapılacağı kütük erik, dut veya ceviz ağaçlarından seçilmektedir. Teknenin yekpâre yerine 2-4-8 parçalı (dilimli) yapılanlarına da rastlanabilmektedir. Aynı zamanda, nâdiren sukabağı veya hindistancevizi kabuğu kullanıldığı görülmektedir. Teknesi derin ve çapı küçük olan çalgıların daha iyi ses verdiği belirtilmektedir. Teknenin göğsüne naqqa balığının* göğüs bölgesinin derisi ve dana yüreğinin zarı gerilmektedir.

Eşiğin bu şekilde yerleştirilmesi hem yukarı, hem de aşağı registlerde daha

* Naqqa: Hazar denizinde yaşayan 1-1,5 metre uzunluğunda irice bir balık çeşidi.

Güçlü ve net ses alınmasını sağlamaktadır. Eğimi tellere göre eğik vaziyette ayarlanarak (sağ ucu sapa, sol ucu göğsün merkezine yönlendirerek), boyutları 50-60 mm uzunluk ve 10-14 mm genişlikte tutulan alt eşik (kerek), ceviz ağacından yapılmakta ve göğsün sapa yakın olan kısmına yerleştirilmektedir. Yerleştirilen eşiğin eğiklik derecesine göre, tellerin eşiğe temas ettiği noktalar farklı olmaktadır.

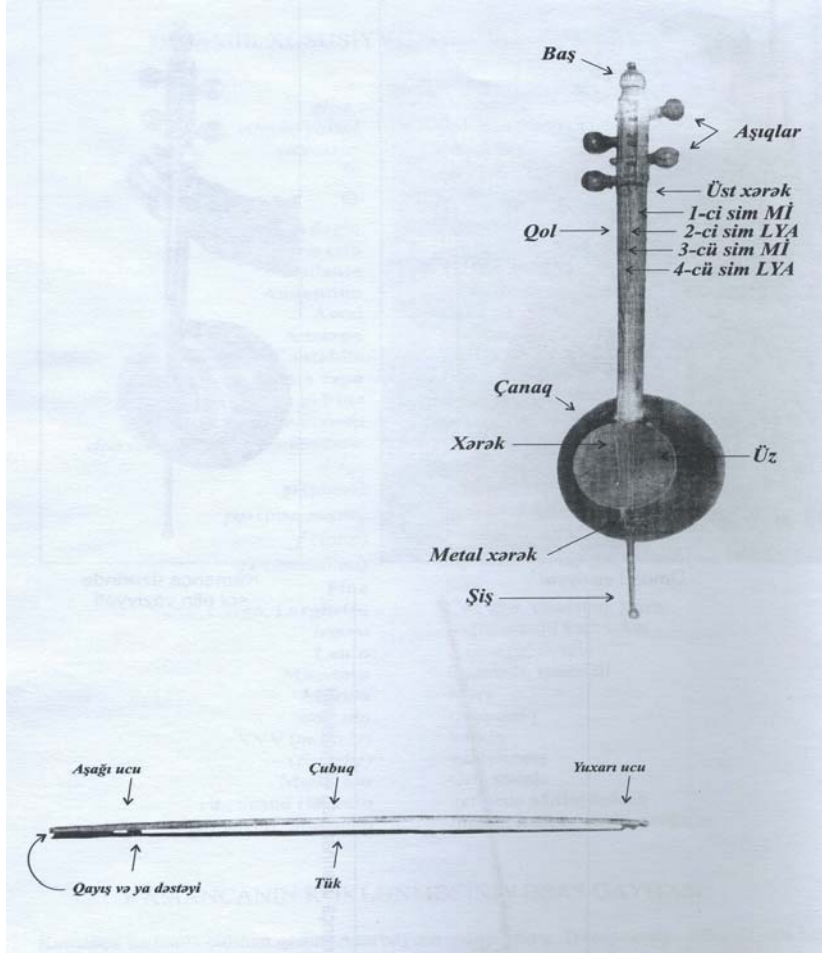
2. Sap: Çalgı uzunluğu 450 mm olan perdesiz sapı aşağı doğru kademeli olarak incelmektedir. Bu sapın ön yüzüne klavyeyi teşkil etmek üzere boynuz yerleştirilmektedir.

3. Ayak: Tekne ile iyi bir şekilde birleşmesi için sapın alt ucundan doğru, kamançanın toplam uzunluğunun yarısına denk gelecek kadar çelik ve tunçtan imâl edilen kare kesitli mil monte edilmektedir. Bu mil gövdenin içerisinden doğru 15-20 mm kadar teknenin dışına çıkarılmaktadır. Ardından, milin ucuna icrâcının çalgıya çalacağı zaman sol dizine dayaması için kullanılan ve aşağıya doğru incelen ve ucuna küre şekilli bir parça yerleştirilen 90-120 mm uzunluğunda bir ayak monte edilmektedir.

4. Burguluk: Burguluğun üstüne, çoğu zaman kubbe görünümü verilen bir başlık monte edilmektedir. Burguluğun yan tarafına açılmış deliklere, ceviz ağacından yapılmış olan ve yukarı bölümü küre veya piramit şeklinde olan burgular (aşix) geçirilmektedir. Bu burgular tar’dakilere nazaran büyüktür. Burguluk ve burgular sedef, kemik, metal (mis meftil) veya ağaç (gızıl gülebetin) ile süslenmektedir. Süsleme için geometrik şekiller, gül şekilleri ve ulusal desenler seçilmektedir. Bazen aletin üretim tarihi ve yapımcının adı tekneye sedef ile işlenmektedir. [Abdullayeva, 2002]

Üçüncü ve dördüncü bas telleri sargılı, diğer ikisi düz çelikten seçilmek üzere kamançada 4 adet tel bulunmakta ve nota yazımında sol anahtarı kullanılmaktadır. Bazen yumuşak ses elde etmek için ikinci telde bağırsak kullanılabilir. Teller göğsün üstünde bulunan alt eşişe ve burguluk ile sapın birleştiği yerde bulunan üst eşişe yerleştirilmektedir. Eşiklere yerleştirilen tellerin bir ucu burguluktaki dört burguya sarılmaktadır. Diğer uçlar ise teknenin altındaki milin üstüne yerleştirilmiş metal takoza ilmek haline getirildikten sonra bağlanmaktadır. Bu teller inceden kalına doğru Mi-La-Mi-La olarak adlandırılır fakat piyanoda karşılığı Fa diyez-Si-Fa diyez-Si seslerine denk gelmektedir. Yani “la” (440 mhz.) olarak adlandırılır fakat çıkan ses bir tam ton üstündeki “si” sesidir. Bu durum diğer teller içinde aynıdır. Halk mahnıları ve mugamlar bu akort ile çalınırken sadece batı orkestraları ile konçerto vb. formdaki eserler icra edilirken “la” (440 mhz) olarak adlandırılan ses, bu durumda bir tam ton yukarıdaki “si” yerine bir buçuk ton yukarıda olan “do” sesine akortlanmaktadır. Böylece akort piyano karşılığı ile Sol-Do-Sol-Do olmaktadır. Bu yöntem orkestra yazımında kolaylık getirdiği için tercih edilmiştir.

Yay: uzunluğu 550-590 mm, çapı ise 10 mm olan düz veya hafif eğri kızılıcık ağacından hazırlanmaktadır. Yayın iki ucuna metal borucuklar takılmaktadır. Bu borulara bağlı demir halkalar ve yayın aşağı ucunda kayış vasıtası ile 160-180 adet at kılı bağlanmaktadır.



Şəkil 1- Kamança'nın yapısı [Mirişli, 2009]

Kemança yapan ustalar arasında İmran Əblexanov (Ağdam), Qabil Dadaşov (Quba), Qasım Qasimov (Qobu), İlham Ağayev (Bakı), Pənah Qurbanov (Bakı), Tələt Qebulovun (Zaqatala) adları anılabilir.[Abdullayeva, 2002]

Gelenekte sadece milli musiki aleti olarak icra edilen kamançanın öğrenilmesi sadece usta-çırak ilişkisiyle devam ederken, 1921 yılında Üzeyir Hacıbəyli'nin Bakü'de modern bir anlayış içinde konservatuvarı kurması ile yapılan yeniliklerle kamança, batı tarzı çalım tekniklerinin Azerbaycan müziğine uygulanmasından sonra yeni bir çalım üslubu kazanmış hem solo, hem de çeşitli milli halk çalgı aletleri toplulukları ve batı tarzı orkestralarda çalınmaya başlayarak, farklı eğitim sistemleri meydana getirilmiştir.

Üzeyir Hacıbəyli, Müslüm Maqomayev, Asaf Zeynallıdan ile başlayan modern yazım teknikleri ile nota yazım sisteminin standartlaşması, çalım tekniklerinin geliştirilmesi ve çalgının yapım tekniklerinin de bu doğrultuda yeniden ele alınması ile kamançanın gelişmesi 20.yy'dan başlayarak günümüze kadar devam etmektedir.

Yukarıda bahsedilen gelişim sürecini biraz daha yakından inceleyecek olursak, tarih bizi Azerbaycan musikisi sisteminin kurucusu olan Üzeyir Hacıbəyli'nin ilk operası "Leyli ve Mecnun'un" ilk gösterimi olan 1908 yılına götürmektedir. Bu operada ilk defa batı müziği formunda yazılan bir eserde tar ile kamança çalgıları kullanılmıştır. Fakat kamançanın tar kadar fazla kullanılamamasının sebebi, orkestradaki keman ile aynı telli yaylı sazlar grubuna ait olması ve ses renklerinin yakın olması şeklinde açıklanabilir.[Seyidova, 2008] Ü. Hacıbəyli, kamança çalgısına ne kadar değer verdiğini yazılarında şu şekilde açıkça dile getirmektedir; "Uzun sesli, telli aleti musikimizin yegane göstericisi de "kamança" dır. Kamançanın telleri üzerinde uzun bir çubuğa zapt edilmiş kıl desteleri ile çalındığından hâsıl edilen sesleri istenildiği kadar uzatmak mümkündür. Buna göredir ki, kamançada çalınan musiki, tarda çalınan sesten daha mükemmel ve insan sesine daha yakın olur. İlave olarak,

kamança sesinin mahsus “bem” de tardan daha tesirli olduğunu dikkate alırsak ve teller üzerinde parmak koyup “vibrasyon” denilen titreşim sesler hâsıl edilmesini de ilave etsek, kamançanın tardan daha kâmil ve daha üstün bir alet olduğu meydana çıkar. Zaten tar “akompaniman” için yararlı bir alet olduğundan, kamança “melodik” aletlerden en güzelidir”.[Seyidova, 2008]

Ü. Hacıbeyli’nin kamança eğitimi ile ilgili düşüncesi müzik adamlarının;
“ Acaba, Azerbaycan Türkleri umumi musiki ilim ve sanatlarını da öğrenmeliler mi, yoksa buna hiçbir ihtiyaç hissetmeyip, yalnız doğu musikisi ile uğraşmaları yeterlimidir? Diğer bir deyişle biz Azerbaycan Türklerine “Alafranga” yahut bizlerde “Yevropeyski” denilen musikiyi de öğrenmek lazım mıdır?” sorusuna verdiği;

“Kesinlikle, lazım ve vaciptir: yani, o kadar vaciptir ki, bizim kendi musikimizin ilerlemesi buna bağlıdır.”

cevabı ile daha iyi anlamamızı sağlamaktadır.[Seyidova, 2008]

Bu düşünceler ışığında Hacıbeyli 1921 yılında Bakü Müzik Akademisini (Bakü Devlet Konservatuvarı - ilk adı) kurmuş ve burada hem batı çalgılarının hem de halk çalgılarının eğitimi bir arada verilmeye başlanmıştır. Fakat o yıllarda nota bilen kamança eğitmeni olmadığı için, nota eğitimini Rusya’dan gelen keman öğretmenlerinin yaptığı, mugam eğitiminin ise, Azerbaycan’ın çeşitli yerlerindeki bu konuyu iyi bilen halk icracılarını ders vermek üzere akademiye getirterek verdirdiği bilinmektedir. 2011 yılında Bakü’de yaptığım araştırmalar sırasında konuyla ilgili yaptığım röportajlardan aldığım bilgiye göre, Hacıbey’in teklifi üzerine halk icracıları nota bilmediklerini belirterek akademide nasıl ders vereceklerini sorduklarında, Hacıbey;

“Ben sizden nota dersi değil, iyi bildiğiniz mugam icrasını usta-çırak yöntemiyle öğretmenizi istiyorum.” şeklinde cevapladığı belirtilmiştir. Böylece akademinin ilk yıllarında kamança eğitimine, çalgı tekniği ve nota dersleri keman öğretmenleri, mugam dersleri ise halk icracıları tarafından verilerek başlanmıştır. Bu sistem sayesinde keman öğretmenlerinin çalgının teknik açıdan ilerlemesinde büyük rol oynadığı da ifade edilmektedir. Zamanla nota bilen kamança eğitmenleri yetiştikçe bu eğitim, tamamen kamança eğitmenlerine bırakılmıştır.

Akademinin açılmasından sonra ilerleyen zamanlarda yetişen Azerbaycanlı bestekârlar tarafından tar ve kamança için batı formlarında eserler yazılmaya başladığı görülmektedir. Ancak tar için yazılan yeni eserlerin kamançaya göre fazlalığı dikkat çekmektedir. Bu sebepten, kamança eğitimindeki teknik boşluğu doldurmak için, tar’a yazılan piyesler ve orijinal eserler Kamança’ya uyarlanmıştır. Ancak iki çalgı arasında yazı bakımından anahtar farklılığı olduğundan, eserler Tar’ın kullandığı ikinci çizgi Tenor Do Anahtarından kamançanın kullandığı sol anahtarına aktarılmıştır. Azerbaycanda özellikle de Bakü şehrindeki müzik okullarında 1950-60’lı yıllarda bu eserler öğretilmeye başlanmış ve eserlerin çoğu eğitim programlarına dâhil edilmiştir. Bununla beraber 1989’da kamança eğitimi veren okullarda ilköğretim için (1-5. sınıflar arası) Hafız Kerimov ve Nevruzeli Bayramov’un ilk eser örnekleri yayınlamıştır. Bu bestecilerin eserleri ile birlikte, yirmiden fazla diğer Azerbaycan’lı bestecinin tar ve piano için yazdığı eserlerin kamançaya uyarlanmış hali de ilave edilerek 1992 yılında “Şur” yayınevi tarafından daha geniş bir şekilde tekrardan basılmıştır. O dönemlerde kamança için eser yazan bestekârlardan birkaçı Süleyman Elesgerov, Seid Rüstemov ve Avanşir Guliyev’dir. Daha sonraları Zakir Bağirov, Hacı Xanmamedov ve Tofiq Bakıxanov konçerto tarzında yazdıkları eserler ile kamança repertuarını zenginleştirmişlerdir.[Seyidova, 2008]

1931 yılında Ü. Hacıbeyli’nin kurduğu ilk Halk Çalgıları Orkestrası kamança için önemli gelişmelere neden oldu. Azerbaycan Halk Çalgıları Orkestrasının araştırmacısı Prof. Ogtay Guliyev bir yazısında, 1931 yılının sonlarında (eylül-ekim ayları) Ü. Hacıbeyli’nin 13-14 müzisyeni bir yerde topladığını, lakin bu sayının az olması sebebiyle orkestra

formatında faaliyetin başlaması mümkün olmadığından, ancak 1932 yılında 1 Ocak tarihinden itibaren 22 kişi ile birlikte bu çalışmaların başladığını belirtmiştir. Bu orkestranın ilk kamança icracıları Gılman Salahov, Hafız Kerimov'dur. [Seyidova, 2008]

Azerbaycan Halk Çalgıları Orkestrası kurulduğu ilk günden beri notasız icra yapmakta ve bu güne kadar bu gelenek devam etmektedir. İcra edilen eserler mugam ağırlıklı olduğundan ve doğaçlama çalım şekillerinin önemli bir yer tutmasından dolayı, çalışmalarda eserlerin hafızaya alınarak icra yöntemi uygun görülmektedir. Halk çalgı orkestralarındaki notasız icra tarzı diğer orkestra anlayışından biraz farklıdır ve tamamıyla başka ihtiyaçlara cevap vermektedir. Bu orkestralarda repertuarı ekseriyetle halk müziği mahnıları (türküler) oluşturmakta ve çoğunlukla tek sesli icra yapılmaktadır. Bestecilerin eserlerinden de faydalanılmakla birlikte, icra yapılırken doğaçlama, çift sesler, kontrpuan gibi teknikler icracıların hayal gücüne bırakılmaktadır. Genellikle hazine ve duygulu müzik partilerini kamança seslendirmektedir. Azerbaycan Halk Çalgıları Orkestrasında kamançanın rolü inkâr edilemez bir seviyededir. Bu bakımdan çalgının kullanımının değeri, kamançaya mahsus konçertoların bestelenmesine de sebep olmuştur.[Seyidova, 2008]

Azerbaycan bestecileri keman virtüözlüğünde mevcut olan özellikleri kamançaya uygulayarak konçerto ve benzeri tarzlarda müzik eserleri yazmışlar ve yazmaya da devam etmektedirler. Sadece kamança için Azerbaycan'da bestelenmiş bilinen üç adet konçerto bulunmaktadır. Bunların ilki 1989 yılında Zakir Bağırov tarafından bestelenmiş ve kamança repertuarının halen önemli bir eseri olarak çalınmaktadır. Azerbaycan'da operet, süit ve senfoni gibi pek çok müzik eserine imza atan devlet sanatçısı Prof. Hacı Xanmemedov 1990 yılında kamança için yazılan ikinci konçertoyu bestelemiştir. Bu eser ilk kez kamança icracısı Adalet Vezirov tarafından vefatından önce Tekfen Filarmoni Orkestrası ile de seslendirilmiş olup, bu konserin CD kaydı bulunmaktadır. Kamança için bestelenen üçüncü eser ise Tofik Bakıxanov'a aittir. Besteci, bu eseri 11.Mart.2001 tarihinde bitirmiş ve önceki yazılan konçertoların üslubunu ve geleneğini devam ettirmiştir.

Kamança için bestelenmiş ve uyarlanmış yukarıda bahsedilen eserler ile yeni besteleme teknikleri ve geleneksel icra doğrultusunda Azerbaycan'da uygulanan kamança eğitim sistemi şu şekildedir. Azerbaycan'da müzik eğitimi beş yıllık musiki mekteplerinde başlamaktadır. Bu bizim sistemimizdeki ilköğretim üçüncü sınıfa denk gelmektedir. Öğrenciler, ilköğretimlerine devam ederken üçüncü sınıfa geldiklerine ek olarak bu musiki mekteplerine giderek çalgı eğitimi de alabilmektedirler. Genellikle ebeveynlerin çoğunluğu, ileride başka bir dalda eğitim alacak olsa bile, çocuklarının çalgı eğitimi almasını sağlamak için bu okullara göndermektedirler. Bu da Azerbaycan'da halkın sanata ve kültüre olan bakış açısını göstermektedir. Çünkü küçük yaşta başlayan müzik eğitimi ile müzik, kültürel bir bilgi haline gelir. Bu eğitim bir nevi yarı zamanlı eğitim gibi de adlandırılabilir. Beş yıl bu okullarda çalgı eğitimi alan çocuklardan müziğe kabiliyeti olanlar "kolej" veya "musiki teknikom" olarak adlandırılan okullarda dört yıl süren ikinci devre çalgı eğitimi alabilmektedirler. Bu Türkiye'deki lise eğitimine denk gelmektedir. İkinci devrede okuyan öğrenciler eğitimine yalnız bu okullarda devam etmektedirler. Sadece, Bakü'deki "Bülbül adına Musiki Mektebi"nde, birinci ve ikinci devre eğitim bir arada verilmektedir. Dokuz yıl süren bu iki devreyi bitiren öğrenci, aynı zamanda musiki mekteplerinde öğretmenlik yapma hakkına da sahip olmaktadır. Kolej eğitiminden sonra artık ülkemizdeki üniversite ya da konservatuar lisans bölümüne denk gelen müzik akademisi ve ya ince sanat üniversitelerindeki müzik bölümlerine devam edebilmektedirler. Bu bölümlerde yakın zamana kadar beş yıl olan eğitim hem lisans hem de yüksek lisans kapsamındaydı. Ancak son dönemde bu eğitim ayrılarak lisan dört yıl ve yüksek lisans iki yıl olarak okutulmaya başlanmıştır. Yüksek lisansa isteyen öğrenci devam etmekte, devam etmeyen ise lisans diploması almaktadır.

Bakü’de Konservatuar (Akademi) düzeyinde hem batı hem de halk çalgılarının eğitimi, kurulduğu 1921 yılından bu yana tek bir çatı altında, şuan ki adı ile Bakü Müzik Akademisinde (Üzeyir Hacıbeyli adına) verilirken, 1991 yılında “Milli Konservatuar” adında ikinci bir konservatuar kurulmuştur. Bu okulun kurulmasıyla, batı ve halk müziği ile ilgili şubeler birbirinden ayrılarak, halk müziği ile ilgili bölümlerin eğitimi “Milli Konservatuar” da verilmeye başlanmıştır.

Eğitimde kullanılan kamança çalgısına ait yazılı, bir adet metot bulunmaktadır. Bu kitap, 1971 yılında aynı zamanda tanınmış bir besteci olan Ramiz Mirişli’ye aittir. Genellikle eğitime bu metot ile başlanır ve yanında Hafız Kerimov’un yazdığı “Gam ve Etütler” gibi yardımcı kitaplar da kullanılmaktadır. Konservatuardaki kamança eğitimi ile verilebilecek en önemli ayrıntılardan birisi ise konservatuarın kurulduğu ilk yıllardan itibaren yukarıda da belirtildiği gibi “nota” ve “mugam” derslerinin iki ayrı ders olarak öğretilmesidir. Bu iki dersin öğretmenleri de farklıdır. Genellikle öğretmenler her iki alanı da icra açısından bilmesine rağmen alanların birinde öğretici olarak uzmanlaşmış olmalarından dolayı, ya nota dersi ya da mugam dersi vermektedirler. Nota dersi, adından da anlaşılacağı üzere tamamıyla nota ile çalma ve çalgı tekniğini geliştirecek Azeri ve batı müziği bestecilerinin küçük veya büyük hacimli eserleri ile birlikte halk mahnılarının da çalındığı bir müfredata sahiptir. Mugam dersinde ise nota kullanılmadan usta-çırak yönteminde olduğu gibi, öğretmen ile öğrenci arasında tamamen dinleyerek çalma yöntemiyle eğitim yapılarak, mugamların icrası öğretilmektedir.



Şekil 2- Kamança Mektebi [Mirişli, 2009]

Yukarıdaki açıklamalardan anlaşıldığı üzere, Azerbaycan’da çalgı eğitimi 8-9 yaşlarında başlamaktadır. Yukarıda bahsettiğimiz müzik okullarında görev yapan kamança öğretmenleriyle yaptığımız kişisel görüşmelerde ortaya çıkan fikir, iyi bir çalgı icracısı veya öğretmenin mutlak bu yaşlarda eğitime başlaması ve eğitimine lisans sonuna kadar devam etmesi gerektiğidir. Bahsettiğimiz bu sistem Azerbaycan’da çok küçük değişikliklerle yaklaşık 1940 lı yıllardan beri uygulanmakta olup, dolayısıyla bu ülkedeki icra performanslarının bu derece başarılı olmasının tesadüfi olmadığı açıkça gözlenmektedir. Bu başarıyı yakalamış ve kanıtlamış bir sistemin ülkemizde de uygulanması ve müzik eğitiminin özellikle çalgı eğitimi açısından milli eğitim sisteminde resmileşecek bir yapı kazanması büyük önem arz etmektedir. Konservatuarlarımızda çalgı eğitimi için öğrenci alabilme resmi

yaşının, yeniden yapılandırılan 4+4+4 eğitim sistemiyle ikinci 4 yılın başlangıcına getirilmesi, 9-10 yaşlarında öğrencilerin konservatuarlarda çalgı eğitimine başlamasını sağlanmış olacağından, kemane eğitim sisteminin yapılanmasında Azerbaycan örneği çalgının yapısı, tekniği, icracıları ve öğretmenlerinin gelişmesinde önemli bir model oluşturacaktır.

KAYNAKLAR :

ABDULLAYEVA, Səadət. (2002). Azərbaycan Xalq Çalgı Alətləri. Bakı: Adiloğlu Nəşriyyatı, 453.

MİRİŞLİ, Ramiz. MİRİŞLİ, Nazim. (2009). Kamança Mektebi. Bakı: Elm və Təhsil Nəşriyyatı, 202.

SEYİDOVA, Yaqut. (2008). Azərbaycan Bəstəkarlarının əsərlərində Kamançanın istifadə və ifa Xüsusiyyətləri. Doktora tezi, Bakı.

“MAKAMSAL VİYOLONSEL EĞİTİMİ VE İCRALARINDA ANAHTAR PROBLEMİ”

Yrd. Doç. Dr. Levent DEĞİRMENCİOĞLU

leventd@erciyes.edu.tr

**Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi
Müzik Bölümü**

ÖZET

Geleneksel viyolonsel eğitimi ve icra repertuarı incelendiğinde, çalışmaların (gam, etüt, küçük –büyük formlu eserler vb.) kapsadığı ses sınırlarına göre Fa, Do ve Sol anahtarlarının kullanıldığı görülmektedir. Dolayısıyla, geleneksel viyolonsel icraları, icralarda bu 3 anahtarı okumaktadırlar. Makamsal viyolonsel eğitiminde ve icralarında ise farklı bir durum söz konusudur. Makamsal viyolonsel eğitime yönelik repertuar incelendiğinde tamamının Sol anahtarı üzerinden yazıldığı görülmektedir. Makamsal viyolonsel icracıları, icralarda sadece sol anahtarı okumaktadır. Genel durum değerlendirmesi yapıldığında, makamsal viyolonsel eğitimi ve icralarına yönelik uygulamalarda sol anahtarının kullanılması yaygın olsa da bu alandaki bazı eğitimci ve icracıların, makamsal viyolonsel eğitimi için hazırladıkları etütlerde eserlerde ve metot kitaplarında Fa anahtarını kullanmayı tercih ettikleri de görülmektedir. Son yıllarda makamsal viyolonsel eğitimi ve icraları üzerine yapılan araştırmalar, viyolonselin Avrupa kökenli bir saz olmasından hareketle Türk müziğinde hangi anahtarı okuması gerektiği hususundaki tartışmaları beraberinde getirmiştir. Eğitim ve icralarda genel olarak Sol anahtarının daha çok kullanılıyor olması, kimi zaman akademik düzeyde eleştiriler almış, viyolonselin Türk müziğinde Fa anahtarı okuması gerektiği yönünde görüşler bildirilmiştir. Makamsal viyolonsel eğitimi ve icralarında kullanılacak anahtarın belirlenmesine ışık tutmak amacıyla hazırlanan bu araştırmada, makamsal viyolonsel eğitim ve icralarında Fa ve Sol anahtarının kullanımlarındaki avantaj ve dezavantajlar, hazırlanan örnek eserler üzerinde detaylı bir şekilde tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Viyolonsel, Makamsal viyolonsel eğitimi, Makamsal viyolonsel eğitiminde anahtar seçimi.

KEY PROBLEM IN MODAL VIOLONCELLO TRAINING AND PERFORMANCE

SUMMARY

Analyzing the traditional violoncello training and performance repertoire we can see that Fa, Do and Sol keys have been used in works (scales, etudes, small and big forms' pieces etc.) according to the selection preference of sound field limits. Performers read the notes with using these 3 keys. There is a difference situation in the modal violoncello training and performance repertoire. Sol key has been used in the modal violoncello training and in all the performance repertoire. Modal violoncello performers read the notes with using only Sol key. Although it is common using Sol key in modal violoncello training and performance, some trainers and performers has been preferred to use Fa key in their works (scales, etudes, small and big forms' pieces etc.). The recent years' researchs about modal violoncello training and performance has brought the debates arising from cello's European identity that which keys should be used in modal violoncello training and performance. Although Sol key has been the most commonly used key in modal violoncello training and performance there has been some academic criticisms about the requirement of using Fa key in this applications. In this research, which aims to clarify which key should be used in modal violoncello training and

performance, advantages and disadvantages of using Fa and Sol keys is discussed using some prepared samples of modal violoncello training and performances.

Key Words: Violoncello, Modal violoncello training, Key selection in modal violoncello training.

GİRİŞ

Türk Müziğinde Anahtar Kullanımı

Müzik yazısında “Anahtar” ya da “Açkı”, dizek üzerine ilk olarak yazılan, dizek üzerindeki notaların isimlerinin belirlenmesini sağlamak amacıyla kullanılan işaret olarak tanımlanmaktadır. Günümüzde, ‘uluslararası müzik yazısı’ olarak isimlendirilen müzik yazısında kullanılan 3 anahtardan söz etmek mümkündür. Bunlar; Sol, Fa ve Do anahtarlarıdır.

Türk müziğinde anahtar kullanımına değinebilmek için; öncelikle Türk müziğinde nota yazım sisteminin gelişimine yönelik süreci incelememiz gerekmektedir. Bu süreç incelendiğinde ise, Türklerin İslamiyeti kabulü ile başlayan ve 18 yy. da Avrupa nota yazısına geçişle son bulan bir dönemden söz etmek mümkündür. Bu dönem içerisinde, El-Kindi, Farabi, Abdülkadir Meragi, Ali Ufki, Nayi Osman Dede, Kantemiroğlu, Hamparsum vb. gibi Türk müziği tarihinin önemli isimleri, nota yazım sistemleri üzerine çalışmalar yapmış, geliştirdikleri sistemler ile yazdıkları eserlerin günümüze ulaşmasını sağlamışlardır. 16. yy. da Osmanlı İmparatorluğunun gerileme dönemine girmesi ve batılılaşma hareketlerinin bir sonucu olarak Avrupa ile sanatsal alanda yaşanan etkileşimler, Avrupa müzik yazısını da müzik kültürümüze taşımış, bu dönemden itibaren, Türk müziği eserleri Avrupa müzik yazısı ile yazılmaya başlanmıştır.

“Avrupa nota yazısının Türk müzik yaşamına kesin olarak girişi, kuruluş çalışmalarına III. Selim döneminde (1789-1808) başlanan ve II.Mahmut' un "Vak'a-i Hayriye'sinden (1826) sonra mehter takımının görevlerini üstlenen Avrupa işi muzıka takımını çalıştırmak ve yönetmek üzere İstanbul'a davet edilen İtalyan sanatçı Giuseppe Donizetti'nin yönetimine verilen Türk muzıka öğrencilerine bu nota yazısını öğretmesiyle başlar (1828)” (Say, 1992 Cilt 3, 931)

Ahmet Say 1828 yılında İstanbul'a gelen Donizetti'nin yönetimine verilen muzıka öğrencilerine, uluslararası nota yazısını öğretiş yöntemini Mahmut R. Gazimihal'in ‘Türk Askeri Muzıkaları Tarihi’ isimli kitabından şu şekilde aktarmıştır:

"İstanbul'a gelir gelmez çalışmaya koyulan Donizetti, ilk işlerden biri olarak porteli notayı onlara orijinal ve kestirme bir yoldan öğretiverdi (Say, 1992 Cilt 3, 936). Bu noktadan hareketle, Türk müziğinde sol anahtarının kullanımının Batı müzik yazısının kullanımı ile başladığının söylemek yanlış olmayacaktır. 18. yy da kullanılmaya başlayan ancak Türk müziği ses sistemini tam anlamıyla ifade edemeyen Avrupa nota yazım sistemi, 20. yüzyılın başlarında Rauf Yekta Bey tarafından yeniden düzenlenerek Klasik Türk müziğini en iyi ifade edebilecek şekilde adapte edilmiştir. Zaman zaman tartışılan eksik yönleri olmasına rağmen, Ezgi-Arel nota yazım sistemi olarak adlandırılan bu sistem günümüzde yaygın olarak kullanılan nota yazım sistemidir.

Türk müziğinde anahtar kullanımına yönelik bir değerlendirme yaptığımızda Avrupa müziğindeki anahtar kullanımından farklı bir durumla karşılaşmaktayız. Avrupa müziğine yönelik, sözlü ve enstrümantal eserler incelendiğinde, insan seslerinin ve çalgıların ses sınırlarına göre sınıflandırıldığı görülür. Her sesin ve çalgının seslendirmekle sorumlu olduğu bir ses alanı söz konusudur ve bu ses alanları müzik yazısında farklı anahtarlar kullanılarak ifade edilmektedir. Örneğin, korolarda; soprano Sol anahtarı, Altolar Do anahtarı Tenor ve

Baslar Fa anahtarı okumaktadır. Saz topluluklarında; kemanlar Sol anahtarı, viyolalar Do ve Sol anahtarı, viyolonseller sahip olduğu geniş ses alanı ile Fa, Do ve Sol anahtarlarını, kontrbaslar da Fa anahtarı okumaktadırlar.

Türk müziği yapısı itibariyle tek sesli bir müzik olduğu için, Batı müziğindeki gibi farklı anahtarların kullanımı için bir gereksinim oluşmamış, müzik yazısında sadece Sol anahtarı kullanılmıştır. Dolayısıyla, Türk müziğinde solistler, farklı fiziksel özellik ve ses sınırlarına sahip bütün çalgılar Sol anahtarı okumuşlardır, okumaktadırlar. Ancak, burada Türk müziği ve Batı müziği ses sisteminde yer alan aynı isimli notaların frekans olarak farklı (Türk müziği 4 ses daha tiz) seslendirildiği unutulmamalıdır.

Makamsal Viyolonsel Eğitimi ve İcrasında Anahtar Kullanımı

Viyolonselin müzik kültürümüze girdiği 1800’lü yıllardan, günümüze kadarki eğitim sürecini değerlendirdiğimizde, makamsal viyolonsel eğitiminin, viyolonselin Türk müziği icralarında kullanılmasından sonraki dönemlerde şekillendiğini söyleyebiliriz. Bunun nedeni; viyolonselin müzik kültürümüze girerken sadece fiziksel yapısı ve tınısıyla girmiş olması, o dönemde geleneksel (Batı) viyolonsel eğitiminde ve icralarında kullanılan, viyolonselin Türk müziğinde en verimli şekilde kullanılabilmesine imkân sağlayacak müzik yazısı, eğitim ve icraya yönelik yöntem ve tekniklerinin hiç birisinin müzik kültürümüze alınmamış olması olarak gösterilebilir. Bir başka deyişle, bu süreçte, viyolonsel Batı müzik kültüründen alınmış, doğrudan Türk müziği icralarında kullanılmaya başlamıştır. Dolayısıyla, viyolonselin Türk müziği adına, eğitiminden daha çok icrası ön planda olmuştur. Makamsal viyolonsel icraları, makamsal viyolonsel eğitiminin şekillenmesinde belirleyici olmuştur şüphesiz ancak, makamsal viyolonsel eğitiminin şekillenmesinde en önemli unsur, o dönemde Türk müziği çalgılarının öğretiminde kullanılan ‘meşk’ yöntemi olmuştur.

O dönemdeki Türk müziği sazlarının eğitimine yönelik genel bir değerlendirme yaptığımızda, herhangi bir Türk müziği çalgısının eğitimine ilişkin olarak yazılmış metodik bir çalışmanın varlığından söz etmek mümkün değildir. Hangi çalgı olursa olsun eğitimindeki tek yöntem, Türk müziği eğitiminin vazgeçilmez yöntemi olan ‘meşk’ yöntemidir. Diğer Türk müziği sazları gibi viyolonselde bu durumdan etkilenmiş, makamsal viyolonsel eğitimi meşk yöntemi içinde oluşmuş, günümüze kadarki eğitim sürecinde de bu yöntem kullanılarak icracıları yetiştirmiştir.

Viyolonsel müzik kültürümüze girdiği andan itibaren, o dönemde diğer Türk müziği sazlarında kullandığı, henüz çok yeni olan, Batı nota yazım sistemini kullanmaya başlamıştır. Dolayısıyla viyolonselin Sol anahtarını kullanma sürecinin de aynı dönemde başladığını söyleyebiliriz. Viyolonsel, Türk müziği icralarına doğrudan Sol anahtarını okuyarak başladığı için, icralarda viyolonselin anahtar kullanımı ile ilgili bir adaptasyon problemi oluşmamış, bu konu beklide gündeme bile gelmemiştir. Viyolonselin Türk müziğine girişi ve günümüze kadar olan süreçteki icracılarına baktığımızda, viyolonsel icracıların çoğunluğunu zaten bir Türk müziği sazı çalarken sonradan viyolonsel icrasına başlayan icracıların oluşturduğu görülmektedir. Türk müziği sazlarının, icralarda Sol anahtarı okuduğunu dikkate alırsak, herhangi bir Türk müziği sazından viyolonsele geçen bir icracının makamsal viyolonsel icralarında anahtar kullanımına yönelik bir problem yaşamadığını düşünmek yanlış olmayacaktır. Öte yandan, bu süreçte geleneksel (Batı) viyolonsel eğitimi aldıktan sonra makamsal viyolonsel icracısı olan ya da her iki eğitimi birlikte aldıktan sonra icraya yönelen, Şerif Muhiddin Targan ve Mesut Cemil gibi icracılar da mevcuttur. Ancak, bu isimler de Batı müziğini ve Fa anahtarını bilmelerine karşın viyolonsel ile yaptıkları Türk müziği icralarında Sol anahtarı kullanmışlardır. Makamsal viyolonsel eğitiminin, icralarından çok daha sonra şekillenmesi, viyolonselin Türk müziği icralarına o dönemdeki diğer Türk müziği sazlarının

icra ve eğitim yöntemlerini benimseyerek başlaması, viyolonselın Türk müziği icralarında Sol anahtarı kullanmasını kaçınılmaz hale getirmiştir.

Makamsal viyolonsel eğitimi, kurumsal anlamda ilk olarak 1990 yılında Ege Üniversitesi Türk Musikisi konservatuarında başlanmıştır (Tutu, . Ancak, viyolonselın müzik kültürümüze girmesinden yaklaşık iki asır sonra, eğitim adına yaşanan bu gelişim, makamsal viyolonsel eğitimi ve icralarında Sol anahtarı kullanımına yönelik mevcuttaki durumu değiştirememiştir. Eğitim ve icralarda Sol anahtarı kullanılmaya devam edilmiştir. Bu gün Devlet Konservatuarları'nda ve mesleki müzik eğitimi veren diğer kurumlarda makamsal viyolonsel eğitimi yaygınlaşarak devam etmesine rağmen, eğitiminde ve icralarında halen, çoğunlukla Sol anahtarı kullanılmaktadır.

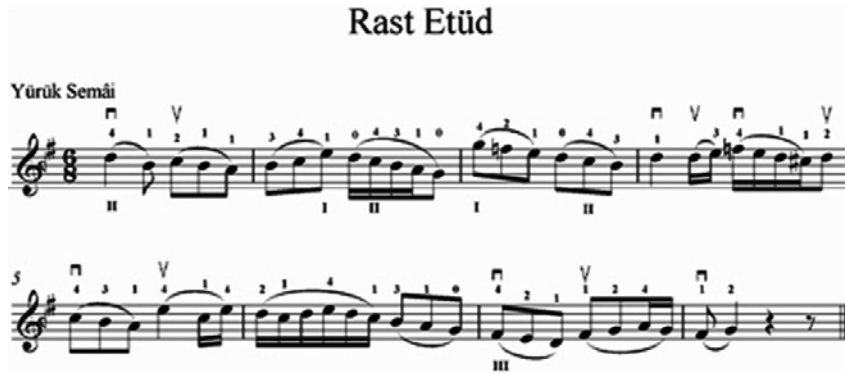
Günümüzde, mesleki müzik eğitimi veren kurumların her geçen gün artıyor olması çalgı eğitimini de olumlu yönde etkilemektedir kuşkusuz. Çalgı eğitiminin kurumsal anlamda günden güne yaygınlaşıyor olması, bu alanda yapılan yeni çalışmaları da beraberinde getirmektedir. Makamsal viyolonsel eğitimi ve icralarına yönelik çalışmalar da bu süreçte hız kazanmış, son yıllarda bu alanlarda akademik düzeyde yeni çalışmalar yapılmıştır.

Makamsal viyolonsel eğitimi ve icralarına yönelik olarak yapılan bu çalışmalarda kullanılan makam dizilerin, küçük-büyük çaplı eserlerin ve etütlerin bazılarında Sol anahtarı kullanılırken bazılarında da Fa anahtarının kullanıldığını görmekteyiz. Bu durum, eğitimde ve icralarda hangi anahtarın kullanılması gerektiği noktasında, akademik düzeydeki araştırmacılar ve icracılar tarafından yapılan eleştirileri ve tartışmaları beraberinde getirmiştir. Akademik düzeydeki bu eleştirilerde, bazı araştırmacılar icra pratikliği açısından Sol anahtarının kullanılmasının doğru olacağını savunurken, bazı icracılarda viyolonselın aslen Batı kökenli bir saz olmasından hareketle ve evrensel müzik dili olması nedeniyle Fa anahtarının kullanılmasının doğru olacağını savunmaktadırlar. Aşağıda akademik çalışmalarda Sol Anahtarı ve Fa anahtarının kullanımına yönelik bazı örnekler verilmiştir.

Bunlardan ilki; Özgür Özgüller tarafından 2007 yılında yapılan, “Türk Müziği’nde Viyolonsel” isimli yüksek lisans çalışmasında kullanılan, Rast makamı dizisi ve Rast makamındaki bir etüttür.



Şekil 1. Rast Makamı Dizisi (Özgüller; 2007, 49).



Şekil 2. Rast makamında etüt (Özgüller, 2007, 50).

Görüldüğü gibi, makam dizisi ve etüt Sol anahtarı üzerinden yazılmıştır.

İkincisi; Sıtkı Bahadır Tutu tarafından 2001 yılında yapılan “Türk Müziği’nde Viyolonsel Eğitimi” başlıklı yüksek lisans tezinde kullanılan, Hüseyini makam dizisi ve Hüseyini makamındaki bir etüttür.

Şekil

3.



Hüseyini makamı dizisi ve Hüseyini makamında bir etüt
(Tutu; 2001,54).

Görüldüğü gibi, Hüseyini makam dizisi ve Hüseyini makamındaki etüt, Fa anahtarı üzerinden yazılmıştır.

3. örnek, Levent Değirmencioğlu tarafından, 2011 yılında yapılan “Makamsal Viyolonsel Öğretim Yöntemine Sistematik Bir Yaklaşım” isimli doktora tezinde kullanılan Hüseyini makamındaki bir etüttür.



Şekil 4. Hüseyni makamında bir etüt (Değirmencioğlu; 2011, 104)

Görüldüğü gibi, Hüseyni makamındaki etüt Sol anahtarı üzerinden yazılmıştır.

Konuyla ilgili 4. ve son örnek ise; Yelda Özgen ÖZTÜRK tarafından 2009 yılında yapılan, “Türk makam müziğinde viyolonsel: Erken dönem kayıtları üzerine bir analiz” isimli doktora tezinden kullanılan Bestenigar makamında bir taksim örneğidir.

Bestenigar Taksim

Tanburi Cemil Bey



Şekil 5. Bestenigâr makamında taksim (Özgen ÖZTÜRK, 2009, 61)

Görüldüğü gibi, Tamburi Cemil Bey’e ait Bestenigâr makamındaki taksim Fa anahtarı üzerinden yazılmıştır.

Makamsal viyolonsel eğitimi ya da icralarına yönelik olarak yukarıda verilen örnekler, ‘Makamsal viyolonsel eğitimi ve icralarında hangi anahtar kullanılmalıdır?’ sorusunu gündeme getirmektedir. Aşağıda bu soruya cevap verebilmek amacıyla, makamsal viyolonsel eğitimi ve icralarında Sol ve Fa anahtarlarının kullanımının avantaj ve dezavantajlarına değinilmiştir.

Makamsal Viyolonsel Eğitiminde ve İcralarında Fa ve Sol Anahtarının Kullanımına Yönelik Avantaj ve Dezavantajlar

Önceki bölümlerde de bahsettiğimiz gibi, ses alanı ya da fiziki yapısı nasıl olursa olsun Türk müziğinde kullanılan bütün sazların eğitim ve icralarında Sol anahtarı kullanılmaktadır. Doğal olarak, Türk müziği repertuarlarında bulunan bütün eserlerde Sol anahtarında yazılmıştır. Bu açıdan değerlendirdiğimizde makamsal viyolonsel eğitimi ve icralarında da Sol anahtarının kullanılması mevcut repertuarın doğrudan seslendirilmesi açısından eğitim ve icra alanında büyük bir kolaylığı beraberinde getirecektir. Çünkü Sol anahtarı okuyan bir icracı (aynı zamanda eğitimci) hazırlıklı ya da hazırlıksız olarak karşısına çıkan her hangi bir notayı doğrudan seslendirebilecektir. Bu durumu, Sol anahtarı kullanmanın avantajı olarak değerlendirebiliriz.

Sol anahtarı kullanmanın ne gibi dezavantajları olabilir?

Son yıllarda makamsal viyolonsel eğitimi ve icraları üzerine yapılan çalışmalarda, bu alandaki eğitimciler en az 1 yıllık temel viyolonsel dersi (Batı) alındıktan sonra makamsal viyolonsel eğitime geçilmesinin uygun olacağı konusunda görüş bildirmişlerdir. Yani öğrenci, 1 yıl boyunca geleneksel (Batı) viyolonsel eğitimi alacak sonrasında makamsal viyolonsel eğitime başlayacaktır. Bunun anlamı öğrencinin Fa anahtarıyla eğitime başlaması demektir. Bu aşamada Fa anahtarından sonra Sol anahtarına geçiş süreci biraz sıkıntılı ve uzun bir süreç olabilir. Bu süreci uzatmak ya da kısaltmak tamamıyla öğrencinin gayretlerine bağlıdır. Fa anahtarından sonra Sol anahtarını okumaya başlamak sol anahtarı kullanımının en belirgin dezavantajıdır. Türk müziğinde yaygın olarak kullanılan kararlara göre transpoze yapmak Fa anahtarı ve Sol anahtarı kullanımının ikisi için de geçerli bir durumudur. Eğitime hangi anahtarla başlanırsa başlansın, öğrencinin (pratik icra yapabilmesi açısından) Sol anahtarı ya da Fa anahtarı üzerinde Türk müziğinde yaygın olarak kullanılan 1 ses, 4 ses, 5 ses vb. kararlara yönelik zihinden transpoze yöntemlerini de öğrenmesi gerekecektir. Bu nedenle, zihinden yapılan transpozelere yönelik yöntemler anahtar kullanımı açısından avantaj ya da dezavantaj olarak değerlendirilmemiştir.

Makamsal viyolonsel eğitimi çoğunlukla 2 farklı yöntem ile yapılmaktadır. Bunlardan ilkinde; viyolonsel geleneksel eğitime yönelik (Batı) öğretim yöntem ve teknikleri kullanılmadan, doğrudan Türk müziği ses sisteminin (nazariyat) öğretilmesi ve icrası yoluyla başlanmaktadır. Bu yöntemde, doğrudan Türk müziği öğretimi ile başladığı için öğrencinin müzik yazısında karşılaştığı tek anahtar Sol anahtarı olmaktadır. Dolayısıyla, farklı bir anahtar öğrenme ve adaptasyon noktasında, anahtar kullanımına yönelik her hangi bir problemle karşılaşmamaktadır.

Günümüzde, makamsal viyolonsel eğitimcileri tarafından benimsenen ve yaygın olarak kullanılan ikinci yöntemde ise, öğrenci 1 yıl boyunca temel geleneksel viyolonsel eğitimi (Batı) ile birlikte Türk müziği nazariyat derslerini almaktadır. Ayrıca Türk müziğindeki özel bazı perdelerin hissedebilmesi, Türk müziğinin üslubunun kavranabilmesi amacıyla, öğrenci Türk müziği dinlemeye yönelik uygulamalara yönlendirilmektedir.⁵⁶ Böylece bir yandan sazı en verimli şekilde kullanabilmek için gerekli temel çalım tekniklerini öğrenen öğrenci, bir yandan da Türk müziği ses sistemini ve üslubunu öğrenmektedir. Aşağıda, makamsal viyolonsel eğitim ve icra yöntemleri üzerine yapılan bir araştırmadan alınan, eğitimci ve icracıların bu yönteme yönelik görüşlerinin yer aldığı bir tabloya yer verilmiştir.

⁵⁶ Öğrenci sadece Türk müziği nazariyatını öğrenmekte, viyolonsel ile Türk müziğine yönelik icra yapmamaktadır.

GTSM viyolonsel eğitimci/ırcacılarının aldıkları eğitime yönelik cevapların dağılımı (Değirmenciöğlu, 2006, 54)

Cevaplar	f	%
a) Temelde batı müziği viyolonsel eğitimi aldıktan sonra GTSM viyolonsel eğitimi aldım	5	38,46
b) Batı müziği viyolonsel eğitimi almadan GTSM viyolonsel eğitimi aldım	1	7,69
c) Batı müziği viyolonsel eğitimi ve GTSM eğitimini birlikte aldım	2	15,38
d) Sadece batı müziği viyolonsel eğitimi aldım, GTSM viyolonsel ırcasını kendi gayretlerimle öğrendim	5	38,46
e) Hiç eğitim almadım	0	0
Toplam cevap sayısı	13	100

Bu yöntemde öğrenci çalgı eğitime Fa anahtarı ile başladığı için Türk müziği ırcası aşamasına gelindiğinde Sol anahtarını okumak ve okuduğu perdeleri çalgısı üzerinde seslendirme konusunda sıkıntılı bir adaptasyon süreci yaşayacaktır. Öğrencinin bireysel gayretleriyle kolaylıkla aşabileceği bu durum, eğitimde ve icralarda Sol anahtarı kullanmanın en önemli dezavantajı olarak düşünülebilir.

Makamsal Viyolonsel Eğitiminde ve İcralarında Fa Anahtarı Kullanımının Avantaj ve Dezavantajları

Öğrencinin 1 yıllık temel Batı viyolonsel eğitimi aldıktan sonra makamsal viyolonsel eğitimine ve ırcasına başlanması görüşünün bu alandaki eğitimciler tarafından benimsenmiş, yaygın bir görüş olduğunu kabul edersek, eğitimde Fa anahtarının kullanılması ilk bakışta Sol anahtarı kullanılmasına göre daha avantajlı gibi görülecektir. Ancak, bu durumu icra açısından değerlendirildiğimizde, Türk müziğine yönelik mevcut repertuarların tamamının Sol anahtarında yazılmış olduğunu düşünürsek, formu ne olursa olsun ırcası (makam dizisinin, etüdün, şarkının ya da saz eserinin) yapılacak her eserin Sol anahtarından Fa anahtarına çevrilmesi gibi zahmetli bir durumla karşılaşılacaktır.

Nota yazım ve çeviri işlemlerinin bilgisayar ortamında yapılacağını düşündüğümüzde, bu durum eğitimcilere ve ırcılara hem maddi anlamda hem de iş olarak ek yükler getirecektir. Bu yükler, öğrencinin bilgisayar, nota yazım programı edinmesi, bilgisayarı ve programı kullanmayı öğrenebilmesi ve beklide en önemlisi bu işler için gerekli zamanı sağlayabilmesi şeklinde sıralanabilir.

Öte yandan, Türk müziği icralarında (sözlü yada enstrümantal) genelde repertuar önceden belirlenmekte ve icra (konser) zamanına kadar çalışılmaktadır. Böyle durumlarda çalınacak eserlerin Sol anahtarından Fa anahtarına çevrilmesi aşamasındaki zaman problemi çalışma süreci içinde aşılabilsede, icra ortamlarında sıkça karşılaştığımız, belirli bir çalışma süreci olmaksızın, bazen 1–2 provayla bazen de irticalen yapılan icralarda, çevirme işlemi zaman açısından mümkün olmayacaktır. Bu durum ırcacının eseri ezbere bilmediği zamanlarda icra pratiği açısından büyük problemleri beraberinde getirecek, beklide icra pratiğini tamamıyla ortadan kaldıracaktır. Sonuç olarak, ırcacı Sol anahtarını okuyamayacağı için eserleri seslendiremeyecektir.

Yukarıda bahsettiğimiz problemler, makamsal viyolonsel eğitiminde ve icralarında Sol anahtarı kullanılmasının beklide en büyük nedenleridir. Aynı zamanda bu problemler eğitimde ve icralarda Fa anahtarı kullanılmasının en büyük dezavantajı olarak karşımıza çıkacaktır.

Sonuç ve Öneriler

İcranın ön planda olmadığı bir çalgı eğitiminden bahsetmek mümkün değildir. Çalgı eğitimindeki bütün uygulamalar; türü ne olursa olsun çalgısında üst düzeyde icra yapabilecek icracılar yetiştirebilmeyi hedeflemektedir. Bu nedenle, çalgı eğitimi ve icralara yönelik yeni fikirler, çalışmalar, uygulamalar vs. hangi alanda olursa olsun yaygın olarak kullanılan icra şekilleri dikkate alınarak değerlendirilmelidir. Makamsal viyolonsel eğitiminde ve icralarında Sol anahtarı ve Fa anahtarı kullanımına yönelik olarak yukarıda bahsedilen avantaj ve dezavantajlar, icra odaklı olarak değerlendirildiğinde, eğitim ve icralarda Sol anahtarının kullanımının avantajlarının Fa anahtarı kullanımının avantajlarından belirgin olarak daha fazla, dezavantajlarının da daha az olduğu görülmektedir. 2006 yılında Levent Değirmencioğlu tarafında yapılan “Geleneksel Türk Sanat Müziği Viyolonsel Öğretim ve İcra Yöntemleri Üzerine Bir Araştırma” isimli yüksek lisans tezi için, görüşlerine başvurulmuş uzman eğitmen ve icracıların neredeyse tamamı, makamsal viyolonsel icracılarının, sol anahtarı okuması gerektiği görüşünde birleşmişlerdir. Ayrıca Sol anahtarı okunması ile daha pratik icralar ortaya çıkarılacağı yönünde görüş bildirmişlerdir.

Türk müziği ile Batı müziği arasında aynı frekanstaki seslerin farklı isimlendirildiği (4 ses daha tiz) mevcut sistemin yanlışlığı üzerine olan tartışmalar günümüzde halen devam etmektedir. Yanlış olduğu ifade edilen bu sistemin kullanımının çok yaygın olması, yanlış ifadelendirmelerin düzeltilmesine ilişkin olarak yapılacak köklü düzenlemeleri neredeyse imkânsız hale getirmektedir. Şu anda, makamsal viyolonsel eğitimi ve icralarında Sol anahtarının yaygın olarak kullanılıyor olması da bahsedilen yanlışlık içerisinde değerlendirilmektedir.

Ancak Türk müziğinin evrensel müzik dilinde, tüm unsurlarıyla birlikte, doğru bir şekilde ifade edilebileceği, yeni bir sistem oluşturma adına bir reform gerçekleştiği zaman, makamsal viyolonsel eğitimi ve icralarında da anahtar kullanımına yönelik gerekli düzenlemelerin yapılmasının doğru olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

DEĞİRMENCİOĞLU; Levent (2006), “Geleneksel Türk Sanat Müziği Viyolonsel Öğretim ve İcra Yöntemleri Üzerine Bir Araştırma”, Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.

DEĞİRMENCİOĞLU; Levent (2011), “Makamsal Viyolonsel Öğretim Yöntemine Sistematik Bir Yaklaşım”, Doktora Tezi, İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Malatya.

ÖZGEN ÖZTÜRK, Yelda (2009), “Türk Makam Müziğinde Viyolonsel: Erken Dönem Kayıtları Üzerine Bir Analiz” , Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

ÖZGÜLLER, Özgür (2007), “Türk Müziği’nde Viyolonsel”, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Türk Musikisi Anasanat Dalı, İstanbul.

SAY, Ahmet (1992), Müzik Ansiklopedisi, Cilt 3, Başkent Yayınevi, Ankara.

TUTU, Sıtkı Bahadır (2001), Türk Müziğinde Viyolonsel Eğitimi, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

“TÜRKÜLERİMİZİN DİLİ”

*Yrd. Doç. Dr. Mehmet SARI**

*Afyon Kocatepe Üniversitesi
Fen Edebiyat Fakültesi*

ÖZET

Dil, en kısa tarifiyle bir anlaşma sistemidir. Ateş, ses, ışık, çeşitli hareketler ve işaretler birer anlaşma sistemidir. Tabiatdaki her canlının kendine has bir anlaşma sistemi, bir dili vardır. Mimarının, resmin, dansın, şiirin ve türkülerin de kendilerine özgü dilleri vardır.

Çocukluğumda ülkemizin her köşesinden bilip söylediğim onlarca türkü vardı. O yıllarda, şimdiki gibi televizyon, telefon, bilgisayar, internet yoktu. Bununla beraber sevgi, aşk, tabiat, gurbet, sıra, savaş türkülerini makamlarıyla beraber biliyorduk. Bunları kimden, nereden ve nasıl öğrenmiştik? İşte bunun sırrı, türkülerimizin büyüünde, gücünde ve dilinde saklıdır.

Türkülerimiz binlerce yıllık geçmişimizin dilidir. Türkülerimiz, millî kimlik belgelerimizdir. Aşkımız, sevgimiz, sevincimiz, tasamız, ağıtımız, inancımız, savaşımız, barışımız, cengimiz, düğünümüz onlarda dile gelir. Bundan dolayı, “Türk’e has” anlamında “türkü” demişiz türkülerimize. Türkçemiz yani dilimiz, türkülerimizi söyler. Türkülerimizin dili de bizi söyler.

Anahtar kelimeler: Türkü, dil, kültür.

LANGUAGE OF OUR SONGS

In the short definition, language is a communication system. Fire, sound, light, some kind of motions and mimics are each communication systems. Every living creatures in nature have their own communication systems and their own languages. Architecture, drawing, dance, poetry and songs also have their own languages.

In my childhood there are dozens of folk songs from everywhere in my country that I sang. In those years, there is no television, phone, computer or internet as today is. Whereas we knew love, nature, homesickness and war songs with their modals. We learned these from who, where and how? That secret comes from our song’s enchantment, power and language.

Our songs are the language of our history of thousands of years. They are letters of our national identity. We voice our love, joys, concerns, laments, beliefs, wars, peaces and weddings with them. Therefore, we named our songs as “Türkü” which is a specific phrase for Turks. Turkish which is our language voices our songs. And language of our songs voices us.

Key words: Song, language, culture.

Bir kültür taşıyıcısı olan, gizli ve gizemli bir dili bulunan türkülerimiz de dilimiz gibi canlı bir yapıya sahiptir. Doğar, büyür, yaşar, şairi belli olsa bile bir müddet sonra halkın ortak malı haline dönüşür.⁵⁷ Yüzyıllar ötesine, doğduğu ve yaşadığı dönemin değerlerini, anlayışını yansıtır. Türkülerimiz hiç şüphesiz dilimizin, Türkçemizin en kıymetli kelime varlığına sahiptir. “Türkülerde hiçbir sözlükte bulunmayan sözcükleri bulmak her zaman olabilir”⁵⁸ Biz bu bildirimizde bu husus üzerinde değil, türkülerin anlatım gücü üzerinde

* Yrd. Doç. Dr., AKÜ Fen Edebiyat Fakültesi TDE Böl. Öğr. Üyesi. msari@aku.edu.tr

⁵⁷ Türkülerin doğuşu, yayılışı, yaşama gücü, vatani, konuları vs. için bk. Cahit Öztelli, *Evlerinin Önü Halk Türküleri*, İstanbul, 1972, s. 9- 44.

⁵⁸ *Evlerinin Önü Halk Türküleri*, age, s. 21.

duracağız. Bir bakıma söylediğimiz veya dinlediğimiz bir türkünden etkilenişimizi, hissiyatımızı anlatacağız.

Dil, en kısa tarifiyle bir anlaşma sistemidir. İnsanoğlu biri biriyle anlaşmak için dünden bu güne birçok sistem geliştirmiştir. Onun için ateş, ses, çeşitli hareketler ve işaretler birer anlaşma sistemi olmuştur.⁵⁹ Sadece insanın değil tabiattaki her canlının kendine has bir anlaşma sistemi, bir dili, bir anlatanı ve bir anlayanı vardır. Dağların, ovaların, denizlerin dili vardır. Hayvanların, insanların dili vardır. Yavrusunu yitiren bir ceylanın, ölüm silahını bekleyen bir atın, kurban edilmeyi bekleyen bir koçun bakışları anlayana çok ama çok şey anlatır. Hele insanoğlunun bakışlarının dili bambaşkadır. Korku, öfke, özlem, sabır, bekleyiş, özleyiş, ümit, ümitsizlik, sevgi ve aşk aynı gözlerin bakışlarından hangisi olduğu bakış diliyle anlaşılır tek bir kelime etmeden... Aşkın bakışı başka, hastanın bakışı başkadır... Dürüstlük de yalan da anlaşılır bakışın dilinden... “Yüzüme, gözümün içine bak da söyle” deyişimiz bundandır. Ellerin, ayakların da dili vardır, dokundukları her yerde ve gezdikleri her mekânda... Günümüzde “vücut dili” yaygın bir hal almıştır...

Güzel sanatların da kendilerine özgü dilleri vardır. Dansın, mimarinin, resmin, şiirin ve diğerlerinin... Binlerce yıl ötesinden seslenirler bizlere... Kilimlerde, örmelerde, dokumalarda analarımızın, eşlerimizin, bacılarımızın el emekleri, göz nurları ilmek ilmek, düğüm düğüm, nakış nakış dillenirler bizlere.

Şiirlerimizin ve türkülerimizin dili bir başkadır... En güzel şiir yazılmamış, söylenmemiş, sanatkârın gönlünde düğüm düğüm düğümlemiş şiirdir denilir... Türkülerimizin dili bir başkadır. Gönülden gönüle anlam kazanan, kendilerine özgü dilleri bulunan bir dizede bir roman, bir ömür anlatılan türkülerimiz anonim de olsa yazanı ve söyleyeni belli de olsa nihayet bunları da ilk defa söyleyen biri olmuştur. Bunun için türkülerimiz insanımızın dilidir, insanımızın acısı, feryadı, yalvarışıdır... İnsanımızın duyuşu, hissiyatı, aşkı anlatılır bunlarda... Kısacası çilekeş, vefâkar, sabırlı, sadık, özverili Türk milletinin, insanımızın dilidir türkülerimiz... Türkülerimiz, bir sevdalının, bir âşğın, bir ayrı kalanın ve özlemle yol bekleyen ifadeleridir... Zaman zaman bireyin değil toplumun feryadıdır türküler. Savaşlarda, doğal felaketlerde, âfetlerde sabrın ve tahammülün yırtıldığı halkın çığlık dilidir... Türkülerimizi söyleyenler ve yazanlar, öyle anlar olur ki, kendi dilleri yetersiz gelir de, hisleri doruğa çıktıkta ölenin diliyle anlatırlar dertlerini...

Çocukluğumun ilk on beş yılı dağda- bayırda, bağda- bahçede türkü çağırmakla geçti. Hâlâ onlarca türkümüz makamlarıyla ezberimdedir. Zaman zaman o günleri yâd edercesine mırıldanırım bu türkülerimizi. Altmışlı yıllardı bu yıllar. Şimdiki gibi ne televizyon, ne telefon, ne bilgisayar ne de internet vardı o yıllarda. Hatta elektrik bile yoktu köyümüzde. Pille çalışan radyolar da her evde yoktu. Rahmetli ablamla birlikte tarlalarda, dağlarda yarışarcasına, avazımızın çıktığı kadar bağırarak ve yankımızı dinleyerek söyledik türkülerimizi. Kendimizi öyle bir kaptırırdık ki anlatmam mümkün değil.

Şimdi düşünüyorum da kimden, nereden, nasıl öğrenmiştik makamlarıyla birlikte o türkülerini. Yöre yöre ayrıldıklarını, aşk, gurbet, sıra, savaş türkülerini diye adlandırıldıklarını çok sonraları öğrendiğim bu türkülerden sadece yöremize, Kütahya'mıza ait olanları söylememişiz meğer. Mesela “Bahçelere Geldi Bahar”ın Kars⁶⁰, “Kadifeden Kesesi”nin İstanbul⁶¹, “Şu Karşı Yaylada Göç Katar Katar”ın Tercan⁶², “Gurbet Elde Bir Hâl Geldi Başıma”nın Erzincan⁶³, “Bir Mektup Yazdırdım Urfalı Kızına”nın Urfa⁶⁴, “Cevizin Yaprağı Dal Arasında”nın Afyon⁶⁵, “Penceresi Cam Cama”nın Erzurum⁶⁶, “Zeynep Bu Güzellik Var

⁵⁹ Bk. Mehmet Sarı, *Fakülte ve Yüksekokullar İçin Türk Dili Ders Kitabı*, Okutman Yayıncılık, Ankara, 2011, s. 15.

⁶⁰ Türkünün sözleri için bk. *Evlerinin Önü Halk Türküleri*, age, s. 44.

⁶¹ Türkünün sözleri için bk. *Evlerinin Önü Halk Türküleri*, age, s. 45.

⁶² Türkünün sözleri için bk. *Evlerinin Önü Halk Türküleri*, age, s. 49.

⁶³ Türkünün sözleri için bk. *Evlerinin Önü Halk Türküleri*, age, s. 55.

⁶⁴ Türkünün sözleri için bk. *Evlerinin Önü Halk Türküleri*, age, s. 71.

⁶⁵ Türkünün sözleri için bk. *Evlerinin Önü Halk Türküleri*, age, s. 81.

⁶⁶ Türkünün sözleri için bk. *Evlerinin Önü Halk Türküleri*, age, s. 83.

mi Soyunda”nın Sivas⁶⁷, “*Hey On Beşli On Beşli*”nin Tokat⁶⁸, “*Kara Çadır Düzedir*”in Maraş⁶⁹, “*Ayva Çiçek Açmış*”ın Balıkesir⁷⁰, “*Pınar Başı Ben Olaydım*”ın Hatay⁷¹, “*Şemsiyemin Ucu Kara*”nın Trakya⁷², “*Başındaki Puşu mudur*”un Diyarbakır⁷³, “*Lamba da Şişesiz Yanmaz mı*”nın Gaziantep⁷⁴, “*Ada Yolu Kestane*”nin Bolu⁷⁵; “*Karadır Kaşların*”ın Giresun⁷⁶, “*Ordu’nun Dereleri*”nin Ordu yöremize ait olduklarını bilmeden, bilmeye gerek duymadan söylemişiz. Kimi İstanbul’dan, kimi Tokattan, kimi Sivas’tan, kimi Erzurum’dan, kimi Ordu’dan... Nasıl ulaşmışlar elektriği bile olmayan, kuş uçmaz kervan geçmez o yaylalara, o dağlara bilmem.

İşte bu türkülerimizden biri “*Kara Tren*” türküsü biri de “*Tren Gelir Hoş Gelir*” türküsü. Köyümüzden dışarı çıkmamış, kara tren nasıl bir şeydir görmemiş, düdüğünü duymamışız. Yaşımız 8-10. Henüz bir yâriniz yok. Gurbet ele yâr yollamamış, hasretlik çekmemiş, ayrılık acısını tatmamışız. Yâre yazılan mektubun ulaşmayışının ıstırabını yaşamamışız. Elimize çanta alıp gurbet ele çıkmamışız. Yârin bize geleceğinin heyecanını duymamışız. Öyleyse daha o küçük yaşta bu türküler, kendimizden geçercesine, duyarak, hissederek söyleyişimizin sebebebi ne idi?

*Kara tren gelmez m’ola
Düdüğünü çalmaz m’ola
Gurbet ele yâr yolladım
Mektubumu almaz m’ola*
**

*Tren gelir hoş gelir, ley ley limi limi ley
Odaları boş gelir mini mini güzel gel bize
Duydum yâr bize gelir, ley ley limi limi ley
Safa gelir, hoş gelir mini mini güzel gel bize*⁷⁷

İstanbul türküsü olduğunu çok sonraları öğrendiğim “*Telgrafın Telleri*” türkümüz de bunlardan birisi. Telgraf nedir, direği nasıldır bilmiyorsun. Sevip yanmamışsın, yâr üstüne yâr sevmemişsin, bundan dolayı da gençlikte başına henüz bir şeyler gelmemiş ama, feryad ediyorsun dağlarda:

*Telgrafın tellerine kuşlar mı konar
Herkes sevdiğine de yavrum böyle mi yanar
Gel yanıma yanıma da yanı yanı başıma
Şu gençlikte neler geldi garip başıma*⁷⁸

Evet treni bilmiyorsun ama “*Kara Tren*” türküsünü çağırıyorsun. Telgrafi bilmiyorsun, direğini görmemişsin, türküsünü söylüyorsun. Henüz aşkı- sevdâyı bilmiyorsun, acısını duymamışsın, gurbeti tanıımıyorsun ama, türküsünü söylüyorsun. İşte bunun sırrı, türkülerimizin büyüünde, gücünde ve dilinde saklıdır.

Yetmişli, seksenli yıllarda radyolardan, televizyonlardan pek türkü duyamaz olduk. Yanılmıyorsam doksanlı yıllardan sonra bazı tedbirler alındı ve yayın organlarına türkü

⁶⁷ Türkünün sözleri için bk. *Evlerinin Önü Halk Türküleri*, age, s. 109.

⁶⁸ Türkünün sözleri için bk. *Evlerinin Önü Halk Türküleri*, age, s. 130.

⁶⁹ Türkünün sözleri için bk. *Evlerinin Önü Halk Türküleri*, age, s. 136.

⁷⁰ Türkünün sözleri için bk. *Evlerinin Önü Halk Türküleri*, age, s. 167.

⁷¹ Türkünün sözleri için bk. *Evlerinin Önü Halk Türküleri*, age, s. 175.

⁷² Türkünün sözleri için bk. *Evlerinin Önü Halk Türküleri*, age, s. 190.

⁷³ Türkünün sözleri için bk. *Evlerinin Önü Halk Türküleri*, age, s. 193.

⁷⁴ Türkünün sözleri için bk. *Evlerinin Önü Halk Türküleri*, age, s. 215.

⁷⁵ Türkünün sözleri için bk. *Evlerinin Önü Halk Türküleri*, age, s. 249.

⁷⁶ Türkünün sözleri için bk. *Evlerinin Önü Halk Türküleri*, age, s. 265.

⁷⁷ Türkünün sözleri için bk. *Evlerinin Önü Halk Türküleri*, age, s. 82.

⁷⁸ Türkünün sözleri için bk. *Evlerinin Önü Halk Türküleri*, age, s. 266.

programı yapma zorunluluğu getirdi. Bu programlar da gecenin geç saatlerine konuluyordu. Yavaş yavaş çocukluk günlerimdeki türkölü günlere gelmeye başladık.

Millî kimlik belgelerimizden olan türkülerimizde yüzlerce, binlerce yıl ötesinden günümüze ulaşan değerlerimiz vardır. Aşkımız, sevgimiz, sevincimiz, tasamız, ağıtımız, inancımız, kültürümüz... Savaşımız, barışımız, cengimiz, düğünümüz... Türkülerimiz, yüzlerce yıldan beri bizi anlatır bize. Bundan dolayı “Türk’e has” anlamında “türkü” demişiz onlara. Türkülerimiz, her bakışta, her okuyuşta, her dinleyişte ayrı bir pencere açar bizlere ve ayrı bir dünyaya götürür bizleri. Kütüphanemdeki türkü kitaplarını ne zaman elime alsam, okuduğum türkülerin yanına o günkü ruh halime göre notlar yazmışımdır. Aynı türkü beni farklı zamanlarda, farklı dünyalara götürmüş. Türkülerin dili bambaşkadır. Aynı kişiyi değişik zamanlarda değişik âlemlere götürür. Aynı türküyü okuyan veya dinleyenler, içinde bulundukları ruh hallerine göre başka başka hisseder onu. Bildirimde demek istediğim “Türkülerimizin Dili”, benim gönlümdeki çağrışım, benim gönlümdeki titreşim, benim gönlümdeki hissediş, benim gönlümdeki duyuşturdur.

İnsanımız yıllar boyu derdini, içini türkölere dökmüş. Çoğu zaman eşine- dostuna söyleyemediklerini türköler aracılığıyla feleğe söylemiş. Onun kızgınlığını, küfrünü, bedduasını hep felek üstlenmiş. Nasıl olsa cevap verecek, hesap soracak değil. Diğer edebiyat ürünlerinde gördüğümüz gibi türkülerimizde de görürüz işte bu felekten şikâyeti, feleğe göndermeyi. İstanbul yöresi türkülerimizden “Nideceksin Ey Felek” türküsünde seven bir gönöl, ayrılık acısını, yârinden ayrılışını göklere yükselen âhıyla feleğe yükler:

*Hecr elinden döne döne ey felek
Ahım çıktı göklere direk direk
Yârim aldın, şöyle böyle diyerek
Daha bana nideceksin ey felek⁷⁹*

Bir Amasya türkümüz olan “Felek Şad Olacak Günün Görmedim”de de felekten şikâyet vardır:

*Felek şâd olacak günün görmedim
Garip gönlüm bir efkâra düşürdün
El uzatıp gonca gülün dermedim
Bülbül gibi âh ü zâre düşürdün⁸⁰*

Onlarca türkümüzde “kahbe felek”ten yıkıcılığı, yakıcılığı, acımasızlığı, ağlatıcılığı, tatlı aş zehir katıcılığı, kol kanat kırıcılığı, sıladan ediciliği, gurbete atıcılığı, sevenleri ayıracılığı vb. yönleriyle söz edilir.⁸¹

*Kahpe felek sana nettim neyledim,
Attın gurbet ele parelerimi
Akıbeti beni sılamdan ettin
Kestin mümkünümü çarelerimi*

Kayseri yöresine ait bir türkümüze bakalım. Yâri gurbete, İstanbul’a giden, oradaki güzelleri gören yâri tarafından unutilan, uzun zaman, yedi yıl yol gözleyen, mektuba yazacak sözü bile kalmayan, ama hâlâ yârinin yolunu gözleyen seven bir gönöl, karamsarlığa düşmeden, beddua etmeden, özlemle ve umutla haykırır sevdiğinin ardından:

*Yârim İstanbul’u mesken mi tuttu
Gördün güzelleri beni unuttun
Sılaya dönmeye yemin mi ettin*

⁷⁹ Türkünün sözleri için bk. *Evlerinin Önü Halk Türköleri*, age, s. 374.

⁸⁰ Türkünün sözleri için bk. *Evlerinin Önü Halk Türköleri*, age, s. 66.

⁸¹ Türkünün sözleri için bk. *Evlerinin Önü Halk Türköleri*, age, s. 110, 246, 269, 285, 288, 308, 355, 374 vd.

*Gayrı dayanacak özüm kalmadı
Mektuba yazacak sözüm kalmadı*

*Yârim sen gideli yedi yıl oldu
Diktiğin fidanlar meyveyle doldu
Seninle gidenler sılaya döndü*

Görüldüğü gibi türkûde, yârinin yolunu gözleyen, hasretlik çeken isyan etmiyor, lanet okumuyor, küfretmiyor, bedduaada bulunmuyor ve karamsarlığa düşmüyor. Umutla bekliyor yârinin döneceği günü. Günümüzdekilere bakalım bir de. Önce, “*Yatağıma gel*” diye yalvarıyor. Sonra, “*Sarılmandan belli, kıracan mı belimi- Çok canım acıdı, çeksene elini*” diye şikayetçi oluyor. Sonunda da *Allah belânı versin- Allah seni kahretsin- Bana gelen sana gelsin yaaa- Hayatımı sen mahfettin- Acımadın neler çektim- Kader seni de kör etsin*” diye beddua bulunuyor.

Bir de şu meşhur “*Ben doğarken ölmüşüm*”, “*Batsın bu dünya*” gibi sözleri hatırlayalım. Daha dünyaya gelirken ölen, hayata ümitsiz başlayandan ne fayda beklenir. Muhakkak bunların da birer hikâyesi, birer dili ve kendine göre değeri vardır. Ama hiç birinde türkülerimizdeki sıcaklık, türkülerimizdeki samimiyet ve türkülerimizdeki sabır yoktur. Türkülerimizde, Türk insanı gibi sabır, bekleyiş, ümit, azim vardır. Kısacası türkülerimiz bir başkadır doğrusu... İşte türkülerimizin dili bu: Sabır dolu, hayat dolu, ümit dolu, özlem dolu, sevgi dolu.

Türkülerin dili anlatılırken örnek alınan türkülerin çoğu, seyahat esnasında arabamdaki radyodan dinlediğim türkülerdir. Bir iki ekleme dışında özel bir seçim bile yapmadım. Demek istediğim şu ki, her türkümüzün bir hikâyesi, bir dili vardır. Mesela “*Uçun kuşlar uçun İzmir’e doğru*”⁸² türküsünde bir askerin sıra hasreti ne güzel anlatılır. Şimdiki gibi telefon yok, internet yok, eş-dostla görüşme imkânı yok. Nöbette, talimde, askerlik görevinde yârinin düşünen askerin gözleri, havada uçan kuşlara takılır. Kuşlar, memleketine doğru gitmektedir. Asker, onlarla haber gönderir yârine ve onlardan haber bekler sıladan. Teselli bulur bir bakıma. Bu bekleyişte, bu özlemde, bu haberleşmede kimi zaman seher yeli, kimi zaman saba rüzgârı kimi zaman da turna veya diğer kuşlar vardır. Edebiyatımızda bunlar haber getirici, haber götürücü ve sır saklayıcıdır. Sevenle sevileni, âşık ile maşuku, ana ile yavruyu özlem dolu türkülerde buluştururlar. Hasretliğin, özlemin, sevilenlerden haber alamamanın sıkıntısını bundan daha güzel ne anlatabilir. Hem de yukarıda değindiğimiz gibi sır saklarlar, sıkıntıları söylemezler, hep güzel haberler taşırlar. “*Allı Turnam Bizim Ele Varırsan*” türkümüzün diline kulak verelim. Sevenin kolu kırıktır, eli tutmamaktadır ama allı turnadan memleketine vardığında bunları saklaması, güzel şeyler söylemesi; şeker, kaymak, bal söylemesi istenir:

*Allı turnam bizim ele varırsan,
Şeker söyle, kaymak söyle, bal söyle*

*Gülüm gülüm kırıldı kolum
Tutmuyor elim turnalar ey
Ah gülüm gülüm yâr gülüm
Kız gülüm gülüm turnalar ey*

*Eğer bizi sual eden olursa
Boynu bükük, benzi soluk, yâr söyle*

⁸² Asker ettiler beni kıdemli çavuş- Gurbet çöllerinde oldum bir baykuş- Anadan babadan yârdan bir haber yokmuş- Uçun kuşlar uçun İzmir’e doğru (Derleyen Hüseyin Yaltırık 1992)

Seher yeli de aynı vazifeyle yükümlüdür. Halk edebiyatımızda, türkülerimizde “seher yeli” denilir, divan edebiyatımızda “bâd-ı saba”. Fark bundan ibarettir. Öz, duyuş, yalvarış, yakarış, anlatış aynı. Sevenden yâre haber götürücü bu defa da “seher yeli”dir. Seven gönül seher yeline, “Benim de bir yârim var, estiğin, gezdiğin yerlerde eğer onu görürsen Allah aşkına selamımı götür, halini sor, benim hallerimi ona anlat” diye adeta yalvarır:

*Seher yeli sen Mevlâyı seversen
Benim de bir yârim var seher yeli
Estiğin yerlerde yâri görürsen
Götür selamımı ver seher yeli

*Eğer görür isen gül yüzlü yâri
Selam et hatırın sor seher yeli
Bildir ahvalimi dostuma bari
Ne söyler sultanım gör seher yeli*

Seher yelinden, yine aynı incelik, aynı duyarlılık göstermesi beklenir ve sevenin nazlı yâre küs olduğunun ve bağına taşlar bastığının söylenilmemesi, yâri üzmemesi istenir. Aşkın, sadakatın, sabrın, özlemle bekleyişin güzelliği bundan daha güzel hangi dille anlatılabilir:

*Seher yeli bizim ele gidersen
Nazlı yâre küstüğümü söyleme
Ne hallara düştüğümü sorarsa
Bağıma taş bastığımı söyleme*

Bazı türkülerimizde de seher yelinden yâre haber götürmekle, sevenin halini bildirmekle kalmaması, yârin gelmesi için “Gel hele gülüm gel hele” diye yalvarıp onu getirmesi istenir:

*Seher yeli selam söyle yârime
Gel hele de gülüm gel hele
Beni kula kul eyledi bu sene
Gel hele de gülüm gel hele*

Kütahya türkülerimizden birinde Pesendi de yârine saba ile mektup yollar:

*Ey saba al bu nameyi ilet
Hak-i paye yüz sür cananıma ver
Canıma kâr etti bu derd ü hasret
Bildir ahvalimi sultanıma ver*

Erzurumlu Emrah, yârine “bâd-ı saba” ile selam gönderir:

*Bad-ı saba selam söyle o yâre
Mübarek hatırı hoş mudur nedir
Nideyim yitirdim bulamam çare
Mestan ela gözler yaş mıdır nedir*

Günümüzden, 21. yüzyıldan, birçok ozanımızda olduğu gibi Yoksul Derviş’te de görürüz seher yelinin nazlı yâre gidişini:

*Böyle hızlı, hızlı gidişin nere,
Eğlen de bir kere dur seher yeli.
Herhalde gidişin o nazlı yâre,
Var da hallerini sor seher yeli.⁸³*

⁸³ Mehmet Sarı, *Hak Âşığı ve Halk Ozanı Yoksul Derviş*, C. II, Ankara, 2010, s. 447.

Divan şâirlerimizden Ahmedî bundan 6 yüzyıl öncesinden, 15. yüzyıldan seslenir bir gazelinde ve yâre selamını saba ile iletir:

*İlet benüm selâmumu dildâra iy sabâ
Arz eylegil peyâmumu ol yâre iy sabâ⁸⁴*

Burada bir parentez açarak şunu da söylemek isterim. Görüldüğü gibi dünden bugüne, divan şâirinden halk ozanına, gazelden türküye sevgiliye haber, “seher yeli” ile “bâd-ı saba” ile salınır. Bu benzerlik, bu ortak duyuş aynı millete, aynı kültüre ve aynı duyuşa sahip olmanın bir göstergesidir.

Şiirlerimizde, türkülerimizde turnaların ayrı bir yeri vardır. Hakkında makaleler değil kitaplar yazsan yeridir. Burada sadece çok ama çok dikkatimi çeken renk, ışık, pırıltı, hareket, canlılık cümbüşü oluşan Kangal yöremize ait “*Sabahtan Bizim Pınara*” türküsünün pınar başındaki kızları, gelinleri ve turnaları gözlerimizin önünde bir tablo gibi canlandıran; kızların, gelinlerin ve turnaların pırıltısını, pınarın-suyun şırıltısını dillendiren sözlerine dikkat çekmek istiyorum:

*Sabahtan bizim pınara
İki gelin üç kız gelmiş
Durnalar, allılar, telliler, durnalar*

*Civil civil ötüşürler
Sandım köye yaz geldi
Durnalar, allılar, telliler, durnalar⁸⁵*

Biraz da Tokat dolaylarını uzanalım:
*Hey On beşli on beşli,
Tokat yolları taşlı,
On beşliler gidiyor,
Kızların gözü yaşlı.⁸⁶*

Her türkümüzün bir hikâyesi vardır demiştik. Bu türkümüzün hikâyesi de malum. Yemen Harbi, 15’liler diye bilinen, askere alınan 15 doğumlu daha bıyığı terlememiş gençlerimiz. Ve ardından yakılan türkü. Yine özlem, yine hasret, yine acı. Ama isyan yok, sabır var, bekleyiş var. Yavuklusu askere çağrılan bir kızın gözyaşları.

Yemen deyince bir başka türkümüz aklıma geliverdi. Kızlarımızın gözyaşlarıyla uğurlanan kınalı kuzularımız kırılır, şehit olur, hakkın rahmetine kavuşur. Geride kalanlar yollarını gözlerler, haber beklerler. *Burası Muştur yolu yokuştur, giden gelmiyor acep ne iştir* diye türküler yakılır yine.

Türkülerimizdeki sadece sabrın ve bekleyişin dili üzerine bir kitap yapsak, sığmaz.

*Gözüm yolda gönlüm darda
Ya kendin gel ya da haber yolla
Duyarım yazmışsın iki satır mektup
Vermişsin trene halini unutup
Kara tren gecikir belki hiç gelmez
Dağlarda salınır da derdimi bilmez
Dumanın savurur halimi görmez
Kan dolar yüreğim gözyaşım dinmez*

⁸⁴ Bir türkümüzde: *Evlerinin önü lale bağdır, eswer bad-ı saba zülfün dağıdır*” denilir.

⁸⁵ Türkünün sözleri için bk. *Evlerinin Önü Halk Türküleri*, age, s. 178.

⁸⁶ Bk. Neriman Tüfekçi- Nida Tüfekçi, *Memleket Türküleri*, İstanbul, 1964, s. 125.

*Yara bende derman sende
Ya kendin gel ya da bana gel de
Duyarım yazmışsın iki satır mektup
Vermişsin trene halini unutup
Kara tren gecikir belki hiç gelmez
Dağlarda salınır da derdimi bilmez
Dumanın savurur halimi görmez
Kan dolar yüreğim gözyaşım dinmez*

Bu millet tarih boyunca çok ama çok çileler, sıkıntılar çekmiş. Çoğu zaman da yabancidan değil, kendinden, yöneticilerinden; eliyle büyüttüğü, eliyle seçtiklerinden. Romanlara, hikâyelere, filmlere, şiirlere konu olmuş çekilen sıkıntılar. Bu konuyu bir iki dizeyle en manidar Büyük şâir Yavuz Bülent Bakiler anlatır “Anadolu” adlı şiirinde:

*Zaman zaman nankör çıktı büyütüp okuttuğum,
Gölge vermedi çok kere diktiğim ağaç...*

*Devlet denince hep vergi geldi aklıma
Jandarma deyince kırbaç...*

Devletten, devleti temsil edenlerden çekilen sıkıntılar, türkülerimizde ayrı bir dile getirilmiş Anadolu insanı tarafından. İnsanımız için türküler bir bakıma içini dökme, rahatlama alanı olmuş. Halk, bir kurt gibi içini kemirenleri kime söyleyebilsin başka. Konuşsa suç, anlatsa suç. O da sazının tellerine, türkülerin dillerine sığınmış. Onun içindir ki, çekilen o sıkıntıları en güzel anlatan, türkülerimiz olmuştur. Türküler halkın dert ortağı ve dili olmuş. Çocukluğumdan hatırlarım. Köye jandarma geldiği zaman veya ormancı söz konusu olduğu zaman bir telaş alır insanları. Yarı misafirperverlikten, yarı korkudan ikramda ve saygıda kusur etmemeye özen gösterilir. İnsanımız bilir ki, onların arkasında devlet, elinde silah vardır. Bir bakıma kanun adamıdır onlar. Ama onların yaptığı zulümleri, insanlara verdikleri sıkıntıları sorgulayan yoktur. İşte bu sıkıntılar yine türkülerimizde dillenir. İşte Muğla yöresinden bir tanesi:

*Çıktım Belen Kahvesine baktım ovaya
Bay Mustafa çağırdı dam'oyynamaya.
Ormancı da gelir gelmez yıkar masayı
Söz anlamaz ormancı çekmiş kafayı.*

*Aman ormancı yaktın ormancı
Köyümüze getirdin yoktan bir acı.*

Burdur yöresine ait “Hoca ezan okuyor” türküsünde de köylerdeki jandarma korkusu açıkça görülür:

*Aman Hatça'm
Bağlara gel bağlara
Biz de gidelim
Candarmasız köylere*

Ölüme ve yaşlılığa çare yoktur. Türkülerimizde özellikle de “Yolun Sonu Görünüyor” türkümüzde bu konu, ölüm kelimesi kullanılmadan o kadar güzel anlatılır ki. Günlük hayatımızda hani hep deriz ya, “ah bir kar yağsa, ah bir bahar gelse, ah bir yaz olsa” vb. Bir zamandan sonra bunların hiç birisi insana yeterli gelmeyecektir. O, bir yere, bir yöne doğru

odaklanacaktır. Tükenmez sandığı günler tükenmeye başlayacak, bitmeyeceğini sandığı yol bitmeye yüz tutacak ve yolun sonu görünmeye başlayacaktır. Üzerinde direği, merhametli yüreği olmayan dünyadan giderken kılavuza gerek yoktur. Sayılı günler tükenince gelen Azrail'e, ağa- bey, zengin- fakir, güzel- çirkin ayrımı olmaksızın teslim olmaktan başka yol yoktur:

*Bana ne yazdan bahardan
Bana ne borandan kardan
Aşağıdan yukarıdan
Yolun sonu görünüyor*

*Geçtim dünya üzerinden
Ömür bir nefes derinden
Bak feleğin çemberinden
Yolun sonu görünüyor*

*Azrailin gelir kendi
Ne ağa der ne efendi
Sayılı günler tükendi
Yolun sonu görünüyor*

*Bu dünyanın direği yok
Merhameti yüreği yok
Kılavuzun gereği yok
Yolun sonu görünüyor*

“Kar Yağar Bardan Bardan” türkümüzde de özlemle yol bekleyiş, sadakat dile getirilir. Öyle bir bekleyiştir ki bu, kardan yollar kapanır, gelen giden yoktur. Yârden bir haber gelmez. Günler geçer, yıllar geçer. Yeni karlar yağar, duvar üstlerine çıkarak yol gözlenir, yârden hâlâ bir haber yoktur. Yârinden umudu kesip başka yâr sevmesi, kalbinin kararması, gözünün körleşmesi demektir:

*Kar yağar bardan bardan (gızlar)
Yollar kapandı kardan (gızlar)
Ne gelen var ne giden (gızlar)
Haber gelmedi yârden*

*Kar yağar kar üstüne (gızlar)
Çıktım duvar üstüne (gızlar)
Meğer ki kör olmuşum (gızlar)
Yâr sevem yâr üstüne*

İnsanımız severse adam gibi sever. Dinimizde ve kültürümüzde sevip sevip ayrılma hoş karşılanmaz. Tabii bunu günümüze göre düşünmemek gerekir. Bütün sanat eserleri dönemini yansıtır ve dönemine göre düşünerek anlamak, değerlendirmek gerekir. “Evreşe Yollar” türkümüze bakalım. Köylerde, kasabalarda mahalle aralarında dar yollar vardı. Orada karşılaşan iki kişiden biri diğerine, “Bana bakma, ümitlenme, bir beklentin olmasın. Çünkü ben söylüyüm, nişanlıyım, evliyim. Yani benim bir yârim var. Benden sana, senden bana yâr olmaz diyor. Sevip sevip ayrılmak dinimizde, kültürümüzde, huyumuzda yoktur diyor. Köyümüzün suyu zembem akar derken de köylerini, zembemin çıktığı kutsal topraklara benzetiyor. Öyleyse böylesi kutsal bir yerde, sahipli birisine bakılmasının doğru olmadığını,

etik olmadığını, sevip sevip ayrılmanın kabul edilecek bir durum olmadığını, inançlarında, huylarında bulunmadığını belirtiyor:

Evreşe yolları dar, dar

Bana bakma benim yârim var

.....

Evreşedir köyümüz, zenzem akar suyumuz

Sevip sevip ayrılmak, yoktur öyle huyumuz.

Bir Balıkesir türkümüz olan “*Bir Yakadan Bir Yakaya Bakılmaz*” türküsünde de benzer konu dile getirilerek, elin sevdiğine bakılamayacağı, ona nişan takılamayacağı, gonca gül- kadar güzel olsa bile- başa sokulamayacağı söylenir:

Bir yakadan bir yakaya bakılmaz

Elin sevdiğine nişan takılmaz

*Gonca güller olsa başa sokulmaz*⁸⁷

Kültürümüzde ve dinimizde namusunu korumak kadınlardan olduğu kadar erkeklerden de beklenir. “*Bir Hamam Yaptırdım*” türküsünde allı, pullu, has güzel bir geline seslenen erkeğin evli olduğunu, kendisinden selamı, ümidi kesmesi gerektiği dillendirilir:

Allı gelin, pullu gelin, has gelin

Ayağını nokta nokta bas gelin

*Ben evliyim, sen selamı kes gelin*⁸⁸

Dünya yalan, dünya geçicidir. Kimler gelmiş kimler geçmiştir. Bu dünya kimseye kalmamıştır. Ama insanoğlu aldanmıştır dünyanın işine, gidişine ve rengine. Bu aldanış büyük bir cahilliktir. Akıllı insan yarınını düşünür, geçici olan şeylere aldanmaz.

Cahildim dünyanın rengine kandım

Hayale aldandım, boşuna yandım

Seni ilelebet benimsin sandım

Ölürüm sevdiğim, zehirim sensin

Evvelim sen oldun, ahirim sensin

**

Şu dağların oylumuna

Kuşlar konar yayluma

Gel hakkını helal eyle

Geldik yolun ayırımına

Allı gelin al olaydı

Selvilere dal olaydı

Gelen giden yolculardan

Nazlı yâr beni soraydı

Aşkın kuvveti, özlem, bekleyiş, yemin, sadakat dillendir Ordunun dereleri türküsünde:

*ORDUNUN DERELERİ*⁸⁹

Ordunun Dereleri

Aksa yukarı aksa

Vermem seni ellere

Ordu üstüme kalksa sürmelim Amman

⁸⁷ Türkünün sözleri için bk. *Evlerinin Önü Halk Türküleri*, age, s. 65.

⁸⁸ Türkünün sözleri için bk. *Evlerinin Önü Halk Türküleri*, age, s. 90.

⁸⁹ Bk. Taner Can- Salih Turhan, *Ordu'nun Dereleri Ordu Türküleri*, Ankara, 2007, s. 177.

*Oh Mehmetim Mehmetim
Sana küstüm demedim
Beni sana geçmişler
Vallahi ben demedim sürmelim Amman*

*Ordunun dereleri
Derin derin çağlıyor
Kalk gidelim sevgilim
Annem evde ağlıyor sürmelim Amman*

*Oy bağlamam bağlamam
Zerdalı dalı mısın
Garip garip çalarsın
Benden sevdalı mısın sürmelim Amman*

Hikayesi şöyledir türknün: Hacerle Mehmet birbirini çok sever. Kıskananlar aralarını bozarlar, laf getirip laf götürürler. Bu yalan sözlere inanan Mehmet memleketini terk eder. Hacer gece gündüz yol gözler, evinin yakınından akan dereye baka baka türkü söyler.⁹⁰

Ünye, Fatsa, Ordu arasında, dağlardan kapup gelen Karadenize dökülen onlarca dere var. Bir hafta önce otobüsle Ordu'ya giderken giderken tek tek saydım. Onlarca dere ismi var yol kenarındaki levhalarda. Sadece Çalışlar Deresi 27, Akçaova Deresi 11 tanedir.

Türkülerde bazen de kendine, gönlüne sesleniş vardır. Âşık, dert sahibi kendi kendini teselli eder adeta. Kabına sığmayan gönle sabır, tahammül tavsiye edilir, ümit vaat edilir, Hz. Eyüp sabrı hatırlatılır...Yine karamsarlık yoktur, sabır ve ümit vardır...

*Bu da Gelir Bu da Geçer
Ne ağlarsın benim zülfü siyahım
Bu da gelir bu da geçer ağlama
Göklere erişdi feryadım ahım
Bu da gelir bu da geçer ağlama*

*Bir gülün çevresi dikendir hardır
Bülbül gül elinden ah ile zardır
Ne de olsa kışın sonu bahardır
Bu da gelir bu da geçer ağlama*

*Daimiyem her can ermez bu sırra
Eyüp sabır ile gitti mısıra
Koyun oldum ağladım ardı sıra
Bu da gelir bu da geçer ağlama*

Kütahya yöresine ait “Sarılı Yazma” türküsünde sabır, bekleyiş çok güzel anlatılır:
*Sarılı yazmamı yırtar eklerim
On yıl olsa yâr yolların beklerim*⁹¹

Başka bir türkümüzde de yine sabır, bekleyiş ve alna yazılan kara yazıya sabır vardır. İsyan, karamsarlık yoktur:

Keklik gibi kanadımı süzmedim

⁹⁰ Ordu'nun Dereleri Ordu Türküleri, s. 362.

⁹¹ Bk. Emel Funda Türkmen, *Ulusaldan Evrensele Ses Eğitiminde Kütahya Türküleri*, Kütahya, 2007, s. 23.

*Murad alıp doya doya gezmedim
Bu kara yazıyı kendim yazmadım*

Türkülerimiz her türlü kültürümüzün de dilidir.⁹² Mesela bir Dinar türküsünde sandık, çevre(mendil), saçak, bıçak kültürü birlikte yer alır:

*Sandık üstünde sandık
Düşünmeden söz verdik (Biz sizi adam sandık)
Çevresi saçaklı
İşte geliyor
Elleri bıçaklı*

Türkülerimizde garip, gariplik konusu da dile gelir:
*Kardeşim yok mezarıma taş döke
Bir çalıdır mezar taşı garibin*

Türkülerimizde gurbet, hasretlik var. İsyan, nefret yok. En fazla, gönül hazin hazin ağlar:

*Yolumuz Gurbete Düştü
Hazin Hazin Ağlar Gönül
Araya Hasretlik Girdi
Hazin Hazin Ağlar Gönül
Garip Garip Ağlar Gönül
Dertli Dertli Ağlar Gönül*

*Bu Mudur Senin Eserin
Sinemi Yaktı Kederin
Ölürsem Olmaz Haberin
Hazin Hazin Ağlar Gönül
Garip Garip Ağlar Gönül
Dertli Dertli Ağlar Gönül*

*Beyhani'yem Budur Halim
Senden Ayrı Düştü Yolum
Bu Hasretlik Bize Zulüm
Hazin Hazin Ağlar Gönül
Garip Garip Ağlar Gönül
Dertli Dertli Ağlar Gönül*

Kütahya yöremize ait Çömüdüm türküsünde âşıkların buluşma yeri anlatılır. Sevenler şimdiki gibi her yerde ve her zaman buluşup görüşemezler. Dünyada yâri olmayanın yeri olmayacağı, içinin kararacağı, kalaysız kaba benzeyeceği vurgulanan türküde, seveniyle görüşme arzusuyla yanan kız, oğlana buluşma yerleri olan pınar başına nasıl ve hangi bahane ile geleceğini anlatır:

*Ay oğlan arsız oğlan
Dünyada yârsız oğlan
Kalaysız kaba benzer
Dünyada yârsız oğlan*

⁹² Bk. Mehmet Sarı, "Kütahya Türkülerinde Yaşayan Giyim Kuşam Kültürü", *II. Ulusal Hisarlı Ahmet Sempozyumu-Değişen Toplumda Kültürlenme ve Kültürleşme*, 26-27-28 Mayıs 2011, Kütahya, 2011, s. 250.

*Ay oğlan imâna gel
Dön dolan pınara gel
Hiç bahanen yok ise
Çevreni yumağa gel⁹³*

Anadolu’da bir adet vardır. Savaşta, askerde, bir olayda veya kazada vefat eden birinin eşi, başkasına gitmesin, yoksulluk içinde kalmasın, sahipsiz olmasın gibi sebeplerle aynı evin diğer bir oğluna, yaşı küçük de olsa nikahlanır. Veya yine yaşına dikkat etmeden mal mülk bölünmesin, ele gitmesin gibi sebeplerle akrabalarla evlendirilir. Evlilikte birçok sebep vardır. Bunlardan birisi de hakları olarak çiftlerin bir insan olarak dört açlığından birisi olarak, doğal olarak cinsel açlığını gidermektir. Bir türkümüzde bir gelin edep çerçevesinde, edebi bir dille bu konuyu dile getirir. Sayfalarca anlatmaya gerek duymadan:

*Bünyan yöresinden:
Kadifeli yastık kadifeli yorgan yer yumuşak
Emmim oğlu yanıma geldi bir uşak
Öpmesi yok sevmesi yok konuşak
Ana beni niye verdin çocuğa
Oynar oynar taş doldurur kucağa*

*Sabah olur pabucunu giyemez
Akşam olur yemeğini yiyemez
Karanlıkta yatağını bulamaz
Ana beni niye verdin çocuğa
Oynar oynar taş doldurur kucağa*

*Sabah olur çocuk gider oyuna
Oynar oynar kum doldurur koynuna
Beni verenlerin vebal boynuna
Ana beni niye verdin çocuğa
Oynar oynar taş doldurur kucağa*

Türkülerin dilinde iklim, bölge, yeme-içme, giyim- kuşam⁹⁴ birlikte o bölgedeki hayat tarzı da dile gelir. Hisardan İnmem Diyor (Kütahya) türküsünde Arabistan’ın sıcak, çöl iklimi dile getirilirken, bizdeki giysilerden don ve fıstanın o bölgede giyilmediği de dile getirilir:

*Hisarın ardı bostan
Yıkılsın Arabistan
Arabistan kızları
Ne don giyer ne fıstan⁹⁵*

Türküler, yeni gelişmelere, değişimlere, medeniyete, teknolojiye de açıktır. Kültürümüzde, inancımızda kadınlar erkeklerden çekinip kaçarken, evlenip evlenip boşanmak hoş karşılanmazken, turizmin yoğun olduğu bölgelerimizden Bodrum’da belki de turizmin, turistlerin getirdiği etkileşimden olmalı ki kadınlar artık erkeklerden kaçmaz olmuş, evlenip evlenip boşanmak normal hale gelmiştir. Türkünün dilinden anlaşılıyor:

*Çekirgemin Taburu (Bodrum yöresi) türküsü:
Çekirgem uçmaz oldu
Kanadın açmaz oldu*

⁹³Bk. Mustafa Hisarlı- İsmail Pektaş, *Hisarlı Ahmet Yorumuyla Kütahya Türküleri*, Kütahya, 1995, s. 83; *Ulusaldan Evrensele Ses Eğitiminde Kütahya Türküleri*, 43.

⁹⁴ Bk. “Kütahya Türkülerinde Yaşayan Giyim Kuşam Kültürü, agm., s. 250.

⁹⁵ Bk. *Hisarlı Ahmet Yorumuyla Kütahya Türküleri*, age, s. 85; *Ulusaldan Evrensele Ses Eğitiminde Kütahya Türküleri*, age, s. 25.

*Şu Bodrum'un kızlar
Erkekten kaçmaz oldu*

*Dam üstünde siniler
Fiske vursan iniler
Şu Bodrum'um kızları
Haftada koca yeniler*

İster göbek havası deyin ister roman havası. Bugün birçok düğünde söylenen ve oynanan bir türkümüzde yabancı bir sigaranın türkülerimize kadar girişi, bugünkü haliyle eskiden olmamakla birlikte günümüzde kızların dudaklarını boyayışı dile gelir:

*Oooo mastika mastika
Sigarası malbora
Alayım kızıma bir kutu boya
Boyasın kendini boydan boya.*

SONUÇ

Türkülerin kimi anonim, kimi ozanı belli bir şiir, kimi bestelenme amacıyla yazılmış sözlerdir. Okuyanın duyuşuna, vurgusuna, yorumuna göre dili anlam kazanır. Farklı yorumlar, farklılıklar türkülerin zenginliğini oluşturur. Türkülerimiz sevdamız, aşkımız, sevincimizdir. Türkülerimiz, sabrımız, özlemimiz, tahammülümüzdür. Türkülerimiz, tarihimiz, kültürümüz, geçmişimizdir. Türkülerimiz bizi anlatırlar bize binlerce yıl ötesinden bugüne. Dinimiz, dilimiz, kültürümüz gibi bizi biz yapan millî kimlik belgelerimizdir türkülerimiz. Bu millet türküsünü unutursa Türklüğünü de unuttur. Türklüğümüzü yaşatmak türkülerimizi yaşatmaya bağlıdır.

Türküler kadar duru, türküler kadar duygulu, türküler kadar hayat dolu olunuz.

KAYNAKÇA

- CAN, Taner- TURHAN, Salih, *Ordu'nun Dereleri Ordu Türküleri*, Ankara, 2007.
- HİSARLI, Mustafa- PEKTAŞ, İsmail, *Hisarlı Ahmet Yorumuyla Kütahya Türküleri*, Kütahya, 1995.
- ÖZTELLİ, Cahit, *Evlerinin Önü Halk Türküleri*, İstanbul, 1972.
- SARI, Mehmet, *Hak Âşığı ve Halk Ozanı Yoksul Derviş*, C. II, Ankara, 2010.
- SARI, Mehmet, *Fakülte ve Yüksekokullar İçin Türk Dili Ders Kitabı*, Okutman Yayıncılık, Ankara, 2011.
- SARI, Mehmet, "Kütahya Türkülerinde Yaşayan Giyim Kuşam Kültürü", *II. Ulusal Hisarlı Ahmet Sempozyumu-Değişen Toplumda Kültürlenme ve Kültürleşme*, 26-27-28 Mayıs 2011, Kütahya, 2011, s. 250.
- TÜFEKÇİ, Neriman- TÜFEKÇİ, Nida, *Memleket Türküleri*, İstanbul, 1964.
- TÜRKMEN, Emel Funda, *Ulusaldan Evrensele Ses Eğitiminde Kütahya Türküleri*, Kütahya, 2007.

“ÖĞRENCİLERİN ELEKTRONİK ORG EĞİTİMİ DERSİNE İLİŞKİN GÖRÜŞLERİ (GAZİOSMANPAŞA ÜNİVERSİTESİ ÖRNEĞİ)”

Yrd. Doç. Dr. Mehmet Serkan UMUZDAŞ

Gaziosmanpaşa Üniversitesi

ÖZET

Bu çalışmanın amacı, Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı öğrencilerinin elektronik org dersine yönelik görüşlerini belirlemektir. Öğrencilerin elektronik org eğitimi dersinde zorlandıkları konular, zorlanma sebepleri, karşılaşılan problemlerin çözümleri ve bu dersin diğer derslere katkısı olarak dört alt başlık halinde düşünceleri alınmıştır. Anket, 2010-2011 eğitim öğretim yılında Gaziosmanpaşa Üniversitesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı 2. sınıfında öğrenim görmekte olan 25 öğrenciye 38 adet soru yöneltilmiştir. Ankete verilen yazılı cevaplar nitel araştırma teknikleri uygulanarak analiz edilmiştir. Araştırmanın bulgularına göre öğrenciler elektronik org dersinden sonra okul şarkıları ve diğer eserlere eşlik yapabilecekleri görüşüne kuvvetle katıldıklarını belirtmişlerdir. Öğrenciler elektronik org eğitimi dersinde kazanılan becerilerin, diğer alan derslerine katkısı olduğunu düşünmektedir.

Anahtar Kelimeler: Elektronik Org Eğitimi, Müzik Eğitimi, Müzik Teknolojisi

OPINIONS OF STUDENTS' TOWARDS KEYBOARD COURSE

ABSTRACT

The purpose of this study is to find out the opinions of students enrolled in Department of Fine Arts Faculty of Education Department of Music Education, towards keyboard course. Opinions of the students were received in the four sub-topics that keyboard course and forced to keyboard issues, the strain causes, and solutions to problems encountered. 2nd class 25 students of Music Department in Gaziosmanpaşa University were asked the survey including 38 questions, in 2010-2011 academic year. On the type of survey responses were analyzed using qualitative research techniques. According to findings of the research, students strongly agreed that they can accompany school songs and the other pieces by the keyboard in the future along their professional life. Students think that gained abilities to playing keyboard effects the other fields positive.

Keywords: Keyboard Training, Music Education, Technology of Music

1.GİRİŞ

Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı Lisans Programının II. Sınıf II. Yarıyılında yer alan Elektronik Org eğitimi dersi ile öğrencilerin elektronik org ile ilgili genel bilgilere sahip olmaları amaçlanır.

Elektronik org eğitimi dersinin içeriğinde -öğrencilerin meslek yaşamlarında kullanabilecekleri- elektronik orgun tanıtımı ve kullanımına yönelik bilgiler yer almaktadır. Ayrıca ders içeriğinde çocuk şarkılarına, uygun akor yazma ve çalma becerileri de geliştiren çalışmaları barındırmaktadır.

Etkili bir eşlik çalgısı olan ve müzik derslerine olumlu katkıları olduğu düşünülen elektronik org, müzik öğretmeni adaylarına ilk defa 1997 yılı müzik öğretmenliği lisans programında yer alan “Elektronik Org Eğitimi” dersi bünyesinde öğretilmeye başlanmıştır (Kavak ve diğ. 2007: 185).

2007 yılında değişikliğe uğrayan müzik öğretmenliği lisans programında da varlığını sürdürmeye devam eden “Elektronik Org Eğitimi” dersi, lisans ikinci sınıfın ikinci döneminde okutulmaktadır. Bu ders, dönem içerisinde haftada iki saat uygulamalı olarak gerçekleştirilmektedir (Kavak ve diğ. 2007: 221).

Müzik Öğretmenliği programı, elektronik org eğitimi dersini ve orgu, müzik öğretmeni çalgısı olarak görmektedir. Ancak programda okul çalgıları dersi de mevcuttur. Buradan hareketle; elektronik orgun okul çalgısı olarak diğer okul çalgılarına göre ayrı yere sahip olduğu düşünülebilir.

Müzik eğitimi alan yazınında, elektronik org eğitimi dersini doğrudan konu alan çalışma sayısı oldukça azdır. Araştırıldığı kadarıyla; müzik öğretmenliği son sınıf öğrencilerine öğretmenlik uygulamasındaki saha çalışmalarında elektronik org kullanımının zorunlu kılınması gerekliliğinin vurgulandığı Eğilmez (2003)’in “Türkiye’de Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlardaki Piyano Öğretiminin Müzik Öğretmenlerinin Müzik Derslerinde Piyano/Elektronik Org Kullanabilme Yeterliklerine İlişkin Görüşleri Doğrultusunda Değerlendirilmesi” konulu tez çalışması ile Acim (2004)’in elektronik org eğitimi dersinin, derste kullanılan kaynakların ve öğrencinin niteliği hakkında öznel yorumlarda bulunduğu “Müzik Eğitimi Programları Elektronik Org Eğitimi Dersinin ve Amaçlarının Yeniden Gözden Geçirilmesi” çalışması bu kapsama girmektedir.

Konuyla ilgili, bu çalışmaya da örnek teşkil eden en yeni çalışma, Çevik (2011)’in yapmış olduğu “Müzik Öğretmeni Adaylarının Eşlik Dersine Bakış Açıları İle Derste Zorlandıkları Konulara İlişkin Çözüm Önerileri” isimli makalededir.

Son yıllarda öğrenci görüşlerinin de önemsendiği çalışmalar artış gösterse de, Elektronik Orgun bu yönüyle çalışılmamış bir alan olduğu tespit edilerek araştırılmaya değer görülmüştür.

2.YÖNTEM

Araştırmada öğrencilerin elektronik org eğitimi dersine ilişkin görüşlerine ilişkin durum tespiti yapılmıştır.

Bu çalışmaya veri toplamak amacıyla, Gaziosmanpaşa Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı’nda 2010-2011 eğitim-öğretim yılında bu dersi almakta olan 2. sınıf 25 öğrenciye elektronik org eğitimi dersinin sağladığı katkılar, zorluk çekilen konular, zorlanma sebepleri, olası problemlerin çözümlerine yönelik 38 sorudan oluşan anket kullanılmıştır. Araştırmanın anket soruları Çevik (2011)’in çalışmasında kullanılan veri toplama aracının elektronik org eğitimi dersine uyarlanmasıyla elde edilmiştir.

Araştırmadaki nicel verilerin değerlendirmesi için, frekans (f) ve yüzde (%) hesaplamalarından yararlanılmıştır. Araştırmadan elde edilen bulgular maddeler halinde tablolastırılarak sunulmuştur

3.BULGULAR VE YORUM

Tablo 1. Öğretmenlik Hayatında Dersi İşlerken Elektronik Orgla Şarkılara Eşlik Edebilme Durumlarına İlişkin Öğrenci Görüşleri

Madde		
Değer	Frekans	Yüzde
4,00	3	12,0
5,00	22	88,0
Toplam	25	100,0

Tablo 1’e bakıldığında, elektronik org eğitimi dersiyile birlikte kolaylıkla şarkılara eşlik edebileceklerini ve derslerden daha çok zevk alarak dersi verimli geçirebileceklerini düşünenlerin %88’i kuvvetle katılırim görüşünde birleştikleri görülmektedir.

Tablo 2. Elektronik Org Eğitimi Dersinin Yaratıcılığına İlişkin Öğrenci Görüşleri

Madde		
Değer	Frekans	Yüzde
3,00	1	4,0
4,00	11	44,0
5,00	13	52,0
Toplam	25	100,0

Tablo 2'ye göre, öğrencilerin tamamı (%100) elektronik org eğitimi dersinin yaratıcılıklarını geliştirdiğini düşünmektedir.

Tablo 3. Elektronik Org Eğitimi Dersinin Dikkat ve Konsantrasyon Gelişimine Etkisine Yönelik Öğrenci Görüşleri

Madde		
Değer	Frekans	Yüzde
2,00	1	4,0
3,00	2	8,0
4,00	8	32,0
5,00	14	56,0
Toplam	25	100,0

Tablo 3'e göre öğrencilerin %56'sı elektronik org eğitimi dersinin dikkat ve konsantrasyon gelişimlerine kesinlikle katkı sağladığı görüşündedir.

Tablo 4. Elektronik Org Eğitimi Deşifre Gelişimine Yönelik Öğrenci Görüşleri

Madde		
Değer	Frekans	Yüzde
3,00	2	8,0
4,00	12	48,0
5,00	11	44,0
Toplam	25	100,0

Öğrencilerin görüşlerine göre, elektronik org eğitimi dersinin deşifre becerisini arttırdığı söylenebilir. Öğrencilerin tamamı bu dersin deşifre becerilerinin gelişimlerinde değişik düzeylerde rol oynadığını belirtmişlerdir.

Tablo 5. Okul Şarkılarına ve Diğer Eserlere Eşlik Yapabilmeye İlişkin Öğrenci Görüşleri

Madde		
Değer	Frekans	Yüzde
3,00	1	4,0
4,00	5	20,0
5,00	19	76,0
Toplam	25	100,0

Elektronik Org Eğitimi dersi uygulamalıdır. Öğrencilerden, derste kaynak olarak seçilen metottaki okul şarkılarını eşliklendirerek çalmaları beklenir. Bu derste kazanılan her davranış ve düşünce müzik öğretmeni adayını zenginleştirir. Tablo 5'te, öğrencilerin %76'sı elektronik org eğitimi dersinden sonra okul şarkıları ve diğer eserlerde eşlik yapabilecekleri görüşüne kuvvetle katıldıklarını belirtmişlerdir. Bu bulgu katılımcıların %76'sının elektronik dersinin en temel amacına ilişkin özgüvenlerinin tam olduğu göstermektedir. Yine tablodan, öğrencilerin bu konudaki özgüvenlerinin yüksek olduğu anlaşılmaktadır.

Tablo 6. Elektronik Org Eğitimi Dersi ile Armoni Dersini İlişkilendirilmesine İlişkin Öğrenci Görüşleri

Madde		
Değer	Frekans	Yüzde
2,00	1	4,0
3,00	1	4,0
4,00	7	28,0
5,00	16	64,0
Toplam	25	100,0

Elektronik Org Eğitimi dersi piyano ve armoni dersleri ile de bir içiçelik gösterir. Diğer bir deyişle, öğrencinin piyano ve armoni dersinde öğrendiklerini uygulayabileceği bir okul çalgısı dersi olarak planladığı düşünülebilir. Müzik öğretmeni adaylarına, okul şarkılarına elektronik org ile basit eşlikler yapabilme becerisini kazandırmayı hedefler. Tablo 6’da öğrencilerin %64’ü elektronik org eğitimi dersinin, armoni dersinde öğrendikleri bilgilerin paralel gitmesi ve bu derste uygulama olanağı buldukları görüşüne kuvvetle katıldıklarını ifade etmişlerdir.

Elektronik Org Eğitimi Dersinde Zorluk Çekilen Konular

Tablo 7. Deşifre Konusunda

7.Madde		
Değer	Frekans	Yüzde
1,00	5	20,0
2,00	4	16,0
3,00	3	12,0
4,00	6	24,0
5,00	7	28,0
Toplam	25	100,0

Tablo 7’ye bakıldığında öğrencilerin %64’ü elektronik org eğitimi dersinde deşifre konusunda problem yaşadıklarını belirttikleri görülmektedir. Bunun yanında %36’sı ise bu konuda hiç sıkıntı yaşamadıklarını ifade etmişlerdir.

Tablo 8. Eserdeki Akorları Algılamada

8.Madde		
Değer	Frekans	Yüzde
1,00	4	16,0
2,00	4	16,0
3,00	6	24,0
4,00	4	16,0
5,00	7	28,0
Toplam	25	100,0

Katılımcıların %28’i akorları algılamada kesinlikle sorun yaşamaktadır. Bu konuya ilişkin sorun yaşamayan öğrenci sayısı katılımların %32’sini oluşturmaktadır.

Tablo 9. Sağ ve Sol El Uyumu Konusunda

9.Madde		
Değer	Frekans	Yüzde
1,00	3	12,0
2,00	6	24,0
3,00	1	4,0
4,00	2	8,0
5,00	13	52,0
Toplam	25	100,0

Tabloya göre, öğrencilerin %52’si sağ ve sol el uyumu konusunda sorun yaşamaktadır. Ellerin bağımsızlığını sağlamak piyano dersinin de amaçlarından biridir. Bu durumun bir hazırbulunuşluk sorunu olmasıyla beraber, çalgının donanımına alışma sürecinde bu durumu etkileyebilmektedir. Yapısından dolayı ezgiye eşlik eden ritim ve akor sesleri, çalgıyı ilk kez gören öğrencilerin uyum sağlamasını olumsuz etkileyebilmektedir.

Tablo 10. Armoni Konusundaki Bilgi Eksiklikleri

10.Madde		
Değer	Frekans	Yüzde
1,00	4	16,0
2,00	5	20,0
3,00	3	12,0
4,00	7	28,0
5,00	6	24,0
Toplam	25	100,0

Tabloda öğrencilerin %52'si akor bağlantıları konusunda bilgi eksikliklerinin olduğunu ve bu konuya ilişkin yüksek düzeyde sorun yaşadıklarını ifade etmiştir. Elektronik org eğitimi dersi, programda yer alan armoni gibi bazı dönemdeş derslerle doğrudan ilişkilidir. Diğer derslerdeki eksikliklerin elektronik org eğitimi dersindeki başarıyı etkilediğinden öğrencinin eksikliklerinin gidermek adına bu derste, tamamlayacağı konu ile ilgili bilgi sahibi olduğu söylenebilir. Elektronik org eğitimi dersinin diğer derslerin sağlaması olarak görmek mümkündür.

Tablo 11. Kaynakların Niteliği

11.Madde		
Değer	Frekans	Yüzde
1,00	4	16,0
2,00	10	40,0
3,00	5	20,0
4,00	5	20,0
5,00	1	4,0
Toplam	25	100,0

Tabloya bakıldığında öğrencilerin çoğunluğu (%40) elektronik org eğitimi dersinde kullanılan kaynaklardan memnundur.

Tablo 12. Dağar Oluşturma

12.Madde		
Değer	Frekans	Yüzde
1,00	10	40,0
2,00	3	12,0
3,00	2	8,0
4,00	4	16,0
5,00	6	24,0
Toplam	25	100,0

Öğrencilerin %40'ı dersin bir dönemle sınırlandırılmasından kaynaklanan eser tanıyamamanın bir sorun teşkil etmediğini düşünmektedir.

Tablo 13. Herhangi Bir Konuda Zorlanma

13.Madde		
Değer	Frekans	Yüzde
1,00	9	36,0
2,00	6	24,0
3,00	2	8,0
4,00	5	20,0
5,00	3	12,0
Toplam	25	100,0

Öğrencilerin %64'ü elektronik org eğitimi dersinde en az bir konuda zorlandıklarını ifade ettikleri görülmektedir. Öğrencilerin zorlandıkları konular hakkında bilgi sahibi olmaları sevindiricidir. Çünkü sorunların belirlenmesi, çözülmesinde ilk adımdır.

Elektronik Org Eğitimi Dersinde Zorlanma Sebepleri**Tablo 14. Ders Süresi**

14.Madde		
Değer	Frekans	Yüzde
1,00	5	20,0
2,00	9	36,0
3,00	2	8,0
4,00	3	12,0
5,00	6	24,0
Toplam	25	100,0

Öğrencilerin çoğu (%56) elektronik org eğitimi ders süresini bir sorun olarak görmemektedir. Haftada iki saat olan bu dersin uygulamalı olması, amaçlara ulaşmayı kolaylaştırabildiği söylenebilir.

Tablo 15. Eğitim Müziği Kitapları

15.Madde		
Değer	Frekans	Yüzde
1,00	4	16,0
2,00	4	16,0
3,00	13	52,0
4,00	3	12,0
5,00	1	4,0
Toplam	25	100,0

Öğrenciler, eğitim müziği dağarından ders için kaynak olarak seçilen kitaplarının nitelik ve nicelik olarak yeterli olduğunu ifade etmişlerdir. Bu sebepten kaynaklanan bir sorunla karşılaşmadıkları görüşüne öğrencilerin çoğu katılmıştır.

Tablo 16. Derse Ön Hazırlık

16.Madde		
Değer	Frekans	Yüzde
1,00	4	16,0
2,00	4	16,0
3,00	7	28,0
4,00	10	40,0
Toplam	25	100,0

Öğrencilerin %40'ı elektronik org eğitimi dersindeki zorlukların yeterince çalışmamaktan kaynaklandığını ifade etmişlerdir. Bir özeleştirisi olarak kabul edilebilecek bu bulgu sorunun çözümünde önemli yer tutmaktadır.

Tablo 17. Dikkat Eksikliği

17.Madde		
Değer	Frekans	Yüzde
1,00	6	24,0
2,00	3	12,0
3,00	13	52,0
4,00	3	12,0
Toplam	25	100,0

Öğrencilerin %36'sı elektronik org eğitimi dersinde dikkat eksikliği yaşamamaktadır. Dikkati odaklamak, hızlı düşünmek gibi beceriler elektronik org eğitimi dersinde istendiktir. Tabloya göre dikkatsizlikten kaynaklanan sorunların orta düzeyde olduğu söylenebilir.

Tablo 18: Deşifre Eksikliği

18.Madde		
Değer	Frekans	Yüzde
1,00	6	24,0
2,00	1	4,0
3,00	3	12,0
4,00	7	28,0
5,00	8	32,0
Toplam	25	100,0

Öğrencilerin %60'ında deşifre bilgisi eksikliğinden kaynaklanan yüksek düzeyde sorunlar yaşadığı görülmektedir. Elektronik org eğitimi dersinde öğrencilerin karşılaştıkları en büyük problem olarak görülen deşifre sorunu, öğrencilerin derste zorlanmalarına neden olmaktadır. Öğrencilerin çoğunun yaşamış olduğu deşifre becerisi eksikliğinin diğer dersleri de olumsuz etkileyeceği ve başarılarını ciddi bir oranda düşüreceği düşünülmektedir.

Tablo 19. Armoni Bilgisi Eksikliği

19.Madde		
Değer	Frekans	Yüzde
1,00	4	16,0
2,00	6	24,0
3,00	2	8,0
4,00	7	28,0
5,00	6	24,0
Toplam	25	100,0

Öğrencilerin %52'si armoni bilgilerinin yeterli olmamasından kaynaklanan sorunlar yaşadıklarını ifade etmişlerdir. Armoni bilgisi elektronik org eğitimi dersi ile yakından ilgili olduğundan bilgi eksikliğinin dersi alan öğrencileri olumsuz etkilediği görülmektedir.

Tablo 20. Elektronik Orga Hakimiyet

20.Madde		
Değer	Frekans	Yüzde
1,00	5	20,0
2,00	4	16,0
3,00	7	28,0
4,00	6	24,0
5,00	3	12,0
Toplam	25	100,0

Öğrencilerin %36'sı elektronik orga hakim olamamanın zorlanmalarında etkin rol oynadığını düşünmektedir.

Tablo 21. Bir Okul Şarkısına Akor Yazma

21.Madde		
Değer	Frekans	Yüzde
1,00	6	24,0
2,00	5	20,0
3,00	1	4,0
4,00	3	12,0
5,00	10	40,0
Toplam	25	100,0

Öğrencilerin %44'ü bir okul şarkısına akor yazma konusunda zorlanmadıklarını belirtmişlerdir. Akor yazma becerisi süreç içerisinde gelişir ve armoniye ilişkin bilgi birikimine dayanır. Öğrencilerin ikinci sınıfta, elektronik org eğitimi dersinden önce akor yazma çalışmalarını içeren bir etkinlik yapmamalarından kaynaklandığı düşünülebilir. Armoni dersinin ilk defa o dönem alınması burada bir sorun olarak göze çarpmaktadır.

Tablo 22. Diğer Derslerde Akor Yazma

22.Madde		
Değer	Frekans	Yüzde
1,00	2	8,0
2,00	4	16,0
3,00	4	16,0
4,00	14	56,0
5,00	1	4,0
Toplam	25	100,0

Tabloda öğrencilerin %60'ı diğer derslerde akor yazabilmeye yönelik çalışmaların bulunmamasından kaynaklanan sorunların var olduğunu ifade etmişlerdir. Öğrencilerin, müzik öğretmeni adayları olduğu düşünüldüğünde yeterli donanımına sahip olmaları açısından bilgilerin zamanında verilmesi gerektiği, verilmeyen veya geciktirilen her bilginin öğrencinin başarısına olumsuz etki ettiği düşünülmektedir.

Tablo 23. Herhangi Bir Konuda Zorlanma

23.Madde		
Değer	Frekans	Yüzde
1,00	12	48,0
2,00	4	16,0
3,00	4	16,0
4,00	2	8,0
5,00	3	12,0
Toplam	25	100,0

Öğrencilerin %64'ü elektronik org eğitimi dersinde herhangi bir konuda zorlandığını ifade etmiştir. Anketin güvenilirliği açısından bu sorudaki cevaplarla benzer olan 13. sorudaki cevaplar örtüşmektedir.

Elektronik Org Eğitimi Dersinde Karşılaşılan Problemlerin Çözümleri

Tablo 24. Ders Saati Fazlalaşmalı

24.Madde		
Değer	Frekans	Yüzde
1,00	2	8,0
2,00	3	12,0
3,00	8	32,0
4,00	6	24,0
5,00	6	24,0
Toplam	25	100,0

Öğrencilerin %48'i elektronik org eğitimi ders saatinin artırılmasının var olan problemlerinin çözümünü büyük olasılıkla sağlayacağını ifade etmektedir.

Tablo 25. Eğitim Müziği Dağarı Çoğaltılmalı

25.Madde		
Değer	Frekans	Yüzde
2,00	3	12,0
3,00	10	40,0
4,00	8	32,0
5,00	4	16,0
Toplam	25	100,0

Öğrencilerin %48'i eğitim müziği dağarını oluşturan kaynak kitapların çoğalmasını istediklerini ifade etmişlerdir. Dağarın genişletilmesi, amaçlara ulaşmak için kullanılan araçların artmasını, dolayısıyla amaca daha çabuk ve kesin ulaşmayı sağlayabilir.

Tablo 26. Dersi Sevmek

26.Madde		
Değer	Frekans	Yüzde
3,00	2	8,0
4,00	17	68,0
5,00	6	24,0
Toplam	25	100,0

Öğrenciler, elektronik org eğitimi dersinde karşılaşılan problemlerin çözümü için dersi sevmenin ve başarılı olmayı istemenin önemli olduğunu ifade etmişlerdir. Derse ilişkin olumlu tutum geliştirebilmek derste başarılı olmayı sağlayabilmektedir.

Tablo 27. Yeterince Çalışmak

27.Madde		
Değer	Frekans	Yüzde
3,00	2	8,0
4,00	12	48,0
5,00	11	44,0
Toplam	25	100,0

Öğrenciler, yeterince çalışmanın elektronik org eğitimi dersinde karşılaşılan problemleri çözeceğini düşünmektedir. Öğrencilerin elektronik org eğitimi dersinin yeteneğin yanı sıra çalışmayı da gerektirdiğini algılamaları sevindiricidir.

Tablo 28. Deşifreyi Geliştirmeye Yönelik Çalışmalar Yapmak

28.Madde		
Değer	Frekans	Yüzde
3,00	2	8,0
4,00	11	44,0
5,00	12	48,0
Toplam	25	100,0

Öğrenciler, elektronik org eğitimi dersinde karşılaştıkları sorunların çözümü için deşifre yapmaya yönelik bilgi ve becerilerini geliştirmeye ihtiyaç duyduklarını ifade etmişlerdir.

Tablo 29. Armoni Dersinde Daha Çok Pratik Yapmak

29.Madde		
Değer	Frekans	Yüzde
2,00	1	4,0
3,00	5	20,0
4,00	7	28,0
5,00	12	48,0
Toplam	25	100,0

Tabloya göre, öğrencilerin %48'i armoni dersiyle elektronik org eğitimi dersini tamamiyle ilişkili görmektedir. Öğrenciler için, elektronik org eğitimi dersinde başarının sağlanabilmesi için, armoni dersinde edinilmesi hedeflenen bilgilerin tamamlanması bir önkoşul haline gelmiştir.

Tablo 30. Ders Sorumlusundan Yardım İsteme

30.Madde		
Değer	Frekans	Yüzde
2,00	1	4,0
3,00	1	4,0
4,00	9	36,0
5,00	14	56,0
Toplam	25	100,0

Öğrencilerin %56'sı zorlandıkları konularda kesinlikle ilgili öğretim elemanından yardım istenmesi gerektiğini belirtmişlerdir. Uzmandan yardım isteme davranışı yanlıştan en kolay ve çabuk kurtulma olarak değerlendirilebilir.

Tablo 31. Çalgı İle Uygulama Yapılması

31.Madde		
Değer	Frekans	Yüzde
3,00	2	8,0
4,00	8	32,0
5,00	15	60,0
Toplam	25	100,0

Öğrenciler, ilgili öğretim elemanının elektronik org eğitimine yönelik eserlere ilişkin çalma uygulamaları yaptırmasının gereğine “orta” ve “yüksek” düzeyde katılmaktadırlar. Dersin uygulamalı olması pekiştirme ortamını oluşturması bakımından önemlidir.

Tablo 32. Yeni Öğretim Yöntemlerine Başvurmak

32.Madde		
Değer	Frekans	Yüzde
3,00	6	24,0
4,00	12	48,0
5,00	7	28,0
Toplam	25	100,0

Öğrenciler, doğaçlama şifre yazabilmelerine, yaratıcılıklarının gelişimlerine yönelik çalışmalarla kendilerine güven duymalarını sağlayacağı öğretim yöntemlerine başvurmanın elektronik org eğitimi dersinde karşılaşılan problemlerin çözümünde etkin rol alacağını düşünmektedir.

Elektronik Org Eğitimi Dersinde Kazanılan Becerilerin Diğer Alan Derslerine Katkısı

Tablo 33. Piyano Dersine Katkısı

33.Madde		
Değer	Frekans	Yüzde
1,00	2	8,0
2,00	1	4,0
3,00	4	16,0
4,00	5	20,0
5,00	13	52,0
Toplam	25	100,0

Öğrencilerin % 72’si elektronik org eğitimi dersinin piyano dersine katkısının büyük olduğunu ifade etmektedir. Piyano ile elektronik orgun klavye yapısı aynıdır. Elektronik orgda ek olarak ezgiye eşlik eden ritim ve müzik altyapısı mevcuttur. Aralarında çokça ilişki bulunan bu iki çalgının birbirine katkı sağlaması beklenen bir durumdur.

Tablo 34. Diğer Müzik Derslerine Katkısı

34.Madde		
Değer	Frekans	Yüzde
2,00	2	8,0
3,00	3	12,0
4,00	17	68,0
5,00	3	12,0
Toplam	25	100,0

Öğrenciler, elektronik org eğitimi dersinin tüm müzik derslerine katkısının olduğunu belirtmektedirler. Elektronik org eğitimi dersinde yapılan uygulamalar armoni bilgisini, çalgı çalma becerisini, müzik zekasını, hızlı düşünmeyi, derse ilişkin olumlu tutumu ve çalışmayı gerektirmektedir. Bu gereklerin mümkün olduğunca çoğunu yerine getirebilen öğrenci diğer derslerde de başarılı olacaktır.

Tablo 35. Farkındalığa Katkısı

35.Madde		
Değer	Frekans	Yüzde
3,00	7	28,0
4,00	7	28,0
5,00	11	44,0
Toplam	25	100,0

Öğrenciler, elektronik org eğitimi dersinde öğrenilen bilgilerle birçok şeyi fark ettiklerini ifade etmişlerdir. Buradan hareketle elektronik org eğitimi dersinin farkındalığı arttırdığı söylenebilir.

Tablo 36. Diğer Müzik Derslerini Pekiştirmesine Katkısı

36.Madde		
Değer	Frekans	Yüzde
3,00	3	12,0
4,00	9	36,0
5,00	13	52,0
Toplam	25	100,0

Öğrenciler, okul şarkılarına uygun akorları yazarken armoni dersinde öğrenilen temel bilgilerden faydalanılmasının, armoni konularının pekiştirilmesine olanak sağladığını belirtmişlerdir. Elektronik org eğitimi dersinde öğrenilen bilgi ve beceriler, diğer ilişkili derslere de faydalı olmaktadır.

Tablo 37. İşitme Eğitime Katkısı

37.Madde		
Değer	Frekans	Yüzde
2,00	4	16,0
3,00	6	24,0
4,00	4	16,0
5,00	11	44,0
Toplam	25	100,0

Öğrencilerin %84'ü elektronik org eğitimi dersinin işitme derslerine değişik düzeylerde katkısı olduğunu belirtmişlerdir. Elektronik org, ezginin yanında ritim ve akorlarla eşlik etmeye imkan sağlayan bir çalgıdır. Öğrencinin başarısı ezgiyi çalarken çalgının altyapısından gelen ritim ve müziği dinlemesi ve bütün şekilde icra etmesine bağlıdır. Dolayısıyla elektronik org öğrencinin işitsel yeteneğini geliştiren bir araç olduğunu söylemek mümkündür.

Tablo 38. Dersin Genel Katkısı

38.Madde		
Değer	Frekans	Yüzde
1,00	16	64,0
2,00	6	24,0
3,00	1	4,0
4,00	2	8,0
Toplam	25	100,0

Katılımcılara uygulanan anketin son maddesi anketin güvenilirliğinin sağlamak amacıyla ters soru olarak yöneltilmiştir. Tabloya göre, öğrencilerin %88'i elektronik org eğitimi dersinde kazanılan becerilerin, diğer alan derslerine katkısı olduğunu düşünmektedir.

4.SONUÇ

Öğrencilerin tamamı elektronik org eğitimi dersinde edinilen bilgi ve beceriler ile meslek yaşamlarında kolaylıkla şarkılara eşlik edebileceklerini belirtmişlerdir. Bu bulgu, Sönmezöz (2006), Çağlak (2008), Kurtaslan ve Delikara (2012)'nin çalışmalarındaki bulgularla örtüşmektedir.

Ayrıca deşifre becerilerini, yaratıcılık ve dikkat düzeylerini arttırmada yüksek oranda katkı sağladığı, armoni, işitme ve piyano gibi diğer alan derslerine katkısı olduğunu düşünülmektedir.

Elektronik org eğitimi dersinde karşılaşılan sorunların armoni bilgisi ve deşifre becerisi eksikliğinden kaynaklandığı düşünülmektedirler.

4.1. Öneriler

Armoni bilgisi ve deşifre becerisi eksikliğinden kaynaklanan sorunların giderilmesine yönelik hazırbulunuşluğun oluşması açısından, Elektronik Org Eğitimi dersinin 3. sınıf düzeyine göre planlanması önerilebilir.

KAYNAKLAR

Acim, S. (2004). Müzik Eğitimi Programları "Elektronik Org Eğitimi" Dersinin ve Amaçlarının Yeniden Gözden Geçirilmesi. XIII. Ulusal Eğitim Bilimleri Kurultayı, Malatya.

Cağlak, E. (2008). Van İlinde Görev Yapan Müzik Öğretmenlerinin Sınıf Ortamında Çalgılardan Yararlanma Durumları. Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van.

Çevik, D. B. (2011). Müzik Öğretmeni Adaylarının Eşlik Dersine Bakış Açıları İle Derste Zorlandıkları Konulara İlişkin Çözüm Önerileri. Kastamonu Eğitimi Dergisi [2011-No:1].

Eğilmez, H.O. (2003). Türkiye'de Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlardaki Piyano Öğretiminin Müzik Öğretmenlerinin Müzik Derslerinde Piyano/Elektronik Org Kullanabilme Yeterliklerine İlişkin Görüşleri Doğrultusunda Değerlendirilmesi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.

Kavak, Y.ve diğ. (2007). Öğretmen Yetiştirme ve Eğitim Fakülteleri(1982-2007). Yüksek Öğretim Yayınları, Ankara.

Kurtaslan, H. ve Delikara, A.(2012). Okul Çalgıları Dersi Kapsamında Verilen Soprano Blokflüt Eğitimine Yönelik Öğrenci Görüşleri. 10. Ulusal Müzik Sempozyumu, Niğde.

Sönmezöz, F. (2006). Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlardaki Eşlik Öğretiminin Müzik Öğretmenlerinin Görüşleri Doğrultusunda Değerlendirilmesi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.

“BİR SCHUMANN ŞARKISINDA TONAL YAPI VE ŞİİR İLİŞKİSİ”

Mehmet YÜKSEL
Serkan ÖZÇİFCİ
Gözde GÜRÜN
Türev BERKİ

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü

ÖZET

Bu çalışmada, bir Schumann şarkısındaki “tonal yapı ve şiir” ilişkisi analitik bir bakışla ortaya konulmaktadır.

Bu çerçevede, bestecinin *Frauenliebe und – leben*, Op. 42 şarkı albümünde yer alan *Süsser Freund* başlıklı lied, ilk olarak form analizi ve Schenker Analizi’ne tabi tutulmuş ve şaşırtıcı bir bulguyla karşılaşılmıştır: Eserin tonal yapısı, Schenker teorisinde öngörülen ve J. S. Bach’tan Brahms’a uzanan geniş bir yelpazede, müzik edebiyatının hemen her yapıtında geçerliliğini koruyan, “temel çizgide, Coda’dan önce toniğe ulaşılması” prensibine uymamaktadır.

İkinci aşamada gerçekleştirilen metin-içerik analizi, tonal yapıdaki bu sıra dışı durumun, şiirdeki anlatımın *belirsizliğini* müziğe taşımak amacıyla, bilinçli olarak kurgulandığını ortaya koymaktadır.

Kanımızca *Süsser Freund*, edebiyat ve müziğin kusursuz bir bileşimi olan Romantik Dönem liedlerinde, şiir ve tonal mimari arasında ne denli güçlü bir organik bağ olduğunun çarpıcı bir örneğidir.

ABSTRACT

In this study, the relationship between “tonal structure and poem” in a Schumann lied has been examined with an analytical approach.

In this context, *Süsser Freund*, a lied in the composer’s *Frauenliebe und –leben*, Op. 42, was first subjected to both formal and Schenkerian analyses and a suprising finding was emerged: The tonal structure of the work fails to comply with the principle of “the arrival of the tonic in the fundamental line before a Coda” as prescribed by Schenkerian theory and valid in almost every work of musical literature from J. S. Bach to Brahms.

A subsequent contextual reading revealed that this extraordinary situation in the tonal structure was deliberately established, in order to transfer the *ambiguity* of the narrative of the poem to the music.

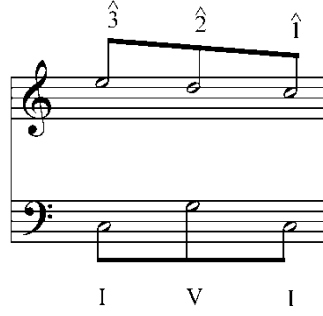
It can be concluded that *Süsser Freund* is a striking example of the strength of the organic bond between the poem and tonal architecture in the lieder of the Romantic era, which constitute perfect combinations of literature and music.

1. GİRİŞ

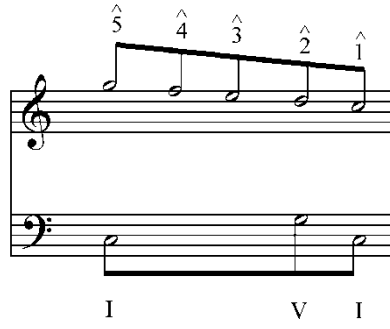
1868-1935 yılları arasında yaşamış olan ünlü Alman müzik teorisyeni Heinrich Schenker’in geliştirdiği, *Schenker Analizi* adıyla anılan yöntem; J. S. Bach, C. P. E. Bach, Handel, D. Scarlatti, W. A. Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin ve Brahms başta olmak üzere büyük bestecilerin eserlerinin incelenmesiyle şekillenmiş olup, tonal yapılara dair çeşitli normlar ortaya koymuştur.

Schenker Analizi'ne göre bir eserdeki tonal mimari; sırasıyla *ön plan*, *orta plan* ve *arka plan* olarak adlandırılan ve indirgemeler yoluyla giderek yalınlaşan katmanlar halinde incelenir ve nihayet, temel yapıya ulaşılır⁹⁶.

Schenker Analizi'ne göre, bir eserin temel yapısı; soprano partisinde, toniğin üçlü, beşli ya da sekizlisinden başlayan inici bir doğrusal çizgi ile ona eşlik eden bir bas arpejinden oluşur⁹⁷.



Şekil 1. 3'li temel yapı



Şekil 2. 5'li temel yapı

8'li temel yapı çoğunlukla 5'li ve 3'li temel yapıya indirgenebildiğinden, bunlara oranla çok daha seyrek görülür⁹⁸.

Bu çalışmada, Robert Schumann'ın 1840 yılında kaleme aldığı, *Frauenliebe und -leben* adlı şarkı albümünde altıncı sırada yer alan "Süsser Freund" başlıklı lied'in⁹⁹ tonal yapısı, Schenker Analizi kullanılarak irdelenmeye çalışılacaktır.

⁹⁶ Schenker, 1979, s. 3

⁹⁷ Schenker, 1979, s. 10

⁹⁸ Schenker, 1979, s. 10-21

⁹⁹ Schumann, 1840, s. 12

2. 2. Schenker Analizi: Müzikteki “Belirsizlik”

The image displays a Schenkerian analysis of a musical score. It consists of three systems, each showing a staff of the original music and a corresponding Schenkerian reduction. The reduction uses a series of lines (I, II, III, IV, V) to represent the underlying harmonic and melodic structure. The first system shows the initial phrase, the second system shows the continuation, and the third system shows the final phrase. The analysis is labeled 'A1' and 'ÖNr 101'.

Şekil 4. Schenker Analizi, Ön Plan: ÖNr¹⁰¹ 1-11

¹⁰¹ ÖNr, ölçü numarasını simgelemektedir.

The image displays a Schenkerian analysis of a musical score, specifically focusing on the 'Ön Plan' (Foreground) and 'Hintergrund' (Background) for measures 12-24. The notation is in German, with 'K' and 'V' indicating specific structural points. The analysis is divided into measures 12-24, with a focus on the 'Ön Plan' (Foreground) and 'Hintergrund' (Background). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments, as well as structural markers like 'K' and 'V'.

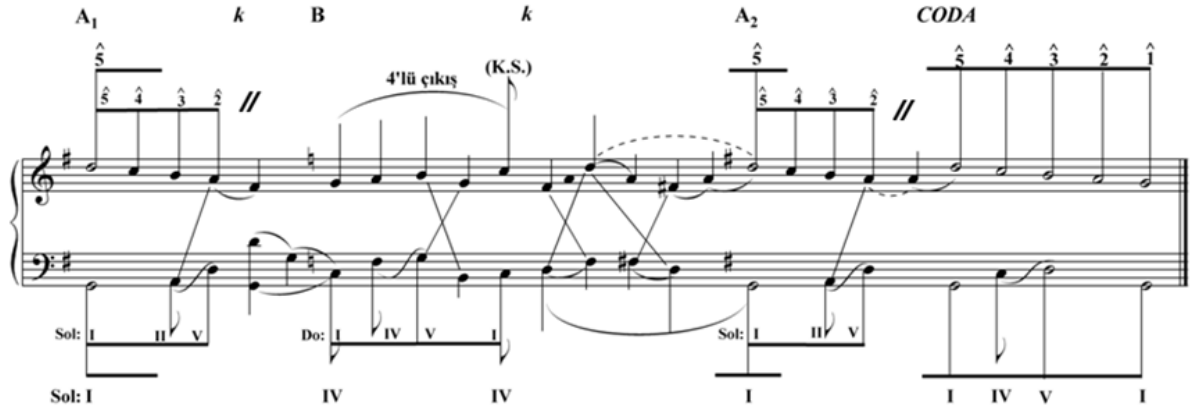
Şekil 5. Schenker Analizi, *Ön Plan*: ÖNr 12-24

Şekil 6. Schenker Analizi, Ön Plan: ÖNr 25-36

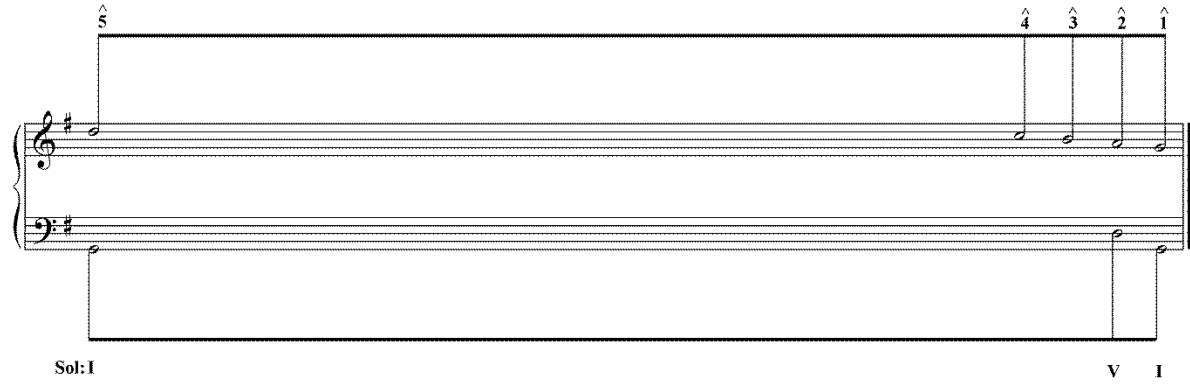
The image shows a musical score for measures 36-44, analyzed using Schenker's method. The score is written on three staves: vocal (top), piano (middle), and cello/bass (bottom). The analysis includes various annotations: 'k' and '(K.S)' at measure 37, '4'lü iniş' at measure 42, and 'Sol: V/3' at measure 43. There are also numerical annotations '3' and '6' indicating specific musical features. The score is enclosed in a dashed oval.

Şekil 7. Schenker Analizi, Ön Plan: ÖNr 36-44

Şekil 8. Schenker Analizi, *Ön Plan*: ÖNr 44-58



Şekil 9. Schenker Analizi, Orta Plan



Şekil 10. Schenker Analizi, Arka Plan

Süsser Freund'a ilişkin Schenker Analizi, kanımızca “tonal yapı belirsizliği” olarak nitelendirilebilecek olan, şu iki çarpıcı bulguyu ortaya koymaktadır:

- A₁ kısmında görülen, sopranodaki *re-do-si-la* inici yürüyüşü ve bastaki *sol-re* çıkıcı beşlisi; her iki partinin de tonik ses olan *sol*'e ulaşmadığının, bu nedenle temel yapının henüz tamamlanmamış olduğunun göstergesidir. Aynı durum, A₂ kısmı için de söz konusudur. Temel yapıdaki bu *kesintiler*, analizde, soprano partisinin üzerinde yer alan bir paralel çizgi çifti ile sembolize edilmiştir.
- Gerek A₁, gerekse A₂'de kesintiye uğrayan temel yapı, ancak *Coda'nın sonunda* tamamlanabilmektedir.

Böylesi bir durum, Schenker normlarına *aykırılığı* ifade eder; zira Schenker teorisine göre, “temel yapıda, toniğe mutlaka *codadan önce* ulaşılmalıdır”¹⁰².

Schenker'in, teorisine ilişkin normları oluştururken yararlandığı başlıca bestecilerden biri Schumann'dır. Dolayısıyla bu aykırı durumun, eserlerinde yapı sağlamlığına bu denli önem veren bir dehanın ellerinde, ancak ve ancak *bilinçli* olarak tasarlanmış olabileceğini düşünmek ve bu yönde bir kanıt aramak doğru olacaktır.

¹⁰² Schenker, 1979, s. 129

Süsser Freund bir lied olduğuna göre, bu kanıtın, en önce şiirin sözlerinde aranması gerektiği aşîkârdır. Zira, şiirin ve müziğin, özlerini kaybetmeden bir arada var olduğu liedin yapısında, bu iki öge arasında birtakım etkileşimlerin ortaya çıkmasını beklemek doğaldır.

2. 3. Metin-İçerik Analizi: Şiirdeki “Belirsizlik”

Süsser Freund, 1830’da Adelbert von Chamisso tarafından kaleme alınmış bir şiir¹⁰³ üzerine bestelenmiş olup, şiirin Türkçe çevirisi şöyledir:

*Canımın içi, şaşkınlık içinde bana bakıyorsun
Nasıl olup da ağlayabildiğimi kavrayamıyorsun
Bırak bu nemli inciler, bu alışılmadık ziynet
Neşeyle ıslıl ıslıl kirpiklerimi süslesin*

*Göğsüm nasıl korkuyla dolu, nasıl da içim içime sığmıyor
Keşke bilseydim bunu nasıl söze dökeceğimi
Gel ve suretini sineme yasla
Kulağına bütün sevincimi fısıldayayım*

*Şimdi anlıyor musun gözümde dökülebilen bu yaşları?
Ey sevgili adam, onları görmemen mi gerek?
Kalbimde kal, atışlarını hisset
Zira ben sadece seni sıkıca sarmayı istiyorum*

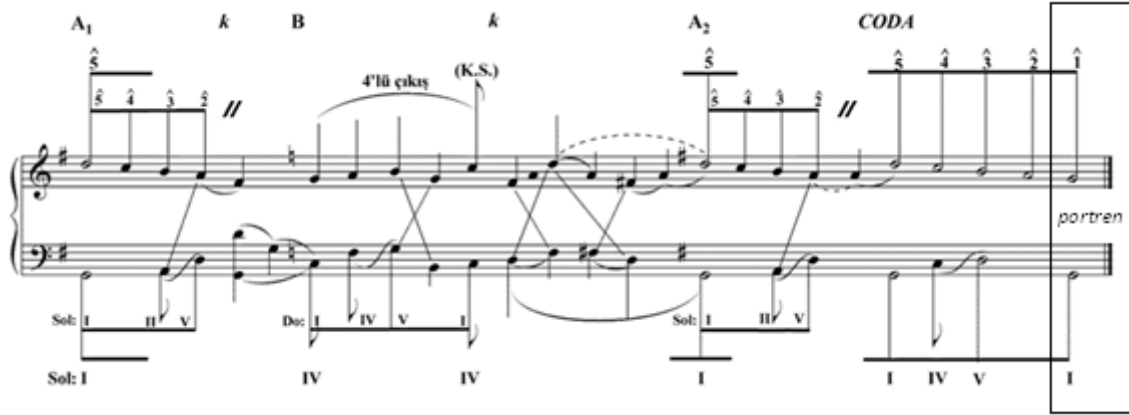
*Burada yatağında,
Sarıldığım rüyamı saklayan beşiğin bir yeri var
Lakin rüyadan uyanacağım sabah gelecek
Ve karşıdan bana gülümseyecek, senin portren*

Görüldüğü gibi, şiirde üzgün bir kadın, tutkuyla sevdiği ve çocuğunu taşıdığı bir erkeğe seslenmektedir. İlk kıtada, erkeğin, kadının ağlaması karşısında ona şaşkınlıkla baktığı, üçüncü kıtada ise kadının gözyaşlarını anlamak bir yana, onları göremediği belirtilmektedir. Kadının bunca üzüntüsüne ve gözyaşlarına karşı böylesine tepkisiz kalması, liedin tamamına yayılan bir “anlam belirsizliğini” beraberinde getirmektedir.

Ancak, liedin son sözcüğü olan “*portren*” duyulduğunda, kadının baştan beri seslendiği şeyin sadece bir *resim* olduğu, belki de erkeğin hayatta dahi olmadığı açıklığa kavuşmaktadır.

¹⁰³ Phillips, 1996, s. 211

3. BELİRSİZLİĞİN “ÇÖZÜMÜ”: TONİK-*PORTREN* BULUŞMASI



Şekil 11. Tonik-*portren* buluşması

Şekil 10’da görüldüğü üzere, eserin iki kez kesintiye uğramış olan temel yapısını nihayete erdiren *tonik ses*, şiirdeki anlam belirsizliğinin tam da çözüme ulaştığı *portren* sözcüğüyle çakışmaktadır.

Şu halde, temel çizgide *Coda*’dan önce toniğe ulaşılmamasıyla kendini gösteren aykırılığın nedeni; bestecinin, şiirdeki belirsizliği müzikte de yaratmak istemesinden başka bir şey değildir.

Schumann’ın, dehasını devreye sokarak, sıra dışı bir müziksel uygulamaya imzasını attığı *Süsser Freund*; kanımızca, edebiyat ve müziğin kusursuz bir bileşimi olan Romantik Dönem liedlerinde, şiir ve tonal mimari arasında ne denli güçlü bir organik bağ olduğunun çarpıcı bir örneğidir.

KAYNAKÇA

Schenker, H. (1979). *Free Composition* (E. Oster, Çev.). New York: Longman Inc. (1935).

Schumann, R. (1840). *Frauenliebe und – leben*, Op.42. Leipzig: Breitkopf & Hartel.

Phillips, L. (1996). *Lieder Line by Line*. New York: Oxford University Press Inc.

“1950 SONRASI FLÜT MÜZİĞİ VE GELİŞTİRİLEN ÖZEL EFEKTLER”

Merve SEÇKİN
Yrd.Doç. Çiler AKINCI

Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

ÖZET

20. yüzyılın ilk çeyreğinde Debussy, Schönberg ve Stravinsky gibi isimlerin öncülüğünde klasik batı müziğinin yüzlerce yıllık tarihinin sorgulanması, kısa süre içinde bu döneme özgü müzik dinamiklerinin kendini göstermesiyle sonuçlandı. Bu üç ismin yalnızca başlangıç olduğu aslında Luigi Russolo'nun gürültücülük manifestosundan anlaşılmaktaydı. Müzikteki deneysellik farklı akımlarda kendini gösterdi ve kaçınılmaz olarak çalma tekniklerine yansdı. Buna koşut olarak çalgıların yapısal anlamda değişikliğe uğraması ya da elektronik kaynaklı çalınması da söz konusuydu. Tüm bunların uygulanması ve yüzyıl bestecisinin en belirgin anlatım yöntemlerinden biri olması açısından grafik notasyon yüzyıla damgasını vurdu. Flüt, gerek az önce değinilen yapısal değişikliklere uğratılması gerekse yeni çalma tekniklerinin uygulanması açısından belirgin çalgılardan biri oldu. Kurbağa dili, fısıltı tonları, gürültü sesleri, multifonikler, glisando ve mikro tonların uygulanabilmesi amacıyla tasarlanan flütler için yeni yazma ve çalma teknikleri söz konusuydu. Bu tür teknikler özellikle grafik notasyonla yazılan eserlerde kendini gösterdi.

Flütün 20. yüzyılda bu anlamda yeniden değerlendirmesi üzerine kurulan bildiride yeni çalım teknikleri ele alınacak ve bu teknikler audio ve video örneklerin yanısıra canlı performansla desteklenecektir.

Anahtar sözcükler: Flüt , Yeni müzik, Çalma Tekniği

PLAYING TECHNIQUES AND SPECIAL EFFECTS IN FLUTE MUSIC AFTER 1950'S

Merve SEÇKİN
Çiler AKINCI

ABSTRACT

A review of the centuries old classical music history with the lead of composers like Debussy, Schonberg and Stravinsky in the first quarter of 20th century, resulted in the emergence of specific musical dynamics related to the period. It was understood in Luigi Russolo's manifest that these three names were just the beginning. Experimentalism in music showed itself in various trends and inevitably in performance techniques. Correspondingly, structural change occurred in instruments and some began to be played electronically. Graphical notation, as a distinct expression technique of the 20th century composer, marked the century. The flute became a significant instrument with the application of previously mentioned structural differences and the use of novel playing techniques. Novel composing and playing techniques were introduced for flutes designed to play techniques like flutter tonguing, whisper tones, glissando and microtones. These techniques were seen particularly in pieces written in graphical notation.

This proceeding addresses the new playing techniques and these techniques will be presented with audio and video material as well as live performances.

Keywords: Flute, New Music, Playing Techniques

Giriş

20. yüzyılda flüt müziğindeki değişimi anlatmak için öncelikle 19. yüzyıldaki değişmelere bakmak, müziği bu döneme taşıyan bestecilerin yarattıklarını incelemek gerekir. Başlangıçta müzikteki bu gelişmelerde sanat akımlarının büyük rolü vardır. 19. Yüzyılın sonlarında Post- Modernizmin getirdiği çok seslilik, kalabalık orkestralar ve yoğunlaşan kromatik dizilim besteciler tarafından çok kullanılmaya ve sınırları zorlayan bir müzik biçimi arayışını ortaya çıkartmıştır. Bu yeni biçimin ilk yaratıcısı Arnold Schönberg'dir.

1950'lerin, belki daha genel bir adlandırmayla ikinci dünya savaşı sonrasındaki belirgin özellik geleneksel çalgıların sınırlarının zorlanması, elektronik müzik ve grafik notasyondur. Stockhausen, Boulez, Nono ve Berio gibi isimlerin de ortak özellikleri bunlardır. Gerek insan sesi gerekse çalgı tınısındaki arayışlar yeni akımları, yeni çalma tekniklerini ve yeni yazım tekniklerini beraberinde getirdi. Kurbağa dili gibi alışılmamış çalma teknikleri kendini göstermeye başladı. Berio'nun 1958'de solo flüt için yazdığı *sequenza*, modern flüt tekniğinde bir yapıtaşdır. Eserin ölçüsü yoktur ve ritimler sayfa üzerindeki yerleri tarafından gösterilmektedir. Tempo yaklaşık olarak ölçü çizgisi gibi ayrı şekilde partisyonda işaretlenmiş bölümler ile gösterilmektedir. Eser ayrıca flütte "*multiphonic*" yani çoklu seslerin aynı anda çıkartıldığı ilk eserdir. Bu tekniğe ek olarak "*flutter-tonguing*" yani kurbağa dili ve tuş tıklama şeklinde icracının diğer teknikleri uygulamasını gerektirmektedir.

Elektronik müziğin kendini göstermeye başlamasıyla birlikte ses aralıkları ve entonasyonda bilinçli deformasyonlar oluştu. İcracıların da buna uyması ve farklı tınılar bulması uzun sürmedi. Bunun en önemli getirisi ise kaçınılmaz olarak yeni flütlerin yapılmıydı. Elektro akustik flütler bu anlamda ilk reformdu. Flütçü bazen hiç nefes almadan uzun süre çalmak zorundadır. Alışılmadık seslere, dinamiklere hızlı geçişlere, çok fazla artikülasyon değişikliklerini çalarken hızlıca yapmak zorundadır. Buradaki bir diğer önemli nokta grafik notasyondur. Rastlamsallığın getirdiği özgürlük bestecilere eserlerini farklı bir boyuta getirmelerini sağladı. Yalnızca grafik değil başka notasyon teknikleri de geliştirildi ve sözgelimi tümüyle metinsel yazılımdan oluşan eserler yazılmaya başlandı. Grafik çizimler, anlatımlar ve değişik işaretler söz konusuydu.

20. YÜZYILDA GELİŞTİRİLEN FLÜT VE FLÜT AĞIZLIKLARI

20.yy da Hindistan'lı ağızlık yapımcısı Szederkenyi 'nin ürettiği değişik bir embouchure türüdür. Fotoğraftaki ağızlık diğerlerinden farklı olarak paralel değil sağ tarafa doğru yatıktır.



Dikey flüt Ağızlıkları

Bu ağızlıkların akustik tasarımına bakıldığında merkezde daha kaliteli bir ses elde edildiği görülür. Ağızlıktaki şekil U şeklide bir parabolü oluşturduğu için hava aşağı akar. Eğiklerdeki bölmeler hava akımına sanal bir set çekerek aşağı yönlendirir, hem daha iyi entonasyon ve oktavlar arası geçişi kolaylaştırır.



Kuş Boyunlu Ağzılık

Kuş boyunlu flütte kolları ve omuzları çok kaldırmaya gerek kalmaz, sola doğru az bir eğim vardır, baş eğilmez, kasılmalar olmaz. Hareket alanı kısıtlanmaz ve böylece çalmada kolaylık sağlanır.



Bass, Kontrabass ve Dikey Flütler

Büyüklüğü ve ağırlığı sebebiyle orkestralarda pek tercih edilmezler. Ancak elektro akustik müzikte efect ve tını amaçlı kullanılırlar.

Dikey Flütler

Dikey flüt ; ayakta çalındığında klarinet ve obuadaki gibi başparmakların arkasında tutacak sabit bir aparat vardır. Dikey enstrümanlarda pozisyon itibarı ile iki kulakta sesi eşit duyar ve balansı algılayabilir. Bütün flütlerin işleyiş mekanizması aynıdır. Dudaklar hava kontrolünü sağlar ve çıkan hava kuvvetlice boruya çarpar. Flüt borusundaki hava moleküller hızla geri döner ve havayı ileri iterek sesi oluşturur. Bu çapraz flütte üflediğiniz zaman havanın karşı boruya çarpmasıyla meydana gelir. Çapraz flütte borunun içinden hızla aşağı inen hava en uç kalak kısmına geldiğinde sanal bir set oluşur ve ses sonlanır. Ağzılığın karşı duvarına çekilen set havanın bir kısmını tutar, bir kısmı da dışarıya gider, tıpkı bir şişeye üflenildiğindeki gibi.

Dikey flütlerde ise havayı set çekerek hapis edilemez, hava diğer flütteki gibi aynı şekilde karşıya geçer fakat set olmadığı, açık boru olduğu için hava dışarıya gider.

MODERN NOTASYON YAZILIMI VE GELİŞTİRİLEN ÖZEL EFEKTLER

1) Kurbağa Dili

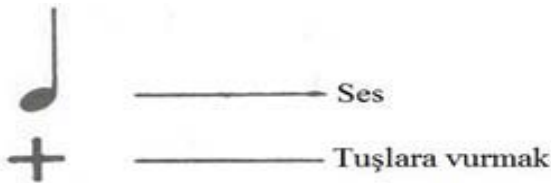
Kurbağa dilini uygularken, dilinizi döndürerek tıpkı rrrrrr dermiş gibi titreterek dilin ucunda yada küçük dilde bir hareket oluşması sağlanır. Maksimum baskıyla dilin ucuyla dışın arkasına sert bir vuruş yapılır.

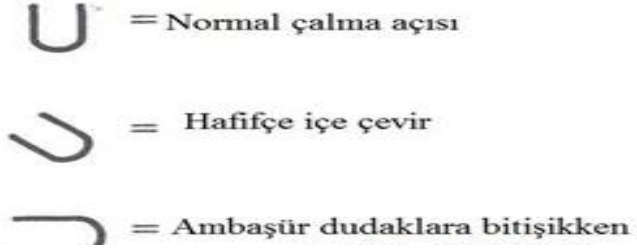
Kurbağa dilinin bir çok farklı çalınış stili vardır. Bu dil tekniği flütteki hava geçişiyle üretilen “vızıldama, jet fısıltıları, multifonikler, tek sesler, fısıltı tonları” gibi özel efektlerin çıkartılmasını sağlar.



2) Vurgu ve Vuruş Sesleri

Vuruş sesleri bir yada birden fazla tuşa vurmakla oluşur, ağızlıkta güçlü bir dil vuruşu yankılanır. Tuşlara vurularak çıkarılan sesler parmaklar tarafından belirlenir, ağızlığın ya tam açık olması yada normal çalıştığı gibi 3/1 oranında açık olması yada tamamen kapalı olup tuşların sesinin duyulması esastır. Bu tekniği 1936’da Edgar VANESE adlı flütçü bulmuştur. Tuşlara vurma tekniği tüm seslerde, multifonikler de ve fısıltı tonlarında da yapılabilir. Ayrıca bu tuşlara vurularak yapılan vuruş notaları dil vuruşuyla beraber kullanılır. Tuşlara vurularak çıkartılan tını eğer ağızlık tamamen açık ise gittikçe ses yükselir ya da alçalarak tamamen kesilebilir. Ses kesildiğinde çıkartılan tından majör yedilisi duyulur. Bundan dolayı flüt tamamı ile silindirik değil konik biçimdedir. Eğer konik parabolik olmasaydı ses kesildiğinde bir oktav alttan duyulurdu. Normal pozisyonda tuşlara vurulduğundaki tını ses kesildiğinde oktavın bir parçası olup daha pes duyulurdu.



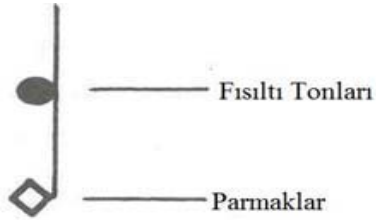


3) Bükülmeler

Öncelikle bükülme sesi kalınlaştırıp tizleştirmek için flütü çevrilerek elde edilir. Bir sesin çeyrek perde tizleştirilmesi için flüt dışa çevrilir böylece havanın üfleme açısı yükselir. Aynı zaman da çene ve dudaklar öne itilerek hava akımı sabitlenir ve ses kırılana kadar diyaframla şiddeti artırılır. Sesi yarım perde pesleştirmek için flüt içeri çevrilir ve aşağı doğru üflenir çene ve dudaklar geri çekilip ses kesilene kadar şiddeti azaltılır.

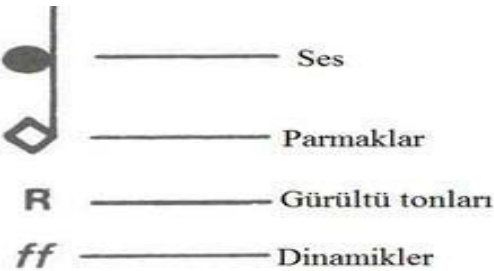
4) Fısıltı Tonları

Fısıltı tonlarına aynı zamanda ısıklık tonları da denir .Dudakların çok az açılmasıyla ağızlığa çok hafif üflenmesiyle 5 ile 14 armonik tek ses üzerinden çıkartılabilir. Dilin ağızdaki duruş pozisyonu fısıltı notalarını çalarken “vızıltı” sesi çıkmasına neden olur, bu da bu tekniğin temelini oluşturur. Birçok çeşitli fısıltı tonları dudakların çok az aralanması, minimum nefes baskısı ve havanın açısını yukarı doğru yükseltmekle elde edilir. Havanın açısı yükseldiğinde, fısıltı tonları da doruğa ulaşır.



5) Gürültü sesleri

Residüel tonlar dudak açık pozisyonda ve direkt havayı ağızlığa odaklamadan çalınır. Aynı fısıltı tonlarına benzer. Notasyon aşağıdaki şekilde gösterilir.

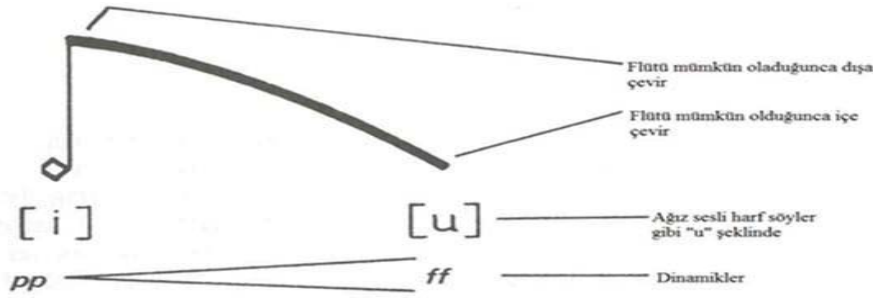


6) Jet ısıkları

Jet ısıkları ; dudakla ağızlığın arasında üretilir,hava sesi çıkartırlar ve düzenli dil kullanımıyla artiküle edilir , ağızlığa doğru dudaklarla baskı yapılır. Böylece hava hiç dışarı kaçırılmaz doğrucu flütün içine üflenir. Jet ısıkları hava sesi çıkartırlar. Vahşi çılgınlardan yumuşağa başından sonuna kadar aynı kalitede süren tonlardır. Eğer jet fısıltılarına alt

seslerde kurbağa dili eklenir ise seste vızıltı duyulabilir. Jet ısıklarını yaparken ağız sesli harf söyler şekilde bile kullanılabilir

Notasyonu aşağıdaki gibidir.



7) Çalarken Şarkı Söylemek

Ünisonları yada oktavları çalarken şarkı söylemek kolaydır ya çok az modilasyon yapılır yada hiç yapılmaz. Fakat diğer aralıklarda çalarken söylemek zordur bir yandan söylemeye çalışıp bir yandan notaları değiştiremezsiniz.

8) Nefes Sirkülasyonu

Nefes sirkülasyonu eski çağlardan beri müzisyenlerin nefeslerini çalmayı kesmeden alabildikleri bir tekniktir. Birçok geleneksel flüt bu nefes tekniğiyle çalınır. Kısacası, nefes sirkülasyonu çalarken yanakları tamamen havayla doldurup, sonra ağızdaki havayla çalarken bir yandan da burundan nefes alınması anlamına gelir. Aynı tahta nefesliler ailesinden obua da kullanılan teknik gibi. Bu tekniği geleneksel kitaplarda bulmak mümkündür. Bu teknik flütçülerin ve bestecilerin kullandığı en üst tekniklerden biridir

9) Mikrotonlar

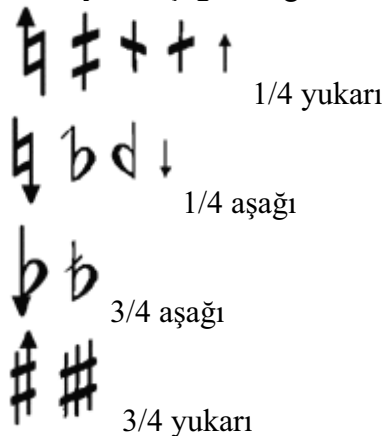
İki tür yapılan mikrotonikler vardır. Birincisi flütün bütün tipleriyle yapılabilir, diğeri ise sadece delikli flütlerde çalınabilir. Akustikte kromatikleri duyurmak yerine çeyrek tonları duyurmak daha mantıklıdır. Doğu müziğine bakarsak, örneğin sıklıkla mikrotonlar duyulur fakat aslında duyulan çeyrek tonlarıdır. Mikroton çalımı ve flüt için yapılan bestelerde çeyrek tonlarla ilgili iki ayrı konu başlığı vardır.

1) Mikrotonal segmanlar, kısa ve küçük adımlarla kolaylıkla çalınabilir.

2) Mikroton dizilimlerinde en alt D'' den en üst G'' e kadar en az 16 ton duyurabilenlerdir.

Bu kısa çalışmalar açık perdeli flütlerde ki deliklerden ve aşağıdaki parmak tuşelerinde sıradan kromatiklerin çalınmasıyla meydana gelebilir. En küçük aralıktan bile 32 farklı mikro ton çıkartılabilir.

Notasyonu aşağıdaki gibidir.

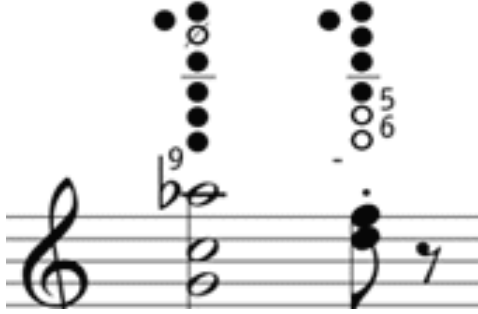


10) Glisando

Glissando yapımında parmaklar bükülü ve bir çember şeklinde tuşların üzerinde tutulup deliklerden aşağı doğru kaydırılır.

11) Multifonikler

Çok seslilik olarak da bilinen multiphonikler,doğuştanları çıkarma tekniğiyle benzerler.tam olarak pozisyon belirlendikten sonra alt ses tutulup yavaşça üst sesi çıkarmak için gerekli ağızlık pozisyonuna geçilir.



Sonuç olarak 20 yy da teknolojinin gelişimiyle üfleme açısını mükemmelleştirmek için tasarlanan yeni flütleri, günden güne gelişen yeni çalım tekniklerini ve modern notasyon ve grafik yazılımını açıklamaya çalıştım .. Dünyanın birçok yerinde elektronik müzikte kullanılan bu teknikleri öğrenmek isteyenler için çalıştaylar yapılmaktadır. Elektronik müzik zamanla, çalarak geliştirilebilecek bir tekniktir. Ayrıca bu tekniklerin kullanıldığı eserler uluslararası yapılan yarışmaların repertuarına girmiştir ve dünyada bu müzik üzerine kurulan modern orkestralar da mevcuttur.

KAYNAKÇA

- ARTAUD, Pierre- Yves, **Present Day Flutes**, Gerard Billaudot Editeur, Paris, 1995
 DİCK, Robert, **The Other Flute(A Performance Manual Of Contemporary Techniques)** , Multiple Breath Music Company, 1989
 VALADE, Pierre- Andre, **Flute Et Creation**, Gerard Billaudot Editeur, Paris, 2000
 Wetter-Smith, Brooks, **Sound Modification Techniques In Selected Flute Repertuare Since 1966**, New York, 1978

INTERNET

- <http://jennifercluff.blogspot.com/2008/12/incredible-flute-inventions-for-21st.html>
 Erişim: 20/ 02/ 2011
http://www.drelinger.com/brochure/uprite_brochure1.htm Erişim: 12/ 03/ 2011
<http://www.flutelab.com/swan.html> Erişim: 15/ 03/ 2011
<http://www.s fz.se/flutetech/index.htm> Erişim: 17/02 /2011
<http://www.subliminal.org/flute/dissertation/ch01.html> Erişim 05/04/ 2011
http://www.people.vcu.edu/~jahartmann/images/berio_seq1_WEB_VERSION.pdf
 Erişim: 08/ 05/ 2011
http://en.wikipedia.org/wiki/Luciano_Berio Erişim: 20/ 05/ 2011
http://en.wikipedia.org/wiki/Karlheinz_Stockhausen Erişim: 20/ 05 2011
<http://www.larrykrantz.com/et/et.htm> Erişim: 18/ 03/2011
<http://www.fullpitcher.co.uk/Dean.htm> Erişim: 19/ 03/ 2011
<http://cnx.org/content/m14066/latest/> Erişim: 09/ 05/ 2011
<http://pcm.peabody.jhu.edu/~klee/sem/sem3/> Erişim: 11/ 05/ 2011

2011

<http://www.scribd.com/doc/23258862/Flute-Extended-Techniques-1> Erişim: 15/ 05/

<http://www.octavebox.com/lessons/whisper-tones/> Erişim: 17/ 05 /2011

<http://www.subliminal.org/flute/> Erişim: 17/ 05/ 2011

<http://www.helenbledsoe.com/erep.html> Erişim: 26/ 04/ 2011

www.themodernword.com/joyce/music/berio.html Erişim: 03/06/ 2011

http://en.wikipedia.org/wiki/Pierre_Boulez Erişim: 22/ 05/ 2011

<http://www.matsmoller.com/> Erişim: 07/ 06 /2011

“MÜZİK TEKNOLOJİSİNDE HOLOGRAMIN YERİ”

Öğr. Gör. Mustafa KABATAŞ

**İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Müzik Eğitimi Anabilim Dalı**

ÖZET

Bu araştırmada müzik sektörünün, müzik hayatı açısından durumu ve değerlendirilmesi yapılmıştır. Bu amaçla, müziğin tanımı, bir sektör haline dönüşmesindeki tarihsel süreci, müzik sektörümüzün gelişimi, problemleri, bu günkü durumu ve değerlendirilmesi yapılmaya çalışılmış, topluma, dolayısı ile de toplum kültürüne etkileri incelenip, Türkiye’deki mevcut müzik sektörünün geçmişte var olmuş ve günümüzde var olan problemlerinin nedenleri ve çözümüne ilişkin görüşler öne sürülmüştür. Araştırma için gerekli verilere; derleme, konuyla ilgili eserlerin ve söylemlerin taranması yoluyla ulaşılmıştır. Bu araştırmadan elde edilen sonuçlara göre, insanlık tarihi ile yaşıt olan müzik, zaman içinde dünyanın ve insanların gelişimine paralel olarak büyüüp bir sektör halini almıştır. Müzik sektörünün ülkemizde doğuşu ve gelişimi diğer dünya ülkeleri ile paralel bir şekilde ilerlemiştir. Müzik sektörü, zamanın ve teknolojinin bize getirileri olan gazeteler, dergiler, televizyonlar ve internet gibi birçok teknolojiden yararlanmıştır. En son sektörün yurt içi ve yurt dışında takip ettiği konu ise birçok sektörde kullanılan müzik sektöründe de dönemimizde çok popüler olan hologram teknolojisi çalışmamda hologram teknolojisinin ne olduğundan, hangi branşlarda kullanıldığından ve dünyaca ünlü pop star Hatsune Miku dan örnekler sunacağım.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Müzik Sektörü, Teknoloji, Müzik Teknolojisi, Hologram Teknolojisi.

ABSTRACT

In this study the status of our music industry -in terms of our music life- has been analyzed and evaluated. To this end, the definition of music, historical process of becoming an industry, the development of this industry, its problems, current situation are tried to be assessed, its effects both on society and social culture are investigated and the reasons of problems that existed and still exist in the current music industry in Turkey and views about solutions are proposed. According to the interaction order, the importance of our music that keeps light to the positive and the negative developments of our music industry, our music culture and national culture and bringing solutions to them are the factors to choose this topic for the study.

According to the results obtained from this research, music that is coeval with the human history became a sector in parallel to the development of the world and the people in time. The birth and development of the music in our country proceeded in parallel with other world countries. Our music industry which runs many professional groups and people has been experiencing various problems in changing periods because of developing technology. Music received positive and negative reactions from newspapers, magazines, television and the internet which are the gainings of the time and technology. The latest issue of the sector followed by domestic and abroad in the music industry are used in many sectors of the holographic technology, which was very popular during our work, what is holographic

technology, which branches from the examples used and will present the world-famous pop star Hatsune Miku.

Key Words: Music, Music Industry, Technology, Music Technology, Hologram Technology

BÖLÜM 1

GİRİŞ

En eski sanat dallarından biri olan, tarihi insanlık tarihi ile yaşıt olan ve insanların daha anne karnından itibaren tanışıp hayatlarında var ettikleri müzik; tarihsel dönem bölge, kültür ve kişisel beğenilere bağlı olarak kesin bir tanımı yapılamasa da en genel tanımıyla sesin biçim ve devim kazanmış halidir. Teknoloji; İnsanoğlunun gereklerine uygun yardımcı alet ve araçların yapılması ya da üretilmesi için gerekli bilgi ve yetenektir. Sektör ise, bir ülkenin ekonomisini oluşturan veya sosyal hayatını düzenleyen branşlardan her biridir. Teknolojide tıpkı müzik gibi insanlık tarihiye beraber var olmuş ve gelişerek değişmektedir. Müzik de teknolojiden nasibini alarak, üreticilerin, alıcıların ve satıcıların bulunduğu bünyesinde on binlerce insan çalıştıran, hedef kitle olarak tüm insanlığı seçen, sürekli gelişen teknoloji ile beraber, yaratılması, icrası, sunumu ve sonuçları açısından zaman içerisinde büyük değişimler göstermiştir. Bu değişimlerle beraber insanların kültürüne, topluma, milli değerlere, hayata ve hatta dünyaya olan bakış açıları değişmektedir.

1.1. Problem

Müzik’ de hologram teknolojisinin kullanımının araştırılması.

1.2. Alt problemler

1. Hologram nedir ve Müzik’ de yeri nedir?
2. Hologram teknolojisinin doğru kullanımının önemi nedir?
3. Müzik teknolojisi eğitiminde izlememiz gereken yollar nelerdir?

1.3. Amaç

Araştırma ile ;

1. Müzik teknolojisinde hologram teknolojisinin kullanımı konusuna bir bakış açısı kazandırılması,
2. Üniversitelerin müzik teknolojisi bölümlerinde okumakta olan öğrencilere, araştırmanın konusu ile ilgilenen müzisyenlere, eğitimcilere ve araştırmacılara yönelik kaynak sunulması amaçlanmıştır.

1.4. Önem

Müzik teknolojisinde hologram teknolojisinin kullanımı konusuna ilgili amatör veya profesyonel müzisyen, öğrenci, eğitimci ve araştırmacılara kaynak oluşturması yönünden önem taşımaktadır.

1.5. Sayıtlar

Araştırmada,

1. Kullanılan kaynakların geçerli ve güvenilir olduğu,
2. Elde edilen bilgilerin gerçeği yansıttığı,
3. Araştırma modelinin araştırmanın konusuna uygun olduğu sayıtlarından yola çıkılmıştır.

1.6. Sınırlılıklar

Araştırma, Müzik teknolojisinde hologram teknolojisinin kullanımı konusu örnek olarak Crypton Future Media tarafından Yamaha işbirliği ile Vocaloid 2 programı kullanılarak üretilen dijital bir karakter olan Hatsune Miku örneği ile sınırlı tutulmuştur.

BÖLÜM 2

YÖNTEM

2.1. Araştırmanın modeli

Araştırma, Müzik teknolojisinde hologram teknolojisinin kullanımı konusuna ilgili gerekli donanım ve yazılımların seçilmesi ve kullanılmaları konularındaki bulguların incelenmesi ve yorumlanması bakımından betimsel bir nitelik taşımaktadır.

2.2. Evren ve örneklem

Araştırmanın evrenini Müzik teknolojisinde hologram teknolojisinin kullanımı konusu evren olarak Crypton Future Media tarafından Yamaha işbirliği ile Vocaloid 2 programı örneklem olarak ise bu program kullanılarak üretilen kullanılarak üretilen dijital bir karakter olan Hatsune Miku alınmıştır.

2.3. Verilerin elde edilmesi

Araştırmada kullanılan veriler kaynak taraması ve ilgili yazılımların incelenmesi yolu ile elde edilmiştir.

2.4. Verilerin çözümlenmesi ve yorumlanması

Konu ile ilgili kaynakların büyük çoğunluğu yabancı dilde olduğundan öncelikle Türkçeye çevrilmiş ve araştırmanın konusu ile ilgili olmayan bölümler ayıklandıktan sonra elde kalan veriler değerlendirilmiştir. Konu ile ilgili literatürde geçen terimler orijinal dilinde (İngilizce olarak) kullanılmıştır.

BÖLÜM 3

BULGULAR VE YORUMLAR

Müzik Teknolojisi ve Müzik Sektörü;

Edgar VARESE 1937 yılında, “Düşüncelerime itaatkâr ve sundukları yepyeni ses dünyaları ile kendilerini içsel ritminin ihtiyaçlarına adanmış çalgılar hayal ediyorum.” sözlerini söylerken belki de çağdaş müzik tarihinin en önemli atılımlarından birisi olan bilgisayar müziğinin geleceğini önceden gördüğünden habersizdi. (Rumsey, 1994)

Teyp müziği ve analog elektronik müziklerin önemi göz ardı edilmemekle birlikte, sayısal sistemlerin ortaya çıkışı VARESE’in hayalinin gerçekleşmesindeki en büyük adım olmuştur. Sayısal sistemlere paralel olarak bilgisayar teknolojisinin oluşumu ve gelişmesi sadece tını yelpazesinin genişlemesini sağlamakla kalmamış bununla beraber müziğin seslendirilmesi, kaydedilmesi ve çoğaltılması gibi aşamalarda da büyük kolaylıklar sağlamıştır. Bugün bilgisayarlar sayesinde besteciler, eserlerini tamamlamadan önce büyük orkestralara ihtiyaç duymaksızın seslendirip dinleyebilmekte, gerekli düzenlemeleri anında yapabilmekte ve zamandan büyük ölçüde tasarruf ederek daha hızlı müzik üretebilmektedirler.

19. yüzyılın sonlarından başlayarak 20. yüzyıl boyunca artmaya devam eden müzik dilindeki çeşitlilik (romantizm, izlenimcilik, dışavurumculuk, kromatizm, atonalite, dizisellik ve rastlantısal besteleme gibi), beraberinde yeni çalgıların doğuşunu ve gelişimini de zorunlu

kılmıştır. Bu dönemde pek çok yeni çalgı ortaya çıkmasına rağmen 1897 yılında Amerikan Patent Bürosu'nun kayıtlarına giren bir icat kendisine ayrı bir yer edinmeyi başarabilmiştir. Thaddeus CHAILL tarafından geliştirilen ve elektrik enerjisi kullanarak ses üreten dynamophone veya telharmonium adıyla anılan bu çalgı, ilk kez 1906 yılında halka tanıtılmış olmasına rağmen 200 tonluk ağırlığı ve büyük cüssesiyle kısa zamanda tarih sahnesinden silinmiştir. 1924 yılında Lev TERMIN tarafından geliştirilen, elektronik bir osilatörün adlı çalgıyı 1928 yılında Maurice MARTENOT tarafından geliştirilen ve aynı frekansını değiştirerek çalınan, sürekli bir perde aralığına sahip theremin 2 prensiple çalışan ancak tını çeşitliliği daha fazla olan Ondes Martenot izlemiştir, 1930 yılında ise klavyeli bir elektronik çalgı olan Trautonium geliştirilmiştir. Her ne kadar tını çeşitliliği sağlanmış olsa da bu çalgılar, ilkel yapıları, ses üretme zorlukları ve özellikle üretilen seslerin saklanamaması gibi sebeplerden fazla yaygınlaşamamıştır. (Say, 1994)

Yeni elektronik çalgıların üretilmesi çabasının yanı sıra gelişmekte olan ses kayıt araçları da müzik üretiminde kendilerine önemli bir yer edinmişlerdir. Özellikle değişken devirli bantlar üzerine kaydedilen seslerin değişikliklere uğratılması ve bu seslerin birbiri ardına eklenmesi gibi yöntemler Edgar VARESE, Paul HINDEMITH, Ernst TOCH, Darius MILHAUD ve John CAGE gibi pek çok önemli besteci tarafından kullanılmıştır. Bu bestecilerin çabaları ve çalışmaları sayesinde geleneksel olmayan çalgıların, tınların ve dizgelerin müzikte kullanılması geniş kitleler tarafından kabul görmeye başlamıştır.

Elektronik müziğe ve bilgisayar müziğine dair en önemli gelişmeler Amerika da görülmekle beraber, ilk adımlar 40'lı yılların sonlarına doğru Fransa ve Almanya'da atılmıştır. Bu dönemde analog bant kaydediciler büyük gelişme göstermiş ve 1948 yılında Fransa Ulusal Radyosu'nda çalışan Peter SCHAEFER adında bir mühendis doğal seslerin ilk bant kayıtlarını gerçekleştirmiştir. Daha da önemlisi bu seslerin hızlı ve yavaş çalma, tersten çalma ve kes – yapıştır gibi yöntemlerle değişime uğratılmasıyla gerçekleştirilen ve insan tarafından seslendirilmeyen bir müzik dinleyiciye sunulmuştur. Kullanılan ses kaynaklarının somut oluşu ve ses işleme araçlarının bütünüyle somut bir biçimde bestecinin kendisi tarafından işletilmesi nedeniyle bu müziğe somut müzik (musique concrète) adı verilmiştir. Aynı yıllarda içerisinde hiçbir doğuşkan barındırmayan sinüs dalga sesinin elektronik osilatörler aracılığıyla üretilmesi de elektronik müzik tarihinde önemli bir rol oynamıştır. (Rumsey, 1994)

Elektronik müziğin bir başka merkezi de Almanya'nın Köln kentindeki WDR Radyo stüdyoları olmuştur. Bu stüdyolarda çalışan Herbert EIMERT ve Werner Mayer-EPPER adındaki iki besteci yaptıkları müzikte Fransa'da yapılmış olan çalışmaların aksine yapay ses kaynaklarına yönelmişler, gürültü üreteçleri, yansıtıcılar ile birlikte halka dönüştürücülerinden (ring modülatör) yararlanarak elektronik kaynaklı sesler üretmiş ve kullanmışlardır. Sonraki süreç içerisinde bu teknoloji, Karlheinz STOCKHAUSEN tarafından daha bilinçli ve entelektüel bir biçimde değerlendirilmiş ve bestecinin 1953 ve 1954 yıllarında bestelediği Elektronische Studien I (Elektronik Çalışma I) ve Elektronische Studien II (Elektronik Çalışma II) adlı yapıtlar, çağdaş müzik tarihinin en önemli eserleri arasında yerlerini almışlardır.

STOCKHAUSEN'in çalışmalarının ve çalışmalarında kullandığı elektronik çalgıların, geniş kitleler tarafından ilgi ve kabul görmesi, dünya çapında müzik ve teknolojinin birlikteliği ile ilgili çalışmalara ağırlık verilmesinde önemli bir rol oynamıştır. Edgar VARESE'in 30 Kasım 1955 yılında New York, Town Hall'da Deserts adlı elektronik yapıtını sunması, Amerika'daki pek çok kuruluşun bu konuya olan ilgisini artırmış, Rockefeller Vakfı'nın öncülüğü ve maddi desteği ile Amerika olan ilgisini artırmış, Rockefeller Vakfı'nın öncülüğü ve maddi desteği ile Amerika ve deniz aşırı ülkelerdeki elektronik müzik stüdyoları ile ilgili araştırmalar başlatılmıştır. Bu araştırmalar sonucu Amerika'nın elektronik müzik konusundaki imkanlarının oldukça kısıtlı olduğu ortaya çıkmış ve LUENING ile

USSACHEVSKY adındaki iki araştırmacı önderliğinde Columbia-Princeton Elektronik Müzik Merkezi kurulmuştur. Bu merkezde 1959 yılında dünyanın ilk elektronik ses sentezleyicisi olan “RCA synthesizer” geliştirilmiş, çok kısa bir süre sonra da Mark I ve Mark II adındaki RCA sentezleyicileri ortaya çıkmıştır. (Eden, 2006)

20. YY’ın önemli bestecilerinden Milton BABBITT, RCA sentezleyicisini kullanan bestecilerin basında yer almış ve 1961 yılında ilk elektronik yapıtı olan Composition for Synthesizer (Birestireç için kompozisyon) adlı eserini yazmıştır. BABBITT, RCA sentezleyicisi için “bir hayalin gerçekleşmesi” ifadesini kullanmış ve artık asıl sorunun “İcracının sınırları nedir ?” sorusu değil “İnsan duyumunun sınırları nedir ?” sorusu olacağı fikrini ortaya atmıştır. (Eden, 2006)

RCA sentezleyicisini Dr. Robert MOOG tarafından geliştirilen moog, Donald BUCHLA tarafından geliştirilen buchla, Paul KETOFF tarafından geliştirilen synket gibi klavyeli sentezleyiciler izlemiş ve bu basitleştirilmiş, portatif çalgılar kısa zamanda ticari potansiyel kazanmışlardır. Bu birestireçle tek sesli (monofonik) bir yapıya sahip olduklarından besteciler ve icracılar çok sesli eserleri seslendirilebilmek için üst üste kayıt tekniği kullanılmak zorunda kalmışlardır. Edgar VARESE, Karlheinz STOCKHAUSEN ve Milton BABBITT gibi öncü bestecilerin ardından John CAGE, Morton SUBOTNICK ve Wendy CARLOS gibi isimler de önemli elektronik eserler vermişler ve “synthesizer (Birestireç)” kelimesinin günlük konuşma diline kazandırılmasında büyük rol oynamışlardır.

Bilgisayar müziği 1950’li yıllarda doğmuş olmasına rağmen 70’lerin ortalarına kadar sayısal teknoloji gelişimini tam anlamıyla tamamlayamamış ve voltaj kontrollü sentezleme yöntemleri geçerliliğini bu döneme kadar sürdürmüştür. Bilgisayar teknolojisindeki gelişmeler, sonraki on yıl içerisinde hızlanmış ve müzikal uygulama alanında da büyük oranda kendini göstermiştir. 1957 yılında New Jersey’deki Bell Telefon Laboratuvarları’nda çalışmakta olan Max MATHEWS adında bir mühendis, bilgisayardan yararlanarak ses üretme ile ilgili araştırmalara başlamış ve günümüz koşullarına oranla çok daha hantal, yavaş ve çalıştırılması pahalı olan bir bilgisayar üzerinde music4 adını verdiği bir yazılım geliştirmiştir. Bir kaç yıl sonra Hubert HOWE, J. K. RANDALL ve Godfrey WINDHAM adındaki üç besteci, music4 yazılımının farklı bir sürümünü bir IBM bilgisayar üzerinde çalıştırarak Princeton Üniversitesi’ne bağlı bir bilgisayar müziği merkezi kurmuşlardır. Bu dönem, bilgisayar müziğinin çeşitli vakıf ve kuruluşların bünyesinden ayrılıp akademik platformlara taşınmaya başladığı bir dönemdir. (Eden, 2006)

Max MATHEWS’un bilgisayar ile ses üretme çalışmalarına devam ettiği süre içerisinde Illionis Üniversitesi’nde çalışmakta olan bir bilim adamı ve besteci olan Lejaren HILLER, bilgisayarı çok daha farklı bir boyutuyla müzik üretimine dahil etmeye çalışmış ve bilgisayarlara belli başlı besteleme kuralları öğretildiğinde, bilgisayarların bu kurallar çerçevesinde besteleme yapabileceğini 1957 yılında bilgisayar yardımı ile bestelediği Illiac Suite adlı eserinde ortaya koymuştur. Bu eser tümüyle başarılı bulunmamasına rağmen ileriye dönük yapay zeka ve bilgisayar destekli besteleme araştırmalarına ön ayak olmuştur.

1969 yılına kadar Avrupa’da bilgisayar müziğine dair önemli bir gelişme görülmemektedir. Bunu izleyen yıllarda iki Fransız besteci Jean Claude RISSET ve Pierre BOULEZ, kıtada bilgisayar müziğine olan şüpheci yaklaşımlara karşı savaş açarak 1976 yılında IRCAM’ın (Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique) kurulmasına öncü olmuşlardır. Bu kuruluş Pierre BOULEZ yönetiminde müzisyen ve bilim adamlarını bir araya getirerek ortak ilgi alanları üzerinde çalışma platformları yaratmıştır. Bunun sonucu olarak John CHOWNING ve Max MATHEWS gibi besteciler dünyanın pek çok ülkesinden bu kuruluş bünyesinde birçok çalışmalar yapmışlardır.

1970’li yıllar boyunca bilgisayarların küçülmesi, hızlanması ve ucuzlaması, elektronik çalgı üreticilerinin bilgisayar teknolojisini ürünlerine adapte etmelerini kolaylaştırmıştır. John CHOWNING’in frekans modülasyonu (FM) prensibine dayanan ses üretme algoritması

üzerine çalışmaları da bu döneme rastlamaktadır. Oldukça ilgi çekici olan bu fikir çok karmaşık olduğundan Amerikalı firmalarca anlaşılamamış ancak YAMAHA firması tarafından yedi yıl süren bir çalışma sonucu büyük bilgisayarlar üzerinde çalışan algoritmalar, mikroçiplere aktarılabildikten sonra 1983 yılında DX-7 isimli FM birestireci piyasaya sürülmüştür. 2000 Dolar'ın altındaki fiyatıyla 200.000 adetten fazla satmış olan bu birestireç, elektronik müzik tarihindeki büyük başarılarından birisidir. (Rumsey, 1994)

Mikroçiplerin elektronik çalgıların içinde yer almasıyla birlikte bu çalgıların aynı ortak dili konuşabileceği fikrinin ortaya atılması pek uzun sürmemiş, 80'li yılların başlarında MIDI (Musical Instrument Digital Interface – Müzik Aletleri Sayısal Arabirimi) kavramı gündeme gelmiştir. Bu arabirim (Interface) çalgılar arasında ortak bir iletişim protokolü olduğu halde, bilgisayarların müzik üretimine doğrudan giriş yaptıkları bir kapı olmuştur.

90'lı yıllar, bilgisayarların süratle küçülüp hızlandığı ve ucuzladığı, bu sayede de neredeyse her eve girebilen vazgeçilmez bir araç olduğu bir dönem olmuştur. Yalnızca bilgisayar teknolojisinin kendisi değil, bilgisayarlar ile birlikte kullanılabilen yan donanımlar ve yazılımlar da büyük gelişme göstermiştir. Çok hızlı işlemciler, bellek ve depolama üniteleri sayesinde örneklenmiş doğal seslerin tekrar seslendirilmeleri, bir dönemin duvarları kaplayacak kadar büyük birestireçlerinin işini yapabilen sanal çalgıların varlığını, MIDI mesajlarını kaydedip göndermeyi ve sabit diskler üzerine çok kanallı kayıtlar yapabilmeyi olanaklı kılmaktadır. Analog ses sinyallerinin, sayısal ifade edilebilmesi, çeşitli ortamlarda saklanabilmesi ve kolaylıkla çoğaltılabilmesi, üretilen müziğin ses kalitesinin hiçbir kayıba uğramadan yayılıp paylaşılabilmesi açısından önem taşımaktadır.

Hologram Dünya ve Türkiye

Hologram lazer ışın dalgalarının pozitif karışımı ile oluşan üç boyutlu kayıttır. Holografinin teknik terimi "Dalga Sınırının Yeniden Yapılanması"dır.

Hologram, orijinal objenin üç boyutlu gerçek kaydı, kısaca üç boyutlu lazer fotoğrafıdır. Başka bir deyişle; 3 boyutlu görsel bilginin lazer teknolojisiyle kaydedilmesi, depolanması ve hareket efektinin kazandırılarak çok boyutlu ortama aktarılması sonucu elde edilir.

Hologram ilk kez 1947 'de Nobel Fizik ödülü sahibi İngiliz fizikçi Denis Gabor tarafından Fourier analizi adı verilen matematiksel teknik yardımıyla açıklandı. Einstein' ın gözde öğrencisi Davit Bohm ise evreninde holografik bir biçimde davrandığını (işlediğini) öne sürmüştür.

1 - Hologram, lazer tekniği kullanılarak yapılan bir veri kaydetme tekniğidir.

2 - Kayıt yapılan plakanın üzerine resmin görüntüsü değil, onu oluşturan bilgiler, yani frekansların "girişim ağı modeli" yansıtılır. Bu nedenle hologram kaydı karmaşık bir girişim-kesişim modeli şeklinde olur ve buruşuk bir ipek kumaş görüntüsündedir.

3 - Daha sonra kaydın yapıldığı açıdan yeni bir lazer ışını gönderildiği zaman, kaydedilen görüntü yeniden oluşturulur.

Bu görüntünün üç önemli özelliği vardır:

a-Görüntü üç boyutludur.

b-Görüntünün tamamı ve her yanı nettir.

c-Hologram plakası parçalara ayrılrsa bile, her parça, görüntünün tamamını (netliği azalsa, yani detay ve veri kaybına uğrasa da) aynen yansıtmaya devam eder.

4 - Çünkü hologram plakasına yapılan kayıt, plakanın tümüne yayılmıştır. Bu nedenle her birim, bütünü bilgisini içinde taşır.

Önceleri yalnızca laboratuarlarda kullanılan bir teknik olan hologram, günümüzde giderek daha çok tanınmakta ve gelişen teknikle paralel olarak, günlük kullanıma dek hayatın içine girmektedir. Hologram plakalarından oluşan sanat sergileri açılmakta, tiyatro

oyunlarında dekor olarak kullanılmakta, hatta sinema filmlerinde büyük ve kalabalık sahnelerin çekiminde işe yaramaktadır.

Sanat dünyasında arşiv kayıtlarında kullanılmaya başlanmıştır. Asılları müzede dururken, dünyanın her yerinde değerli eserlerin hologramlar aracılığı ile sergilenmesi düşünülmektedir.

Mimaride, maketleri broşürlere basmak yerine, küçük ve rahat taşınabilir hologramlar ile müşterilere çekici görüntüler sunulabilir. Hologram kullanımı ile reklamcılık alanında da sonsuz imkânlar açılabilir.

Kuyumcular artık, kıymetli mallarını içeride, kasada tutarken, vitrine o malların hologramını koyacaklardır. Teknik haberleşmede optik lifler arası geçişte yine hologram kullanılmaktadır.

Uçaklarda pilotlara kolaylık sağlanması için hologramdan yararlanma, bir süredir uygulanmaktadır.

Bu örnekleri uzatmak mümkün şüphesiz ki, teknoloji geliştikçe hologramın kullanım alanları ve sağladığı yararlar da artacak. İnsanlara daha iyi, daha güzel ve daha gelişmiş bir hayat sağlama çabaları içindeki yeri de sağlamlaştıracak.

Bu teknolojik gelişme hayatımıza her anlamda girmeye başlamışken müziğe ve müzik sektörüne de bambaşka bir boyut kazandırması kaçınılmazdı.

Japonya'nın en yeni ve en büyük pop yıldızı Hatsune Miku ülkesinde ve dünyada tam bir müzik fenomeni haline gelmiştir. Ancak Miku'yu diğer pop yıldızlarından ayıran şey hologram oluşudur. Hatsune Miku hologram teknolojisinin müzik endüstrisine girişinin en güzel örneği olmuştur.

Hatsune Miku'yu yakından tanıyacak olursak;

Hatsune Miku , Vocaloid 2 programı ile yaratılan Sanal Diva'dır. İlk yaratıldığı tarih 31 Ağustos, 2007'dir. Adının Hatsu (初 ilk), Ne (音 ses-müzik), and Miku (未来 gelecek) kelimelerinden gelmektedir. Japon teknoloji firması Crypton Future Media tarafından Yamaha işbirliği ile Vocaloid 2 programı kullanılarak üretilen dijital bir karakter olan Miku'nun sesi Japon seslendirme sanatçısı Saki Fujita'nın sesinin bir yazılımdan geçirilmesiyle oluşturulmuştur.

16 yaşında, 1.58 boyunda, 42 kg ağırlığında kendisine bir benlik yaratılan Hatsune Miku, hologram şarkıcıların ilk örneği. Daha önce de 2005 ve 2006'da MTV müzik ödüllerinde Gorillaz grubunun hologramları sahneye çıkmış ancak Gorillaz karakterleri üç boyutlu görüntüler olarak sahneye çıkmamış, sadece bir perdeye yansıtılmıştı.

Miku bir anda o kadar büyük bir yıldız oldu ki, çıktığı turnelerde binlerce kişi gerçek bir şarkıcının konserindeymişçesine coşarak eğleniyor.şimdiden bir fan kulübü, bir Facebook sayfası bir de kendi adına plak şirketi var. Ayrıca Japon televizyonunda yayınlanan popüler anime programlarına da konuk oluyor.

27 Ağustos 2008 yılında Sony şirketi ile anlaşılıp, İlk “canlı” konserini 2009'da yapan Miku, Singapur'da turneye çıktı. Mart 2010'da 14 bin kişinin katıldığı ulusal bir kampanyanın ardından üzerinde Miku'nun resmi olan üç metal plaka Japon uzay aracı Akatsuki'ye konarak uzaya gönderildi. Japon otomobil markası Toyota'nın reklamlarında oynadı. 2011 yılındaki 10 konserinin görüntülerinden oluşan Hatsune Miku, live in sappord adlı filmi bu yıl Amerika da gösterime girmiştir.

Miku, hayranlarına bir bilgisayar programını satın aldıklarında ulaşıyor. Bu program insanlara, Miku'nun altı farklı seslendirme tarzı ve 3D görüntüsü ile şarkılarını, hatta kendi istedikleri şarkıları da söyletme ve izleme olanağı sunuyor, yine bu program aracılığı ile Miku'nun tüm canlı performanslarında aynı anda evlerinde görme şansı buluyorlar.

Hologram teknolojisini bu boyutta ülkemizde ilk kullanımı ise bu yılın başlarında 2FRESH Kotex Young'un 3D sanal karakteri Kita'ya açılan www.kitanindunyasi.com sitesi ile başladı. Sitede, kendi kişisel özellikleri, beğenileri, istekleri ve üyeleri ile paylaşımları sayesinde kısa zamanda kendisine büyük hayran kitlesi edinen Kita, sürekli en büyük hayalinin şarkı söylemek olduğunu yineledi. Aynı sıralarda Keremcem yeni albüm çalışmasına başlamıştı. Sanatçı son zamanlarda <http://www.kitanindunyasi.com> sitesiyle kısa sürede kendi hayran kitlesini kazanan Kita ile “Hayallerin peşinde” adlı parçasında düet yaptı. Tam da Kita'nın hayaline uygun bir parça olan “Hayallerin peşinde”yi seslendiren ikili, aynı parçanın klibinde de Türkiye’de bir ilke imza atarak bir araya geldi. Bu ülkemizde, gerçek bir yıldızla sanal bir karakterin bir araya geldiği ilk video klip olma özelliği göstermektedir. Kita hologram teknolojisi ve 3D animasyon tekniklerini kullanılarak 23 Mayıs 2009 gecesi Bostancı Gösteri Merkezinde, Keremcem ile birlikte sahneye çıktı. Binlerce hayranı önünde muhteşem bir performans sergileyen Kita, izleyenleri bir kez daha kendine hayran bıraktı.

Hologram teknolojisinin müzik sektöründe kullanışı sadece anime karakterle sınırlı kalacak gibi durmuyor. Neurosonics’ in hazırladığı bir video oldukça ilginç bir denemeyi sunuyor; çünkü hologram teknolojisinin eklendiği bir turntable ve elektronik davul ile yapılan bir performans içeriyor. Müzikalite açısından pek başarılı bir örnek olmasa da ilerleyen zamanlarda bu teknolojinin daha aktif kullanımı ve holografik enstrümanlar için bir ilk niteliğindedir.

BÖLÜM 4

SONUÇ VE ÖNERİLER

Yıllardır gelişen ve yeni değişen teknolojiler ve bunlarla birebir iç içe olan müziğimiz ve müzik sektörümüzde değişip gelişmektedir. Bünyesine yeni meslek gruplarını, geçiş dönemlerinde yaşanan sorunları da ekleyen müzik sektörümüz bu teknoloji ile beraber büyüyüp gelişmeye devam edecektir. Sektörde son yılların önemli ve aktif meslekleri olan aranjörlük, tonmaysterlik, prodüktörlük, menajerlik, gibi mesleklerle, bilgisayar mühendisleri, grafikerler, teknikerler, yazılım firmaları ve uzmanları gibi mesleklerde dahil olacaktır.

Ülkemizde siyasetten etkilenmeyen, sağlıklı ve istikrarlı bir kültür politikası belirlenmeli, yapılacak işlerde, müzik eğitimi veren kurumların ve müzik sivil toplum örgütlerinin görüşlerine ihtiyaç duyulmalıdır. Alanda karar verenler mutlaka müzik alanında eğitilmiş ve çalışanlar olmalıdır.

Devletin ilgili mercilerince, gelişen teknolojiye bağlı olarak sektörün içinde oluşan yeni meslek gruplarına yönelik eğitim veren resmi kurumlar açılmalıdır.

Devletin ilgili organlarınca çıkarılan, her türlü fikir ve sanat eserini ve bu sanat eserleri hak sahiplerini korumaya yönelik, yasalar ve yönetmelikler gelişen teknolojinin getirdiği yeni suç unsurlarını da barındıracak şekilde güncellenmeli ve ihlali halinde uygulanan cezai yaptırımlar arttırılmalıdır.

Bütün bunların gerçekleşebilmesi için, gerekli “anlayış”ın, mevcut sanatçılarda, yöneticilerde, siyasilerde yerleşmesi ve kurumlarıyla örgütleriyle gerekli düzenin kurulması şimdiden sağlanmalıdır.

Her değişen dönemde olduğu gibi bu dönemde de korsanlık, ticari haklar, eğitim sıkıntıları, yasal düzenlemeler, müzikalite, toplum psikolojisine ve kültürüne etkileri gibi olası problemlerin yaşanacağı ülkemizde, çözüm olabilecek yegane yöntemin daha baştan gerekli alt yapıların oluşturulmasından geçtiği görülmüştür.

KAYNAKÇA

- AKTÜKÜN, Burçin (2003) Müzikte Bilgisayar Kullanımı. Adapazarı: Sakarya Kitabevi
- DURMAZ, Serhat (2000) MIDI. İzmir:Dokuz Eylül Yayınları
- HALL, Douglas V. (1994) Mikroişlemciler ve Sayısal Sistemler. Eskişehir: ETAM A.S. Matbaa Tesisleri
- RUMSEY, Francis (1994) MIDI Systems & Control. Oxford: Focal Prese
- SÖZEN, Mustafa (2003) Sinemada Ses Kullanımı. Ankara: Detay Yayıncılık
- TANENBAUM, A (1997) Operating Systems: Design and Implementation Second Edition. New Jersey: Prantice Hall
- <http://www.iaekm.org/ttmom.pdfv> 02.01.2006 17:28
- <http://music.northwestern.edu/links/projects/midi/pages/miditmcn.html> 02.01.2006 15:00
- <http://www.omega-art.com/logic/tut/sysex.html> 11.01.2006 12:30
- <http://www.midi.org/about-midi/gm/gm1sound.shtml> 12.01.2006 14:00
- 62
- <http://www.widisoft.com/english/vst.html> 12.01.2006 15:00
- Utaenai (August 13, 2010). "It's a toy!". Vocaloid Creativity Community. <http://vocaloid-creativity.totalh.com/index.php/vocaloid-news/15-qits-a-toyq>. Retrieved September 5, 2010.
- "VOCALOID ENGINE 製品サポート (KAITO) [Vocaloid Engine Product Support (Kaito)]"(inJapanese).CryptonFutureMedia.<http://www.crypton.co.jp/mp/do/support/prod?id=27720>. Retrieved December 18, 2010.
- "VOCALOIDS Software Update version 1.1". Yamaha Corporation. http://www.vocaloid.com/en/download/en_1.html. Retrieved December 18, 2010.
- "出た!「2008年ニコニコ市場年間売上ランキング」でKAITOが2位! [It's Here! Kaito Got Second Place in the 2008 Nico Nico Market Yearly Sales Ranking]" (in Japanese). Hatsune Miku Miku. January 18, 2009. <http://vocaloid.blog120.fc2.com/blog-entry-2664.html>. Retrieved January 1, 2011.
- "Crypton's Twitterpage"(inJapanese).Twitter.http://twitter.com/vocaloid_cv_cfm/status/14657406248157184. Retrieved December 15, 2010.
- "MEIKO (音楽ソフトウェア) [Meiko(MusicSoftware)]"(inJapanese).Crypton.<http://www.crypton.co.jp/mp/do/prod?id=25220>. Retrieved July 8, 2010
- "Rin/Len act2 beta demonstration songs released" (in Japanese). Crypton. June 18, 2008. http://blog.crypton.co.jp/mp/2008/06/vocaloid2_act2_1.html. Retrieved June 24, 2008.
- "New AppendForKagamineLen!".Vocaloidism.January14,2010.<http://www.vocaloidism.com/2010/01/14/new-append-for-kagamine-len/>. Retrieved July 4, 2010.

“KÜTAHYA’DA MUSİKİ VE MÜZİK KÜLTÜRÜ”

Mustafa SALÜN

mustafa-salun@hotmail.com

Kütahya; geçmişten bu yana köklü tarihi ve kültürel değerlerinin yanında folklorik özellikleriyle zengin musikiye sahip, sanat ve sanatçı şehridir.

Antik çağlarda yaptıkları müzik yarışmalarıyla ünlü Frigler ile, şairleri, edipleri ve halk ozanlarını koruyan Germiyanogulları ve bestekar padişahlarıyla ünlü Osmanlıların şehzadeler şehri olan Kütahya, her alanda olduğu gibi musiki alanında da Türk Sanat dünyasına önemli katkılarda bulunmuştur.

Germiyan beyi II . Yakup’un (1387-1429) çok iyi saz çalıp ve çöğür adı verilen sazın mucidi olduğu, Kütahya’lı Seyyah Evliya Çelebi, seyahatnamesinin 9. cildinde Kütahya ile ilgili bölümden öğreniyoruz.

Musikimizin konservatuarı olan Mevlevihanelerden Hz. Ergun Dergahının Kütahya’da olması şehrin musiki öneminde hayli üne kavuşmasına vesile olmuştur. Mevlevi Ayinlerinin icrasında çalınan başta ney ve kudüm olmak üzere rebab, keman, kanun, halile gibi sazları çalan sanatkarlar bu ocaktan yetişmiş ve Kütahyalılar da olgun sanat zevkini bu ocaktan almışlardır.

Kütahya mevlevihanesinde yetişen bestekarlar Osmanlı sarayında şehzadelere hocalık etmişler, Türk musikisine değerli eserler kazandırmışlardır. Bunlardan ;

Klasik Türk ve Tasavvuf Müziğinde Kütahya Mevlevihanesinde yetişmiş ve daha sonra İstanbul Yenikapı Mevlevihanesi Şeyhi olan Sekiörenli Ebubekir Dede Efendi’nin (1705-1775) oğulları; Ali Nutki Dede (1762 – 1804) Şevk-ü Tarab makamında Mevlevi Ayini, Abdülbaki Nasır Dede Efendi (1765-1821) III . Selim’in yanında bulunmuş ve yedi makam bulmuş ,iki Mevlevi Ayini bestelemiş, Abdurrahim Künki Dede Efendi(1769-1831) Hicaz makamında Ayin bestelemiştir.

Eski devlet ricalinden Süleyman Efendi yazdığı mecmuada 1824 tarihlerinde Kütahya’lı Hüseyin Ağa isminde bir santuriden bahseder. Hüseyin Ağa kaba lisanı ile tanınır, bu hâli mûsikî ile asla kâbil-i telif edilemezmiş. Ancak santurdaki ustalığı çağında büyük üne kavuşmasına vesile olmuş.

20. asrın ilk yıllarında vefat eden Tenekeçilerin Mustafa Efendi gazel okuyuşu ile ün yapmış bir Rüştîye hocası idi.

Kasım 1938 de vefat eden Saatçi Mustafa Efendi Kütahya Mevlevîhânesinin neyzen başlığını yapmıştır. Sazında usta olan Mustafa Efendi Kütahya’da mûsikî zevkinin, üstün derecelerde kalmasında büyük pay sahibidir. İntizar-ı Makdeminle nev bahar eyler hulûl sözleriyle başlayan aksak usulundeki Hisarbuselik makamındaki şarkısı TRT repertuarı 6712 noda kaydolmuştur.

Baş Kâtipler’in Ahmet Bey Kanun çalardı. Mûsikîye çok meraklı bir zattı. 1920 lerden önce Müderris Bahçelerinde yapılan mûsikî âlemlerinin en önemli simalarından biri idi. Saray mûsikî Heyeti ile de Dr. Akif Paşa tavassutu ile tanışmış idi.

1940 lı yıllarda vefat eden Müftüler’in Ahmet Bey iyi kemençe çalan ve mûsikîmize vâkıf bir kimse idi. Yine 1940 lı yıllarda vefat eden udî Kâmkâr Germiyanoglu da Kütahya’lı mûsikîşinasların arasında önemli yeri olan bir kimse idi. 1880 - 1950 yılları arasında yaşamış udî Sedreddin Bey, udî Sûzdil Ahmet Efendi de tanınmış mûsikîşinaslardandı.

1950 den sonra vefat eden Mimar Hakkı Çaldemir Saatçi Mustafa Efendi’nin oğludur. İlk tahsilinden sonra İstanbul’da mimarlık tahsil etmiş, ilk mûsikî derslerini babasından almış ve kemençe öğrenmiştir.

1909-1968 yılları arasında yaşamış olan Fazıl Bey (Güvey) kuvvetli nota bilgisi, sağlam icrakârlığı ve bilhassa keman çalmaktaki ustalığı ile tanınırdı. Taksim yapmakta mâhir idi. Sessiz ve sakin hayatı seven Fazıl Bey aynı zamanda iyi bir edebiyatçı idi. Uşşak makamında bestelenip mûsikî literatüründe yeri olan “Gittin bu gidiş bence ölümden de beterdir.” mısraı ile başlayan şiiri hayli ünlüdür.

1906-1972 yılları arasında yaşamış ve Kütahya’lı mûsikîşinaslar içinde Hafız Ahmet Bey olarak tanınan Ahmet Akalın sesinin güzelliği ile ün yapmıştır. Önceleri dînî mûsikî ile meşgul olmuş ve ney çalmıştır. Daha sonraları keman çalmayı öğrenmiş Kâmkâr Germiyanoglu, Tatyos Efendinin talebesi Fransızca öğretmeni Ekrem Canbek, Garabet Efendilerle, Balıkesir’de askerliği sırasında Hanende Hâfız Cemal Bey’le m’esh etmiş ve tanbur çalmayı da öğrenmiştir. Bu sazı tanburî Kadıköylü Fahri Beyle meşk etmiştir. Bir kazâ neticesinde tanburu kırılınca yeniden eski sazı kemana dönmüş Fehmi Tokay, Halil Can, Hafız Şükrü Efendi, Hafız Murat Efendi ve Fazıl Beylerle mûsikî dostlukları olmuştur. İyi nota ve usûl bilirdi. Güzel bir okuyuş tavrı ve tiz bir sesi vardı. Oğullarına da mûsikî zevkini aşılamış, onların ilk mûsikî hocası olmuş, büyük oğlu Ömer Akalın keman, Erhan Akalın da kanun öğrenmişlerdir ve babalarının mûsikî âlemini uzun yıllar yaşatmışlardır.

Altın çekiç lakaplı, Üstad Ahmet Rifat Akıncan (1907-1984) Kütahya mûsikî tarihine hizmetleri geçmiş bir zattır. 1940 yıllarında sanatseverleri bir araya toplamış, onlara, mûsikî meşk etmiştir. Bu çalışması 1957-1959 yıllarında Yeşil Cami civarında açtığı Meşkhâne’de devam etmiş, günümüzün bazı mûsikîşinaslardan M.Emin Kavdır, Zeki Çetin ve daha nicelerinin yetişmesine sebep olmuştur.

Ressam Ahmet Yakupoğlu otuz seneyi aşkın hocalığı ile istidatlı gençleri etrafında toplamış hem talebelerine ve hem de çevresine olgun mûsikî zevkini aşılamış ve yaymıştır. Neyzen olan Ahmet Bey, Süleyman Erguner, Halil Can, Halil Dikmen ve Nurullah Kılıç Beylerden feyz almıştır. Kütahya’da çok sayıda gencin ney öğrenmesine vesile olmuş ve bu arada neyzen Necmi Akın, Ahmet Gürel, Vehbi Dürrüoğlu, Mustafa Kalyon, Erhan Altıntaş, Zeki Erumcu, Sabri Cantürk, Nuri Germiyanoglu, Doğan Karaağaoğlu, M.Ali Elifoğlu, Şemseddin Güvey, Tuncer Türkkan, Ragıp Elifoğlu, Dinçer Dalkılıç ve daha pek çoğunun yetişmesini temin etmiştir. Bu neyzenlerden sonraları Mustafa Kalyon kudüm, Ahmet Gürel kemençe, Zeki Erumcu tanbur, Ragıp Elifoğlu ve Dinçer Dalkılıç rebab çalmayı öğrenmişlerdir. Böylece klâsik fasıl heyetinin teşekkülünü temin etmişlerdir. Ahmet Yakupoğlunun hocalığında devam eden çalışmalarda ondan fazla ney, iki tanbur, iki rebab, bir kemençe ve koro ile klâsik eserler meşk edilmekte idi.

Bu mûsikî çalışmalarında yetişen gençler bu zevki okullarında da duyurmağa ve yaymağa başlamışlar, 1954-1957 yılları arasında Kütahya Lisesinde, 1970 den bu yâna Erkek Meslek Lisesinde ve 1982 den bu yana Kılıçarslan Lisesinde mûsikî çalışmaları yapmışlar ve sanatseverlere konserler vermişlerdir.

1964 yılında Kütahya Halk Evinde ve daha sonra Yeşil Ay Cemiyeti Şubesinde Doğan Karaağaoğlunun idaresinde mûsikî çalışmaları başlatılmış, günümüzün yetişmiş bazı neyzenleri bu çalışmalarda ilk adımlarını atmışlardır. Bu çalışmalarda yetişen sanatseverlerin iştiraki ile 1965, 1966 1967, yıllarında Mevlevî mûsikîsinden örnekler ihtiva eden programlar tertiplenerek Mustafa Kalyon idaresinde' konserler verilmiş halkın adeta susuzluğu giderilmiştir.

1969 yılında teşekkül eden Kütahya Mûsikî Heyeti Kütahya’nın mûsikî âlemine yeni bir heves ve canlılık getirdi. İlk sene Kütahya Belediye binasında başlayıp daha sonraki yıl Halk Eğitimi Merkezi salonunda çalışmalarına devam eden Kütahya Mûsikî Heyeti alışlagelmiş dağınıklık ve derbederlikten sıyrılarak titiz ve ciddi bir tempoya girmiş, icrakârlığı ve teganniye inceden inceye ele almış, Türk Mûsikîsinin nazariyat bilgilerini de heyet mensuplarına aktararak mûsikî sanatının engin ufuklarında olgun, ruhlu sanatkarlar yetiştirmeğe başlamıştır. Her yıl yedi ay süren çalışmalarını konserlerle civar il ve ilçelerde halka aksettiren

heyet repertuarlarını ekseriyetle 14. asırdan başlayarak İsmail Dede Efendi'nin klâsik takımlarından bazıları ve Rahmi Bey seviyesine kadar olan sanatkârlardan seçmiştir.

Mayıs 1977 yılında 55 kişilik kadrosu ile Türkiye Televizyonlarında Şehnaz eserlerden müteşekkil bir program yapmış olan heyet 1979 yılında radyo için de Hicaz eserlerden oluşan bir bant doldurmuştur. İftiharla sürüp giden bu çalışmaların yanı sıra heyet üyelerince bestekârlık çalışmaları başlamış, 1979 yılında Eskişehir'de komşu vilâyetlerin iştirakiyle tertiplenmiş Yunus Emre Beste Yarışmasında Erhan Akalın birincilik, 3. mansiyon; Doğan Karaağaoğlu da üçüncülük ve 1. mansiyon ödülleri almışlardır. Doğan Karaağaoğlu'nun başkanlığında ve idaresinde çalışan heyette ;

Kemanlar : Doğan Özerdem, Metin Gümüştekin, Ahmet Caher

Kanunlar : Erhan Akalın, Suat Alkış, Ahmet Kaçan, Selahaddin Er

Udlar : M.Emin Yücel, M. Emin Kavdır, Müjgân Hoşcan, Kemal Tezcanlı

Tanbur : Ali Topaloğlu

Neyler : M. Ali Elifoğlu, Yavuz Akalın, Mücahit Dinç

Kemençe : Ümit Takma

Rebab : Nuri Durmaz, Hayreddin Kula

Kudüm : Nermin Işık ve sayıları kırka yakın solist ve koristlerden oluşan bir ekipti.

1978-1983 yılları arası Yönetim Bilimleri Fakültesinde mûsikîmiz nazariyatı ve tatbikatı ile ele alınmış, kurslar neticesinde fakülte salonunda ve Eskişehir İ.T. İlimler Akademisi salonlarında konserler verilmiştir.

1984 yılında Kütahya Belediyesi uhdesinde oluşturulan Belediye Konservatuvarı bir dönem mezun verdikten sonra kapatılmıştır.

Günümüzde; Türk Musikisi ve Tasavvuf Musikisi'nin değişik makam, usul ve formlarında 200 civarında bestesi bulunan Rıza Tekin Uğurel yönetiminde KÜMAKSAT (Kütahya Mevlana Araştırma Kültür ve Sanat Derneği) Tasavvuf Musikisi, klasik Türk Musikisi, THM eğitim ve çalışmaları ,

Yine Türk Musikisi'nin değişik makam, usul ve formlarında 30 civarında bestesi bulunan Mehmet Emin Kavdır yönetiminde Kütahya Yardım Sevenler Derneği TSM eğitim ve çalışmaları,

Ayrıca udi bestekar Nilüfer Özkan (1946-) hanımefendinin ve bestekar Celal Albey beyefendi'nin TSM formundaki beste çalışmaları devam etmekte olup;

Kısa bir süre önce kaybettiğimiz Erhan Akalın yönetiminde Klasik Türk Müziği çalışmaları ,

H.E.M. ve Gençlik Merkezi tarafından THM, TSM, Halk Oyunları, Saz, Gitar, Ney eğitim ve çalışmaları devam etmektedir.

Halk Mûsikîsinde ün yapmış kişileri ise şöylece sıralayabiliriz:

Arifi, Pesendî, Dülgerin Hüseyin Ağa , Aşık Nuri Çavuş , Çakır Ali, Kelerlerin Ethem Bey, Kambur Celal, Yeksanî, Âşık Ömer Ağa, Arabacı İbrahim Ağa, Terzi Sadık Türk, Aşık Ömer Kocaoğlu, Berber Kazım Baltaoğlu, Çamur Şevket Şentürk, Sadık Beyret ve Kütahya Türkülerimizin günümüze ulaşmasında ve TRT repertuarına kazandırılmasında büyük emeği olan Hisarlı Ahmet ile TRT kurumundan emekli oğlu Mustafa Hisarlı iyi saz çalan ve türkü söyleyen sanatkârlar idi.

Halen Kütahya da usta çırak ilişkisi ile yukarıda isimleri zikredilen üsdatlardan feyiz almış genç nesil temsilcileri olarak;

Ahmet Haldun Eralp ve Mesut Tezcan yönetimindeki Kütahya Türküleri ve Zeybek Alayı Ekibi ile; Mustafa Salün yönetimindeki Kütahya Türküleri ve Zeybek Ekibi.

Halk Eğitim Merkezi öğretmen Özkan Yağmur yönetimindeki Zeybek Ekibi.

Ayrıca Süleyman Oruç, Kudret Karayığit, Metin Kıymık, Zeynel Sağ, Murat Çiftkardeş gibi sanatçılarda Kütahya Türküleri ve folklörünü özüne uygun şekilde tanıtmaya mücadelesine devam etmektedirler.

Bu şahsiyetleri aşağıda detayları ile anlatmaya çalışacağız.

KÜTAHYA TÜRKÜLERİMİZİ BİZE TAŞIYANLAR VE YAŞATANLAR

1- ARİFİ (1780-1870)

Kütahya Saray Mahallesinde doğdu. Bilecikli saz şairi Hüsni' den ders almış olup Kütahyalı Hacı Ali Pesendi'nin ustasıdır. Üstat hiç evlenmemiştir. 18. yy şairleri(Firaki, Esrari, Nevi, Miftahi) ile sık sık karşılaşmış ve düzenlediği manzum muammalar ile hepsinin üstadı olduğunu kabul ettirmiş uyanık, zeki ve güzel sesli olan bir halk ozanı idi. Yaşlılığında İznik'de Bayramiye tarikatına intisap etti ve orada vefat etmiştir. 11 koşma, 16 gazel, 3 mersiye, 4 müseddes ve 1 muhummes' den oluşan divançesi bulunmaktadır.

2- PESENDİ (HACI ALİ DEDE) (1813-1913)

Kütahya Maruf Mahallesinde doğdu. Doğırlı Osman Efendi Medresesinde eğitim alıp sonrası saz çalıp şiir yazmaya başladı. Bir toplantıda halk şairi üstat Arifi'nin dikkatini çekti ve üstadı 25 yıl kendisini eğitti. Bu arada mutaf ustalarından da bu sanatı öğrendi. Askerlik görevini Mekke'de yapıp Kütahya'ya hacı olarak döndü. Bu ayrılıktan faydalanıp güzel şiirler koşmalar ve destanlar söylemiştir.

Şiirlerinde Pesendi Mahlasını kullanan üstadımız evli iki oğul sahibiydi. Sofu adını verdiği merkebi ile Kundukviran'daki bahçesine gidip gelen Pesendi hoşsohbeti, güzel lirik şiirleri ve gayet ustaca kullandığı meydan sazı ile herkes tarafından sevilip sayılmış, nargilesini de yanından ayırmamıştır. Pesendi manevi susuzluğunu gidermek için bir mürşide bağlanmak istemiş fakat hepsi ona sazı bırakmasını şart koşmuşlardır.

Bir gün memleket Mevlevilerinin ve ileri gelenlerin bulunduğu toplantı da saz çalıp sofiyane mersiyele söylerken bu toplantıya başkanlık eden Eskişehir Mevlevi Dergahı Postnişini Hasan Dede tarafından beğenilir elini öper ve onunla birlikte Eskişehir'e gider. Yedi yıl kendisine hizmette bulunup irşat ve ilhamlarında feyiz alır ve memleketine Mevlevi Dedesi olarak döner.

Üstadı Arifi gibi Pesendi'nin mürettep ve tam bir divanı yoktur. Kendisi aynı zamanda iyi bir hattat idi. Onun el tırnak yazısı ile yazdığı levhalar meraklıların ellerinde saklı bulunmaktadır. Kendi el yazısı ile yazdığı söylenen divanı ve şiir mecmuası oğulları tarafından elden çıkartılmış olup bu yüzden birkaç koşma, şiir ve destanı derlenmiştir. Ortakçı destanı meşhurdur.

1913 yılı baharında vefat etmiş ve vasiyeti üzerine Hisar Parkı'nda ki kabristana gömülmüştür. Uzun süredir yeri kaybolan kabristanın yeniden inşası için şahsım Mustafa SALÜN olarak KÜTAV Vakfı aracılığı ile girişimlerde bulunarak önümüzdeki kısa zaman içerisinde Anıtlar Kurulu oluru alınarak inşası yapılacağı ümidini taşıyoruz.

Pesendi çırak olarak Dülgerin Hüseyin Ağayı yetiştirmiştir.

3- KAMİLİ (AŞIK HASAN DEDE) (1841-1916)

Kütahya Hacı Evren mahallesinde doğdu. Genç yaşında Şeyh Pir İsmail Efendiye bağlanmış ve ondan hilafet almıştır. Okuyup yazması olmadığı halde güzel ve içli şiirleri vardır. Zamanla yazılmadığı için ağızdan ağza söylenegelenler bilinmektedir.

Şiirlerinde Kamili Mahlasını kullanan üstadımızın Aç Gözlü Destanı, Çocuk Destanı, Garip Destanı halk dilinden uzun yıllar düşmemiştir. 1916'da vefat etti Hacı Evren Kabristanında gömülüdür.

4- AŞIK ÖMER (1890-1950 TAHMİNİ)

Kütahya Sultanbağı Mahallesi'nde doğdu. Hoş sohbet bir kişi olan Aşık Ömer halk şairlerinin meclislerinde koşma ve destanları ile dikkat çekmiştir.

Üstad Pesendi'nin son dönemlerini görmekle birlikte Dülgerin Hüseyin Ağa , Nuri Çavuş, Kelerzade Ethem Bey ve emsali saz ustalarının yanında bulunmuştur. Tahminen 1950 yılında vefat etmiştir.

5- KELERZADE ETHEM BEY (1890-1975)

Kütahya Hatuni Mahallesi'nde doğdu. Gençlik yıllarında saz çalıp türkü söylemeye başladı. Dülgerin Hüseyin Ağa, Nuri Çavuş, Kambur Celal ile eski Çapraz Hanında ve aşık kahvelerinde müzik icra etti. Evli bir kız bir oğlu vardı. Türkülerimizi özüne uygun yorumlaması ile tanınırdı. Kütahya Belediyesi Park işlerinde çalışan Ethem Bey şimdiki Belediye Parkının ıslahını yapmış ve yeşillendirmiştir. Yaşlılığında sazı sözü bırakmış 85 yaşında iken 1975 yılında Kütahya'da vefat etti.

6- DÜLGERİN HÜSEYİN AĞA (1880- 1958)

Kütahya Yeni Mahalle'de doğdu. Saza olan düşkünlüğü dolayısıyla büyük üstat Hacı Ali Pesendi'nin yanında uzun süre bulunarak usta çırak ilişkisi ile ondan çok şeyler öğrendi. Üstat kendi eli ile yaptığı üç telli curayı çok iyi çalardı. Pesendi'nin ölümünden sonra kendi gibi üstat olan Nuri Çavuş ile birçok halk meclislerinde, çalgılı kahveler ve hanlarda sanatı icra etmişlerdir. Evli iki kız babası idi. Sazı kadar hafızası da kuvvetli olan Hüseyin Ağa hocası Pesendi ve Kamili'den öğrendiği şiir, destan, türkü vb. gibi 1935 li yıllarda öğretmen Hamza Güner'e aktararak bizlere ulaşmasında katkıda bulunmuştur. Kendisi Terzi Sadık Türk ve Hisarlı Ahmet'i yetiştirmiş olup 1958 yılında Kütahya'da vefat etmiştir.

7- NURİ ÇAVUŞ (1885-1955)

Kütahya'da 1880'li yıllarda doğdu. Ünlü Pesendi'nin son dönemlerini gördü ve onun çırağı Dülgerin Hüseyin Ağa ile arası iyi olan üstadımız çok iyi bağlama çalar ve türkülerimizi icra ederdi. Fakir bir yaşam sürmüş, bir kez nişanlanmasına rağmen fakir olduğu için nişan bozulmuş ve bir daha hiç evlenememiştir.

Folklor araştırmacısı Halil Bedi Yönetken 1938 yılında Aşık Nuri Çavuş'tan bir çok türkü ve folklorik araştırmalar yapmıştır. Ömrü Aşık kahvelerinde, Hanlarda ve gezek ortamlarında saz çalarak geçmiştir. Kendisinden Kambur Celal, Terzi Sadık, Hisarlı Ahmet feyiz almışlardır. 1942 yılında Kütahya adına İstanbul'da yapılan programda ve TRT Ankara Radyosu'nda Terzi Sadık, Kambur Celal, Hisarlı Ahmet Fındık Hüseyin ile birlikte birkaç kez programlarda bulunmuştur. Küçük nargilesini ve curasını yanından hiç ayırmayan üstadımız 1955'te Kütahya'da vefat etmiştir.

8- KAMBUR CELAL (1895- 1962 TAHMİNİ) TAVUKCUOĞLU

Kütahya Yeni Mahalle'de doğdu. Dülgerin Hüseyin, Nuri Çavuş, Hisarlı Ahmet, Sadık Türk ile eski Çapraz hanının altındaki kahvede ve Saman pazarı civarındaki Kırbıyığın kahvede çalıp söylerlerdi. Evli ve iki oğlu vardı. Oğullarının Eskişehir'de iş bulmaları üzerine ailecek oraya taşındılar. Orada bir kahvehaneyi mekân tutmuş olup sazını müzikseverlere dinletmiştir. Kütahya' lı olması sıfatı ile çoğu zaman Kütahya türküsü çalıp söyledi.

Eskişehir' lilere türkülerimizi sevdirdi. Dolayısıyla TRT repertuarı araştırmaları sırasında bazı türkülerimiz Eskişehir türküsü diye geçmiştir. 1962 yılında-Eskişehir'de vefat etmiştir. Sırtı kambur olduğundan bu lakapla anılırdı.

9- ARABACI İBRAHİM AĞA (1906-1976) SAKARLIOĞLU

Kütahya Gazi Şeyh mahallesinde doğdu. Gençliğinde Altıntaş ovasında çobanlık yaparken saza merak sardı ve öğrenmeye başladı. Müzik kulağı çok kuvvetli olan üstadımız daha sonra Kütahya'ya gelerek Dülgerin Hüseyin Ağa, Kambur Celal, Nuri Çavuş ile sazlı kahvelere gelip giderek kendini geliştirdi. Evli iki oğlu bir kızı vardı. Tek atlı araba ve fayton kullanırdı. Ciddi yapılı olup efe tipi kıyafet giyer ve çok iyi at biner Arapoğlu İbrahim diye tanınırdı.

Kendisinden Hisarlı Ahmet, Terzi Sadık, Ayakkabıcı Sadık ve Berber Kazım çok şeyler öğrenmişlerdir. Muhabbete düşkün olan üstadımız cemiyet içinde sevilen ve sayılan biri olup ibadetini eksik etmezdi. Kundükviran 'deki bahçesine eşini dostunu toplar onları eğlendirmekten büyük zevk alırdı.

Üstadımız 1976 yılında Kütahya'da vefat etti.

10- TERZİ SADIK TÜRK (1900- 1964)

Kütahya Selvi mahallesinde doğdu. Dülgerin Hüseyin Ağa, Nuri Çavuş, Kambur Celal ve Ahmet Hisarlı ile saz ortamlarında ve gezeklerde kendisini olgunlaştırdı. Halk Evi Kütahya Folklor Ekibine sazı ve sesi ile katkılarda bulundu. Kendisinden sonraki Aşık Ömer Kocaoğlu ve Berber Kazım Baltaoğlu'na sazı öğretti.

Evli 3 erkek çocuğu vardı. Terzilik yapardı. Bir ara terziliğe ara verip Tavşanlı'da Etibank'ta 8 yıl çalıştı. Sazını orada da çalıp saygınlık gördü. 1942 yılında Kütahya Folklor Ekibi gösterileri için gittikleri Ankara'da Nuri Çavuş, Kambur Celal, Ahmet Hisarlı ile birlikte Kütahya Türküleri programı yaptılar.

Sakin yapılı sevecen yapıya sahip üstadımız halk tarafından sevilen biriydi. Çömüdüm adlı türkümüz Muzaffer Sarısözen tarafından 1942 de kendisinden derlenmiştir.

Üstadımız 1964 yılında Kütahya'da vefat etti.

11- HİSARLI AHMET (İNEGÖLLÜOĞLU) (1908-1984)

Babası yemenici Mustafa Usta, aslen İnegöl'lü olup Kütahya'ya gelmiş ve burada evlenmiştir. Üstadımız Kütahya'da KALE-İ BALA denen Yukarı Hisarda doğdu. Küçük yaşlarda sesinin güzel ve gür oluşu ile dikkati çeken Ahmet o zamanın Kütahya'sında babasından saklı üç mintan buğdaya aldığı sazı babası görmüş ve kırmışsa da o yine almıştır. Kendini zamanın ustaları arasında bulan Hisarlı Ahmet; Kelerzade Ethem Bey. Dülgerin Hüseyin Ağa, Nuri Çavuş ve İbrahim Ağa'dan çok faydalanmış ve kendisini Gezek ortamlarında olgunlaştırmıştır.

İlk zamanlar baba mesleği yemenicilik ve kavaflığı yaptı. Askerlik sonrası kahvehane çalıştırdı. Sazlı sözlü olan kahvehanede birçok genç yeteneğe saz öğretmeye başladı. Daha sonra müzik aletleri satış dükkanı çalıştırdı. Dükkanı Kütahya'ya gelen tüm sanatçıların uğrak yeri oldu. Bu arada Halk Evi ve Yeşilay Cemiyeti'nde Kütahya ve Folklor Ekibine sazı ve sesi ile büyük katkılarda bulunup türkülerimizi özüne uygun olarak ekip arkadaşlarına öğretti. Ustalarından öğrendiği ve yöremizden derlediği türkülerini TRT Repertuarına kazandırmak için Muzaffer Sarısözen, Nida Tüfekçi, Yücel Paşmakçı ile irtibat kurup. Radyolarda söylenmesinde ve tanıtılmasında çok büyük gayret göstermiş ve dinlemekten büyük haz duymuştur.

Ara sıra yanına ziyaretine gittiğimde Mustafa bu sabah radyoda duydu mu? Bedia Akartürk, Meşeden Gel'i okudu veya bir başka zaman Necla Abken, Kütahya'nın Pınarlarını okudu diye mutluluğunu dile getirirdi kendisi de 1942 yılında TRT Ankara Radyosunda canlı yayında Kambur Celal, Nuri Çavuş, Terzi Sadık Türk ve Fındık Hüseyin ile birlikte Kütahya Türkülerini seslendirdiler. İlerleyen yıllarda TRT Kurumunun çektiği bir kaç televizyon programında da ekranlardan kendisini izleme fırsatı bulduk.

Evli olup iki oğlu ve bir kızı vardı. Oğlu Mustafa Hisarlı, babasından sazı öğrenmiş olup yüksek tahsil görmüş ve şuan TRT İstanbul Radyosu'ndan emekli olmuştur.

Üstadımız, Kütahya yöresinde Hisarlı Ahmet diye anıldığından İnegöllüoğlu olan soyadını değiştirip Hisarlı soyadını aldı. Hac farizesini yerine getirdi. İbadet ve müzik icrası çevrede yadırganmasına rağmen son nefesine kadar ikisini de bırakmadı. Çok iyi ezan okur ve selâ verirdi. Neşeli ve sevgi dolu bir insandı onu 1984 yılında kaybettik. Sağlığında TRT Repertuarına kazandırdığı türkülerini bir kitapta toplamak istemesine rağmen bu emeline ulaşamamış, ölümünden sonra oğlu Mustafa Hisarlı ve torunu İsmail Pektaş onun bu hayalini gerçekleştirip **Hisarlı Ahmet Yorumuyla Kütahya Türküleri** adlı kitabı bastırılmışlardır.

Çırakları arasında Sadık Beyret, Erdoğan Mehmet Şan, Kazım Baltaoğlu, Çamur Şevket Şentürk, Aşık Ömer Kocaoğlu, Muammer Radar, Osman Oryaşın, Rüştü Kurtoğlu, Recep Atak, Oğlu Mustafa Hisarlı, Metin Tezcan, Mesut Tezcan, Süleyman Oruç, Mustafa Salün ve daha niceleri sayılabilir.

12- ÖMER KOCAOĞLU (AŞIK ÖMER 1928-1991)

1928 yılında Kütahya'da doğdu. Gençlik yıllarında saz öğrenmeye başladı. Terzi Sadık, Arabacı İbrahim Ağa ve Hisarlı Ahmet'ten feyiz aldı.

Hisarlı Ahmet, Ayakkabıcı Sadık, Berber Kazım, Zeki Maviler gibi üstatlar ile Halk Evi'nde Kütahya Folklor ekibinde sazı ve sözü ile çalışmalarda bulundu. Sazı ile klasik eserleri de iyi icra eden üstadımız düğünlerimizin aranılan ismiydi.

Şeker fabrikasından emekli olan üstadımız daha sonra taksicilik yaptı. Hacca gitti son yıllarda sazı bıraktı.

1983'de Kütahya'ya gelip kendisini bulan İ.T.Ü. THM Araştırma Ekibine – Bu işler bizden geçti. Sizi bu işleri iyi bilen birine götürüyüm der ve ekibi, benim dükkanıma getirir. Beni tanıştırdı ve –Hadi Mustafam dedi. –Ömer Amca siz varken bana söz düşmez dediysem de –Sen çal, söyle, anlat dedi. Bende 5-6 Türkümüzü çalıp, söyleyip, öykülerini kasete anlatmıştım.

Evli iki çocuk babası idi. Oğlu Hasan Kocaoğlu'nunda iyi bir müzisyen olması için gayret etmiş kendisi gibi yetiştirmiştir.

Değerli büyüğümüz 1991 yılında Kütahya'da vefat etmiştir.

13- KAZIM BALTAOĞLU (1941-1993)

1941 'de Kütahya'da doğdu. Küçük yaşlarda saz çalmaya başlayan Kazım kendisini, Arabacı İbrahim ağa, Hisarlı Ahmet, Ömer Kocaoğlu, Terzi Sadık usta gibi yaşından büyük üstatların arasında buldu. Kazım Baltaoğlu. Halk Evi'nde Kütahya Folklor Ekibi çalışmalarına sazı ve sesi ile katkılarda bulundu. Kendisi berberlik sanatı ile uğraştığı için halk arasında Berber Kazım olarak isim yaptı.

Kütahya Türküleri ve güncel parçaları çok iyi yorumladığından dolayı 1965-1980 arası en çok tutulan saz üstadı oldu. Evli 4 kız babasıdır. Üstadımız sessiz, sakin yaratılışlı ve olgun bir insandı.

Onu pek yaşlı sayılmayacak yaşta 1993’de kaybettik. Hisarlı Ahmet döneminin akranlarının aktif son temsilcisi idi.

14- MUSTAFA HİSARLI (1938-)

1938 yılında Kütahya Kale-i Bala da doğdu. İlk ve Orta öğrenimini Kütahya’da yaptı. Lise öğrenimi sırasında bağlama öğrenmeğe başladı. 1957-58 de Yüksek öğrenimi için İstanbul'a geldi. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Mimarlık bölümünü bitirdi. Öğrenimi sırasında M.T.T.B. ve M.T.T.F' da ve daha sonra Türk Folklor Kurumu’nda müzik-koro çalışmaları oldu. İstanbul Belediye Konservatuvarı T ü r k Halk Müziği Topluluğunda uzun süre misafir saz sanatçısı kadrosu ile çalıştı. 1966 yılında TRT’nin açtığı bir seri sınav ve kurslardan sonra 1971 den itibaren İstanbul Radyosu'nda saz- sanatçısı, Repertuar şefi, THM Müdürlüğü görevlerini üstlendi. İstanbul Yıldız Üniversitesinde dört sene müzik derslerinde öğretim görevlisi olarak görev aldı.

Babasının Kütahya türkülerini TRT’ye kazandırmasında Nida Tüfekçi ve Yücel Paşmakçı ile tanıştırtarak köprü vazifesi gördü. Kendi derlemeleri de oldu.

Babası Hisarlı Ahmet’in ölümünden sonra yeğeni İsmail Pektaş ile birlikte Hisarlı Ahmet yorumuyla Kütahya Türküleri adlı kitabı yayımladılar. Sanatçı TRT kurumundan emekli olup, halen İstanbul’da yaşamaktadır.

15- ERDOĞAN MEHMET ŞAN (1935-)

1935’de Kütahya’da doğdu. Gençlik yıllarında saz öğrenmeye başladı. Uzun süre Hisarlı Ahmet’ten ders aldı. Halk Evi Kütahya Folklor ekibinde ustasının yanında uzun yıllar hizmet etti ve birçok etkinliklere katıldı.

Bankacı olan üstat emekli olup halen Dikili’de yaşamaktadır.

16- CAMUR ŞEVKET SENTÜRK (1942 -2001)

1942 yılında Kütahya’da doğdu. Genç yaşlarda saz çalmaya başladı. Hisarlı Ahmet, Aşık Ömer, Berber Kazım gibi ustalardan feyz aldı ve Kütahya folklor ekibinde son dönemlerde görev aldı.Sümerbank’tan emekli oldu.Evli bir kız bir oğlu olan sanatçı uzun yıllar Kütahya türküleri ile ilgilendi. 2001 yılında Kütahya’da vefat etti.

17- MESUT TEZCAN (1950-)

1950 yılında Kütahya’da doğdu. Bağlama çalmayı Hisarlı Ahmet’in çırağı Abisi Metin Tezcan’dan öğrendi. 1965 yılında Halk Evlerinin kapanmasından sonra Yeşilay Cemiyetinde Hisarlı Ahmet başkanlığında 1974 yılına kadar Kütahya Türküleri ve Zeybek Oyunları çalışmalarına katıldı.

Bu yıldan sonra Ahmet Haldun Eralp başkanlığında Kütahya yöresel kıyafetleri ve oyunları ile türküleri üzerinde araştırmalar yaptı. Cemiyet ekibiyle birlikte birçok etkinlik ve festivallerde ekip başı olarak görev aldı. Yeşilay cemiyetinin dağılmasından sonra yine Ahmet Haldun Eralp başkanlığında Kütahya Zeybek Alayı olarak Türkülerimizi ve Zeybek oyunlarımızı aslına uygun şekilde ekip arkadaşlarıyla birlikte icra etti.

1984 kaybettiğimiz üstat Hisarlı Ahmet’ten son döneminde el aldı. Evli iki çocuk babasıdır. Kütahya Belediyesi’nden emekli olup yaşamını Kütahya’da devam ettirmektedir.

18- SÜLEYMAN ORUÇ (1958-)

1958 yılında Kütahya’da doğdu. 12 yaşında ilk sazını harçlıkları ile babasından saklı Hisarlı Ahmet’ten aldı ve ilk birkaç türküyü Hisarlı Ahmet’ten öğrendi. Babasının kızmasına rağmen saz çalmaktan vazgeçmedi.

Bir süre Kütahya Yeşilay Cemiyetinde Mesut Tezcan ve ekip arkadaşlarından Kütahya Türkü ve Oyunlarını öğrendi. Üstün yetenek ve kabiliyeti ile Kütahya’nın ileri gelen sazcuları arasına girdi.

Arkadaşı Mustafa Salün ile 1975’li yıllardan itibaren Beyazgüller Saz Grubunu kurarak Kütahya’da yeni bir çığır açtılar.

1976’dan itibaren kısa fasılalar ile gidip geldiği Almanya’da 1981’den itibaren oturma izni alarak orada işçi ve sanatçı olarak hayatını sürdürdü. Kütahya türküleri ve Fantazi tarzda 15’in üzerinde albüm yapıp Türkiye ve Avrupa’da sahne ve televizyonlarda Kütahya’nın sesi oldu.

Evli iki çocuk babası olan üstat halen iş ve müzik hayatını Almanya’da devam ettirmekte olup, Almanya’daki Kütahyalılar Derneği kurucularındandır. Her yıl bir aylık tatilini Kütahya’da geçirmektedir.

19- MUSTAFA SALÜN (1956-)

1956 yılında Afyon Bolvadin’de doğdu. Babasının memuriyeti dolayısıyla 1960 yılında Kütahya’ya geldi.52 yıldır Kütahya’da ikamet etmekte olup, ilk ve orta öğrenimini Kütahya’da, Teknik Liseyi Eskişehir’de bitirdi. Müziğe babasının söylediği şarkı ve türküleri dinleyerek ısındı. Müziğe 7 yaşında ilkokul sahnesinde başladı.16 yaşında hiç hocası olmadan saz çalmaya başladı.

Kütahya Türkülerine aşırı duyarlılık göstererek Hisarlı Ahmet, Berber Kazım, Aşık Ömer gibi ustalardan, arkadaşı Süleyman Oruç ve TRT sanatçılarından çok şey öğrenip kendini geliştirdi. Sazı ile Ömer Şan,Nurten İnnap,Eda Şimşek,Serap Kuzey,Sami Kasap vb. Bir çok usta sanatçıya eşlik etti.

1975 yılında arkadaşı Süleyman Oruç ile Ekip enstrümanlarını Hisarlı Ahmet’in dükkanından alarak kurdukları Beyazgüller Saz Grubu ile Kütahya’da Türk Halk Müziğine yeni bir heyecan getirdiler.

1977’de İzmir Fuarı’nda Türk Halk Müziği yarışmasında derece aldı. 1968-1984 yılları arasında Hisarlı Ahmet büyüğü ile bazen kendi dükkanında bazen Hisarlı Ahmet’in dükkanında birlikte Kütahya Türkülerini meşk etti. Ressam Ahmet Yakupoğlu, Mehmet Dumlu Hoca Efendi ve Müzik öğretmeni İ. Selman Coşkun’dan feyiz aldı.

Kütahya ve Ege Türküleri ile Fantazi tarzda 10 albüm yaptı. Yurt içi ve yurt dışında Kütahya adına yapılan birçok konser, festival ve etkinliklerde görev aldı.

1999’da şahsına ait **Çinili Köşk Kültür ve Sanat Evinde** kurduğu Kütahya Türküleri koro-solo ve zeybek ekibinin çalışmalarını yönetip gençlere yöre türkülerini ve zeybek oyunlarını aslına uygun öğretip **GEZEK** geleneğinin yaşatılması ve unutulmaması adına yerel ve ulusal TV.’lerde birçok programlara katıldı. Başta oğlu, kızı olmak üzere 35’e yakın öğrenci yetiştirdi.(Ünsal, İsmet Salün, G. Kazım Kutlu, Ahmet Ürütük, İbrahim Taş,Yılmaz Kizen,Hasan Efe daha niceleri.)

1975 ten bu yana müzik aletleri satış dükkanını bir okul gibi müzik sevdalılarının hizmetinde bulundurdu.

Sazımız, Sözümüz, Türkülerimiz ve Öykülerimiz ile Kütahya1997 ile Kütahya Gezek Geleneği ile Törelerimiz ve Oyunlarımız 2002 adlı iki kitap yayınladı. Üçüncü kitabı olan

Kütahya Kültür Ansiklopedisi çalışmalarını tamamladı. Sayıları 20 ye varan Kütahya Türküsü derledi ve Kültür Bakanlığına teslim etti. Kütahya musikisi çalışmalarında antoloji hazırlıklarında yazım kurulunda görev aldı. Sanatçı T.K.İ'den emekli olup, 2009 yılında K.T.B sanatçı belgesi aldı, halen Kütahya'daki dükkanın da aktif müzik hayatına devam etmektedir.

20- KUDRET KARAYİĞİT (1950-)

1950 yılında Kütahya'da doğdu. Gençlik yıllarında saz ve ritim çalmaya başladı. Bağlama ve deblek çalmayı Hisarlı Ahmet'ten öğrendi. Uzun yıllar Yeşilay Cemiyeti saz ekibinde ve idarede görevler aldı. Daha sonra Aydınlar Ocağında saz öğreticiliği yapıp ekip çalıştırdı. Ressam Ahmet Yakupoğlundan feyiz alarak rebap ve yaylı tambur çalmayı öğrendi. Emekli olan sanatçı şuan H.E.M. 'de gençlere bağlama öğreticiliği yapmakta olup, Kütahya'da yaşamaktadır.

21- METİN KIYMIK (1951-)

1951 yılında Kütahya'da doğdu. 14 yaşında bağlama çalmaya başladı. Berber Kazım, Çamur Şevket, Aşık Ömer yanında bağlama çalmayı öğrendi. Halk Eğitim Merkezi Halk Oyunları Ekiplerinde 12 yıl sazı ile hizmet verdi. Yurt içi ve yurt dışı etkinliklere katıldı. Kütahya Türkülerinden oluşan bir albüm yaptı.

Evli iki çocuk babası olan üstadımız T.E.K'den emekli olup halen Kütahya'da yaşamaktadır.

22- İBRAHİM SELMAN COŞKUN (1953 - 2010)

1953 Yılında Yozgat'ta doğdu. 1981 yılında müzik öğretmeni olarak Kütahya Kılıçarslan Lisesine atandı. Okulunda Açtığı kurslar ve eğitimler ile her yıl aralıksız konserler verme başarısını gösterdi.

Birçok yetenekli öğrencisini eğitim fakültelerine ve konservatuarlara yönlendirerek müzik camiasına kazandırdı.

H.E.M.'nde T.H.M. ve folklor ekiplerini çalıştırarak birçok ilde ve yurt dışında etkinliklere katıldı. Kütahya kendisine çok şey borçludur.

Üstadımız 2010 yılında yakalandığı amansız hastalığa yenilerek Kütahya'da vefat etti. Memleketi Yozgat'ta toprağa verildi.

23- ÖMER KIRKAN (SÖYLER) (1951-)

Babası ve abisinin davul zurna ve saz çalması nedeniyle küçük yaşlarda aileden etkilenecek saz çalmaya başladı. Arkadaşları Mustafa Salün, Süleyman Oruç, Metin KIYMIK ve zeybek arkadaşları ile birlikte gezek ortamlarında gezek topluluklarını eğlendirerek kendini sevdirdi.

Evli bir oğlu bir kızı olan sanatçı, Kütahya Türküleri ve Fantezi müzikten oluşan 8 adet albüm hazırladı. Memuriyeti bırakarak esnaflığa başladı. Müzik ve kaset işi ile ilgili dükkanında başta oğlu olmak üzere bir çok genç yeteneğe müziği sevdirdi ve öğretti. (Öğrencileri arasında Zeynel Sağ, Hasan Efe, Şahin Çağlar ve daha niceleri) Kütahya Folklor ekibinde sazı ve sesi ile katkılarda bulundu.

Sanatçı halen aktif müzik hayatına devam etmektedir.

24- ZEYNEL SAĞ (1960-)

1960 yılında Kütahya’da doğdu. Türkülerle çocukluk yıllarında radyo aracılığı ile tanıştı. İlk orta ve lise öğrenimini Kütahya’da bitirdi. Ortaokul ve liseler arası ses yarışmalarında birincilikler aldı. Ardından yerel sanatçı Ömer Söyler (Kırkan) ile düğünlere katılmaya başladı. Kütahya Türkülerinde Hisarlı Ahmet, Sadık Beyret, Berber Kazım gibi üstatlardan feyiz aldı. Onlardan öğrendiği gibi sazı ve türkülerimizi çalıp söylemeye başladığında sesinin güzelliği ile herkesçe takdir gördü.

Ege ve Kütahya türkülerinde oluşan iki albüm yaptı. Yurt içi ve yurt dışı konser, festival ve etkinliklerde hem ferdi olarak hem Süleyman Oruç ve Mustafa Salün ile görev alan sanatçı evli üç kız babası olup, T.E.K.’dan emeklidir.

2010 yılında K.T.B. sanatçı belgesi almış olup aktif müzik hayatını devam ettirmektedir.

25- MURAT ÇİFTKARDEŞ (1970-)

1970 yılında Kütahya’da doğdu. Müzik yaşamı babasının çaldığı keman ve cümbüş, abisi Mesut Çiftkardeş’in çaldığı bağlama tınlarıyla 4 yaşında başladı. H.E.M kurslarıyla kendisini geliştirdi. 10 yaşında şarkı çalıp söylemeye ve sahneye çıkmaya başladı. Ritim aletlerini de çalabilen sanatçı 14 yaşında eline keman aldı, babasının desteği ile kısa sürede bu enstrümanı da çalmayı öğrendi. H.E.M. müzik ve halk oyunları yarışmalarında görev aldı.

17 yaşında müzik öğretmeni İ. Selman Coşkun’dan dersler alarak birçok koro ve halk oyunları etkinliklerine katıldı. Hocasının tavsiyesi üzerine kabak kemane çalmayı da öğrendi.

Yurt içinde sayısız yarışma ve festivallerde görev aldı. Yerel ve ulusal televizyonlarda sayısız programlara katılan sanatçı 1992-2010 yılları arası İzmir, Dikili, Ayvalık, Salihli, Manisa ve Soma’da müzik yaptı.

Bir kız çocuğu olan sanatçı halen Kütahya’da müzik hayatını devam ettirmektedir.

KÜTAHYA TÜRKÜLERİ NİTELİKLERİ

Selçuklular, Germiyanogulları ve Osmanlı İmparatorluğunun kültür birikimlerini ve folklorik değerlerini çok iyi özümleyen Kütahyalılar, bunları çok iyi yaşatmış ve günümüze kadar getirmiştir. El sanatları ve müzik yaygın çok gelişmiştir.

Düğünlerde kadınlar ve erkekler ayrı yerlerde toplanır ve eğlenirler. Kız görme, kız isteme, kız hamamı, oğlan hamamı, çeyiz altı, kına yakma, kuşak kuşatma, kakmık, güvey salma, el öpme gibi evlerde devam eden düğünlerde konuyla ilgili türküler söylenir, oyunlar oynanır.

Kütahya türkülerinin sözlü anlatımının güçlülüğü, ezgilerdeki sağlam ve zor müzik cümleleri ve de melodi zenginliği dikkat çekicidir. Zor icra edilişlerinden dolayı TRT sınavlarında ve konservatuar sınavlarında soruları ve icrası istenen türkülerdendir.

Kütahya Türküleri’nin birçoğunu Türk Musikisi Makamları içermesinde Kütahya Mevlevihanesi’nin tesiri kesindir. Zira Üstadımız Pesendi Ali Dede Bir Mevlevi Büyüğü olarak kendinden sonra gelen Dülgerin Hüseyin Ağa, Kelerzade Ethem Bey, Aşık Ömer, Nuri Çavuş ve Hisarlı Ahmet silsilesi gibi pek çok halk musikisi sanatkarının yetişmesine önderlik etmiştir. Klasik Türk Müziği karakteristiğindeki Türkülerimizden örnekler vermek gerekirse; Ahmet Bey- Gerdaniye, Kütahya’nın Pınarları- Kürdi, A Hamamcı- Muhayyer, Hisardan İnmem Diyor- Sirgüleli Hicaz, Havada Durna Sesi Gelir ve Mezar Arası – Evç Makamındadır. Oyunlu ve oyunsuz türküleri vardır. Ezgi yapısı inici-çıkıcı, çıkıcı-inicidir. Genelde geniş aralıklı olan ezgilere beşli aralıktan on beşli aralığa kadar örnekler verebiliriz. Zeybek ve karşılama oyunları yaygındır. Bu nedenle dokuz zamanlı usuller (9/8, 9/2, 9/4)

yaygındır. İki ve dört zamanlı usullere de çok rastlanır. Yedi ve 27/8 zamanlı usullerden de birer örnek vardır. Üç ve beş zamanlı örnek yoktur.

Kütahya’ da Halk Çalgıları olarak telli ve mızraplı bağlama ailesinin tümü, vurmali çalgılardan deblek-darbuka, davul, kaşık, zil sayılabilir. Nefesli olarak orta boy zurna, kaval, çoban düdüğü, yaylı olarak tek tük kabak kemaneye rastlanır.

KÜTAHYA ZEYBEK OYUNLARI

Kütahya Zeybek Oyunları, coğrafi konumu itibariyle ve Orta Asya’ya dayanan Türk Törelere ile Germiyan ve Saray Kültürü kokan kendine özgü zengin giyim kuşam vakur ve ağırbaşlı şekilde sergilenir. Radyoların çıkmasından daha evvel Nuri Çavuş, Kambur Celal. Terzi Sadık, Taban Ağası Ali Çavuş, Dülgerin Hüseyin Ağanın ve içlerinde o dönem genç yaşta Hisarlı Ahmet toplanıp o zaman ki "Sazlı Kahve" adındaki birkaç kahvehanede yöre türküsü ve oyunlarını icra ederlerdi.

O dönemde en iyi Zeybek oyununu "Gemiş Rıza Efe" ve "Fındık Hüseyin" oynarlardı. İlerleyen zaman içerisinde Hisarlı Ahmet yönetiminde Kütahya Halk Evi Folklor Ekibi oluşturuldu. Ekipte Sazlarda: Hisarlı Ahmet İnegöllüoğlu, Ömer Kocaoğlu, Sadık Beyret, Kazım Balta. Mehmet Şan. Muammer Radar, Hikmet Şener, Osman Oryasın, Rüştü Kurtoğlu. Metin Tezcan. Darbukalar; Muhittin Canan, Tahsin Kızılkum. Zeybekler: Mestan Turna. Selahattin Sezgin, Recep Atak, Hüseyin Çal, Nurettin Çelikkıran. İzzet Kurt var idi. Ardından Yeşilay Denegine taşınan ekip uzun süre Hisarlı Ahmet yönetiminde türkülerimizin ve Zeybek oyunlarımızın öğretildiği mekan oldu. Bu dönemde de Aşçı Selahattin Sezgin ile Küçük Sakalı Mestan Turna en iyi Zeybek oynayanlar idi. Bu arada gençlerde yetişmeye başladı, Ustalarından öğrendiklerini en iyi şekilde icra eden Zeybeklerimiz içinde en ünlüsü Muammer Tezcan olmuştur. Otantik tarza (aslına uygun, yöresel, bozulmamış) birlikte oldukları Zeybek arkadaşları ile oyunlarının seyrine doyum olmaz. Bu kuşak ekipte yer alanlar Sazlar; Mesut Tezcan, Metin Nadaroğlu. Veli Barın, Ritm; Mesut Coşu, Abdullah Özayman, Zeybekler: Mesut Tezcan. Ahmet Alpgiray, Mehmet Alpgiray, Ahmet Özçelik, Ömer Ayvaz'dır.

Mustafa Salün yönetimindeki Kütahya Türküleri ve Zeybek ekibinde görev alan zeybekler: Ramazan Yıldırım, Ömer Erdönmez, İsmail Uyalçak, Mustafa Yazgan, Kadir Kamaçav, Nevzat Kara, Murat Yıldırım, son zamanda yetişen müzik eğitmeni Mehmet İzmirlioğlu ‘da zeybek oyununu en iyi icra edenler arasındadır.

Çocukluğunda kendilerini iyi izleyen folklor sevdalısı, öğretici Zafer BAYSAL büyüklerinden öğrendiği zeybek oyunlarını Halk Eğitim Merkezi aracılığı ile gençlerimize aktarmış, ardından Rıza TUNCAY arkadaşımızda gençlerimizin yetişmesine yardımcı olmuşlardır. Gençlere bu yolda ışık tutan önceki H.E.M. Müdürü Rahmetli Sayın Münir EĞRET beye ve önceki H.E.M. Mdr. Yrd.sı Sayın Kerim VURAL beye Kütahya’ lı ne kadar teşekkür etse azdır. Oyunlarımızın bozulmadan icrası hepimizin dileği olup, yozlaşma ve diğer illerden figürler katılarak katline sebep olunmaması en büyük arzu ve temennimizdir.

Zeybek oyunlarımız aşağıdaki sıra ile birbirine bağlantılı olarak oynanır.

- 1- Garmı Yağdı Zeybeği
- 2- Ahmet Bey Zeybeği
- 3- Sinanoğlu Zeybeği
- 4- Mustafam Zeybeği
- 5- Çatal Çam Zeybeği
- 6- Kütahya Zeybeği
- 7- Ferace Zeybeği (Tek oynanır.)

ZEYBEK GİYİM KUŞAMI

A- Başa Giyilenler; çok eskiden yüksek börk iken şimdi

- a) kelepçe veya serpuş,
- b) fes,
- c) poçu

B- Bedene Giyilenler;

- a) Mintan (gömlek)
- b) Gazeki (cepken)
- c) Camedan (Kartal kanatı)
- d) Entari – Cübbe- Hırka

C- Bele Giyilenler :

- a) Şal (kuşak)
- b) Silahlık

D- Bel Altına Giyilenler;

- a) Elifi don (uzun şalvar)
- b) Potur (şalvar)

E- Ayağa Giyilenler;

- a) Çarık
- b) Yemeni
- c) Çizme
- d) Tozluk
- e) Çorap

F- Aksesuarlar;

- a) Saldırma
- b) Piştov
- c) İşlemeli Peşkir
- d) Köstekli Saat
- e) Tütünlük
- f) Bazubent
- g) Muskalık (Hamaile, hamaylı)
- h) Kütüklük

KÜTAHYA'DA MEHTER TAKIMI ÇALIŞMALARI

A- Kütahya da ilk mehter takımı 1960 yılı başlarında Ressam Ahmet Yakupoğlu'nun gayretleri ile o zamanki Hava Er Eğitim Alayı ve Kütahya Belediye Başkanı Abdurrahman Karaağa'nın destekleri ile **Kütahya Mehter Takımı** kuruldu. 7 yıl kadar hizmette bulundu ve dağıldı.

B- İkinci Mehter takımı 1994 yılında Nuri Engin, Necati Ünal ve Ahmet Yılmaz üçlüsünün üstün gayretleri ile 35 kişiden oluşan **Türk Ocağı Mehter Takımı** kuruldu. 1997 yılından itibaren Mehmet Özbakıcı yönetiminde halen çalışmalarını devam ettirmektedir.

C- Üçüncü Mehter takımı 1997 yılında Nuri Engin, Necati Ünal ve Ahmet Yılmaz üçlüsü ayrıldıkları Türk Ocağı Mehter Takımından sonra **Kütahya Mehter Musîkisi ve Halk Oyunları Derneği** adı altında yeni bir mehter takımı oluşturdu. Nuri Engin'in 2007 yılında rahatsızlığı nedeniyle mehterden ayrıldı. 2011 sonuna kadar Necati Ünal ve Ahmet Yılmaz yönetiminde çalışmalara devam edilmiş olup şuan Nevzat Kara, Hikmet Tekeli ve Âdem Kenar yönetiminde çalışmalarını devam ettirmektedir.

D- Dördüncü Mehter takımı 2010 yılında Mehmet Özbakıcı yönetimindeki Türk Ocağı Mehter Takımından ayrılan Suat Altıntaş **Kütahya Evliya Çelebi Mehter Takımını** kurdu ve çalışmalarını devam ettirmektedir.

Dolayısı ile üç mehter takımı aktif faaliyetlerini sürdürmektedir

SON DÖNEM KADIN ÇENGİLER

Bu bölümde de Kütahya kadın düğünlerinde çengilik yapan onları eğlendiren üç insandan da bahsetmek istiyorum. 1940 ile 1965 yılları arasında icra-i sanat yapmış ve şu an Allah'ın Rahmetine kavuşmuşlardır. Bunlar lâkaplarıyla; Tülü Hatça, Selace'nin Ayşe, Alımamın Ayşe Hanım'dır.

Tülü Hatça : Dar gelirli garip ailelerin düğünlerini şenlendirirdi.

Selace'nin Ayşe :Zengin ailelerin düğünlerini şenlendirir. Düğün evinde önceden gelin ettiği kızları tanır ve onları oyuna kaldırır. Herkes kendi bildiğine oyuna kalkamaz, düğün ortamını Selace kendisi idare ederdi.

Alımamın Ayşe Hanım: Orta halli ailelerin düğünlerini şenlendirirdi.

Bu meşhur çengilerin ölümünden sonra uzun bir müddet Eskişehir'den kadın çengiler getirtilmiş. İlerleyen zaman içersinde önüne perde gerilerek erkek cümbüşçü ve sazcılardan faydalanılmış olup günümüzde kadın kına ve düğün eğlencelerinde müzik setleri ve org çalan piyanistlerden faydalanılmaktadır.

KAYNAK KİTAPLAR

Evliya Çelebi Seyahatnamesi 9.Cild Kütahya Anlatımı

Kütahya Şehri-1932

Kütahya İli Kısa Tarihi -1937

Türk Folklor Araş.Der. -1959

Tarihte Kütahya -1961

Kütahya Camileri -1964

Kütahyalı Şairler Aşıklar ve Ozanlar - 1967

Hisarlı Ahmet Yorumuyla Küt. Türküleri -1995

Saz.Söz.Türk.Oyun.ile Küt.-1997

Kütahya Gezek Gel.ile Tör.Oyun.-2002

Giyimi Kuşamı ile Kütahya -1999

Doğan KARAOĞLU Makale

Rengarenk Kütahya-1991

İ.Hakkı UZUNÇARŞILIOĞLU İstanbul

Öğr. Mustafa YEŞİL İstanbul

Sadık UZUNOĞLU İstanbul

Hamza GÜNER Kütahya İl Basım Evi

Hamza GÜNER Kütahya İl Basım Evi

Hamza GÜNER Kütahya İl Basım Evi

M.HİSARLI,İ.PEKTAŞ Küt.Eksp.Mat.

Mustafa SALÜN Küt.Eksp.Mat.

Mustafa SALÜN Küt.Eksp.Mat.

Erdoğan SEVİM Küt.Eksp.Mat.

Ahmet YAKUPOĞLU İSTANBUL

KAYNAK KİŞİLER

Hamide-Sıtkı BÖDELEK

Hediye AYKANAT

Erdoğan Mehmet ŞAN

Recep ATAĞ

Mehmet DURLU

Ahmet YAKUPOĞLU

Arif SAKARLIOĞLU

Mustafa HİSARLI

“MÜZİK EĞİTİMİNDE DUYGUSAL BOYUTUN DEĞERLENDİRİLMESİ”

Doç. Dr. Mustafa USLU

**Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi
Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı**

ÖZET

Müzik psikolojisi içerisinde yer alan, müzik eğitiminin duygusal boyutu, incelenmesi ve değerlendirilmesi gereken önemli bir konudur. Müzik eğitimi kapsamında eğitim alan bireyler, bu süreçte duygusal açıdan bir eğitilmişlik yaşayacaklardır. Müziğin etki gücünde, insan ruhunun derinliklerini heyecanlandırma, güzellik kavramına bağlı olarak zevk alma duygusunu tatırma gibi özellikler bulunmaktadır. Sanatın bir tanımında yer alan, “Hoşa giden biçimler yaratma çabası” ifadesi de müzik eğitimine indirgenebilir.

Müzik eğitimi alan bireylerde, bazı değişimlerin ve gelişimlerin yaşanması gözlemlenecektir. Bunlar arasında, sanatsal zevk ve beğeni düzeyindeki değişimler ve gelişmeler sayılabilir. Müzik eğitimi esnasında, bir eser çalışılırken, bireyin müzik beğenisini geliştiren ve bireyi zevk almaya sevk eden eserlerin tercih edilmesi önemli bir konudur.

Müzik eğitiminde, müzik yapanın zevk alma boyutu, duyguları ifade edebilme yani, çalışılan eseri yorumlama boyutu vardır. Eserin yorum aşamasında da zevk alma söz konusudur. Müzik eğitiminin gelişiminde, çalgı eğitiminin oldukça etkili olduğu belirtilebilir. Bir çalgıyı iyi düzeyde çalarak duyguların ifade edilebilmesi için, ruhsal ve bedensel yeteneklerin gelişmesi gerekmektedir. Müzik eğitiminin önemli bir boyutu olan yaratıcılık, duygusal ve zihinsel biçiminde her çeşit çalışmada vardır. Müziksel bir eğitim ortamında çaba gösteren bireyler, bir eseri yorumlarken, yaratıcı yeteneklerini fark ederek, onun geliştiğini hissedebilirler. Yaratıcı yeteneğini fark eden bireylerin de bundan haz alacağı ve bu durumu geliştirmeye, değerlendirmeye çalışacağı düşünülebilir.

Canlı konser izleme ya da müzik dinleme esnasındaki etkilenme, neşe ya da hüznün olsun, her ikisinin de temelinde duygusal bir yan bulunduğu belirtilebilir. Canlı konserlerde sanatçılarla izleyiciler arasında oluşan etkileşim de duygusal bir paylaşım örneğidir. Müzik eğitiminin duygusal boyutu, bu eğitimi farklı ve değerli kılan bir unsurdur.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Müzik Eğitimi, Duygusal Boyut, Müzik Zevki

ASSESSING THE EMOTIONAL FACTOR IN MUSIC EDUCATION

**Ass.Prof. Mustafa USLU,
Marmara University, Atatürk Faculty of Education,
Training Department of Fine Arts, Department of Music Education**

ABSTRACT

Emotional factor of music education which is included in music psychology is an issue to be reviewed and assessed. Individuals having music education will undergo an education in terms of emotionality during their education. Music has some characteristics such as exiting the depths of human spirit and enjoying in line with the concept of beauty. The statement “effort of creating pleasing forms” which is included in one definition of art can be used for music, too.

Individuals having music education are observed to experience some changes and improvements. Among these, changes and improvements in artistic joy and acclaim can be

counted. During music education, while working on a track, it is of high significance to choose the works developing the musical acclaim of the student and canalizing the student to enjoy.

In music education, there is the enjoyment factor of the one making the music, that is to say his interpreting factor of the work, managing to define the feelings. This enjoyment is also a factor in the performance of the work. In the development of music education, it can be said that the instrument training is quite significant. In order to define the feelings by playing an instrument well, the improvement of spiritual and physical skills is required. Creativity, which composes an important dimension of music education, is available in every kind of work emotionally and mentally. Individuals making efforts in a music education environment, while performing a work, can recognize their creativity and feel its improvement. Individuals who have recognized their creativity skills shall enjoy and try to improve and evaluate these skills.

The impact, either joy or sorrow while watching a live concert or listening to a music, has an emotional dimension in its roots. The interaction between the artists and the audiences in live concerts sets an example of emotional share. Emotional factor of music education is a condition which makes this education different and valuable.

Key Words: Music, Music Education, Emotional Factor, Music Taste

GİRİŞ

Sanatla duygu arasında yakın bir bağlantı bulunmaktadır. Bazen bir müzik eserinin ya da şiirin bazen de bir resim çalışmasının belirli heyecanları yansıttığı ve duyguları ifade ettiği görülmektedir. Neşe, üzüntü, öfke, kaygı, huzursuzluk, hasret, coşku, karamsarlık vb. kavramlar duygu boyutu kapsamında yer almaktadır.

İnsanı etkileme gücünün yüksek olduğu ve insan yaşamında geniş kullanım alanı bulunduğu bilinen müzik sanatı, özellikle derinliği ve içsel tepkilerimizi ifade edebilmesinden dolayı dikkat çekmektedir. Bireylerin yeteneklerine ve özelliklerine göre de hitap edebilme ve etkileyebilme yanı sıra bulunan müzik, müzik eğitimi aracılığıyla bireyin kişilik yapısına, dolayısıyla duygu dünyasına ve davranışlarına yansımaktadır.

Sanatsal eğitim durumundaki müzik eğitiminde, bu eğitim içerisinde bulunanların bazı yönlerinin geliştiği vurgulanabilir. Sanat aracılığı ile insanda, duyguların eğitiminin, imgelemen (düşlem gücünün) geliştirilmesini ve insanın yalnızca akılcı yanının değil, onun duyuşsal yanının duygularının da eğitilip geliştirilmesini, yalnızca bilme içgüdüsünün değil, uyuma yönelen içgüdünün de eğitilmesi gerekliliğini Max Osborn, 'Ana-Baba ve Çocuklar İçin El Kitabı'nda ısrarla talep ediyordu. (San, 1984) Böyle bir oluşum için müzik eğitiminin oldukça önemli ve etkili bir eğitim aracı olduğu belirtilebilir.

İnsan yaşantısında, müzik eğitiminin geniş işlevlerinin olduğu bilinmektedir. Özellikle psikolojik boyut taşıyan eğitim biçimi olması itibarıyla, insanların müzik alanında müzik zevklerini oluşturmaları, kişilik gelişiminde etkili bir dal olması, boş zamanları olumlu biçimde değerlendirmede en iyi araçlardan biri durumunda bulunmasından dolayı, müzik eğitiminin kendine özgün yanları mevcuttur.

Günümüz eğitim anlayışına paralel olarak, müzik eğitimi ortamındaki öğrenme-öğretme uygulamalarında, aktif katılım süreçleri de göz önünde tutularak öğrencinin her gün her derste bir şey öğrendiği, öğrendiğini hissettiği, yeni öğrenmelere açık olduğu ve yaptığı işten zevk aldığı bir yaklaşımın gereği bulunmaktadır.

MÜZİK ve MÜZİK EĞİTİMİ

Müzik, insanların ve toplumların yaşamında içsel bazı duyguları, düşünceleri, görüşleri, arzuları sözcüklerin ötesinde ifade eden, eğitici, öğretici, yaratıcı, paylaşımcı vb... öğelerin bireylerce hissedilmesinde rol oynayan, oldukça geniş etkileme yanı bulunan, içeriği ve işgörüleriyle yaşamsal anlam taşıyan, seslerin hisler dünyasıyla buluşarak oluşturduğu, çeşitli kuralları içerisinde barındıran, belirgince sanat olma özelliğine sahip bir çalışma ve eğitim alanıdır.

Müzik, ruhsal anlamdaki değer ölçütleriyle insanın davranış ve tepkilerini belirli yönlerden etkiler. Bu etkiler arasında sevgi, huzur, dinginlik, sevinç, uyum, akıl yürütme, düşünme, dinamizm, üzüntü, karamsarlık, rahatsızlık, huzursuzluk, kızgınlık, hırçınlık ve başkaldırcılık gibi kavramlar sayılabilir. (Uslu, 2009a)

Müzik eğitimi, kişiye müziksel davranışlar kazandırma ve bu davranışları giderek geliştirme ortamı sağlayan planlı, programlı ve yöntemli uygulanan bir süreçtir. Bu süreçte, bireyin müzik eğitimi yoluyla, özellikle müziksel çevresi ile olan iletişim, etkileşim ve paylaşımının artırılması hedeflenmektedir.

Müzik eğitiminde, doğru ve tutarlı davranış göstermenin eğitimdeki kaliteyi etkileyeceği belirtilebilir. Davranışın bir boyutu, bireyin öğrendiği davranışa karşı beslediği duygu durumudur. Bireyin öğrendiği davranışa karşı içerisinde beslediği; sevgi, bağlanma, hoşgörü, sabır, kararlılık, özgüven ve başarıma arzusu gibi duygular, davranışın etkin ve kalıcı olup olmamasında, önemli rol oynayabilmektedir. (Sağlam, 2001; Aydın, 2000)

Müzik eğitiminin boyutları arasında, genel olarak müziksel işitme eğitimi, çalgı eğitimi, ses eğitimi, yaratıcılık eğitimi ve duygusal eğitim sayılabilir.

Müzik Eğitiminde Duygusal Boyutu Destekleyen Bazı Unsurlar

Şüphesiz ki çocuğa ve gence verilen kişisel ve toplu müzik eğitimi, gelişimin ana ögesidir. Bu eğitim, kişiliğin oluşturulmasında ve geliştirilmesinde üst düzeyde etkilidir. Müzik eğitiminin sosyal ve kültürel boyutu, bu eğitimi farklı kılmaktadır. Konunun uzmanları, müziği tek başına değil, sosyal ve kültürel etkilerle düşünmemizi vurgularlar. Bu nedenle, müzik eğitimcilerinin görevi, çocuğu ve genci, sadece yeteneği, bilgisi ve yaratıcılığıyla geliştirmek değil, bir toplum içinde yaşayan, sosyal bir yaşamın üyesi olan kişi olarak eğitmek olmalıdır. Kişilik kazanma ve sosyalleşme açısından iyi yetişmiş, kültür değerlerinden haberdar kişilerin olduğu toplumda huzur, mutluluk ve paylaşım daha üst düzeylerde gerçekleşebilir. (Uslu, 2009b)

Müzik, insan yaşamında vazgeçilmez konumunu oluştururken, sosyalleşme boyutuyla da bireylerin ve toplumların kullandığı, yararlandığı, etkilendiği bir güzel sanat dalı olarak ayrı bir önem kazanmıştır. Bireyleri ve toplumları geniş ölçüde etkileyen yanının olması, müziğin kendine has bir özelliği olarak nitelendirilebilir.

Çoklu zeka kuramını geliştiren Howard Gardner zekayı, “bir veya daha fazla kültürel yapıda değeri olan bir ürüne, şekil verme ya da problemleri çözme yeteneği” olarak tanımlamıştır (Gardner, 1993)

Gardner, müziğin eğitimde önemli ve gerekli bir rolü olduğunu, geliştirdiği çoklu zeka teorisinde belirtir. 1997’ de yayınlanan “The Musical Mind” başlıklı makalesinde, müziğin diğer zeka alanlarından özel bir zeka alanı olduğunu, diğer zeka alanlarına göre daha duygusal ve kültürel ağırlık taşıdığını, bazı insanlara, yollarını organize etmede, düşünmede ve çalışmalarında yardım ettiğini ve daha da önemlisi diğer zeka alanlarını da geliştirdiğini belirtmiştir. (Kocabaş, 2004)

Yaratıcılık, konusunda çeşitli tanımlar yapılmıştır. San’a göre “Yaratıcılık, tüm duygusal ve zihinsel etkinliklerde, her türlü çalışma ve uğraşın içinde vardır. Yaratıcılık, sanatın ve sanat eğitiminin ayrı ve özel bir bölümü de değildir. Yaratıcı yeti, insan yaşamının ve insan gelişiminin tüm yönlerinin, temelini meydana getirir.” (San 1979) May ise “...

yaratıcılığı normal kişilerin kendilerini gerçekleştirme çabasının bir dışı vurumu...” olarak ele almaktadır. (May 1987) Samurçay da yaratıcılığı “... bilinen şeyleri, bilinen yapıları yeni bir biçimde kullanmak ve birbirleriyle şimdiye kadar olduğundan başka bir biçimde birleştirmek, yapılaştırmak...” diye tanımlamaktadır. (Samurçay, 1983)

Müzik eğitiminin yaratıcılık boyutunda, çalgı eğitimine yönelik dikkate değer görüş ve açıklamalar sunulmaktadır. Bir çalgısal eserin yorumlanmasındaki, yorumcunun yaratıcılığı konusunun özellikle önemsendiği, teknik ve müzikal içerikli bilgilendirmelerle karşılaşılmaktadır. (Uslu, 2007)

Teknik ve yorumun çalgı çalışmanın iki amacını oluşturduğunu söyleyen Galamian’a (2002) göre yorum, çalgı eğitiminin en yüce ereği ve vazgeçilmez temelidir. Teknik, sanatsal yorumun gerçekleşmesine hizmet eden sadece bir araçtır. Bunun ötesinde eğer çalgıcı, seslendirişini gerçekten sağlam temeller üzerine kurmak istiyorsa, müziğin anlamını kavraması, hayal gücüne sahip olması, yapıta kişisel, duygusal ve sezgisel bir tavırla yaklaşabilmesi gerekmektedir.

Şarkı söyleme etkinliği, öğrencilerin işitme becerilerinin gelişmesine, nota okumalarına, temel müzik bilgilerini öğrenmelerine ve uygulamalarına yardım eder. Birçok eğitimciye göre şarkı söyleme, öğrencinin müzik anlayışını ve estetik duyarlılığını geliştiren bir araçtır. (Özmenteş, 2005)

DUYGUSAL BOYUT AÇISINDAN MÜZİK EĞİTİMİ

Genel eğitim ve öğretimin amacı, ruhsal ve bedensel olarak insanın gelişimine katkıda bulunmaktır. Bedensel eğitim çok çeşitli yollarla ve olanaklarla yapıla gelmektedir. Daha karmaşık ve güç olan, zaman isteyen ruhsal gelişim için, önerilebilecek en doğru yol, insanları küçük yaşlardan itibaren doğrudan doğruya sanatsal eğitim ve müzik eğitimi çalışmaları içine almakla sağlanabilir. (Çetin, 1984)

Müzik eğitiminde amaçlardan biri, müzik eğitimiyle kazanılan becerilerin topluluk önünde sergilenmesi olmalıdır. Müzisyen, en çok sahnede öğrenir. Öğretici, eğittiği bireyin durumunu en iyi sahnede görür, diğer uzmanların olumlu ya da olumsuz eleştirileri orada alınır. Sahneye çıkan birey, kendisini daha gerçekçi bir biçimde değerlendirir, sahne ortamından elde ettiği birikim, onun müzisyen kişiliğinde oldukça etkili olur. Müzisyenin, toplum karşısında kendini göstermesi ve izleyicilerle duygularını paylaşması ise sosyalleşmek adına önemli bir konudur.

İnsanın, sanatı ve müziği yakından tanıyabilme ve hissedebilme yollarından birinin, onun bir çalgı öğrenmesi olduğu belirtilebilir. Çalgı öğrenirken, çalgı ve müzik aracılığıyla kendini daha yakından tanıma ve gerçekleştirme durumundaki insanda, doğal olarak bazı değişimler ve gelişmeler gözlemlenecektir. Bu değişimlerin ve gelişmelerin bir bölümünün duyuşsal, bir bölümünün de bilişsel alanda olacağı düşünüldüğünde, çalgı öğrenerek insanın duygusal yönden eğitilmesinin olanaklı olabileceği anlaşılmaktadır. Çalgı öğrenmeye yönelen insanın bu sırada ve sonrasında bazı değişimler yaşaması ve hissetmesi söz konusu olabilecektir. Bu değişimler arasında onun insanlara, olaylara, konulara ve diğer nesnelere bakış açısında değişimler ile sanatsal zevk ve beğenisindeki değişimler sayılabilir. Bu bağlamda, çalgı öğrenen insanda, kişilik gelişimine, toplumsal paylaşımına dayalı, psikolojik ve sosyolojik boyutta yaşamsal anlamı olan yeni oluşumların var olmasından söz edilebilir. (Uslu, 2007)

Müziği öğrenirken, deneyimlerken ve geliştirirken müziği iyi dinleyebilmek en temel unsurdur ve dikkatli müzik dinleyicileri yetiştirebilmek, müzik eğitiminin önemli hedeflerinden biridir (Sims, 1990). Caver ve Gould’a göre, müziği dinleme sadece müziği öğrenmenin önemli bir parçası olarak kalmaz, ayrıca bütün müzikal ifadelerin oluşabilmesi için temel bir etkidir. Bununla beraber performans, doğaçlama, besteleme, düzenleme,

eşlikleme gibi etkinlikler açısından kritik bir önem taşır (Cavner ve Gould, 2003; Özmenteş 2005)

Bilinçli ve dikkatli müzik dinleme ve izleme kapasitesine ulaşılması, müzikten edinilecek kazanımların derecesini olumlu yönde etkileyecektir. Bu tür kazanımlar sayesinde bireylerin müzikle ilgili anlama, kavrama, değerlendirme, yorumlama ve zevk alma durumlarında da gözle görülür bir üstünlük sağlanabilecektir.

Eğitim açısından en önemli kurumlardan biri durumundaki okul eğitiminin her döneminin bir bütün olarak düşünülmesi, planlanması ve yürütülmesi gerekmektedir. Temel müzik eğitiminin yapıldığı yer olan okullarda, müzik derslerinde ve müzik dersleri dışındaki çalışmalarda öğrencilere duygusal öğretiler adına çeşitli katkılar sağlanabilir.

Müzik dersleri bağlamında düşünüldüğünde, dersin zevk eğitimi bölümünde, öğretmenin sınıfta çalgısıyla küçük dinletiler sunması ya da şarkı, türkü vb. söyleyen öğrencilerine çalgısıyla eşlik etmesi de öğrencilerinin müzik zevki edinmeleri ya da var olan zevk alma düzeylerinin geliştirilmesi, hatta ciddi bir müzik eğitimi almaya karar vermelerine neden olması açısından oldukça değer taşımaktadır. (Uslu, 2007)

Sınıf ortamında, herhangi bir müzik eserinin dinletilerek tanıtılmasında, farklı yöntemlerden yararlanılabilir. Sözgelimi, aynı eserin; aralıklarla, farklı zamanlarda dinletilmesi veya kasetten dinletilen aynı eserin bir de CD'den dinletilmesi, daha dikkat çekici olabilir. Ayrıca, aynı eserin farklı uyarlamalarla ve farklı çalıcılardan dinletilmesi de bu çekiciliği arttırabilir. Bu tür uygulamalarla öğrencilerin müzik dersine olan ilgi ve yönelimleri arttırılabilir ve müzikten daha üst düzeyde zevk almaları sağlanabilir.

SONUÇ ve DEĞERLENDİRME

İnsanda etki gücü olan müzik eğitimi, bireylerin duygusal ve düşünsel gelişimlerinde yarattığı sonuçlarla önem kazanmaktadır. Müzik eğitimi ortamında bulunanların kişilik ve sosyal gelişimlerinin olumlu yönde etkilendiği belirtilebilir. Müzik eğitimi, insanların özünde var olan güzel değerleri geliştirebilir, ayrıca sosyal bir ortamda, bireysel ve toplumsal ilişkilerin sağlıklı yürütülmesine katkı sağlayabilir. Bu nedenlerden dolayı müzik eğitimi, önemli ve gerekli bir eğitim alanıdır.

Müzik, bir sanat dalı olmasının yanı sıra, bireyin kendini tanımasına yeteneklerini değerlendirmesine ve gelişim göstermesine kaynaklık eder. Müziğin eğitimsel yönünden yararlanan bireylerin, kendilerine olan güven duyguları artacak, dolayısıyla ilgili oldukları ve yöneldikleri uğraşlarda başarılı olma şansları yükselecektir. (Uslu, 2009a)

Müzik eğitiminin yapıldığı örgün ve yaygın eğitim kapsamındaki bireysel çalgı-ses ve toplu müzik çalışmalarında, öğrencilerin duyuşsal, bilişsel, toplumsal ve yaratıcı boyutlar açısından yetişmelerine özen gösterilmelidir. Eğitimin planlanması ve yürütülmesi bu amaç doğrultusunda düzenlenmelidir.

Mesleki müzik eğitimi yapılan ortamlardaki ders içi ve ders dışı çalışmalarda öğrenciye kazandırılacak müziksel birikimlerle, onların duygusal yönden gelişmeleri sağlanabilir. Dolayısıyla, bu konuda öğretmenlerin tutum, davranışları ile ders içeriklerini uygulayış biçimlerinin önemi ortaya çıkmaktadır. Eğitimde bireysel ve toplu yapılan çalışmalarda, öğrencilerin beğenilerinin arttırılması ve yaptıkları işten zevk almaları ve mutlu olmaları hedeflenmelidir.

Çocukların ve gençlerin çevrelerinde yapılan müziksel aktiviteleri izlemelerine olanak sağlanmalıdır. Bu yolla, çocukların müziğe yönelmeleri ve müziği daha çok sevmeleri, eğitim ortamında bulunuyorlar ise düzeylerinin artmasına katkıda bulunulabilir. Müzik eğitiminde takdir duygusunun önemi büyüktür. Müzik eğitimi içerisindeki çocukların ve gençlerin konserlere, yarışmalara, festivallere katılımcı olarak yönlendirilmeleri gerekmektedir. Etkinliklerin sergilenmesi aşamasından sonra, onların başarısı açısından bazı ödüllendirme

biçimlerinden yararlanılabilir, bu yolla onlar işlerine daha sıkı sarılacaklar ve duygusal paylaşım adına ivme kazanacaklardır.

ÖNERİLER

Müzik eğitiminin duygusal açıdan kazanımlarını destekleyen bilimsel araştırmalar ve çalışmalar yapılmalıdır.

Müzik eğitiminin bireylerin duygusal gelişimindeki etkilerine dikkat çekilerek, müzik eğitimi özendirilmelidir.

Müzik eğitiminin ve öğretiminin yapıldığı ortamlarda zevk eğitimi boyutu mutlaka önemsenmelidir.

Müzik öğretimi çalışmaları esnasında, çalışılan eserlerde yorum aşaması önemsenerek duygusal gelişim sağlanmalı ve arttırılmalıdır.

Uygun koşullar altında, ilgili ve yetenekli bireylerde müziksel yaratıcılık geliştirilerek duygusal gelişime katkı sağlanmalıdır.

Müzik eğitiminde, iyi dinleyici kapasitesi oluşturularak, bireylerin duygusal gelişimi arttırılmalıdır.

Birlikte müzik yapılan ortamlarda sağlanacak iyi iletişim ve paylaşımlarla, sevgi ve dostluğa dayalı ilişkiler kurulup, müziksel duygu ortamları paylaşılmalıdır.

Müzik eğitimi ortamlarında, müzik etkinlikleri aracılığıyla, duygusal paylaşımların oluşmasına ve yaşanmasına olanak sağlanmalıdır.

Müziksel birikimler arttıkça duygusal gelişimin de artacağına inanılarak, müzik eğitimi iyi planlanmalı ve yürütülmelidir.

Eğitimde duygusal açıdan gelişme sağlayacak müziksel yapıtlar seçilmeli ve çalışılmalıdır.

Müzik eğitimi ve öğretiminin başladığı ilk andan itibaren müzik eğitimi boyutları birlikte düşünülmeli, bilişsel-duyuşsal, sosyal ve yaratıcılık boyutları, her aşamada önemsenmelidir.

KAYNAKÇA

AYDIN Ayhan, Gelişim ve Öğrenme Psikolojisi, ALFA, İst. 2000, s. 259.

CAVNER, Delta; GOULD, Elizabeth. "Whole language and music-listening instruction: part 2 of 2" Music Educators Journal, Vol:89, Sayı:5, Reston: The National Association for Music Education, [19-25] 2003.

ÇETİN Ayhan, "Çocuk ve Gençlik Koroları", 1. Müzik Kongresi, Bildiriler, Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, İzmir: 1984

GALAMIAN, Ivan. "Teknik ve Yorum", Çev: Hazar Alapınar, Orkestra Dergisi, Sayı: 337, Yayın Yeri: İstanbul [22-31] 2002

GARDNER, H(1993).Multiple Intellegence :The Theory in Practice .New York:Basic Books

KOCABAŞ Ayfer, Müzik Eğitiminin Çoklu Zeka Alanlarına Etkisi Ve Köy Enstitüleri, Yeniden İmece Dergisi,4.Sayı, Ss:53-57, 2004

MAY R. , Yaratma Cesareti, Türkçesi: A. Oysal, Metis Yayınları, İstanbul: 1987

ÖZMENTEŞ Sabahat, "Müzik Eğitiminin Boyutları ve Çalgı Eğitimi", İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt: 6 Sayı: 9, s.89-98, Malatya: 2005

SAĞLAM İsmail, Çocuklarda Davranışların Şekillenmesinde Etkili Olan Faktörlere Teorik Bir Yaklaşım, Uludağ Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi, Cilt: 10, Sayı: 2, 2001, ss. 209-223

SAMURÇAY N. , "Okul Öncesi Eğitime Toplu Bir Bakış", Okul Öncesi ve Sorunları, Türk Eğitim Derneği Yayınları, Bilim Dizisi, Ankara: 1983

SAN İnci, “Sanatsal Yaratma”, Çocukta Yaratıcılık (İkinci Baskı), Türkiye İş Bankası Yayınları, Tisa Matbaası, Ankara: 1979

SAN İnci, Sanat Eğitimi Kuramları, Tan Kitap-Yayın-Ticaret ve Lim. Şti., Ankara: 1984 ("Osborn Max Erziehung und Kunst in: Die Kunst im Lebendes Kindes, 1902, s. 2-13", Schutz, s. 16'dan Aktarım.)

SIMS, Wendy L. “Sound Approaches To Elementary Music Listening” Music Educators Journal, Vol:77, Sayı:4, Reston: The National Association for Music Education, [38-42] 1990.

USLU, Mustafa. “Türkiye’de Müzik Eğitimi”, Marmara Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007

USLU, Mustafa. “Cumhuriyet’in İlanından Günümüze Türkiye’de Müzik Eğitimi Üzerine Bir Çalışma” Marmara Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009a

USLU, Mustafa. “Müzik Eğitiminin Kişilik ve Sosyal Gelişme Açısından Değerlendirilmesi”, 38. ICANAS Müzik Kültürü ve Eğitimi Bildiriler Kitabı. Ankara, 2009b

“MÜZİK, DUYGULAR VE BEYİN”

Arş.Gör. Nihal Başak ÖNDER

daire-daire@hotmail.com

*Dokuz Eylül Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Müzik Bilimleri Bölümü*

ÖZET

Müzik ile duygu etkileşimi antik çağdan beri süregelen tartışma ve çalışmalara konu olmaktadır. Günümüzde psikoloji, nöroloji ve radyoloji disiplinlerinin de el attığı bu alan özellikle duygunun fizyolojik, bilişsel, davranışsal, sosyal ve kültürel bileşenleri üzerine odaklanmakta ve müziğin etkisi masaya yatırılmaktadır. Müzik ile duygu arasındaki ilişki nasıl ele alınmaktadır, müzik gerçekten duygu üretir mi ve nasıl bir sınıflama karşımıza çıkar, müziğin belirli içsel karakterleri ile duygu kategorileri arasında nasıl bağlantılar söz konusudur? Bu ve benzeri sorular yukarıda sözü edilen disiplinlerdeki araştırmacıların ilgisini çekmiş ve müzikle ilgili duygusal deneyimlerin sözel olarak nasıl ifade edildiği ve bu ifadelerin nasıl bir algılama durumu karşısında ortaya çıktığının yanıtları aranmıştır. Bildiride bu konuda özellikle psikolojide yapılan çalışmalara göz atılacak ve sonuçları hakkında kimi tartışmalara yer verilecektir.

Anahtar Sözcükler: Müzik, duygu, beyin, nöroloji.

ABSTRACT

Since ancient times music-emotion interaction is subject to ongoing debate and research. Today this field which stepped in by psychology, neurology and radiology disciplines focus on especially physiological, cognitive, behavioral, social and cultural components of emotion and the effect of music is put on the operating table. How is the relation between music and emotion is tackled, does music really produce emotion and what kind of classification we come across, What kind of relations are applicable between certain inner characters of music and certain categories of emotion ? These and similar questions attracted the attention of researchers in the above-mentioned disciplines and the answers of the question of how emotional experiences of music are expressed in words and what kind of perception states these expressions come up in relation to are tried to find. In this paper, studies on this subject especially in psychology will be given an eye to and some discussions about results will be given place to.

Key Words: Music, emotion, brain, neurology.

GİRİŞ

Duygu

Müzik ile duygu arasında bir ilişki olduğu öteden beri düşünülmüş, sorgulanmış, tanımlanmaya çalışılmıştır. Müzik ile duygu arasındaki ilişkiyi ele almadan önce duygu üzerinde durmak gerekmektedir. Duygu çağlar boyunca filozoflar tarafından açıklanmaya çalışılmıştır. Aristoteles, eserlerinde duyguların yargılara etkisini ve erdemle ilişkisini ele almıştır. Descartes, duyguları ruhun edilgen durumda etkilendiği algılar olarak tanımlamış, ruh ve beden arasındaki ilişkinin beynin merkezinde yer alan epifiz beziyle sağlandığını savunmuştur. Hume duyguları yansıma izlenimleri, duygu algıları sonucu ortaya çıkan deneyim çeşidi ve düşünce olarak açıklamış, Kant ise duyguları kontrol edilemez hisler olarak ele almış ve duyguların “yanlış yargılar” olduğunu iddia eden Stoacılar gibi ahlaki değerlendirme alanının dışında bırakmıştır. (Yazıcı, 2007: 1-3). Pazarlı’ya göre, duygunun

insan hayatında oynadığı önemli roller uzun yüzyıllar göz ardı edilmiştir. Bunun sebepleri duyguların zihin faaliyetleri kadar kesinlik ve açıklık gösterememesi, sınırlarının ve kurallarının çizilememesi, gözlemlere ve deneylere pek elverişli olamayışı ve son derece çeşitlilik göstermesidir. Bir diğer sebep de kökleri ihtiyaçlarda, eğilimlerde ve içgüdülerde olan ve zihin hayatından çok önce başlayan duyguların zihin olaylarının bir parçası, belirsiz kalan bir gölgesi farz edilmiş olmasıdır. (Pazarlı, 1982: 93) Günümüzde duygu kavramı, nörolog ve psikologlarca bilimsel çalışmalarda ele alınmaktadır. Bugün beyin bir bilgi işlem merkezi; duygular ise diğer zihinsel süreçler gibi beynin fonksiyonlarının bir ürünü olarak kabul edilmektedir. Yani duygular da bir nevi kimyasal parçalara indirgenebilen somut materyaller olarak görülmekte; bilişsel nöroloji de zihinsel olguların ve duyguların biyolojik temelini incelemektedir. Ünal, duygunun biyolojik bileşenlerini davranışsal, otonomik ve hormonal olmak üzere üçe ayırmıştır: Davranışsal bileşeni, durumla bağlantılı kas etkinliğidir. Otonomik (otonom sinir sistemi) bileşen, enerjiyi harekete geçirerek eylemi kolaylaştırır. Hormonal bileşen ise otonomik tepkiyi güçlendirir. Duygu oluşum sürecini ise dört basamağa ayırmıştır: uyarıyı algılama, algılara fizyolojik tepki verme, ortaya çıkan duruma bilişsel süreçlerle anlam yükleme, yaşanan durumu kültürel normlar üzerinden ifade etme. Duygunun fizyolojik, bilişsel, davranışsal, sosyal ve kültürel bileşenleri olduğu kabul edilmektedir. Vücutta fiziksel olarak hareketli değişikliklere yol açan fizyolojik bileşenine örnek olarak kalp çarpıntısı, kalbin hızlı atması, göz bebeklerinin büyümesi verilebilmektedir. Bilişsel yaklaşım duygusal tepkinin yoğunluğunun ve tipinin saptanmasında kişinin düşüncelerinin, inançlarının ve beklentilerinin önemli olduğunu öne sürmektedir. Kızgınlık, neşe, korku, üzüntü gibi duygulara bağlı olarak yüz ifadelerinin, vücut duruşunun, jestlerin ve ses tonunun değişmesi; diğer bir ifadeyle duygunun ifade ediliş biçimleri davranışsal bileşen olarak değerlendirilmektedir. Sosyal ve kültürel unsurlar, duygulara ilişkin kişisel deneyimleri- zevk ya da hoşnutsuzluk, duygu yoğunluğu gibi- şekillendirmektedirler. Bir kişinin çok keyif aldığı bir şey bir başkası için sıkıcı olabilmektedir. Duygu sadece fizyolojik ve psikolojik değil aynı zamanda kültürel bir olgudur. Scherer, kültürel boyutuna örnek olarak; öfke, utanç, suçluluk duygularının sosyal normlara, ahlaki standartlara ve adalete uygunluğuna göre değerlendirilerek şekillendirilmesini vermektedir. (Scherer, 2004: 241) Erol'a göre duygular doğanın evrensel olguları değildir. Bilakis farklı zamanlarda ve farklı yerlerde; farklı biçimlerde formüle edilirler. Duygu bilişsel bir üründür ve en başta kültüreldir. Biz nasıl hissedeceğimizi, içinde bulunduğumuz koşullara uygun olarak çeşitli bağlamlarda ve biçimlerde belirli duyguları nasıl harekete geçireceğimizi öğreniriz. (Erol, 2007: 87)

Müzik ile Duygu arasındaki ilişkinin ele alınması

Müzik ile duygu arasındaki ilişkinin nasıl ele alınmasında nörolojik araştırmalar önemli bir yer tutmaktadır. Bunun yanı sıra sözsöz ifadeler de müzik ile duygu arasındaki ilişkiye ışık tutmaktadır.

Nörolojik Araştırmalar

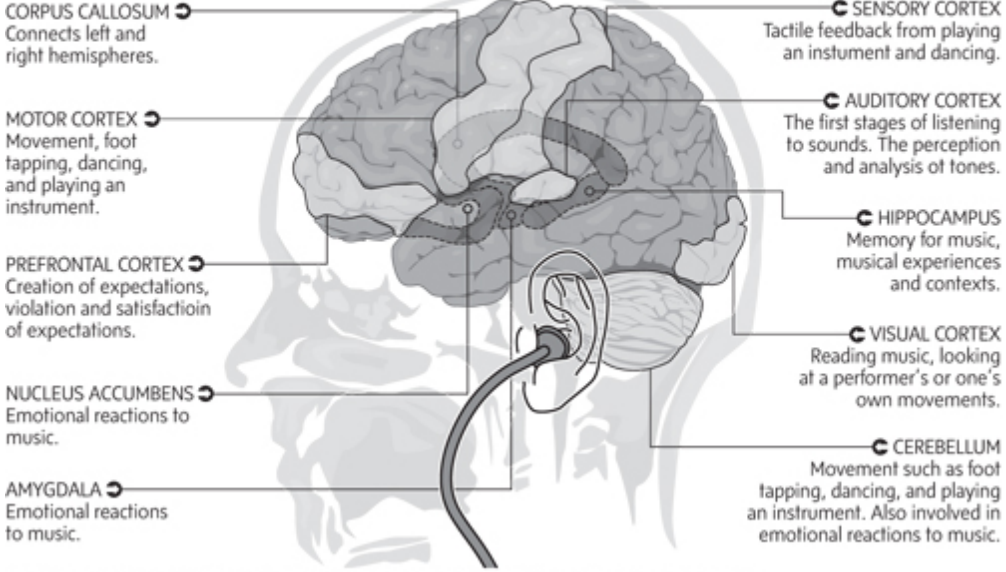
Nöroloji ve psikoloji alanında yapılan çalışmalar sonucu, müziğin sinir sistemimiz üzerinde yoğun bir etkisi olduğu, belirli akorların, tınların ve ezgilerin insan organizması üzerinde şaşırtıcı içtepiler uyandırdığı kabul edilmektedir. (Laudon, 2006: 125) Bugün nöroloji alanında bu doğrultuda deneyler yapılmakta; kalp atışı, solunum, kas hareketleri, yüz mimikleri gibi fiziksel belirtiler gözlenmekte; çeşitli bedensel ya da zihinsel işlevlerin beynin neresinden kaynaklandığını anlamak için kullanılan “ Pozitron Emisyon Tomografisi”(PET) ve “ Fonksiyonel Manyetik Rezonans İmaging” (FMRI) tekniklerinden faydalanılmaktadır. Beyindeki kan akımını çok duyarlı bir şekilde ölçen bu cihazlar, o anda çalışan bölgenin kan akımının artması ilkesine dayanarak beynin işlevsel haritasını oluşturmada yardımcı olmaktadır. Örneğin şarkı söylerken, problem çözerken ya da yemek yerken beynin değişik yerleri aktif hale geçmektedir. Bu hareketlenme kan akımında artışa yol açmaktadır. Artan

kan akımı, PET ya da FMRI ile görüntülenebilmektedir. (Şenel, 2003: 4) Zihin okumaya benzer bir çeşit beyin görüntüleme tekniği olan bu yöntemle müziğin beyin ile ilişkisi radyolog ve nörologlarca analiz edilmeye, deneye katılan kişilerin farklı müziklere verdikleri tepkiler gözlemlenmeye çalışılmaktadır. Yapılan bazı araştırmalarla benzer müziklerin benzer duygulara yol açmadığı aksine aynı müziklerin farklı bireylerde tamamen birbirinden farklı deneyimlere, anlamlara sebep olduğu sonucuna varılmıştır. Bu ve benzeri araştırmalar müzik ile beyin arasındaki ilişkiyi açık bir biçimde ortaya koymayı amaçlamaktadır. Beyin incelemeleri, müziğin farklı yönlerinin farklı nöral bölgeler tarafından idare edildiğini, beyinde perde, tını, tempo gibi müzikal sinyallerin özgül yönlerinin analiz edildiği bir sistem bulunduğunu öne sürmektedir. Perde, tını, süre gibi değerler beyinde nöral ağlar aracılığı ile ayrı ayrı sinyallere dönüştürülmekte ve birbirinden bağımsız olarak işlenmektedir. (Levitin, 2006: 84,101) Yaklaşık yüzyıldır süregelen nöropsikolojik araştırmalar, beynin fonksiyonel haritasını çıkarmaya ve belirli bilişsel faaliyetlerin yerini saptamaya çalışmaktadır. Beynin bir bölgesinin belirli bir işlevle eşlenmesi genellikle o bölgenin hasarı sonucu o fonksiyonda bir gerileme veya bozukluk görülmesi ilkesine dayanmaktadır. Kaba bir genelleme yapılacak olursa frontal lob, plan yapma, otokontrol, duyuların karşılaştığı karmaşık ve yoğun sinyalleri algılama; temporal lob duyma ve hafızayla, parietal lob motor hareketlerle, oksipital lob görme ile, beyincik ise duygularla ve hareketlerin planlanmasıyla ilişkilidir. Müziksel aktivite, beynin bildiğimiz hemen hemen bütün bölgelerini içermektedir. (a.g.e., 82-83)

Korteks,(Beyin zarı) beynin en dış kısmını oluşturan, yoğun hücrelerin bir araya gelmesiyle oluşmuş beynin dış kabuğudur. Fonksiyonlar bu kortekste başlar daha sonra derine doğru iner. Sensory (Algısal, duysal) korteks, bir çalgı çalma ve dans etmeyle ilgili dokunsal dönüt sağlar. (Auditory) İşitsel korteks, İşitmenin ilk aşamaları, algılama ve tonların analizinden sorumludur. Hipokampus, müziksel deneyimler ve içeriklerin hafızalandığı yerdir. Görsel (Visual) Korteks, notaları okumak, kendi ya da başkasının performans hareketlerini görmekle ilişkilidir. Cerebellum (Beyincik), ayak vurma, dans etme, bir enstrüman çalma gibi işlevlerin aynı zamanda müziğe duygusal tepkilerin idare edildiği yerdir. Amigdala, duygusal tepkilerin idare edildiği yerdir. Prefrontal korteks, beklentilerin yaratılmasıyla, yerine gelip gelmemesiyle ilgili bölgedir. Korpus Kallusum, İki yarım küre arasında sinirsel bağlantıları oluşturan yoğun lifli bölgedir.

Music on the mind

When we listen to music, it's processed in many different areas of our brain. The extent of the brain's involvement was scarcely imagined until the early nineties, when functional brain imaging became possible. The major computational centres include:



MIKE FAILLE/THE GLOBE AND MAIL SOURCE: THIS IS YOUR BRAIN ON MUSIC: THE SCIENCE OF A HUMAN OBSESSION

<http://suitesculturelles.wordpress.com/2011/12/23/this-is-your-brain-on-music/>

Duygu Sözcükleri

Müzik ve duygu arasındaki ilişkinin irdelenmesinde sözsel ifadeler de geniş yer tutmaktadır. Sloboda bu konuda yaptığı araştırmalardan birinde farklı kişilerden oluşan geniş bir yetişkin grubundan; 10 yıl öncesine gidip, yaşamlarında müzikle iç içe oldukları bir anı hatırlamalarını, bu olayın onlar için anlamını ve doğasını açıklamalarını istemektedir. Çoğu bu deneyimlerini açıklamak için duygu sözcükleri kullanmaktadır. Bu duygu sözcükleri üç genel kategoriye ayrılmaktadır: zevk (hoşlandım, heyecanlandım, keyif aldım, neşelendim, mutlu oldum), şaşkınlık (büyüledim, şaşkına döndüm, dehşete düştüm, ..) , üzüntü (üzüldüm, endişelendim, melankoliye düştüm).

Yine benzer bir araştırmasında Sloboda, düzenli müzik dinleyen 67 kişiden kendi sözcükleriyle, müzikle ilgili en dikkate değer duygusal deneyimlerini anlatmalarını istemektedir. Genel olarak birkaç yorum şu şekildedir: “ Gergin ve tasalı olduğumda müzik beni gevşetiyor”, “ Acı, keder ve şaşkınlık içindeyken anlaşıldığımı ve rahatladığımı hissediyorum”, Başkasının müziğindeki duyguları işiterek, duyguların paylaşılabildiğini ve bu konuda yalnız olmadığımı hissediyorum”, “ Müzik bana daha iyi bir insan (daha uyumlu ve sevgi dolu) olmak için ilham ve motivasyon veriyor”. Bu örneklerde müziğin, kişinin durumuna alternatif bir perspektif sunan ve kişinin olayları farklı bir şekilde yorumlamasına imkân veren yönü öne çıkmaktadır. Müziğin var olan duyguların şiddetini yükselttiğine ve salınmasını desteklediğine örnek olarak verilebilecek diğer bir yanıt demeti ise şu şekildedir: “ Müzik aksi halde bastırılacak duygularımın salınmasını sağlıyor”, “ Müzik benim gerçekten ne hissettiğimi anlamama yardımcı oluyor”, “Duygularım bastırılıp görmezden gelindiğinde tekrar kendime dönmemi sağlıyor”, “ Müzik daha canlı, daha kendim hissetmemi sağlıyor”, “Geçmişte hoş giden veya acı veren deneyimlerime ait anılara dair duygularıma açılma fırsatı sağlıyor”. Bu örneklerden yola çıkılarak müziğin duygu yaratmaktan veya duyguları değiştirmekten ziyade kişinin, gündeminde zaten var olan ancak tamamen kavranmamış veya üzerinde durulmamış duyguların deneyimine erişmesini sağladığı söylenilebilir. (Sloboda, 2005: 204- 205) Buna benzer daha bir çok yanıt demeti elde etmek mümkündür fakat Zangwill’e göre duygu sözcükleri tam olarak gerçek duyguları

yansıtmayabilir, duygu tabirleri ruhsal durumları gerçekten ifade etmeyebilir. Çünkü ifade edilen, duygudan ziyade duygu hakkındaki düşüncedir ve duygu hakkındaki bir düşünce duygu olgusunun kendisini açıklamaz. (Zangwill, 2007: 396) Bu da bilişsel duygu kuramını akla getirmektedir. Çünkü bilişsel duygu kuramına göre duygu özünde bir biliftir. Duygunun yalnızca bir his değil, bir zihin durumu olduğu ve onu deneyimleyenin dünya hakkındaki yargılarını, inançlarını içerdii fikri bilişsel duygu kuramını ortaya çıkarmıştır. Bilişsel yaklaşım, duygusal tepkinin yoğunluğunun ve tipinin saptanmasında kişinin düşüncelerinin, inançlarının, beklentilerinin önemli olduğunu ileri sürmektedir.

Müzik ile duygu arasındaki ilişki üzerine farklı görüşler bulunmaktadır:

Müziğin belirli içyapısal karakterleri duygularımızı yönlendirmektedir

Müziğin bazı içsel niteliklerinin bizde ne gibi duygulara yol açtığı araştırma konusu olarak karşımıza çıkmaktadır. Sloboda, müziğin belirli iç yapısal karakterleriyle belirli duygular arasındaki ilişkiyi açığa çıkaran böyle bir araştırmadan söz etmektedir. Bu araştırmaya göre ciddi hissetmemize yavaş, alçak perdeli, düzenli ritimli, düşük uyumsuzluktaki müzikler; üzgün hissetmemize yavaş, alçak perdeli, minör, yüksek uyumsuzluk taşıyan müzikler; mutlu hissetmemize hızlı, yüksek perdeli, majör, düşük uyumsuzluk taşıyan müzikler; heyecanlı hissetmemize de hızlı, gürültülü, yüksek uyumsuzluktaki müzikler neden olmaktadır. (Sloboda 2005: 220)

Duygular arasındaki ince farklara tonlar sebep olmaktadır

Schwartz'a göre duygular arasındaki ince farklara tonlar ve tonların birbirleriyle ilişkileri neden olmaktadır. Ne kadar farklı müzik parçası varsa o kadar farklı müzikal duygu olması gerekmektedir. Ona göre müzik, porte üzerinde notaların ilişkisi değil; tonların içimizde bilfiil birbirini izlemesidir. Tonların düzenlenişi, bir şekilde duyguların düzenlenişidir. (Schwartz, 1985: 100-101) David, Handel'den Mozart'a kadarki dönemde E majör bir parçanın G majör bir esere göre daha sıcak ve daha yoğun bir his verdiğini, bemollerin sayısının arttıkça üzüntü ve gevşeme duygusunun arttığını iddia etmektedir. (David, 1951: 430)

Müzik algısal bir illüzyondur

Levitin'a göre müzik, seslerin düzen ve yapı olarak dayatıldığı algısal bir illüzyondur. Örneğin notalar birbirine çok uzak olduğunda melodi kaybolur, birbirine yakın olduğunda ise bir bütün olarak kavranır. Müziğin bizi duygusal olarak etkilemesinin sebebi sadece nöron bağlantıları değil aynı zamanda müziğin içinde var olan düzen, dizi ve akorların yapısıdır. Müziğin algısal bir illüzyon olduğuna örnek olarak Levitin, Sardinya'ya özgü bir vokal müzik türünü vermektedir. Bu vokal müzik türü şöyle bir illüzyon taşımaktadır. Armoni ve ses renkleri kusursuz bir biçimde icra edildiğinde dört erkek sestten bir dişil ses doğmaktadır. Bu sesin onları ödüllendirmek için bakire Meryem'den geldiğine inanılmaktadır.

Müzik insan yaşamındaki gerilimlerin seslerle benzetilenmesidir

Bennett'e göre rastgele bir yaratı değil hayal gücüyle bilgisine vardığımız objelerin öykünmesi olan müziği, insan yaşamındaki gerilimlerin seslerle benzetilenmesi olarak tanımlamak mümkündür; müzikal formu oluşturan temel prensip, bütün müzik skalalarının doğasında var olan ve birbirini izleyen gerilim, gevşeme süreçleridir. Diğer bir deyişle gerilim ve gevşeme süreçlerinde notaların düzenlenmesine izin veren kutupsallıktır. Bir temanın veya komple bir eserin formu, gerilim ve uzlaşmanın konumlarının tayin edilme biçimine dayanmaktadır. Bennet'e göre müzikal formun oluşumunda temel yasa budur, müzikal formu oluşturan başka bir yasa olamaz. (Bennett, 1942: 407)

Melodik beklentilerin müzikal duygularda esas psikolojik rolü oynamaktadır

Krumhans ise, melodik beklentilerin müzikal duygularda esas psikolojik rolü oynadığını, müzikal duyguların bu beklentiler ile müzikal dinamikler arasındaki etkileşime dayandığını savunmakta ayrıca melodik beklentilerin, evrensel olduğu varsayılan algısal

örgütlenme prensipleri tarafından yönetildiğini öne süren bir çalışmadan bahsetmektedir. (Krumhans, 2002: 49) Yakınlık ilkesi gereği İşitsel uyarıcıların gruplanarak algılanması , zamansal olarak birbirlerine olan yakınlıklarına göre gerçekleşmektedir. Tamamlama ilkesine göre organizma tamamlanmamış etkinlikleri, şekilleri, sesleri tamamlayarak algılama eğilimindedir. Benzerlik ilkesine göre birbirine benzer sesler birlikte gruplanarak algılanmaktadır. Basitlik ilkesine göre organizma, basit düzenli bir şekilde organize edilmiş sesleri algılama eğilimine sahiptir.

Kişî müzik dinlerken duygulanmak zorunda değildir

Elbette müzik ve duygu arasındaki ilişkiyi vurgulayan argümanların yanı sıra müziğin illaki bir duygu taşıması gerekmediğini savunanlar yok değildir. Pratt, kişinin müzik dinlerken herhangi bir şekilde duygusal olarak uyarılamayabileceğini, hoşlanabileceğini ya da hoşlanmayabileceğini ancak öfke, acı, üzüntü, merhamet, aşk gibi spesifik duygulara dair kendinde bir belirtiye rastlamayabileceğini ifade etmektedir. (Pratt, 1948: 67-68) Ancak hoşlanıp hoşlanmamanın bile kendi başına bir duygulanım olduğu da hesaba katılmalıdır.

Sufî Hikayesi

Doğu’da bilinen bir efsaneye göre Tanrı kendi şeklinde bir heykel yapar ve bir ruhun bu heykele girmesini emreder. Ruh hapsolmaktan korktuğu, özgür olma arzusu ile dolu olduğu ve hiçbir tutsaklığa boyun eğmek istemediği için bu emri reddeder. Bunun üzerine Tanrı meleklerine müzik çalmalarını emreder. Başlayan müzikle birlikte ruh kendinden geçer ve müziğin tınısını yakalayabilmek için kilden yapılmış heykelin içine girer. Bu efsane üzerine İran’lı sufi Hafız şunları söyler: “ İnsanlar ruhun müziği duyduktan sonra bedene girdiğini düşünürler, Gerçekte ise ruh müziğin ta kendisidir. “ (Khan, 2001: 23-24)

SONUÇ

Sonuç olarak müzik ile duygu arasında yadsınamaz bir ilişki olduğunu söylemek mümkündür. Bugün bu alanda yapılan araştırmalar müzik, duygu ve beyin arasındaki ilişkiyi açıklayıcı kimi veriler sunsa da bu ilişkiyi bütün yönleri ve derinlikleriyle açıklamak mümkün görünmemektedir. Bu konuda daha pek çok soru yanıtlanmayı pek çok alan keşfedilmeyi beklemektedir.

KAYNAKLAR

Bennett, Victor (1941), “Music and Emotion” *The Musical Quarterly*, Vol. 28, No. 4 (Oct.,1942), pp. 406-414 Published by: Oxford University Press, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/73918>. Accessed: 13/01/2011 05:54

David, Hans T. (1951), “ The Cultural Functions of Music”, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 12, No.3, pp. 423-439, University of Pennsylvania Press, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/2707753> Accessed: 16/06/2011 09:00

Erol, Ayhan (2007), “Associative Structure in the Perception of Music: The Case of Turkish ‘Yanık’ (scorched), *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, volume 1, Issue 1, art. 071105, pp. 86-96

Khan, Sufî İnayât (2001), *Müzik, İnsan ve Evren Arasındaki Köprü*, Arıtan Yayınevi, İstanbul

Krumhans, Carol L.(2002), “ Music: A Link between Cognition and Emotion”, *Current Directions in Psychological Science*, Vol.11, No.2(Apr.; 2002), pp. 45-50 Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/20182764> Accessed: 13/01/2011 05:44

Laudon, Robert Tallant (2006), “The Elements of Expression in Music: A Psychological View”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 37(2):123-133 (2006) / Element Ekspresije u Glazbi: Psihologijsko Stajalište , Published by: [Croatian Musicological Society](http://www.jstor.org/stable/30032192) Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/30032192>

Levitin, Daniel J., (2006), *This Is Your Brain On Music*, Penguin Books, New York

- Pazarlı, Osman (1982), *Din Psikolojisi*, Remzi Kitapevi, İstanbul
- Pratt, Carroll C. (1948), “Music as a Language of Emotion” *Bulletin of the American Musicological Society*, No. 11/12/13 (Sep., 1948), pp. 67-68Published by: University of California Press on behalf of the American Musicological Society Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/829298> .Accessed: 13/01/2011 06:02
- Scherer, Klaus R. (2004), “Which Emotions Can be İnduced by music? What Are The Underlying Mechanisms? And How Can We Measure Them?”, *Journal Of New Music Research*, 2004, Vol.33, No.3,pp. 239-251
- Schwartz, Herbert (1985), “Music and Emotion” *Perspectives of New Music*, Vol. 24, No. 1 (Autumn - Winter, 1985), pp. 98-101 Published by: [Perspectives of New Music](#) Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/832760> Accessed: 13/01/2011 05:57
- Sloboda, John (2005), “ Emprical Studies Of Emotional Response To Music”, *Exploring The Musical Mind*, Oxford University Pres, New York.
- Şenel, Ferda (2003), “ Beynin Gizemi”, *Bilim ve Teknik*, Eylül 2003 eki
- Ünal, Süheyla “Duyguların Nörobiyolojisi”, iys.inonu.edu.tr/webpanel/dosyalar/548/file/duygularinnnb.ppt
- Yazıcı, Aslı (2007), “William James’in Descartes’in Duygu Kuramına Eleştirisi”, *Araştırma Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi* ,Cilt: 18 Sayfa: 33-50, Yayın Tarihi: 2007, dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/34/922/11500.pdf
- Zangwill, Nick (2007), “Music, Metaphor, and Emotion”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, [Vol. 65, No. 4, Autumn, 2007](#) page 391-400, Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/4622262>

“LUIGI NONO ve 20. YÜZYILIN İKİNCİ YARISINDA İTALYA’DA OPERA-SİYASET ETKİLEŞİMİ¹⁰⁴”

Onur NURCAN

onur.nurcan@deu.edu.tr

Yrd. Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, İzmir

Elif AKTUĞ

elif.aktug@deu.edu.tr

Öğr. Gör. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, İzmir

ÖZET

Tarihte, birçok doktrin kendilerine simge olacak sanat söylemlerinin vücuda gelmesi yolunda etkin olmuşlar, kendi söylemlerinin yaygınlaşmasına, öbür söylemlerin de yok edilmesine çaba göstermişlerdir. 20. yy’ın ikinci yarısında, İtalya’da yaşanan sosyo-siyasal süreçlerin opera alanındaki yansımaları bu durumun en somut örneklerinden biridir. Sovyet ve Çin sosyalizmine sırt çeviren ve kendine “Avrupa Komünizmi” adını veren siyasal akım, İtalya’nın solcu çevrelerinde büyük bir hareketlenme sağlamış ve aşağı yukarı, ülkenin tüm belediyelerini sol koalisyonlar ele geçirmiştir. Gerek müzik, gerek siyaset alanlarında, belediyelerdeki sol iktidarların büyük etkisi olmuştur.

Ülkenin 2. Dünya Savaşı’ndan ve Faşizm’den kurtuluşunun ardından gelen 30 yıl boyunca, Dallapiccola, Manzoni, Maderna ve Nono’nun öncü çabalarıyla, İtalya’nın geleneksel opera yaşamı büyük ölçüde canlandırılmıştır. Bunun yanında, müzik çalışmalarını ünlü opera merkezlerinin dışına da yayan *decentializatione* (adem-i merkezileşme) politikası sayesinde, opera etkinlikleri o güne kadar “taşra kasabası” olarak görülen ve ciddi sanat başarılarına ev sahipliği edemeyeceği varsayılan birçok yerleşme merkezlerinde ilk kez başlatılmıştır. Bu sayede, geleneksel operalar ve sol siyasal doktrin etrafında şekillenen yeni operalar, sosyal yapının tüm sınıflarına ulaşabilmiştir.

Bu sunumda, yakın tarihteki bir dönemin siyaset ve müzik alanları arasındaki bir sürekliliğe dikkat çekilecek, operanın işlevsel önemi siyaset sosyolojisi bağlamında ve Luigi Nono özelinde mercek altına alınacaktır.

Anahtar Sözcükler: Luigi Nono, İtalyan Operası, Siyaset Sosyolojisi.

¹⁰⁴ Bu bildiri, Elif AKTUĞ’un 2010 yılında Ege Üniversitesi’ne sunulan “1945’TEN SONRA İTALYA’DA OPERA-SİYASET ETKİLEŞİMİ - LUIGI NONO’NUN OPERALARININ İNCELENMESİ” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

LUIGI NONO and OPERA-POLITICS INTERACTION IN ITALY ON THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY¹⁰⁵

Onur NURCAN

onur.nurcan@deu.edu.tr

Assist. Prof. Dr., Dokuz Eylul University, State Conservatory, İzmir - TURKEY

Elif AKTUG

elif.aktug@deu.edu.tr

Lec. Dr., Dokuz Eylul University, State Conservatory, İzmir - TURKEY

ABSTRACT

Many doctrines in history have been effective to produce artistic statements as their symbol, attempting to spread their viewpoint and to exterminate opposing pronouncements. This is exemplified concretely by the impact of socio-political processes on the operatic world that occurred in Italy on the second half of the 20th century. A political trend that rejects the Soviet and Chinese brands of socialism and names itself the “Euro Communism” brought a great mobilization to the left-wing politics of the country and almost the entirety of municipalities were administered by left-wing coalitions. These left coalitions contributed in a great manner to the activities in the fields of music and politics.

The traditional dynamism of the Italian opera life has been revived in a great measure during the 30 years that followed the end of the 2nd World War and Fascism, thanks to the pioneering work of Dallapiccola, Manzoni, Maderna and Nono. Moreover, thanks to the *decentralization* policy that spread music activities outside the famous operatic centers, to the provincial urban centers that were never considered before as a host to serious artistic achievements. Thus, traditional operas and new ones favoring the left political doctrine could reach out to every single class of the social organism.

In this presentation, an interaction between politics and music in the recent past will be highlighted, and the functional importance of opera will be examined in the context of political sociology, specifically in the case of Luigi Nono.

Keywords: Luigi Nono, Italian Opera, Political Sociology.

**Luigi Nono Ve 20. Yüzyılın İkinci Yarısında İtalya’da
Opera-Siyaset Etkileşimi**

GİRİŞ

Tarihte, birçok doktrin kendilerine simge olacak sanat söylemlerinin vücuda gelmesi yolunda etkin olmuşlar, kendi söylemlerinin yaygınlaşmasına, öbür söylemlerin de yok edilmesine çaba göstermişlerdir. Birçok kaynakta belirtildiği üzere, Avrupa’da, 9.yüzyılda Gregoryen müzik liturjisi¹⁰⁶ Roma Katolik dünyasında kullanılmaya başladıktan sonra, bunun dışındaki bir müzik liturjisini kiliselerinde kullanmakta olan ve terk etmeğe razı olmayan geleneksel kiliseler Papalığın gönderdiği ordularca basılıp, liturjinin yazılı belgeleri imha edilmiş, bazı kiliseler yakılmıştı.

¹⁰⁵ This presentation is based on a Ph.D. Dissertation by Elif AKTUG, “INTERACTION BETWEEN OPERA AND POLITICS IN ITALY, AFTER 1945 – A SURVEY OF LUIGI NONO’S OPERAS,” submitted to Ege University in 2010.

¹⁰⁶ Liturji: Hristiyanlıkta halka açık dinî ayinlerin nasıl yapılacağını belirleyen kurallar bütünü.

Günümüzde de, ABD'nin bir dünya imparatorluğu haline gelme çabalarına koşut olarak, televizyon ve sinema endüstrisinde bir tekelleşme uygulanmaktadır. Sadece Hollywood stilinde ve standartlarında üretilen filmlerin küresel boyutta seyirciye sunulmasıyla, 21. yüzyıl kuşaklarının dünya sinemasına ve sinema tarihine yabancı kalmaları sağlanmıştır. ABD etkisindeki hükümetlerin büyük destek verdikleri bu tekelleşme, Yeni Dünya Düzeni doktrininin sanat dünyasını ele geçirme mücadelesine hizmet etmektedir.

Türkiye’de, 1990’larda, Kültür Bakanlığı pop müziğini piyasada ön plana geçirmek için, pop müziği ürünlerine yüksek miktarda ödenek dağıtmış, güçlü bir büyüme gösteren arabesk türünü baskı altına almış, hatta yasaklamayı düşünmüştür. Tarihte çok sık rastlanan bu ve benzeri olaylar, iktidardaki doktrinin kendi sanatını tekelleştirme konusunda bazen ne denli kararlı olduğunun kanıtlarıdır. Siyasetin sanata egemenlik kurduğu, teknokratik ve bürokratik bir yapı oluşturulmakta, profesyonel sanatçılar arasındaki hiyerarşi de, siyasî doktrinlerin dayattığı değer ölçülerince denetlenmektedir. 20. yüzyılın ikinci yarısında İtalya’da yaşanan süreç bu durumun en çarpıcı örneklerinden biridir.

20. YÜZYILIN İKİNCİ YARISINDA İTALYA’DA YAŞANAN SOSYO-POLİTİK SÜREÇLER

İtalya’nın bağımsızlığı, 2. Dünya Savaşı’nın ardından, Mussolini’nin 28 Nisan 1945 tarihinde anti-faşist güçler tarafından öldürülmesiyle gerçekleşmiştir. O tarihten 1955’e dek olan yıllar, İtalyan halkı ve özellikle çalışan sınıf açısından, *gli anni duri* (zor yıllar) olarak bilinmektedir. Çalışan sınıfın en önemli sıkıntısı işsizlik ve sürekli artan yoksulluktu. Bu işsizlik giderek Kuzey’e ve Güney’e de yayılmış, aynı zamanda, İtalyan halkının büyük bir çoğunluğu oldukça zor koşullarda yaşamaya devam etmişlerdir. (Judt, 2009)

Sovyet ve Çin sosyalizmine sırt çeviren ve kendine “Avrupa Komünizmi” adını veren siyasal akım, İtalya’nın solcu çevrelerinde büyük bir hareketlenme sağlamış, ülkenin neredeyse tüm belediyelerini sol koalisyonlar ele geçirmiştir. İtalyan kentleri, *giunta* (cunta) ya da yönetim komitesi tarafından yönetilmektedirler. Yönetim komiteleri bir şehir konseyinin içindeki üyelerin koalisyonlarından oluşmaktadırlar. Belediyelerdeki sol iktidarlar, siyaset alanında olduğu kadar sanat alanında da oldukça etkili olmuşlardır. Ülkenin 2. Dünya Savaşı’ndan ve Faşizm’den kurtuluşunun ardından gelen 30 yıl boyunca, müzik çalışmalarını ünlü opera merkezlerinin dışına da yayan *decentializatione* (adem-i merkezileşme) politikası sayesinde, opera etkinlikleri o güne kadar “taşra kasabası” olarak görülen birçok yerleşme merkezlerinde ilk kez başlatılmıştır. Bu sayede, geleneksel operalar ve sol siyasal doktrin etrafında şekillenen yeni operalar, sosyal yapının tüm sınıflarına ulaşabilmiştir.

1950’lerin başları Komünistler için oldukça zorlu geçmiştir. Ağustos 1950’de partinin Roma federasyonu polis tarafından basılmış, partinin ikinci önemli ismi Duclos ve İşçi Sendikası genel sekreteri Frachon tutuklanmıştır. Bütün engellere rağmen, İtalyan Komünist Partisi, 1946’dan itibaren, 36 yıl yönettiği Bolonya’da şehrin çalışan kesimlerini savunmak amacıyla politikalar geliştirmiş ve “kırmızı” yönetimi kentte yasallaştırmıştır. Dengeli bütçe ve etkin bir yönetim bu politikanın esasıdır. 1960 ve 70’li yıllarda *Partito Comunista Italiano* (İtalyan Komünist Partisi), *Partito Socialista Italiano* (İtalyan Sosyalist Partisi), *Partito Socialista Democratico Italiano* (İtalyan Demokratik Sosyalizm Partisi), *Partito Repubblicano Italiano* (İtalyan Cumhuriyetçi Partisi) ve *Democrazia Cristiana* (Hristiyan Demokrat Parti)’nin aralarında yer aldığı birçok koalisyon kurulmuştur. (Judt, 2009)

Ginsborg (2003), 1970’li yılların, ekonomik kriz, terörizm, bütçe açıkları ve aşırı borçlanmış kentler göz önüne alındığında, İtalya için oldukça zor bir dönem olduğuna dikkat çeker. Bu dönem, aynı zamanda komünist güçlerin, yerel yönetimlerde ağırlıklarının hissedildiği bir dönemdir. Özellikle bu durum büyük kentlerde kendini göstermiştir. 1975 yılına kadar, merkezi İtalya’ya egemen olan bu durum daha sonra bütün İtalya’ya yayılmıştır.

Solun 1970'lerin ortalarındaki başarısının en önemli sebeplerinden biri, güneyde işsizlik, yetersiz ve standart dışı konutlar, hava kirliliği, gürültü ve kötü sağlık koşulları gibi sorunlara çözümler üretebilmesi olmuştur. İtalya'nın hemen hemen bütün büyük kentlerinde yönetimi sol partiler ele geçirmiş ve bu partiler pek çok sorunun çözümünüyle ilgilenmişlerdir.

İtalya'nın ilk uzun siyasal mücadele dönemi, fabrika işçilerinin toplumsal hareketin merkezini oluşturduğu 1960'lı yıllardan, 1970'li yıllara dek uzanır. Devrimci öğrenci ve entelektüellerin ilgisi fabrikalara odaklanmıştı. Ne var ki, işçilerin önemli bir kısmı, "komünizm ve işçi iktidarı" için mücadelenin, Komünist Partisi ve onun sendikalarının dışında, hatta çoğunlukla karşısında konumlanan yeni türden bağımsız siyasal örgütler yoluyla olabileceğini düşünmekteydi. (Hardt, 2005)

Bu siyasal hareketin ikinci evresi, 1973 ile 1979 arasındaki dönem olarak tanımlanabilir. Genel olarak, radikal mücadelelerin merkezi, yoğunlaşmış olarak fabrikaların dışına, toplumun içine kaymıştır. Bu dönem, aynı zamanda, Kızıl Tugaylar¹⁰⁷ gibi terörist grupların aynı topraklarda ortaya çıktıkları dönemdi. Kızıl Tugaylar'dan başka İtalya'da varlığını sürdüren örgütler arasında *Lotta Continua* (Sürekli Mücadele), *Potere Operaio* (İşçilerin İktidarı), *Prima Linea* (Ön Cephe), *Autonomia Operaia* (İşçilerin Özerkliği) gibi gruplar yer almaktaydı. 1970 ile 1981 yılları arasında İtalya'da yaşanan bu süreç, en sonunda sosyal bir çatışmaya varmıştır. Adam öldürme, kötürüm bırakma, adam kaçırma, saldırı ve türlü toplumsal şiddet olaylarının yaşanmadığı bir yıl geçmemiş, on yıl içerisinde üç politikacı, dokuz yargıç, altmış beş polis memuru ve bunlardan başka yaklaşık üç yüz kişi suikasta kurban gitmiştir. (Judt, 2009)

1970'lerin sonundan itibaren İtalyan merkezî devleti özellikle teröre karşı çok büyük bir baskı politikası sürdürmeye başlamıştır. Terörist grupların yanı sıra, toplumsal hareketlere katılanlar hakkında yasal takip başlatılmış, böylece, 1980'li yılların başında toplumsal hareketlerin ve siyasal örgütlenmelerin sonu getirilmiştir. (Hardt, 2005)

LUIGI NONO (1924-1990) DARMSTADT GÜNLERİ ve SİYASET YAŞAMI

Venedik'te doğan Luigi Nono 1941'de Venedik Konservatuvarında öğrenci olmuş, 1943-5 yıllarında Malipiero ile müzik çalışmış, Padua Üniversitesindeki hukuk eğitiminden sonra Bruno Maderna'nın teşvikiyle kompozisyona başlamış ve 1948'den itibaren Scherchen ile çalışmalarına devam etmiştir. 1949'da Stockhausen ve Goeyvaerts ile tanışan Nono, bu iki genç meslektaşının *serial*¹⁰⁸ tekniklerle yaptığı çalışmalardan oldukça etkilenmiştir. (Griffiths, 1986)

İkinci Dünya Savaşı sonrasında oluşan kültürel izolasyona bağlı olarak, Avrupalı genç-kuşak kompozitörler kültürel miraslarına karşı derin bir tepki duyar hale gelmişlerdir. Onlar için geleneksel Avrupa müziği, geçmişten gelen sosyal ve siyasal fiyaskoların içinden çıkılmaz bir görünümüydü. Genç-kuşak kompozitörler, İkinci Dünya Savaşı'nın tahribatlarının bertaraf edilerek daha iyi ve yeni bir dünya düzeninin yaratılması çabasında, yeni bir müzik anlayışının oldukça önemli bir işleve sahip olacağına inanmaktaydı. Bu doğrultuda, 12-perde besteleme tekniğini çıkış noktası olarak ele alan genç kompozitörler, bu sistemi daha da geliştirerek, seslerle birlikte müziğin nüans, atak, ritim, ses-alanı gibi tüm parametrelerini diziselleştirmiş, sonuç olarak *integral-serializm* ya da *total-serializm* olarak

¹⁰⁷ **Kızıl Tugaylar** (İtalyanca: *Brigate Rosse*): 1970 yılında Alberto Franceschini, Margherita "Mara" Cagol ve Renato Curcio tarafından kurulan, Marksist-Leninist, militan bir terör örgütüdür. Örgütün amacı, silahlı mücadele vererek devrimci bir devlet kurmak ve İtalya'yı Batı Bloğu'ndan çıkarmaktır.

¹⁰⁸ *Serial*: Dizisel

adlandırılan yazı tekniğini geliştirmişlerdir. Darmstadt okulu bu yeni yaklaşımın merkezi olmuştur. (Morgan, 1991)

Nono, diktatörlüğün ve savaşın yıkımlarının ardından modern müziği tekrar keşfetme amacıyla organize edilen Darmstadt Uluslararası Yeni Müzik Yaz Kurslarında etkin bir biçimde yer almıştır. İkinci Dünya Savaşı boyunca İtalyan Direnişçilerin üyesi olan kompozitör, müziksel açıdan aynı estetik yaklaşımı paylaşmakla beraber, dikkat çekici politik duruşuyla, Darmstadt'ta bulunan Stockhausen ve Boulez gibi çağdaşlarından ayrı bir yere sahip olmuştur. Kompozitörün birçok ilk dönem çalışması ilk kez Darmstadt'ta seslendirilmiştir. Solo ses, koro ve orkestra için bestelenen *Il canto sospeso*'nun 1955'de gerçekleşen dünya prömiyeri Nono'ya haklı bir ün kazandırmıştır. 1950'lerin başyapıtı olarak kabul edilen bu çalışma, faşizm kurbanlarını anma niteliğindedir. Eser, politik mahkûmların infazdan önce yazdıkları veda mektuplarını kapsıyordu. Bu özelliğiyle, *Il Canto Sospeso* kompozitörün siyasi görüşünün merkezini oluşturuyordu. (Gorodecki, 1992)

1 Eylül 1959'da Nono, Darmstadt'ta, aleatorik müziği¹⁰⁹ ve John Cage gibi Amerikan kompozitörlerinin yeni müziğe olan etkilerini eleştirerek polemige yol açacak bir konuşma yapmıştır. Stockhausen'ın, Marksist Nono'nun fikirlerini eleştirel tarzda yaptığı konuşma ise iki arkadaş arasında şiddetli bir tartışmanın başlamasına yol açmış, *Il canto sospeso*'nun tekstiyle ilgili yaptığı yorumlar ve Nono'nun buna sert tepkisi arkadaşlıklarının sona erdirmiştir. Bu durum, Boulez, Nono ve Stockhausen'dan oluşan avangart üçlünün dağılmasına neden olmuştur.

Sol kanadın ideolojisini destekleyen Nono, 1952'de İtalyan Komünist Partisine katıldı, 1960'da da partide aktif rol aldı. Nono'nun avangart eğilimi, sosyalist ideolojisiyle ayrılmaz bir görünüm sergiler. Kompozitör, Marksist görüşünü ve müziğini üniversitelerin konser salonlarına taşımış, sendikalarda ve fabrikalarda konferanslar vermiştir. Nono'nun çalışmaları, polemik yaratacak şekilde politik içerikliydi. Nükleer felaket, kapitalizmin sömürüsü, Nazilerin savaş esirlerine davranışları ve Vietnam'a uygulanan Amerikan emperyalizmi kompozitörün ele aldığı konular arasında yer almaktadır. Opera, her zaman Nono'yu cezbeden bir sanat olmuştur. Nono'ya göre bir opera eseri dilbilimsel ve sosyal düzeyde de politik mesajlar içerir. Opera, vicdan muhakemesi yaptırarak, yeni sosyal görevlerin hayata geçirilmesine yol açar. İzleyici, varlığını bir ayindeymişçesine sürdürür ve provoke edilerek farkındalığı sağlanır. (Wignall, 1990)

Nono, operalarında, planlanmamış hareketler, hoparlörlerin, ışığın ve mikrofonların kullanımı gibi teatral alan, teknolojik olanaklar ve tekst üzerinde yapılan denemelere oldukça önem vermiştir. Nono'nun müzikal drama anlayışı, izleyicinin çeşitli yönlerden gelen işitsel ve görsel efektleri eşzamanlı olarak deneyimlediği bir yapılandırma. Teatral alanın bu son derece akışkan fikri, Nono'nun müzikal tınısıyla bir bütün oluşturmaktadır. (Vieria de Carvalho, 1999)

R. Fearn (1997), Meyerhold, Brecht ve Piscator'un drama sanatı hakkındaki fikirlerini tanıyan Nono'nun "total tiyatro" sunun, tiyatro mekânına dinamik bir yaklaşım üzerine kurulu olduğunu belirtir. Nono, bir "akustik laboratuvarı" olarak nitelendirdiği Venedik'teki San Marco kilisesinde, "müziğin mekânla ilişkileri" konusunda araştırmalar yapmış, ilerleyen yıllarda bu araştırmalarından söz ederken, San Marco'daki koro müziğinden daha çok, mimari yapının olağanüstü akustik özelliklerinin kendisini etkilediğini belirtmiştir.

Geleneksel opera sanatının benimsediği konvansiyonel değerlere değinirken, "mekânın total nötralizasyonu" sözcükleriyle eleştirdiği olgu da, Nono'nun bu alandaki tavrını göstermektedir. "Tiyatro mekânı ile onun içeriği" konusu Nono'nun en büyük kaygısı haline gelmişti. Kompozitör, tiyatro ortamını nötrale etmektense, dinamik hale getirmeye çalışmıştır. Ses ile mekân arasındaki mümkün olan akustik ilişkileri araştırmış, sesin

¹⁰⁹ Aleatorik müzik: Bestelenme ve icra aşamasında şans ve rastlamsallık unsurlarına yer veren müzik türü.

çevredeki başka seslerle nasıl yeni yapılar kurduğunu ve sesin mekânı nasıl “okuduğunu” anlamaya çalışmıştır. Nono’nun tiyatroyu kavramsallaştırışında bir yandan “mekân içinde ses” kavramının akışkanlığı, bir yandan da tiyatro mekânı içinde eylem ve sözün akışkanlığı gözetilmektedir. Bu özellikleri, kompozitörün *Intolleranza* ve *Al gran sole carico d’amore* adlı operalarında gözlemlemek mümkündür. (Fearn, 1997)

INTOLLERANZA 1960

*Intolleranza 1960*¹¹⁰ savaş-sonrası Avrupa avangardını temsilen yazılan ilk operadır. Eserde, modern kapitalist toplum tarafından çeşitli şekillerde tutsak edilmiş bir göçmenin hikâyesi anlatılmaktadır. Çalışan sınıfın sömürülmesi, sokak gösterileri, politik tutuklamalar, işkence, toplama kampları eserde yer alan ana temalardır (Griffiths, 1986). Eserin Venedik’te gerçekleşen prömiyerinde, izleyiciler arasında sağ ve sol kanada mensup politik grupların varlığından dolayı kargaşa çıkmıştır. Neo-Naziler, gaz bombalarıyla gösteriyi sabote etmeye çalışmışlar ancak engelleme başarısız olmuştur. Operanın konusu şöyledir:

İsimsiz başkarakter (tenor), basitçe bir göçmen işçi olarak tanımlanır. Bu isimsiz karakter kuzeydeki endüstri kentlerinde çalışmaya çabalayan güneyli İtalyanları temsil etmektedir. Birinci bölümde, karakter, maden kentindeki baskı ortamından hoşlanmaz ve evine dönmeye karar verir. Ancak kendisini bir gösterinin ortasında bulur ve tutuklanır, sorgulanır ve işkence görür. Siyasi suçluların tutuklu bulunduğu bir hapishaneye koyulur. Ama bir Cezayirli ile kaçmanın yolunu bulur.

İkinci bölümde, günlük hayatın absürtlüklerini temsil eden bir kolâjdan sonra, göçmen, yolculuğu sırasında kadın bir yol arkadaşı (soprano) bulur ve birlikte sosyal fanatizmin önünü kesmek için karar alırlar. Sonunda, kendilerini nehir kıyısında bir kasabada bulurlar. Nehrin üzerinde hidroelektrik güç sağlamak amacıyla yapılmış bir baraj vardır. Ancak nehir tehlikeli bir şekilde kabarmıştır. Nehir barajı yıkar ve sular iki başkarakter de içine alır.

Gorodecki (1992), siyasal içerikli çalışmaları birçok tartışmalara yol açan Nono’nun *Intolleranza* başlıklı operasının, faşizme saldırır nitelikte olduğunu söyler. *Intolleranza*, sağ kanadın azınlıklara uyguladıkları baskılara karşı sert bir duruş sergilemektedir.

Intolleranza’da, kompozitör, koro büyük bir önem vermiştir; koro, yaratılmak istenen etki doğrultusunda rol değişikliği yapmakta ve halkı temsilen görünmektedir. Topluluktaki bir grup madenci, siyasi göstericiler, işkenceye maruz kalanların sesi, siyasi mahkûmlar ve Po nehri yüzünden sel baskını tehdidi altında olan bir grup çiftlik işçisi koro tarafından betimlenmektedir. (Fearn, 1997)

Örneğin, üçüncü perdenin açılışında koro, isyan sloganları atan politik göstericiler olarak görünür. Nono, dört vokal katmanı orkestrayla desteklemektedir. Dördüncü sahnede ise, göstericiler merhametsiz bir polis grubu tarafından sorguya çekilirler. Koronun sesi işkence görenlerin çığlıklarını temsilen bir an için duyulur. Yarım tonlu salkım akorlardan oluşan orkestral pasajlar en yüksek gerilimi üretir. Giderek dışarıya doğru açılan kelimelerdeki öfke de kendisini belli eder.

“... İşkence düzeninin koruyucuları, işkence, gün ve gece, gece ve gün. Ya siz? Sağır mısınız? Sürünün (ayaktakımının) suç ortağı mısınız? Rezillik ve utanç içinde? ...

Megafonlar haykırışlarımızı yok et! Suç onu çarpıtmadan önce ve aldırmazlık onu boğmadan önce.”

Intolleranza baskı, işkence ve özgürlük umudu temaları üzerine kuruludur. Ancak Fearn’e göre (1997), eserde bazı garip belirsizlikler vardır. Bu durum, Richard Wagner’in *Götterdämmerung* operasının finalini anımsatır. Sel baskınına uğrayan Po vadisiyle her şey

¹¹⁰ Eserin “*Intolleranza 1970*” başlıklı gözden geçirilmiş bir versiyonu daha bulunmaktadır.

yok olur. Sel baskınıyla toplum olarak temizlenme tasvir edilirken, hükümet kirliliğinin etkisi de anlatılır. Sonndan bir önceki sahenin sonunda koro Mayakovsky'nin 'Bizim Marşımız' başlıklı şiirinden bir kesit söyler: "Dünyayı ikinci bir tufanla yıkayacağız". Final sahnesinde nehrin kenarları çökerken, çiftlik işçilerinin korusu "Her yıl Kasım başında aynı kurban" başlıklı bölümü söyler.

Nono'ya göre *Intolleranza* insanın farkındalığının uyanışıdır. İnsan, zorunluluğun taleplerine karşı isyan eder ve insan yaşamının esasları için sebepler arar. Birkaç hâkimiyet ve hoşgörüsüzlük deneyiminden sonra sel kalıntılarını temizlerken, insan kendi ve diğerleriyle arasındaki ilişkileri yeniden keşfetmeye başlar. Bir gün gelecek, insan insana yardım edecek sonucuna varır. (Fearn, 1997)

Intolleranza, Nono'nun 1950'den 1960 yılına kadarki yaratma evresinin doruk noktası olarak kabul edilir. Vilcox'a göre (1996), *Intolleranza*'nın görsel yönü bütün sahenin dinamiğini hedef alır. Nono, eserde Josef Svoboda'nın 'hayal feneri' tekniğini kullanmıştır. Bu teknikte, çeşitli şekiller, hareketli perdelerin üzerine eş zamanlı olarak yansıtılmaktadır. Svoboda'nın perdelerinin üzerine yansıtılan slaytlar, Nono'nun arkadaşı ressam Emilio Vedova'nın hazırladığı kolâjlardır.

AL GRAN SOLE CARICO D'AMORE (1972-75)

Sınıf mücadelesinin ve komünizm tarihinin en önemli anlarının işlendiği opera adını, Rimbaud'un 'Jean-Marie'nin Elleri' başlıklı şiirinden alır. Eserde giderek çoğalan devrimcilerin birleşmesi konu edilir. Eserin librettosu, Fidel Castro, Che Guevara, Karl Marx, Bertold Brecht ve Malcom X gibi birçok kaynaklardan alıntılanan devrimci ve sosyalist belgelerin, 'özgürlük mücadelesi' teması üzerine yazılan edebi tekstlerle birleştirilmesinden oluşmuştur. (Suvini-Hand, 2006)

Diğer bir anlatımla, *Intolleranza*'da var olan, baştan sonra gelişen ve sonuçlanan bir hikâyeye bütünlüğü, *Al Gran Sole...*'de görülmez. Bununla birlikte, devrimci mücadelenin ortaya çıkardığı birkaç dişi figür, birleştirici bir tema olarak karşımıza çıkar. (Fearn, 1997) *Al Gran Sole...* operası iki ana bölümden meydana gelir; birinci bölüm Paris Komünü, ikinci bölüm ise Rus Devrimi başlıklarını taşımaktadır. Hikâyenin ana karakterleri, bu dönemlerde toplumda var olan şiddeti sona erdirmek uğruna hayatlarını feda eden kadınlardır. (Cannon, 2012)

Intolleranza ve *Al gran sole carico d'amore* arasında ortak bir zemin bulunan iki durum söz konusudur. İlk olarak, kadına verilen önem (*Intolleranza*'da göçmen işçinin kadın yoldaşı, *Al gran sole carico d'amore*'de komündeki devrimci Jeanne Marie, Gorky'nin 'Ana'sı, Bolivya'daki mücadeleden Tania Bunka ve Pavese'nin Deola'sı), ikinci olarak, koronun üstlendiği merkezi rol. Bununla birlikte, iki opera, diğer hususlarda büyük ölçüde farklılık göstermektedir. Özellikle, *Intolleranza*'daki müzikal dilin sertliğine karşın, *Al gran sole...*'de popüler devrim şarkılarının müzikal dokuda sıkça kullanılması en önemli farklılıktır. Bu şarkılar, eserin koral kısmında 'halk müziği' olarak baskın bir görüntü oluştururlar. Kompozitör, kullandığı popüler materyallerle ilgili olarak şunları söylemiştir:

"...Bazen popüler politik şarkıların sadece ritmik unsurlarını kullanırım, bazen de sadece melodik unsurlarını ve diğer metinlere bu melodileri adapte ederim. Jeanne-Marie için aslı Rimbaud'un şiirlerinden alınan başka bir Rus politik şarkısının değiştirilmiş versiyonunu kullandım (*Silahım, benim eski yoldaşım*). Ayrıca Küba marşı, *Bandiera Rossa*, 26 Temmuz, Uluslararası ve son olarak da köylülerin mücadelesini anlatan Rus şarkısı *Dubimushka*'yı kullandım. Aslında burada önemli olan, çarpıcı sahnelerin bağdaştırıldığı bu şarkıların bütününe ya da ritmik-melodik biçimlerinin kullanımıdır..." (Fearn, 1997)

Ancak, popüler malzemenin verdiği açık seçik fikir sosyal ve tarihsel bağlamda bir hatırlatma olarak karşımıza çıkmakla birlikte, Nono'nun *Al gran sole carico d'amore*'nin ana motifini bu malzemeyle birleştirmedini belirten Fearn, burada malzemenin dönüşümünün daha büyük bir önem taşıdığını söyler.

Bu durum özellikle çalışmanın ikinci bölümünde göze çarpmaktadır. Nono, 1905 Rus Devriminden yayınlan, 1950'lerde Turin'deki işçilerin isyanlarından, Küba ve Vietnam'a kadar devrim mücadelelerini kapsayan unsurların olduğu başlıca kısa sahneleri yan yana yerleştirir. Bu tarihsel olayların her biriyle dişi varlık açıkça tanınmış olur: 1905'de Rusya'da Gorki'nin Ana figürü, Turin'de Pavese'in Deola figürü, Küba'da Haydée Santamaria ve Celia Sanchez, Vietnam'da işkence çeken bir grup Vietnamlı kadın.

İkinci bölüm, başlıca dişi figürler olan Ana ve Deola'nın sunumları şeklinde tasarlanmıştır. Ana, solo kontralto, Deola ise 4 sopranodan oluşan bir grup tarafından seslendirilir. Final sahnesinin sonu "Ananın Devamlılığı" olarak adlandırılır. Bölüm 1'in önemli bir unsuru olan ve *Riflessioni* (Yansımalar) olarak adlandırılan orkestral pasajlar bu bölümde görülmez. Orkestra bu bölümde baskın olarak yansıtıcı bir rolden çok dramatik bir rol üstlenir. *Schieramento della macchina repressiva* (Baskıcı Mekanizmanın Konuşlandırılması) olarak adlandırılan yeni orkestral pasajların her biri açıklayıcı bir amaca sahiptir. (Fearn, 1997)

Popüler melodilerin sembolik kullanımının ve sahnedeki hareketlerin 'Leitmotif' tarzı bir simgecilikle desteklenmesinin 2. Bölümün belirli kısımlarında açık bir şekilde görüldüğüne dikkat çeken Fearn, 1950'de Turin'deki olayların sergilendiği 3. Sahnenin son bölümünde, *Non più servi nè padroni* şarkısının *a capella* olarak Turin'de düşen işçilere bir anıt niteliğinde kullanıldığını belirtir. 4. Sahne 1905'de bir Rus fabrikasında geçer. Bütün sahneye çeşitli şekillerde tekrarlanan Rus şarkısı *Dubnushka* hâkimdir. Bu tür melodiler kargaşa veya tanıtım sahnelerinde koral veya orkestral bağlamda her zaman kullanılmaktadır.

SONUÇ

2. Dünya Savaşı'ndan yıkılmış olarak çıkan İtalyan müziği, belediyeleri yöneten sol koalisyonların tutarlı kültürel politikaları ve oluşturdıkları siyasal-ekonomik güç sayesinde, eskisinden daha başarılı bir döneme girmiştir. Sol koalisyonların müzik politikası a. toplumun sahip olduğu geleneksel müzik değerlerini içine düştükleri çöküntüden kurtarıp, yeniden canlandırmak, b. Dünya müziğini saran yeni müzik akımlarını İtalya'da yaygınlaştırmak, ülkeyi, yeniden, çağdaş müziğin öncüsü haline getirmek idi.

Savaştan yenik çıkan Mussolini'den beri ülkeyi idaresi altında tutan Amerika Birleşik Devletleri, Almanya'da da yaptıkları gibi, geleneksel değerleri unutturmak, Darmstadt toplantılarında benimsenen yeni müzik değerlerini empoze etmek çabasıındaydı. Sol belediyeler bu tek taraflı müzik konseptine direnmişler, hem geleneksellik hem de çağdaşlaşmayı birlikte yüceltmek yönünde bir eyleme girişmişlerdir. Örneğin, Milano'daki, dünyada opera sanatının öncüsü olarak haklı bir ün kazanmış olan La Scala opera kurumunu kapatmak isteyen merkezî hükümete direnerek, belediyenin desteğiyle, kurumu yaşatmışlar; eski yetkili mevkiini tekrar kazanmasını sağlamışlardır.

Tabii ki, savaş sonrası İtalyan müziğini tekrar dünya müziğine yön veren bir öncü haline getirenler yeni kuşak kompozitörlerdir. Sol belediyelerin müzik etkinliklerini büyük şehirlerin tekeline kurtarma yolundaki çabasını başarıya götürenler bu yeni kuşak kompozitörlerdir. Geleneksel opera türünde çok sayıda eser üretirlerken, bu eserlerle, yeni müzik değişiminin en seçkin örneklerini ortaya koymuşlardır. 20. yüzyılın İtalyan operası "geleneksel" ile "yeni"nin kucaklaşmasının en anlamlı örneklerindendir.

Sonuç olarak, sanatçının ve dolayısıyla sanat eserinin siyasetten ayrılmasının söz konusu olmadığı gözlenmektedir. Ancak, sanatçı, siyasi duruşunu, zaman içinde daha açık bir

biçimde gözler önüne serme ve bunu eserlerine yansıtmaya cesaretini göstermiştir. Nono'nun 1960-1 ve 1972-5 yılları arasında bestelediği her iki operasında da, kompozitörün sol siyasi duruşu en açık şekilde sergilenmiştir. Her iki eser de, savaş sonrası dönemde İtalyan opera sahnelerinde görülen en parlak ve en tartışmalı çalışmalardır. *Intolleranza* ve *Al gran sole carico d'amore* toplumda büyük hareketlenmelere neden olmuş, sadece müzik ve sanat çevresinde değil, büyük tirajlı gazete ve dergilerde de çok geniş tartışmalara yol açmıştır. Bu açıdan ele alındığında, sosyal ve siyasal süreçlerin genel anlamda müzik algısında ve bir kompozitörün motivasyonunda ne denli etkili olduğu açıkça görülmektedir.

KAYNAKLAR

- Cannon, Robert. *Opera*, 2012, Cambridge, Cambridge University Press
- Fearn, Raymond. *Italian Opera Since 1945*, Amsterdam, 1997, Overseas Publishers
- Gorodecki, Michael. "Strands in 20th- Century Italian Music: 1. Luigi Nono: A History of Belief." *The Musical Times*, Vol. 133, No. 1787. (Jan. 1992), pp. 10–14+16–17.
- Griffiths, Paul. *The Thames and Hudson Dictionary of 20th-Century Music*, 1986, New York, Thames and Hudson
- Judt, Tony. *Savaş Sonrası- 1945 Sonrası Avrupa Tarihi*, 2009 birinci baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları
- Morgan, Robert P. *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*, 1991, New York, W. W. Norton & Company, Inc.
- Suvini-Hand, Vivienne. *Sweet Thunder: Music and Libretti in 1960s Italy*, 2006, London, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing
- Vieria de Carvalho, Mário. "Towards Dialectic Listening: Quotation and Montage in the Work of Luigi Nono". *Contemporary Music Review* 1999, Vol.18, Part 2, pp. 37–85.
- Virno, P., M. Hardt, A. Negri, H. Cleaver, M.de Carolis, C. Vercellone, A. D. Re, M. Revelli, F. Piperno, M. Lazzarato, G. Agamben, A. Illuminati. *İtalya'da Radikal Düşünce ve Kurucu Politika*, 2005, İstanbul, Otonom Yayıncılık
- Wignall, Harry James. "Current Trends in Italian Opera". *Perspectives of New Music*, Vol. 28, No. 2 (Summer, 1990), pp. 312–326.
- Wilcox, Dean. "Political Allegory or Multimedia Extravaganza? A Historical Reconstruction of the Opera Company of Boston's Intolleranza" *Theatre Survey* v37 pp. 116–134 N '96

“M. M. BAKHTİN’İN EDEBİYAT VE DİL BİLİM ALANLARINDAKİ DİYALOJİ VE KARNAVALESK KAVRAMLARININ MÜZİKTE GEÇERLİLİĞİ”

Dr. Orhan BABA

S. K. Bando Okulları M.Y.O.

ÖZET

Edebiyat ve dil alanında diyaloji ve karnavalesk gibi birçok kavramın üreticisi olan M. M. Bakhtin, bu kavramları açıklamak maksadıyla müziksel davranışlara da başvurur. Günümüzde varlığını sürdüren ve gittikçe daha çok sayıda bilim adamını kendine çeken ‘Bakhtin Circle’ gibi bilimsel tartışma ve araştırma gruplarının varlığı, ölümünden sonra da olsa onun edebiyat ve linguistik disiplinlerdeki düşünce ve felsefesinin değerini ortaya koyabilmektedir. Orkestralama, kronotop, karnaval gibi kavramları açıklarken, müziksel davranışların önemli bir bölümünü bu farklı bakışla ele almak mümkün olabilmektedir.

İnsanın kendisinin, çevresinin ve kapasitesinin farkında olması, onun başkalarıyla diyalogunu pekiştirmekte; bununla birlikte, temasın gülme ile güçlendirilmesi ise iletişim ve meşruiyete uygun zemin hazırlamaktadır. Müzik ve folklor bu karnavalesk özellikleri içinde barındırmasıyla insanın hem kendisini, hem de ötekini anlamasına olanak sağlayabilmektedir.

Bu interdisipliner incelemede, muhalif Rus edebiyatçı Mikhail Mikhailovich Bakhtin’in özellikle roman ve dil alanlarında ortaya koyduğu ve artık tüm dünyada kabul gören düşünce sistematığının, müzik alanında da geçerli ve kullanılabilir olduğu iddia edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: M. M. Bakhtin, diyaloji, karnavalesk, orkestralama, algılama.

THE VALIDITY IN MUSIC OF M. M. BAKHTIN’S DIALOGY AND CARNAVALESQUE CONCEPTS IN LITERATURE AND LINGUISTICS

ABSTRACT

Even after the person who producer of many concepts as dialogy and carnavalesque M. M. Bakhtin’s death, that the existence of scientific and research groups as ‘Bakhtin Circle’ have been attracted on many scientists shows precious of his phylosophy and ideas on literature and linguistic disciplines. It is possible to evaluate considerable part of musical behaviours with different aspect while explained concepts like orchestriation, chronotope and carnival.

The awareness of man’s existences, his environment and his capacity enforces his dialogue with the others; also the enforcement of touching with laughing takes place convinient ground of communication and acceptance. Music and folklor with their carnavalesque features for mankind provide opportunities to understand not only himself but also the others.

It’s claimed in this interdisciplinary research that idea system which is accepted in all of the world especially in the area of novel and language have been brought out by opponent Russian literaturist Mikhail Mikhailovich Bakhtin is available and useful in the subject of music as well.

Key Words: M. M. Bakhtin, dialogy, carnavalesque, orchestration, perception.

AMAÇ

Edebiyat ve dil alanında diyaloji ve karnavalesk gibi birçok kavramın üreticisi olan M. M. Bakhtin, bu kavramları açıklamak maksadıyla müziksel davranışlara da başvurur. Günümüzde gittikçe daha çok sayıda bilim adamını kendine çeken ‘*Bakhtin Circle*’ gibi bilimsel tartışma ve araştırma gruplarının varlığı, ölümünden sonra da olsa onun edebiyat ve linguistik disiplinlerdeki düşünce ve felsefesinin değerini ortaya koyabilmektedir.

İnsanın kendisinin, çevresinin ve kapasitesinin farkında olması, onun başkalarıyla diyalogunu pekiştirmekte; bununla birlikte, temasın gülme ile güçlendirilmesi ise iletişim ve meşruiyete uygun zemin hazırlamaktadır. Müzik ve folklor bu karnavalesk özellikleri içinde barındırmasıyla insanın hem kendisini, hem de ötekini anlamasına olanak sağlayabilmektedir.

Bu interdisipliner incelemede, muhalif Rus edebiyatçı Mikhail Mikhailovich Bakhtin’in özellikle roman ve dil alanlarında ortaya koyduğu ve artık tüm dünyada kabul gören düşünce sisteminin, müzik alanında da geçerli ve kullanılabilir olduğu iddia edilmektedir.

GİRİŞ

Dilbilim, filoloji, antropoloji, edebiyat kuramı, felsefe ve hatta etnografya Bakhtin’in çalışma alanlarıdır; ancak Bakhtin geniş kuramsal çerçevesini bu disiplinlerin tamamına yayar. Bakhtin’in temel kavramları "*çok-dillilik*", "*diyalojizm*", "*diyalojik düşünme*", "*merkezsizlik*", "*karnavalesk*", "*kronotop*" gibi kavramlardır. *Diyalojizm*, genel anlamda dünyanın çok-dilliliğine atıfla öne sürülen bir kavramdır. Dilin özü ve niteliği, *diyalojik* olmasıdır. Bu anlamda, diyaloji, monologun tam tersidir. Bunun anlamı, anlamlar arasında karşılıklı etkileşim ve diyalog olmasıdır, yani *diyaloji karşılıklı etkileşim üzerine kurulu bir anlamlaştırma düşüncesidir*.

Bakhtin’in kavramlarının müzik alanında geçerliliği, bu çalışmada Türkiye örneği ile ele alınmaktadır.

1980’li yıllar, bütün dünyada önemli gelişmelere ve büyük değişikliklere sahne olmuştur. Soğuk Savaş yıllarının geride kalması, Doğu Bloğunun çözülmesi, Almanya’ların birleşmesi gibi önemli olaylar, bu dönem içinde gerçekleşmiştir. Türkiye’de, özellikle 1985 sonrasında, yurttan ve dünyadaki siyasi ve ekonomik gelişmeler neticesinde, devlet genel bir strateji tespit etmiş, halkla olan diyalogunu daha fazla güçlendirme yönünde faaliyetlerde bulunmaya özen göstermiştir.



Çeşitli müziksel organizasyonlarda, müziksel anlamda inşa edilen evrensel ideallerin / modern ülkelerin ihlalinin gerçekleşmesi ve bu eylemin devlet içinde eksen değişikliğini çerçevelemesi Bakhtin’in “*Diyaloji*” kavramı ile açıklanabilir.

Senfoni orkestrasının, çoksesli koroların, askeri bandoların okullarda, alışveriş merkezlerinde, köylerde, meydanlarda verdiği konserler ve benzeri kampanyalarda, klasik batı müziği geleneği dışında özellikle yerel çalgıların ve ezgilerin kullanılması, halay

çekilmesi, şive lehçe farklılıklarının kabullenilmesi *diyaloji* ile ilişkilidir. O halde bu kavramların yaratıcısı Bakhtin'i ve onun bu alanlardaki felsefesini ele almak gerekecektir.

İNCELEME

M. M. Bakhtin, 1895 yılında Rusya'da doğmuş, 1975 yılına kadar Sovyetler Birliği içinde bir edebiyat kuramcısı, dil felsefecisi olarak yaşamıştır. Muhafız kimliği nedeniyle birkaç defa sürgüne gönderilmiş, kimi zaman hapis hayatı yaşamıştır. Öğrencileri ve dostlarıyla yaptığı toplantılarda edebiyat ve dil felsefesini anlatmış, onun bu çevresine "Bakhtin Circle" denmiştir. *Bakhtin Circle* bir çok üniversitede devam etmekte, fikirleri hala tartışılmaktadır.

"Ben ve öteki", ya da bu terimlerin kavramsallaştırılması anlamında kullandığı *diyalog*, Bakhtin'in bütün kuramlarının temelinde yer alır. "Ben ve öteki" dışında, "ben ve içindeki ben" de diyalog terimine maruz kalmaktadır. "Bir ben vardır bende, benden içeri" diyen Yunus Emre ile bu bakımdan benzer düşünceler paylaştığı görülebilmektedir. Kişi, kendisiyle konuşurken de bir tür diyalog içindedir.

Diyalog, iki aktörün (bireyin, grubun, topluluğun vb.) birbiriyle ilişkilerini kuran, güçlendiren, onların birbirlerini etkileyebilme olanağını, karşılıklı olarak tercih ettikleri ve bu çerçevede etkileşime girdikleri bir iletişim biçimidir. Bu özellikleri nedeniyle aynı zamanda anlama ve anlamlandırmayı da beraberinde getirir. Bir düşüncenin, nesnenin, ya da bir olgunun, sonuç olarak beyinde bir iz bırakabilmesi için, bir anlam ihtiva etmesi gerekir.

Kavramlarını açıklayabilmek için, bir edebiyatçı olması nedeniyle özellikle romanı ve edebiyattaki diğer edebi biçimleri kullanması son derece doğaldır. Bakhtin'e göre roman yalnızca bir söylem değil, aynı zamanda söylemin temsildir. Söylemin içeriği önemlidir (Bakhtin 1998: 275). Dil önce kendi içinde, sonra içinde bulunduğu ulusal diller arasında ve son olarak da diğer ulusal diller içinde diyaloga yönelik davranış geliştirmektedir. Bakhtin, söylemin yani dilin diyalojik olarak anlamlandırılabilmesi için, yeni terim ve kavramlar ortaya atmıştır. Bu terimlerin önemli bir kısmını kendisi icat etmiş, bir kısmını ise başka disiplinlerden alarak farklı biçimlerde kullanmıştır. *Heteroglossia*, *polyglassia* gibi kendine has terimlerin yanı sıra, müzikten de *orkestralama*, *kanonlaşma* gibi terimler almıştır.

Bunların Bakhtin'deki anlamları ve kullanılış biçimleri genel olarak şu şekillerdedir:

Heteroglossia, belli bir ulusal dil içinde var olan biçemlerin ve söz türlerinin katmanlaşması ve çatışmaya girmesidir. Heteroglossiayı, birbirinden farklı müzik geleneklerine hiyerarşik olarak değer atfedilmesi ve belli müzik üsluplarının ötekileştirilmesinden doğan çatışma olarak değerlendirebiliriz: Klasik Batı Müziğine üstün bir değer biçilmesi, Arabesk gibi kimi müzik türlerinin ise ötekileştirilmesi gibi.

"Romansı Söylemin Tarih Öncesinden" adlı yazısında Bakhtin, heteroglossianın aşamalarını özetlemektedir:

Antik Yunan toplumunda, herkes tarafından paylaşılan bir dil ve ideolojik bütünlük, yani monoglossia söz konusudur. Bu monoglossia halk müziğinde kendini gösterir. Roma İmp. ve Orta Çağ, tek bir toplumda farklı doğal dillerin, esas olarak Latinceyle halk dillerinin birlikte var olduğu, bir dilin kendini başka bir dilin gözleriyle gördüğü bir **polyglossia** ortamı yaratır. Burada polyglassia farklı yörelerin yerel ezgilerinde ya da popüler müziklerinde kendini göstermekte, çok kültürlülüğün bahsedilebilmektedir. Rönesans sonrası modern toplumda ise doğal, ulusal dil düzeyinde bütünleşme, türler ve biçimler düzeyinde ayrışma, yani heteroglossia gerçekleşir (Bakhtin 1998: 63, 66, 67).

Polyglassia, tek bir kültürel sistem içerisinde etkileşimde bulunan iki veya daha fazla ulusal dilin eşzamanlı mevcudiyetidir. Bir kültür içinde, hem *hiyerarşik bakımdan yukarılarda bulunan* Klasik Batı Müziği gibi müzikler, hem de Arabesk veya benzeri *ötekileştirilmiş* diğer popüler müzik gelenekleri aynı anda bulunur. Diller birbirine ışık tutar: Sonuçta bir dil kendini kendisini ancak başka bir dilin ışığında görebilir: Türkçenin dünya

dilleri ve komşu diller arasındaki yerini anlayabilmek için, Arapça, Farsça, İngilizce, Almanca, Rusça, Çince, Gürcüce, Ermenice gibi yakın – uzak dilleri de tanımak gerekir. Müzikte de böyle bir bakış açısı söz konusu olabilmektedir.

Diyalog içindeki kişi, bir strateji belirler. Bakhtin'in *biçemleştirme* dediği *strateji*, yabancı bir söylemi ödünç alıp kendisinininkinden farklı bir amaca hizmet etmesini sağlamaktır. Strateji, belli bir söylem ya da biçim ödünç alınıp tümüyle uyumsuz ve kendisinininkinin tam tersi bir amaca yönelik olarak kullanıldığında ortaya çıkar. Örnek olarak; Klasik Batı Müziğinin yurt genelinde yayılması için çalıştığını ifade eden bir askeri bandonun, senfoni orkestralarındaki gibi giyinerek konsere çıkması, konserde “tek sesli” diye tabir edilen bir halk ezgisi ya da pop müziği parçasını çalması, ya da köydeki bir konserde klasik batı müziği ile konsere başlayıp yerel bir “tek sesli” parça ile bitirilmesi.

Bakhtin'in *Rabelais ve Dünyası* adlı eseri, karnavalı anlatır. Karnavalda, resmi kültüre karşıt olarak konumlanan bir halk kültürünün, kahkahayı, yaşamın ritimlerini, bedenin direncini ve işlevlerini, dile ve edebiyata taşıması söz konusudur. Her türlü resmi konum ve ciddiyete yönelik alay, tüm hiyerarşilerin tepe taklak edilmesi, tüm aşırılıkların kutlanması biçiminde kendini dışa vuran bir halk bilincidir karnaval meydanı. Bakhtin'in ifade ettiği ve batı toplumunun kültüründe var olduğu biçimde bir karnaval edimi Türkiye'de ve Türk kültüründe yoktur. Ancak, karnavalımsı bir atmosferde gerçekleştirilen faaliyetler, birçok bakımdan karnaval uygulamasıyla benzerlikler gösterir. Yapılan faaliyetlerde kimliğin güçlendirilmesi, devletin ideolojisinin yansıtılması gibi politik hedefler göze çarpar.

Klasik Batı Müziğini tanıtmaya veya yardım kampanyaları gibi etkinliklerde, müzisyen ile izleyicinin özgürlüğü, köy muhtarı ile sıradan köylü erkeğin, yaşlı köylü kadın ile genç köylü kızın hareket özgürlükleri bu faaliyet boyunca tamamen farklıdır. Bu kişilerin tarihsel yorumlamaları da farklıdır; kimine göre devlet, gençlik zamanında, kimine göre terörün arttığı zamanlarda, bir başkasına göre ise örneğin muhtarlık seçimlerinin yaklaştığı bir anda uygulamayı gerçekleştirmektedir. Aynı şekilde, faaliyetin mekânı olan köy okulunun bahçesi hem kamusal alan, hem köy meydanı, hem karnaval mekânı, hem de düğün bayram yeridir.



Devletin yerel halkla diyalog kurma çabalarında, karnaval mekânında, belki de en belirgin çarpışma yeri olan bu yerde, fikirler, farklı diller, kimlikler karşılaşır. Burası bütün yolların kesiştiği bir mekândır. Bir yandan zamanın akışının mekân içinde bir temsili olma işlevini gören *yol*, bir yandan da farklı toplumsal kesimlerin, farklı dillerin karşılaştığı, karnavalımsı bir *mekân*dır. Bakhtin'in söylemiyle, *Yol kronotopu* hem yeni başlangıçların hareket noktası, hem de olayların sonuçlandığı yerdir.

Köy meydanında ya da okul bahçesinde yapılan etkinliklerde, bölge halkının kadın erkek, büyük küçük demeden etkinlik mekânına gelmesi, burada ulus devlet kimliğinin pekiştirilmesi amaçlı bir devlet faaliyetinin gerçekleşmesi, köylülerin yardım almaları,

dertlerine çare aramaları, çocukların orkestrayla, bandoyla tanışmaları belli bir *zaman* ve *mekânda*, **yolda** kesişir.



Bakhtin, müzikten bazı terimleri kullanırken, bunlara yeni anlamlar da yükler. Roman, söz tiplerinin (raznorecie) toplumsal çeşitliliği aracılığıyla ve böylesi koşullar altında serpilerek farklı bireysel sesler aracılığıyla temaların tamamını, kendisinde betimlenen ve ifade edilen konuların ve fikirlerin tümünü orkestralar. Farklı enstrümanlardan çıkan farklı sesler, orkestrada birlikte tınlarken, belli bir mantık ve uyum dizgesi içinde bulunurlar. Bakhtin'in müzik terminolojisinden ödünç aldığı en ünlü terim “polifonik” romandır, ama bunu başarma aracı orkestralamadır.

Bakhtin'e göre **müzik**, “roman bir dönemin yaşamının ansiklopedisidir” tanımında içerildiği şekliyle, **görme ediminden**, Bakhtin'in “roman dönemin tüm toplumsal seslerinin azami ölçüde eksiksiz kayıdır” diyerek yaptığı yeniden tanımlamayla, **işitme edimine geçme metaforudur**. Bakhtin'e göre bu, çok önemli bir değişiktir. Bir müzik parçasının partiyonu olarak kavranan roman içinde, tek bir yatay mesaj (melodi) birçok şekilde dikey olarak armonileştirilebilir ve kendi sabit ses perdelerine sahip olan bu partiyonların her biri de, notaların farklı enstrümanlar arasında dağıtılmasıyla başkalaştırılabilir. Orkestralamanın olanakları, metnin herhangi bir parçasına (segment) neredeyse sonsuz bir değişkenlik kazandırır (Bakhtin 1998: 430–431). Müzikten alınan terimlerden biri olan **kanonlaşma**, her edebi biçimin kendi tür yapısını katılaştırma ve mevcut normları değişime direnen bir model haline getirme eğilimidir. Kanonlaşma, heteroglossiayı bulanıklaştıran, yani saf ve yapmacıksız, tek-sesli bir okumayı kolaylaştıran, olanaklı kılan bir süreçtir (Bakhtin 2001:168). Kanonun birbirini takip eden, eşlik eden, bazen farklı bölgelere gitmeye çalışan, yatay ve dikey olarak diğerini tamamlayan ezgisel armonisel yapıdaki katı kurallar bütünü, Bakhtin'i etkilemiştir.

Bir dilin doğup büyüdüğü, olgunlaşırken geliştiği belirli bir çevre vardır. Bu çevre kişilerin hem kendisi hem de birbirleriyle diyalojik bir ilişki içine girmesiyle çerçevelenir. Okuma – yazması olmayan herhangi bir köylü, bir dilde Tanrı'ya dua eder, başka bir dilde türkü söyler, bir üçüncüsünde ailesiyle konuşur ve otoritelere dilekçe yazdığında ise, yine bir dördüncü dilde, resmi okuma-yazma dilinde konuşmaya çalışır. Bunları müzik türlerine de uyarlayabiliriz: *Kişi, Geleneksel Türk Sanat Müziği ile geçmişi yâd eder, Klasik Batı Müziği ile seçkin ve elit görünür, arabesk ile rakı içer, Halk Müziği ile ağlar, Marş ile aidiyet pekiştirir.*

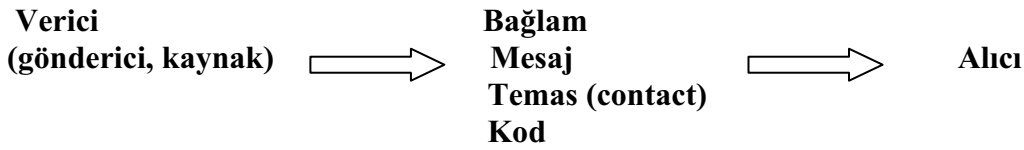
Karnaval batı kültüründe, sahneye çıkılmaksızın, icracılarla izleyiciler arasında bir ayırım yapılmaksızın yapılan bir törendir. Bu törene herkes katılır. Karnavalesk yaşam alışılmışın dışındadır. İnsanlar arasında tüm mesafeler askıya alınır, bu an için özel bir kategori devreye girer: İnsanlar arasında özgür ve içli dışlı, teklifsiz, samimi, sıcak bir temas. Hiyerarşik yapı, bu yapıyla ilgili korkutup sindirme, eşitsizlik unutulmaya çalışılır. Türkiye’de, yapılması üst tabaka devlet görevlilerince desteklenen bu tür karnavalvari bir gösteri için ön hazırlıklar yapılırken, konser boyunca ve sonrasında saygının, samimiyet

gösterisinin ve sıcak ilişkinin artması hedeflenir. Gülümseme ve gülme, samimiyet, memnuniyet ve meşruluk göstergesi olarak kabul edilir. Bu tip bir karnavalda veya etkinlikte, gösteride, insanların bir orkestra veya askeri bando eşliğinde halay çekmesi, halk dansına katılması ve gülmesi, karnavala özgü dünya görüşünün de özünü teşkil eder. Karnaval tüm insanlara aittir, evrenseldir. Karnaval meydanı kendisini derinleştiren ve genişleten fazladan bir simgesel tını kazanır. Boğa güreşi, üzüm toplama şenliği gibi milli şenliklerin çoğu, açıkça dışa vurulan bir karnavalımsı nitelik barındırır.

Bütün bunlar aslında birer kültürel çalışmadır. Stuart Hall’ün de açıkladığı gibi, bu kültürel çalışmalarda ideolojik bir mücadeleden söz edilmesi mümkündür:

“*Kültür bir ittifak ve direnç arenasıdır. Kısmen de olsa egemenliğin (hegemonyanın) ortaya çıktığı ve güvence altına alındığı yerdir* (Hall 1997: 17–20)”.

M. Bakhtin de benzer düşünür: Kültürel konu ve uygulamalar “çok aksanlıdır” (multiaccentual); yani farklı bağlamlarda farklı politikaları amaçlayan farklı insanlar tarafından farklı aksanlarla telaffuz edilebilirler. Demek ki anlam toplumsal bir üretilimdir ve dünya anlam üzerine kurulmalıdır. İletişimin özünde “*diyalog*” yer alır. İletişimde verici / gönderici (kaynak) ve alıcı bulunur. Verici/gönderici açısından iletişimin gerçekleşmesi, sonuçlanması için alıcıdan bir yanıt gelmelidir. Bu yanıt gelmezse iletişim gerçekleşmez. Bakhtin’e göre: “Anlama ve yanıt *diyalojik* olarak kaynaşmıştır ve birbirlerini karşılıklı olarak koşullandırır, biri olmazsa öteki de olmaz” (Bakhtin 1981: 352). Jakobson da ünlü diyagramıyla benzer tanımlamalar yapmaktadır (Nattiez 1990: 18):



Şekil: Jakobson’un Şeması (Nattiez 1990: 18).

Diyaloji, iki kişi arasındaki söyleşi durumu değil, esas olarak çoğul konuşan öznelere arasındaki anlamlar ilişkisidir. Bu nedenle diyalogun bağlamları sınırsızdır. Buna bağlı olarak da *çok dillilik* kavramı ortaya çıkar. Dil ve anlamın açıklanmasıyla ilgili olarak Bakhtin’in *merkezcil güçler* (centripetal) ve *merkezkaç güçler* (centrifugal) diye kavramlar getirdiğini görmekteyiz (Bakhtin 1981: 272 – 273). Bireyin kendisiyle ve kendi gibi olan aynı yöreden diğer yurttaşlarla diyalogu kendi aralarında kararlaştırdıkları kimlik duygusunu açığa kavuşturmaya yardım ederken, onların devletle olan diyalogu da bu aidiyeti pekiştirmeye yöneliktir. Bu çok dilli diyalog, hepsinin belli bir mekânda ve zamanda, karnavalımsı bir ortamda karşılaşması – buluşmasıyla (yol kronotopu) iyice açığa çıkar, görünür olur. Bu özel karşılaşma zaman ve mekânında senfoni orkestraları, korolar, askeri bando bazen geleneksel resmi repertuarının dışına çıkarken, orkestraya özgü çalgı ve müzisyenlerin arasına yerel elemanları da koymakta sakınca görmez.

SONUÇ

Edebiyat, dilbilim ve felsefe alanlarındaki görüşleri artan biçimde tüm dünyada yankı uyandıran Bakhtin, ileri sürdüğü kavramlarıyla müzik alanını da etkilemektedir. Türkiye’de, halkla olan ilişkilerinde, yurttaşlık ve aidiyet kavramlarının pekiştirilmesi maksadıyla, özellikle 1985’lerden sonra, devlet çok seslilik gibi temalardan vazgeçme/taviz verme eğilimine girmiş; senfoni orkestraları, bandolar, korolar, folklor ekipleri gibi kurumları vasıtasıyla yapılan karnavalvari organizasyonlarda bu düşüncesini uygulamaya koymuştur. Bu durum, M. M. Bakhtin’in “Diyaloji”, “Karnavalesk” “Kronotop” gibi kavramlarıyla ilişkilendirilebilmektedir.

Türkiye örneğinde de görüldüğü üzere, M. M. Bakhtin'in pek çok kavramı müzik alanında da geçerliliğini sürdürmekte, kültürel davranışların açıklanabilmesinde uygun araçlardan biri olabilecek seviyede görünmektedir.



KAYNAKLAR

- Baba, Orhan (2009) *Türk Askeri Müzik Geleneğinde Değişim ve Süreklilik*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Bakhtin, M. Mikhailovich (1998), *The Dialogic Imagination, Four Essays* (Edited by: Michael Holquist), Austin, University of Texas Pres.
- Bakhtin, M. Mikhailovich (2001), *Karnaval dan Romana, Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları (Çev: Cem Soydemir).
- Bakhtin, M. Mikhailovich (2005), *Sanat ve Sorumluluk, İlk Felsefi Denemeler*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları (Çev: Cem Soydemir).
- Burke, Peter (1994), *Tarih ve Toplumsal Kuram*, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları (Çev: Mete Tunçay)
- Erol, Ayhan (2002), *Popüler Müziği Anlamak, Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam*, İstanbul, Bağlam Yayıncılık.
- Hall, Stuart (1997), *Kültürel Olanın Yapıbozumu Üzerine*, Mürrekkep 8: 15 – 22 (Çev: Vahide Pekel).
- Nattiez, Jean-Jacques (1990), *Music And Discourse Toward a Semiology of Music*, New Jersey, Princeton University Pres. (Translated by Carolyn Abbate).

**“KENTLEŞME BAĞLAMINDA ALEVİ SEMAHLARI
Narlidere Cemevi Örnek Olayı”**

Öznur DOĞAN

osnurdogan@gmail.com

**Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Müzik Bilimleri A.B.D. Lisans Öğrencisi**

ÖZET

Alevi-Bektaşî'lerin cemaatle birlikte müzik ve semah eşliğinde yaptığı ibadete ayin-i cem adı verilmektedir. Kırsal alanlarda yaşamını sürdüren Alevi toplulukların cem törenleri içinde ibadetin bir parçası olarak görülen semahlar, günümüzde farklı anlamlar kazanmış ve farklı bağlamlarda “icra” edilmeye başlanmıştır. Semah artık sadece yerel olarak farklılıklar gösteren bir ibadet biçimi değil, aynı zamanda kamusal alanda Alevi kimliğinin görünür kılınması ve temsil edilmesi çerçevesinde değerlendirilmesi gereken bir simge haline gelmiştir.

1990'ların başındaki Alevi uyanış ile birlikte genç kız ve erkeklerden oluşan semah grupları kurulmaya başlanmış ve semahlar yeniden düzenlenmiştir. Bu süreçte farklı yörelerin semah tavırları bir araya getirilmiş ve belli bir koreografi anlayışı içinde icra edilmiştir. Türkiye'nin ve Avrupa'nın birçok yerinde bulunan Alevi dernekleri, kültür merkezleri ya da cemevlerindeki semah ve bağlama kursları gibi oluşumlar söz konusu yapıyı korumakta ve sürdürmektedir. Kentleşme, kentsel örgütlenme ve kimlik bağlamında ele alacağım bu dönüşüm sürecini iki örnek çalışma ile ilişkilendireceğim. İzmir Narlıdere'de yaşayan Alevilerle yaptığım görüşme ve gözlemlere dayanan bu sunum, ses ve görüntü örnekleri eşliğinde gerçekleştirilecek.

Anahtar Kelimeler: Kentleşme, kentsel örgütlenme, kimlik, Alevi müziği, semah

SUMMARY

Ayin-i cem is a religious ceremony in which Alevi-Bektashi communities pray with ritual music and dance known as semah. Having been considered in the cem ritual as a part of praying service, semah gained new meanings nowadays and being “performed” in different contexts. Semah rituals are now not only praying practices with local differences but also tools for making Alevi identity more visible in public spaces.

With the Alevi revival which started in the 1990's semah rituals were rearranged by young men and women who founded dance groups that are specialized in Alevi semah rituals. In this process varied dance manners of diverse regions have been gathered and performed in choreography. Plenty of semah and baglama classes which are founded in Alevi Cultural centers, Alevi Associations and the cemhouses around Turkey and also Europe, maintain such new semah practices. In this paper, first, I am going to discuss this process of transformation in the context of urbanization, urban organization and identity, then try to connect this theoretical orientation with the two case studies that I conducted in Izmir. My fieldwork is based on several interviews and observations that I made with Alevis who live in Narlıdere in Izmir. The presentation will be accompanied by supporting audio and visual examples.

Keywords: Urbanization, urban organization, identity, Alevi music, semah

Giriş

Geleneksel toplumlarda oluşan özellikler kültürel değerler çerçevesinde, bütünleşmiş gruplar şeklinde yapılanırlar. Söz konusu kültürel ve faydacı faaliyetler ayırt edilemeyecek kadar kaynaşmış durumdadır. Geleneksel toplumlar, sosyal değişimin büyük oranda gözlendiği sanayi devrimiyle birlikte büyük ölçüde değişikliğe uğramıştır. Kentleşme bu bağlamda kırdan kente dönüşüm ve değişimin en büyük göstergelerinden biridir. Söz konusu değişim yeniden yapılandırmayı da beraberinde getirmiştir.

“Türkiye’de ki Alevi topluluklar yakın zamana kadar geleneksel toplumsal yapılarını koruyan, inanç sistemleriyle toplumsal yapılarını denetleyen kapalı topluluklardı.”(Yılmaz: 1998; 7) 1950 yılına kadar Alevi toplulukları geleneksel yapılarını koruyan bir yapıya sahipti, ancak 1950 sonrasında kapalı olan Alevi toplulukları kentleşmeyle birlikte çözülmeye başlamıştır.

Günümüz Aleviliği kendini modern olarak yeniden inşa etmeye ve modernliğin terimiyle tanımlamaya çalışmaktadır. Ancak, “Alevi öğretisinin, kurumlar yoluyla cisimleştirerek işlevsel kıldığı kimi anlayışların, nasıl dönüştürülerek korunacağı ve geliştirileceği, bu kurumların modernite karşısında epeyce aşınmış olması nedeniyle, hâlâ ciddi bir iç sorun durumundadır.”(Yılmaz: 1998; 7)

Bu araştırma Alevi topluluklarının inanç sistemine ilişkin pratiklerin ve toplumsal kurumların kentleşme ile birlikte uğradığı değişiklikleri tespit etmeye çalıştım. Söz konusu araştırma üç bölümden oluşmaktadır; Birinci bölümde, semah özelinde Alevi inancı ve örgütlenmesi, ikinci bölümde, kentleşme olgusu, üçüncü bölümde ise, Narlıdere Cemevi örnek olayında tespit edilen semah pratiklerinin, kentleşme ile ilişkilendirilmesi şeklinde ele alınmıştır. Sonuç kısmında ise, alan araştırmasının ve literatür taramasıyla birlikte değerlendirilerek kentleşmeyle birlikte Alevi inanç sisteminin yeni boyutları ele alınmıştır.

Geçmişte ayin-i cem içinde ibadetin bir parçası olarak icra edilen semahlar, günümüzde farklı anlamlar kazanmış ve farklı bağlamlarda icra edilmeye başlanmıştır. Semah artık sadece yerel olarak farklılıklar gösteren bir ibadet biçimi değildir. Buna ek olarak kamusal alanda alevi kimliğinin görünür kılınması ve temsil edilmesi için başvuru bir simgedir. Bu süreçte farklı yörelerin semah tavırları bir araya getirilmekte ve belli bir koreografi anlayışı içinde icra edilmektedir. (tıpkı Narlıdere cem evinin İzmir’de olması ama içinde cem yapanların Anadolu’nun farklı coğrafyalarından gelerek orada bir topluluk oluşturmaları gibi) işte araştırmanın konusu Alevi semahının “kentleşme” sürecinde geçirdiği dönüşümlerdir.

Aleviler, kırsal kesimden şehirlere doğru gelişen göçü en fazla yaşayan bir topluluktur. Kentleşme sürecinde Alevi kültürüne adeta yabancılaşmış bir kimliği yansıttıkları söylenebilir. Ne Sünni koda, ne de Alevi inanç ve değerler sistemine yaklaşımı bulunmayan bu gençler, profan (kutsal dışı) alan içinde yaşamaktadırlar. Bugün Alevi toplumu kentlerde, önemli ölçüde kültür sahalarından kopmuş, kutsal dışı bir kimliği taşımaktadırlar. Bunun, nedenlerinden bir kısmı, yirmi-otuz yıllık bir dönemi içeren, ülke çapındaki siyasal ve ideolojik patlamalara ve Alevi gençlerin aşırı ölçüde siyasallaşmasına bağlayarak, geleneksel yapının bozulmasıyla açıklayabiliriz. Fakat Alevi kültürünün yaşanmamasının ve yaşatılamamasının nedenlerinin bir kısmını da Aleviliğin kendi iç dinamiklerinde aramamız gerekir. Semah kurslarına giderek semahların modern icra biçimlerini ortaya koyan gençlerin bu olguyu nasıl algıladıklarını, anlamlandırdıklarını ve uyguladıklarını anlayabilmektir. Bunun için Narlıdere cem evi semah kursu ve semah ekibini örneklem olarak seçtim. Bu örnek topluluğun temsil kabiliyetinin yüksek olduğunu düşünüyorum. Çünkü Narlıdere cem evindeki faaliyetlere katılanlar ve semah ekibini oluşturan gençler Anadolu’nun farklı coğrafyalarından gelmelerine rağmen ortak bir kimlik etrafında bir araya gelen modern Alevilerdir.

Alevilik

Aleviliği tarihsel perspektif içinde tanımlamak genel bir algı yaratması açısından önemlidir. Bu bağlamda Irene Melikoff'un da tanımladığı üzere Alevilik: "Anadolu'ya göç etmiş olan Maverünnahr'den ya da Harzem'den yani efsanenin bir nedenle Hacı Bektaş'ın manevi müşidi olarak sunduğu Ahmet Yesevi'nin doğduğu bölgelerden gelen Türkmen'lerin İslamlaştırılmış Şamanlığı." olarak tanımlar. (2005: 79) Bu tanım aleviliğin yaşadığı ve beslendiği coğrafyaları algılamak bununla beraber tarihsel ve günümüzdeki rolüne dair de basit bir çerçeve çizmektedir. Fakat Ayhan Erol'un bu tanım arayışının kuramsal anlamda kısırlaştırdığı eleştirisini göz önüne alırsak, bizde onun gibi Reha Çamuroğlu'nun 'Hz. Ali'nin tarihsel ve mitolojik kişiliğini simge edinen irfani bir yol" tanımına başvurabiliriz.

Etimolojik olarak Alevilik bilindiği anlamıyla Ali evi Ali soyu anlamına gelmektedir. (Erol; 2009: 99) Etimolojik anlamının dışında Ayhan Erol'unda söylediği gibi 'Ali' tarihsel anlamıyla beraber, bugün simgeleşmiştir.

Kızılbaşların, Bektaşilerin ve diğer yapıların tanımlanmasında yaşanan sıkıntı onlara 'yer bulma' sürecinde karşılaşılan problemler ve bütün bu inanç gruplarının Alevilik adı altında sıkıştırılmasına neden olmuştur. (İrat; 2009: 122) Diğer taraftan "Aslını söylemek gerekirse 'Alevi', inanışları ve ritüelleri birbirlerinden farklılık gösteren heterodoks toplulukları tanımlamak için kullanılan bir şemsiye terimdir." (Erol; 2010: 40) Bu nedenle, şemsiye ya da sıkıştırılmış bir terim olarak ifade edilen Alevilik terimin kendisi zaten "Alevi-Bektaşî" topluluklarının inançlarını, yaşam biçimlerini, felsefelerini, düşüncelerini, gelenek ve göreneklerini birleştiren, homojenleştiren dolayısıyla tarihi rollerini eritip sınırlayan bir terimdir.

Alevi-Bektaşî Kültüründe Semah Ritüeli

Semah sözcüğünün etimolojik kökenine bakacak olursak; sözcük aslında Arapçada "sm" kökünden "sam" ve "sim" gibi mastar olup işitmek, duymak, dinlemek, gök, gökyüzü ve mecazen de şarkı, nağme, raks, vecd gibi çeşitli anlamlara gelmektedir. (aktaran Onatça; 2007: 58) Salcı'nın terim olarak belirttiği gibi, müzik ezgilerini dinlemek dinlerken de vecde gelip devinmek kendinden geçip oynayıp, dönmek anlamındadır.(aktaran Onatça; 2007: 58) İlk bakışta hepimize yaptığı çağırışım gibi "sema"ya yani göğe yükselme anıdır. Sema sözcüğü Alevi-Bektaşî dans ritüelinde metaforik bir anlam kazanmıştır.

Ayin-i cemlerde önemli bir yere sahip olan "Kırklar" semahı, ayin-i cemlerde dönülen ilk semahtır. Görüşme kişilerinden biri olan Narlıdere Cemevi semah öğretmeninin de belirttiği gibi Kırklar semahı, 3 figürle bilinir; Hz. Muhammet'in Kırkların cemine katılımı (Hz. Ali ile yüz yüze gelme semahı), yerinde sayışı (Hz. Ali'nin ona doğru yürümesi) ve çark olarak geri dönüşü(Mekke'den geriye dönüşünü temsil eder). Bu 3 ana temel semah ilk semah olarak bilinir. (Görüşme 2)

"Ayini-i cemlerde *tevhid*'den sonra *Mirac*'ın ezgili anlatımı gelir. *Mirac*'ta söylence ve anlatıların çiçek açtığı doğa-üstü pek çok olay geçer. Sonunda Peygamber, Kırkların Cem'ine varır. Nerede bulunduğunu öğrenmek ister. Olay doğa-üstü bir evrende geçtiği için kendisini tanıyamadığı Ali, onu yanıtlar: " Biz Kırklar'ız ve Kırkımız Bir'iz." Ardından parmağını kesince Kırkların hepsinin parmağında kan dökülür. Fakat Peygamber, "Siz otuz dokuz kişisiniz!" diye karşılık verirken kanayan bir el belirir. Bu dilenci dervişler, kalenderler gibi sadaka toplamaya gitmiş olan Selman-ı Farsi'nin elidir. Selman yalnız bir üzüm tanesi ile dönmüştür. Peygamber bu üzüm tanesini sıkar ve ondan Kırkların hepsini eritecek kadar şerbet çıkartır. Bu şerbetle Kırklar kendilerinden geçerek dönmeye başlarlar." (Melikoff: 2001; 26) Zakir, bu anı sözlere dökerken ayini-i ceme katılanlar ayağa kalkarlar, semaha katılmak isteyenler bellerine bir kuşak (kemerbest), genellikle bir başörtüsü bağlar ve dönmeye başlarlar.

“Mürşit ve ayin-i cem hepsi ayağa kalkarlar. Kısa süren bu ilk semahı bitince mürşit yerinde oturup bir gulbang (dua) okur. Halk da yerine oturup sakin olur. Bundan sonra yapılacak olan semahlarda ayağa mürşit ve ayin-i cem artık ayağa kalkmazlar.” (Oytan; 2007: 217) Bektaşiliğin en önemli eserlerinden biri olan Bektaşiliğin iç yüzü kitabında ayin-i cemde Semahın başlangıcı bu şekilde anlatılmıştır. Hemen hemen bütün Alevi topluluklarında da bu şekilde gerçekleşmektedir.

Ayhan Erol’un yaptığı ayırmada da açıkça görülen farklar gelenekte ve kentteki semahlarda açıkça görülmektedir bu ayırmanın ilk bölümü olan; gelenekte semah ritüeli;

- Semah cemdeki 12 hizmetten biridir.
- Semah sırasında isteyen herkes (genç, yaşlı, kadın, erkek vs)semah dönebilir. Ancak kırsal alanda semah dönen herkes orta yaş üstündekilerden oluşur.
- Semah dönenler gündelik kıyafetleriyle semah dönerler.
- Semah dönenlerin beceri eksikliği önemsizdir.
- Semah yerel tercihleri yansıtan ezgisel ve ritimsel biçimlendirmeye göre, ancak içten geldiği gibi dönülür.
- Semahlar cem törenlerinde gözlemlenerek öğrenilir.

Kentleşme

Kentleşme olgusunu, sanayileşmeye ve ekonomik gelişmeye koşut olarak kent sayısının artması, kentlerin nüfus ve coğrafi anlamda büyümesi olarak da tanımlayabiliriz. Ayrıca Kentbilim Terimleri Sözlüğü’nde Kentleşme işleyimleşmeye ve ekonomik gelişmeye koşut olarak kent sayısının artması ve kentlerin büyümesi sonucunu doğuran, toplumda artan oranda örgütlemeye, uzmanlaşmaya ve insanlar arası ilişkilerde kentlere özgü değişikliklere yol açan nüfus birikimi süreci olarak tanımlanır. (Keleş’ten aktaran Yılmaz: 1998; 11) Kentleşme bu bağlamda toplumsal değişim sürecinin bir göstergesi ve kırsal toplumdan kentsel topluma geçişin bir ifadesi olarak bu çözülmeyi ve yeniden yapılanmayı en iyi anlatan olgulardan biridir.

Kentleşme beraberinde modernleşmeyi de beraberinde getiren bir olgu. Modernleşme sürecinde toplumsal yapıya hakim olan feodal ilişkilerin çözülmesi; tarımın makineleşmesi; eğitimin kurumsal bir yapı kazanarak zorunlu hale gelmesi ve süresinin uzaması; kitlesel üretim ve kitlesel tüketimin yaygınlaşması, üretimin evden ayrılarak işlik, atölye ve fabrikalarda seri üretime dönüşmesi; pazarın genişlemesi / uluslar arasılaşması; siyasetin ve işletmelerin bürokratikleşmesi; kent koşullarının sağlıklı ve hijyenik hale getirilmesi; iletişim ve ulaşım teknolojisindeki gelişmeler gibi çeşitli faktörler insanların kırsal alanlardan kentsel alanlara doğru göç etmesine neden olmuştur.

Kentleşmeyle birlikte belirgin olarak ortaya çıkan ayrışmalar vardır. Bu ayrışmalardan en belirgin olanın hemşehrilik olduğu gözlenmektedir. Kentsel mekânlarda sürdürülen akraba kümeleri kentlerde yoğunlaşmış olarak devam etmektedir. Kentlere göç sırasında kente adapte olmak için hemşehri gurupları kurar ve örgütlenirler. İzmir Narlıdere Cem evinin başkanı, bağlama eğitmeni ve semah eğitmeninin Muş’lu olması aynı şekilde hemşehrilik gurupları kurularak örgütlendiğinin bir örneği niteliğindedir. “Toplumsal katmanlaşmanın şekillenmesine de katkı sağlayan hemşehrilik bağları, kendine has toplumsal ve kültürel örgütlenme biçimlenmelerinin de ortaya çıkmasına neden olmaktadır.” (Yılmaz: 2004; 260)

“Kentsel ortamda ayrışmanın önemli nedeni olarak dikkat çeken bir diğer etken de dinsel-mezhepsel farklılıklardır. Genel olarak bakıldığında dinsel ayrımı, farklı dinlere mensup gruplar arasındaki ayrışma olarak ele almak mümkündür. Ancak kentlerin çoğunlukla belli bir dinin etkisi altında olduğu düşünülürse asıl ayrışmanın, aynı dine mensup Ortodoks gruplar ile heterodoks gruplar arasında yaşandığı dikkat çekmektedir. Örneğin Aleviler ile Sünni kesimler arasındaki farkı bu tür ayrışmalar olarak ele almak mümkündür.” (Yılmaz: 2004; 261) Alevi ve Sünni topluluklar göç ettikleri kentlerde mahallelere bölünmüşlerdir.

Fiziksel çevre ve yaşama koşullarında değişim, nüfusun tarımdan endüstri ve hizmetlere kayması, uzmanlaşma İnsanlar arası ilişkilerde kentlere özgü değişiklikler (anonim ilişkiler), kırsal alandaki sosyal yapı özelliklerinin giderek çözülmesi, başkalaşması ve kentte yeniden yapılandırılması şeklinde maddelenebilir. Sonuç olarak kentleşme demografik, ekonomik ve sosyal-kültürel açıdan en az üç başlıkta ele alınması gereken bir kavram ve süreçtir. Çoğunluğu kapalı kır toplulukları biçiminde yaşayan Alevilerin kentli modern vatandaşlar haline geldiği kentleşme süreci bu başlıklar doğrultusunda ele alınacak olursa karşımıza şöyle bir tablo çıkar.

Demografik Açıdan

“Demografik bir kavram olarak “kentleşme” özellikle köyden kente göçle beslenen nüfus yoğunluğunun fazlalığı olarak ifade edilebilir.” (Bayhan’dan aktaran Yılmaz: 1998; 12) Bu açıklama ile birlikte görülüyor ki, zamanla Alevilerin çoğunluğu kentli vatandaşlara dönüşmüştür. Demografik açıdan kentleşme, nüfusun kırsal ve tarımsal alanlardan kentlere akmasıdır şeklinde özetlenebilir.

Ekonomik Açıdan

“Kentleşme, işgücünün tarım sektöründen, sanayi ve hizmetler gibi tarım-dışı sektörlerle aktarılmasıdır.” (Yılmaz: 1998; 12) Kırsal alanda yaşamlarını sürdürürken tarım sektöründe çalışan Aleviler, kentleşmeyle birlikte tarım dışı sektörlerde yer aldılar.

Ekonomik açıdan, nüfusu istihdam edecek bir sanayi olmamamsı göçün başlıca nedenlerinden biridir. Dolayısıyla gelen nüfus kentlere göç ederek orada kendi olanakları çerçevesinde konut ve barınma ihtiyacını kendi içlerinde çözmüştür.

Sosyal ve Kültürel Açıdan

“Sosyolojik bir kavram olarak ise; “kentleşme” “dar mekânlı” bir cemaat hayatından, “geniş mekânlı” bir cemiyet hayatına geçiş ve bu ikinci yaşama şekline göre yeni “sosyal münasebetlere” ve bunun gerektirdiği “yeni teşkilatlanmalara giriş” olarak tasvir edilebilir.” (Sezal’dan aktaran Yılmaz: 1998; 13) Sosyal ve kültürel açıdan kentleşmeyle birlikte Alevi topluluklar kentlere dağılmıştır (ocak ve görgü sistemi zedelenmesi). Farklı yerlerden gelen Aleviler örgütlenmeye başlamıştır. Kentleşmeyle birlikte Cemevleri kurulmuş, Alevi müziği ve dansı seküler görünüm kazanmıştır.

“Bütün sosyal ve kültürel yapılarda, din kurumu önemli bir güce sahiptir. Din, sosyal ve kültürel yapıda kontrol kurumlarından biri olduğundan toplumu hem denetler, hem de yönlendirir.”(Engin’den Aktaran Yılmaz; 1998: 8)

Ayhan Erol’un belirttiği üzere geleneksel ve kent ortamındaki ayrımın ikinci kısmı olan; kent ortamındaki semahlar ise şu şekilde yapılandırılmıştır;

-Semahlar hem cemde hem de Alevi müzisyenlerin konserleri, festival gibi farklı yerlerde de dönülmektedir.

-Semah sırasında herkes semah dönmez. Semahı cem evi yönetimi tarafından belirlenmiş bir “uzman” bir “eğitilen” ve genç kız-erkeklerden oluşturulan “semah grupları” gerçekleştirir.

-Semah dönenlerin özel kıyafetleri vardır.

-Semah gruplarının performansı önemlidir.

-Semahlar Alevi müzisyenlerin popüler repertuarından seçilen ezgilerle, ortak bir figürasyon/koreografi ile dönlür.

-Semah artık Alevi-Bektaşî topluluklar için kamusal alanda kimliklerini görünür kılmamanın, temsil etmenin bir aracıdır.

-Geçmişte kültürlenme içinde (cem ayini sırasında ve kendiliğinden) öğrenilen semah artık kurslarda, uzman kişiler (semah eğitmenleri) tarafından aktarılmaktadır.

-Semah eğitimcileri sadece kendi yörelerinin semahını öğretmekle yetinmez. Farklı yörelerin semahlarını kimi zaman ayrı ayrı kimi zaman da bir potpori biçiminde öğrencilere aktarır.

Gelenekteki semahlar ile kentli semah pratikleri arasındaki farklar, Aleviler arasında bir “ibadet - gösteri” tartışması başlatmıştır. Alevi topluluklar içinde semahın “protest bir ifade aracı” olarak da kullanılmasının doğru olup olmadığına dair farklı tavır ve davranışlar gelişmiştir.

Narlıdere Cemevi Örnekolayı

Narlıdere Cemevi, Anadolu'nun Sivas, Erzincan, Tunceli, Muş gibi farklı kentlerinden bu beldeye göç etmiş Aleviler ile yerli halkın birlikte meydana getirdiği bir yapı, bu anlamda kendine özgü bir Alevilik bileşimine sahip. Diğer pek çok Cemevi, kültür merkezi ve vakıf gibi Narlıdere Cemevi de çevrede yaşayanlara, dernek üyelerine ve meraklılara bağlama kursu, semah kursu, halk oyunları kursu ve bilgisayar kursu gibi olanaklar sunuyor. Cemevinde görgü, birlik, Nevruz, Hızır ve muhabbet cemleri yapılıyor ve bu cemlerde semah dönülüyor.

Narlıdere Cemevinde semah eğitimcisi yapan Hilal Aslan, informal bir biçimde 1994'ten bu yıla kadar semah dersleri veren ve aynı zamanda Narlıdere Cemevi gençlik kollarında, ayin-i cemlerde 12 hizmette yer alan bir dernek üyesi. Bu örnekte informal tanışıklık ilişkilerinin semah kursu dolayısıyla formal bir zemine taşınarak sürdürüldüğü söylenebilir. Narlıdere Cem evi semah kursiyerlerinden hiçbir ücret talep edilmemiş ve halen de dersler ücretsiz olarak devam ediyor. Semah ekibi provalarını, cemlerin yapıldığı meydana gerçekleştiriyor. Ancak cemlerde ekip olarak semah dönülmüyor. Ayin-i Cemlerde semah hizmetine bireysel gönüllü katılım söz konusu. (Görüşme 2)

Bu farklı coğrafyalardan gelen Alevilerin oluşturduğu topluluk tamamen homojen bir yapıya dönüşmemiş. Örneğin Bingöl'den gelen Aleviler Narlıdere Cemevinde yaptıkları görgü cemlerini Cemevinde bulunan Erzincanlı dedenin(Veysel Karababa) değil kendi Bingöllü dedelerinin yönetmesini istiyorlar. Bu ceme Bingöllü olmayan kişiler alınmıyor.(Görüşme 3) Bir anlamda Cemevini sadece mekânsal anlamda kullanıyorlar. Ya da Cemevinin dernek başkanının, semah hocasının ve bağlama hocasının Muş'lu olması bu yapı içinde hemşerilik ilişkilerinin de halen etkili olduğunun bir göstergesi.

Semah ekibinin amacı ise, hem Narlıdere'de yaşayan Alevi gençler semahı öğrensin hem de katıldığımız etkinlikler sayesinde Alevi olmayanlar da semahı görsün, tanısin. Farklı bölgelere ait semahların tümüne hâkim olabilmek, olarak açıklamaktadırlar.(Görüşme 1) Bu amaçlar Narlıdere Cemevi semah ekibinin diğer pek çok semah ekibi ile benzer kaygılar taşıdığını ve benzer uygulamalar ortaya koyduğunu gösteriyor. Semahı etnik-dinsel kimlikleri ile bağlantı kurabilmek ve bu kimliklerini ifade edebilmek için kullanıyorlar. Sadece kendi yörelerinin semahını değil, tüm yörelerin semahlarını dönebilmek istiyorlar.

Sonuç

Gelenekleri sarsan kentsel ortamın ulaşım imkânları, kitle iletişim araçları toplumsal kesimin yaşam tarzlarını değiştirmekte, kır ve kent arasındaki tezatlığı ortaya çıkartmaktadır. “Kentleşme ile birlikte “kentsel bütünleşme” ve “kentsel uyum”un gerçekleştiği ya da gerçekleşeceği iddia edilmiştir. Ancak son yıllarda yapılan araştırmalar kentleşme sürecinin daha çok farklılaşmalara ve ayrışmalara neden olduğunu göstermektedir. Yani kentleşme, farklı yaşam biçimlerinin karşılaşmasını sağlayarak hem kentliler hem de kente yeni göç etmiş olanlar açısından yeni yaşam biçimlerini zorlarken, aynı zamanda da toplumsal kesimler arasında bir farklılaşma ve ayrışmalara neden olmaktadır.” (Yılmaz: 2004; 265)

1950'lerden sonra hızlanan kentleşme olgusuna Aleviler de yoğun biçimde katılmışlardır. Kentleşme süreci Alevilerin yaşamlarında ekonomik, sosyal ve kültürel

dönüşümlere sahne olmuştur. Alevi semah pratiği kentlerde cem ayininin dışına taşınmış ve Alevi kimliğinin kamusal alandaki bir temsil aracına dönüşmüştür. Semahlar bugün, geçmişteki gibi sadece kültürlenme içinde gözlem yoluyla değil aynı zamanda cem evlerinde 'semah kursları' adı altında eğitim süreciyle aktarılmaktadır. Narlıdere Cemevi semah ekibinin uygulamaları, semahın kentte kazandığı seküler icra biçimlerine örnektir.

KAYNAKÇA

- EROL, Ayhan (2009) *Müzik Üzerine Düşünmek*, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- EROL, Ayhan (2010) “Alevi Kimliğini Diasporada Müzakere Etmek,Toronto Alevi Göçmenlerinin İfade Kültür Pratikleri”, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* , 40-44
- İRAT, Ali Murat (2009) *Modernizmin Erittikleri Sünniler, Şiiler ve Aleviler*, Kırmızı Yayıncılık, İstanbul.
- MELIKOFF, Irenne (2001) *Kırklar’ın Ceminde*, Demos Yayınları, İstanbul.
- MELIKOFF, Irenne (2005) “Bektaşî-Alevilerde Ali’nin Tanrılaştırılması”, *Tarihten Teolojiye İslam İnançlarında Hz. Ali* (s. 79-81), Türk Tarih Kurumu, Ankara.
- ONATÇA, Neşe (2007) *Alevi-Bektaşî Kültüründe Kırklar Semahı, Müzikal Analiz Çalışması*, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- OYTAN, Tefik (2007) *Bektaşîliğin İçyüzü*, Demos Yayınları, İstanbul.
- YILMAZ, Hulisi (1998) *Kentleşme Sürecinde Alevilik-Bektaşilik*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- YILMAZ, Nail (2004) “Farklılaştıran ve Ayırıştırıcı Bir Mekanizma Olarak Kentleşme”, *Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi*, sayı 48, 249 – 267, İstanbul.

Görüşmeler

- Görüşme 1: Muhammet Kurkut (Kursiyer) ile Görüşme, 10 Ocak 2012, 13:30 Narlıdere, İzmir
- Görüşme 2: Hilal Arslan ile Görüşme (Semah Eğitmeni), 13 Mart 2012, 12:00, Narlıdere, İzmir.
- Görüşme 3: Ercan Uzun ile Görüşme (Bağlama Eğitmeni), 13 Mart 2012, 14:00,Narlıdere, İzmir.

“KEMAN EĞİTİMİNDE ÇAĞDAŞ TÜRK KEMAN ESERLERİNİN KULLANILMA DURUMUNA İLİŞKİN ÖĞRETİM ELEMANI GÖRÜŞLERİ¹¹¹”

Yrd.Doç.Dr. Özer KUTLUK

Konya Üniversitesi A.K Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Bölümü Müzik Eğitimi ABD/KONYA

Dr. Zafer KURTASLAN

Konya Üniversitesi A.K Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Bölümü Müzik Eğitimi ABD/KONYA

ÖZET

Bu araştırmada, çağdaş Türk keman eserlerinin keman eğitimine ne şekilde yansıdığı, söz konusu çalışmaların keman eğitiminde ne derece kullanıldığına ilişkin öğretim elemanları ile yapılan görüşmelerden elde edilen veriler “nitel araştırma” yöntemine göre derinlemesine analiz edilmiştir.

Öğretim elemanlarının keman eğitiminde “Çağdaş Türk Keman Eserleri”ne yer verilmesinin keman eğitimini birçok açıdan güçlü kıldığını ifade etmelerine rağmen, araştırmada ayrıntılı bir biçimde tartışılan nedenlerden dolayı yeterince yer veremedikleri tespit edilmiştir. Bu araştırmadan elde edilen sonuçlara göre, Türkiye’deki Eğitim Fakülteleri’ne bağlı Müzik Eğitimi Anabilim Dalları’nda keman eğitimi derslerinde “Çağdaş Türk Keman Eserleri”ne, evrensel keman literatürüne ait malzemeler ile eşit düzeyde yer verilen çok seçenekli ortak bir programa gidilmesi gerektiği vurgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Türk Keman Eserleri, Keman, Keman Eğitimi

SUMMARY

In this research, it has investigated that how the compositions and methods that have written by contemporary Turkish composers reflect to violin education and how much the mentioned studies have been used in violin education. Both of these information have gained from teaching staff who have deep information and experience and these informations have been analysed with “qualitative investigation method” in depth.

Although the teaching staff have indicated that taking place to “contemporary Turkish violin compositions” make the violin education stronger, it is ascertained that they don’t give place to the contemporary Turkish compositions because of some reasons that have been discussed in depth. According to the results obtained from this research it was emphasized that in the violin education lesson at department of music education consist in faculty of education with material belonging to universal violin literature modern Turkish violin compositions need to be scheduled by multi-choice on an equal footing and shared-mutual- program.

Key words: Contemporary Turkish violin compositions, violin, violin education

¹¹¹ Bu araştırma S.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde tamamlanan Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlardaki Keman Eğitiminde Çağdaş Türk Keman Eserlerinin Kullanılma Durumuna İlişkin Öğretim Elemanı Görüşleri isimli doktora tezinden üretilmiştir.

GİRİŞ

Türkiye’de keman eğitimi İmparatorluk dönemi ve Cumhuriyet dönemi olmak üzere iki dönemde incelenebilir. 1846 yılında Muzika-i Humayun’a yaylı sazlar bölümü ve yaylı sazlar orkestrasının kurulması ile keman eğitime yönelik ilk çalışmaların başladığı döneme birinci dönem, Cumhuriyet’le birlikte Ulusal Musiki Devrimi” çerçevesinde Devletçe benimsenen çoksesli müziğin, eğitim ve sanat kurumları ile birlikte bilimsel, çağdaş bir yapıya kavuşturulduğu döneme de ikinci dönem denilebilir. İmparatorluk ve Cumhuriyet dönemlerindeki keman eğitimi sürecini Uçan, “öykünme öğelerle ilk öncü oluşum süreci ve ulusal öğelerin kullanılması ile ilk köklü oluşum süreci” olarak ikiye ayırmıştır (Uçan, 2005: 147). Birinci dönemde keman eğitimi, tüm materyaller ile dışa bağımlı olarak gerçekleşmiştir. İkinci dönemde ise, uzmanlık eğitimi için yurt dışına gönderilen Türk keman eğitimcileri Cumhuriyet’in ilk müzik eğitimi kurumlarında öğrenci yetiştirmeye başlamış, yine bu dönemde bestecilik eğitimi için yurt dışına gönderilen 1. kuşak Türk bestecileri yurda dönüp geleneksel Türk müziği unsurlarını içeren keman eserleri yazmışlardır. İkinci dönem, ulusal müzik malzemelerine dayalı keman eğitiminin temellerinin atıldığı dönem olarak kabul edilebilir.

Modern kemanın 14. yüzyıldan itibaren Avrupa’da yaygınlaşması sebebiyle, Avrupa kaynaklı keman literatürü yaygın olarak kullanılmaktadır. Ancak, 19.yüzyıldan itibaren yayılmaya başlayan müzikte ulusalcılık akımı birçok ülkede bestecileri ulusal motiflerin kullanıldığı eserler yazmaya yöneltmiştir. Bu akım çağdaş Türk bestecilerini (ÇTB) de etkilemiş olup, ulusal çağdaş çoksesli Türk müziği yaratma düşüncesi doğrultusunda eserler yazmışlardır.

Türkiye’de mesleki müzik eğitimi kapasamında keman eğitimi verilen kurumlar arasında bulunan Müzik Eğitimi Anabilim Dalları (ME ABD)’nın temel amacı ilk ve orta öğretim kurumlarına müzik öğretmeni yetiştirmektir. Bu okullardaki keman eğitiminin amacı ise “ilk ve ortaöğretim kurumlarında müzik öğretmeni adaylarına 8 dönemlik eğitim süreci içinde, kemani gerek müzik dersinin gerçekleştirilmesinde gerekse zevk eğitimi uygulamasında gerçekleştirecek düzeyde veya bu düzeyin üzerinde; keman çalmada temel teknik ve becerileri kazandırarak, kemani sınıfta öğretmen çalgısı olarak kullanma alışkanlığını ve zorunluluğunu gerçekleştirmektir” (Delikara, 2002: 11). Bu amaçla müzik öğretmeni adayına kazandığı teknik ve müzikal düzeye göre hem evrensel keman eserlerinden hem de çağdaş Türk keman eserlerinden (ÇTKE) oluşan bir repertuarın oluşturulması gerekmektedir. Bununla birlikte, yapılan araştırmalarda ME ABD’nda uygulanan Batı müziği çalgı eğitiminde ÇTB’nin eserlerine yeterince yer verilemediği birçok araştırmada vurgulanmıştır.

Bu araştırmada, ME ABD’nda uygulan keman eğitimi derslerinde ÇTKE’ye ne derece yer verildiği, öğretim elemanlarının (ÖE) görüşleri doğrultusunda araştırılmıştır. Araştırmanın problemine yönelik alt problemler aşağıdaki gibidir:

1. EF GSEB MEAB Dalları’nda ÖE tarafından bilinen ve kullanılan ÇTKE nelerdir?
2. ÇTKE’ye keman eğitiminde ne derece verilmektedir? Yeterince yer verilmemekte ise sebepleri nelerdir?
3. EF MEAB Dalları’nda keman eğitimi programının her aşamasında sınavlar ve konserler de dahil olmak üzere ÇTKE’ye yer verilmesi zorunlu tutulmakta mıdır?
4. ÖE’nin ÇTKE’yi çalıştırırken karşılaştıkları güçlükler nelerdir?
5. ÖE’nin, ÇTKE’nin keman eğitime katkılarına ilişkin görüşleri nelerdir?
6. Keman eğitime yönelik repertuarın oluşturulması, metodik çalışmaların artması amacıyla bestecilerimizi ve keman eğitimcilerimizi özendirmek için ne gibi çalışmalar yapılabilir?

YÖNTEM

Bu araştırma, hem nicel hem de nitel araştırma modelinde durum saptamaya yönelik olarak yapılmıştır. Nicel yaklaşımda, öncelikle EF GSEB MEABD’de görev yapan 20 ÖE’nin derslerinde ÇTKE’ye ve ulusal keman eğitimi materyallerine yer verme durumlarının belirlenmesi için tarama modeli olarak anket uygulanmıştır. “Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma şeklidir. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Onları, herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez. Bilinmek istenen şey vardır ve oradadır. Önemli olan onu uygun bir şekilde “gözleyip” belirleyebilmektir” (Karasar, 2000: 77). ÖE’nin anketlere verdikleri cevaplardan elde edilen genel yaklaşımların daha derinlemesine analiz edilmesi için nitel araştırmalarda sıkça kullanılan görüşme yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın betimsel analiz kısmı ise, verilerin araştırma sorularının ortaya koyduğu temalara göre oluşturulmasına ve görüşmede kullanılan sorular dikkate alınarak sunulmasına olanak verir (Yıldırım ve Şimşek, 2006). Nicel çalışmalardan çıkan veriler güçlü, dikkatli ve güvenilir’ olarak betimlenir. Nitel çalışmalardan çıkan veriler ise zengin ve ‘derin’ olarak nitelendirilir (Varışlı, 2007). Araştırmanın asıl tabanını nitel araştırma modeli oluşturmaktadır. “Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konulmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği bir araştırma modelidir” (Yıldırım ve Şimşek, 2006:9).

Nitel araştırma tekniklerinin doğal ortama duyarlılık sağlaması, araştırmacının katılımcı rolü olması, bütüncül bir yaklaşıma sahip olması, algıların ortaya konmasını sağlaması, araştırma deseninde esnekliği olması ve tümevarımcı bir analize sahip olması önemli özellikleridir (Yıldırım ve Şimşek, 2006).

Çalışma Grubu

Bu çalışmada amaçlı örnekleme yöntemi kullanılmıştır. Amaçlı örnekleme yöntemleri tam anlamıyla nitel araştırma süreci içinde ortaya çıkmıştır. Amaçlı örnekleme zengin bilgiye sahip olduğu düşünülen durumların derinlemesine çalışılmasına olanak vermektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2006: 69). Bu örneklemede seçim için önemli olduğu düşünülen ölçütler belirlenir. Bu ölçütlere göre seçilen örneklemin, araştırma evrenini bütün nitelikleri ile temsil edebildiği düşünülür (Tavşancıl ve Aslan, 2001: 56).

Bu bağlamda araştırma için görüşme ve anket uygulanan çalışma grubunu Türkiye’de müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda görev yapan veya yapmış olan araştırma konusuna katkı sağlayacağı düşünülen keman eğitimcileri oluşturmuştur. Görüşme yapılan ÖE için A harfi rumuz olarak kullanılmıştır.

Görüşme; GÜ GEF GSEB MEAB Dalı’ndan 4, MÜ EF GSEB MEAB Dalı’ndan 1, UÜ EF GSEB MEAB Dalı’ndan 1, BÜ EF GSEB MEAB Dalı’ndan 1, AİBÜ EF GSEB MEAB Dalı’ndan 1, YYÜ EF GSEB MEAB Dalı’ndan 1, AKÜ DK’dan 1 öğretim elemanı olmak üzere toplam 10 öğretim elemanı (A1, A2, A3, A4, A5, A6, A7, A8, A9, A10) ile gerçekleştirilmiştir. Öğretim elemanlarının 4’ü Profesör, 4’ü Doçent, 2’si de Yrd. Doç.’tir.

Tablo 1. Görüşme ve anket yapılan ÖE'nin kişisel özelliklerine ilişkin f, % dağılımları

Değişken	Düzey	f	%
Mezun Olunan Okul	GEE	8	40
	AEE	1	5
	GÜ	4	20
	MÜ	2	10
	UÜ	3	15
	İÜ	1	5
	MSGÜ	1	5
	Toplam	20	100
ÖE'nin Görev Yaptığı Üniversiteler	GÜ	6	30
	MÜ	5	25
	BÜ	2	10
	UÜ	1	5
	YYÜ	1	5
	MAÜ	1	5
	AKÜ	1	5
	CÜ	1	5
	AİBÜ	1	5
	OMÜ	1	5
	Toplam	20	100

Tablo 2. Görüşme ve anket yapılan ÖE'nin öğrenim durumuna ilişkin f, % dağılımları

Değişken	Öğrenim Durumu	f	%
Görüşme ve anket yapılan ÖE'nin öğrenim durumu	Y. Lisans	3	15
	Doktora	11	55
	Sanatta Yeterlilik	6	30
	Toplam	20	100

Tablo 2'ye göre ankete katılan 20 ÖE'den; % 55'i doktora, % 30'u sanatta yeterlilik, % 15'i Y. Lisans derecesine sahiptir.

Tablo 3. Görüşme ve anket yapılan ÖE'nin mesleki hizmet süresine ilişkin f,% dağılımları

Değişken	Hizmet Süresi	f	%
Görüşme ve Anket Yapılan ÖE'nin Mesleki Hizmet Süresi	1-5 Yıl	0	0
	5-10 Yıl	3	15
	10-15 Yıl	1	5
	15-20 Yıl	6	30
	20 Yıl ve Üzeri	10	50
	Toplam	20	100

Tablo 3'e göre ankete katılan 20 ÖE'den; % 50'sinin 20 yıl ve üzeri, % 30'unun 15-20 yıl arası, % 15'inin 5-10 yıl arası, % 5'nin 10-15 yıl arası mesleki hizmeti vardır.

Verilerin Toplaması Ve Analizi

ÇTB'nin keman eserlerinin kullanılma durumuna ilişkin ÖE'lerin görüşlerini inceleyen bu araştırmada veriler, araştırmacı tarafında geliştirilen likert tipi bir ölçme aracı ve yarı yapılandırılmış görüşme tekniği ile elde edilmiştir. Araştırmacı tarafından hazırlanan anket ve görüşme soruları uzman görüşleri doğrultusunda yeniden gözden geçirilerek pilot uygulamaları yapıldıktan sonra örneklem grubunda uygulanmıştır. “ÖE'nin araştırma konusu ile ilgi genel görüşlerinin alındığı dokuz soruluk ankette seçmeli kapalı uçlu sorular hazırlanmıştır. Ankette beş bölmeli derecelendirme, “tamamen”, “büyük ölçüde”, “kısmen”, “çok az” ve “hiç” seçenekleri ile ifade edilmiştir..

Ankete ve görüşmeye katılmada gönüllülük esası dikkate alınmıştır. Ayrıca ankete ve görüşmeye katılan katılımcıların kimliklerinin saklı kalacağı vurgulanmıştır. Görüşmeler 30 dk. ile 60 dk. arasında gerçekleşmiş olup, veriler araştırmacı tarafından kayıt cihazı ile kayıt edilmiştir. Toplanan veriler, içerik analizi tekniği ile analiz edilmiştir. İçerik analizinde temel amaç, toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşmaktır. Araştırmanın betimsel kısmında elde edilen veriler içerik analizinde daha derin bir işleme tabi tutulup fark edilemeyen kavram ve temalar içerik analizi ile ortaya çıkarılmıştır. İçerik analizinde temelde yapılan işlem, birbirlerine benzeyen verileri belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirerek, anlaşılır biçimde organize etmek ve yorumlamaktır. Bu amaçla toplanan verilerin önce kavramsallaştırılmış, daha sonra da ortaya çıkan kavramlara göre mantıklı bir biçimde düzenlenmiş ve verileri açıklayan temalar saptanmıştır (Yıldırım ve Şimşek 2006: 227). Her görüşme birden başlayarak numaralandırılmıştır. Veriler okunurken anlatılmak istenen düşüncenin tespit edilmesi amacıyla kelime, cümle ve paragraflar kodlanmıştır (Brott ve Myers, 2002). Kodlama araştırmanın amacı ve görüşme soruları çerçevesinde yapılmıştır.

BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde araştırmanın problemine ve buna bağlı olarak alt problemlere ilişkin elde edilen bulgulara ve yorumlara yer verilmiştir.

Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Tablo 4. ÇTKE'nin ÖE tarafından bilinme ve kullanılma durumuna ilişkin yüzde ve frekans dağılımları

Eserler		Kullanılma Durumu			
		Çalıştım		Çalıştırdım	
		f	%	f	%
Konçertolar	N. Levent Op:16 No:1	3	15	3	15
	N. Levent Op:30 No:2	5	25	7	35
Solo Keman Eserleri	E.Z.Ün “Yudumluk”	9	45	9	45
	C.Göbelez “Makamsal Çeşitlemeler”	4	20	4	20
	C.Göbelez “Bağlamadan Esintiler”	4	20	4	20
Sonat ve Sonatinler	C. Tanç	1	5	1	5
	N. Gedikli Op. 3	1	5	-	-
Keman-piyano için parçalar	M. Sun “Keman ve Piyano İçin Üç Parça”	20	100	20	100
	N.Cangal “Anılar”	20	100	20	100

	E.Tuğcular “Kemençeden Keman”	20	100	20	100
	N.Levent “Çoban Yıldızı Bale Suiti”	15	75	16	80
	N.Levent “Peşrev,Beste,Semai”	15	75	16	80
	Sarı Gelin (Anonim) Düz. C.AŞKIN	5	25	15	75
	N.Levent “Fantasy Op:33”	8	40	15	75
	U.C.Erkin “Zeybek Türküsü”	11	55	11	55
	U.C.Erkin “Ninni”	11	55	11	55
	N.Levent“İki romance”	6	30	6	30
	A.A.Saygun “Op.33: Demet”	6	30	5	25
	U.C.Erkin “Emprovizasyon”	11	55	3	15
	Y.Tura “Üç Vals”	4	20	3	15
	K.Karkin “Yağcılar Zeybeği”	3	15	3	15
	E.Tuğcular “Uzun Hava”	3	15	3	15
İki ve Dört Keman İçin Eserler	T.İncirci 23 Violin-Duos	15	75	15	75
	Ş.Çilden “İki Keman İçin Anadolu Ezgileri”	7	35	6	30

Tablo 4’e göre ÖE tarafından en çok bilinen ve derslerinde öğrencilerine çalıştırılan ÇTKE’nin keman-piyano eserleri olduğu anlaşılmaktadır. M. Sun’un “Keman ve Piyano İçin Üç Parça” N.Cangal’ın “Anılar” ve E. Tuğcular’un “Kemençeden Kemana” isimli keman-piyano eserleri ÖE’nin tamamı (%100) tarafından derslerde kullanılmaktadır. N.Levent “Çoban Yıldızı Bale Suiti” (%80), N.Levent “Peşrev,Beste,Semai”(%80), N.Levent “Fantasy Op:33” (%75) U.C.Erkin “Zeybek Türküsü” (% 55), U.C.Erkin “Ninni” (%55) de ÖE tarafından derslerinde kullanılan eserler arasındadır.

İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Tablo 5. ÇTKE’ye keman eğitiminde yer verilme durumuna ilişkin f, % dağılımları

Dereceler	f	%
Tamamen	-	-
Büyük Ölçüde	1	5
Kısmen	13	65
Çok Az	6	30
Hiç	-	-
TOPLAM	20	100

Tablo 5’e göre, ÖE’nin % 5’i “büyük ölçüde”; % 65’i “kısmen”; % 30’u “çok az” ÇTKE’ye keman eğitiminde yer vermektedir.

Tablo 6. Keman eğitiminde ÇTKE'ye yeterince yer verilmemesinin sebepleri nelerdir? Sorusuna ilişkin ÖE yanıtları

Temalar	ÖE Görüşlerinden Örnekler
ÇTKE'nin notalarına ulaşamaması. A1, A2, A3, A4, A9, A10	"Besteciler eserlerini bastırıyor veya bastırmıyor" A1.
ÇTKE'nin teknik açıdan zor olması. A2, A4, A6, A8, A9, A10	"Genel olarak eserlerin zorluk derecesi öğrenci düzeyinin üzerinde. Ayrıca bazı besteciler kemanı tanımadıkları için ters şeyler yazıyor bu da çalınmasını iyice zorlaştırıyor". A4
Yeterince araştırılmaması. A1, A2, A7	Belki biz yeterince araştırıyoruz belki de besteciler yeterince eserlerini tanıtmıyor. A2
Alışkanlıklardan vazgeçilmemesi A3, A7	"Kendi alıştığımız repertuarın dışına pek çıkamıyoruz A3.
Bireysel çalgı eğitimi dersinin 1 saat olması. A2, A8	"MEABD'de bireysel çalgı keman dersi haftada bir saat bu çok az". A8
İlgi gösterilmemesi. A5, A10	"Bazı öğretmenler Türk eseri çaldırma konusunda çaba göstermiyor" A5

EF GSEB MEABD'de ÇTKE'ye yeterince yer verilmemesinin sebepleri ile yer verilmesinin gerekliliğine ilişkin özgün ifadelerden bazıları şöyledir:

A4: "Her düzeye uygun keman eseri bulamıyoruz. Bulamayışımızın en büyük nedeni eğitsel nitelikte eser yazma amacı taşıyan çok fazla besteci ve eğitimcimizin olmayışı. Daha çok repertuar amaçlı, bestecilik teknikleri açısından ele alınmış eserler var. Oysa bir Rieding'in, Seitzs'in, Kühler'in, Vivaldi'nin bütün dünyada kullanılan eğitsel nitelikte eserleri var. Biz de ne yazık ki bu anlayış henüz oturmadı. Bence eğitimcilerimiz ve bestecilerimiz konçerto, sonat vb. formlarda makamsal, keman eğitiminde rahatlıkla başvurulacak eserler yazmalı".

A2: "EF GSEB MEAB Dalları'nın programında bireysel çalgı keman dersi haftada bir saat bu çok az. Bu yüzden ancak önemli olan temel davranışlarla ilgili etüt ya da eser verebiliyorum. Evrensel keman literatüründeki eserlerden daha çabuk sonuç aldığım için onları tercih ediyorum".

Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Tablo 7. Sınavlar ve konserlerde ÇTKE'ye ne derece yer vermektensiniz? Sorusuna ilişkin f, % dağılımları

Dereceler	f	%
Tamamen	-	-
Büyük Ölçüde	3	15
Kısmen	11	55
Çok Az	6	30
Hiç	-	-
TOPLAM	20	100

Tablo 7'ye göre, ÖE'nin % 15'i "büyük ölçüde", % 55 "kısmen", %30'u "çok az" olmak üzere ÇTKE'yi sınavlar ve konserlerde zorunlu tutmaktadır.

Bu alt problemle ilgili olarak ÖE'nin özgün görüşlerinden bazıları aşağıda verilmiştir:

A2: "Yeni yeni yaklaşık son 2-3 yıldır zorunlu tutabiliyoruz. Çünkü yazılı kaynaklar artık çoğalıyor."

A3: “Bu konu genel olarak atlanıyor. Zorunlu tutma konusunda bir sistem oluşturulmuş değil. Bu eserlerin sınırlı olması da bizi yıldırıyor. Bir müddet sonra hep aynı eserleri çaldırıyor oluyoruz”.

A4: “Son iki yıldır zorunlu tutuyoruz. Zorunlu olarak bütün öğrencilerden kendilerinin bulmak kaydıyla istediği GTM türünden ve formundan bir parçayı bulup onu kemana uyarlamalarını ya da mevcut albümlerden kendi seçtikleri bir parçayı çalmalarını istiyoruz. Bu şekilde çok enterasan çalışmalar yapıyor öğrencilerimiz. Bu uygulamanın başarılı olduğunu söyleyebilirim. Eskiden sadece lisansüstü sınavlarda zorunlu tutardık”.

Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Tablo 8. ÖE’nin ÇTKE’yi çalıştırırken karşılaştıkları güçlükler nelerdir?

Temalar	ÖE Görüşlerinden Örnekler
Ritmik Zorluklar (A3, A4, A5, A6, A7, A10)	“5/8, 7/8, 9/8, 8/8 gibi geleneksel Türk müziği ritim kalıplarını çözmek zor oluyor”. (A3) “Yay yapılanmasında aksak ritimlerde zorluklar oluyor”. (A10)
Teknik Zorluklar (A2)	“Besteci çağdaş müzik tekniklerini kullanarak yazıyorsa, bu eserleri çalmak barok ve klasik dönem eserlerine göre teknik olarak daha zor olabiliyor”. (A9)
Makamsal Zorluklar (A3, A5, A7, A9)	“Makamsal yazılmış eserler sol elin konumu itibarıyla alışılmış kalıbın dışında oluyor”. (A3)

Tablo 8’e göre, keman eğitiminde ÇTKE’nin kullanılmasında karşılaşılan güçlükler, ritmik, teknik ve makamsal olmak üzere 3 başlıkta toplanmıştır.

Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Tablo 9. ÇTKE’nin keman eğitimine olan katkıları nelerdir? Sorusuna ilişkin ÖE yanıtları

TEMALAR	KATEGORİLER	ÖE Görüşlerinden Örnekler
Bilişsel – Duyuşsal ve Devinişsel Açıdan	Zevk duyma	“Öğrencilerimiz bu tip eserleri çalmaktan çok büyük zevk duyular, önemsediler”. A1, A2, A3, A4, A5, A6, A7, A8, A9, A10 “Özellikle başlangıç düzeyinde keman öğretimini zevkli kılmak için Türk müzik kültürüne dayalı melodilerle desteklemek gerekir”. A2, A3, A4, A7, A8, A9, A10 “Kemana yeni başlayan bir öğrencinin kemana adaptasyonunu hızlandırıyor, motive ediyor”. A1, A3, A5, A7, A8, A10 “Kemana adapte olma sürecinin henüz başında olan öğrenci bildiği bir melodiyi çalınca bu öğrenciyi motive ediyor ve çevresindekilere sunarak çevreyle müzik yollu bir iletişime geçiyor, kendine olan güveni ve beğenilme duygusu artıyor”. A2
	Adaptasyon	
	Motivasyon	
	Kendine güven	
	Beğenilme	

Keman Eğitimi-Öğretimi	Teknik ve müzikal becerilerin pekiştirilmesi	“ÇTB’nin keman eserleri teknik ve müzikal öğelerin pekişmesine katkı sağlıyor”. A1, A2, A3, A4, A5, A6, A7, A8, A10
	Ezber	“Longa, sirto, türkü vb. öğrencilerimize bu tür makamsal parçalar pratiklik kazandırıyor ve ezberlettiriyoruz”. A2
	Yorumlama	“ÇTKE’nin, teknik getirisinden çok müzikal olarak çaldıkları eserleri daha rahat yorumlayabileceklerini düşünüyorum”. A7
	Repertuar ve Sunma	“Öğrencilere repertuar oluştururken içerisinde Türk eserlerinin olması çok önemli”. A1
Kültürel Açıdan	Ulusalçılık Bilinci	“Öğrencinin kendi kültürünü tanıması, Türk müziği makamlarını, dizilerini, ritimlerini, müzikal yapılarını öğrenmesi açısından önemli”. A1, A4, A6, A7, A8, A9, A10

Tablo 9’a göre, ÖE görüşlerinden elde edilen bulgulara göre keman eğitiminin bütün safhalarında ÇTKE’ye yer vermek keman eğitimini, bilişsel açıdan, keman öğretimi açısından ve ulusal kültürü algılama açısından güçlü kılmaktadır. ÖE’nin orijinal görüşlerinden bazıları şöyledir:

A1: “Kendi kültüründen çıkan ürünler keman eğitimini kolaylaştırıcı hızlandırıcı, çabuklaştırıcı, kemansal müzikaliteyi kavratıcı işlevler bakımında çok önem taşıyor. Evrensel keman literatürü oldukça geniş ve her şey yazılmış. Biz bunlardan yararlanıyoruz. Amaç modern anlamda kemana öğretmek ve öğrenciye keman edebiyatının örneklerini çaldırmaksa ve buna giden yolun kısaltılmasında ulusal müziklerimizi kullanmak faydalı ise neden yararlanmayalım? Ayrıca her keman eğitimi gören öğrenci bir keman dağarcığı oluşturuyor. Dağarcığın içinde Türk eserleri yer alması çok büyük önem taşıyor”.

A2: “Bence özellikle başlangıç düzeyinde keman öğrenimini zevkli kılmak için kendi müziklerimizle desteklemeliyiz. Ben kemana yeni başlayan bir öğrencime temel yay çekme becerisini kazandıktan sonra hemen la telinde la, si ve do diyez seslerinden oluşan tekerlemeler öğretiyorum. Kemana adapte olma sürecinin henüz başında olan öğrenci bildiği bir melodiyi çalınca kendine olan güveni ve beğenilme duygusu artıyor”.

A5: “Çocuk kendinden bir şeyleri çaldığı zaman daha severek çalışıyor. Önemli olan öğrencinin düzeyine uygun kemancılık açısından belirli davranışları kazandıran unsurları barındırması. Genellikle yeni bir davranışı yerleştirmek amaçlı veriyorum. Başlangıç düzeyinde ve daha az yetenekli, çalışmayı sevmeyen öğrencilerin kemana olan ilişkisini artırmak için veriyorum. Mesale Kreutzer 1 numaradaki yay tekniklerini çalışmaktan sıkılan öğrenciye teknik çalışmaları Sivas Halayı’nda uygulatıyorum. Bazen de ileri düzey olan repertuarda yer edinmiş Türk eserlerini etüt ettirmek için veriyorum. Örneğin Saygun Demet Sui çok zor ancak 7-8 yıllık kemancılar çalabiliyor ama öğrencinin bunu etüt etmesi bile çok şey kazandırıyor”.

A6: “Özellikle sınırlı yeteneği olan öğrencilerimde GTM’den faydalanılmış metotları özellikle kullanıyorum. Vasat yetenekte bir öğrencime H. Sitt’ten 4. Pozisyon etüdü çalıştırıyordum. Fakat bir türlü öğrenci Mi telindeki 4. parmak Mi sesini bulamıyor. Daha sonra Burhan Hüseyin’in Türkü Demeti kitabından Mi üzerine aktarılmış ağırlıklı olarak 4. pozisyonun işlendiği Bülbülüm Türküsünü verdiğimde büyük oranda sorun çözümlenmiş oldu.

“Çağdaş Türk keman müziği eserlerinde öğrencinin müzikal yönünü geliştirmek, içindeki müzikaliteyi kendi kültüründen çıkan ürünlerle ortaya çıkartmak daha kolay oluyor” (A1, A8, A9).

A8: “Örneğin fortayı, piyanoyu, kreşendoyu bir türkü ile öğretmek öğrencinin bu müzikal kavramları anlamlandırmasını kolaylaştırıyor”

Altıncı Probleme İlişkin Bulgular

Tablo 10 Keman eğitimine yönelik repertuarın ve metodik çalışmaların artması amacıyla bestecilerimizi ve keman eğitimcilerimizi özendirmek için yapılabilecek çalışmalara ilişkin ÖE görüşleri.

Temalar	İfade Eden ÖE
Yarışmalar yapılmalı.	A1, A2, A5, A6, A7, A8, A10
Sipariş verilmeli.	A1, A5, A6, A9
Eserler sıkça seslendirilmeli	A2, A4, A5, A6, A7, A9
Basılmalı	A1, A4, A5, A6
Kayıt edilmeli	A4, A6
Maddi ve manevi destek olunmalı, motive edilmeli	A2, A4, A5, A9
Seminerler, çalıştaylar, projeler yapılmalı	A2, A8, A10

Tablo 10’da keman eğitimine yönelik repertuarın ve metodik çalışmaların artması amacıyla bestecilerimizi ve keman eğitimcilerimizi özendirmek için “yarışmalar yapılması, sipariş verilmesi, eserlerin sıkça çalınması, ürün verenlerin maddi ve manevi olarak desteklenmesi” ÖE’nin görüşlerinin yoğunlaştığı temalardır.

SONUÇLAR, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

EF GSEB MEABD’nda ÇTKE’nin kullanılma durumuna ilişkin 20 ÖE ile yapılan görüşme sonucunda ÇTKE’ye derslerinde yer verildiği fakat istenilen düzeyde olmadığı sonucuna ulaşılmıştır. En çok kullanılan eserlerin keman ve piyano eserleri olduğu anlaşılmaktadır. Keman-piyano eserleri arasında M.Sun ve N. Levent gibi bestecilerin yanı sıra, müzik öğretmenliği kökenli besteciler N. Cangal ve E. Tuğcular’ın eserlerinin sıklıkla keman öğretiminde kullanıldığı tesbit edilmiştir. Cangal ve Tuğcular’ın söz konusu eserlerinin çoğunlukla tercih edilmesinin önemli nedenleri arasında, müzik öğretmenliği programında keman eğitimine yönelik ihtiyaçları doğru tespit etmeleri gelmektedir. Yücesan (1993)’e göre, göre, Cangal’ın “Anılar” ve Tuğcular’ın “Kemençeden Kemana” isimli eserleri en çok çalınan eserler olarak, araştırma sonuçları ile paralellik taşımaktadır. Çalınma düzeyinin kolay olması bu eserlerin kullanılma oranını da arttırmaktadır. Yücesan’ın araştırmasının 1993 yılında yapıldığı dikkate alınırsa yaklaşık 20 yıldır bu eserler MEAB Dalları’nda en çok kullanılan eserler olarak keman eğitiminde kullanılmaktadır.

ÇTKE’ye yeterince yer verilmemesinin sebeplerini ÖE; ÇTKE’nin notalarına ulaşamamasına, ÇTKE’nin teknik açıdan zor olmasına; bireysel çalgı eğitimi dersinin 1 saat olmasına bağlamaktadır.

Araştırmanın sonuçlarına göre, ÖE'nin büyük çoğunluğunun son yıllarda ÇTKE'ye sınavlar ve konserlerde yer vermelerine rağmen istenilen düzeyde olmadığı anlaşılmaktadır. Farklı bir uygulama olarak son yıllarda GÜ GEF GSEB MEAB Dalı'nda ve AİBÜ EF GSEB MEAB Dalı'nda, öğrencinin yaratıcılık düzeyini ortaya çıkarmak ve öğrenilen teknik becerilerin öğretmen desteksiz uygulanabilmesi amacıyla öğrencilerin geleneksel Türk müziğinden kemana uyarlamalar yapmaları istenmiştir. ÖE'nin son 2-3 yıldır uyguladıklarını belirttikleri bu uygulama 2001 yılında Alpagut tarafından deneysel çalışma modeli kullanılarak kapsamlı bir doktora tezi olarak çalışılmıştır. Alpagut araştırmasında “bu yöntemin öğrenci merkezli eğitim modelinde öğrencilerin yaratıcı ve tasarlayıcı özelliklerinin gözlemlenmesine ve izlenmesine olanak tanıyacağını [...] bununla bağlantılı olarak, öğrencilerin ileride öğretmenlikleri sırasında kemana işe dönük nitelikte daha etkin ve etkili kullanmaları yönünde daha bilinçli ve duyarlı hale gelebileceklerini” (Alpagut, 2001: 158) belirtmiştir.

ÖE, ÇTKE'nin çalınmasında karşılaşılan güçlüklerin başında aksak ritim kalıplarının geldiğini ifade etmişlerdir. İncirci'ye göre, “öğrenciler kendi müzik kültürlerinin bir ögesi olmasından dolayı aksak ölçüleri çok kolay algılamakta fakat çalgılarında uyguladıklarında bazı sorunlarla karşılaşmaktadırlar” (1997: 66).

Altıncı alt problemde elde edilen bulgulara göre, ÖE'nin tamamı keman eğitiminde ÇTKE'ye yer vermenin keman eğitimini birçok açıdan güçlü kıldığını ifade etmiştir. Özellikle başlangıç aşamasında ulusal müzik materyallerini içeren ÇTKE'ye yer vermek kemana adaptasyon sürecini kısaltmaktadır. Çalgı eğitiminde en zor dönemin başlangıç dönemi olduğu söylenebilir. “Müziğe yeni başlayan öğrenci, çalgıyla ilk karşılaşmasının uyandıracığı yadırgama ve güçlükler karşısında belki de cesaretini yitirecektir. Müziğin karmaşık kuralları, can sıkıcı alıştırma onları onu usandırabilir” (Fenmen, 1991: 26). İncirci'nin araştırmasından elde edilen bulgulara göre ÇTKE'yi çalışan öğrenciler, bu tür eserlerin kendileri için çok zevkli olduğunu, çalışma aşamasında hiç sıkılmadıklarını ve bu tür eserler çalışmanın çalgıları ve kendileri arasında daha sıcak bir bağ oluşturdıklarını ifade etmişlerdir (İncirci, 1997: 66).

ÖE'nin somut görüşleri arasında yazılan eserlerin notalarının basılması gerekliliği vurgulanmıştır. Çünkü eserlerin basımı yapılmadan ilgili kişiler ya da kurumlar tarafından kullanılması mümkün değildir. Hindemith, *Türk Küğ Yaşamının Kalkınması İçin Öneriler* isimli raporunda yer alan *Kurumsal Küğ Yaşamı* bölümünün *Yayınevi* alt başlığında aşağıdaki önerilere yer vermiştir;

“Küğ yaşamı geliştikçe bir nota yayınevine ihtiyaç duyulacaktır. Başlangıçta eğitimin gereksinimlerine yönelik çalışacağından bu yayın evinin küğ yüksek okuluna bağlanmasını ve okulun sanatsal yöneticisine yayınevini yönetme görevinin de aktarılmasını salık veririm. [...] Gereksinimin sürekli olması durumunda verimli çalışacak olan bir nota yazım evinin kurulması gelişmenin ancak sonraki akışı içinde zorunlu olabilir” (Hindemith, 1987: 79). 1950'li-1980'li yıllar arasında Ankara Devlet Konservatürü'nde birçok ÇTB'sin eserlerinin basıldığı günümüze ulaşan notalardan anlaşılıyor. Bu notalar arasında ÇTKE de bulunmaktadır. ADK yayınları kısmen bu sorunu çöze de Devlet himayesi adı altında günümüze kadar bir nota basımevi kurulamamıştır. Bestecilerin maddi zorluklar yüzünden eserlerini bastıramamasından dolayı birçok eser yeterince tanınmamaktadır.

Araştırma sonucunda aşağıdaki öneriler geliştirilmiştir:

1. ÖE'nin vurguladığı gibi, ÇTKE'nin keman eğitiminde önemli bir yeri vardır. Bu yüzden keman eğitiminin her aşamasında ÇTKE'ye daha fazla yer verilmelidir.

2. Evrensel keman eğitiminde eğitsel amaçlı kullanılan konçerto, sonat vd. formlardaki eserler düzeyinde ÇTKE eserleri yazılmalıdır. Bestecilerin, keman eğitimine yönelik ÇTKE yazarken;

Türk müziğine dayalı / Türk müziğinden kaynaklı,

Evrensel müziğe açık / Evrensel müzikle etkileşimli,

Ulusal gerçeklere uygun / Evrensel ölçülere duyarlı,
Türkiye'nin somut ve çağdaş koşullarıyla tutarlı (Uçan:1980: 10) olmasını dikkate
almaları eserlerin daha verimli kullanılmasını sağlayacaktır

3. ÇTKE'ye kolay ulaşabilmek için eserler bastırılmalı ya da besteciler tarafından keman
eğitimcilerinin tanınması için bir kopyası müzik eğitimi kurumlarına yollanmalıdır.

4. ÇTKE'ye sınav ve konser programlarında yer verilmesi zorunlu tutulmalıdır.

5. MEAB Dalların'da Bireysel çalgı eğitimi dersi haftada 1 ders süresidir. Bu süre
mutlaka arttırılmalıdır.

6. Ulusal, akademik bir keman eğitimi yöntemi oluşturmak amacı ile keman eğitimcileri
ve keman sanatçılarının ortak çalışma yapması sağlanmalıdır.

7. Keman eğitimine yönelik repertuarın ve metodik çalışmaların artması için;

- Yarışmalar yapılmalı
- Sipariş verilmeli
- Eserler sıkça seslendirilmeli
- Eserler basılıp, kayıt edilmeli
- Bestecilere maddi-manevi destek olunmalı, motive edilmeli
- Seminerler, çalıştaylar, projeler yapılmalı

KAYNAKÇA

Akpınar, M (2001). *Türkiye'deki Üniversitelerin Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri Müzik Öğretmenliği Anabilim Dallarındaki Keman Öğretiminde Makamsal Ezgilerin Kullanılma Durumu*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Alpagut, U (2001). *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalında Türk Halk Ezgilerinin Kemana Uyarlanmasının Keman Eğitimi Yoluyla Müzik Öğretmenliği Eğitimine Yansıtılabilirliği*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Başkut, E (2004). *Yirminci Yüzyıl Flüt Müziği*, Yayınlanmamış Y. Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Fenmen, M. (1991). *Müzikçinin Elkitabı*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
Germiyanlıoğlu, E (1999). *Türk Bestecilerinin Keman İçin Yazdıkları Eserler ve Bunların Eğitim Kurumlarında Müzik Eğitimi Programlarına Alınması*, Yayınlanmamış Y. Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Hindemith, P (1983). *Türk Küğ Yaşamının Kalkınması İçin Öneriler*. (Çeviren: Gültekin Oransay). İzmir: Küğ Yayını.

İncirci, S. (1997). *Türkiye'de Müzik Eğitimi Bölümlerinde Türk Müziği Makamlarının Keman Çalma Tekniği Yönünden İncelenmesi*. Yayınlanmamış Y. Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Karasar, N. (2000). *Bilimsel Araştırma Yöntemi* (10. Baskı). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Kurtaslan, Z. (2009). Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kumlarda Ulusal Keman Eğitimi Materyallerinin Yeri ve Önemi. 8. *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu*. 23-25 Eylül. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi, 333-345.

Kurtaslan, Z. (5-10 Ekim 2009). Türk Keman Okulunun Oluşum ve Gelişim Sürecinde İstanbul. (Bildiri). *Uluslararası 7. Türk Kültürü Kongresi: Türk ve Dünya Kültüründe İstanbul*, Ankara.

- Kurtaslan, Z. (2010). *Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlardaki Keman Eğitiminde Çağdaş Türk Keman Eserlerinin Kullanılma Durumuna İlişkin Öğretim Elemanı Görüşleri*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya
- Şendurur, Y. (2001). Keman Eğitimi Dersine Etkili Hazırlanma Süreci. G.Ü Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi Cilt 21, Sayı 2, 161-168.
- Tavşancıl, E., Aslan, A.E (2001). *İçerik Analizi Ve Uygulama Örnekleri*. İstanbul: Epsilon Yayınevi.
- Uçan, A. (1980). *Çevreden Evrene Keman Eğitimi*. Ankara: Yeni Dağarcık Yayınları.
- Uçan, A. (2005). *Müzik Eğitimi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Varışlı, A. (2007). *Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Anabilim Dalları Orkestra ve Yönetimi Dersi Öğretim Sürecinin Betimlenmesi ve Değerlendirilmesi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Yıdırım, A., Şimşek, H. (2006). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık
- Yücesan, G. (1993). *Türkiye’de Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Bölümlerindeki Keman Eğitiminde Çağdaş Türk Keman Müziği Eserlerinin Yeri*. Yayımlanmamış Y. Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

“MÜZİK EĞİTİMCİSİ YETİŞTİREN KURUMLARDA TOPLU ÇALGI EĞİTİMİNDE YENİ YAKLAŞIMLAR”

Yrd.Doç.Dr. Rıza AKYÜREK

rizaakyurek@yahoo.com.tr

K.T.Ü. Devlet Konservatuvarı,Müzikoloji Bölümü

Dünyadaki teknolojik değişim ve gelişmeler eğitimde de yeni yaklaşımları yeni oluşumları beraberinde getirmektedir. Eğitim; bilim, teknik ve sanatın her üçünü de kapsayan bir içerik taşıyorsa, bireyleri ve toplumları biçimlendirme, yönlendirme, değiştirme, geliştirme ve yetkinleştirmede en etkili süreç niteliğini kazanır. Sanat eğitimi bu amaca dönük eğitim sürecinin üç ana boyutundan, üç ana bileşeninden biridir.

Müzik eğitimi sürecinde bireysel çalgı eğitiminde edinilen davranışlar toplu çalgı eğitiminde geliştirilmekte, ilerletilmekte ve uygulamaya dönük ivme kazanmaktadır. Orkestra/oda müziği eğitimi, bireysel çalgı eğitiminde kazanılan davranışların toplu çalma yoluyla geliştirilmesi, değiştirilmesi, dönüştürülmesi olarak da tanımlanabilir.

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli; Bu araştırma, nitel ve nicel araştırma yöntemlerinin kullanıldığı betimsel bir çalışmadır. Araştırmaya veri sağlamak amacıyla yapılandırılmış görüşme formu uygulanmıştır. Araştırmanın evrenini, Eğitim Fakültelerine bağlı Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dallarındaki orkestra/oda müziği ve bireysel çalgı eğitimi derslerini yürütmüş/yürütmekte olan öğretim elemanları oluşturmaktadır.Araştırmanın örneklemi Altı Üniversitenin Eğitim Fakültelerine bağlı Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dallarındaki ilgili öğretim elemanları oluşturmaktadır.

Verilerin Toplanması; Örneklem grubunda yer alan üniversitelerin ilgili Anabilim dallarında orkestra/oda müziği ve bireysel çalgı eğitimi derslerini yürütmüş/yürütmekte olan öğretim elemanlarına görüşme formu uygulanmıştır.

Verilerin Çözümlemesi; Araştırmanın problemine cevap aramaya yönelik geliştirilen yapılandırılmış görüşme formu çözümlenmiş ve elde edilen bulgular tablolarla da desteklenmiştir. Görüşme yapılan öğretim elemanlarının kişisel bilgilerinin gizliliği gözetilmiş, bu yüzden kodlanarak bulgularda yer verilmiştir.

BULGULAR VE SONUÇLAR

Araştırma sonucunda müzik eğitimcisi yetiştiren kurumlardaki bireysel çalgı eğitimi ve toplu çalgı eğitimi dersleri arasında program, öğretim yöntemleri, davranış kazandırma, geliştirme, dönüştürme vb... konularda işbirliğinin olup olmadığı araştırılmış, yapılması gereken çalışmalar önerilerle desteklenmiştir.

Elde edilen bulgulardan hareketle müzik eğitimcisi yetiştiren kurumlarda bireysel çalgı eğitimi ve orkestra/oda müziği eğitimi derslerindeki uyumuluk, paralellik ve program bütünlüğünün daha işlevsel hale dönüştürülmesi ve karşılaşılan problemlerin çözümüne ilişkin önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Müzik Eğitimi, Orkestra/Oda Müziği, Bireysel Çalgı Eğitimi

NEW APPROACHES TO TEACHING ORCHESTRA/CHAMBER MUSIC EDUCATORS TRAINING INSTITUTIONS

Yrd.Doç.Dr. Rıza AKYÜREK

*K.T.Ü. State Conservatory, Department of Musicology
(Email:rizaakyurek@yahoo.com.tr)*

INTRODUCTION;

New approaches to technological changes and developments in education in the world brings new formations. Education, science, technology and art in a context that includes all three bears, individuals and societies formatting, routing, switching, the most effective process to develop and empower the quality wins. Art education in three main dimension of the educational process towards this purpose, one of three main components. Collective behavior of individual instrument from the process of teaching instrumental music education in development education, and practice is guided gaining momentum. The orchestra / chamber music training, collective behavior of individual instruments can be defined play earned through education, development, modification, conversion

METHOD;

Model of Research; This research is a descriptive study using qualitative and quantitative research methods. Structured questionnaire was applied in order to ensure the survey data. Population of the study, due to Faculty of Education Department of Fine Arts, Music Teaching branches of the orchestral / instrumental chamber music and individual training courses conducted / been created by faculty members, which currently holds the sample due to the six faculties of the University Department of Fine Arts Education, Music Education Department faculty for branches constitute the elements.

Collection of Data;

The main disciplines of the universities to which the sample group orchestra / chamber music and individual instruments has conducted training courses / instructors who conduct interviews were applied.

Analysis of Data;

Structured interview form was developed to seek answers solved the problem of the study and the findings are supported by tables. Managed confidentiality of personal information of the teaching staff interviewed, so the findings are given coded.

FINDINGS AND CONSTRUCTIONS;

As a result of individual instrumental music educator training institutions and training programs between public instrument training courses, teaching methods, behavior acquisition, development, transformation, etc ... To determine whether matters of cooperation, supported by recommendations of work to be done.

obtained in individual instrumental music educator training institutions, education and orchestra / chamber music training lessons uyumuluk, parallelism, and converted to become more functional integrity of the program and suggestions were made concerning the solution of the problems encountered.

Key Words; *Music Education, Orchestra/Chamber Music, Education of Individual Instruments*

1.GİRİŞ;

Eğitim, toplumu oluşturan bireylerin yetiştirilmesinde en önemli faktördür. Günümüz toplumlarının gelişmişlik düzeylerindeki artış, eğitimle doğrudan ilintilidir. Teknolojik ilerlemeler ve küreselleşmenin bir sonucu olarak eğitim, günümüz bilgi çağında hızla gelişmekte ve toplumların iletişiminde önemli yer tutmaktadır.

Her insan bazı özelliklerle donanık bir organizma olarak belli bir toplum ve kültür içinde doğmakta ve toplumda oluşup gelişmektedir. Bireyin içinde yaşadığı kültürdeki özellikleri kazanmasına kültürlenme denilmektedir (Ertürk, 1994).

Kültürlenme, bireyin doğumundan ölümüne kadar devam eden kazanım sürecidir. Birey, toplumsal olaylardan, kültürel, politik, siyasi birçok değişim ve gelişmelerden etkilenir. Hayatının değişik dönemlerinde bireyde meydana gelen bu kültürel birikim onu sosyal bir varlık olarak toplumun bir parçası haline getirir. Birey yaşam sürecinde edindiği davranış, bilgi deneyim ve birikimi kendi öz benliğinde yoğunlaştırarak onu yaşantısına yansıtır. Bireyin davranışlarında değişiklik meydana getirme sürecinde eğitim kendini göstermektedir. Bilinen en yaygın tanımı ile Eğitim; bireyin davranışlarında, kendi yaşantısı yoluyla ve kasıtlı olarak istendik değişme meydana getirme sürecidir (Ertürk, 1972).

Bir toplumun gelişmişlik düzeyi, eğitime ayrılan maddi kaynak ve sağladığı imkânlarla doğru orantılıdır. Eğitimin gelişimi ve ilerlemesi için ne kadar fazla imkân sağlanırsa, toplumsal gelişim sürecine yansımaları o kadar olumlu olur. Eğitimin amacına uygun olarak gerçekleştirilmesi için önceden planlanması gerekmektedir. Bireylerin davranışlarında meydana getirilecek değişim süreci belirlenen hedefler doğrultusunda gerçekleşir.

Eğitimde nitelik, kalite ve gereksinimleri yerine getirme çalışmaları, birçok yeni yaklaşımları, yeni yöntem, teknik, bilgi ve becerileri beraberinde getirmektedir. Değişen çağa uygun yeni yaklaşımların ve tekniklerin kullanımıyla, eğitimin kalitesinde artış sağlanması hedeflenmekte ve çağdaş yaklaşımlarla öğrenmenin ivme kazanması sağlanmaktadır. Öğrenme, bireyin yaşamı boyunca bulunduğu her ortamda elde ettiği, belirli bir sürekliliği olan davranış değişiklikleridir (Taşpınar, 2005).

Davranış değişiklikleri bireyin bulunduğu her ortamda gerçekleşebilir. Okul, sosyal çevre, aile, arkadaş çevresi, iş çevresi vb... tüm ortamlarda kişi çevresiyle iletişim ve etkileşim halindedir. Bireyler okulda çoğunlukla öğretim yoluyla davranış kazanırlar. Öğretimin önceden tasarlanan amaçlara ulaşması için etkin bir şekilde bireye aktarılması, kazandırılması ve kavratılması gerekmektedir. Öğretimin gerçekleşmesinde öğretim modellerinin, öğretim yöntemlerinin ve öğretim tekniklerinin büyük önemi vardır.

Eğitim; bilim, teknik ve sanatın her üçünü de kapsayan bir içerik taşıyorsa, bireyleri ve toplumları biçimlendirme, yönlendirme, değiştirme, geliştirme ve yetkinleştirmede en etkili süreç niteliğini kazanır. Böyle bir eğitim, bireyi biyopsişik, toplumsal ve kültürel boyutlarıyla, bedensel, bilişsel, duyuşsal ve devinîşel yapılarıyla da dengeli bir bütün olarak, en uygun ve en ileri düzeyde yetiştirmeyi amaçlar. Sanat eğitimi bu amaca dönük eğitim sürecinin üç ana boyutundan, üç ana bileşeninden biridir. Müzik eğitimi ise, çeşitli kollara ayrılan sanat eğitiminin başlıca dallarından birini oluşturur (Uçan, 2005).

Önceden oluşturulan amaç ve program içeriğinde gerçekleştirilen çalgı eğitimi, müzik öğretmeni adaylarını çalgısında yetkin, birikim sahibi ve donanımlı hale getirmeyi hedefler. Çalgı eğitimi, kapsamlı, disiplin ve sabır gerektiren bir süreçtir. Bu süreçte öğretmen adayına büyük görev ve sorumluluklar düşmektedir.

İnsan, tüm yaşamı boyunca bir grup olgusu içinde yer almaktadır. İnsana ait bu gerçeği algılamış olan eğitim, insanı insan grupları içinde aktive etmeyi; hem bir birey olmak, hem de bir grubun üyesi olmak gerçeğini göz ardı etmeksizin insanı geliştirmeyi temel amaç olarak

görmüştür. Müzik eğitiminde grup gerçeğinin yansıması ise “toplu çalma/söyleme”, bir başka ve genel bir deyişle “birlikte müzik yapma” etkinlikleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bakış açısından bakıldığında müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarımızdaki toplu çalma ve söyleme etkinliklerinin önemi daha da belirginleşmektedir (Kıvrak, 2003).

Müzik eğitimcisi yetiştiren kurumlarda uygulanan lisans öğretim programına göre orkestra/oda müziği dersi V. Yarıyıldan itibaren haftada 1saat teorik, 2 saat uygulamalı olmak üzere üç yarıyıl sürdürülmektedir.

Çeşitli çalgı sanatçısı gruplarından oluşan ve her grubun eserdeki müzikal ifadeye katkıda bulunduğu dengeli ses bileşimlerini örgütleyen geniş çalgı topluluğuna *orkestra* denir (Say, 2005).

2.YÖNTEM;

Araştırmanın Modeli; Bu araştırma, yapılandırılmış görüşme modelinin kullanıldığı betimsel bir çalışmadır. Yapılandırılmış görüşme, daha çok önceden yapılan ve ne tür soruların ne şekilde sorulup, hangi verilerin toplanacağını en ayrıntılı biçimde saptayan görüşme planının aynen uygulandığı bir görüşmedir (Karasar, 1991). Araştırmanın örneklemini Altı Üniversitenin Eğitim Fakültelerine bağlı Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında Orkestra/oda müziği derslerini yürütmüş/yürütmekte olan 15 öğretim elemanı oluşturmaktadır.

Verilerin Toplanması; Örneklem grubunda yer alan üniversitelerin ilgili Anabilim dallarında orkestra/oda müziği derslerini yürütmüş/yürütmekte olan öğretim elemanlarına daha önceden hazırlanmış yapılandırılmış görüşme formu uygulanmıştır. Görüşme formunun ilk kısmı öğretim elemanlarının kişisel bilgilerine ilişkin, ikinci kısmı ise orkestra/oda müziği dersi uygulama, planlama ve değerlendirme aşamalarına ilişkin sorulardan oluşmaktadır.

Verilerin Çözümlemesi; Öğretim elemanlarıyla yapılan görüşmelerden elde edilen veriler, yazılı metin haline dönüştürülerek bilgisayar ortamına aktarılmıştır. Araştırma kapsamında kullanılmak üzere analiz edilen görüşmeler belirli başlıklar altında toplanarak kategorize edilmiştir. Her görüşmeci için kodlama sistemi kullanılmış, böylece görüşmenin gizliliği ve özel yapısı korunmuştur. Görüşmeler için **G.1-10,G.2-10,G.3-10** (görüşmeci kod numarası ve görüşme soru numarası) biçiminde kodlama kullanılmış, görüşmeden yapılacak alıntılar görüşmecinin kod numarası ve görüşme formu soru numarası belirtilerek ilgili bölümde kullanılmıştır.

DEĞİŞKENLER		N	%
Görüşme Yapılan Öğretim Elemanlarının Üniversitelerin İlgili Anabilim Dallarına Göre Dağılımları	Gazi Ü.G.S.E.B. M.E.A.B.D.	1	7
	Marmara Ü. G.S.E.B. M.E.A.B.D.	3	20
	K.T.Ü. G.S.E.B. M.E.A.B.D.	3	20
	A.İ.B.Ü. G.S.E.B. M.E.A.B.D.	3	20
	Cumhuriyet Ü.G.S.E.B. M.E.A.B.D.	3	20
	19 Mayıs Ü.G.S.E.B. M.E.A.B.D.	2	13
	TOPLAM	15	100

Cinsiyet	Bayan	1	7
	Erkek	14	93
	TOPLAM	15	100
Akademik Ünvan	Profesör	1	7
	Doçent	1	7
	Yardımcı Doçent	4	27
	Öğretim Görevlisi	7	46
	Okutman	1	7
	Araştırma Görevlisi	1	7
	TOPLAM	15	100
Orkestra Eğitimcisi Hizmet Süresi	1-5 Yıl	2	14
	6-10 Yıl	5	33
	11-15 Yıl	4	26
	16 ve üzeri	4	27
	TOPLAM	15	100
Lisansüstü Eğitim Durumu	Lisans	2	14
	Yüksek Lisans	5	33
	Sanatta Yeterlilik	1	7
	Doktora	7	46
	TOPLAM	15	100

Tablo:2.1. Görüşme Yapılan Öğretim Elemanlarının Kişisel Bilgilerine İlişkin Dağılımlar

3. BULGULAR VE YORUMLAR;

Orkestra/oda Müziği dersi kapsamında kendinize ait oluşturduğunuz 14 haftalık faaliyetlerinizi içeren ders programınız var mı? Sorusuna öğretim elemanlarının verdikleri cevaplar tablo 3.1’de verilmiştir.

Tablo:3.1; Ders programına ilişkin öğretim elemanı görüşleri

Ders Programına	VAR f	%	YOK f	%
Akademik Ünvan				
PROFESÖR	1	7	-	-
DOÇENT	-	-	1	7
YARDIMCI DOÇENT	4	25	-	-
ÖĞRETİM GÖREVLİSİ	6	40	1	7
OKUTMAN	1	7	-	-
UZMAN	-	-	-	-
ARAŞTIRMA GÖREVLİSİ	1	7	-	-
TOPLAM	13	86	2	14

Görüşme yapılan orkestra/oda müziği öğretim elemanlarının % 86'sının orkestra/oda müziği dersi kapsamında kendisine ait oluşturduğu 14 haftalık faaliyetlerini içeren ders programına sahip olduğu, görüşme yapılan öğretim elemanlarının % 14'ünün ise böyle bir program oluşturmadıkları saptanmıştır. Buna göre, görüşme yapılan orkestra/oda müziği öğretim elemanlarının tamamına yakın kısmının orkestra/oda müziği dersi kapsamında eğitim faaliyetlerini içeren bir program hazırladıkları söylenebilir.

Orkestra/oda müziği eğitimi dersinin planlanması aşamasında diğer çalgı eğitimcileriyle işbirliği içerisine giriyor musunuz? İşbirliğinin olması gerektiğine inanıyor musunuz? sorusuna öğretim elemanlarının verdikleri bilgiler doğrultusunda elde edilen verilere göre; öğretim elemanlarının tamamına yakını orkestra/oda müziği dersinin planlanmasında diğer çalgı eğitimi öğretim elemanları ile işbirliği içerisine girilmesi gerektiği ve hedeflerin belirlenmesi, öğrencilerin bireysel çalgı seviyelerinin tespit edilmesi ve orkestra/oda müziği çalgı gruplarının oluşturulmasında işbirliğinin verimli olacağı görüşünde birleştikleri söylenebilir.

Orkestra/oda müziği eğitimi sürecinde öğretim elemanlarının öğrenci merkezli, repertuar merkezli ve derslik merkezli karşılaştıkları sorunlara ilişkin görüşleri doğrultusunda elde edilen veriler ışığında öğretim elemanlarının tamamına yakını orkestra/oda müziği dersi kapsamında öğrencilerin derse hazırlıksız gelmelerinden kaynaklı bir takım problemlerle karşılaştıkları, öğrencilerin çalgılarındaki seviye farklılıklarından kaynaklı sorunlarla karşılaştıkları, orkestra/oda müziği derslerinin yürütüldüğü dersliklerin yeterince sağlıklı ve akustik olmadığı, orkestra/oda müziği eğitime yönelik yeterince kaynak kitap ve repertuara sahip olmadıkları bu yüzden ders kapsamında sorunlar yaşadıkları sonucuna ulaşmıştır.

Müzik eğitimcisi yetiştiren kurumlarda orkestra yapılanması/oluşumu sürecinde diğer çalgı eğitimcileriyle öğretim elemanları arasında işbirliği olup olmadığına ilişkin görüşler tablo:3.2 'de sunulmaktadır.

Tablo:3.2'ye göre görüşme yapılan öğretim elemanlarının % 60'ı orkestra yapılanması/oluşumu sürecinde öğrenci seçiminde ve orkestra planlamasında diğer çalgı eğitimcileri ile işbirliği içerisine girdiklerini, öğretim elemanlarının % 40'ı ise herhangi bir işbirliği içerisine girmediklerini ya da işbirliğinin gerekli olmadığı yönünde görüş belirtmişlerdir. Buna göre; orkestra yapılanması/oluşumu sürecinde diğer çalgı eğitimcileriyle işbirliğinin, bireysel çalgı eğitimcilerinin fikirlerini dikkate almanın ya da düşüncelerini öğrenmenin, öğrenci seçiminde ve orkestra yapılanması gerçekleştirmede olumlu yönde etki sağladığı/sağlayacağı söylenebilir.

İŞBİRLİĞİNE İLİŞKİN GÖRÜŞLER AKADEMİK UNVAN	EVET	HAYIR
PROFESÖR	X	-
DOÇENT	-	X
YARDIMCI DOÇENT-1	-	X
YARDIMCI DOÇENT-2	-	X
YARDIMCI DOÇENT-3	X	-
YARDIMCI DOÇENT-4	X	-
ÖĞRETİM GÖREVLİSİ-1	X	-

ÖĞRETİM GÖREVLİSİ-2	-	X
ÖĞRETİM GÖREVLİSİ-3	X	-
ÖĞRETİM GÖREVLİSİ-4	X	-
ÖĞRETİM GÖREVLİSİ-5	-	X
ÖĞRETİM GÖREVLİSİ-6	X	-
ÖĞRETİM GÖREVLİSİ-7	X	-
OKUTMAN	-	X
ARAŞTIRMA GÖREVLİSİ	X	-
TOPLAM	9	6

Tablo:3.2.Öğretim elemanlarının işbirliğine ilişkin görüşleri

Ertürk'ün “Bireyin davranışlarında, kendi yaşantısı yoluyla ve kasıtlı olarak istendik değişme meydana getirme sürecine *Eğitim* denir”(Ertürk, 1972) tanımı ve Uçan'ın “Bireye kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli müziksel davranış kazandırma, bireyin davranışlarında kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli müziksel değişiklikler oluşturma ya da bireyin müziksel davranışlarını kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak değiştirme veya geliştirme sürecine *Müzik Eğitimi* denir” (Uçan, 2005) tanımından hareketle orkestra/oda müziği eğitimi “Orkestra/oda müziği topluluğunu oluşturan bireylerin müziksel davranışlarında kendi yaşantıları yoluyla ve kasıtlı olarak istendik müzikal değişim ve gelişim meydana getirme süreci” olarak tanımlanabilir.

Orkestra/oda müziğinin amacına uygun gerçekleşebilmesi için; toplu çalma yoluyla orkestrayı oluşturan bireylerin davranışlarında istenen değişiklikler önceden belirlenmeli, planlanmalı ve oluşturulan plan dahilinde uygulamaya geçilmelidir. Öğretim elemanlarıyla yapılan görüşmeler ve bu alanda yapılan bilimsel çalışmalardan elde edilen verilerden hareketle orkestra/oda müziği ders programı oluştururken aşağıdaki konulara yer verilebilir.

Müzik Eğitimsi Yetiştiren Kurumlarda Orkestra/Oda Müziği Eğitimi Ders Programına İlişkin Konular

- Orkestra/oda müziği eğitiminin tanımı, genel amaçları, toplu çalma ve birlikte müzik yapma kavramlarının incelenmesi
- Orkestra/oda müziği eğitiminde çalgı grupları, ses dengeleri ve toplu çalgı eğitiminde çalgı gruplarının etkileşimi
 - Bireysel çalgı eğitiminin orkestra/oda müziği eğitimine yansımaları
 - Orkestra/oda müziğini oluşturan çalgı grupları arasındaki uyum, ses genişlikleri ve çalgıların sayısal dengeleri
- Orkestra/oda müziğinde dönemler (Barok Öncesi-Barok-Klasik-Romantik ve Çağdaş Dönemler) ve toplu çalgı müziği örneklerinin incelenmesi
 - Müzik eğitimsi yetiştiren kurumlardaki toplu çalgı eğitimine genel bakış
 - Toplu çalma ve birlikte müzik yapmada dikkat edilmesi gereken özellikler

- Orkestra/oda müziği eğitiminde repertuar oluşturma, etkinlik planı ve konser hazırlığı aşamalarının incelenmesi
- Orkestra/oda müziği eğitimi kapsamında çalgı gruplarının sahne düzenleri, orkestra oturuş düzenleri ve oluşumları
- Orkestra/oda müziği eğitiminde eser çalışma aşamaları ve öğretim teknikleri
- Orkestra/oda müziğinin doğuşu, gelişimi ve günümüzdeki durumu
- Orkestra şefinin tanımı, tarihçesi, sorumlulukları ve orkestra-şef birlikteliğinin incelenmesi
- Orkestra/oda müziği eğitiminde çalgı grupları ve orkestra eğitimcisi (orkestra şefi) arasındaki uyum
- Orkestra/oda müziği eğitiminde toplu çalışma disiplini, birlikte hareket etme davranışlarının önemi
- Orkestra/oda müziği eğitimi sürecinde teknik etütlerin ve müzikal alıştırımların toplu çalmaya etkileri
- Orkestra/oda müziği eğitiminde hız, nüans ve müzikal dinamik kavramları ve uygulamaları
- Orkestra/oda müziği eğitiminde değerlendirme kriterleri
- Müzik eğitimcisi yetiştiren kurumlardaki orkestra/oda müziği yapılanmaları, orkestra türleri, oda müziği ve çalgı topluluklarının incelenmesi
- Orkestra/oda müziği yapılanmaları/oluşumları planlanması, kuruluşu ve gelişiminin incelenmesi
- Orkestra/yapılanması/oluşumu aşamasında grup üyelerinin seçimi, değerlendirmesi ve çalgı eğitimcileriyle işbirliği
- Orkestra yapılanmaları/oluşumları kapsamında orkestra şefi ve çalgı gruplarının görev ve sorumlulukları
- Orkestra/oda müziği eğitimi beklentileri (Öğrenci-Eğitimci-Kurum-sosyo-kültürel çevrenin beklentileri)
- Orkestra/oda müziği eğitiminin, müzik eğitimcisinin mesleki yaşamına katkılarının incelenmesi
- Orkestra/oda müziği eğitiminin, bireye ve sosyal çevresine etkilerinin incelenmesi
- Orkestra yapılanmalarının/oluşumlarının ve çalgı topluluklarının sosyal sorumlulukları

4. SONUÇLAR

1. Elde edile veriler ışığında, görüşme yapılan orkestra/oda müziği öğretim elemanlarının tamamına yakın kısmının orkestra/oda müziği dersi kapsamında eğitim faaliyetlerini içeren bir ders programı hazırladıkları,
2. Öğretim elemanlarının tamamına yakını orkestra/oda müziği dersinin planlanmasında diğer çalgı eğitimi öğretim elemanları ile işbirliği içerisine girilmesi gerektiği ve hedeflerin belirlenmesi, öğrencilerin bireysel çalgı seviyelerinin tespit edilmesi ve orkestra/oda müziği çalgı gruplarının oluşturulmasında işbirliğinin verimli olacağı görüşünde birleştikleri,
3. Orkestra yapılanması/oluşumu sürecinde diğer çalgı eğitimcileriyle işbirliğinin, bireysel çalgı eğitimcilerinin fikirlerini dikkate almanın ya da düşüncelerini öğrenmenin, öğrenci seçiminde ve orkestra oluşumuna olumlu yönde etki sağladığı/sağlayacağı,
4. Orkestra/oda müziği ders programı hazırlanırken yukarıda başlıklar halinde belirlenen konulara yer vermenin orkestra/oda müziği eğitimi sürecinde olumlu katkılar sağlayabileceği sonuçlarına ulaşılmıştır.

5. ÖNERİLER;

1. Müzik Eğitimi Anabilim dallarında okutulmakta olan ve mevcut programda üç dönem yer alan Orkestra/oda müziği ders saati çoğaltılabilir,
2. Orkestra/oda müziği derslerini yürüten öğretim elemanları orkestrayı oluşturan ilgili çalgıların öğretim elemanlarıyla planlama, uygulama, değerlendirme, geliştirme aşamalarında daha sık işbirliği içerisine girebilir, fikir alışverişinde bulunabilir, hatta ilgili bölüm başkanlıkları birbiriyle ilişkili olan dersler için dönem başı ve sonunda kurullar oluşturarak dersin daha etkin ve aktif işleyişine yardımcı olabilir,
3. Orkestra/oda müziği dersi hedefleri yılsonu konser etkinlikleri kapsamında çıkartılarak daha çok orkestra edebiyatı alanında yoğunlaşabilir,
4. Konser, dinleti ve etkinlik planlaması yapılarak orkestra/oda müziği dersinde kazanılan bilgi ve becerilerin değerlendirilmesi gerçekleştirilebilir,
5. Bireysel çalgı eğitiminde kazanılan davranışların toplu çalgı eğitimine transfer edilmesi bağlamında önem taşıyan ilgili iki ders arasında planlama ve program oluşturma da paralellik sağlanabilir, geliştirilebilir,
6. İlgili alanda yapılan benzer çalışmalar desteklenebilir, belirlenen program içeriğindeki konular kullanılabilir, derslerde yer verilebilir, geliştirilebilir.

6.KAYNAKÇA;

- ERTÜRK, Selahattin, Eğitimde Program Geliştirme, Ankara: Yelkentepe Yayınları, 1994
- _____, Selahattin, Eğitimde “Program” Geliştirme, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Basımevi, 1972
- KARASAR, Niyazi, Bilimsel Araştırma Yöntemi, Ankara: Nobel Yayın Dağıtım, 1991
- KIVRAK, Yakup, “Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarımızda Toplu Çalma/Söyleme Derslerindeki Repertuar Sorunu” Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu, İnönü Üniversitesi, Malatya, 2003
- SAY, Ahmet, Müzik Ansiklopedisi, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2005
- TAŞPINAR, M. Kuramdan Uygulamaya Öğr. Yöntemleri, Ankara: Üniversite Kitabevi, 2005
- UÇAN, Ali, Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar ve Türkiye’deki Durum, Ankara: Evrensel Müzikevi, 2005

“TÜRK SANAT MÜZİĞİ LİSANS ÖĞRENCİLERİNİN SES EĞİTİMİNE YÖNELİK ALGILARININ DEĞERLENDİRİLMESİ”

Arş. Grv. Safiye YAĞCI
gundoner@aku.edu.tr

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Sanat Müziği Bölümü

ÖZET

Türk Sanat Müziği meşk sistemi denilen tekrar ve hafızaya dayalı usta-çırak ilişkisi olarak da bilinen bir öğretim yöntemiyle bugüne kadar süregelmiştir. Bu öğretim yönteminde özel bir ses eğitime ve sesi geliştirme çalışmalarına gerek duyulmadan taklide dayalı bir yöntemle eserler öğretilmektedir. Oysa günümüz koşulları, bilimsel çalışmalar ışığında repertuar kazandırmanın yanı sıra ciddi bir ses eğitimi gerekli kılmaktadır. Çünkü eser öğrenme ve seslendirme çalışmaları ses eğitime dayalı olarak yürütülmediğinde çeşitli sorunların çıkma olasılığı bulunmaktadır ve örnekleri pek çok kez görülmüştür. Türk Sanat müziği bölümü öğrencileri açısından bakıldığında, ses eğitime yönelik çalışmaların geçmişten günümüze ciddi bir önem taşıyarak ulaşmamış olması konunun yeterince ciddiye alınmaması gibi bir sonuca yol açabileceği düşünülmektedir. Buradan yola çıkarak lisans düzeyinde Türk Sanat Müziği Bölümü öğrencilerinin ses eğitime yönelik algıları değerlendirmeye alınmış, ses eğitime yönelik algıları yoluyla konuya olan ilgi ve tutumları da tespit edilmeye çalışılmıştır.

Araştırma, Türk Sanat Müziği Bölümü öğrencileriyle yapılan görüşmeler yoluyla yürütülmüştür. Konunun, Türk Sanat Müziği Bölümü öğrencilerinin ses eğitimi algılarını tespit ederek, yürütülmekte olan derslerin işlerliğine yön göstermesi ve destek olması umulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türk Sanat Müziği, Ses Eğitimi, Algı.

TURKISH ART MUSIC UNDERGRADUATE STUDENTS' PERCEPTION EVALUATION TOWARD S VOCAL EDUCATION

ABSTRACT

Turkish Art Music has survived until today, by teaching method called “meşk” system which is based on memory-repetition at the same time it is known as master-apprentice relationship. In this teaching method works are taught by a method on imitation without need of special work of voice training and voice development. However, modern conditions, in the light of scientific studies as well as giving repertoire requires a serious voice training. Various likely problems are found when the works of learning and education in singing are not carried on the basis of vocal education and many samples have been seen. Sound education has not been taken seriously as subject nobody carried about this subject from the perspective of Turkish art music department students. Turkish art music students' vocal education perceptions have been considered the interests and attitudes in subject also were determined towards vocal education perception.

The research was conducted through interviews with students from department of Turkish Music. Vocal education subjects are hoped to be benefit and supported in this research by detecting the perceptions of these students.

Key Words: Turkish Art Music, Vocal Education, Perception.

GİRİŞ

Türk sanat müziği, temsilcisi olduğu köklü kültürün geleneği içerisinde, büyük bir emekle günümüze ulaştırılmış Türk kültürünün ana unsurlarındandır. Türk kültürü, kendi toplumsal yaşamı içerisinde gelenekselleşerek çağlar ötesinden günümüze ulaşan, kendi toplumuna ait maddi manevi bütün değerleri kapsayan bir yapıya sahiptir ve sahip olduğu bu değerler arasında iletişim kurduğu her kültürü derinden etkileyen yapısıyla Türk müzik kültürü de önemli bir yer tutmaktadır. Türk müzik kültürü, Türk toplumuna özgü sanatsal anlayış, felsefe ve davranış biçimlerine uygun olarak ürettiği Türk sanat müziği, Türk halk müziği, Türk askeri müziği, Türk din müziği ve cumhuriyetten sonra çağdaş Türk müziği ve bunun alt türleriyle gelişimini sürdürmektedir.

Bu gelişim kuşaklar boyunca usta çırak ilişkisi içerisinde yaşamını sürdürmüş, sanat müziğinin gelenekselliği ise 1826 sonrasında ciddi bir yöntem farklılığını içinde hissetmeye başlamıştır. Yeniçağın, müziğe özgü geleneklerini, seslendiriliş yöntemlerini ve gereklerini belirleyen en önemli unsurların başında ise teknolojik gelişmeler ve yine bunun bir sonucu olarak toplumlar arası iletişimin hızla gelişmesi yatmaktadır.

Bu etkileşim sadece müziğin çalgılarını, usul ve formlarını etkilemekle kalmamış, asıl etkisini seslendiriliş biçiminde göstermiş, özellikle ses eğitimi alan icracıların getirdikleri yenilikler tartışma ve görüş ayrılıklarına neden olmuştur. Türk sanat müziğinin icrasında insan sesinin çok önemli bir yeri vardır ve usta çırak ilişkisi içerisinde verilen bir eğitim yöntemi olan meşk yöntemine dayanır. Bu yöntemde hocanın seslendirdiği eser aynen seslendiriliş biçimiyle öğrencisine geçer ve bu kuşaktan kuşağa ufak ekleme ve ayrıntılarla hafıza gücüne dayalı olarak devam eder gelir. Bu söyleyiş biçiminin gerek felsefesi, gerekse yapısı bu geleneğin korunmasında önemli bir rol oynamış, özellikle İslam sanat anlayışının ve toplumsal yaşayış biçiminin seslendirme üslubuna etkileri-yaşam biçiminin kültürü oluşturması nedeniyle- derin olmuştur.

Oysa, Avrupa’da önceleri kilise ve sonrasında din dışı müzik çerçevesinde gelişimini sürdürüp, operada en üst seviyesine ulaşan ses sanatı, ustalık ve hünelerini geliştirmek ve en üst seviyeye ulaşmak adına, çok büyük aşamalar kat ederek bir ses eğitim sistemini ortaya koymuş, tıp, teknoloji ve bilimin de yardımıyla ortaya koyduğu bu ses eğitimi sisteminin yaygınlaşmasını ve hemen her ülkenin kendi dilinin unsurlarına uygun bir şekilde uygulanabilmesini sağlamasıyla yaygınlaşmıştır. Türk sanat müziğinin ciddi bir biçimde batı etkisi altına girmesinden sonra, ses icraları da bu açıdan gelenekleriyle ilgili bir takım uygulamalarda yeniliklerle karşılaşmıştır. Bunların arasında ses eğitimi de yeni bir disiplin olarak sayılabilir ve Cumhuriyet ve ardından günümüze kadar geçen süreçte ses eğitimine olan ihtiyaç ve taleplerde ciddi bir artış ve ilgi olduğu görülmeye başlanmıştır. Bu yaşanan ve yaşanmakta olan etkileşim ve değişimler, ses eğitimi kavramını daha dikkatli ele almayı ve içine doldurulan kavramları incelemeyi gerekli kılmaktadır. Özellikle sanat müziği ile uğraşanların ses eğitimine yönelik algılarının nasıl bir yönelim gösterdiğini tespit etmek, bilimsel yaklaşımlara olan eğilimi göstermesi açısından dikkate değer bulunmalıdır. Algı kavramı, dışarıdan gelen duyumların beyin tarafından olumlu ya da olumsuz bir yaklaşımla işlenmesi süreci olarak tanımlanmaktadır. Sıklıkla duyu ile karıştırıldığı görülen algı kavramı duyu aynı şey değildir ve algı bir süreç olarak ele alınmaktadır. Algılama sırasında beyin, bireyin içinde bulunduğu durumdan beklentilerini, geçmiş yaşantılarını, diğer duyu organlarından gelen başka duyuları, toplumsal ve kültürel etkenleri hesaba katarak işlem yapar (Cüceloğlu, 2007:118-122). İlgiler, ihtiyaçlar, tutum ve değerler, tercihler, yaşanmış olaylar, inançlar ve sahip olunan bilgiler de algısal seçimi etkiler. Farklı

meslek gruplarından bireylerin, ya da farklı eğitim düzeyinden gelenlerin, çeşitli nesne ya da olaylara karşı algılarındaki farklılık bu etkenlerden ileri gelmektedir.

Kültürel kavramlara karşı olan toplumsal algıların zaman içerisinde değiştiği, farklılaştığı görülebilir. Bu değişim, faydalı zararlı, iyi kötü, olumlu ya da olumsuz olabileceği gibi, doğru ya da yanlış da olabilir. Aynı durum, kültürün bir unsuru olan müzik ve onun alt öğeleri olan müzik türleri için de geçerlidir. İşte bu düşünceler çerçevesinde, Türk Sanat Müziğindeki ses eğitimi kavramına yönelik algıların nasıl olduğu merak edilmiş, bu konuyla en yakın ilişki içerisinde olduğu düşünülen Türk sanat müziği bölümünde öğrenim görmekte olan öğrencilerin ses eğitimine yönelik algıları incelenmek istenmiştir. Bu değerlendirmeler doğrultusunda yapılan çalışmalarla, verilmekte olan ses eğitimi derslerine yön verilmesi amaçlanmıştır. Türk Sanat Müziğinin gelişimine, icra ve söyleme biçimine katkı sağlaması düşünülen bu araştırma için lisans düzeyindeki Türk Sanat Müziği Bölümü öğrencilerine anket uygulanmış; ses eğitimi dersindeki solunum çalışmalarına yönelik algılarının, sesin oluşumuna yönelik algılarının, şarkıların seslendirilmesi sırasındaki seslendiriş biçimine yönelik algılarının ve ses eğitimi derslerinin bireysel yapılmasına yönelik algılarının neler olduğu anlaşılmaya çalışılmıştır. Bu düşüncelere bağlı olarak, araştırmada “Türk Sanat Müziği Bölümü lisans öğrencilerinin ses eğitimine yönelik algıları nasıldır?” sorusuna yanıt aranmıştır. Bu problem cümlesi çerçevesinde;

1. Ses eğitimi dersindeki solunum çalışmalarına yönelik algıları nasıldır?
2. Sesin oluşumuna yönelik algıları nasıldır?
3. Şarkıların seslendirilmesi sırasındaki seslendiriş biçimine yönelik algıları nasıldır?
4. Ses eğitimi derslerinin bireysel yapılmasına yönelik algıları nasıldır?

Sorularının probleme yanıt arayacağı düşünülmüştür.

Problem

Araştırma, “Türk Sanat Müziği lisans öğrencilerinin ses eğitimine yönelik algıları nasıldır?” sorusu çerçevesinde ele alınmış ve aşağıdaki alt problemlere yönelik cevaplara ulaşılmaya çalışılarak durum tespiti yapılmıştır.

Alt Problemler

1. Türk Sanat Müziği lisans öğrencilerinin ses eğitiminde solunum çalışmalarına yönelik algıları nasıldır?
2. TSM Lisans öğrencilerinin sesin oluşumuna yönelik algıları nasıldır?
3. TSM lisans öğrencilerinin şarkıların seslendirilmesi sırasındaki seslendiriş biçimine yönelik algıları nasıldır?
4. TSM lisans öğrencilerinin ses eğitiminin bireysel yapılmasına yönelik algıları nasıldır?

Araştırmanın Amacı

Araştırma, Türk Sanat Müziği lisans öğrencilerinin ses eğitimine yönelik algılarının değerlendirilip öğrenciler tarafından yetersiz görülen konularda neler geliştirilebileceği hususundaki düşüncelere yer verme amacı taşımaktadır.

Araştırmanın Önemi

Araştırma, üzerinde az sayıda araştırmalar yapılmış bir konuyu ele alması ve alana yönelik çözüm önerileri üretmesi nedeniyle büyük önem taşımaktadır.

Sınırlılıklar

Araştırma, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Sanat Müziği Ses Eğitimi Bölümü öğrencileri, öğretim elemanları ve ulaşılabilen kaynaklarla sınırlandırılmıştır.

Araştırmanın Yöntemi

Araştırmada, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Sanat Müziği Ses Eğitimi Bölümü öğrenci ve öğretim elemanlarına alt problemlere cevap aramaya yönelik üçlü likert tipi anket uygulanmış ve bilgilere ulaşılmaya çalışılmıştır.

Verilerin Toplanması ve Çözümlemesi

Uygulanan ankette konuya yönelik on yedi soru yöneltilmiş ve alınan cevaplar değerlendirilmeye alınmıştır.

BULGULAR ve YORUM

1. Türk Sanat Müziği lisans öğrencilerinin ses eğitiminde solunum çalışmalarına yönelik algıları şu şekilde belirlenmiştir:

Solunum çalışmalarına yönelik algılar	Evet		Kısmen		Hayır	
	<i>f</i>	%	<i>f</i>	%	<i>f</i>	%
Ses eğitiminde solunum çalışmalarını gerekli buluyor musunuz?	32	91.4	%2.8	1	%5.7	2
Ses eğitimindeki solunum çalışmalarının her gün yapılmasına ihtiyaç duyuyor musunuz?	20	57.1	%28.5	11	%11.4	4
Ses eğitimi çalışmalarında solunum tekniğinin geliştirilmesine yönelik çalışmalar yapılması beklentisi taşıyor musunuz?	24	68.5	%28.5	10	%2.8	1
Ses eğitimi çalışmalarınızda solunum çalışmalarına önem veriyor musunuz?	28	80	%11.4	4	%8.5	3

Öğrencilerin %92 gibi önemli bir bölümü ses eğitiminde solunum çalışmalarını gerekli bulurken; %6sı bu konunun önemli olmadığını düşünmektedir. Ses eğitiminde solunum çalışmaları önemli bulunmasına rağmen bu çalışmaların her gün yapılmasına %57 oranında öğrenci katılmıştır. Ses eğitimi çalışmalarında solunum tekniğinin geliştirilmesine yönelik çalışmalar yapılması beklentisi taşıyan öğrenciler %69luk bir oranda yer almaktadır. Yine %80 gibi büyük bir oran ses eğitimi çalışmalarında solunum çalışmalarına önem verirken %9luk bir oran bu konuyu dikkate almamaktadır.

2. Türk Sanat Müziği lisans öğrencilerinin sesin oluşumuna yönelik algıları şu şekilde değerlendirilmiştir:

Sesin oluşumuna yönelik algılar	Evet		Kısmen		Hayır	
	<i>f</i>	%	<i>f</i>	%	<i>f</i>	%
Sesin oluşumu, korunması ve ses tekniği konularıyla ilgileniyor musunuz?	22	62.8	11	31.4	2	3.7
Sesin oluşumu, korunması ve ses tekniği konularıyla ilgili bilgilere ihtiyaç duyuyor musunuz?	29	82.8	6	17.1	---	---

Ses eğitimi çalışmalarında bilimsel temellere dayanan ses eğitimi tekniklerine ait bilgilerin verilmesi beklentisini taşıyor musunuz?	17	48.5	18	51.4	---	---
Ses eğitimi çalışmalarınızda sesin oluşumu, korunması ve bilimsel temellere dayanan ses eğitimi tekniklerini kullanıyor musunuz?	10	28.5	22	62.8	3	8.5
Bilimsel temellere dayanan ses eğitimi tekniklerinin Türk Sanat Müziği üslup ve seslendirişine ters düşmeyeceğine inanıyor musunuz?	15	42.8	14	40.1	6	17.1

Avrupa’da ve özellikle 20. yüzyıldan itibaren ABD’ de ses eğitimiyle ilgili farklı görüşleri içeren birçok çalışma yapılmıştır ve halen yapılmaktadır. Aynı ekolden hem iyi hem de kötü şarkıcılar yetişebilmektedir. Bu farklılıkların nedeni her bireyin kendine özgü fizyolojik yapısı ve zihinsel kavrayışının olması olarak görülebilir. Ses eğitimcisinin bütün bunları göz önünde bulundurması ve öğrencisinin sesini tanıma aşamasında ön yargısız ve sabırlı olması gerekmektedir. (Uçkan, 2002:53.)

Öğrencilerin %63lük oranı sesin oluşumu, korunması ve ses tekniği konularıyla ilgilenirken, ses eğitimi bölümü öğrencisi için önem arz eden bu konuyla %31lik bir oran kısmen ilgilenmekte, %4lük bir oran hiç ilgilenmemektedir. Bu konuyla ilgili bilgilere ihtiyaç duyan öğrencilerin oranı ise %83’tür. Ses eğitimi çalışmalarında bilimsel temellere dayanan ses eğitimi tekniklerine ait bilgilerin verilmesi beklentisi taşıyan öğrencilerin oranı; neredeyse katılımcıların yarısını oluşturmaktadır. Ses eğitimi çalışmalarında sesin oluşumu, korunması ve bilimsel temellere dayanan ses eğitimi tekniklerini kullanan öğrenciler %29luk oranı kapsamaktadır. Bilimsel temellere dayanan ses eğitimi tekniklerinin Türk Sanat Müziği üslup ve seslendirişine katkı sağlayacağını düşünen öğrenciler, diğer katılımcıların %43’ünü oluşturmaktadır. Bu oran değerlendirmeye değer bir oran olup; konuyla ilgili çözüm gerektirebileceği düşünülmektedir.

3. Türk Sanat Müziği lisans öğrencilerinin şarkıların seslendirilmesi sırasındaki seslendiriş biçimine yönelik algıları şu şekilde belirlenmiştir:

Şarkıların seslendirilmesi sırasındaki seslendiriş biçimine yönelik algılar	Evet		Kısmen		Hayır	
	<i>f</i>	%	<i>f</i>	%	<i>f</i>	%
Türk Sanat Müziği eserlerinin seslendirilmesinde ses tekniğini kullandığımı düşündüğünüz sanatçıları dinlemeye ilgi duyuyor musunuz?	23	65.7	9	25.7	3	8.5
Türk Sanat Müziği’nde ses eğitimi almanın bir ihtiyaç olduğunu düşünüyor musunuz?	35	100	---	---	---	---
Türk Sanat Müziği eserleri seslendirenlerin ses eğitimi almalarını bekliyor musunuz?	27	%77.1	6	%17.1	---	---
Ses eğitimi almanın Türk Sanat Müziği üslubunu geliştireceğine inanıyor musunuz?	24	%68.5	9	%25.7	2	%5.7

Yaşantınızda eser seslendirirken ses tekniğini kullanmaya önem veriyor musunuz?	19	%54.2	14	%40	2	%5.7

“Şan eğitiminde seslendirilen eserin sözlerinin anlaşılır olmasına özen göstermek için artikülasyona önem vermek yerine legatoyu bozmamak, sesin yerini değiştirmemek ve sonoriteyi ortadan kaldırmamak adına sesin coşturucu etkisi ön planda tutularak ses üretmek amaçlanmakta ve yapay bir şarkı söyleme biçimi gerçekleştirilmektedir.” (Töreyin, 2008:158).

Türk Sanat Müziğinde ise ses eğitime yönelik temel alışkanlıkların edindirilmesi amaçlanmalı eser seslendirilirken eserin yapısı anlaşılabilirliği ön planda ön planda tutulmalıdır. Bu açıdan bakıldığında şan eğitiminin temel davranışları kazandırılmalı ileri teknik özellikler ses eğitimi kapsamı içerisinde ele alınmalı fakat eserlerin seslendirilmesinde geleneksel söyleyiş üslubu göz ardı edilmemelidir.

Türk Sanat Müziği eserlerinin seslendirilmesinde ses tekniğini kullandığını düşünen sanatçıları dinlemeye ilgi duyan öğrencilerin oranı %66’dır. Bu oran TSM ses eğitimi öğrencileri için yüksek bir oran olmayıp tartışmaya yönelik bir konu olabileceği düşünülmektedir. Türk Sanat Müziğinde ses eğitimi almanın bir ihtiyaç olduğunu %100lük bir oranla öğrencilerin hepsi düşünmektedir. Türk Sanat Müziği eserlerini seslendirenlerin ses eğitimi alması gerektiğine inanan öğrencilerin sayısı da %77lik yüksek bir oranı kapsamaktadır. Ses eğitimi almanın Türk Sanat Müziği üslûbunu geliştireceğine inanan öğrencilerin oranı yüksek olmasına rağmen, bu konu önemli olduğu için konunun gerekli olmadığını düşünen öğrenciler için çözüm önerileri getirilebilir. Yaşantısında eser seslendirirken ses tekniğini kullanmaya özen gösteren öğrenciler, katılımcıların neredeyse yarısını oluşturmaktadır.

4. Türk Sanat Müziği lisans öğrencilerinin ses eğitiminin bireysel yapılmasına yönelik algıları şu şekilde belirlenmiştir:

Ses eğitiminin bireysel yapılmasına yönelik algılar	Evet		Kısmen		Hayır	
	<i>f</i>	%	<i>f</i>	%	<i>f</i>	%
Ses eğitimi çalışmalarının bireysel olarak yapılması beklentisi taşıyor musunuz?	32	91.4	3	8.5	---	---
Ses eğitimi çalışmalarının bireysel olarak yapılması beklentisi taşıyor musunuz?	25	71.4	7	20	3	8.5
Ses eğitimi çalışmalarının bireysel yapıldığında Türk Sanat Müziği üslûp ve seslendirişine daha olumlu yansıtacağına inanıyor musunuz?	23	65.7	10	28.5	2	5.7

“İnsanda ses çıkaran ve meydana gelen sesi en güzel, en etkileyici bir biçimde karşıdaki varlığa iletmeye yarayan organlar 4 sistemde toplanmıştır.” akt. Göğüş,1994:16. Bu 4 sistemin etkili bir biçimde çalıştırılmasını sağlamak etkili şarkı söylemeyi sesi en doğru ve sağlıklı bir şekilde kullanmayı kolaylaştıracağından ve her bireyde bu 4 sistemin kullanımına yönelik sorunlar farklı olacağından ses eğitimi çalışmalarının bireysel yapılmasının gereği ortaya çıkmaktadır.

“İleri düzey ses çalışmalarında teke tek öğrencilerle ilgilenilmesinin bu eğitimin daha verimli olmasını sağlayacağı belirtilmektedir. Öğrencinin disipline edilmesi, sesin oturması ve

zaman içinde olgunlaşması için bazı metotların kullanılması gereklidir.” akt. Özcan,2010:7. Ses eğitimi bireysel olarak yapmanın gerekli olduğunu düşünen ve bu beklentiyi taşıyan öğrenci sayısı yüksek oranda gözlenmektedir. Ayrıca yine büyük bir çoğunluk yapılan bu bireysel çalışmaların Türk Sanat Müziği üslûp ve seslendirişine olumlu bir şekilde yansıtacağına inanmaktadır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırmada genel olarak öğrencilerin büyük çoğunluğunun ses eğitiminde solunum çalışmalarına ihtiyaç duydukları fakat bunu her gün yapmaya gerek görmedikleri anlaşılmıştır. Bu doğrultuda öğrencilere her gün yapılan solunum çalışmalarının icraya yansımalarının olumlu etkilerinin gösterilmesiyle bu konuda daha duyarlı olacakları düşünülmektedir. Araştırmada önemli bir noktayı oluşturan sesin oluşumu, korunması ve bilimsel temellere dayanan ses eğitimi tekniklerinin kullanımı konusunda öğrencilerin büyük çoğunluğunun yetersiz olduğu anlaşılmış ve bu konuda da yeterli bilgilerin verilip sesin doğru kullanıldığı takdirde icra ve üslûba ne denli olumlu yansıtacağına benimsenilmesinin yerinde olacağı düşünülmüştür. Öğrencilerin hepsinin Türk Sanat Müziğinde ses eğitimi almanın gerekliliğine inandığı görülmüştür. Ses eğitiminin önemini kavrayan ve bunu günlük yaşantısına da taşımaya çalışan öğrenciler için ses eğitimi bireysel yapmanın önemi yadsınamaz. Şarkı söyleyebilmek için ses yolunun tamamen açık olması gerekir. Ünlü seslerin çıkarılmasında şarkıcı fazla zorlanmazken ünsüz sesleri çıkarırken ses yollarının daraltılması gerekir ve bu müzikalitenin bozulmasına neden olur. Şarkı söyleme sanatının bir yandan doğru notaları çıkarırken diğer yandan şarkı sözlerini anlaşılır biçimde telaffuz etmek olduğu belirtilmektedir. (Ömür,2001:43). Bu durum, şarkı söylerken sözlerin anlaşılabilirliğine zarar vereceğinden oluşacak aksaklıkların eğitimle düzeltilmesi gerekir. Edinilen bilgiler doğrultusunda, bilimsel temellere dayanan ses eğitimi teknikleriyle bireysel olarak yapılan ses eğitiminin Türk Sanat Müziği icrâ ve seslendirişine olumlu yansıtacağı fikrine ulaşılmış ve bu konuda yapılan çalışmalar arttırıldığı takdirde öğrencilerin daha bilinçli hale geleceği düşünülmüştür.

Ek-1 Araştırmaya Yönelik Anket Soruları

- 1- Ses eğitiminde solunum çalışmalarını gerekli buluyor musunuz?
☐ Evet ☐ Kısmen ☐ Hayır
- 2- Ses eğitimindeki solunum çalışmalarının her gün yapılmasına ihtiyaç duyuyor musunuz?
☐ Evet ☐ Kısmen ☐ Hayır
- 3- Ses eğitimi çalışmalarında solunum tekniğinin geliştirilmesine yönelik çalışmalar yapılması beklentisi taşıyor musunuz?
☐ Evet ☐ Kısmen ☐ Hayır
- 4- Ses eğitimi çalışmalarınızda solunum çalışmalarına önem veriyor musunuz?
☐ Evet ☐ Kısmen ☐ Hayır
- 5- Sesin oluşumu, korunması ve ses tekniği konularıyla ilgileniyor musunuz?
☐ Evet ☐ Kısmen ☐ Hayır
- 6- Sesin oluşumu, korunması ve ses tekniği konularıyla ilgili bilgilere ihtiyaç duyuyor musunuz?
☐ Evet ☐ Kısmen ☐ Hayır
- 7- Ses eğitimi çalışmalarında bilimsel temellere dayanan ses eğitimi tekniklerine ait bilgilerin verilmesi beklentisini taşıyor musunuz?
☐ Evet ☐ Kısmen ☐ Hayır

- 8- Ses eğitimi çalışmalarınızda sesin oluşumu, korunması ve bilimsel temellere dayanan ses eğitimi tekniklerini kullanıyor musunuz?
() Evet () Kısmen () Hayır
- 9- Bilimsel temellere dayanan ses eğitimi tekniklerinin Türk Sanat Müziği üslûp ve seslendirilişine ters düşmeyeceğine inanıyor musunuz?
() Evet () Kısmen () Hayır
- 10- Türk Sanat Müziği eserlerinin seslendirilmesinde ses tekniğini kullandığınızı düşündüğünüz sanatçıları dinlemeye ilgi duyuyor musunuz?
() Evet () Kısmen () Hayır
- 11- Türk Sanat Müziği'nde ses eğitimi almanın bir ihtiyaç olduğunu düşünüyor musunuz?
() Evet () Kısmen () Hayır
- 12- Türk Sanat Müziği eserleri seslendirenlerin ses eğitimi almalarını bekliyor musunuz?
() Evet () Kısmen () Hayır
- 13- Ses eğitimi almanın Türk Sanat Müziği üslûbunu geliştireceğine inanıyor musunuz?
() Evet () Kısmen () Hayır
- 14- Yaşantınızda eser seslendirirken ses tekniğini kullanmaya önem veriyor musunuz?
() Evet () Kısmen () Hayır
- 15- Ses eğitimi çalışmalarını bireysel olarak yapmanın gerekli olduğunu düşünüyor musunuz?
() Evet () Kısmen () Hayır
- 16- Ses eğitimi çalışmalarının bireysel olarak yapılması beklentisi taşıyor musunuz?
() Evet () Kısmen () Hayır
- 17- Ses eğitimi çalışmalarının bireysel yapıldığında Türk Sanat Müziği üslûp ve seslendirilişine daha olumlu yansıtacağına inanıyor musunuz?
() Evet () Kısmen () Hayır

KAYNAKÇA

- Altıntaş Özcan, Ö. (2010). Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Uygulanan Ses Eğitimi Yöntemlerinin İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Afyonkarahisar.
- Cüceloğlu,D.(2007). İnsan Ve Davranışı. Psikolojinin Temel Kavramları. 16.Baskı. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Göğüş, İ. M.(1994). Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Ana Dal Ses Eğitimi Programlarının Etkinliği, Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ömür, M.(2001)., Sesin Peşinde, İstanbul: Pan Yayınları.
- Töreyin, A. Meral. (2008). Ses Eğitimi Temel Kavramlar- İlkeler- Yöntemler, 1. Basım., Ankara: Sözkese Matbaası.
- Uçkan, E. (2002). Soprano Sesin Özellikleri ve Eğitimi., Yüksek Lisans Tezi., Dokuz Eylül Üniversitesi Sos Bilimler Enstitüsü Opera Ana Sanat Dalı., İzmir.

**“SENKRETİZM BAĞLAMINDA ‘KARADENİZ ROCK’ OLGUSU:
GRUP MARSİS ÖRNEĞİ”**

Seher AKKAŞ¹¹²

İbrahim Yavuz YÜKSELSİN¹¹³

ÖZET

Hiçbir kültürün katışıksız ve özgün olmadığı, doğası gereği kültürlerin az ya da çok geçirgen ve sürekli değişim içinde oldukları, günümüz sosyal bilimlerinin ortak kabul gören anlayışlarından biridir. Son yıllarda bu alanda daha çok üzerinde durulan nokta, kültürlerin orijinal kalıntılarından çok, değişim ve dönüşümle ortaya çıkardıklarıdır. Bu değişim ve dönüşümün en ilgi toplayan noktalarından biri ise kültürlerin etkileşim sürecinde birbirlerinden neyi, nasıl ve ne şekilde alarak içselleştirdikleri, inşa ve yaratma sürecinde ortaya koyduklarıdır. En yalın haliyle iki ya da daha fazla şeyin bir araya gelerek yeni bir şeyin ortaya çıkması olarak tanımlanabilecek olan ‘senkretizm’ (*syncretism*), artan küreselleşme tartışmalarıyla birlikte günümüz sosyal bilimlerinin en yaygın kavramlarından biri ve kültürel alandaki bu değişim ve dönüşümün önemli analitik araçlarından biridir.

Bu bildiri, günümüz yerel müziklerinin popüler müziklerle etkileşimi sonucu aldıkları görünümü senkretizm bağlamında ele almayı amaçlar. Bu bağlamda, Karadeniz yerel müziğinin rock müzikle bir arada kullanımı ile ortaya çıkan ve ‘Karadeniz Rock’ olarak tanımlanan olgu, kendi ifade biçimini bu olgu içine konumlandıran Grup Marsis örneği ile irdelenir ve somutlaştırılır.

Anahtar Kelimeler: Senkretizm, Melezlik, Kültürel Etkileşim, Anadolu Rock, Karadeniz Rock, Otantisite.

**‘BLACK SEA ROCK’ PHENOMENON WITHIN THE CONTEXT OF SYNCRETISM: THE
EXAMPLE OF BAND MARSIS**

ABSTRACT

It is one of the commonly accepted understandings of the current social sciences that no culture is pure or authentic and that cultures, due to their nature, are more or less pervious and prone to continuous changes. Recently rather than the original remnants of cultures, the emphasis in this field is more on the fact that cultures emerge as a result of changes and transformations. One of the most attention drawing points of these changes and transformations within this interaction process is what cultures derive from each other and how they internalize and exhibit their derivations with in the process of building and creation. ‘Syncretisms’ which can most plainly be described as the emergence of something new out of the convergence of two or more things, together with the increasing discussions of globalization is one of the most common concepts of liberal arts of the modern day as well as the important means of the change and transformation in the cultural domain.

¹¹² Seher Akkaş. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Yüksek Lisans programı öğrencisi, İzmir, Türkiye. seherakkas@gmail.com

¹¹³ Doç.Dr. İbrahim Yavuz Yükselsin. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü öğretim üyesi, İzmir, Türkiye. iyavuz@deu.edu.tr

The aim of this paper is to consider, within the context of syncretism, the perspective the modern day local genres obtained through their interaction with popular genres of music. In this regard, as a popular example, the phenomenon of *Karadeniz Rock* (Black Sea Rock) which has emerged through the combined use of Black Sea region local music and rock music is examined. This phenomenon is embodied with the example of Band Marsis which has located its way of musical expression in this phenomenon.

Key Words: Syncretism, Hybridity, Cultural interaction, Anatolian rock, Black Sea rock, Authenticity

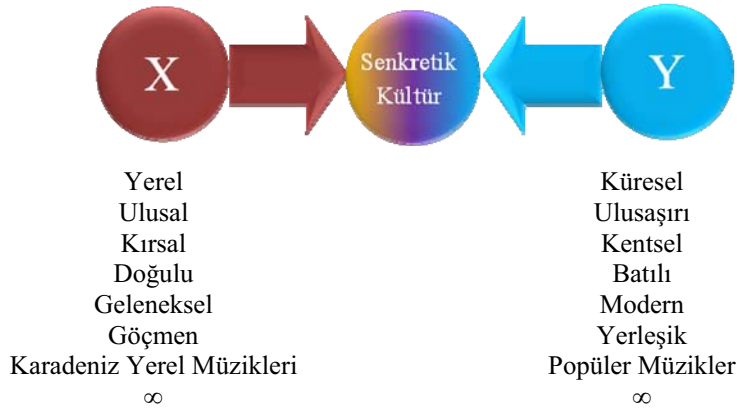
Giriş

En yalın anlamıyla iki ya da daha fazla şeyin bir araya gelerek yeni bir şeyin ortaya çıkması olarak tanımlanabilecek olan ‘senkretizm’¹¹⁴ (Fr. *syncrétisme*; İng. *syncretism*), artan küreselleşme tartışmalarıyla birlikte, ‘karışım’ın (*mixture*) ve kültürel alandaki değişim ve dönüşümün tanımlanmasında birçok disiplinde en çok başvurulan analitik kavramlardan biridir. Bununla birlikte, senkretizmle nerdeyse eşanlamlı olarak aynı şeyi -karışımı- ifade etmek üzere kullanılan, ‘melezlik/hibridlik’ (*hybridity*), ‘kreolizasyon’ (*creolization*), ‘füzyon’ (*fusion*), ‘alaşım’ (*amalgamation*) vb. terimlerden yalnızca bir tanesi olduğunu ve tüm bu terimlerin kavramsal tanımlanmalarındaki karmaşanın henüz giderilmediğini de belirtmek gerekir. Bu çalışmada ‘senkretizm’, hem diğerlerine göre disiplinler (biyoloji, metalurji vb.) hem de ırksal ve olumsuz çağırışımının görece daha az olması nedeniyle tercih edilmiştir.

İlk kez Plutark (M.Ö. 50-120) tarafından, “kendi aralarında sürekli savaşan Giritliler’in, ortak bir düşman söz konusu olduğunda, tüm anlaşmazlıkları bir tarafa bırakıp oluşturdukları birliği tanımlamak için” kullanılan ‘senkretizm’, 16ncı yüzyıldan başlayarak teolojik ve felsefi öğretilerde eklektik karışımlar için olumsuz anlamda kullanıldı (Aydın ve Emiroğlu 2003: 730-731). Zamanla kültür odaklı çalışmalarda da iş görebileceği anlaşılacak olumlu bir anlam yüklendi ve sosyal bilimlerin birçok alanında yaygınlık kazandı. Stewart’a (1999: 51) göre, kültürlerin zamanın herhangi bir noktasındaki oluşma sürecini tanımlayan ‘senkretizm’, var olan bir yapının/unsurun, mevcut pratiklerinden ayrışarak yeni bir takım pratiklerin içinde, yeni biçimlerle, yeniden oluşmasının yollarına işaret eder. Müziksel bağlamda ise ‘senkretizm’, “müzikte meydana gelen belli başlı süreçlerden biri ve toplumların ya da müzik kültürlerinden türlerin kaynaşarak yeni bir türü biçimlendirdikleri zaman ortaya çıkan durum” olarak tanımlanır (Kaemmer 1993: 100). Belli coğrafi, ekonomik ve dilbilimsel etmenler, göç, ticaret, ortak yerleşim, kolonizasyon vb. nedenlerle kültürler arasında bir temas olduğu zaman senkretizm olasılıkları ve biçimleri artar (Aydın ve Emiroğlu 2003: 732).

Aşağıdaki diagramda (Şekil 1) gösterildiği gibi, senkretik kültür; X’in yerini tutabilecek yerel, ulusal, kırsal, doğulu, geleneksel, göçmen vb. atıflardan biri ya da birkaçı ile tanımlanan bir kültürün, Y’nin yerini tutabilecek küresel, ulusaşırı, kentsel, Batılı, modern, yerleşik vb. atıflardan biri ya da birkaçı ile tanımlanan bir kültürle karşılaş(tırıl)ması sonucunda ortaya çıkan müzakerenin ve yeni bir inşa sürecinin sonucudur.

¹¹⁴ Senkretizm sözcüğünün Türkçe karşılığı ‘bağdaştırmacılık’ olmakla birlikte, sözcüğün uluslararası literatürdeki yaygın kullanımı göz önüne alınarak özgün terim (senkretizm) kullanılmıştır.



Şekil 1. Senkretik kültürün oluşumu.

Senkretizm gibi ‘karışım’ı ifade eden bir başka anahtar kavram olan ‘melezlik’ üzerine kaleme alınmış metinler ‘senkretik olan’ın anlaşılmasında ve tanımlanmasında da işgörür. Subaşı’nın (2003: 64, 65; 2005) Jonathan Friedman’dan (1999:102) aktardığına göre, “Melezleşme, bugün hayli yaygınlık kazanmış türden bir kültürel süreci ifade etmektedir. Çünkü melezlikle, birbirinden mekân olarak ayrı olan, farklı tarihsel kaynakların ürünü olarak günümüze değin ulaşan anlam ve anlamlı biçimlerin yaygın bir tarzda karşılaşma ve karışması sürecine atıfta bulunmaktadır”. Melezlik kavramı, kültürel dinamikler göz önüne alındığında geçmişte olduğu gibi günümüzde de saf, otantik hiçbir şey olamayacağı, saf olandan söz etmenin saf ve bozulmuş olan arasındaki hiyerarşiyi yeniden üretmek anlamına geleceğini vurgular (İçli 2001: 169).

Melezlik ve senkretizmin yalnızca küreselleşmenin yarattığı bir olgu olarak sınırlandırılmayacağı, başlangıcının küreselleşme idealinden çok önceye dayandığı gerçeği önümüzde olmakla birlikte, günümüzde kültürlerin doğrudan ya da dolaylı olarak devam eden bir süreklilik içerisinde birbirlerini etkilemeleri de göz önüne alınmalıdır.

Küreselleşmenin Senkretik Oluşumlardaki Etkisi

Değişen ve dönüşen dünyayı algılama çabalarımızın bir sonucu olarak son dönemlerde her alanda sıklıkla karşımıza çıkan ‘küreselleşme’ (*globalization*) terimi, pek çok tanımlama ile ifade edilmeye çalışılmasına karşın, hala sınırları net olarak çizilememiş, tartışmaya açık bir durumdadır. Küreselleşmenin ne olduğunun sorgulanması bu bildirinin odak noktası olmamakla birlikte yerel ve küreselden gelen taleplerin senkretik pratikleri oluşturmada oynadığı aktif rol nedeniyle olgunun özetlenmesinde yarar vardır. Bununla birlikte bu özet, ‘kültürel küreselleşme’ye göndermede bulunmayı hedefler.

Küreselleşme sadece ekonomik, kültürel, siyasal, sosyal ilişkileri değiştirmekle kalmayıp, kullandığımız kavramlara yeni boyutlar da eklemektedir. Ülkeler arasında sınırları aşan ekonomik, toplumsal, siyasi bağlar, insanları önemli ölçüde etkilerken, dünya toplumunda giderek artan bir karşılıklı bağımlılık ortaya çıkmıştır. İçli’nin (2001: 164) de vurguladığı gibi “Küreselleşme bir yandan dünya çapında mal ve insan hareketliliğinin artışı, diğer yandan da kültürel süreçte ortaya çıkan hızlı bir değişme ve farklılaşmadır”. Yerel-küresel eksenindeki taleplerin ve bu taleplerin doğurduğu alışverişin hızı ve görünürlüğünün, teknolojik gelişmelerden seyahat kolaylıklarına kadar pek çok nedenden beslenerek kazandığı ivme, senkretik kültürlerin ve bu kültürlerle ilişkin pratiklerin yaratılmasında da başat rol oynar. Söz konusu senkretik kültürlerin ve pratiklerin oluşması ise kültürlerin karşılıklı müzakeresi ile mümkündür. Çerezcioğlu bu durumu şöyle açıklar:

Küreselleşme, karşılıklı etkileşim ve etkilemenin, yani merkezden çevreye ve çevreden merkeze doğru gerçekleşen bir akışın yol açtığı, dinamik bir süreç olarak anlaşılır. Bu bağlamda öne çıkan ‘yersiz yurtsuzlaşma’ (*detrterritorialization*), ‘melezleşme’ (*hybridization*), ‘yerelleşme’ (*localization*) ve ‘küyerelleşme’ (*glocalization*) gibi kavramlar, küreselleşmenin kültürel düzeyde yarattığı dönüşümleri anlamak açısından önemli analitik araçlardır. Bu kavramların bazıları yerellerin küreselin etkisine girmesi ve kendisini dönüştürerek küresele dahil olmasına gönderme yaparken, bazıları da yerel kültürel unsurların küresel ile kurduğu müzakerelere işaret eder. (Çerezcioglu 2011: 102)

Bir yandan geleneksel kültürel kategorileri yıkarken diğer yandan yeni kültürel türleri birleştiren küreselleşme, iletişim teknolojileri ile bu yaratıcı süreci kolaylaştırır. Yerel, yalnızca küreselin basit bir yansıma alanı ya da edilgen kutbunu oluşturmaktan öte, cevap üreten, karşılık veren ve küresel ile sentezleme kabiliyetine sahip bir belirleyicilikle konumlandırılır (Çerezcioglu 2011: 106). Roland Robertson’un 1990’da yayımlanan “Küreselleşme: Toplum Kuramı ve Küresel Kültür” adlı kitabında ortaya attığı ‘küyerelleşme’ (*glocalization*) kavramı, bu duruma tanımlamaya yöneliktir. Küreselleşmenin “yerelliğin yaratılması, sonra da içerilmesi” biçimini, küresel ile yerel olanın ilişkisini anlatmak üzere kullanılmış olan terim, küreselin yerelle, yerelin de küreselle olan iç içe geçmişliğine (küreselin yerelleşmesi ve yerelin küreselleşmesi) dikkat çeker.

Küreselleşme, kültürel hayatı fiziksel mekânla (*place*) şimdiye kadar olan yakın ilişkisinden koparmış ve süreç küreselleşmiş kültürün melezleşmiş kültür olduğu düşüncesini getirmiştir. Bu düşünce gittikçe yoğunlaşan kültürler arası trafiğin, kültürle yer arasındaki bağın çözülmesiyle beraber, yerinden çıkarılmış bu kültürel pratiklerin birbirine karışarak yeni, karmaşık, melez kültür biçimleri ürettiğini ileri sürer. Tomlinson’a (2004: 193, 197) göre “kültürel sınırlılık ilüzyonuna rağmen, diğer kültürlerden düşünmeden alınan onları taklit ederek kendine mal eden öğeler, değiş tokuşlar ve buluşlarla evrilirler.”

Küreselleşmenin etkisiyle hareketliliğin artması çok sayıda insanın Batı’ya ulaşmasını kolaylaştırmış, bu ivme öncesinde ulusal ya da yerel düzeyde belirli zaman ve mekânlarda gerçekleştirilen toplumsal ilişkiler, artık yeni zaman ve mekânlar içerisinde değerlendirilmeye başlanmışlardır. Bu yaklaşıma göre, yerel kültürlerle nüfuz eden küresel kültür, yeni senkretik/melez kültürlerin, yeni kültürel kimlik alanlarının doğmasına neden olmuştur.

Bu aşamada yerel-küresel müzakeresi ekseninde ortaya çıkan bir sonuç olarak ‘Karadeniz Rock’ın incelenmesi, onun tarihsel geçmişinin ne şekilde evrildiğine bakmayı gerektirir. Bu düşünceden hareketle ‘Karadeniz Rock’ olarak ifade edilen olguya zemin oluşturan tarihsel geçmişe bakmakta yarar vardır.

Karadeniz Rock’ın Tarihsel Zemini

Karadeniz Rock’ın senkretizm bağlamında incelenmesi, bir yanda Karadeniz yerel müziğinin geçirdiği değişimi, diğer yanda bu bildirinin ana odağı olmamakla birlikte, ‘Rock’ müziğin dünyada ve Türkiye’deki gelişim sürecini dikkate almalıdır. Çünkü, ana akım Rock müziğin zemininde 60’lı yılların başından itibaren yaygınlaşan *Folk Rock* ve akabinde Türkiye’de ortaya çıkan *Anadolu Rock*¹¹⁵ ortak kavramsal içeriklere (halka, kırsala, yerele ilişkin) göndermede bulunurlar. ‘Folk’ ve ‘Anadolu’ terimleri kullanılan müziksel gerece ve söyleme kaynaklık eden ‘halk müziği’ni, ‘Rock’ ise Batılı, modern, kentsel normlara dayalı üretilen ana akım popüler müzik biçimini nitelendirir. Sonuçta iki kültürel kaynağın bileşkesi olarak

¹¹⁵ Tarihsel ya da türsel yönden ortaya çıkabilecek çelişkileri önlemek amacıyla, bölüm içerisinde, ‘Anadolu Pop’ veya ‘Anadolu Rock’ tanımlamaları yerine, ‘Anadolu Pop/Rock’ tanımlaması kullanılacaktır.

tanımlanan Folk Rock ve Anadolu Rock'ın bizatihi senkretik olmalarından daha doğal bir şey yoktur. Ancak asıl iddia 'Rock' olarak tanımlanan ana akım müziğin bizatihi senkretizmin sonucu olduğudur.

Oluşumunda *Blues* ve *Caz*'dan izler taşıması nedeniyle senkretik bir müzik olan *Rock*'ın ortaya çıkışına kaynaklık eden tür olarak Amerikan *Rock'n'Roll*'una bakıldığında Amerikan kırsalının izlerini taşıdığı görülür. Aynı biçimde anaakıma yön veren İngiliz rock kültürü de başlangıçta *Rock'n'Roll*'un yanı sıra İngiliz ve İrlanda müziklerinden beslenerek dahil olduğu ana akım *Rock*'da kendi senkretizmini inşa etti. Altmışların ortalarından başlayarak Batılı gençler, genelde çok gelişmiş ülkelere doğru tek yönlü bir akışa sahip olan emperyalist kültürde alışlagelenin aksine doğu kültürüne, mistisizmine ve elbette müziklerine merak saldılar. Kimliksele varoluşunu yeniden tanımlama çabasına giren genç kuşak müzisyenler, folk müziğe 'müdahale edilmemiş', 'otantik' bir kimlik aracı olarak yaklaştı ve onu popüler müzik çarkının içine, yer yer olduğu gibi fakat çoğunlukla popüler müziğin tınısal niteliklerine uyarlayarak dahil ettiler.

Amerika ve İngiltere'nin ardından 'Folk Rock' kısa sürede dünyanın birçok ülkesinde olduğu gibi Türkiye'de de yaygınlaştı. 60'ların ortalarından başlayarak İstanbul, Ankara ve İzmir'de kurulmuş orkestralarda, gruplarda yetişen gençler, taklit ettikleri Batı işi popüler müzikteki gelişmeye paralel olarak halk müziğinin önemini kavrayarak, yerel değerlere sahip çıkmanın verdiği hazla müzik yapmaya başladılar. Batı'daki *Folk* ve *Country* akımlarına denk düşen ve çok kısa sürede popüler arenada yerini alan bu akıma bir de isim bulunması gerekiyordu. İlk önce Cem Karaca "ulusal Türk müziği" diye bir adı dillendirir, ancak bu adlandırma tutulmayınca bir başkasında karar kılınır: *Anadolu Pop/Rock*. Moğollar grubunun üyesi Taner Öngür tarafından ortaya atılan bu adlandırma benimsenir. Bu adlandırmayı ortaya atan Taner Öngür, Hey ve Diskotek dergilerinde amaçlarını şöyle açıklar:

... İspatlamak istediğimiz, halk müziğimizin çoksesli bir ruha sahip olması. Ayrıca folklorumuzdaki dinamizmin pop müziğin dinamizmine yakın olması. Bizim yapmamız gereken zengin ve işlenmemiş öz müziğimizi Batı üslubu ile birleştirip modern ve milli bir sanat yaratarak Batı'ya bir an önce yetiştirmektir. Anadolu popda amaç, ileri teknik ile zengin folk öğelerini birleştirmektir. Kendimizden ancak bu şekilde bahsettirebiliriz (Canbazoglu 2009: 27).

'Anadolu Pop/Rock' da pop müziğin uluslararası ana akımı ve Batı kültürü dışında olan bir yerel müziğin bir araya gelmesi ile ortaya çıkmış, başka coğrafyalarda da birçok benzeri olan *syncretic* ya da *hybrid* (melez) olarak adlandırılabilir bir türdür (Bilgin 2008: 2). Uluslararası arenada yaşatları *Country*, *Folk* üst başlıklarıyla kendi halk müziklerine eğilirken, Türkiye'nin kent kökenli gençleri yüzlerini Anadolu'nun müziğine çevirirler. Halkın kendini, sorunlarını doğrudan ya da metaforik yollarla yansıttığı bir araç olarak 'halk müziği', 1970'lerin sosyal ve politik sorunları içinde, halkla birlikte hızla politize olur ve bu doğrultuda Anadolu pop da değişimini bu politik havayla sürdürür. Moğollar, Cem Karaca gibi isimler öncülüğündeki Türkiyeli popçuların (ya da rockçıların) bir bölümü, Anadolu'yu politik muhalif duruşu ile de kitleleri etkisi altına almaya başlayan rock müziğin yanına eklerler.

Yukarıdaki özetlemenin de gösterdiği gibi, ana akım rock'ın, Türkiye'de çıkışına kaynaklık ettiği bir tür olarak Anadolu Pop/Rock'ın, Karadeniz Rock için de bir köprü görevi gördüğü gerçeği önümüzdedir. Dolayısıyla Karadeniz Rock temelde Anadolu Pop/Rock bağlamında sergilenen müziksel davranış ve söylemleri -tek, ancak önemli farkla- model alır. Anadolu Pop/Rock, bütün Anadolu'ya atıfta bulunan bir yapıdadır. Fakat 'Karadeniz Rock'ın başına konan Karadeniz sıfatı Anadolu coğrafyasının içerisinde belli bir yere atıfta bulunur ve

kendi içerisinde toplamaya çalışır. Dolayısı ile Karadeniz Rock'ta kültürel bir farklılık olarak 'Anadolulu' olmak değil 'Karadenizli' olmak vurgulanır.

Anadolu Pop/Rock akımıyla birlikte popüler kültür aracılığı ile türkülerle tanışan kentli dinleyicilerin yanında, köylerden metropollere göç eden herkes gibi Karadeniz insanı da kendisini kendi yerel müziği aracılığıyla tanımlama stratejisini geliştirir. Kentte üretilen ve çoğu kentlileşmiş dinleyici kitlesini hedef alan bir müzikal pratik olarak 'Karadeniz Rock', kendisini hem kentsel hem de yerel alanlarda, 'Batılı ve popüler olan'a göre tanımlayan bir Karadenizli'nin, yerel kültürel kimliğine ulusötesi/küresel bir dayanak oluşturmaya da olanak tanır. Karadeniz Rock olarak ifade edilen ve bu senkretik kültürel yapının, yukarıda da belirttiğimiz gibi, bir ucunda Karadeniz, diğer ucunda ise Rock yatmaktadır. Bununla birlikte 'Karadeniz Rock'a kaynaklık eden iki pratiğin de kendi içlerinde senkretik özellikler taşımaları dikkat çekicidir.

Günümüzdeki Karadeniz Rock gruplarına esin kaynağı olması bakımından özel bir yere sahip olan, 1993 yılında Mehmet Ali Beşliler ve Kazım Koyuncu tarafından kurulan ve ilk Lazca müzik yapan rock grubu olma özelliği taşıyan Zugaşi Berepe, 'Soft Lazca Rock' gibi bir tanımlama ile 'Karadeniz Rock' tanımlamasının ilk ipuçlarını oluşturdular. Bununla birlikte Zugaşi Berepe örneğinde belirli bir etnisitenin (Lazlık) vurgulanması dikkat çekicidir. Oysa Karadeniz Rock, yerel olarak Karadeniz'de karşılaşılan tüm kültürel ve etnik yapılanmaları kapsayan senkretik bir şemsiyedir. Karadeniz yerel müziği denildiğinde, homojen bir yapı değil, dil, biçim/üslup, çalgılar, oturtum vb. pek çok farklı müziksel ve müzikdışı unsurları bünyesinde barındıran bir yapı anlaşılmalıdır. Rock müziğin yukarıda değinilen senkretik yapısı da göz önünde bulundurulursa, iki senkretik müziğin ya da kültürün bir araya gelerek yeni bir 'senkretik kültür/müzik' yaratması durumu -senkretizmin senkretizmi- ile karşılaşılır.

Karadeniz Rock'ın Ana Akım Rock ve Yerel Bileşenleri

Teknolojik gelişmelerin hız kazanmasından önceki dönemlere ait kendiliğinden gelişen senkretik oluşumlar, günümüz popüler müzik kültürü içerisinde yerini, yeni karışımların (*mixtures*), ya da bir başka söyleyişle 'senkretikler'in yaratılmasına ve ortaya çıkan ürünün tanımlanması ve meşrulaştırılması amacıyla geliştirilen yeni stratejilere bırakmıştır. Bu noktada, hem senkretizmi anlamada hem de Grup Marsis'in kendisini konumlandığı 'Karadeniz Rock'a ilişkin bulguları açıklamada iş görebilecek en önemli kavramlardan biri 'otantisite'dir.

Müzikte otantisite, bireyin ya da bireylerin kültürel ve müziksel olarak kendilerini "öteki"lerden ayıran ve bu ayrımını hem söylemsel hem edimsel olarak zaman içinde inşa eden bir ideale gönderme yapmasının yanında, içinde konumlandığı topluluğa olan aidiyetini geliştirmede de etkin bir rol oynar. Erol'un (2009: 212) belirttiği gibi, "müziyenler toplumsal bir itibar olarak gördükleri otantisite isnadını almak ve otantik bir müzik yaptıklarını kanıtlamak için çeşitli stratejilere başvururlar. Bunlar, yaptıkları müzik türü/üslubu ile ilgili olduğu kadar, özgül olarak inşa edilen ve algılanan müzikdışı bileşenlerle de yakından ilgilidir" ve "kimi zaman bir 'aksan ya da 'şarkı söyleme üslubu', kimi zaman özel bir çalgı tercihi, kimi zaman giyim, bedensel devinim ya da bir yaşam biçimi olarak görünebilir." Bu nedenle, kültürel kimliğin inşa ve aidiyet sürecinin bir ürünü olarak birleştirilen/bağdaştırılan, yani senkretik kılınan müzik pratiklerindeki yerelden ve küreselden alınan otantik işaretleyiciler ve bu pratiğin aktarılmasında üretilen stratejiler, yaratılan senkretik ürünün anlaşılmasına dair önemli ipuçları sunar.

Grup Marsis, öncelikle kimliğini garantiye almak için, kendisini geniş ölçekli bir kolektivite olan rock müzik içinde tanımlar. Bu tanımlama grubun, meşruluğu ve sağlamlığı apaçık ortada olan bir bütünün parçası olma durumuna bağlı olarak güven gereksinimini karşılar. Diğer yandan, bu büyük bütünün (*Rock*) içinde farklı olma gereksiniminin karşılanması ise,

grubun kendini tanımlama da rock müzikten daha önemli bir rol atfettiği, söylemlerinde müzik yapma gerekçeleri ile özdeşleştirilen Karadeniz yerel müziği ile gerçekleştirilir. Belirtildiği gibi, grup böylelikle dinleyicilerinin hem büyük bir bütünün parçası olma hem de özgül bir kimliğe (Karadenizlilik) sahip olma ihtiyacını karşılamış olur. Başta, aidiyet ve tanımlanma sorununa çözüm üreten bu tutumlar ve sonrasında bu tutum ve iddiaları ispata yönelik her iki müziksel alandan da devşirilen otantik unsurlar, grubun ‘senkretik’ olarak tanımlanmasının ana gerekçelerini oluşturur.

Tablo 1. Grup Marsis’in müziğinde senkretik yapıyı oluşturan özellikler.

BİLEŞENLER	KÜRESEL	YEREL
	ANA AKIM ROCK	KARADENİZ
Dil ve Anlatım	Sert Vokal İfadeler	Türkçe (Karadeniz şivesi ile) Lazça Hemşince Gürcüce
Çalgılar ve Tını	Elektrik Gitar Bas Gitar Davul Distortion kullanımı	Kemençe, Tulum, Akordeon
Davranış / Tutum	Ana akım Rock’a özgü sert müziksel ifade ve çalım biçemi.	Dans (Horon) Kemençe ve Tulum’un eklendiği yerlerde öne çıkmaları
Giyim-Kuşam Kodları	Uzun saç ve sakal Blujean Gömlek	Yerel motif ve aksesuarların kullanımı
Söylem	Modernite, Kentlilik, Popüler Ana akım biçeme bağlılık	Karadenizlilik Geleneksel / Otantik Yerel olana bağlılık
Sahne Kurgusu	Davul ve Bas Gitar arkada Elektrik gitar ve solist önde	Tulum ve Kemençe önde solistin iki yanında

Yukarıdaki tabloda yer alan, Grup Marsis’i ve müziğini tanımlayan bileşenler, grubun söylemsel ve edimsel olarak sergiledikleri müziksel (ve müzik dışı) davranışların analizini yansıtır. Tabloda, ‘Karadeniz Rock’ın dil ve anlatım, çalgılar ve tını, davranış ve tutumlar, giyim kuşam kodları, söylem ve sahne kurgusu düzeyleri olarak tanımlanan bileşenleri; biri Küresel ‘Anaakım Rock’, diğeri yerel ‘Karadeniz’ olarak tanımlanan iki kültürel bağlamdan alınan unsurları/özellikleri içerir ve grubun her iki bağlama ilişkin otantisitelerini yansıtır.

Ana Akım Rock Bileşenleri

Grup Marsis, kendisini içinde konumlandığı rock müzik otantisitesinin tınısal işaretleyicilerini öncelikle elektrogitar, davul ve basgitardan oluşan uzlaşım rock müzik oturtumunu kullanarak gösterir ve önemli bir işitsel rock müzik işaretleyicisi olan *distortion*

tonunu yoğun olarak kullanır. Davul ise yine rock müziğin kodlarına uygun olarak kullanılır. Canlı performans boyunca bir ya da birden fazla kez mutlaka davulun solo icrasına yer verilir. Zaman zaman bu icra sırasında davulcunun ayağa kalkarak şov yapması hatta vücudunun üst kısmında yer alan dövmeleeri gösterecek şekilde soyunması rock müziğe özgü davranışlardan biridir.

Grup Marsis'in, söylemsel düzeydeki rock otantisitesinin işaretleyicisi, Korhan Özyıldız'la yaptığımız görüşmemizde (11.12.2011, İstanbul) olduğu gibi, kendisini öncelikle bir rock müzik grubu olarak (kullanılan yerel müziğe vurgu yapmayı ihmal etmeden) tanımlaması ve bunu sık sık yinelemesidir:

Karadeniz müziği yapıyoruz ama aynı zamanda bir rock grubuyuz. Sadece Karadeniz müziği yapmıyoruz. Karadeniz müziği denince, hani genel olarak aklına başka birşey, otantik müzikler geliyor. Karadeniz'in daha özgün müzikleri geliyor. Biz Karadeniz Rock müziği yapıyoruz. Bir rock grubuyuz.

Grup üyelerinin yapılan görüşmeler sırasında, Grup Marsis'in "Türkiye Rock Müzisyenleri Antolojisi" içerisindeki yerine ve rock müzik festivallerinde yer aldıklarına ilişkin vurguları, kendilerini rock müzik içerisinde konumlandıklarını gösterir. Kendilerini bir "rock grubu" olarak tanımlamalarına ve rock müzik içerisinde hangi kategoride konumlandıklarına ilişkin olarak grubun gitaristi Çağatay Kadı 08.02.2011 tarihli görüşmede şunları söyledi:

Etnik rock denen ve dünyanın her tarafında da yapılan, örnekleri görülen bir tarz var. Rock müzik dünyanın evrensel müziği ve sadece bir bölgeye ait bir müzik değil. Dünyanın halk müziği demek aslında bir yandan daha doğru olur ki, halk müziği ile birçok paralel yönleri var. O yüzden her coğrafyanın kendi orijinal müziği ile halk müziğini birleştirdiğinde ortaya zaten tanımlanması gereken bir müzik türü çıkıyor. *British Rock* gibi.

Grup Marsis'in söylemsel rock müzik işaretleyicilerinden bir diğeri de, görüşmeler sırasında da sık sık vurguladıkları 'folk rock' türünün önde gelen müzisyenleri ve grupları ile kendileri arasında kurdukları bağıdır. Ayrıca, günümüzde, dünyanın, özellikle Avrupa'nın çeşitli yerlerinde kendileri gibi yerel unsurlar kullanarak rock müzik yapan müzik gruplarını anmayı unutmazlar. Bir görüşme esnasında grubun yerel ezgiler ve çalgılar kullanan Finlandiyalı rock müzik grubu Korpiklaani ile kendilerini örtüşturmeleri bunu doğrular.

Rock müziğin kadim işaretleyicilerinden biri olarak politik muhalefet; grubun bir diğer söyleme dayalı otantisite işaretleyicilerinden biridir. Görüşmeler esnasında grup üyelerinin "Rock asi bir müziktir, isyankâr bir müziktir. Bizim bütün duruşumuzdan, yani sahne duruşumuzdan her zaman her yerdeki duruşumuza, konuşmalarımıza, hayat görüşümüze her şey ile doğru orantılıdır." ifadeleri bu durumu yansıtır. Grup Kazım Koyuncu'nun politik duruşundan da aldığı ilhamla çeşitli çevreci ve antikapitalist eylemler içerisinde yer almakta, yapılan röportajlarda ve konser etkinliklerinde fırsat buldukça bu yönlerine vurgu yapmaktadırlar. Albüm tanıtım reklamlarında ve grubun resmi sitesinde "Dikkat! Bu grup yüksek oranda radyasyon içerir." ibaresi ile Çernobil faciasına ve grubun nükleer karşıtı olmasına yapılan gönderme, grubun tüm konser etkinliklerinde bu konudaki söylemlerle pekiştirilmektedir.



Resim 1. Grup Marsis, “Marsis Dağı” albümünün tanıtım afişi fotoğrafı (2009).

Grup Marsis’in giyim tarzı ve beden dili gibi sahne performanslarında kullanıldığı kodlar, rock müziğin belli başlı otantik işaretleyicilerinin kullanılması açısından önemlidir. Grup giyim tarzı ile marjinal bir rock grubu özelliği göstermese de, rock müziğin genel kodlarına uygun davranır. Elektrogitar, basgitar ve davul, zaman zaman anaakım rock’ın beden diline koşut davranışlarla icra edilir. Tulum, kemençe ve solistin davranışları da bu kodlara uygundur. Davulcu ve basgitarist dışında grubun tüm üyelerinin saçları uzundur. Tulum çalıcısı dışında tüm müzisyenler *piercing* tarzı metal aksesuarlar kullanırlar. Davulcunun dövmelerini öne çıkartması dikkat çekicidir.

Yerel (Karadeniz) Bileşenler

Belli bir kimliğe sahip çıkma iddiasıyla ortada olma, diğerlerinden farklılığını vurgulama çabasını da beraberinde getirir. Grup Marsis, müzikal varlığını aynı zamanda Karadeniz’li olma ve “Karadeniz müziğini ulusala ve oradan da evrensele taşıma” iddiasıyla da ortaya koyan bir gruptur. Grup bu iddiayı, “rock müzik” gibi evrensel boyutta meşrulaşmış bir müzik aracılığıyla gerçekleştirme eyleminde olsa bile, yapılan müziğin içerisine yerleştirilen Karadeniz yerel müziğine dair öğeler, özellikle şive, ağız ve bölgede yaşayan etnisitilere (Laz, Gürcü) ait dillerin kullanımı şeklinde tezahür eden, dilsel boyut ve bölge yerel müziğinin en baskın müzikal aracı olarak kemençe ve tulum çalgılarının kullanımı ile tınısal otantik işaretleyiciler olarak ele alınabilir.

Dil, Grup Marsis’in müziğinde kullanılan en belirgin işaretleyicilerden biridir. Karadeniz Rock, terimden anlaşılacağı itibarıyla, herhangi bir dile vurgu yapmamakla birlikte, terimin içeriğinde yörede konuşulan birden çok dile ve bu dillere dair bir politik bir duruşa gönderme yapması beklenir.



Şekil 1. Karadeniz Bölgesi'nin coğrafi ve siyasi haritası.

Karadeniz Bölgesi birçok farklı dili ve etnisiteyi içinde barındırır. Düzce, Adapazarı çevresi'nde Çerkezler; Giresun, Trabzon (yoğun olarak Şalpazarı), Çorum, Ordu, Tokat ve Kastamonu civarında Çepniler; Dağlık Trabzon'da Pontus Rumları; Artvin, Hopa ve Rize'de (yoğun olarak Hemşin, Fındıklı ve Pazar) Hemşinler; yine Artvin, Ordu, Düzce, Akçakoca ve İzmit çevresinde Gürcüler; ve Rize'de Pazar, Ardeşen, Fındıklı ve Çamlıhemşin de ise Lazlar bu coğrafyanın çok-etnisiteli, çok-kültürlü yapısını oluşturur.¹¹⁶

Karadenizin yukarıda gösterilen çoklu yapısına karşın, Grup Marsis'in Karadeniz algısının bütün Karadeniz'i (ve Karadenizde yaşayan tüm etnik grupları) değil, yalnızca Doğu Karadeniz'i (Giresun, Trabzon, Rize ve Artvin) ve burada yoğunlaşan etnik grupları (Lazlar, Hemşinler ve Gürcüler) içerdiği görülür.

Grup Marsis'in 'Karadeniz Rock' tanımlaması Zuğışı Berepe, Kazım Koyuncu ve diğer Karadenizli müzisyenlerde olduğu gibi yalnızca belirli bir etnisite (Lazlar) ya da dil (Lazca) değil, Doğu Karadeniz'de yaşayan etnik dillerin ve kültürlerin yaşatılmasına dair bir misyon üzerine kuruludur. Grubun solisti Korhan Özyıldız, 08.02.2011'de İstanbul'da yapılan görüşmede durumu şöyle ifade etmiştir:

Vazgeçemediğimiz öğeler var. Yani mesela Türkçe şiveyle söylediğimiz şarkılarda var, mesela Hemşin şivesi, Hemşin ağzı, Trabzon ağzı gibi. Burada işte şiveye ve dillerin hepsini kullanmaya ve gündeme getirmeye çalışıyoruz. Lazca' yı yaşatmak mesela. Aramızdan iki kişinin anadili bu ve kaybolmakta olan bir dil. Bu dilin yaşaması için, kelime olarak onun özüne, gelişimine çok dikkat ediyoruz. Onun gelişimini bozmadan birşeyler üretiyoruz. Hemşince şarkı söyleyeceksek, Hemşinli biriyle konuşarak, o dilin doğru telaffuzunu, her şeyini öğrenerek onu yorumlamaya çalışıyoruz. Bütün dillerde aynı özeni gösteriyoruz. Çünkü aynı zamanda bir kaç kültürü birden yaşattığımız için şarkılarımızda bu hususlara çok dikkat etmemiz gerekiyor.

Tablo 2. Grup Marsis'in ilk albüm çalışması "Marsis Dağı"nda yer verdiği şarkılar ve kullanılan diller.

Şarkılar	Diller
Deda (Anne)	Gürcüce
Siya	Lazca

¹¹⁶ Batı Karadeniz'de varlığı yoğunlaşan Çepniler ve Çerkezlerin, bu bölgeye yerleşimleri diğer topluluklardan öncesine dayanmaktadır. Burada anılmayan fakat Batı Karadeniz'in günümüz demografik unsurlarından olan Lazlar ve Hemşinler ise, büyük oranda, son 30-40 yıl içinde meydana gelen ekonomik nedenlere bağlı göç hareketleri ile bu bölgeye yerleşmişlerdir. İstanbul il sınırı içindeki toprakların bir kısmı Batı Karadeniz Bölgesi içerisinde yer almakla birlikte harita dışı tutulmuştur.

Gyuli Çkimi (Gülüm)	Lazca
Ma Bulur (Gidiyorum)	Lazca
Maçven Guri (Kalbim Acıyor)	Lazca
Marsis Dağı	Türkçe (Hemşin şivesi ile)
Kapiya Sandaliye	Türkçe (Hemşin şivesi ile) ¹¹⁷

Tablo 2’de görüldüğü gibi, grubun ilk albüm çalışması olan “Marsis Dağı”nda, Doğu Karadeniz Bölgesi içerisinde konuşulan diller ve şivelerle seslendirilen şarkılara yer verilmiştir. Grubun dil seçiminde, yörede konuşulan dillerden özellikle Lazca’nın yaşatılmasına dair son yıllarda artan söylemlerin popüler düzeydeki etkisi açıktır.

Grubun senkretik müzikal yapısının en önemli özelliklerinden biri kullanılan ve ‘otantik’ kabul edilen tınısal işaretleyicilerdir. Grubun ‘Karadeniz Rock’ olarak ifadesinin ana öğelerinden olan kemençe ve tulumun tınısal özellikleri bunda belirleyici rol oynar. Grubun albüm ve sahne performanslarında her iki çalgı da hem ayrı ayrı hem de birarada kullanılarak ‘Karadenizlilik’in vurgulanmasında önemli bir rol üslenirler. Bu noktada, yerel ortamında her ikisi de horona eşlik eden ancak gerçekte asla bir arada kullanılmayan bu çalgıların (kemençe ve tulum) aynı sahnede buluşturulması bile senkretik bir tutumun ve otantisite algısının sonucudur.

Grup, özgün rock soundunun yakalanabilmesi amacıyla, her iki çalgı içinde yeni teknik özellikler geliştirme yoluna gitmiştir. Tulumun gitar pedalı ile kullanılmasının yanında, grubun kemençecisi ve aynı zamanda bir kemençe yapımcısı olan Ceyhun Demir’in, kemençeyi rock soundu ile örtüştürebilmek için, çalgıya manyetik takıp ‘elektro kemençe’ye dönüştürmesi, grubun, aynı zamanda yerele ait olan formları rock müzik gibi genel kabul görmüş bir müzik içerisine ekleme ve yeniden tanımlama stratejisinin sonucudur.

Grubun dağına bakıldığında ise, yine ya yerel (anonim ya da geleneksel olarak tanımlanan) Karadeniz ezgileri ya da grubun şive, söz içeriği ve ezgisel bakımdan yine Karadeniz yerel müziği çizgisinde yaptıkları yeni yapıtlardan oluşmaktadır. İlk albüm çalışmaları olan Marsis Dağı’nda yer alan şarkılardan üç tanesi beste çalışmasıdır fakat şarkıların sözel ve ezgisel ifadesi Karadeniz türkülleri ile örtüşür.

Ayrıca Grup Marsis’in sahne performansları sırasında yer verdikleri yerel danslar (özellikle Horon) da grubun ‘Karadenizlilik’ kimliğine dair vurguladığı bir diğer önemli unsurdur. Dinleyiciler özellikle kemençe ve tulumun öne çıktığı icralarda geniş horon grupları oluşturarak dans ederler ve/veya dansa davet edilirler.

Dolayısı ile tınısal, söylemsel ve eylemsel olarak işe koşulan otantik işaretleyiciler bu aidiyetlerin pekiştirilmesine aracılık ederler. Bu açıdan bakıldığında Grup Marsis kendisini, özellikle Karadeniz yerel müziklerinden beslenen bir rock müziği grubu olarak görür. Grup Marsis’in Karadeniz Rock icrasına evsahipliği yapan mekânlara bakıldığında genellikle kentsel, Batılı olan davranış ve söylemlerin ortaya konulduğu etkinliklerle özdeşleştiği görülür. Bunlar İstanbul başta olmak üzere kent merkezlerindeki barlar, müzik festivalleri ya da çevreci ve insan hakları merkezli eylemlerin sergilendiği toplumsal etkinliklerdir.

¹¹⁷ Yörede ayrıca bir dil olarak da varlığı iddia edilen ‘Hemşince’nin Hemşin şivesi ile aynı şeyler olmadığına vurgulanması bakımından, *Kapiya Sandaliye*, Rize’nin Hemşin yöresine ait olup, grubun albümünde de bu yörede Hemşin şivesiyle konuşulan Türkçe ile seslendirilmiştir.

Sonuç

Doğası gereği farklı hatta kimi zaman birbirine karşıt unsurları içeren senkretik oluşumlar, ortaya çıkan sonucun bir ürüne dönüştürülmesi ve bu ürünün pazarlanmasına yönelik yeni stratejiler üretilmesini de beraberinde getirmektedir. Grup Marsis örneğinde analizi yapılan veriler, grubun ve 'Karadeniz Rock'ın senkretik yapısını açıklamanın yanında, senkretik müziklerin üretim ve meşrulaşma stratejilerine yönelik eylemlerin kültürel ve toplumsal arka planını anlamamızı da sağlar.

Kültürel kimliklerin senkretik müzikler yoluyla tanımlanma çabalarında seçilen zeminin ifadeye uygunluğu, ifadenin kültürel ağırlık noktasını da belirlemektedir. Grup Marsis'in yerel müziklerinin meşru ifade zemininin "Neden rock?" olduğu sorusuna cevap olarak verdiği; "Karadeniz Yerel Müziği'nin, Rock'a doğası gereği yakınlığı ve yatkınlığı" söylemi bunu destekler. Grubun burada vurgulamak istediği Karadeniz yerel müziğinin hız, ritm ve çalgısal yapısının rock ile uyumluluğu, yöre insanının doğasının kendini bu zeminde ifade edebilmesini kolaylaştırmasıdır. Bu gibi gerekçeler, günümüzde farklı müzik kültürlerinin bağdaştırılarak yeni senkretik pratiklerin oluşumunda rol oynayan etkenlerin, geçmişin spontan dinamiklerinden farklı olarak zaman zaman kurgulanarak da yaratıldığını gösterir. Sonuçta senkretizm, kültürlerin daima yeniden karışma açık ve geçirgen doğalarının bir sonucu olmakla birlikte, günümüzün küresel koşulları ve teknolojik araçları göz önüne alındığında, senkretizmin geçmiştekinden farklı olarak tüm kültürel alanlarda çok daha hızlı ve etkin bir biçimde uygulandığı söylenebilir.

KAYNAKÇA

Aydın, Suavi, Kudret Emiroğlu (2003). *Antropoloji Sözlüğü*, Ankara: Bilim Sanat Yayınları.

Bilgin, Tayfun (2008). *Moğollar Grubu Örneğinde Anadolu Pop ve Türkiye'de Kültürel Modernleşme*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, D.E.Ü Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir.

Canbazoglu, Cumhur (2009). *Kentin Türküsü: Anadolu Pop-Rock*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Çalış, Neslihan (2006). *Popüler Kültür Bağlamında Rock Müziğinin Analizi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi SBE Sosyoloji Anabilim Dalı, Konya.

Çerezcioglu, Aykut B. (2011). *Küreselleşme Bağlamında Extreme Metal Scene: İzmir Metal Atmosferi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, DEÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir.

Erol, Ayhan (2009). *Müzik Üzerine Düşünmek*, İstanbul: Bağlam Yayınları.

Friedman, Jonathan (1999). "Küresel Sistem, Küreselleşme ve Modernitenin Parametreleri", *Postmodernizm ve İslâm, Küreselleşme ve Oryantalizm*, Çev. Bülent Peker, Der. Abdullah Topçuoğlu, Yasin Aktay, 2 b., Ankara: Vadi, s:82-142.

İçli, Gönül (2001). "Küreselleşme ve Kültür", *C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*, Aralık 2001, C: 25, No: 2 s: 163-172. <http://eskidergi.cumhuriyet.edu.tr/makale/47.pdf> (10.10.2011)

Kaemmer, John E. (1993). *İnsan Yaşamında Müzik: Müzik Üzerine Antropolojik Perspektifler*, Yayınlanmamış Çeviri, Çev. Yetkin Özer, Austin: University of Texas Press

Lull, James (2001). *Medya, İletişim, Kültür*, Çev: Nazife Çölyar, Ankara: İmge Yayınları.

Robertson, Roland (1990). *Küreselleşme: Toplum Kuramı ve Küresel Kültür* (Çev.: Ümit Hüsrev Yolsal), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Stewart, Charles (1999). "Syncretism and Its Synonyms: Reflections on Cultural Mixture", *Diacritics*, Vol.29, No. 3, s: 40-72. <http://www.jstor.org/stable/1566236> (15.10.2011)

Subaşı, Necdet (2003). “Kültürel Kimliğin Melezleşmesi”, *Birikim Dergisi*, Ekim 2003, Sayı 174, s: 63-73.

_____ (2005). “Kültürel Kimliğin Melezleşmesi Sorunsalı ve Alevi Kimliği”, *Türk(iye) Kültürleri*, Der. Gönül Pultar, Tahire Erman, İstanbul: Tetragon, s: 299-315.

<http://www.necdetsubasi.com/index.php/calismalar/bildiriler/69-kulturel-kimligin-melezlesmesi-sorunsali-ve-alevi-modernlesmesi> (15.05.2012)

Tomlinson, John (2004). *Küreselleşme ve Kültür*, Çev: Arzu Eker, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

**“MÜZİK TEKNOLOJİSİ ANABİLİM DALI MIDI DERSLERİNDE MAX/MSP
PROGRAMLAMA DİLİNİN KULLANILMASI VE KAZANIMLARI”**

Serdar ÇELİK

serdarcelik@gmail.com

Cumhuriyet Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Teknolojisi Anabilim Dalı

ÖZET

Müzik teknolojisi ve müzik endüstrisi alanında yaygın olarak kullanılan MIDI ve MIDI ile ilgili çalışmalar, genellikle sequencer ve DAW yazılımları ile uygulanır. Müzik teknolojisi bölümü öğrencilerinin mezuniyet sonrası mesleki gelişimi açısından bu yazılımları bilmesi kaçınılmazdır; ancak akademik ve bilimsel gelişim açısından tek başına yeterli değildir. Bu düşünceyle yapılan araştırmanın örneklemini Cumhuriyet Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Teknolojisi Anabilim Dalı 2. ve 4. sınıftan toplam otuz öğrenci oluşturur. 2011-2012 öğretim yılında midi dersi 1. yarıyılta DAW (Cubase 3.1.8) yazılımı ile işlendi. 2. yarıyılta Max/Msp 6. 0 programlama diliyle işlenen derslere katılan öğrencilerin gözlemlenmesi ve görüşme yöntemiyle yapılan çalışmada Max/Msp yazılımının sağladığı muhtemel kazanımlar araştırıldı.

Anahtar Kelimeler: Müzik teknolojisi, MIDI, Max/Msp

***USES AND BENEFITS OF MAX/MSP PROGRAMMING LANGUAGES FOR MIDI
COURSES GIVEN BY MUSIC TECHNOLOGY DEPARTMENT IN THE FACULTY OF
FINE ARTS OF CUMHURİYET UNIVERSITY***

Serdar ÇELİK

***Lecturer in Music Technology Department in the Faculty of Fine Arts of Cumhuriyet
University***

ABSTRACT

MIDI and MIDI related studies, which find a wide range of applications in the fields of music technology and industry, are usually used together with sequencer or a DAW software. Graduate students of music technology departments will inevitably get acquainted with this software as a means for their professional development, but this alone will not be sufficient for academic or scientific researches. With this in mind subjects of a scientific study was formed of thirty sophomore or senior students studying in Music Technology Department in the Faculty of Fine Arts of Cumhuriyet University. The midi course was given in the first semester of the 2011-2012 academic years together with a DAW software (Cubase 3.1.8). In the second semester possible benefits of Max/Msp software were examined with the use of observations and interviews made with students attending courses held with Max/Msp 6.0 programming languages.

Keywords: Music Technology, MIDI, Max/Msp

GİRİŞ

Durmaz (2000), MIDI' yı (Musical Instrument Digital Interface), mikroişlemci teknolojisi ile çalışan elektronik çalgıların, karşılıklı anlaşmasını sağlayan ve aralarında diyaloga izin veren bir bağlantı standarttı, bir *computer* protokolü olarak tanımlar. Bu tanım doğru olmakla birlikte günümüzde çok çeşitli kullanım alanı olan MIDI' yı ifade etmek için yetersiz kalır. 80'lerin başında müzikal çalgılar arasında iletişimi, eş zamanlı çalışmayı sağlayan arabirim olarak standartlaşan MIDI, mikro işlemci teknolojisinin ve geniş depolama imkânlarının gelişmesiyle, müzik endüstrisinin birçok alanında kullanılan, dijital iletişim bilgisine sahip temel yapı haline geldi. Bu nedenle Field (1997) MIDI' yı daha geniş bir ifadeyle "MIDI bir donanım arayüzü, bir dosya formatı, Standart MIDI File içinde bir veri ya da General MIDI'nın belirlediği çalgı simülasyonudur" şeklinde ifade eder.

Müzik üretimi alanında MIDI' dan çeşitli şekillerde faydalanılır: MIDI mesajları, perde, gürlük, sustain, ritim gibi müziğin temel niteliklerini karşıladığı gibi vibrato, legato, tenuto, detaşe, stakato gibi müzikal nüansların ifadesi için de kullanılabilir niteliktedir. Müzikal performansın "mid", "midi" dosya formatıyla kaydedilebilir, editlenebilir, depolanabilir yapısı bu dosya formatlarının Finale, Sibelius gibi nota yazım ve arajman programlarıyla kullanılabilmesine, paylaşılmasına, kullanıcının yazdığı notayı seslendirebilmesine, değişiklik yapabilmesine, çıktı alabilmesine ve çeşitli çalgı tınılarıyla tekrar tekrar seslendirmesine olanak tanır. Cubase, Protools, Logic, Sonar gibi DAW (Digital Audio Workstation) yazılımları, kullanıcıya ses (audio) ve MIDI ile birlikte çalışabileceği, editleyebileceği, kaydedebileceği geniş bir platform sağlar. Aynı zamanda analog ve dijital harici donanımların nerdeyse bütün becerisini bünyesinde barındıran VST, RTAS gibi pluginler ve sanal çalgılarla (virtual instrument) hem ucuz hem de kompakt bir yapıdadır.

Çok hızlı işlemciler, bellek ve depolama üniteleri sayesinde örneklenmiş doğal seslerin tekrar seslendirilmeleri, bir dönemin duvarları kaplayacak kadar büyük bireştireçlerinin işini yapabilen sanal çalgıların varlığını, MIDI mesajlarını kaydedip göndermeyi ve sabit diskler üzerine çok kanallı kayıtlar yapabilmeyi olanaklı kılmaktadır. Analog ses sinyallerinin, sayısal ifade edilebilmesi, çeşitli ortamlarda saklanabilmesi ve kolaylıkla çoğaltılabilmesi, üretilen müziğin ses kalitesinin hiçbir kayba uğramadan yayılıp paylaşılabilmesi açısından önem taşımaktadır (Eden, 2006).

MIDI sıralayıcısı sayesinde herhangi bir sanal çalgı performansı yaratmak mümkündür. Donanımsal yapıların ara yüzlerinin taklit edildiği pluginler ve bütün bir sistem, basit bir MIDI klavye ya da MIDI arabirimini kullanan elektronik piyanolar, MIDI özellikli gitarlar, nefesli, yaylı, vurmali MIDI çalgılar ile seslendirilebilir. Dijital kayıt teknolojisinin yüksek örnekleme ve geniş depolama olanakları ve sürekli gelişen ses sentezleme teknikleri ile gerçeğine çok yakın tınılardan oluşan ses bankaları -MIDI mesajlarını kullanarak- DAW yazılımları bünyesinde kullanıcının hizmetine sunulur. "MIDI' nın edit yeteneği performansın hemen hemen bütün parametrelerinin değişimine izin verir. Dahası çoğu yazılım paketleri audio track yanında bir MIDI sıralayıcı senkronize etme yeteneğine sahip olmakla birlikte vocal ve çalgı bölümlerine eklemeler yapabilir" (Airy, Parr, 2010: 42). MIDI bağlantı normu, sayıları binlerle ifade edilebilecek harici ses bankası tınılarından seçim yapabildiği gibi, sentetik ve gerçek sesler DAW ve sıralayıcılar kullanıcısına çok yönlü çalışma alanı sunar.

Max/Msp

Müzik teknolojisi alanı, onun gelişimine destek olmak, müziğe dair teknolojik ve bilimsel gelişmeleri takip eden, tasarım ilkelerini bilen, hem "yeni"yi üreten hem de üretilene uygulama alanı yaratan, araştıran olmak durumundadır. Bu nedenle müzik teknolojisi öğrencisi,

MIDI' yı müzik üretiminde bir araç olarak kullanmakla birlikte, sıradan bir arayüz kullanıcısı olmanın dışına çıkarak MIDI' nın çalışma prensiplerinden, mesajlarının içeriğinden, arka planda çalışan sayısal değişimlerden haberdar hatta MIDI' yı alternatif teknolojilerle ilişkilendirebilen bilgi ve beceriye sahip olmalıdır.

Uygulamalı MIDI derslerinin, sıralayıcı (sequencer) ya da DAW yazılımları ile işlenmesi tercih edilebilir görünse de bu yazılımları kullanabilmek için MIDI mesajlarının nasıl çalıştığına dair bilgiye ihtiyaç yoktur. Sıralayıcı ve DAW yazılımlarının üretim amacı MIDI' nın temel niteliklerini kazandırmaktan çok amatör ya da profesyonel kullanıcıya hızlı ve pratik biçimde mix becerisi kazandırmaktır. “Müzik sıralayıcılar MIDI verilerini düzenlemek için dizayn edilmiş en uygun yazılımlardır. Yazılımın dosyaları bir bestecinin özgün işini yazılımın çıktısı müzikal kompozisyonu ifade eder. Bununla birlikte Max MIDI verilerini düzenlemek için kullanılabileceği gibi onun temel amacı oluşturulan MIDI verilerini manipüle etmek, üretmek, işlemek ve depolamak için obje yaratmaktır”(Todd, 1998). Note-on, note-off, control change, program change, pitch bend gibi temel midi kontrol mesajları bu yazılımlar üzerinde belirli parametrelerle hazır olarak sunulur. Dijital müziğe ya da mix yapmaya ilgi duyan herhangi bir kullanıcının (müzik teknolojisi ana bilim dalı öğrencisi olması gerekmez) bu amaçla üretilmiş onlarca yazılımdan ihtiyaç duyacağı herhangi birini öğrenmesi kolaydır ve kullanıcı arka planda çalışan MIDI mesajlarından habersizdir.

Prodüksiyon anlamında Cubase daha iyi olabilir ama MIDI kullanmak noktasında Max' ten daha fazla yararlandığımı düşünüyorum. Bir de Max işin mutfağı gibi her şeyi orada görüyorsun, orada öğreniyorsun. (Görüşme, Sivas, 10.05.2012).

Nitekim müzik teknolojisi ana bilim dalı giriş sınavlarına başvuran öğrencilerin çoğunluğu bu yazılımlardan bir ya da bir kaçını az ya da çok öğrenmiş olarak gelmiş olsa da MIDI konusunda yeterli bilgiye sahip değildir. Bununla birlikte MIDI derslerinin sadece teorik olarak işlenmesi durumunda, öğrenilen konuların kısa bir zamanda unutulması kaçınılmazdır. MIDI' nın uygulamalı işlenmesi aşamasında, öğrencinin aktif öğrenme süreci içinde etkin olabileceği, MIDI mesajlarının sayısal değerlerini kullanabileceği ve farklı arabirimlerle ilişkilendirerek etkileşimi tecrübe edebileceği bir çalışma ortamı sunulmalıdır. Bu amaçla MIDI uygulama çalışmalarında kolay anlaşılması açısından başlangıçta grafiksel ara yüzü olan, algoritmik temelli bir programlama diliyle çalışılması düşünülmüştür. MIDI dersi uygulamalarında tercih edilen programlama dili Max/Msp'dir.

Max/Msp müzik, ses işleme ve multimedya için etkileşimli bir grafik ortamıdır. Dünya çapında müzisyenler, besteciler, ses tasarımcıları, görsel ve multimedya sanatçılarının kullandığı, hem müzikal hem de görsel projeler için teknolojik özellikli modern bir sanat haline gelmiştir. Grafiksel bir programlama dili olduğundan öğrenmesi kolaydır ve anlatımcılığa büyük bir güç verir. Max/Msp grafiksel objeler ve sanal kabloların birbirlerine bağlanmasıyla oluşturulan bir programdır. Bu objeler ses ve görsel işleme için ya da grafiksel kullanıcı arabirimi olarak konfigüre edilerek kullanılabilir. Ses sentezleme ve sinyal işleme yeteneği, sentezleyiciler, örnekleyiciler, dinamik işlemciler, sinyal işleme etkisi, MIDI ve daha birçok şey için kullanılabilir(Cipriani, Giri, 2010).

Max/Msp'yi diğer programlama dillerinden ayıran en temel özelliği görsel temelli oluşu ve MIDI ve ses işleme uygulamaları için geniş bir çalışma ortamı sunmasıdır. Bu yönüyle Max/Msp her adımda sonuçlarının kontrol edilebildiği, kullanıcının sağlama yapabileceği, aynı zamanda gerçek harici donanımların (osilatörler, MIDI kontrol üniteleri, metronom gibi) bir tür görsel arayüzle (interface) ifade edildiği bir platform ve çalışma alanı sunar. Böylece kullanıcı harici donanımlarla kullandığı üniteleri birbirleriyle ilişkilendirmesine benzer uygulamaları görsel bir alan üzerinde rahatlıkla yapabilir. Max/Msp çok çeşitli objeler ve mesajlardan oluşur.

Her objenin belirli bir işlevi olmakla birlikte mesajlardan gelen verileri giriş biriminden alır ve değerlendirerek çıkış birimine iletir. Max/Msp sesin biçimlendirilmesi, tını taklidi, örnekleyiciler, filtre elemanları ve dinamik üniteleri, sıralama işlemlerini, ses sentezleme ve MIDI programlama çalışmalarını birbiriyle eş zamanlı kullanım imkânı sunar. Aynı zamanda Jitter eklentisiyle sesle ilgili bütün birimleri görsel verilerle (video ve resim formatları) ilişkilendirebilir ve mouse, klavye gibi standart bilgisayar donanımları dışında insan arayüz (human interface) üniteleriyle (gamepad, wii pad, joystick gibi) yönlendirebilir. Max/Msp gerek pratik kullanımı gerek farklı programlama dillerine dönüştürme becerisi (convert) ve gerekse harici sıralayıcı programlarına (Cubase, Ableton, Logic) Rewire ve Host birimleriyle bağlanmasıyla daha geniş bir çalışma ve kullanım alanı sunar.

DAW ya da sıralayıcılarla hazır olarak verilen MIDI parametreleri, Max/Msp 'de oluşturmak ve programlamak mümkündür. Sıralayıcı programlarında çalışan öğrenci MIDI mesajları ve MIDI parametrelerinin arka planda nasıl çalıştığından habersiz, edilgen ve pasif durumdadır. Max/Msp de bütün MIDI parametrelerini kullanıcı kendisi belirler, kullanmayı düşündüğü sayısal değerleri kendisi girer ve doğrudan sonuca ulaşır. Dolayısıyla öğrenci Max/Msp de aktif ve etkin durumdadır.

Cubase'de MIDI'ya dair her şey havada kalıyor, Max'te işlem aralığı çok geniş ve her şey daha açık. Örneğin program Change nedir dediğimizde teorik olarak söylenebilecek şeyler varken Max'te aynı zamanda uygulama şansımız var. İçeriğini tam olarak görme şansımız var. Cubase de MIDI editöre tıkladığımızda program change var. Ama tam olarak program change nedir? Max/Msp de bu daha açık. Cubase de program change için bas ve ses gelsin. Ama Max'te biz bunu kendimiz belirliyoruz (Görüşme, Sivas, 11.05.2012).

İkisini de görmüş olmamız (Cubase, Max) yönelimleri de belirledi. Cubase'de yaptığımız işin içini açabiliyoruz: ne yapıyoruz, ne yapmışız görebiliyoruz. Hangi obje ya da mesajı kullanırsak ne olur, proje nereye gider bunları görebiliyoruz. Cubase'de kapalı bir şeyler var ama Max'i açtığımızda aslında neler yapıyormuşuz diyorum (Görüşme, Sivas, 10.05.2012).

Max/Msp grafiksel ara yüze sahip algoritmik temelli programlama dilidir. Geleneksel programlama dillerinden farklı olarak grafiksel ara yüzü ile öğrenimi kolay ve pratiktir. MIDI mesaj bilgileri ve bağlantı şekilleri, bir MIDI klavye ya da kontrol birimleriyle kullanılabilmekte ve MIDI' ya özgü durum ve veri baytları, farklı matematiksel, işitsel ve görsel objelerle ilişkilendirilebilmektedir. "Her şey net, matematik temelli olduğu için, uygulayarak öğrendiğimiz için daha kalıcı olduğuna inanıyorum" (Görüşme, Sivas, 11.05.2012). İçeriğinde dört işlemi barındıran objeler olduğu gibi MIDI mesajlarının üretildiği ve değerlendirildiği objeler de mevcuttur. Obje ve mesaj içeriklerinin neler olduğunu bilmek, projenin amacı doğrultusunda ilişkilendirmek, doğru bağlantı noktaları belirlemek yeterlidir. Bu nedenle algoritmik yapının öğrenilmesi öğrencinin analitik düşünme becerisi kazanmasında da etkin rol oynar.

Max'te reverb tasarlamakla, Cubase'de reverb kullanmak arasında büyük bir fark var: orda bir tembellik söz konusu, hazır yazılmış bir şey var. Sizin kendi tasarladığınız bir reverb yok, birinin sizin için tasarladığı ve değiştiremeyeceğiniz, kaynak kodunu göremeyeceğiniz bir reverb var. Max'de çok farklı: Sizin tasarladığınız bir reverb var, onun çalışma mantığını çok iyi biliyorsunuz. Kayıta ya da mixde reverb eklerken çalışma mantığını bildiğimiz için Max'te reverb yazdığımız için hem analitik düşünmeye hem de bir reverb'ün nasıl çalıştığını öğrenmek noktasında katkı sağladı (Görüşme, Sivas, 11.05.2012).

Max'te çalışmak, lego oynamak gibi, hem zevkli hem de sürekli düşünmeyi gerektiriyor (Görüşme, Sivas, 10.05.2012).

Ben, liseyi elektronik bölümünde okuduğum için Max'i lisede kullandığımız Bread board' larla çalışmaya benzetiyorum. Orda dirençleri, lambaları, sensörleri birbirlerine bağladığımız gibi

Max’ te de farklı objeleri farklı mesajlarla birbirine bağlıyoruz. Bu yönüyle elektronik mühendisliğine benziyor (Görüşme, Sivas, 10.05.2012).

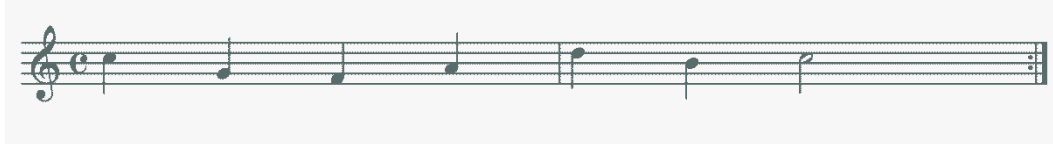
MIDI Dersinin Max/Msp Programlama Dili İle İşlenmesi:

Note-on, note-off, program change, control change, pitch bend MIDI mesajlarının Max/Msp’de işlenmesi aşamasında toplam sekiz adet seviye belirlendi. Her bir seviyede işlenen konuya ait Max/Msp patch’i, sonraki seviyenin konusuna ait patch’ e eklenerek, çalışmanın sonunda ön görülen bütün MIDI mesajları için oluşturulan tek bir patch dosyasında birleştirilmiş oldu.

1. Seviye:

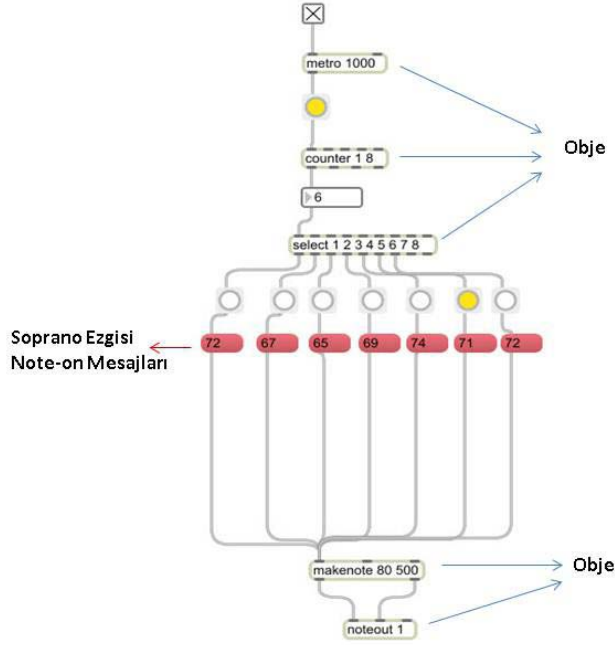
1. seviyede, note-on mesajlarının öğrenilmesi amaçlandı. En temel MIDI channel voice mesajı olan note-on, bir MIDI denetleyicisinde bir tuşa basış bilgisi yanında hangi perdeye (pitch) ve ne şiddete (velocity) basıldığına bilgisini de içerir. “Bir note-on mesaj sinyali bir nota çalındığı zaman algılanır. Bir MIDI klavyede bir tuşa basıldığı zaman note-on mesajı üretilir. Diğer MIDI üniteleri de note-on mesajıyla tetiklenir. Note-on mesajının ilk baytı durum mesajıdır. Bunu takip eden ilk veri baytı basılan tuşun perde değerini, ikinci veri baytı velocity değerini verir”(Rothstein, 1995).

Şekil 1. Soprano Ezgisi



Şekil 1’de gösterilen soprano ezgisi, toplam iki ölçüden oluşan 4/4 ‘lük ölçü sistemi içinde Do Majör dizi sesleri kullanılarak oluşturuldu. Soprano ezgisinde sadece 4’lük ve 2’lik tartım değerleri kullanıldı.

**Şekil 2. Soprano Ezgisinin
Max/Msp’deProgramlanması**



Şekil 1’de verilen ezginin Max/Msp’ de seslendirilmesi için şekil 2’de görülen beş farklı obje ve yedi adet mesaj kullanıldı. “Metro” objesi sisteme gönderilen sinyalin hızını milisaniye (ms) cinsinden belirlenmek (1000ms olarak belirlendi), bir sayaç olan “counter” objesi her 1000 ms’ de 1’den 8’e kadar ki sayı değerlerini üretmek ve “select” objesi giriş biriminden (input) aldığı sayı değerlerini, çıkış birimine (output) paylaşmak (1-2-3-4-5-6-7-8) için kullanıldı. “Makenote” giriş biriminden alınan note-on perde değeri, belirlenen velocity (80) ve note-on mesajıyla note-off mesajı arasında geçen sürenin (duration), diğer anlamıyla sustain süresinin (500ms) değerlerini ekleyerek çıkış birimine perde ve velocity değeri olarak yansıtır. “Noteout” objesi note-on, note-off ve velocity mesajlarını kanal numarasıyla birlikte işleyerek çıkış birimine gönderir. Şekil 2’de kırmızı ile gösterilen yedi adet mesaj, perde değerlerini ifade eder. C5 için 72, G4 için 67, F4 için 65, A4 için 69, D5 için 74 ve B4 için 71 ve tekrar C5 için 72 sayısal mesaj değerleri kullanıldı. Bu sayede tek sesli basit bir sıralayıcı oluşturuldu.

2. Seviye:

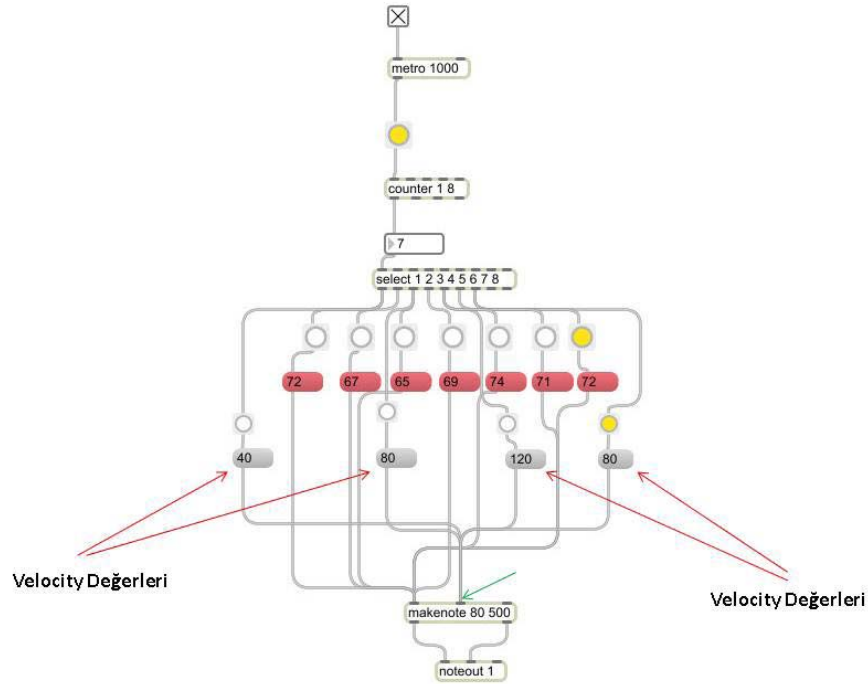
Seviye 2, seviye 1’e gürlük işaretlerinin eklenmiş halidir. Gürlüğü MIDI ifadesi olan velocity değerleri cressendo ile artar ve decressendo ile azalır. Velocity, MIDI denetleyicide tuşa basılan basınç değerinin ve buna bağlı olarak üretilen seste oluşan gürlük değerinin ifadesidir. Note-on mesajının son veri baytıdır. “Velocity MIDI içinde ayrı bir mesaj değildir. Her note-on durum baytına eklenmiş veri paketinin bir parçasıdır. Note-on ve note-off mesajından hariç tutulamaz”(Rona, 1994).

Şekil 3. Soprano Ezgisinde Cressendo ve Decressendo



Soprano ezgisinde “piano”, “forte” ve “mezzoforte” gürlük işaretleri kullanıldı. Piyano ile başlayan soprano ezgisinin gürlüğü ikinci ölçünün başına kadar cressendo ile forteye yükselerek arttı, ikinci ölçünün son zamanına kadar decressendo ile azalarak mezzoforteye düştü.

Şekil 4. Max/Msp’de Cressendo ve Decressendo



Şekil 4’de velocity değerleri 40, 80, 120 ve 80 mesajlarıyla gösterilir. 40 değeri *piano*, 80 *mezzoforte* ve 120 değeri *forte* için kullanıldı.

3. Seviye:

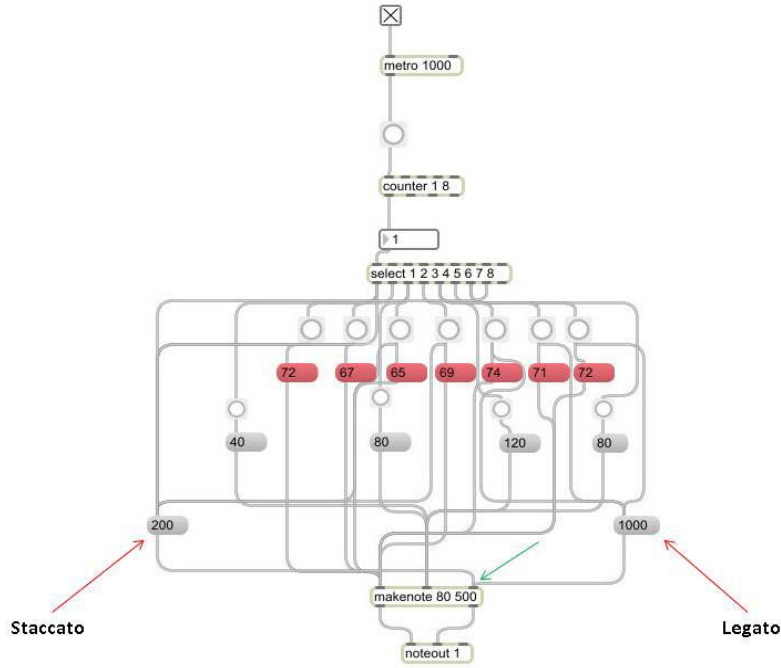
Bu seviyede, sustain süresinin belirlenmesi ve dolayısıyla staccato ya da legato gibi artikülasyon nüanslarının yapılması amaçlandı.

Şekil 5. Soprano Ezgisinde Staccato ve Legato



Seviye 3’de ilk ölçüde staccato, ikinci ölçüde legato artikülasyon işaretleri kullanıldı.

Şekil 6. Max/Msp’ de Staccato ve Legato

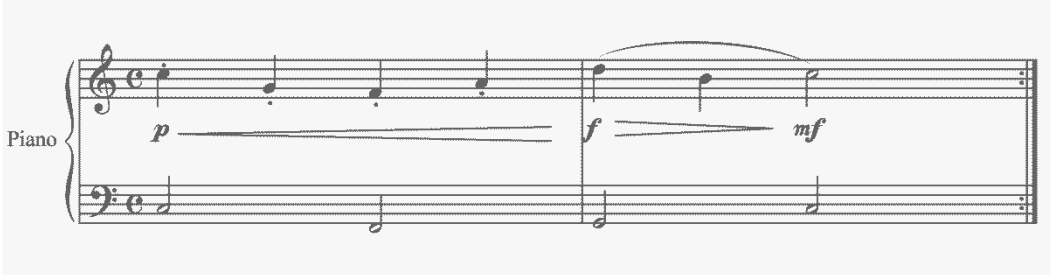


Şekil 6’da MIDI sustain süresi Max/Msp’de, “makenote” objesindeki “duration” giriş biriminden girilen milisaniye cinsinden mesajlarla belirlenir. Staccato için duration değeri 200ms, legato için 1000ms değeri kullanıldı.

4. Seviye:

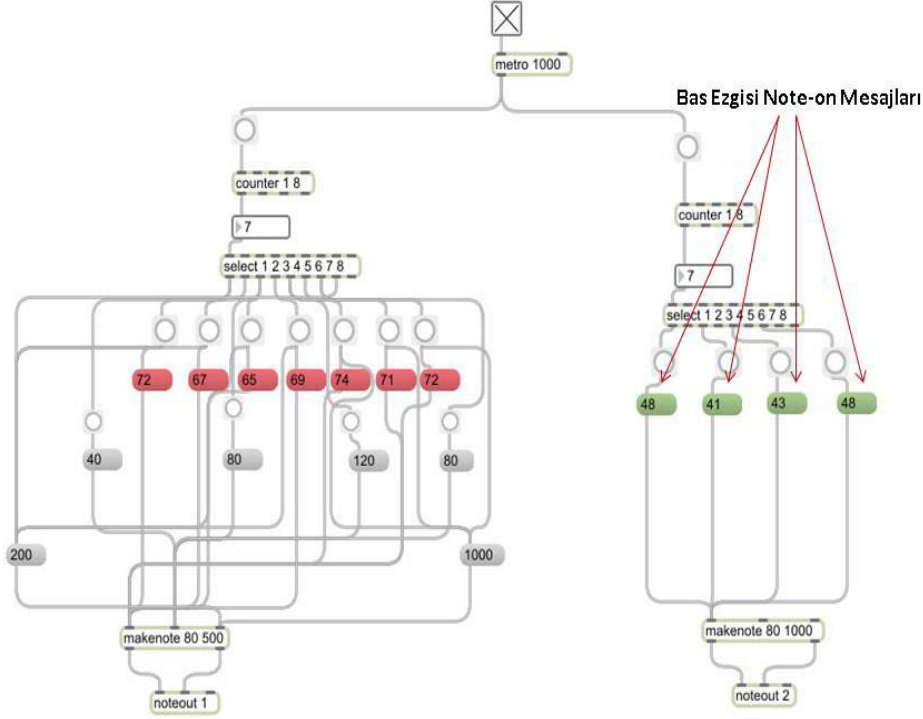
3. seviye kullanılan soprano ezgisine 2’lik süre değerleriyle bas ezgisi eklenerek iki sesli piyano partisine dönüştürüldü.

Şekil 7. Piyano Partisinde Bas Ezgisinin Eklenmesi



Soprano ezgisinin iki zamanlı notasına karşılık gelen I-IV-V-I. derecelerin temel sesleri kullanılarak bas ezgisi eklendi ve iki sesli piyano partis oluşturuldu.

Şekil 8. Max/Msp’ de Soprano Ezgisine Bas Ezgisinin Eklenmesi



Şekil 8’de soprano ezgisi (kırmızı) ile birlikte bas ezgisi (yeşil) eklendi. Her iki ezgiye ait note-on mesajlarının süresi tek bir “metro” objesiyle belirlendi. 4’lük süre değerlerinden oluşan soprano ezgisinin “makenote” objesindeki duration değeri 500 ms iken, 2’lik süre değerlerinden oluşan bas ezgisinin duration değeri 1000 ms’dir.

5. Seviye:

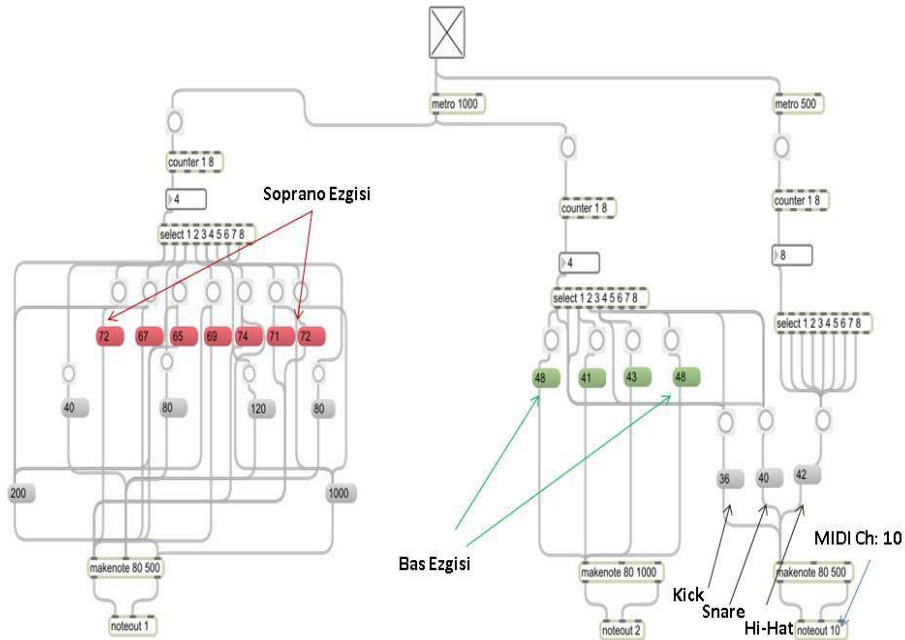
Seviye 4’de oluşturulan piyano partisine Kick, Snare ve Hi-hat’ in kullanıldığı davul partis eklendi.

Şekil 9. Piyano partisine Davul Ezgisinin Eklenmesi



Davul partisinde, Mi notası üzerinde kick, Do notası üzerinde snare, ve Sol notası üzerinde hi-hat vurma çalgıları gösterildi.

Şekil 10. Max/Msp’de Davul Ezgisinin Eklenmesi



Şekil 10' da farklı hızlarda iki adet “metro” objesi kullanıldı. 8'lik süre değerlerinden oluşan hi-hat (GM'de 42) mesajı için 500ms, piyano, kick (36) ve snare (40) için 1000ms seçildi. General MIDI' de davul sesleri 10. kanal numarasından (MIDI Channel) seslendirildiği için “noteout” objesinin kanal numarası 10 olarak belirlendi.

6.Seviye:

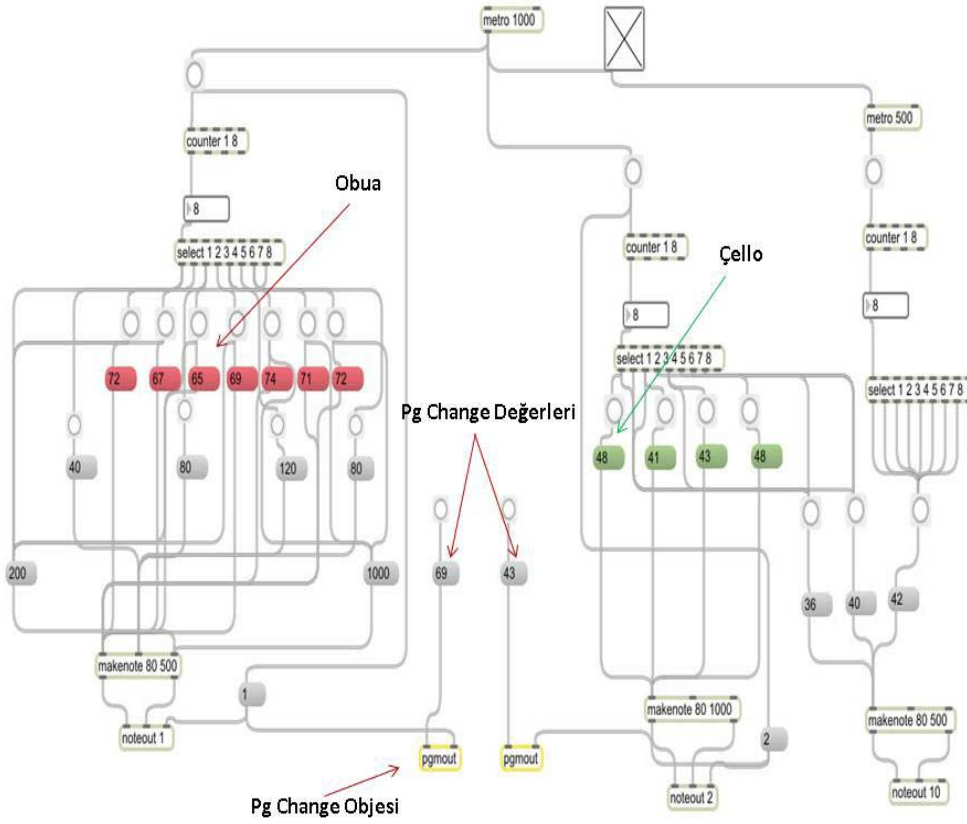
Piyano partisinin soprano ve bas ezgisi, değiştirilerek obua ve çello ezgisine dönüştürüldü. Bu seviyede hedeflenen kazanım MIDI program change mesajının kullanılmasıdır. Bu mesaj MIDI enstrümanları üzerinde bulunan programların değişimi ve kontrolü için kullanılır(Önen, 2007). Belirli bir MIDI kanal üstünde program change mesajı ön tanımlı bir çalgı ve sesin ya da programın (0 ile 127 arasında) değiştirilmesi için kullanılır(Huber, 2007).

Şekil 11. Soprano ve Bas Ezgisinin Obua ve Çello Ezgisine Dönüştürülmesi



Şekil 11’de piyano partisi obua ve çello olarak iki ayrı çalgı partisi haline getirildi.

Şekil 12. Max/Msp’de Program Change ve “Pgmout” Objesi



Max/Msp’ de program change işlemi “pgmout” objesi ile uygulandı. Obua için Pg Change değeri 69, çello için 43 seçildi.

7. Seviye:

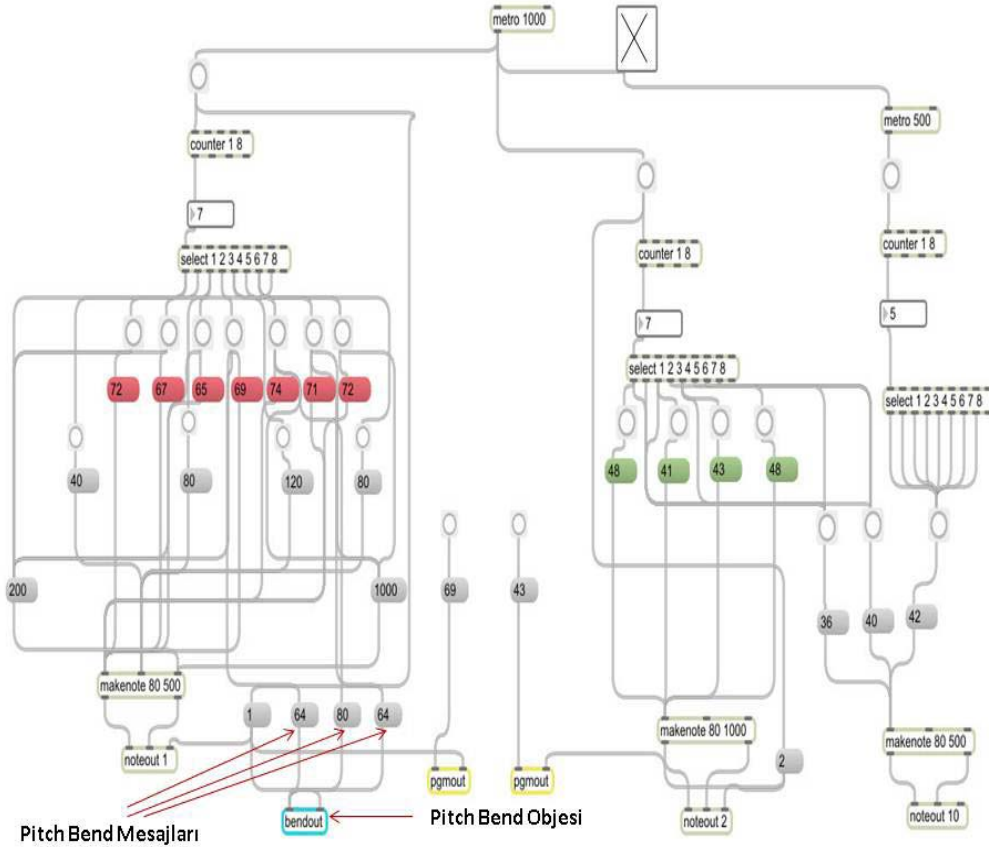
Bu seviyede Pitch Bend ‘in kullanımı amaçlandı. Control change mesajlarından biri olan pitch bend tampere sisteme göre akortlanmış perde frekans değerlerinin mikro tonal aralıklar cinsinden kaydırılması için kullanılan mesaj türüdür. “Merkez değeri 64 olmakla birlikte 64-127 arasında tizleşirmeyi, 64-0 arasında pesleşmeyi ifade eder”(Casabona, Frederick, 1988). Hangi aralıkta (B2, B3, T4, T5 ya da T8 vb.) değişeceği kullanıcı tarafından belirlenebilir.

Şekil 13. Re Notası Üzerinde Kaydırma (Bend) Hareketi



Obua partisinin ikinci ölçüsünde, Re sesi üzerinde kaydırma (bend) hareketi yapılarak yaklaşık çeyrek ton kadar tizleştirildi ve Si notasına inildi.

Şekil 14. Max/Msp’ de Pitch Bend ve “Bendout” Objesi

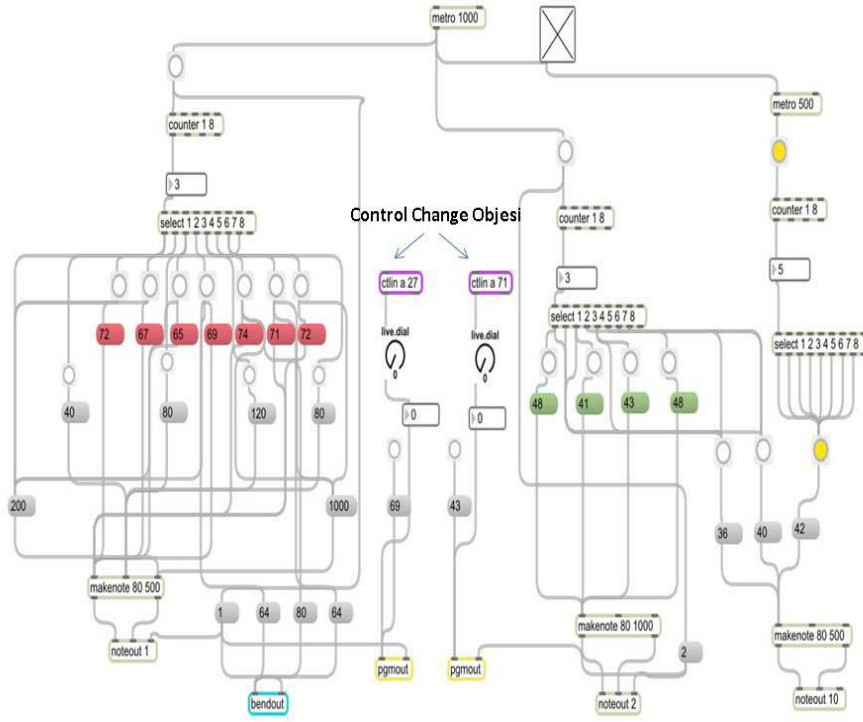


Max/Msp’ de Pitch Bend işlemi “bendout” objesi ile uygulandı. 69 mesaj numaralı perde (A4) seslendirildiğinde bu perdeye ait pitch bend değeri 64’dür. Bu perde üzerinde hiçbir ses kayması yoktur, merkezi perde değeridir. 74 mesaj numaralı perdede (D5) pitch bend değerinin 80 olması yaklaşık çeyrek ton kadar tizleştiğini ifade eder. 71 mesaj numaralı perde de (B4) tekrar 64 pitch bend değeri olarak standart perde değerine geri döner.

8. Seviye:

Bu seviyede Control Change kullanımı amaçlandı. Control change mesajı, bir MIDI donanımının iletişim bilgilerini üzerindeki performans parametreleri ile gerçek zamanlı kontrol edilmesine izin verir. “Ayak pedalı, modülasyon ve pitch bend tekerleği, breath kontrol ve MIDI klavye üzerindeki kullanıcı tanımlı switch ve knob, control change mesajlarını kullanan MIDI donanımlarıdır. Bir control change mesajı üç bayttan oluşur: MIDI kanal numarası, controller ID numarası ve ilgili controller değeri”(Self, 2009).

Şekil 15. Max/Msp’ de Control Change ve “Cltin” Objesi



Max/Msp’ de control change işlemi “ctlin” objesi ile uygulandı. Bir MIDI klavye üzerinden seçilen 27 ve 71 nolu control change butonları “pgmout” objesine bağlanarak obua ve çello ezgisi rastgele çalgı tınıları veya efektlerle seslendirildi.

SONUÇ:

Öğrenci görüşleri değerlendirildiğinde, MIDI dersinin Max/Msp programlama diliyle işlenmesi, MIDI’nın sayısal değerlerinin öğrenilmesi ve uygulanması aşamalarında olumlu sonuçlar vermiştir. Bununla birlikte, öğrencilerin Max/Msp’den MIDI dersi dışında ses işleme ve ses sentezleme gibi sayısal temelli derslerde de etkin bir şekilde kullanabilme bilgi ve becerisi kazandırılarak, onların analitik düşünme ve üretim yetenekleri geliştirilebilir.

KAYNAKÇA:

- Airy S., Parr M., *MIDI, Music and Me: Students' Perspectives on Composing With MIDI*, Music Education Research, UK 2012
- Casabona, H., Frederick, David, *What is MIDI?*, GPI Publication, USA 1988
- Cipriani A, Giri M. *Electronic Music and Sound Design Theory and Practice With Max/MSP*, Contemponet, Italy 2010
- Durmaz, Serhat, *MIDI*, Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, İzmir 2000
- Eden, Arda., *Müzik Üretiminde Bilgisayar Teknolojisinin Kullanılmasının Araştırılması*, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sivas 2006
- Huber, David Miles, [*The MIDI Manual: A Practical Guide to MIDI in the Project Studio*](#), British Library Cataloging-in-Publishing Data, Oxford, UK 2007
- Önen, Ufuk, *Ses Kayıt ve Müzik Teknolojileri*, Çitlembik Yayınevi, İstanbul 2007
- Rona, J. Carl, *The MIDI Companion*, Hal Leonard Corporation, USA 1994
- Rothstein, Joseph, *MIDI: A Comprehensive Introduction*, A-R Editions, Inc, USA 1995
- Self, Douglas, *Audio Engineering Explained*, Focal Press, Oxford UK, 2010
- Winkler, Todd, *Composing Interactive Music: Techniques and Ideas Using Max*, MIT Press, USA 1998

**“GSSL ÖĞRENCİLERİNİN
RESMİ TÖRENLERDEKİ MÜZİKLERE YÖNELİK ALGILARI”**

Serenat İSTANBULLU

Niğde Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi

ÖZET

Bir toplumu millet yapan değerlerin başında kültür ve tarih bilinci gelir. Gelecek nesillere bu değerleri güçlendirerek aktarmak, geçmişi unutmadan dil, din, tarih, kültür ve ülkü birliği temeliyle, vatan sevgisi bilincini oluşturmak, başta eğitimciler olmak üzere bütün toplumun sorumluluğundadır. Bu kutsal değerleri tanıtmak ve aktarmada en güçlü araç milli günler ve milli bayramlardır.

Bu çalışma, müziğin bireysel ve toplumsal işlevlerinden biri olan “törensel coşku” kavramından yola çıkılarak, müziğin, törenlerdeki yerini ve fonksiyonunu ortaya koymak ve tören algısı üzerinde belirlemelerde bulunmak amacıyla yapılmıştır. Bu amaca yönelik olarak, resmi törenlerdeki (29 Ekim, 10 Kasım, 18 Mart, 19 Mayıs vb.) alışlagelmiş tören uygulamaları hakkındaki görüşlerini belirlemek üzere, sanat eğitimi alan ve estetik duyguları yanında sanatsal eleştiri ve öneri algılarının da diğer lise öğrencilerinden farklı olduğu düşünülen Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi öğrencilerinin görüşleri odak grup görüşmesi yoluyla alınmıştır.

Araştırma sonucunda, bu törenlerde kullanılan müziklerin milli duyguları ne denli harekete geçirebildiği, günün anlam ve önemini ne ölçüde yansıttığı, yapılan kutlamalarda ya da anma törenlerinde kullanılan müziklerin milli bilince, öğrencilerin eğitimlerine ve müzik dağarcıklarına ne ölçüde katkısının olduğu saptanmış, ayrıca öğrencilerin söz konusu törenlerde kullanılan müzikler hakkındaki eleştiri ve beklentileri belirlenerek konuyla ilgili öneriler getirilmiştir.

Anahtar kelimeler: Tören, Eleştiri, Algı

**“THE PERCEPTION OF MUSIC BY FINE ARTS HIGH SCHOOL
STUDENTS AT FORMAL CEREMONIES”**

Serenat İSTANBULLU

Niğde Fine Arts and Sports High School

ABSTRACT

Cultural awareness and historical consciousness are the leading values that transform a society into a Nation. Led by educators, it is the responsibility of society to strengthen these values and to pass them on to future generations while using language, religion, culture and unity of ideals as a basis to instill patriotism. Using national holidays and festivals can be the most effective means to reach such goals.

This study has been conducted to find out the importance and function of music at ceremonies and to determine the perception of the ceremony on the basis of 'ceremonial enthusiasm' which is one of the individual and social functions of music. To assist in the study, the ideas of students from the 'Fine Arts and Sports High School' were requested through target group interview on the subject of conventional formal ceremonies (e.g. 29th October, 10th November, 18th March and 19th May). These students who have taken art training are thought to

be different from other high school students in terms of their sense of aesthetics as well as their ability of artistic criticism.

At the end of the study, the results of how much music effected the arousal of patriotism is seen as well as the effect it had on the meaning and importance of the day. The contribution of music and how it is used on national holidays and anniversaries is displayed. The students' training and knowledge of music were essential in their feedback as suggestions have been put forward in light of the students' criticism and expectations about the ceremonies mentioned above.

Key Words: ceremony, criticism, perception

KISALTMALAR:

GSSL: Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi

MEB: Milli Eğitim Bakanlığı

GİRİŞ

Bir toplumu millet yapan değerlerin başında kültür ve tarih bilinci gelir. Gelecek nesillere bu değerleri güçlendirerek aktarmak, geçmişi unutmadan, geleceğe dil, din, tarih, kültür ve ülkü birliği temeliyle vatan sevgisi bilincini oluşturmak, başta eğitimciler olmak üzere bütün toplumun sorumluluğundadır.

Bu kutsal değerleri tanıtmak ve aktarmada en güçlü araç milli günler ve milli bayramlardır. “Tören, şenlik, kutlama, bayram vb şekillerde adlandırılan bu özel günler, toplumların inanç sistemlerinden ve uluslaşma süreçleri içinde yaşadıkları tarihi olaylardan, ortak yaşantılarından, geleneklerinden ortaya çıkmıştır. Bu özel günlerden biri olan ve toplumların milletleşme ve ulus devletlerini kurma süreci içinde ortaya çıkan milli günler ve bayramlar, milletlerin ortak bir takım idealler etrafında bütünleşmesini, ortak inançlar ve değerler geliştirmesini sağlar” (Uzun 2010:109). Milli günler ve bayramların bu değerleri aktarma ve bütünleştirme aşamasında müzik etkili ve önemli bir araçtır.

Müziğin insan yaşamındaki işlevleri/işgörülerini şu beş ana boyutta kümelenecek incelenip özetlenebilir.

1. Bireysel (fizyolojik/biyopsişik) işgörüler,
2. Toplumsal işgörüler,
3. Kültürel işgörüler
4. Ekonomik işgörüler
5. Eğitimsel işgörüler

Görüldüğü gibi bu boyutlar, bir bakıma, insan yaşamının da ana boyutlarıdır ve bu nedenle belirli anlamlar kazanmaktadır (Uçan 1996:21).

Resmi olarak kutlanan özel günler ve bayramlar izleyen ve hazırlayanlara yukarıdaki işgörülerden bireysel, toplumsal, kültürel ve eğitimsel vasıfları kazandırmakta önemli bir yere sahiptir. “Bireyin, üyesi olduğu toplumun iyi bir örnekleme olabilme; çevresine ve kendinden önceki kuşaklara örnek olup kazandıklarını öğretmek toplumun söz konusu değerlerle yaşamasını sağlayabilme, toplumsallaşmanın gerçekleştirilebilmesi ve sürdürülebilmesi için gerekli iki koşuldur” (Günay 2011:188).

“Tören” kavramı etimoloji sözlüğünde “töre” sözcüğünden gelmekte olup, köke gelen –n ekiyle “töre ile ilgili olan, törenin gerektirdiği, töreye değin” anlamlarını ifade etmektedir (Eyüboğlu 2004:669).

“Algı (perception)” ise organizmanın o andaki yaşantısı sırasında edinilen duyuşal bilginin (information) beyin tarafından örgütlenip yorumlanması anlamına gelir (Morgan1993:55).

Resmi törenler, bir ulusun gençliğine, kutlanan güne ait olaylar hakkında bilgi vermek ve o günün önemini kavratmakla kalmamakta, aynı zamanda bir geleneği de aktarma boyutunda önemli işlevler taşımaktadır. Bu nedenle ülkemizde her yıl resmi törenlere ve milli bayramlara özel zaman dilimleri ayrılır ve belirli bir takım hazırlıklarla, bu törenler mümkün olduğunca özenli olarak gerçekleştirilir.

Bakanlar Kurulu’nca yürürlüğe konulması kararlaştırılan ve 5 Mayıs 2012 tarihli resmi gazetede yayınlanan “Ulusal ve Resmi Bayramlar İle Mahalli Kurtuluş Günleri, Atatürk Günleri ve Tarihi Günlerde Yapılacak Tören ve Kutlamalar Yönetmeliği” ile, 1 Ekim 1981 tarihinde yayınlanan “Ulusal ve Resmi Bayramlarda Yapılacak Törenler Yönetmeliği” değiştirilerek resmi törenlerin kutlanılışına ilişkin yenilemeler yapıldı.

Oluşturulan yönetmeliğe göre “Cumhuriyetin ilan edildiği 29 Ekim günü ulusal bayramdır. Türkiye’nin içinde ve dışında Devlet adına yalnız 29 Ekim günü tören yapılır” ibaresi konularak 23 Nisan ve 19 Mayıs gibi bayram törenlerinin belirlenen herhangi bir ilde kutlanması, resmi tören ve geçişlerin tamamen kaldırılması, resmi geçitin ve gösterilerin yapıldığı stat kutlamalarının yapılmaması ve birtakım temsili uygulamaların kaldırılması gibi değişiklikler getirilmiştir.

Yürürlüğe giren yönetmeliğe göre; Ulusal bayram, resmi bayram ve tarihi günlerin anlam ve önemine uygun ve halkın azami derecede katılımını ve coşku ile kutlanmasını sağlayacak ve milli onur gereklerine uygun tören ve kutlama programlarını hazırlamak ve uygulanacak genel esasları belirlemek.” tören ve kutlama komitelerinin görev ve yetkileri arasındadır. (Resmi Gazete s:28283).

Ulusal bayramların kutlanılışına ilişkin olarak “Kutlama komitelerince hazırlanan programda yer alan diğer faaliyetler uygulanır. Programda tören geçişi ve tebrikata yer verilmez.” İbareleri kullanılmış ve önceki yönetmelikte bulunan yönergelerin yürürlükten kaldırıldığı belirtilmiştir.

Yönetmelikte, yapılması istenen törenlerde kullanılacak etkinliklere ilişkin olarak ayrıntılı bir ifadeye yer verilmemiş Mahalli kurtuluş günleri, Atatürk günleri ve diğer tarihi günlerin kutlanılışına ilişkin olarak yönetmelikte “Programda, günün anlam ve önemine uygun olarak yapılacak bilimsel toplantı, konferans, sergi, yarışma, tiyatro, halk oyunları, gösteriler ve konser gibi faaliyetler yer alır. Programda tören geçişi ve tebrikata yer verilmez.” İbareleri ile tören içeriği belirtilmiştir (Resmi Gazete s:28283).

Alıntıdan anlaşıldığı üzere, yeni yönetmelikle ulusal bayramların yapılış şekilleri değiştirilmiş olmasına rağmen etkinliklerin ve araştırmaya konu olan resmi törenlerde müziklerin kullanılması ve konser etkinlikleri beklentileri devam etmektedir.

Bu araştırma ulusal bayram ve törenlerin kutlanılış biçimindeki değişiklikler hakkında öğrenci görüşlerinin belirlenmesi bakımından da önem taşımaktadır.

Bayram ve törenlerin kutlanılış biçimi, hedeflerde belirtilen coşkuyu ve Büyük Atatürk'e ve ilkelerine bağlılığı geliştirmeyi, Ulusal birliği pekiştirmeyi aktarmada elbette en önemli rolü oynamaktadır.

Avcı’nın (2007) “resmi bayram ve törenlerin kutlanma şekilleri” ile ilgili araştırmasında ulaşılan bulgular; ulusal bayram günlerinin kutlanmasında birlikteliğin sağlanamadığını, belli başlı öğrenciler dışında etkin bir görev dağılımının yapılamadığını, genellikle resmi törenlerle yetinildiğini ve bu nedenle oyun çağında olan çocuklara bu törenlerin sıkıcı geldiğini, bugünkü

çerçevelerinde düzenlenen törenselliklerin amaçlarına tam olarak ulaşamadıklarını ortaya koymuştur.

Resmi Törenlerde Kullanılan Müzikler

Resmi tören kutlamaları sırasında günün anlam ve önemini ile ilgili marşlara, okul şarkılarına, Atatürk'ün sevdiği şarkı ve türkülere ayrıca günün anlamıyla ilişkili olarak bölgesel ve yerel türkülere yer verilmektedir. Ancak öğrenci seviyesine uygunluğu, genel olarak bilinen şarkı ve türkülerin öğrenilmesinin kolaylığı ve halkın bu tip parçalara kulak yatkınlığının olması nedeniyle genel olarak törenlerde benzer eserlere yer verilmekte ve çeşitlilik sınırlı olmaktadır.

Bu araştırmada bayramların ve milli günlerin kutlanılışında kullanılan müziklerin, törenlerin yapılış amacına uygunluğu ve söz konusu milli değerlerin kavratılmasındaki etkililiği üzerinde durulmuştur. Bayram ve törenlerin en çok akılda kalan ve ilgi çeken bölümlerinden biri olan konser ve dinletilerin tören coşkısına katkıları, seçilen marş türkü ve şarkıların çeşitliliği, konser programları ve amaca uygunluğu, öğrenci görüşleriyle araştırılmış, eksiklikler ve uygulanan klişeleşmiş yöntemler ve etkinlikler değerlendirilerek konuyla ilgili öneriler getirilmiştir.

Problem Durumu

Bu araştırmada, resmi törenlerde kullanılan müziklerin mevcut durumu, işlevselliği, öğrenciler üzerinde etkililiği hakkında eleştirel bir bakış ve çözüm önerileri üzerinde durulmuştur.

Problem Cümlesi

Araştırmanın problem cümlesi “Resmi törenlerde kullanılan müzikler, törenlerin yapılma amacına ne ölçüde katkıda bulunmaktadır?” olarak belirlenmiştir.

Alt Problemler

1. Gssl öğrencilerinin resmi törenlere yönelik algıları nelerdir?
2. Gssl öğrencilerinin resmi törenlerde kullanılan müzikler ile ilgili görüşleri nelerdir?
3. Gssl öğrencilerinin resmi törenlerde kullanılabilecek müzikler ile ilgili önerileri nelerdir?

Yöntem

Araştırmada kaynak tarama ve odak grup görüşmesi modeli kullanılmıştır.

Araştırmada, alışlagelmiş tören uygulamaları hakkında GSSL öğrencilerinin görüşlerini belirlemek, bu törenlerde kullanılan müziklerin milli duyguları ne denli harekete geçirebildiği, günün anlam ve önemini ne ölçüde yansıttığı, yapılan kutlamalarda ya da anma törenlerinde kullanılan müziklerin milli bilince, eğitimlerine ve müzik dağarlarına ne ölçüde katkısının olduğunun saptanmasına yönelik olarak yapılandırılmış sorular hazırlanarak odak grup görüşmesi yapılmıştır. Görüşme sırasında Öğrencilerin verdikleri yanıtlar, kaydedilmiş, daha sonra bu yanıtlar çözümlenmiştir. Öğrencilerin verdikleri yanıtlardaki cümle bozuklukları, öğrencinin oluru alınarak düzeltilmiştir. Araştırma, elde edilen verilerin nitel yöntemlere göre işlendiği betimsel bir çalışmadır. Çalışma grubu seçilirken, GSSL öğrencilerinin, belirli ölçüde müzik eğitimi almış olmaları ve müziksel birikimlerinin bulunması, araştırma konusu hakkında algılarının daha açık olmasını ve farkındalıklarını arttırmış olması sonucunu doğurmuş, verdikleri yanıtlarda tamamen samimi oldukları varsayılmıştır. Soruları yanıtlarken ilköğretim yıllarından başlayarak bugüne kadar izlemiş ve katılmış oldukları resmi törenleri göz önünde bulundurarak

değerlendirme yapmaları istenmiş, konuyla ilgili uzman öğretim üyelerinin görüşleri alınarak 9 yapılandırılmış görüşme sorusu katılımcılara odak grup görüşme yöntemiyle sorulmuştur. “Bireysel görüşmeler yanında odak grup görüşmeleri de, nitel veri toplamada önemli bir işleve sahiptir. Gruplar aslında kendine özgü normatif kalıpları yaratırken aynı zamanda da içinde bulundukları kültür ve değerler sisteminin de grup içinde temsilini sağlarlar” (Yıldırım-Şimşek, 2006:151). Odak grup görüşmesinin temelinde var olduğu üzere, öğrenciler, yapılan görüşmeler sırasında grup bilinciyle fikirlerini net olarak ifade edilebilmiş heyecan ve istekle sorulara cevap vermişlerdir. Görüşme öğrencilerin eğitim aldıkları kurumun dersliklerinde gerçekleştirilmiştir. Görüşme sonrası derlenen cevaplar nitel verilerle işlendikten sonra öğrencilerle, cevapları tekrar paylaşılmış ve çıkan sonuçların sağlaması yapılmıştır.

Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu, Niğde Güzel Sanatlar ve Spor Lisesinde öğrenim görmekte olan 9. 10. 11. ve 12. Sınıf öğrencilerinden 14-18 yaş arası, 17 erkek 52 kız, toplam 69 öğrenci oluşturmuştur.

“Araştırma nitel ise, evren ve örneklem tayinine gidilmemelidir; çünkü elde edilen bilginin genellemesi söz konusu değildir. Dayandığı felsefe gereği, her olgu ve olay her seferinde yeniden oluşur ve kişi tarafından yeniden yapılır. Sonra hiçbir olgu, olay, kişi grup diğerlerine benzese bile onları temsil edemez. Her şey o andadır ve o olay, kişi, grup içindir. Evrende genel geçer bir düzen yoktur; tersine bir düzensizlik yani kaos vardır. Amaçlı çalışma grupları nitel araştırmalarda kullanılabilir.” (Sönmez, Alacapınar; 2011:195)

BULGULAR

Araştırmada çalışma grubunu oluşturan GSSL öğrencilerinin sınıflara ve cinsiyete göre dağılımı aşağıdaki gibidir.

Tablo 1.

Araştırmada çalışma grubunu oluşturan GSSL öğrencilerinin sınıflara ve cinsiyete göre dağılımı

Sınıflar	Kız öğrenci sayısı	Erkek öğrenci sayısı	Toplam
9. sınıf	20	10	30
10. sınıf	8	4	12
11. sınıf	14	1	15
12.sınıf	10	2	12
Toplam	52	17	69

Tablo 1’de görüldüğü gibi çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin sayısı 52 kız, 17 erkek olmak üzere toplam 69 dur.

Öğrencilerle yapılan görüşme sonucunda öne çıkan bulgular şöyledir.

Birinci alt probleme yönelik bulgular

“Gssl öğrencilerinin resmi törenlere yönelik algıları nelerdir?” bu alt probleme yönelik olarak sorulan sorular sonucunda öğrencilerin görüşleri şu şekilde yoğunlaşmaktadır.

Araştırmanın sonucunda çalışma grubundaki öğrencilerin tamamı, milli bayramlar ve özel günlerdeki resmi törenlerin yapılmasını gerekli gördüklerini, bu törenlerin kendileri üzerinde milli birlik ve beraberliği sağlamada, vatan sevgisi ve tarih bilincini vermede etkili ve öğretici olduğunu ve her yıl daha da coşkulu kutlanması gerektiğinin ifade etmişlerdir.

Bu güne kadar yapılan törenlerin kutlanılış şeklinin bu nitelikleri kazandırmada yetersiz olduğunu, günün öneminden uzaklaşarak bir görevi yerine getirme mantığıyla yapıldığını, bazen çok kısa kesildiğini, gerçekleştirilen törenlerin protokol için yapıldığını bu nedenle böyle günlerde, hissetmeleri gereken heyecanı ve duyguyu hissedemediklerini söylemişlerdir.

Etkinliklerde görev alan öğrencilerin bu görevleri isteyerek yapmadıkları, öğretmen ne hazırlarsa onu yaptıkları, bu görevlerin bir sınıfa ya da sınıflara ait olmayıp seçilmiş birkaç öğrenciyle yapıldığını, sorumluluğun öğrenciye değil öğretmene ait olduğunu, dolayısıyla öğrencilerin yaratıcı yönünün ortaya konulmadığını ifade etmişlerdir.

19 Mayıs törenlerinin stadyumlarda kutlanmasını kaldırması konusunda ise o günün bayram olduğunu hissedebildikleri tek yerin stadyumlar olduğunu, stadyumlardaki törenlerin bayram coşkusunu halka ve kendilerine hissettirebildiğini, kaldırılmaması gerektiğini,

Cumhuriyetin kuruluşundan beri gerçekleştirilen bu törenlerin bir gelenek haline geldiğini, çocukluklarından beri bu geleneğe alışmış olduklarını ve kaldırılmasını üzüntüyle karşılamış olduklarını, stadyum gösterilerinin her ne kadar yorucu olsa da kendilerine farklı deneyimler kazandırdığını, okullarda devam edecek olan resmi törenlerde aynı duyguları hissedemediklerini belirtmişlerdir.

İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgular

“Gsssl öğrencilerinin resmi törenlerde kullanılan müzikler ile ilgili görüşleri nelerdir?” Bu alt probleme yönelik olarak öğrenciler şu görüşleri ifade etmişlerdir.

Törenlerde kullanılan müzikler hakkında her yıl aynı ya da benzer parçaların seslendirildiğini, genellikle öğrencilerin bildiği dolayısıyla kolay öğrenilebilen şarkıların seçildiğini örneğin Atatürk’ün sevdiği şarkılardan çok fazla sayıda olduğu halde belli başlı birkaçının seçildiğini, bu durumun da öğrenciler için de dinleyenler için de sıkıcı olduğunu,

Seçilen şarkı türkü ve marşların zaman zaman günün anlamıyla uyumadığını bu durumun da törenlerin özüne anlamına inilemeden, günü geçiştirmek için yapılmış olmasından dolayı olduğunu,

Törenlerde en çok beklenen bölümün konserler olmasına rağmen bazı konserlerden beklenen tadı alamadıklarını, bunun nedeninin ise kendilerine artık değişik gelmeyen, herkesin bildiği şarkılardan seçilmiş konserlerin çokluğundan kaynaklandığını, daha yeni, daha geniş repertuvarlardan oluşan konserler izlemek istediklerini ve bu tip konserlerde görev almak istediklerini belirtmişlerdir.

Üçüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular

“Gsssl öğrencilerinin resmi törenlerde kullanılabilecek müzikler ile ilgili önerileri nelerdir?”

Bu alt probleme yönelik olarak, törenlere yeni bir anlayış getirebilmek ve kaybolan ilgiyi yeniden kazandırmak için yapılabilecekler hakkında;

Törenlerde, konu ile ilgili güncel tarzda (rock, rap, pop gibi) yeni bestelere de yer verilirse törenlerin hem eğitim hem de eğlence açısından daha etkili olabileceğini ayrıca bu önemli günlerin vesile edilerek öğrencilere kendi bestelerini sunmaları imkanı verilmesi gerektiğini, bu durumun onları daha çok heyecanlandıracağını ve heveslendirip motive edeceğini,

ayrıca bando takımlarının il çapında Güzel Sanatlar Liseleri öğrencilerinden oluşturulması gerektiğini;

Törenlerde seslendirilen türkülerin, öykülerinin anlatılmasının, fotoğraf ve slaytlarla desteklenmesinin, olayların geçtiği yerlere ait yöresel türkülerin de seslendirilmesinin, törenlerin daha anlaşılır ve etkili olmasını sağlayacağını,

Ulusal bayramlarda yapılan törenlerin, üniversitelerin beden eğitimi bölümü öğrencileri, GSSL spor bölümündeki öğrencileri, her ildeki özel spor ve dans kulüpleri tarafından gerçekleştirilebileceğini ifade etmişlerdir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırmadan elde edilen sonuçlara göre, öğrencilerin önemli gün ve törenlere yönelik olarak milli bilince ve beraberlik duygusuna sahip oldukları, bu duyguların yaşatılıp yeni nesillere aktarılabilmesi için bu törenlerin yapılmasının gerekliliğine inandıkları görülmüştür. Bu inançlarına rağmen yapılan törenlerin amaca tam olarak hizmet etmediğini, tören coşkusundan eksik kaldığını, resmiyetten ibaret olup, giderek heyecanı kaybettirdiğini düşünmektedirler. Bu sonuca yönelik olarak, milli bayram ve özel günlerin sadece okul içinde değil halka yönelik olarak kutlanması gerektiği, okullarla birlikte, diğer kurumların da işbirliği ile halka açık gezilerin, yürüyüşlerin, konserlerin, tiyatroların, dans gösterilerinin, kermes ve seminerlerin artırılması önerilmektedir.

5 Mayıs 2012 tarihli yönetmelikle, ulusal törenlerin resmiyetten kurtararak ‘halkın azami katılımı’ sağlanmak istemiştir ancak bunun nasıl olacağı ve uygulama birliği konusunda bir düzenleme yapılmamıştır. Yönetmelikle bu törenlerin nasıl yapılacağı konusunda hem uygulama birliğini sağlamak hem de halkın azami katılımını sağlamak için ayrıntılı olarak düzenlemelerin ve özendirilmenin yapılması gerektiği düşünülmektedir.

Öğrencilerin törenlerde görev almak istememelerinin nedeni olarak rutin uygulamalardan sıkılmış olduklarından yola çıkılarak, öğrenciyi törenlerde daha aktif hale getirerek törenin sorumluluğunu bir ya da birkaç sınıfa verip, kendi yaratıcılıklarının kullanılması sağlanabilir.

Törenlerde seslendirilen şarkı türkü ve marşların çeşitliliğinin sınırlı olmasından doğan alışılmışlık ve isteksizliği engellemek için konserlerin daha geniş çapta düşünülmesi, farklı eserlere de yer verilmesi, sadece olayların geçtiği konu ve yerlerle ilgili parçalar değil, vatan sevgisi içeren, kültürümüzü anlatan değişik yörelere ait türkülerin okul şarkılarının ve yeni bestelerin de repertuara alınması gereklidir.

Televizyon kanallarının, radyoların, yerel kanalların ve özellikle TRT’nin bu yönde başlatacağı yarışmalar, programlar ve konserlerle bu amaca yönelik besteleri teşvik etmesi, bu türde şarkı ve türküler sık sık ekrana ve radyolara getirerek halkın kulağına aşına hale getirmesi önerilmektedir

Günümüzde yetişmekte olan besteci, kompozitör ve amatör olarak bu yönde besteler veren birçok müziksever vardır. Bu kişilerin mevcut eserlerinin derlenip ilköğretim ve ortaöğretim kurumlarına kitaplaştırılarak gönderilmesi sayesinde bu eserler tanıtılarak törenlerde kullanılan müziklerin çeşitlendirilmesinin sağlanması,

Ayrıca okullarda ve basında yeni neslin hoşlandığı yeni müzik türlerinde besteler yapılması, örneğin rap tarzında milli bilinci, kahramanlık ve zaferleri, ulusçuluğu besleyen şarkılara ağırlıklı olarak yer verilmesi, ya da şu an müzik kanallarında karşılaşıldığı gibi türkülerin rock tarzına uyarlanması yoluyla oluşturulacak yeni repertuarlara yer verilmesi,

gençlerin, söz konusu törenleri ilgiyle dinleyeceği bir şekle büründürmesi açısından önerilmektedir.

Artık ülkemizin bir çok şehrinde belediye konservatuarları, dernek koroları, orkestralar, yerel çalgı toplulukları ve üniversitelerin müzik bölümleri ve konservatuarları bulunmaktadır. Söz konusu törenlere küçük ya da büyük çapta bu toplulukların katılımları sağlanarak bilinmeyen ya da unutulmaya yüz tutmuş bir çok eser ortaya çıkarılmalı ve bu sayede öğrencilerin ve halkın müzik kültürlerine katkı sağlanıp özel günlerin anlamına uygun şekilde kutlanmasına destek olunmalıdır.

Askeri bandolara ağırlıklı olarak yer verilerek müzik türlerinden biri olan bando müziğinin ve bando takımlarının tanıtılması ve özendirilmesi sağlanmalıdır.

Gençlerin sevdiği türde müzik yapan ünlü solistlerin de bu konuda duyarlı davranarak bu özel günlere yönelik şarkılar seçmeleri ve söylemeleri (Kenan Doğulu'nun 10. Yıl Marşını yeniden gündeme getirmesi gibi) kitlesel etkiyi arttırabileceği düşüncesiyle önerilmektedir.

Araştırmadan anlaşıldığı üzere törenlere katılanların isteksizliği değil törenleri gerçekleştirenlerin isteksizliği söz konusudur. Törenler, kutlamaya katılanlarca değil kutlamayı gerçekleştirenlerce güzelleştirilip, etkin hale getirilmeli, rutin halden çıkarılmalı ve üzerinde daha özel çalışmaların yapıldığı müzikler ve etkinlikler gerçekleştirilmelidir.

Bayram coşkusunun sadece okul bazında düşünülmeyip, halka da hissettirilebilmesi gerçeği akıllardan çıkarılmadan, illerdeki tüm okulları bir araya getiren mevcut okulları halka tanıtan, birlik ve bütünlüğün temsili olan bayram törenlerine gereken özenin gösterilerek, Atatürk'e ve Türkiye Cumhuriyeti'ne yakışır şekilde bayram törenlerinin yapılması için gerekli tedbirlerin alınması gereklidir.

KAYNAKÇA

Avcı Necmettin, Resmi Bayram ve Törenlerin Kutlanma Şekilleri İle İlgili Öğretmen Ve Öğrenci Görüşleri Üzerine Bir Değerlendirme (Afyonkarahisar İli Örneği) Yüksek Lisans Tezi, Afyonkarahisar, 2007

Davranış Bilimlerine Giriş, Anadolu Üniversitesi Eskişehir Web-Ofset Tes. 2003

Eyüboğlu İsmet Zeki, Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü, İstanbul, Sosyal Yayınlar, 2004

Günay Edip, Müzik Sosyolojisi Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2011

MEB 14/8/1981-81/3456 tarih ve sayılı Bakanlar Kurulu Kararı, Ulusal Ve Resmî Bayramlarda Yapılacak Törenler Yönetmeliği

Morgan,C. T. (1993). Psikolojiye Giriş Ders Kitabı. 10. Basım (Çev. Arıcı,H. ve diğerleri). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Psikoloji Bölümü Yayınları No:1.

T.C. Resmi Gazete 5 Mayıs 2012 Başbakanlık Mevzuatı Geliştirme ve Yayın Genel Müdürlüğü Sayı:28283

Uçan Ali, İnsan Ve Müzik İnsan Ve Sanat Eğitimi, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1996

Uzun Hakan, “Milletin İradesiyle Oluşan Bir Bayram: Atatürk'ü Anma 19 Mayıs Gençlik Ve Spor Bayramı Ve Atatürk Döneminde Kutlanışı”, Karadeniz Araştırmaları, Cilt: 6, Sayı: 24, Kış 2010, s.109

Yıldırım Ali- Şimşek Hasan, Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri, Ankara, Seçkin Yayıncılık, 2006

<http://haber.mynet.com/meb-19-mayis-istegi-611015>

**“ULUSLARIN MÜZİĞİ ALGILAMASINA FARKLI BİR BAKIŞ:
“Dünya Ülkeleri ve Ulusal Marşları”**

Yrd. Doç. Dr. Serhat YENER

syener@atauni.edu.tr

Ordu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü

Hakan DURAN

gsf2003_duranhakan@hotmail.com

Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Mezunlu

ÖZET

Dünya’da var olan 208 ülke’den resmi organlarca tanınan ülkelerinin sayısı 193’tür. Ülkelerin benimsediği ulusal marşlar; bağımsızlığın, gücün ve vatan sevgisinin bir ifadesidir. Ulusun bayrağı ile marşı birlikte algılanan çok güçlü bir sembolik öğedir. Ulusal marşlar hükümetlerce resmileştirilmiş olan, müzikal açıdan toplumun çeşitli etkinliklerinde koronun gücüyle söylenen, çoğunlukta sade bir metne ve melodiye sahip eserlerdir.

Ulusların yaşadığı tarihi ve siyasi süreç, edebi ve sosyo-kültürel yönler ve müzikal anlayış ülkelerin marşlarına verdiği önemi ve bunu ifade etme tarzını -ulusal marşların etkisinin ve işlevinin toplumdan topluma değişmesiyle- yansıtmaktadır. Bu anlamda Amerikan ve Fransız Marşlarının tarihi olayları içermesi, Romanya’nın 1881 yılından günümüze 5 kez marşını değiştirmesi, 158 kıta’lık Yunan Marşı’nın ve 10 kıta’lık Türk İstiklal Marşı’nın ilk 2 kıtalarının söylenmesi, İsviçre Marşı’nın ülkede kullanılan Almanca, İtalyanca, Fransızca ve Roman dillerinde söylenmesi, Tayland ve Danimarka’nın hem Kraliyet hem de ulusal marş olarak farklı iki marşı kullanması, bazı marşların sadece melodisinin olması ya da belli bir metnin bulunmaması (AB. Marşı ve İspanya Marşı), İsveç Marşının Kuzey Avrupa’nın coğrafi özellikleriyle simgeselleştirilmesi, Afrika Ülkeleri ulusal marşları tüm “Afrikalılar” anlayışıyla Afrika kıtasını sahiplenmesi örnekleri ulusal marşlara yönelik farklı bakış açılarıdır.

Ulusal marşların tarihi Latince “Hymne (ilahi-şarkı)” kavramına dayanır. İmparatorluk kültüründen doğan Hymnelere ilk örnek 18. yy.’da Birleşik Krallık Marşı “God Save The Queen” gösterilmektedir. Hymneler Guatemala Cumhuriyeti “*Himno* Nacional de Guatemala” marşındaki gibi başka ülkelerde görülebilmektedir.

Diğer ulusal marş türü, marş formunda yazılan eserlerdir. Ritmik tartım ve ölçüsüyle yürüyüşe uygun ve koro olarak söylenebilen, coşku ve gücü simgelemek için majör tonlarda ve bestecilerin eserlerinde kullandığı bir biçimdir. Ulusal marşlar tür ve form, armonik yapı, tonalite, ölçü, tempo, nüans ve söz-müzik özellikleri açısından farklılıklar gösterir. Birleşik Krallık Marşı (Hymne tarzı) $\frac{3}{4}$ ölçüde, marş formunda yazılanlar genellikle $\frac{2}{4}$ ve $\frac{4}{4}$ ölçülerindedir. Folklorik özelliği yönüyle Polonya Ulusal Marşı kendi halk dansı Mazurka Biçimi’nin etkisindedir.

Schiller’in “Ode To Joy” şiiri Beethoven tarafından bestelenerek “Senfoni No: 9. D minor Op.125” son bölümünde yer almıştır. Eser aynı zamanda Avrupa Birliği’nin “Offizielle Hymne” marşıdır. Evrensel değerleri, barış özlemleri ile özdeşleştiren bu sözsüz eser üye ülkelerin kendi marşları haricinde etkisini göstermektedir.

Ülkemizde ulusal marş kavramı sadece bir yönüyle “İstiklal Marşı”yla ele alınmaktadır. Dünya Ülkelerinin ulusal marş kavramıyla müzikal yapılarının ele alınıp aynı zamanda sosyo-

kültürel yönlerden geniş bir boyutta incelenebilmesi ülkemizde müzik alanında üzerinde az çalışılmış olan bir konudur.

Anahtar Kelimeler: Algı, Ulusal Marş, Hymne, Marş Formu.

***A DIFFERENT VIEW TO THE MUSICAL PERCEPTION OF NATIONS
“World’s Countries and Their National Anthems”***

Yrd. Doç. Dr. Serhat YENER

syener@atauni.edu.tr

Ordu University Faculty of Fine Arts Department of Music

Hakan DURAN

gsf2003_duranhakan@hotmail.com

Ataturk University Social Sciences Institute Graduate of Master Program

ABSTRACT

There are 208 countries in the world. The numbers of the countries that known by international legal institutes are 193. The numbers of national anthems of the countries nearly are 400. Each country regards its national anthem as an expression of freedom, power and patriotism. The flag of the nation and its national anthem are very strength symbolic items. The national anthems are musical creations that regularized by the governments, and voiced by chorus in different activities of society, generally have pure text and melody.

Each nation gives importance to its national anthem and this shows that the effects and functions of anthems change from one society to another. In this sense, there are some examples of different aspects of national anthems that American and French national anthems contain historical events, the Romania has changed its national anthem five times from 1881 to now, Greek national anthem which consists of 158 stanzas and Turkish national anthem that consists of 10 stanzas are those anthems whose first two stanzas are voiced, the Swiss national anthem is voiced in German, Italian, French and Roman languages, Thailand and Denmark have two different national anthems, one is royal anthem and the other is national anthem, some national anthems have only melodies or have not any text (UA anthem and Spain anthem), Sweden national anthem is symbolized by some geographic features of North Europe, African Countries' national anthems have been constituted with an understanding of (Africans).

The history of national anthems goes back to Latin “Hymne (hymn-song)”. The first example of Hymnes that coming from empire culture is the United Kingdom’s anthem “God Save The Queen” in 18th century. Hymns can be seen in different countries like Republic of Guatemala’s “*Himno* Nacional de Guatemala”.

The other kinds of national anthems are written in the form of marsh. This is a form that can be voiced by chorus with its rhythmic size which is suitable for walking and in order to symbolize enthusiasm and power, the composers use this form with major tons in their works. National anthems vary in terms of type and form, harmonic structure, tonality, measure, tempo, dynamics and word-music features. Anthem of the United Kingdom (Hymne style) is usually written in the form of $\frac{3}{4}$ extent, $\frac{2}{4}$ and $\frac{4}{4}$ measures. Polish National Anthem is under the influence of its folk dance Mazurka because of its folkloric feature.

Schiller's "Ode to Joy" poem was composed by Beethoven and took place in the last section of "Symphony No. 9 D minor Op.125 " This work is also the he European Union's

"Hymne Offizielle" anthem. This non-verbal work identify the universal values with the aspirations of peace and shows its effects except the anthems of its member countries.

In our country, the concept of national anthem is discussed with only one aspect with "The Turkish National Anthem" Not only dealing with the World Countries' national anthems with their musical structures but also examining it broadly regarding socio-cultural aspects is an issue which is rarely handled on the field of music in our country.

Key Words: Perception, National Anthem, Hymne, Starter Form.

GİRİŞ

Ulusal marşlar; uluslar için bağımsızlığı, birlik ve bütünlük sayesinde gücü ve vatan sevgisini sembolize ederler. Her ulusun bayrağı ve ulusal marşı birlikte algılanan çok güçlü bir sembolik öğedir. Ulusal marşlar; devlet erki tarafından resmileştirilmiş olan, müzikal açıdan ulusların çeşitli etkinliklerinde koronun gücünü arkasına alarak söylenen, genel olarak kısa-öz bir metne ve melodiye sahip eserlerdir.

Ulusların yaşadığı tarihi olaylar, ekonomik ve politik değişimler, edebiyatta, sanatta ve sosyo-kültürel alanlardaki etkileşimler, ülkelerin marşlarına verdiği önemi ve bunu ifade etme tarzını -ulusal marşların etkisinin ve işlevinin toplumdan topluma değişmesiyle- yansıtmaktadır.

Bohn 1908'de ulusal marşlarda "...ulusun bazı karakter özellikleri yansır. Ulusal marşların tarzlarını ve değerlerini öğrenmek bunları birbirleriyle karşılaştırmak folklor araştırmalarının güzel bir görevidir." Demiştir. (Tepebaşı; 2004, 1 naklen) Toplum ile ulusal marşlar arasında bir etkileşim vardır. Ulusal marşlarda ülkelerin ve onun yurttaşlarının kimliklerini nasıl yansıttığı görülebilmektedir.

İnsanın bir tür yerine birey olarak algılanması kimlik kavramını ortaya çıkarmıştır.

Kimlik

İnsanoğlunun birey olarak algılanması Rönesans ve reform hareketleri ile ele alınabilmektedir. Ö. Naci Soykan'a göre bu durum iki unsura dayanır. Birincisi, bu dönemde Avrupa'da ulusal kiliselerin ortaya çıkması, ulusal dilin felsefe-bilimde, edebiyatta ve eğitimde kullanılmaya başlamış olmasıdır. Ulusal bilinç uyanmış, insan kendisini Hristiyan değil, İngiliz, Fransız vb. diye tanımlamaya başlamıştır. Kendisine sorulan kim olduğu sorusuna, ulusal kimlikle yanıt vermiştir. İkinci unsur Rönesans'ın insan sorununu ele aldığı hümanizm akımıdır.

"Kimlik kavramı, Aydınlanma çağından itibaren, psikoloji ve sosyal psikoloji alanında yer almış, günümüzde toplumsal ve siyasal boyut kazanmıştır. Kimliğin iki temel bileşeni vardır.

1. Tanımlama-Tanınma: Kişilerin ve çeşitli büyüklük ve nitelikteki, toplumsal grupların "kimsiniz, kimlerdensiniz?" sorusuna verdikleri cevaplardır.

2. Aidiyet: Kişinin mensubiyet konusundaki başvuru çerçeveleri, kimlik tutunumu' nu sağlayan dayanaklardır. Kimlik, bir şeye ait olma ihtiyacının belirmesiyle karşımıza çıkar. (Kaplan, 2008,34 Güvenç, 1993 Naklen)

Bu bileşenler aynı kültürü paylaşan insanlar arasındaki uyumu, kimlik kavramı içerisinde tutunum unsuru ile sağlamaktadır."

Ulusal Kimlik

Ulus kavramı Avrupa'da toplumsal ve siyasal değişimlerin etkisiyle Feodalizmin yıkılmasıyla başlamıştır. Ulusun ortaya çıkması için ortak aidiyetlerde bir araya gelmek bir takım yeni siyasal, ekonomik ve toplumsal ilişkileri gerektirmiştir.

Ulus genel bir tanımla açıklamak toplumların ve kültür yapılarının farklılıklar göstermesi açısından zordur. Fakat ortak bir kimlik altına girmiş bir ulusta şu unsurlar belirgin rol oynamaktadır.

- Ortak bir dil, din, tarih ve kültür anlayışı,
- Aynı toprak üzerinde yaşayan (vatan) ortak ekonomik, toplumsal çıkarlara sahip bireyler, ulusu oluşturmaktadırlar.

Demokratik toplumların ulus anlayışı, farklı kültürlerden yurttaşların aynı devlet yönetimi altında anayasal hakların sağladığı birleştirici etkiyle oluşturulmaktadır.

Bu açıklamalardan yola çıkıldığında bir topluluğu ulus yapan önemli faktör ortak unsurlardan ziyade bu unsurlara sahip olunduğunda duyulan düşünce ve inanç birliğinin sağlanmış olmasıdır.

Ulus Devlet İlişkisi

Ulus ve devlet ilişkisi şu şekilde tanımlanmıştır.

Sınırları belirlenmiş bir toprak parçası içerisinde (ÜLKE), yönetimi altındaki toplulukları ve bunlara ait alt kimlikleri (bölgesel, etnik, dilsel ve dinsel farklılıkları), gelenek ve köken/soy mitlerini canlandırarak ortak kültür, sembeler ve değerler çerçevesinde türdeşleştirmeye çabalayan ve böylece tek bir bütün olarak genelleştirilmiş üst ve üstün kimlik (ULUS) içinde onları örgütleyen siyasi yapılardır.” (Kaplan, 2008:43 KURUBAŞ Naklen)

Kimlik-Müzik

“Müzik, kimliğimizi oluşturan kültürün, sembeler ve davranış biçimleriyle dışa vurumudur. Toplumsal bir varlık olan insan, sosyal çevresi ile iletişim için geliştirilen sözcüklere, sesler aracılığıyla duygularını, düşüncelerini, deneyimlerini anlatan değişik anlamlar yükleyerek müziğin temel yapısını oluşturmuştur.” A. KAPLAN

Müzik ortak bir bilinç oluşturma da toplumlar üzerinde çok etkilidir. Bazı toplumlarda müzik ve dansın kültürel aidiyeti onaylamak, pekiştirmek ve sürdürmek gibi önemli rolleri vardır. Güney Afrika “Zulu Traditional Music” (Racism) ırkçılık politikasının bir sonucudur. Afrika Kıtası’nda Yapay olarak çizilen sınırları ve sömürgeciliğin yasallaştırılması karşısında Zulu Göçmenlerinin Lady Smith Mambazo tarafından Dünyaya tanıtılan koro müziği “Isicathamiya” sadece kırsal bir geleneğin müziği olmayıp, modern çağda sömürgeciliğe karşı mücadele veren Zulu Irkı’nın çabalarının bir ifadesi olmuştur.

Benzer bir şekilde Dünya üzerinde yer alan ülkelerin benimsediği ulusal marşlar; bağımsızlığın, gücün ve vatan sevgisinin bir ifadesi olarak kimlik kavramının algılanmasında müzikal özellikleriyle de kendini göstermektedir.

Ulusal marşlar incelendiğinde literatürde şu şekilde tanımlanmaktadır.

- Yurtseverlik duygusunun ifadesi olarak hükümet tarafından resmen onaylanmış ya da halk tarafından benimsenmiş sözlü müzik parçasıdır. (Anabritannica, Ulusal marş maddesi, 1990.)
- Milli marş; kamu hayatının çeşitli törenlerinde çalınmak ve söylenmek üzere her milli topluluğun benimsediği ve vatanseverlik duygularını dile getiren müzik parçası. (Meydan Larousse, 1972, s:409)
- Ulusal marş ya da Milli marş, bir ülkenin bağımsızlığının ve gücünün simgesi olan, yurtseverlik duygusunun ifadesi olarak hükümet tarafından onaylanmış ya da halk arasında benimsenmiş, genellikle bestelenmiş haliyle çeşitli etkinliklerde seslendirilen sözlü müzik parçası. (wikipedia.org/wiki/ulusal_mars Erişim Tarihi:16.12.2010)
- Ulusların savaş, zafer ve yenilgileri, umut ve beklentileri konusunda canlı belgelerdir. (Tepebaşı, 2004:8 (Bohn, 1908 naklen))

- Bir halkın bütünlüğünün simgesi olarak ulusal günlerde ve tarihlerde koro olarak söylenen ve çoğunluk tarafından ezbere bilinen vatan şarkısıdır. (Tepebaşılı, 2004:8 (Wilpert, 1979 Naklen)

Bu tanımlar ulusal marşların aşağıdaki niteliklerini ortaya çıkarmaktadır.

- Bağımsızlık ve Güçlü Olmak Duygusu
- Yurtseverlik Duygusu,
- Resmi Özellik,
- Tarihi Belge Niteliği,
- Ezbere ve Koro Halinde Bilinmesi ve Söylenmesi,
- Gelecek ve Umut Simgesi.

Ulusal marş bir kavram olarak Almanca “Nationalhymne”, İngilizce “National Anthem”, Latince “Hymne” şeklinde ele alınır. “Hymne eski bir kavram olarak, ilahi törenlerde müzik eşliğinde söylenen, tanrıları veya kahramanları kutsayıcı övme şarkılarıdır”. (Wilpert, Tepebaşılı, 2004:8 naklen)

Mısır, Yunan ve Roma Medeniyetlerinde Hymne'lere rastlanır. Savaşta düşmanı psikolojik baskı altına almak ve düşmanı ürkütmek amacıyla yazılmış destansı metinlerdir. Goethe, Schiller, Hölderlin, Novalis, Nietzsche gibi bazı şair ve yazarların Hymne biçimini edebiyat bilminde kullandıkları bilinmektedir.

Ulusal marşların dili çoğunlukla sade, kolay anlaşılan ve ezberlenebilen, sınırlı bir söz dağarcığı ve tekrarlardan oluşan metinlere sahiptir. Birçok ulusal marş coşku, öfke ve kahramanlık duygularını yansıtırken, kısmen sakin olan marşlara da rastlanmaktadır. Belirli bir amaç için yazılan ulusal marşların hedefi geniş kitleler olduğu için yurttaşların duyduğunda kolayca anlayacağı sözcükler ve simgeler kullanılır.

Almanya ulusal marşı 1922 yılından bu yana kullanılmaktadır. Marşın Bestesi 1797 yılında Joseph Haydn tarafından yapılmıştır. Alman Dil Bilimci ve şair Heinrich Hoffman Von Fallersleben, Haydn'ın melodisi üzerine içeriğinde devrimle ilgili sözleri olan bir şiir yazmıştır. “Deutschland Deutschland Über alles” törenlerde sadece son bölümü söylenen bir marştır. 24 satırlık metinde Almanya ve Alman kelimeleri 14 defa tekrarlanır. Vatan sevgisi coğrafi unsurlarla vurgulanır.

ALMANYA ULUSAL MARŞI
Deutschland "Deutschland Über Alles"

Beste: Joseph HAYDN
Söz: Hoffmann Von FALLERSLEBEN

$\text{♩} = 100$

mf Maestoso

Deutschland, Deutschland ü_ber al_les ü_ber al_les, in der Welt,
wenn es stets zu Schutz und Tru_e, lze Brüder lich zu sem men halt
Deut sche frau en, deut sche Treu deut scher Wein und deut scher sang
Sol len in der Welt be hal ten ih ren al ten schö nen klang

6 von der Maas bis an die Me mel, von der Etsch bis an den Belt.
Uns zu ed ler Tat be gei stern un ser gan zes le ben lang.

11 *f* a tempo
Deutschland, Deutsch landi ber al les, ü ber al les in der Welt!
Deut sche Frau deutsche Treu deut scher Wein und deut scher song

Resim 1 Almanya Ulusal Marşı (www.nationalanthems.info) Erişim Tarihi: 16.12.2010

Ulusal marşlarda tıpkı bayrakta olduğu gibi simgelerin (sembollerin) gücünden yararlanılır. Doğadan, renklerden ve çeşitli nesnelerden yararlanarak halk, yönetim, coğrafya ve değer yargıları gibi kavramlar arasında bir bağ kurulması sağlanır. Amaç en kısa yoldan yurttaşlara ulaşmaktır. Yaygın olarak kullanılan simgeler arasında “Kan, yürek, kalp, güneş, aydınlık, gece,

yıldız, zincir, bayrak gibi kavramlara rastlanır. Kırmızı, kızıllık, mavi ve yeşil renkler coğrafi özellikleri vurgulamak açısından sıkça kullanılmaktadır.

İsveç Ulusal Marşı, Ülkenin adı yerine “Kuzey” simgesini kullanır. Çünkü; İsveç coğrafyası devlet ve halkı için bir simgedir. Tarihse olarak eski, özgür ve dağlık olması kuzey simgesi ile dile getirilmektedir.

Tablo 1 İsveç Ulusal Marşı Sözleri (Tepebaşılı, 2004:43)

İngilizce Yaklaşık Metin Çeviri	Türkçe Yaklaşık Metin Çeviri
You ancient, free and mointainous North, Of quiet, joyful beauty, I greet you, loveliest land on earth, Your sun, your sky, your gren meadows. Your sun, your sky, your gren meadows.	Seni ezelden beri özgürlüğün ve Kuzey Dağlarının sessiz güzelliğiyle Seni yeşil çayırların Gökyüzünün, güneşin ve yeryüzünün Aşkı ile selamlıyorum.

Simgesellik-Şarkı özelliğinin en etkili örneklerinden birisi Türkiye Cumhuriyeti’nin İstiklal Marşı’dır. Marşın ilginç yönü marşın içeriğinin bayrakla simgesel bir uyum sağlamasıdır. Tören yerlerinde bayrak karşısında dururken, bayrağa ilişkin sözler bu uyumu sergiler. Bayrağımızın renkleri olan kırmızı ve beyaz marş metninde egemendir. Metin içerisinde geçen “yıldız, şafak ve hilal” kelimeleri simgesel bir özellik kullanılmıştır.

Tablo 2 İstiklal Marşı Sözleri

“İstiklal Marşı”	İngilizce Yaklaşık Çeviri
Korkma, sönmez bu şafaklarda yüzen al sancak; Sönmeden yurdumun üstünde tüten en son ocak. O benim milletimin yıldızıdır, parlayacak; O benimdir, o benim milletimindir ancak. Çatma, kurban olayım, çehreni ey nazlı hilal! Kahraman ırkıma bir gül! Ne bu şiddet, bu celal? Sana olmaz dökülen kanlarımız sonra helal... Hakkıdır, Hakk’a tapan, milletimin istiklal!	Fear not and be not dismayed, this crimson flag will never fade. It is the last hearth that is burning for my nation, And we know for sure that it will never fail. It is my nation's star, shining forever, It is my nation's star and it is mine. Frown not, fair crescent, for I am ready to die for you. Smile now upon my heroic nation, leave this anger, Lest the blood shed for thee be unblest. Freedom is my nation's right, Freedom for us who worship God and seek what is right.

Prof. Dr. Fatih Tepebaşılı’ya göre ulusal marşlar metin açısından ele alındığında belirgin olarak şu unsurlar ortaya çıkmaktadır.

1. Vatan-Yurt ve Halk-Ulus: Marşların çıkış noktasını oluştururlar. Özgür vatanın sonsuzluğu güçlü ifadelerle anlatılır. Ulus vatan için hazırdır. Vatanın sınırları bellidir ve o dokunulmazdır.

Vatan-yurt kavramı kimi zaman anne-baba gibi sembollerle nitelenirler. Halk-ulus kavramı toplumların sosyo-kültürel yapısıyla değişiklik gösterdiğinden tek bir tanım altına almak zordur.

Fransa Ulusal Marşı “La Marseillaise” Savaş esnasında bir subay tarafından yazılmıştır. Asıl metnin ilk ve son metinleri marş olarak söylenir. İlk bölüm yurttaşlarla vatan arasındaki ilişkiyi evlat-vatan olarak simgeler. Bu ifade doğallığı ifade eder.

Tablo 3 Fransa Ulusal Marşı "La Marseillaise" (Tepebaşılı, 2004:35)

İngilizce Yaklaşık Çeviri	Türkçe Yaklaşık Çeviri
Arise children of the fatherland The day of glory has arrived Against us Tyranny's Bloody Standard is raised Listen to the sound in the fields The howling these fearsome soldiers They are coming into our midst Form you, battalions March, March Let imure blood Water our furrows	Haydi vatanın evlatları, Zafer günü geldi, Tiranlık bize karşı, Kanlı bayrağını kaldırdı, Duyuyor musunuz kırlarda Böğüren bu acımasız askerleri Koynunuza kadar geldiler, Evlatlarınızı, kadınlarınızı boğazlamak için, Silah başına vatandaşlar Taburlarınızı oluşturun, İleri, İleri Saf olmayan düşman kanı Tarlalarınızı sulayana kadar.

Vatan anlayışı açısından birçok Afrika Ülkesinin sınırlarını tüm Afrika Kıtası olarak görmesi kıta ülkelerinin yaşadığı sorunların bütünleşmiş olmasıdır. Güney Afrika ulusal marşı olan "Nkosi sikelel Afrika" metninden hareketle Hymne tarzında yazılmış ve dini ilahi şeklinde bir biçime sahiptir. Vatan tüm Afrika Kıtası şeklinde soyutlandırılmıştır. "Başkalarına karşı biz Afrikalılar" düşüncesini ifade eder.

Tablo 4 Güney Afrika Ulusal Marşı Sözleri Tepebaşılı, 2004:53)

İngilizce Yaklaşık Çeviri	Türkçe Yaklaşık Çeviri
God bless Africa, Lift her horn on high, Hear our prayers. God bless us, Who are your people. God save our nation, End wars and strife. South Africa Ringing out from our blue heavens, From our deep seas breaking round; Over everlasting mountains where the echoing Craggs resound.	Tanrı Afrika'yı korusun Onun boynuzunu yukarı kaldır, Dualarımızı duy, Tanrım bizi koru. Senin kullarımızın, Tanrı ulusumuzu korusun, Savaşlar ve sefalet bitsin (son bulsun) Güney Afrika, Bizim mavi cennetimizden Zil sesleri yükseliyor. Derin denizlerimizden dalgalar (şarkılar) kırılıyor. Yankılanan sonsuz kayalıkların ötesinde.

2. Simgesellik: Her ülke varlığını bayrak ve ulusal marş gibi sembollerle ifade eder. Devlet ve resmi organlar bunu onaylar ve yasalaştırır. Ulusların bayram ve kutlamalarında, spor müsabakalarında çalınır. Olimpiyat oyunlarında madalya seremonilerinde birinci olan oyuncunun ulusal marşı gurur ifadesi olarak çalınır. Bazı ülkelerde okulların eğitim açılış ve kapanış günlerinde, radyo ve televizyon yayınlarının başlangıç ve bitiş saatlerinde ulusal marş çalınıp-söylenmektedir.

Simgesellik yönünden Friedrich Schiller 1785 yılında Ode To Joy (Neşeye Övgü) şiiriyle insan ırkının kardeşlik ortamı içinde yaşamasına ilişkin bir tema ortaya koymuş, Beethoven ise 1823'te 9. senfoni D minör Op.125 son bölümünde bu şiiri kullanmıştır. Eser sözsüz biçimde Avrupa Konseyi Parlamenterler Meclisi tarafından 19 Ocak 1972 tarihinde Strazburg'da Avrupa

Birliği'nin resmî marşı olarak kabul edilmiştir. Orkestra şefi Herbert von Karajan'dan solo piyano, üflemeli çalgılar ve senfoni orkestraları için üç ayrı düzenleme yapması istenmiştir. 1993'ten bu yana Avrupa Birliği olarak anılan topluluğun üyelerinin kabul ettiği bu marş, üye ülkelerin ulusal marşlarının yerini alması amacıyla oluşturulmamış, yalnızca birlikteki üyelerin ortak kutlamalarında çalınması düşünülmüştür. Marş, birleşik bir Avrupa ülküsünü, özgürlüğü, barışı ve dayanıklılığı ifade eder. Marşın, diğer Avrupa Birliği simgeleriyle birlikte oluşturulmak istenen Avrupa Birliği Anayasası'na dâhil edilmesi düşünülmüş ancak bu tasarı kabul görmeyip düşünce, daha sonraki Lizbon Antlaşması'nda bu simgelere ilişkin herhangi bir şey belirtilmemiştir. Bununla birlikte, Avrupa Parlamentosu ise marşın daha çok ortamda çalınması kararına varmıştır. Bu marş, Sırbistan'dan ayrılma kutlamalarını yapan Kosova tarafından da kendi ulusal marşını oluşturana kadar, Avrupa Birliği'nin bağımsızlık süreçlerine verdiği desteğe bir minnet olarak kullanılmıştır.

Resim 2 AB. Marşı (www.nationalanthems.info) Erişim Tarihi: 16.12.2010

AVRUPA BİRLİĞİ ULUSAL MARŞI

Europe "Ode to Joy"

Beste:Ludwig Van BEETHOVEN
Söz:Friedrich SCHILLER
Düzenleme:H.Von KARAJAN

♩ = 100

3. Şarkı: Şarkı anlamında marşların koro eşliğinde söylenmesi kişilerin kendi benliklerinden koparak topluluğun ortak bilinci içerisine girmesi ve aynışma düşüncesi amaçlanır. Ulusal marşlar koronun gücünden mutlaka yararlanır. Koronun insanda oluşturacağı kitle ruhu ve bütünlük, heyecan ve coşku vazgeçilmez bir öğedir.

Ulusal Marşların Tarihi

Ulusal Marşlar ilk olarak Avrupa'nın Kuzey ülkelerinde görülmüştür. 18. Yy. ortalarında söylenmeye başlanılan ve örnek alınan en eski ulusal marş Birleşik Krallığın Marşı "God Save the Queen" dir. Dünyada çok yaygın olmasının nedeni Birleşik Krallık Ülkeleri'nin hala bu marşı kullanmalarıdır. Ortaya çıkış tarihi 1743'tür. Bu marştan önce sadece sözlü olarak, Kraliyet Marşı ya da Hymne biçiminde amaç olarak daha farklı ve çeşitli nedenlerle kullanılan eserlere de rastlanılmaktadır. Bunların içeriği ve amacı tam olarak ulusal marşları kapsamamaktadır. Ulus anlayışının kraliyet, monarşi ve imparatorluktan sonra ortaya çıktığı düşünüldüğünde bu durum daha da netleşmektedir.

Emil Bohn'a göre ulusal marşlar içerikleri yönünden iki gruba ayrılır. Bunlar;

1. I.Dünya Savaşı'ndan önce, Kral Marşları (Königshymne), (Royal Anthems) olarak adlandırılan, savaşta ve barışta büyük hizmetler veren, kahramanlıklar gösteren ve bunları dile getiren metinlerden oluşan marşlardır.

Günümüzde ulusal marşların yanı sıra Kraliyet Ailesi adına Kraliyet Marşını (Royal Anthem) kullanan Danimarka, Norveç, İsveç, Tayland gibi ülkeler vardır. İsveç 19.yy. sonlarında 1844 yılında yazılan marşını hem Kraliyet Marşı, hem de Ulusal marş olarak kullanmıştır. (<http://www.nationalanthems.info/se^.htm>)

2. I.Dünya Savaşı'ndan sonra ulusun kurtuluş mücadeleleriyle ortaya çıkan “Halk ya da Yurt Marşları” olarak gruplandırmıştır.

Ulusal Marşlarda Siyasi (Değişim) Unsurların Etkisi

Ulusal marşlar ait olduğu ülkelerin siyasi yapısından kaynaklanan özelliklerden dolayı değişimlerin etkisine açıktır. Devlet yapısının ya da iktidarın değişmesinden etkilenen, siyasi anlayışların ve hükümet kararlarının etkisinde kalan marşlara rastlanır. Örneğin Yunanistan ile Güney Kıbrıs Rum Yönetimi, Türkiye ile Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti marşları ortakır. Bunun yanında tarihi süreç içerisinde birçok kez değişen ulusal marşlar da vardır. Aşağıda bu değişimleri yaşayan ülkeler ve ulusal marşları tablo olarak gösterilmiştir.

Tablo 5 Romanya Ulusal Marşlarının Tarihi Değişim Süreci (www.nationalanthems.info) Erişim Tarihi: 16.12.2010

Sıra no	Marş Adı	Kullanıldığı Tarihler
1	Trăiască Regele	1881-1947
2	Volkrepublika	1948-1953
3	Hymn Rumuńskiej Republiki Socjalistycznej	1953-1977
4	Al republcu Socialiste Romania	1977-1990
5	Monitorul Oficial Al Romaniei	1990-

Tablo 6. Çin Ulusal Marşlarının Tarihi Değişim Süreci (www.nationalanthems.info) Erişim Tarihi:16.12.2010

S.No	Marş Adı	Kullanıldığı Yıllar
1	Gong Jin (Cup of Solid Gold)	1911-1912
2	Zhong Guo Xione Li Yu Zhou Jian	1915-1916
3	Qing Yun Ge (The Song to the Auspicious Cloud)	1921-1928
4	Zhounghua Minguo Guoge	1930-1949
5	Yiyongggjun Jinxinggggu (The March of the Volunteers)	1949-

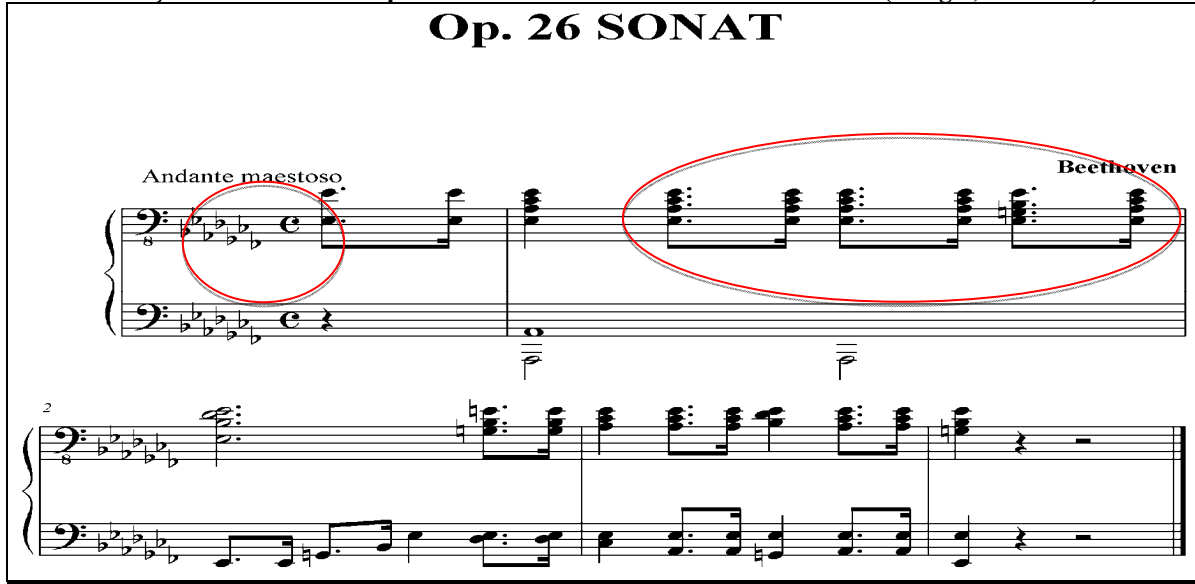
Ulusal Marşların Müzikal (Form Biçimi) Özellikleri

Ulusal Marşlar marş formu içerisinde ele alınıp incelenebilir. Marş formunun çeşitli kaynaklardaki tanımlamaları şu şekildedir.

- Marş, yürüyüşlerde yürüyüş ritmine uygun söylenen ya da çalınan müzik parçasıdır. Fransızca “marche” yürüyüş sözcüğünden kaynaklanır. Marşlar yürüyen topluluğun niteliğine göre çeşitli adlar alabilirler, süvari, cenaze, hücum marşı gibi. Ayrıca senfoni ve operalarda da marş bölümleri okunur. Verdi'nin “Aida” Operasındaki Zafer Marşı, Beethoven'in 7. Senfonisindeki marş bölümü bunlardandır. (Yeni Kültür Ansiklopedisi, 2003:17)

- Yalın ve düzgün müzik cümleleriyle yazılmış, belirgin bir ritmi olan, temposu yürüyen bir kişiye veya topluluğa eşlik etmeye uygun müzik parçalarının genel adı. (Dictionnaire Larousse Ansiklopedik sözlük, 1993-1994:1602)
- Marşın dans ile çok yakın akrabalığı vardır. Yürüyüş anlamına gelmekle beraber, yürüyüşe uygun ve yürüyüşlerde çalınabilecek (ya da söylenebilecek) müzik parçalarına marş denmektedir. Bu yürüyüşten düzenli adımlar anlatılmak isteniyor ki, bu tartım ögesi ile gerçekleştirilir. Marşlar, 4/4 (bazen 2/4, 2/2) ölçüde ve bütün şarkı formlarında yazılırlar. Okul Marşları, askeri marşlar, tören marşları ve matem marşları gibi marş türleri vardır. Ulusal marşlar yanında, tören marşlarına örnek olarak, Mendelssohn'un Prophet'indeki Taç Giyme Marşı, Wagner'in Tanhauser'indeki marşları gösterebiliriz. En ünlü matem marşları olarak da, Haendel'in Saul Eserinde; Beethoven'ın Op. 26 A Bemol piyano sonatında ve Eroica Senfonisinde, Chopin'in Op.35 B Bemol piyano sonatındaki marşları sayabiliriz. (Cangal, 2008:83)

Resim 3 Marş Formuna Örnek Op. 26 "Funeral March Sonata" Beethoven (Cangal, 2008 s:80)



Beethoven'ın Op.26 "Funeral March Sonata" eseri incelendiğinde ölçüsünün 4/4 lük olması, noktalı tartımlarla ritmik hareketi ve yürüyüş temposunu vurgulaması, majör tonda olması marş formunu belirgin bir şekilde özelliklerini göstermektedir.

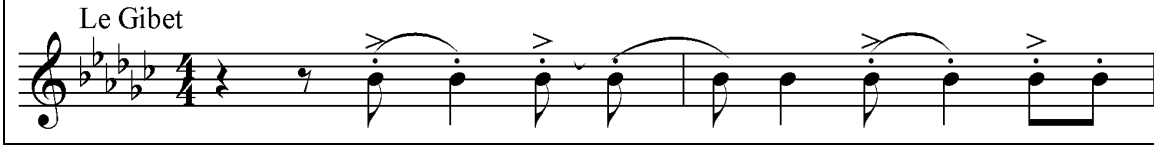
Marş Çeşitleri

Marş formunun tanımlamalarından hareketle marşın belirgin özellikleri göz önüne alındığında marş çeşitleri şu şekilde sınıflandırılabilir.

Genel Anlamda Marşlar: Ulusal marşlar bu gruba girmektedir. Askeri Marşlar, özel günler, okul, dernek, meslek grubuna ait marş formları da örnek gösterilebilir. Belli bir topluluğa ya da belli bir döneme ait marşlar da bu gruba dâhildir.

Cenaze Marşı: Biçimsel olarak iki zamanlı (2/4'lük, 4/4'lük ya da 6/8'lik olabilir.) ve noktalı ritmik yapıları kullanan; cenaze alayının ağır başlı yürüyüşünü taklit eden, haliyle üzüntülü ruh durumunu yansıtmak adına minör tonları kullanan biçimdir. Genelde alt bölümsel olarak A-B-A ya da A-B-A¹ biçimini tercih eder. Burada A birinci, asıl cenaze temasıdır; minör tondadır. B ikinci tema ise majör tonda yazılan ikinci altbölümü temsil eder. Avrupa'da müzik sanatında yaygın olarak besteciler tarafından kullanılmıştır.

Resim 4 Maurice Ravel'in "Le Gibet" Adlı Eseri Giriş Motifi Notaları (Hendekli-Aşkın, 2007 s:9-11)



Maurice Ravel'in "Le Gibet" adlı eseri Cenaze Marşı karakteri veren, çan sesini oluşturan si bemol notasından oluşan ritmik motiftir. Le Gibet adlı eserin giriş motifi (notaları) incelendiğinde bu durum açıkça görülür.

Resim 5 Beethoven Op.55 3.Senfoni "Eroica" Marcia Funébre Notları (Cangal, 2008 s:84)

Op. 55 III. SENFONİ
EROICA

Ludwig van Beethoven
transcribed by
Franz Liszt

Marcia Funébre
Adagio Assai

Bu eserde ana tema, cenaze marşı biçimine uygun olarak minör tonda 2/4 ölçüsünde ve noktalı ritmik yapıdadır. Marşın bütününe formu A-B-A¹ şeklindedir.

Folklorik Tür Marşlar: Etno-müzikolojik özellikleri taşıyan, ulusun müzik kültürünün, kurallarının ve teorik açıdan özelliklerinin marşa yansıtıldığı müzik türüdür. Folklorik tarzda (Burma, Japonya, Sri Lanka, Tibet) Halk müziği kaynaklıdır. (Tepebaşı, 2004:16)

Polonya Ulusal Marşı (Dabrowski's Mazurka) Polonya Ulusal Danslarından "Mazurka"nın etkisindedir. Mazurka biçimi 3/4 vuruşlu, ritmik tartımsal kalıbı şeklindeki gibidir. Keskin

vuruşların olması daha enerjik, kuvvetli bir hava vermeyi amaçlar. Yumuşak karakterli “vals” ten en belirgin farkı budur.

Resim 6 Mazurka Dans Formunun Portede Tartımsal Ritmik Yapısı. (Cangal, 2008 s:79)

NATIONAL ANTHEM POLAND
"JESZCZE POLSKA NIE ZGINELA"*
 Glosz fortepianem**
 Slowa** Jozef Fortepianem Harmonizacja**** Kazimierz Sikorski
 ♩ = 116
 Voice
 Jesz - cze Pol - nie zgi - n - la. kie - dy my zy - je - my.
 5

Resim 7 Polonya Ulusal Marşı Giriş Bölümü

Fanfara (Sözsüz) Türü Marşlar: Yalnızca melodisi olan ve herhangi bir metin içermeyen marşlardır. Sözün marşlardaki etkisinin önemi ele alındığında bu tür marşlar çok azdır. AB Marşı, Kosova Marşı, İspanya Marşı örnek verilebilir.

Hymne (İlahi) Türü Marşlar: Hymne türü dini, vatani ve dostluğu ele alan yapısıyla ulusal marşların temelini oluştururlar. Edebi açıdan da önemli olan bir türdür. Hymne’ye örnek olarak en belirgin, en köklü ve pek çok ülkeye ve marşa örnek olan ulusal marş İngiltere Ulusal Marşı “God Save the Queen” gösterilebilir. Kraliçeye övgüyü konu alır. Hymne’nin ilahi melodisi koro ile açıkça hissedilir. Tanrıya yakarış açıkça vurgulanır.

Macaristan, Portekiz, Arnavutluk, Kosova, Andora, Brezilya, Küba, El Salvador, Etopya vb. Ülkelerinin Ulusal Marşları Hymne türündedir.

Opera ve Senfonik Marşlar: Opera tarzında marşlar genel olarak 19.yy. operasının etkisi altındadır. Örnek olarak San Salvador Ulusal Marşı gösterilebilir. (Tepebaşılı, 2004.16)

Ulusal Marşların Müzikal Özellikleri

Majör Ton Etkisi: Marş formunun özellikleri, metin çerisinde geçen ve vurgulanan zafer, kahramanlık, gurur, şiddet gibi temalar majör tonlarla daha etkili hale getirilmiştir.

Ölçü-Ritm Biçimi: Ritm ve tartım marşın icrasında birlikte söylenebilmesi, törenlerde yürüyüşe uygun olabilmesi nedeniyle çoğunlukta 4/4’lük, 2/4’lük ölçülerde olduğu gibi Hymne etkisinde olan 3/4’lük, 6/8’lik ölçülerde bestelenmiş marşlarda vardır. Hollanda Ulusal Marşı “Wilhelmus Van Nassouwe” incelendiğinde G Majör tonda, 4/4, 2/4’lük ve 3/4’lük ölçülerde olduğu görülmektedir.

Resim 8 Hollanda Ulusal Marşı Notaları (www.nationalanthems.info) Erişim Tarihi: 16.12.2010

HOLLANDA ULUSAL MARŞI
"Wilhelmus Van Nassouwe"

Söz: Hendrik TOLLENS
Beste: Johahn Wilhem
Düzenleme: Mamix Van St. Aldegonde

Wil hel_ mus van _ Nas _ sou_ we ben ick van Duyt_ schen bloet. Den
Eijn schild en_ de _ be _ trouw_ en sijt ghy o godt _ mijn Heer. Op

va _ der _ lant _ get _ rou uwe blyf ick tot in _ den doet. Een _
u soo wil _ ick _ bouw en ver laet mij nim _ mer meer. Dat _

prin ce vanm O raen gien ben ick vrij on _ ver _ veert. Den
ick doch vroom mag blij _ ven u die _ naer tal _ ler stonndt. Die

Co _ ninck van his paen _ gien beb ik al _ tijt ghe eert.
try _ ranny ver drij _ ven die my mijn hart door _ wondt.

Auftak (Eksik Ölçü) ve Sus İşreti ile Başlama: Ulusal marşlar koro halinde topluluk(yurttaş) tarafından söylenmesi amaçlandığından ölçü başında hazırlık amacıyla ölçü başında ölçünün son vuruşu ile başlaması ve bir sonraki ölçüye de hazırlığın sağlanması amacıyla yapılan bir ritim tekniğidir. Sus işreti ile başlama intro bölümlerinde koro partilerinin susması ve hazırlanması amacıyla kullanılmaktadır. "İstiklal Marşı"nda her ikisi birlikte kullanılmıştır.

Metronom Hızı: Noktalı ritmik yapı ve koro eşlikli ve yürüyüşe uygun özellikleri ile ulusal marşlar coşkuyu, görkemi ve sevinci ifade ederken, ağırbaşlılığı ve hüznü ifade eden cenaze marşlarından daha yüksek hızlarda icra edilir.

Resim 9 Türkiye Ulusal Marşı (www.nationalanthems.info) Erişim Tarihi: 16.12.2010

TÜRKİYE ULUSAL MARŞI
"İstiklal Marşı"

söz: Mehmet Akif ERSOY
Müzik: Zeki ÜNGÖR

Kork — ma sönmez bu şa — fak — lar da yü — zen — al san —
ma kur ban o — la — yım çeh — re — ni ey — naz — lı — hi —

6 cak Sön — me — den yurdu — munüs — tün de tü — tenen son o cak O be nim — mil — le — ti — min yıl — dı — zı —
6 lal Kah — ta — man ır — kı — ma bir gül ne bu şiddet bu ce lal Sa — na ol — maz dö kü — len kan — la — rı —

11 dır par — la — ya cak o be — nim dir — o be — nim mil — le — ti — min dir an — cak Çat lal
11 mız son ra he — lal hak kı dır Hak ka ta pa mil — le — ti — min is — tik 1. 2.

SONUÇLAR

- Ulusal marşlar, bağımsız devletlerin ve yurttaşlarının milli bilincini arttıran, geçmiş ile gelecek arasında bağlantı kuran bayrak gibi simgesel özelliği olan bir müzikal eserdir. Bu özelliği nedeniyle yasalarla düzenlenen ve korunan ya da ulus tarafından benimsenen bir marş çeşididir.
- Vatan topraklarının kutsallığı, coğrafi özelliklerinin yüceltilmesi, ulusun yaşadığı değişimlerin etkisiyle “biz” kavramının vurgulanması, çeşitli simge ve sembollerin ön plana çıkartılarak ilgi ve saygınlığın kazanılması ulusal marşların fonksiyonel özellikleridir.
- Ulusal marşların anavatanı Kuzey Avrupa ülkelerinin Hymne biçimi ile söyledikleri topraklardır. Devletlerin ve İmparatorlukların varlığı, yönetim anlayışı, zaferleri-yenilgileri ve sınırları değiştikçe ulusal marşları da değişmiştir. Tarihte var olduğu günden bu yana birden fazla ulusal marşı olan ülkeler vardır.
- Devletler ulusal marşlarla meşru bir varlık olduklarını, övünmeyi ya da düşmanını yermeyi ve hatırlatmayı, vatani anne, baba, evlat benzetme ve ilişkileriyle sahiplendirmeyi, ulusal kahramanlarını övmeyi hedefleyen bir anlayışa sahiptir.
- Ulusal marşlar birçok özelliğinin yanı sıra en temel unsuru belirli bir amaç için yazılmış olmalarıdır. Ulusların bağımsızlık mücadelesi verdiği yıllarda bayrakla birlikte ön plana çıkan, birçoğu savaş yıllarında bestelenen ve söylenmeye başlayan marşlardır.
- Dünya ülkeleri Ulusal marşlarının sosyo-kültürel özelliklerinin toplumdan topluma değişiklik gösterdiği görülmektedir. Bazı devletler ulusal marşı ortak kullanırken, kimi ülkeler Kraliyet Marşları ile birlikte, kimi ülkeler sözsüz (fanfar) tarzda ve kimi ülkeler de ulusal

marşlarını bugünkü toplumsal, siyasal özellikleriyle bağdaşmayan içerikle kullanmaya devam etmektedirler.

- Schiller'in "Ode To Joy" şiirinin Beethoven tarafından bestelendiği "Senfoni No: 9. D minor Op.125" son bölümünde yer alan bölüm aynı zamanda Avrupa Birliği'nin "Offizielle Hymne" resmi marşıdır. Evrensel değerleri, barış özlemleri ile özdeşleştiren bu eser üye ülkelerin kendi marşları haricinde etkisini göstermektedir. Ayrıca bu durum AB. İçerisinde Almanya etkisini gösterdiği gibi uluslar üstü bir birlikte bir marşın varlığı ulusal marşların genel geçerliliğini göstermektedir.
- Sanat eserlerinde formun en önemli özellikleri; açık ve anlaşılır olmak, birlik ve bütünlüğü yakalamaktır. Müzik sanatının şarkı formu içerisinde "marş formu" incelendiğinde ulusal marşların da bu temel özellikleri taşıdığı sonucuna varılmaktadır.
- Marş formu dans türüne yakın şarkı formunda yazılan, yürüyüş ögesini ön planda tutan, yalın müzik cümlelerinden oluşan, kolay ezberlenebilen melodik ve ritmik özellikleri olan müzik biçimidir.
- Marş formunun çeşitleri ele alındığında temel özelliklerinin aynı fakat kullanılış amaçlarına göre ritim ve tartım ögesi ile tonalite farklılıklarının olduğu görülmektedir. Marş çeşitleri farklı terimlerle müzik terminolojisinde adlandırılmıştır. Bu yönlerden cenaze marşları ile ulusal marşlar farklılık göstermektedir.
- Müzik Sanatında marş formunun birçok örneğine rastlanmaktadır. Besteciler senfonilerinin birçoğunda marş formuna yer vermiştir. Notaya alınan en eski marş, 1589 yılında Thoinot Arbeau'nun bestesidir. Türkler ilk marş örneklerini Osmanlı İmparatorluğu Döneminde Padişah II. Mahmut Dönemi'nde (1808–1839) Donizetti Paşa ile vermiştir. "Mahmudiye Marşı" bilinen ilk marş örneğidir.

ÖNERİLER

- Dünya ülkeleri Ulusal marşları her ülkenin gerçekleriyle bağlantılı, kendi sosyo-kültürel anlayışı ile ortaya çıkan bir özelliğe sahiptir. Bu sebeple ulusal marşları "en iyi, en doğru, en uygun" gibi ölçütlerle anlamak, kültür özelliklerini karşılaştırmak, ulusal marşları, devletleri ve ulusları bu anlamda birbiriyle yarıştırmak araştırma disiplininin dışındadır.
- Dünya ülkelerinin ulusal marşlarının hem Hymne Tarzı hem de marş formu özelliklerinin yanında ölçü, tonalite, hız, auktak, sus ile başlama gibi öne çıkan özellikleri ile marş formunun içerisinde, yeniden ele alınarak "ulusal marş formu" şeklinde çalışmada belirtilen farklı özellikleriyle yeniden tanımlanabileceği ve müzik formlarına dâhil edilebileceği önerilmektedir.
- Ülkemizde ulusal marş kavramı denildiğinde yalnızca "İstiklal Marşı" ele alınmaktadır. Oysa edebi ve müzikal açıdan bu durum ulusal marş çeşitlerinden yalnızca bir tanesini oluşturmaktadır.
- Ulusal marş konusunda tüm dünya ülkelerinin ulusal marşlarının incelenebileceği, bunun sonucunda ülkelerin, kıtaların ve ulusların farklı sosyo-kültürel kimlikleri ile farklı müzikal yapı özelliklerinin de ortaya çıkabileceği değerlendirilmektedir.
- Ülkemiz eğitim-öğretim müfredatında yer alan müzik eğitimi derslerinde özellikle ilköğretim seviyesinde marş formunun ele alınması bununla birlikte, ulusal marş kavramının müfredat içerisinde çalışmamızda belirtilen özellikleri ile yeniden yapılandırılması önerilmektedir.

KAYNAKLAR

- Ana Britannica. (1989). “Marş”, Ansiklopedik Sözlük. (c.M, s.383-384). İstanbul: Ana Yayıncılık AŞ.
- Cangal, N. (2008). Müzik Formları. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Dictionnaire Larousse, (1993-1994). “Marş” Ansiklopedik Sözlük (s.1602) İstanbul.
- Dünya Ülkeleri Hakkında Bilgiler. Erişim Tarihi: 26.12.2010, <http://www.dunyadevletleri.com>
- Hendekli, Z.M., Aşkın C. (2008). “Maurice Ravel’in Le Gibet Adlı Eserindeki Ölüm Temasının Algılanması”. [Elektronik Versiyon]. İtü Dergisi Erişim Tarihi: 04.11.2010
- Kaplan, A.(2008). Kültürel Müzikoloji. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- National Anthems. Erişim Tarihi:10.09.2010 <http://www.wikipedia.org>
- Tepebaşı Fatih: Ulusal Marşlar ve Kimlikler, Ankara 2004, (Nobel).
- Ulusal Marşların Tarihi Geçmişi, Sözleri ve Notaları. Erişim Tarihi: 10.09-16.12/2010, <http://www.nationalanthems.info>
- Yeni Kültür Ansiklopedisi, (2003). “Marş”, Ansiklopedik Sözlük. (s.17). İstanbul.

“SINIF ÖĞRETMENİ ADAYLARININ İLKÖĞRETİM MÜZİK EĞİTİMİ HAKKINDAKİ GÖRÜŞLERİ”

Yrd. Doç Dr. Serpil UMUZDAŞ

Yrd. Doç Dr. M. Serkan UMUZDAŞ

Gaziosmanpaşa Üniversitesi

ÖZET

Bu araştırmanın amacı, Gaziosmanpaşa Üniversitesi Eğitim Fakültesi’nde öğrenim gören sınıf öğretmeni adaylarının ilköğretim müzik eğitimini kendi algıları doğrultusunda değerlendirmeleridir. Bu amaçla, 2010-2011 eğitim-öğretim yılında bahar döneminde, Gaziosmanpaşa Üniversitesi Eğitim Fakültesi’nde İlköğretim Sınıf Öğretmenliği programında müzik öğretimi dersini alan ve bu çalışma için gönüllü olan 47 adet ikinci sınıf öğretmen adayı öğrenci ile mülakat yapılmıştır. Öğretmen adaylarına, araştırmanın amacına uygun açık uçlu üç adet soru yöneltilmiştir. İlköğretim müzik eğitiminin temel amacı, ilköğretim müzik eğitiminin çocuk gelişimine etkisi, müziksel donanıma sahip olmanın sınıf öğretmeninin mesleki başarısına etkisi başlıklarıyla her bir mülakat yaklaşık 15 dakika sürmüştür. Elde edilen veriler üzerinde içerik analizi gerçekleştirilmiştir. Analiz sonuçları elde edilen bulgulara göre yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: ilköğretim müzik eğitimi, öğretmen adayı, öğrenci

ELEMENTARY EDUCATION TEACHER CANDIDATE’S VIEWS ON ELEMENTARY MUSIC EDUCATION

Asst. Prof. Dr. Serpil UMUZDAŞ

Asst. Prof. Dr. M. Serkan UMUZDAŞ

Gaziosmanpaşa University

ABSTRACT

The purpose of this study is to determine the elementary music education perceptions of Gaziosmanpaşa University Education Faculty teacher candidates’. For this purpose 47 students volunteered for this study were interviewed. Three open-ended questions directed to the preservice teachers.

1. The main purpose of music education in elementary,
2. The effects of music education in elementary on child development,
3. The effects of being qualified in music on teacher’s academic success. A call lasted approximately 15 minutes each.

Content analysis was performed on the data obtained from the interviews. The results were interpreted according to the findings of the analysis.

Keywords: Elementary education teacher candidate, elementary music education, student.

1.GİRİŞ

Müzik eğitimi, bireye kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli müziksel davranışlar kazandırma, bireyin müziksel davranışlarını kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak değiştirme, dönüştürme, geliştirme ve yetkinleştirme sürecidir (Uçan, 1997).

Hoskyns (2002) de müzik eğitimini, insanın müziğe karşı farkındalığını ve duyarlılığını arttıran, müziğin anlam ve işlevlerinin anlaşılmasına olanak sağlayan, bununla birlikte insanı eğlendiren bir süreç olarak tanımlanmaktadır (Özmenteş, 2008)

Müzik eğitimi, öğrencinin müziksel algılama yeteneğini farklılaştırıp çeşitlendirmeli öğrenciyi belli koşullandırmaların ürünü olan tek yanlı müzik yapma, üretme ve dinleme alışkanlıklarından kurtarmalı; öğrenciyi müziğin çeşitli, çok yönlü tını özelliklerine, yapı taşlarına, kuruluş biçimlerine ve etki alanlarına açmalı; öğrenciye müzikle ilişkilerinde daha yüksek düzeyde bir bilinçlilik ve eleştirme gücü kazandırmalı; bir çalgı, bir cd, müzikle ilgili bir kitap ya da kaynak seçiminde ve bir müzik eserini ya da etkinliğini eleştirip değerlendirmesinde öğrenciye yardımcı olacak bireysel müzik yeteneğini geliştirmeli; öğrencinin değişik türdeki müzik çalışma ve etkinliklerine etkin katılımını sağlamalıdır (Uçan, 1997). Uçan'ın özetlediği tüm bu istedik kazanımların öğrenciye sağlanmasında ilk görev ilköğretim düzeyinde sınıf öğretmenine düşmektedir.

Sınıf öğretmenin taşıdığı sorumluluk, öğrencinin dengeli ve doyumlu, sağlıklı ve başarılı, duyarlı ve mutlu olması için, bilişsel, duyuşsal ve devinışsel yapıları üzerinde olumlu izler bırakan müziksel uyarılma ve tepkide bulunma biçimlerini kapsayan müziğin, planlı ve programlı olarak yürütülmesini sağlama bakımından büyüktür (Yöndem ve Sözen, 2007). Bu nedenle sınıf öğretmenin müzik eğitimi hakkında tutum, düşünce ve tavırlarının olumlu ve tutarlı olması beklenir.

Öğretmen adaylarının mesleki eğitimleri sırasında “müzik” ve “müzik öğretimi” derslerini aldıkları süreçte, müzik eğitimiyle ilgili oluşan duygu ve düşünceler mesleki yaşamdaki uygulamalarının yordayıcısı olacaktır.

Araştırmacılar tarafından yapılan gözlemlerde; müzik gibi ifade ve beceriyi geliştiren derslerin önemsiz görüldüğü, ders saatinde başka derslerin işlendiği bulgulanmıştır (Başar ve diğ., 2002). Yıllardır tartışılan bu tür olgu ve olayların, mesleki eğitim süreci temeline dayandığı düşünülmektedir sınıf öğretmeni adaylarının ilköğretim müzik eğitimi hakkındaki görüşlerinin alınması önemsenmiştir.

1.1.Amaç

Bu araştırmanın amacı, Gaziosmanpaşa Üniversitesi Eğitim Fakültesi'nde öğrenim gören sınıf öğretmeni adaylarının ilköğretim müzik eğitimini kendi algıları doğrultusunda değerlendirmeleridir. Bu amaçla sınıf öğretmeni adaylarına yöneltilen mülakat soruları şunlardır;

1. Size göre ilköğretim 1. kademe düzeyi müzik eğitiminin temel amacı ne olmalıdır?
2. Size göre çocuk gelişimi ve eğitiminde müzik eğitiminin önemi nedir?
3. Size göre iyi bir müziksel donanıma sahip olmak bir sınıf öğretmenin mesleki başarısına nasıl katkı sağlamaktadır?

2.YÖNTEM

2010-2011 eğitim-öğretim yılında bahar döneminde, Gaziosmanpaşa Üniversitesi Eğitim Fakültesi’nde İlköğretim Sınıf Öğretmenliği programında müzik öğretimi dersini alan 97 ikinci sınıf öğretmen adayı evreni, bu çalışma için gönüllü olan 47 adet ikinci sınıf öğretmen adayı ise örneklemi oluşturmuştur.

Mülakat, bahar döneminin son haftasında yapılmıştır. Örneklem grubunu oluşturan öğrencilerin tümü güz döneminde “müzik” dersini, bahar döneminde de “müzik öğretimi” dersini almışlardır.

Çalışmada veri toplama amacıyla kullanılan araştırma soruları Özmenteş (2008)’den alınmıştır. Bu açık uçlu sorular kullanılarak öğretmen adaylarıyla mülakat düzenlenmiştir.

Mülakat, kaynak kişinin ilgi, görüş, tutum ve davranışlarını ortaya çıkarmak üzere iki kişi arasında serbest bilgi değişimini sağlayan sosyal ortamı yaratmak için düzenlenir (Balci, 2010).

Mülakat kayıtları yazıya dökülerek incelenmiştir. Verilerin çözümlenmesinde içerik analizi kullanılmıştır. İçerik analizi, elde edilen ham verilerin anlamlandırılarak belirli bir çerçeve oluşturulması ve beliren durum netlik kazandıktan sonra düzenlenerek kod ve kategorilerin ortaya çıkarak somutlaşmasını sağlamaktadır (Yaman, 2010). İçerik analizi yaklaşımı, nitel mülakat verilerinin ve açık uçlu soruların analizinde sıkça kullanılmaktadır.

Araştırmada içerik analizi türlerinden ‘kategorisel analiz’ kullanılmıştır. Kategorisel analiz, genel olarak belirli bir mesajın önce birimlere bölünmesi ve ardından bu birimlerin önceden saptanmış ölçütlere göre kategoriler halinde gruplandırılmasıdır (Tavşancıl & Aslan, 2001).

3.BULGULAR

Tablo 1. Öğretmen Adaylarına Göre İlköğretim Birinci Kademe Düzeyi Müzik Eğitiminin Temel Amaçları

Görüşler	f	%
Öğrenciye müziği sevdirmek	47	100
Temel müzik bilgilerini öğretmek	47	100
Dersleri kolay algılamasını sağlamak	37	78.7
Verilen bilgileri şarkı yoluyla kalıcı kılmak	37	78.7
Müzik kulağını geliştirmek	35	74.4
Bilişsel- duyuşsal- devinişsel gelişim sağlamak	35	74.4
Müzik kültürü kazandırmak	34	72.3
Birlik ve beraberlik duygularını aşılamak	32	68
Kendini anlatabilme yeteneği kazandırmak	31	65.9
Yaratıcılığını geliştirmek,	30	63.8
Müziğe yönlendirmek	30	63.8
Müzikle tanıştırmak	19	40.4
Duyarlılık kazandırmak	17	36.1
Zekâ ve özgüven düzeyini arttırmak	16	34

Tablo 2. Öğretmen Adaylarına Göre İlköğretim Birinci Kademe Düzeyi Müzik Eğitiminin Öğrenciye Etkisi

Görüşler	f	%
Bilişsel, duyuşsal, devinişsel gelişim sağlar	47	100
Yeteneğini ortaya çıkarır	47	100
Kendine olan güveni artır	44	93.6
Sosyalleşir	44	93.6
Zeka düzeyi artır	35	74.4
Yaratıcılığı artır	34	72.3
Algıyı kolaylaştırır	30	63.8
Diğer derslerdeki başarısı artır	25	53.1
Dil gelişimi sağlar	24	51
Çevreye uyum sağlar	15	31.9
Bakış açısı sağlar	11	23.4
Terbiyeli ve disiplinli olur	10	21.2

Tablo 3. Öğretmen Adaylarına Göre Müziksel Donanıma Sahip Olmanın Sınıf Öğretmeninin Mesleki Başarısına Etkisi

Görüşler	f	%
Öğrencinin dikkatini derse çekebilir	46	100
Dersi etkili işleyebilir	46	97.8
Müziği diğer derslerde de kullanır	45	95.7
Yetenekli öğrenciyi keşfeder	45	95.7
Sosyal hayatta başarılı olur	42	89.3
Hayata farklı bakış açısı kazanır	42	89.3
Dersi zevkli geçer	41	87.2
Kendine güvenir	40	85.1
Öğrenciyle kolay iletişim kurar	30	63.8
Öğrencinin öğrenme düzeyini artırır	29	61.7
Telaffuz becerisi edinir	27	57.4

Bu çalışma yoluyla sınıf öğretmeni adayları, ilköğretim birinci kademe düzeyi müzik eğitimini değerlendirmişlerdir. İlköğretim düzeydeki müzik eğitiminin amaçlarını, öğrenci ve öğretmenin elde ettiği kazanımları yorumlamışlardır. Öğretmen adaylarına mülakat soruları yöneltilirken etki altında kalmamaları için “kazanım” veya “katkı” kelimeleri özellikle kullanılmamıştır. Ancak bulgulara bakıldığında, müzik eğitiminin öğrenci ve öğretmene olumlu etkileri olduğunu ifade ettikleri görülmektedir. Mülakata katılan hiçbir öğretmen adayı “müzikle uğraşan öğrenci diğer derslerinden geri kalır” cümlesini telaffuz etmemiştir. Toplumda geçmiş yıllarda var olan bu anlayış nihayet yerini kaybetmiş, yapılan araştırmaların sonuçlarıyla, müzik eğitiminin öğrencinin ve öğretmenin sosyal ve akademik başarısına olumlu etkisi olduğu anlaşılmaya başlanmıştır. Bu araştırmanın bulgularına göre sınıf öğretmeni adaylarının, müziğin bireysel, sosyal, ahlaki, toplumsal ve kültürel işlevlerini anlamaları, mesleki yaşamlarında uygulayacak olmaları yönünde umut vericidir.

KAYNAKLAR

- Balcı, A. (2010). *Sosyal Bilimlerde Araştırma*. Ankara: Pegem Yayınevi.
- Başar, M. ve diğ. (2002). *İlköğretim Kademesiyle Başlayan Matematik Korkusunun Nedenleri*. V. ulusal fen bilimleri ve matematik eğitimi kongresi, Odtü.
- Özmenteş, S. (2008). Sınıf Öğretmeni Adaylarının İlköğretim Müzik Eğitime İlişkin Görüşleri: Antalya İlinde Nitel Bir Çalışma. Eğitimde Yeni Yönelimler-5. Öğrenmenin Doğası ve Değerlendirme. İzmir Özel Tevfik Fikret Okulları.
- Tavşancıl, E., & Aslan, E. (2001). *Sozel, yazılı ve diğer materyaller için içerik analizi ve uygulama örnekleri*. İstanbul: Epsilon.
- Uçan, A., (1997). Müzik Eğitimi: Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar, İkinci Basım, müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Yaman, E. (2010). *Psikoşiddete (mobbinge) maruz kalan öğretim elemanlarının örgüt kültürü ve iklimi algıları. Kuram ve Uygulamada Eğitim Bilimleri*, 10(1).
- Yöndem, S. ve Sözen, İ. (2007). *Cumhuriyet Dönemi Sınıf Öğretmenliği Programlarında Müzik Dersinin İzlediği Tarihsel Süreç*. XVI. Ulusal Eğitim Bilimleri Kongresi. 5-7 Eylül 2007. Gaziosmanpaşa Üniversitesi Eğitim Fakültesi. Tokat.

“DEŞİFRE ŞARKI SÖYLEME”

Öğr. Gör. Dr. Sevan NART

**Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi
Anabilim Dalı**

ÖZET

Bu araştırma, Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı birinci sınıf öğrencilerine bir yarıyıl süresince özgün bir deşifre şarkı söyleme öğretim metodu ile verilen sistemli ve planlı deşifre şarkı söyleme eğitiminin, öğrencilerin deşifre şarkı söyleme başarılarına etkisini saptamak amacıyla gerçekleştirilmiştir. Tarama ve deneme modellerinin bir arada kullanıldığı çalışmada 42 kişiden oluşan birinci sınıf öğrencilerine ön test ve son test uygulanmış, deney ve kontrol grubuna ayrılan deneklerin deney öncesi ve sonrasında deşifre şarkı söyleme başarıları arasında anlamlı bir fark bulunup bulunmadığı saptanmıştır. Ön test ve son testten elde edilen verilerin işlenmesi sonucunda, geliştirilen metot ile deşifre şarkı söyleme eğitimi alan deney grubundaki öğrencilerin, bu eğitimi almayan kontrol grubundaki öğrencilere göre, deşifre ve deşifre şarkı söylemeye ilişkin davranışlarında olumlu yönde ve anlamlı derecede yüksek oranlarda gelişme olduğu saptanmıştır. Bu sonuç, derslerde yer verilecek düzenli ve sistemli çalışmaların, öğrencilerin, deşifre ve deşifre şarkı söyleme becerilerini; müzikalitelerini etkileyen müziksel okuma ve söyleme davranışlarını geliştireceğini ortaya koymuştur.

Anahtar Kelimeler: Müzik Eğitimi, Deşifre, Şarkı Söyleme, Öğretim Metodu

SIGHT SINGING

Dr. Sevan NART

University of Gazi, Gazi Education Faculty of Fine Arts,
Department of Music Education, Lecturer

ABSTRACT

This research was designed to measure the impact of systematic and planned sight-singing training with a unique method on developing successful sight singing skills of first year students during one semester at University of Gazi, Gazi Education Faculty of Fine Arts, Department of Music Education

In the study both literature review and experimental models were used. A pre-test and post-test was applied before and after the experiment to the first-year students consisting of 42 individuals which are divided into experiment and control groups to determine if there is significant difference between the groups' sight singing success.

After processing the data from the pre-test and post-test, it was determined that the students in the experiment group that trained with the method had significantly higher rates of growth and improvement in their behaviors related to sight reading and sight singing than those in the control group who were not trained with this method. As a result of this research, it has been proven that including regular and short term exercises in classes will improve student's sight reading and sight singing skills. They will also improve musical reading and singing behaviors that will affect their musicality.

Key Words: Music Education, Sight Reading, Singing, Teaching Method.

1. Giriş

Mesleki müzik eğitimi, müzik alanının bütününü, bir kolunu ya da dalını, o bütün, kol ya da dal ile ilgili bir işi meslek olarak seçen, seçmek isteyen, seçme eğilimi gösteren, seçme olasılığı bulunan ya da öyle görünen, müziğe belli düzeyde yetenekli kişilere yönelik olup, dalın, işin ya da mesleğin gerektirdiği müziksel davranışları ve birikimi kazandırmayı amaçlar. Bu amaçla verilen eğitimde, bireylerin kolun, dalın, işin ya da mesleğin gerektirdiği biçim, kapsam ve düzeyde hazırlanması, biçimlenmesi, uzmanlaşması, gelişmesi ve yetkinleşmesi esastır. (Uçan, 1994_a: 97, 1994_b: 27).

Mesleki müzik eğitimi veren kurumların programlarında öğrencilerin müziksel işitme, okuma ve yazma yeteneklerini geliştirmeye yönelik dersler yer almaktadır. Eğitimi aldıkları çalgı ve yönecekleri alan ne olursa olsun işitsel farkındalığı yeterince gelişmemiş ve gerekli kuramsal bilgiyi edinmemiş öğrenciler müzik alan derslerinde istenen başarıya ulaşmakta zorlanırlar. Araştırmada, MİÖY (Müziksel İşitme, Okuma, Yazma) olarak adlandırılan bu derslerde öğrencilere diğer özel alan derslerine aktaracakları temel müzik bilgileri kazandırılmaya, müziğin dili öğretilmeye çalışılmaktadır. MİÖY öğretimiyle hedeflenen kazanımlar tüm alan derslerine etki edeceğinden bu alanda yetkinleşmek diğer alanlardaki eğitimin de etkinliğini arttıracaktır.

Bu araştırmanın konusu, MİÖY dersinin bir boyutu olan müziksel okuma ile ilişkilidir. “Bir müzik yazısını seslerin süreleri, yükseklikleri ve adları ile hız, gürlük, anlatım özelliklerine uygun olarak okumaya müziksel okuma denir. ...İlk kez karşılaşılan bir müzik yazısını hazırlıksız olarak okuma ise müzikte ilk okuma/deşifre olarak tanımlanmaktadır” (Özgür, 2001: 933). Müziktedeşifre, çalarak, söyleyerek ya da zihinsel okuma yoluyla yapılabilir. Mesleki müzik eğitimi veren kurumlardadeşifre eğitimi MİÖY derslerinin vazgeçilmez bir boyutudur. Bu derste kazanılandeşifre alışkanlığı ses ve çalgı eğitimi derslerine aktarılır. Bu nedenledeşifre, müzik eğitimi alan her bireyin geliştirmesi gereken bir beceridir.

Türkiye’de çalarak, söyleyerek ya da zihinsel okuma yoluyla yapılan müzikseldeşifre için ayrı ayrı sözcükler kullanılmamaktadır. Genellikle piyano ve orkestra çalgılarındadeşifre ile ilgili çeviri metinlerde “deşifre çalma” (sight-playing) terimi kullanılmıştır. Bazı eğitimciler (Çimen, 2001; Ercan, 1994; Fenmen, 1991 vb.) piyanodadeşifre çalışmaları için İngilizce’de olduğu gibi “deşifre çalma” ifadesini kullanırken, Küçük (1994) “çalmadeşifresi” ifadesini kullanmıştır. Pek çok kaynaktadeşifre okuma, çalma ya da söyleme için “deşifre” terimi kullanılırken, hiçbir kaynakta “deşifre şarkı söyleme” ifadesi yer almamaktadır. İngilizce kaynaklarda isedeşifre okuma(sight-reading),deşifre (şarkı) söyleme (sight-singing) vedeşifre çalma (sight-playing) olarak üç ayrı terim kullanılmaktadır. İngilizce’de “singing” eylemi bir müzik eserinin insan sesi kullanılarak seslendirildiğini ifade etmede kullanılmakta ve söyleme işine dikkati çekmektedir. Buna göre İngilizce kaynakların çoğunda “sight-singing” terimi iledeşifre okuma vedeşifre söyleme işlerinin aynı anda yapıldığı bir beceri ifade edilmektedir. Bununla birlikte Telfer (1993a, 1993b); Demorest (1994, 2001a, 2001b, 2004); Potgieter (2003); Beck, Surmani ve Lewis (2003) gibi müzik eğitimcilerinin çalışmalarında kullandıkları “sight-singing” terimi,deşifre söylemeyle aynı anda gerçekleştirilen, bir başka işi daha ifade etmektedir: şarkı sözlerinindeşifresini. Bu araştırmada “deşifre şarkı söyleme” ifadesi, İngilizce bir terim olan “sight-singing” kelimesinin Türkçe karşılığı olarak kullanılmaktadır. Ancak bu araştırmadadeşifre söylemede nota adları yerine şarkı sözlerinin kullanıldığını belirtmek amacıyladeşifre söyleme yerinedeşifre şarkı söyleme terimi kullanılmıştır.

Deşifre şarkı söyleme, bir şarkıyı ilk görüşte müzik yazısına uygun olarak sözleri ile seslendirebilme yeteneğidir. Deşifre şarkı söyleme,deşifre okumadan daha dar anlamlı bir kavramdır ve sözlü bir müzik eserinin insan sesi kullanılarakdeşifre edildiğini ifade eder. Deşifre

şarkı söyleme süreci aynı anda gerçekleşen iki ayrı etkinliği kapsar; müziksel okuma ve şarkı söyleme. Bir yandan şarkıdaki notaların süreleri, yükseklikleri, hız, gürlük ve anlatım özellikleri çözümlenirken diğer yandan tüm bu çözümleme nota adları yerine şarkının sözleri kullanılarak ifade edilmeli ve seslendirilmelidir. Deşifre şarkı söylemede birey birden fazla üst düzey zihinsel ve devinışsel süreci aynı anda gerçekleştirir. Deşifre okumada olduğu gibi deşifre şarkı söylemede de sessiz yani içten, zihinden deşifre yapmak mümkündür. Ancak bu araştırmada sesini kullanarak/ sesli olarak yapılan deşifreden söz edilmektedir.

Deşifre şarkı söyleme becerisi, müzisyenlere hem sınırlı bir zaman diliminde yeni parçalar öğrenme ve öğrenilen bu parçalara eşlik edebilme imkânı verir hem de onları kuram uygulamaktan çok sanat yapmaya ve estetik düşünmeye yönlendirir, mekanik olmaktan kurtarır. Müzisyenlerin ilk kez gördükleri bir eseri çalmadan ya da çalgı yardımı almadan içsel olarak duymalarına; notaları ve müzik cümlelerini önceden tahmin edebilmelerine katkıda bulunan bu beceri, çalgının teknik güçlüklerini düşünmeden, müzisyenlerin tüm dikkatini müziksel ifadeye yöneltmesine olanak verir. Böylece eserin deşifresinde, müziksel ifade ilk görüşte fark edilir ve belleğe yerleştirilir. Birden fazla müziksel işlevi içeren deşifre şarkı söyleme yeteneği müzisyenin kendine olan güvenini arttıran ve onu özgür kılan bir beceridir. Deşifre şarkı söyleme, terimde yer alan *şarkı söyleme* işi nedeniyle ses eğitime yönelik bir beceri olarak algılanmaktadır. Ancak Dunlap (1989), Robinson (1996), Dalby (1999), Çimen (2001), Rawlins (2005) gibi pek çok araştırmacı çalışmalarında çalgı eğitiminde sesin kullanımına ve şarkı söylemenin etkisine dikkat çekmiştir. Araştırmacılara göre çalgı eğitimi alan her öğrenci sesini kullanarak deşifre yapmalıdır ve içsel duyuşun ve müzikalitenin gelişmesi, temiz ses üretmek için çalgı çalanlar da şarkı söylemelidir. Bu bakış açısıyla, araştırmada çalgı ayırımı yapılmaksızın mesleki müzik eğitimi alan tüm öğrencilerin müziksel okuryazarlığının geliştirilmesi amaçlanmış ve deşifre şarkı söyleme öğretiminin tüm öğrencilere yönelik bir öğretim olması vurgulanmıştır.

Yurt dışında 1800'lü yıllardan bu yana deşifre şarkı söyleme öğretimine yönelik çok sayıda yayımlanmış kaynak bulunmasına ve pek çok yöntemin başarılı bir şekilde uygulanmasına rağmen ülkemizde bu alanda hiçbir uygulama ya da araştırma yapılmadığı gibi kaynak da bulunmamaktadır. Yurt dışında bu alanda yapılmış pek çok araştırma (Conrad, 2007; Floyd ve Bradley, 2006; Galyen, 2005; Henry ve Demorest, 1994; Dunlap, 1989; Daniels, 1986, 1988; Cutietta, 1979) her bireyde farklı düzeylerde bulunan deşifre şarkı söyleme becerisinin düzenli çalışmalarla ve sistemli bir öğretim metodu ile geliştirilebileceğini göstermiştir. Ancak ülkemizde MİÖY dersleri kapsamında ele alınan deşifre okuma becerisini geliştirmeye yönelik özgün çalışmalar birkaç kaynak kitapla sınırlı olduğu gibi söz konusu derslerin, çalgı eğitimi derslerinin ve ses eğitiminin yer aldığı derslerin (şan, bireysel söyleme, toplu söyleme ve koro) programlarında da deşifre şarkı söylemeyi geliştirmeye yönelik sistemli ve planlı hiçbir çalışmaya yer verilmemektedir.

Bu araştırmada amaç planlanmış sistemli ve düzenli çalışmalarla deşifre şarkı söyleme becerisinin geliştirilebileceğini ortaya koymaktır. Bu amaçla araştırmada öncelikle “üç aylık eğitim sonrasında, deney ve kontrol gruplarının ön test ve son testteki deşifre şarkı söyleme başarıları arasında anlamlı bir fark bulunmakta mıdır?” sorusuna; bu ana problem çerçevesinde şu alt problemlere cevap aranmıştır:

- a. Deney ve kontrol gruplarının ön test toplam puanları arasında anlamlı bir fark bulunmakta mıdır?
- b. Deney ve kontrol gruplarının şarkılarda ölçülen davranışlardan aldıkları toplam ön test son test puanları arasında anlamlı bir fark bulunmakta mıdır?
- c. Deney ve kontrol gruplarının son test toplam puanları arasında anlamlı bir fark bulunmakta mıdır?

Türkiye’de deşifre şarkı söyleme öğretimine yönelik yapılmış olan ilk kapsamlı araştırma niteliğini taşıdığından ve bu alanda yapılabilecek başka araştırmalara, eğitim-öğretim programlarına ve uygulamalarına yol gösterip kaynak oluşturması açısından önem taşıyan bu araştırma, şu temel varsayımlara dayandırılmaktadır:

1. Deşifre şarkı söyleme, müzik eğitimi alan her birey için gerekli ve faydalı bir beceridir.
2. Kullanılan ön test-son test kontrol gruplu deneme modelleri bu araştırma için en uygun veri toplama tekniğidir.
3. Uygulanan ölçme aracı (deşifre şarkı söyleme testi) amaca uygundur.
4. Tüm denekler eşit koşullarda testlere tabi tutulmuşlardır.
5. Uygulamada yer alacak öğrenciler, metodun öğretiminde gerekli olan müzik bilgilerine sahiptirler.
6. Deşifre şarkı söylemeyi geliştirmeye yönelik sistemli bir öğretim metoduna ihtiyaç vardır.

Bu araştırma;

1. 2007-2008 Öğretim yılında öğretim gören GÜGEF GSEB MÖABD birinci sınıf öğrencileriyle,
2. Eğitimde kullanılan metotta yer alan kuramsal bilgilerle,
3. Uygulanan ön-test ve son-testteki sorularla,
4. Metot için geliştirilen öğretim materyali ile sınırlıdır.

2. Yöntem

Bu çalışmada tarama ve deneme modelleri bir arada kullanılmıştır. Araştırma için gerekli nitel verilerin toplanmasında literatür taraması yapılmış, ana ve alt problemleri cevaplandırmaya yönelik nicel veriler toplamak amacıyla da ön test-son test kontrol gruplu deneme modeli kullanılmıştır.

Araştırmada evrenden örneklem seçimine gidilmemiş, evrenin tamamı örnekleme dahil edilmiştir. Bu çalışmanın evrenini; GÜGEF. GSEB. MEAD. birinci sınıf öğrencileri oluşturmaktadır. Örneklem; 48 kişiden oluşan birinci sınıf öğrencilerinin tamamıdır. Denekler/öğrenciler rastlantısal olarak seçilerek eşit sayıda deney ve kontrol gruplarına ayrılmıştır.

Araştırmanın yapılacağı eğitim kademesi olarak üniversite düzeyindeki bir müzik eğitimi kurumunun seçilmesinin nedeni, öğrencilerin tamamına yakınının bu kuruma Türkiye’deki çeşitli Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinden (AGSL) gelmeleridir. Genel lise mezunu iki ve askeri müzik lisesi mezunu bir öğrenci ise kuruma en az iki yıllık müzik eğitimi alarak geldiğinden tüm öğrenciler geliştirilen deşifre şarkı söyleme metodunun öğrenimi için gerekli temel müziksel bilgi ve becerilere sahiptirler. Buna ek olarak deneysel işlemler oldukça homojen bir grup üzerinde gerçekleştirileceğinden daha sağlıklı ve gerçekçi sonuçların alınabileceği de düşünülmüştür.

Deney grubundaki öğrencilere uygulanacak deşifre şarkı söyleme eğitimi için; konuyla ilgili yerli ve yabancı kaynakların incelenmesi sonucunda ve elde edilen bulgu ve uzman görüşlerine dayanarak deşifre şarkı söyleme öğretim metodu geliştirilmiştir. Araştırmada belirlenen genel ve özel deşifre şarkı söyleme hedef davranışlarını kazandırmaya yönelik geliştirilen bu metot; üç ünitelik bir ders kitapçığı ile 3 CD’den oluşmaktadır ve deşifre şarkı söyleme eğitime yönelik yazılmış ilk özgün öğretim metodudur.

Araştırma için geliştirilen bu özgün metot ile eğitime başlamadan önce, deney ve kontrol grubuna eğitim öncesi ve sonrasında uygulanacak ön test ve son testte kullanılmak üzere sekiz soruluk bir deşifre şarkı söyleme testi oluşturulmuştur. Ölçme aracı olarak belirlenen testte yer alan şarkılar eğitim programındaki sıralama göz önünde bulundurularak ve deneklerden beklenen

hedef davranışları ölçmeye yönelik hazırlanmıştır. Test, iki adet tek sesli Do majör, iki adet tek sesli Re Hüseyini dizisinde yazılmış şarkılar ile her iki dizide yazılmış iki sesli sözlü şarkılardan oluşmaktadır. Aşağıda yer alan beş ortak hedef davranış tüm şarkılarda ölçülmüştür.

- Ses ve susları doğru yüksekliklerde ve doğru süreleri ile okuyabilme.
- Şarkının tonuna/makamına girebilme.
- Şarkıyı ölçü sayısının karakterine uygun okuyabilme.
- Şarkıyı, başladığı hızda kalarak, akıcı bir şekilde okuyabilme.
- Şarkının sözlerini doğru okuyabilme.

Testte ölçülen ancak tüm şarkılarda yer almayan diğer altı hedef davranış ise şunlardır:

- Şarkıda geçen anahtar değişikliklerini uygulayabilme.
- Yineleme terim ve belirteçlerini doğru olarak uygulayabilme.
- Gürlük işaretlerini uygulayabilme.
- Hece bağını uygulayabilme.
- Şarkıyı ölçü değişimine uygun okuyabilme.
- İki sesli şarkılarda partisini diğer partiyle uyumlu ve doğru seslendirebilme.

Deney grubunda metot ile eğitime başlamadan önce, her iki gruba ön test uygulanmış; çalışma öncesi deneklerin deşifre şarkı söyleme başarıları arasında anlamlı bir fark bulunup bulunmadığı saptanmıştır.

Ön test sonrası deney grubuna MİÖY derslerinin yanında, bir yarıyıl devam eden ve üç üniteden oluşan deşifre şarkı söyleme eğitimi verilmiştir. Kontrol grubundaki öğrenciler ise yalnızca MİÖY derslerine devam etmişlerdir. 12 haftada tamamlanan derslerin ardından, her iki gruba ön testte kullanılan ölçme aracı ile son test uygulanmış, yapılan düzenli ve sistemli eğitim sonrasında deneklerin deşifre şarkı söyleme başarıları arasında anlamlı bir fark bulunup bulunmadığını saptamak amacıyla nicel veriler toplanmıştır.

Ön test ve son testten elde edilen veriler SPSS 12 paket programı yardımı ile değerlendirilmiştir. Verilere ilişkin yapılan normallik testleri sonucunda, normal dağılım göstermeyen veriler saptanmış bu nedenle normal dağılım gösteren veriler için iki gruplu karşılaştırmalarda “Student t testi”; verilerin normal dağılmaması durumunda ise “Mann-Whitney U testi” kullanılmıştır. Bağımlı gruplarda ön test ve son test karşılaştırmalarında normal dağılım gösteren verilerde “t testi”; normal dağılım göstermeyen verilerde ise “Wilcoxon (WLCXN) işaret testi” kullanılmıştır. Anlamlılık seviyesi olarak 0,05 kullanılmış olup, karşılaştırmalarda $p < 0,05$ olması durumunda anlamlı farklılığın olduğu, $p > 0,05$ olması durumunda ise anlamlı farklılığın olmadığı belirtilmiştir.

3. Bulgular ve Yorum

Bu bölümde; toplanan, çözümlenen ve değerlendirilen veriler ışığında elde edilen; bulgular, araştırmanın alt problemlerine yanıt aranarak yorumlanmıştır:

Tablo 3.1.

Deney ve Kontrol Grubunun Ön Test Toplam Puanlarının Karşılaştırılması

Grup	n	Mean	ss	Min.	Max.	t	p
Deney	21	355,0	136,6	52,0	552,0	0,277	0,822
Kontrol	21	346,8	96,6	197,0	540,0		

* $p < 0,05$

Tablo 3.1’de görüldüğü gibi, deney ve kontrol grubu arasında ön testte sorulan tüm sorulara/şarkılara ilişkin ön test puanları açısından anlamlı farklılık görülmemektedir. ($p>0,05$)

Ön test puanlarından elde edilen bulgular, rastlantısal olarak oluşturulan deney ve kontrol grubunun deşifre şarkı söyleme başarılarının birbirine yakın olduğunu göstermektedir. Deney öncesinde grupların başarılarının birbirine eşit ve/veya denk olması, yapılan deneyin sonuçlarını etkileyeceğinden bu dağılımın deney için uygun olduğu görülmektedir.

Tablo 3.2.

Deney ve Kontrol Grubunun, Şarkılarda Ölçülen Davranışlara İlişkin Toplam Ön Test Puanlarının Karşılaştırılması

Ölçülen davranış	GRUP	n	Mean	ss	Min	Max	Mann-Whitney U		
							Sıra Ort.	U	p
Ölçüleri doğru yükseklikler ve sürelerde okuma	D	21	39,6	20,7	8,0	77,0	21,1		162,5
	K	21	40,4	14,9	16,0	71,0	21,9	212	
Şarkıların tonuna/makamına doğru girme	D	21	81,7	26,4	0,0	100,0	20,0		0,085
	K	21	90,0	12,8	63,0	100,0	23,0	0,831	
Ölçü sayısının karakterine uygun seslendirme	D	21	55,9	23,1	0,0	83,0	23,0		218,5
	K	21	54,0	18,3	17,0	92,0	20,0	189,5	
Şakının sözlerini doğru ve anlaşılır okuyabilme	D	21	68,0	23,8	0,0	96,0	23,5		0,941
	K	21	64,0	17,5	29,0	92,0	19,5	0,405	
Şarkıları akıcı bir şekilde deşifre seslendirme	D	21	52,1	23,2	0,0	88,0	24,9		210,5
	K	21	44,3	13,5	17,0	71,0	18,1	188,5	
Şarkılardaki ölçü değişikliklerini uygulama	D	21	47,6	33,5	0,0	100,0	23,9		0,725
	K	21	33,3	39,8	0,0	100,0	19,1	0,419	
Şarkılardaki anahtar değişikliklerini uygulama	D	21	40,5	25,6	0,0	100,0	24,3		163,5
	K	21	26,2	25,6	0,0	50,0	18,7	179,5	
Şarkılardaki tekrar işaretlerini uygulama	D	21	6,0	13,5	0,0	50,0	21,6		0,101
	K	21	4,8	10,1	0,0	25,0	21,4	0,301	
Şarkılardaki dolap işaretlerini uygulama	D	21	14,3	28,0	0,0	100,0	22,0		204,5
	K	21	11,9	26,9	0,0	100,0	21,0	150	
Şarkılardaki gürlük belirteçlerini uygulama	D	21	35,7	28,0	0,0	100,0	24,2		0,687
	K	21	21,4	25,4	0,0	50,0	18,8	0,075	
Şarkılardaki hece bağlarını uygulama	D	21	66,6	24,3	0,0	100,0	22,3		210
	K	21	66,1	17,0	25,0	94,0	20,7	169,5	
Partisini diğer parti ile uyumlu ve doğru seslendirebilme	D	21	24,4	22,8	0,0	63,0	21,0		
	K	21	24,9	17,9	0,0	73,0	22,0	0,166	0,791

* $p<0,05$

Tablo 3.2.’de şarkılarda ölçülen davranışlara ilişkin ön test puanlarının deney ve kontrol grubu arasında anlamlı bir farklılık göstermediği belirlenmiştir. ($p>0,05$)

Bu bulgular, deneysel çalışmalardan önce oluşturulan deney ve kontrol grubunun homojen olduğunu göstermektedir. Ön testte, örnekleme oluşturan tüm öğrencilerin belirlenen müziksel davranışları gerçekleştirme başarılarının birbirine eşit ve/veya denk olması, yapılan deneyin sonuçlarını etkileyeceğinden bu dağılımın deney için uygun olduğu görülmektedir.

Tablo 3. 3.
Deney ve Kontrol Grubunun, Şarkılarda Ölçülen Davranışlara İlişkin Toplam Son Test Puanlarının Karşılaştırılması

Ölçülen davranış	GRUP	n	Mean	ss	Min	Max	Mann-Whitney U		
							Sıra Ort.	U	p
Ölçüleri doğru yükseklikler ve sürelerde okuma	D	21	78,7	15,9	47,9	96,9	30,5	32	0,000*
	K	21	43,3	17,2	7,3	71,7	12,5		
Şarkıların tonuna/makamına doğru girme	D	21	98,2	4,5	87,5	100,0	27,3	99	0,000*
	K	21	85,1	18,4	37,5	100,0	15,7		
Ölçü sayısının karakterine uygun seslendirme	D	21	94,0	6,3	75,0	100,0	31,4	13,5	0,000*
	K	21	68,3	17,5	12,5	91,7	11,6		
Şakının sözlerini doğru ve anlaşılır okuyabilme	D	21	95,6	4,8	83,3	100,0	29,3	57	0,000*
	K	21	74,2	19,3	16,7	100,0	13,7		
Şarkıları akıcı bir şekilde deşifre seslendirme	D	21	87,3	12,6	50,0	100,0	28,9	65,5	0,000*
	K	21	67,1	18,4	8,3	91,7	14,1		
Şarkılardaki ölçü değişikliklerini uygulama	D	21	100,0	0,0	100,0	100,0	28,5	73,5	0,000*
	K	21	57,1	36,4	0,0	100,0	14,5		
Şarkılardaki anahtar değişikliklerini uygulama	D	21	92,9	23,9	0,0	100,0	30,9	22,5	0,000*
	K	21	28,6	25,4	0,0	50,0	12,1		
Şarkılardaki tekrar işaretlerini uygulama	D	21	96,4	9,0	75,0	100,0	32,0	10	0,000*
	K	21	3,6	9,0	0,0	25,0	11,0		
Şarkılardaki dolap işaretlerini uygulama	D	21	95,2	15,0	50,0	100,0	30,8	26	0,000*
	K	21	16,7	32,9	0,0	100,0	12,2		
Şarkılardaki gürlük belirteçlerini uygulama	D	21	95,2	15,0	50,0	100,0	29,5	53	0,000*
	K	21	35,7	39,2	0,0	100,0	13,5		
Şarkılardaki hece bağlarını uygulama	D	21	73,0	26,3	23,2	100,0	29,1	61	0,000*
	K	21	32,4	25,1	0,0	86,5	13,9		
Partisini diğer parti ile uyumlu ve doğru seslendirebilme	D	21	97,7	4,5	83,3	100,0	31,6	8,5	0,000*
	K	21	70,0	17,1	16,7	95,8	11,4		

*p<0,05

Tablo 3.3.'te görüldüğü gibi deney ve kontrol grubunun ölçülen davranışlara ilişkin son test puanları arasında anlamlı bir fark bulunmaktadır. ($p<0,05$) Deney grubunun son test toplam puanları kontrol grubundan anlamlı derecede daha yüksek görülmektedir.

Bu bulgular, deney grubunun deşifre şarkı söyleme çalışmalarından sonra, şarkılarda ölçülen her davranışı uygulama açısından daha başarılı olduğunu göstermektedir. Ancak, her grubun ön test son test puanları arasındaki farka bakıldığında, kontrol grubunda da bazı davranışlarda puan artışı olduğu saptanmıştır. Kontrol grubunda ölçülen davranışlara ilişkin ön test-son test puan karşılaştırması aşağıdaki tabloda (Tablo 3.4.) görülmektedir.

Tablo 3.4.
Kontrol Grubunun, Şarkılarda Ölçülen Davranışlara İlişkin Toplam Ön Test Son Test Puanlarının Karşılaştırılması

ÖLÇÜLEN DAVRANIŞLAR	TEST	n	Mean	ss	Min	Max	p
Ölçüleri doğru yükseklikler ve sürelerde okuma	Ön Test	21	40,4	14,9	16,0	71,0	0,231
	Son Test	21	43,3	17,2	7,3	71,7	
Şarkıların tonuna/makamına doğru girme	Ön Test	21	90,0	12,8	63,0	100,0	0,175
	Son Test	21	85,1	18,4	37,5	100,0	
Ölçü sayısının karakterine uygun seslendirme	Ön Test	21	54,0	18,3	17,0	92,0	0,002*
	Son Test	21	68,3	17,5	12,5	91,7	
Şakının sözlerini doğru ve anlaşılır okuyabilme	Ön Test	21	64,0	17,5	29,0	92,0	0,033*
	Son Test	21	74,2	19,3	16,7	100,0	
Şarkıları akıcı bir şekilde deşifre seslendirme	Ön Test	21	44,3	13,5	17,0	71,0	0,000*
	Son Test	21	67,1	18,4	8,3	91,7	
Şarkılardaki ölçü değişikliklerini uygulama	Ön Test	21	33,3	39,8	0,0	100,0	0,041*
	Son Test	21	57,1	36,4	0,0	100,0	
Şarkılardaki anahtar değişikliklerini uygulama	Ön Test	21	26,2	25,6	0,0	50,0	0,655
	Son Test	21	28,6	25,4	0,0	50,0	
Şarkılardaki tekrar işaretlerini uygulama	Ön Test	21	4,8	10,1	0,0	25,0	0,655
	Son Test	21	3,6	9,0	0,0	25,0	
Şarkılardaki dolap işaretlerini uygulama	Ön Test	21	11,9	26,9	0,0	100,0	0,414
	Son Test	21	16,7	32,9	0,0	100,0	
Şarkılardaki gürlük belirteçlerini uygulama	Ön Test	21	21,4	25,4	0,0	50,0	0,134
	Son Test	21	35,7	39,2	0,0	100,0	
Şarkılardaki hece bağlarını uygulama	Ön Test	21	24,9	17,9	0,0	73,0	0,145
	Son Test	21	32,4	25,1	0,0	86,5	
Partisini diğer parti ile uyumlu ve doğru seslendirebilme	Ön Test	21	66,1	17,0	25,0	94,0	0,521
	Son Test	21	70,0	17,1	16,7	95,8	

*p<0,05

Tablo 3.4.'te kontrol grubunun “şarkıları ölçü sayısının karakterine uygun seslendirme”, “şarkılardaki ölçü değişikliklerini uygulama”, “şarkıları akıcı seslendirme” ve “şarkı sözlerini doğru, anlaşılır okuma” davranışlarına ilişkin ön test son test toplam puanları arasında anlamlı bir farklılık olduğu görülmektedir. (p<0,05) Kontrol grubunun diğer davranışlara ilişkin ön test son test puanları arasında ise anlamlı bir farklılık bulunmamaktadır. (p>0,05)

Kontrol grubunun söz konusu davranışlara ilişkin puanlarının son testte yükselmesinde en önemli etkenin başta MİOY olmak üzere lisans programındaki alan dersleri (çalgı, koro vb.) olduğu düşünülmektedir. Ancak, tablolardaki sonuçlar öğrencilerin genel olarak bir eser deşifre ederken ses yükseklikleri ve süreleri dışındaki müziksel öğeleri dikkate almadıklarını göstermektedir. Deşifre şarkı söyleme eğitimi almayan kontrol grubundaki öğrencilerin, deşifre sırasında dikkatlerini şarkı sözlerine yönelttikleri bu nedenle diğer müziksel öğelere yeterince dikkat edemedikleri düşünülmektedir.

İki sesli şarkı deşifresinde, öğrenci kendi partisini deşifre ederken diğer partiyi de izlemek ve dinlemek zorunda olduğundan dikkat etmesi gereken müziksel öğeler çoğalmaktadır. Bu güçlüğü şarkı sözlerinin deşifresi de eklenmektedir. Bu nedenlerle kontrol grubunun çoksesli

şarkıları sözleriyle deşifre etme başarısının düşük olmasının beklenen bir sonuç olduğu düşünülmektedir.

Deney grubunda ise ölçülen tüm davranışlarda, başarıda anlamlı bir artış saptanmış, özellikle ölçülerden alınan nota deşifresine ait puanların deney grubunda anlamlı derecede yükseldiği görülmüştür. Bununla birlikte, aşağıdaki tabloda da (Tablo 3.5.) görüldüğü gibi, deney grubundaki öğrencilerin testte ölçülen davranışların tamamına ilişkin son test puanları, kontrol grubundaki öğrencilerin puanlarından oldukça yüksektir. Bulgular, deney grubundaki öğrencilerin müziksel öğeleri uygulama davranışlarını büyük ölçüde kazandığını göstermektedir. Deney grubuyla yapılan deşifre şarkı söyleme çalışmalarında, bu öğelerin üzerinde önemle durulmasının, sonucu olumlu yönde etkilediği düşünülmektedir.

Tablo 3.5.

Deney Grubunun, Şarkılarda Ölçülen Davranışlara İlişkin Toplam Ön Test Son Test Puanlarının Karşılaştırılması

ÖLÇÜLEN DAVRANIŞLAR	TEST	n	Mean	ss	Min	Max	p
Ölçüleri doğru yükseklikler ve sürelerde okuma	Ön Test	21	39,6	20,7	8,0	77,0	0,0001*
	Son Test	21	78,7	15,9	47,9	96,9	
Şarkıların tonuna/makamına doğru girme	Ön Test	21	81,7	26,4	0,0	100,0	0,007*
	Son Test	21	98,2	4,5	87,5	100,0	
Ölçü sayısının karakterine uygun seslendirme	Ön Test	21	55,9	23,1	0,0	83,0	0,0001*
	Son Test	21	94,0	6,3	75,0	100,0	
Şakının sözlerini doğru ve anlaşılır okuyabilme	Ön Test	21	68,0	23,8	0,0	96,0	0,0001*
	Son Test	21	95,6	4,8	83,3	100,0	
Şarkıları akıcı bir şekilde deşifre seslendirme	Ön Test	21	52,1	23,2	0,0	88,0	0,0001*
	Son Test	21	87,3	12,6	50,0	100,0	
Şarkılardaki ölçü değişikliklerini uygulama	Ön Test	21	47,6	33,5	0,0	100,0	0,0001*
	Son Test	21	100,0	0,0	100,0	100,0	
Şarkılardaki anahtar değişikliklerini uygulama	Ön Test	21	40,5	25,6	0,0	100,0	0,0001*
	Son Test	21	92,9	23,9	0,0	100,0	
Şarkılardaki tekrar işaretlerini uygulama	Ön Test	21	6,0	13,5	0,0	50,0	0,0001*
	Son Test	21	96,4	9,0	75,0	100,0	
Şarkılardaki dolap işaretlerini uygulama	Ön Test	21	14,3	28,0	0,0	100,0	0,0001*
	Son Test	21	95,2	15,0	50,0	100,0	
Şarkılardaki gürlük belirteçlerini uygulama	Ön Test	21	35,7	28,0	0,0	100,0	0,0001*
	Son Test	21	95,2	15,0	50,0	100,0	
Şarkılardaki hece bağlarını uygulama	Ön Test	21	24,4	22,8	0,0	63,0	0,0001*
	Son Test	21	73,0	26,3	23,2	100,0	
Partisini diğer parti ile uyumlu ve doğru seslendirebilme	Ön Test	21	66,6	24,3	0,0	100,0	0,0001*
	Son Test	21	97,7	4,5	83,3	100,0	

*p<0,05

Yukarıdaki verilerden elde edilen bulgular deşifre şarkı söyleme eğitiminde önemle kazandırılmak istenen; deşifreye başlamadan ya da deşifre sırasında, yalnızca nota ve sözleri okumaya odaklanmayıp, nota üzerinde geçen tüm müziksel öğeleri görebilme ve uygulayabilme davranışlarının deney grubundaki öğrencilerin büyük bir çoğunluğu tarafından kazanıldığını

göstermektedir. Öğrencilerin deşifre şarkı söyleme başarılarındaki artışın da bu davranışlarla bağlantılı olduğu düşünülmektedir. McPherson (1994), araştırmasında, deşifre okumada başarılı olanların, parçanın güç bölümleri tespit etmek için okumaya başlamadan tamamını gözleriyle taradıklarını, anahtar, ölçü, vb öğelere dikkat ettiklerini; daha az başarılı olanların ise tam tersi, nota ve ritme odaklanıp, diğer öğelere dikkat etmediklerini saptamıştır. Bu bulgular buradaki sonuçlarla da örtüşmektedir.

Tablo 3.6.
Deney ve Kontrol Grubunun Ön Test Son Test Toplam Puanlarının Karşılaştırılması

TOPLAM	GRUP	n	Mean	ss	Min.	Max.	t	p
ÖN TEST	Deney	21	355,0	136,6	52,0	552,0	0,277	0,822
	Kontrol	21	346,8	96,6	197,0	540,0		
SON TEST	Deney	21	689,5	85,9	538,0	782,0	9,483	0,000*
	Kontrol	21	393,4	114,4	84,0	582,0		

*p<0,05

Tablo 3.6.'da görüldüğü gibi, deney ve kontrol grubu arasında ön testten elde edilen toplam puanlar açısından anlamlı bir farklılık görülmemekte ($p>0,05$), son testten elde edilen toplam puanlar açısından ise anlamlı bir farklılık ($p<0,005$) görülmektedir.

Yukarıdaki bulgulara göre, hem deney hem de kontrol grubunda son test puanlarının yükseldiği görülmektedir. Bu nedenle, araştırma için anlamlı olan puan artışlarının hangi grupta olduğunu saptamak amacıyla grupların ön test ve son test toplam puanları arasındaki fark alınarak, karşılaştırılmış ve aşağıdaki tabloda sunulmuştur. (Tablo 5.12)

Tablo 3.7.
Ön Test ve Son Teste İlişkin Toplam Puanlar Arasındaki Farkın Karşılaştırılması

	Grup	n	Mean	ss	Min.	Max.	MWU	p
PUAN FARKI	DENEY	21	334,5	89,5	210,0	606,0	1,2	0,0001*
	KONTROL	21	46,6	93,5	-128,0	207,0		

*p<0,05

Tablo 3.7.'ye göre deney grubunun test puanları arasındaki fark, kontrol grubuna göre anlamlı derecede yüksektir. ($p<0,05$)

Kontrol grubu ile çalışma yapılmamasına rağmen, bu grubun puanlarının son testte yükselmesi, öğrencilerin sürdürdükleri, başta MİOY olmak üzere diğer müzik eğitimi alan derslerinin de müziksel okuma becerilerinin gelişmesinde etkili olduğunu göstermektedir. Bu durum Demorest ve May'in 1995 yaptıkları araştırma bulguları ile açıklanabilir. Araştırmacılar, grupların deşifre başarıları arasındaki farkın yalnızca seçilen öğretim yönteminden değil, başka faktörlerden de (özel müzik dersleri, erken ve sistemli solfej eğitimi, koro eğitimi, okullardaki farklı deşifre okuma değerlendirme yolları) kaynaklanabileceğini saptamışlardır. MİOY derslerinde deşifre okumaya yer verildiğinden, bu puanların belli bir oranda yükselmesi doğal görülmektedir.

Sonuç olarak, deney grubundaki öğrencilerin, araştırmada geliştirilen metotla verilen üç aylık eğitim sonrasında deşifre şarkı söyleme başarılarının arttığı açıkça görülmektedir. Bu sonuç, derslerde yer verilecek düzenli ve sistemli çalışmaların, öğrencilerin, deşifre ve deşifre şarkı söyleme becerilerini, müzikalitetlerini etkileyecek müziksel okuma ve söyleme davranışlarını geliştireceğini ortaya koymuştur.

4. Sonuç

Bu araştırmada, GÜ. GEF. GSEB. MEAD. birinci sınıf öğrencilerinden seçilen deney grubuna 2007-2008 eğitim öğretim yılının bahar döneminde, bir yarı yıl süresince deşifre şarkı söyleme eğitimi verilmiştir. Bu eğitim, araştırmanın amacı doğrultusunda geliştirilen deşifre şarkı söyleme öğretim metodundaki planlı ve sistemli öğretim yöntemi izlenerek verilmiştir. Eğitim süresinin bir yarıyılla sınırlandırılmasına rağmen, uygulama öncesi ve sonrasında yapılan test sonucunda, öğrencilerin müziği algılamaları ve yeterli deşifre şarkı söyleme becerileri kazanmalarına ilişkin pozitif sonuçlar elde edilmiştir.

Bir müzisyenin elindeki en önemli anahtar, bir müzik eserini ilk bakışta tüm öğeleriyle olabildiğince hatasız olarak seslendirebilmektir. Araştırma sonucunda, deney grubu öğrencilerinin ilk kez gördükleri bir şarkıyı sözleriyle hazırlıksız olarak seslendirme becerilerinin arttığı görülmüştür. Bunun yanında müzikaliteyi etkileyen gürlük vb. anlatım terimlerini algılama ve uygulamaya yönelik davranışlar da deşifre şarkı söylemeyle birlikte kazandırılmıştır. Hız, gürlük terimleri, anlatım ifadeleri, form bilgisi, çoksesselik ve benzeri bilgilerin ilk derslerden itibaren sistemli bir şekilde öğretilmesi ve uygulanması ile müzikalitenin geliştirilebileceği, deşifre şarkı söyleme çalışmalarının müzikalitenin gelişimi için uygun ortamlar olduğu ve öğrencilerin kazanacakları davranışları diğer alan derslerine de (ana çalgı, piyano, koro, orkestra vb.) yansıtacağı düşünülmektedir.

5. Öneriler

- Müzisyenlere, kazanacakları deşifre ve deşifre şarkı söyleme becerilerinin, müzikte yetkinleşmelerine sağlayacağı katkılar önemle kavratılmalıdır.
- Bu alanda öğretim programları geliştirilinceye kadar, mesleki müzik eğitimi kurumlarındaki ilgili derslerde deşifre şarkı söylemeye önemle yer verilmelidir.
- Bireysel ve toplu ses eğitimi çalışmalarında deşifre ve entonasyona harcanan uzun çalışma süreleri düşünülürse, deşifre şarkı söylemeye ayrılacak kısa çalışma süreleri uzun vadede hem öğrenciler hem de eğitimciler için olumlu sonuçlar sağlayacaktır. Özellikle, korolarda verilecek düzenli ve sistemli deşifre şarkı söyleme eğitimiyle koristlerin müziksel okuryazarlığı ve koronun performansı önemli ölçüde gelişecek, eserler üzerinde gerektiği gibi daha uzun süre sanatsal çalışmalar yapılabilecektir.
- Mesleki müzik eğitimi kurumlarında ilgili derslerin 5-10 dakika gibi kısa bir süresinin deşifre şarkı söyleme çalışmalarına ayrılması dersi zevkli bir hale getirecek ve öğrencinin dikkatini yoğunlaştırmasını sağlayacaktır.
- Müzik eğitimi alan derslerine etki edecek sistemli ve programlı, uygulamaya dönük deşifre şarkı söyleme metotları geliştirilmelidir.
- Bu araştırmada üç ünite olarak geliştirilen öğretim metodu, konuyla ilgili araştırmacılar tarafından uygulanıp geliştirilmelidir.
- Deşifre konusunda yazılmış ve yayınlanmış çok sayıda yabancı kaynak bulunmaktadır. Türkiye’de bu alanda daha fazla deneysel çalışma yapılmalı ve konuyla ilgili kaynak oluşturulmalıdır.
- Deşifre şarkı söyleme becerisinin doğru ve etkili öğretilmesi, öğrenilmesi için öncelikle müzik eğitimcilerinin tamamının deşifre söylemenin öneminin farkına varmaları gerekmektedir. Deşifre şarkı söyleme ve deşifrenin öğretimi konusunda, ilgili eğitimcilere hizmet içi eğitimler verilmelidir.

KAYNAKLAR

- Beck, A., Surmani, K. F. and Lewis, B. (2003). *Sing at First Sight. Foundations in Choral Sight-Singing. Level 1*. USA: Alfred Publishing Co.
- Conrad, W. J. (2007). *Music Literacy and Sight-Singing Tecniques Used by Elementary and Middle School Music Teachers*. Unpublished thesis submitted in partial fulfillment of requirements for the degree master of music. Cleveland State University, OH/Cleveland.
- Coveyduck, S. (1998). *Vocalization and Its Effect on the Intonation of Begining Instrumentalist*. Unpublished Thesis Submitted to The Faculty of Graduate Studies in Partial Fulfillment of The Requirements for The Degree of Master of Music. The University of Calgary Department of Music, Calgary.
- Çimen, G. (2001). Piyanoda Deşifre Öğretimine Yaklaşımlar. *Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*. Ankara, Nisan 2001, Cilt 14(2), 445-452.
- Dalby, B. (1999, May). Teaching Audiation in Instrumental Classes. *Music Educators Journal*, 85 (6), 22-25+46
- Daniels, R. D. (1986). Relationships among selected factors and the sight-reading ability of high school mixed choirs. *Journal of Research in Music Education*, 34, 279-289.
- Daniels, R. D. (1988). Sight-reading Instruction in The Choral Rehearsal. Update: *Applications of Research in Music Education*, 6, 22-24.
- Demorest, S. M. (2001_a). *Building Choral Excellence, Teaching Sight-Singing in the Choral Rehearsal*. Newyork: Oxford University Pres.
- Demorest, S. M. (2001_b). Integrating Sight-Singing into the High School Choral Rehearsal. [Electronic version]. Buletin, Spring. The Saskatchewan Choral Federation. Sayfa 3,4. Internet'ten 13 Eylül 2005'de elde edilmiştir: <http://www.saskchoral.ca/PDF%20files/Spring%202001.pdf>
- Demorest, S. M. (2004). Choral Sight-Singing Practices: Revisiting a Web-Based Survey. [Electronic version]. *International Journal of Research in Choral Singing*, 2(1).
- Dunlap, M.P. (1989). *The Effects of Singing and Solmization Training on the Musical Achievement of Beginning Fifth-grade Instrumental Students*. Unpublished Doctoral Dissertation, University of Michigan, Michigan, USA.
- Ercan, N. (1994). Piyanoda Çalmada Deşifre Becerisinin Önemi. *Orkestra Dergisi*, 33 (246), 35-36.
- Fenmen, M. (1991). *Müzikçinin El Kitabı*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Floyd, E. & Bradley, K. D. (2006) Teaching strategies related to successful sight-singing in Kentucky choral ensembles. *Applications of Research in Music Education*, Vol. 25, No. 1, 70-81. Web: www.uky.edu/~kdb2/Sight%20Singing%20Strategies.pdf adresinden 29 Ekim 2006 alınmıştır.
- Galyen, S. D. (2005, Fall-Winter). Sight-Reading Ability in Wind and Percussion Students: A Review of Recent Literature. *Applications of Research in Music Education, Volume 24* (1), 57-70.
- Henry, M. L. and Demorest, S. M. (1994). Individual Sight-singing Achievement in Successful Choral Ensembles. *Update: Applications of Research in Music Education*, 13, 4-8.
- Küçük, A. (1994). Bir Piyanoda Eseri Nasıl Çalışılır? *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Yeni Dönem Özel Sayısı, s 185-184.
- McPherson, G. E. (1994). Factors and Abilities Influencing Sight-reading Skill in Music. *Journal of Research in Music Education*, 42(3), 217-231.

- Özgür, Ü. (2001). Eşlikli Okumanın Mesleki Müzik Eğitimi Alan Öğrencilerin Müziksel Gelişimine Katkıları. *Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, Cilt 14, No 3. , 933-936.
- Potgieter, P. S. (2003). *South African Unit Standarts for Sight-singing, Realised in a Multiple-media Study Package*. Unpublished Doctoral Dissertation, University of Pretoria, Department of Music, Faculty of Humanities, South Africa.
- Rawlins, R. (2005). *Young Instrumentalists should Learn to Sing so They can Learn to Hear* Leblanc, Inc., educator articles. Web: <http://www.keynotesmagazine.com/article/?uid=251> adresinden 29 Ekim 2005’de elde edilmiştir
- Telfer, N. (1993_a). *Successful Sight-Singing, Book 2, A Creative Step by Step Approach. Teacher’s Edition*. San Diego, CA: Neil A. Kjos Music Company.
- Telfer, N. (1993_b). *Successful Sight-Singing, Book 2 A Creative Step by Step Approach. Vocal Edition*. San Diego, CA: Neil A. Kjos Music Company.
- Uçan, A. (1994_a). *Müzik Eğitimi: Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar*. (1. ve 2. basım). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları,
- Uçan, A. (1994_b, Kış). Kuruluşunun Yetmişinci Yılında ve İkibinli Yılların Eşiğinde GÜGEF Müzik Eğitimi Bölümü ve Türkiye’de Müzik Öğretmenliği Eğitimi. *G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi-GEFAD*, Yeni Dönem Özel Sayısı, 1.

**“İLKÖĞRETİM MÜZİK DERSİ PROGRAMI’NDAKİ MÜZİK DİNLEME ALGILARININ
GELİŞTİRİLMESİNE YÖNELİK KAZANIMLARIN DEĞERLENDİRİLMESİ”**

Yrd. Doç. Dr. Sevgi TAŞ

**Afyon Kocatepe Üniversitesi
Devlet Konservatuarı**

ÖZET

Müzik dinlemek, herkesin farklı amaçlar doğrultusunda farklı derecelerde katılım gösterdiği bir günlük yaşam etkinliğidir. Müzik dinlemek, bireyi ruhsal olarak besleyen, duygusal ve düşünsel yetilerinin gelişimini destekleyen bir etkinliktir. Aynı zamanda bu etkinlikler bireyin kültürel bütünlüğünün önemli tamamlayıcılarıdır. Çocuklukla yetişkinlik arasındaki evrelerde bireyler, müziği farklı şekilde algılamakta ve müziğe ilişkin farklı tutumlar sergilemektedir. Birçok alanda öğrenmeye yatkın olan çocuklar, müzik türlerini algılamaya ve kabul etmeye de açıktır. Bununla birlikte çocukların öğrenmelerinde işitsel algı son derece etkilidir. Bu nedenle çocukların dinleme ve işitme yeteneklerinin geliştirilmesinde müzik dinleme etkin bir araç olabilmektedir. Diğer taraftan erken yaşlarda müzikle beslenen bireyler, ileriki yıllarda müzikle ilişkilerinde daha başarılıdır. Bütün bu unsurlar dikkate alındığında ilköğretim çağında verilecek müzik eğitiminin kapsamındaki müzik dinleme süreçlerinin önemi bir kez daha ortaya çıkmaktadır. İlkokul düzeyinde müzik dinleme eğitim hedeflerinin incelenmesi ve çocukları müzik dinlemeye teşvik edecek eğitim etkinliklerinin düzenlenmesinde sınıf öğretmenine düşen görevlerin irdelenmesi önemli görülmektedir. Buradan hareketle, ilköğretim çocuklarının müziği algılayış biçiminin, müzik dinleme süreçlerinde öğretmenlerin yaklaşımlarının ve ülkemizde uygulanmakta olan İlköğretim Müzik Dersi Programı’nın kapsamında müzik dinleme konusunun incelenmesi bu çalışmada ele alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler: müzik dinleme, algı, ilköğretim

**EVALUATION OF THE BENEFITS RELATED TO ENHANCEMENTS IN PERCEPTIONS
OF MUSIC LISTENING IN THE ELEMENTARY MUSIC COURSE PROGRAM**

Assist. Prof. Dr. Sevgi TAŞ

**Afyon Kocatepe University
State Conservatory**

ABSTRACT

Listening to music is a lifelong daily activity in individuals’ life that everyone participates with different purposes in different extents. Individual soul is fed by music listening and it supports the development of emotional and intellectual abilities. At the same time this activities are important complementary of individual’s cultural integrity. Individuals perceive music in different ways and lay out different attitudes towards music in the phases between childhood and adulthood. Children who have great facility in learning many areas is receptive to perceive and accepting music genres. In addition, audio perception is extremely effective in children’s learning. Because of this, music listening can be an effective implement for the development of children’s listening and hearing ability. On the other side, individuals who are exposed to music in early ages would be more successful in their relationships with music in their future life.

Considering all these aspects the necessity of listening to music in the elementary music education arises yet again. Analyzing educational aims of listening to music and considering the tasks of teachers in the activities which will encourage children to music listening are seem to be important. Therefore, the way of elementary school children's music listening perception, teacher rapprochement of music listening process and examination of music listening subject of Elementary Music Course Program are considered in this study.

Keywords: listening to music, perception, elementary education.

GİRİŞ

İçinde yaşadığımız yüzyılda müzik, bireysel yaşamda son derece etkin bir rol oynamaktadır. Yakın çevremizi sarıp sarmalayan teknoloji bireyleri, müziğin içine her geçen gün daha fazla çekmektedir. İnsanlar evde, yolda, alışverişte, iş yerinde yani yaşadıkları bütün ortamlarda, çevreden yükselen çok çeşitli müziğe maruz kalmaktadır. Bunun yanı sıra tüm dünyayı etkisi altına almış olan müzik sektörü, insanlara sınırsız sayıda ve türde müzik sunmaktadır. Teknoloji ise, piyasaya sunulduğu andan itibaren bu müziklere, bireylerin ulaşmalarını fazlasıyla kolaylaştırmaktadır.

Eğer birey müzisyen değilse ve özengen olarak müzikle ilgilenmiyorsa, çoğunlukla okul sonrası bireylerin yaşantısında müzik, dinleme boyutuyla var olmaktadır. Müzik hakkında az şey bilerek, herhangi bir eğitim almadan, gelişigüzel bir şekilde, bir-iki türle sınırlı kalarak müzik ile ilişki kurulabilir mi? Hele ki güzel-çirkin-faydalı-zararlı, akla gelebilecek her tür sonuca sebep olabilecek müziğe insanlar bu kadar kolay ulaşabiliyorken. Elbette mümkündür ancak bu tip bir ilişki, bireyin dengeli, doyumlu, sağlıklı, başarılı duyarlı ve mutlu olabilmesi için yeterli değildir. Bütün bunları sağlamada, genel müzik eğitimi süreçleri içinde, müzik dinlemeye yönelik verilen eğitim ve bu eğitimin niteliği son derece önemlidir. (Taş, 2011: 21).

Çocuklar ve ergenlik çağındaki gençler için en yaygın boş zaman etkinliğinin müzik dinlemek olduğu bilinmektedir (Boal-Palheiros ve Hargreaves 2001). Müziğin, çocukların estetik anlayışı da dahil olmak üzere, zihinsel, duygusal, sosyal ve fiziksel olarak tüm gelişimine katkıda bulunmaktadır (Temmerman: 2000).

Müzik, bazı özel durumlarda “müziğe sığınma” ile başlayan çeşitli davranış bozukluklarına sebep olan bir unsur olarak bireylerin yaşamını olumsuz yönde etkileyebilmektedir (Aydoğan, 2007). Bazı müzik örneklerinin bireyleri umutsuzluğa, yoksunluğa ve şiddete sürükleyebildiği bilinen bir gerçektir. Örneğin Sezer (2011), arabesk müziği dinleyen bireylerin öfkelerini kontrol edemediklerini ve öfkelerini dışa vurduklarını belirtmektedir. Sezer başka bir araştırmasında (2009), klasik Batı müziği kullanılarak yapılan müzikle terapi işleminin, üniversite öğrencilerinin öfke kontrol boyutu durumuna pozitif anlamda etki ettiğini yani öğrencilerin, bu müzik türü ile terapi sonucunda öfkelerini daha iyi kontrol edebildiklerini ortaya koymaktadır.(s. 132) Kısacası bireysel yaşamda tür bakımından müzik tercihinin, bireyin ruhsal dünyası üzerinde etkili olduğu; bu doğrultuda da eğitim süreçlerinde müzik tercihi bakımından öğrencilerin yönlendirilmesi gerektiği bir gerçektir.

Müzik dinlemenin bir ihtiyaç olduğu göz önüne alınarak, müzik derslerinde bireylere, ileriki yaşamlarında müzik dinlerken daha seçici olmalarına yönelik duyarlılık kazandırılmalıdır (Taş, 2011: 20). Çünkü insanlar, seçerek müzik dinlediklerinde daha fazla bireysel fayda sağlamaktadır (Sloboda, O'Neil ve Ivaldi: 2001). Müziği seçme bilincinin geliştirilmesi, kaliteli müziğe ilişkin farkındalığın oluşturulması, günümüzde sınırsızca yayılabilen, bireyler için zararlı olabilecek nitelikteki müziklere karşı, bireylerin korunmasını sağlayacaktır. Bu nedenle müzik eğitiminin her aşamasında, uygun müzik dinleme etkinliklerinin gerçekleştirilmesi son derece önemlidir.

Erken yaşta müzikle beslenen bireyler, ileriki yıllarda müzikle olan ilişkilerinde daha başarılıdır (Feierabend, 1990) ve yetişkinliğe ulaştıklarında, müziğe karşı olumlu tutumlar sergilemektedir (Temmerman, 1993). Woody ve Burns (2001), geçmiş yaşamlarında klasik Batı müziğine ilişkin deneyimleri olan üniversite öğrencilerinin bu müziğe karşı daha duyarlı olduğunu ve bu müziğe bireysel yaşantılarında daha fazla yer verdiklerini ifade etmektedir. Diğer taraftan LeBlanc, Sims, Siivola ve Obert (1996), çocukların çeşitli müzik türlerini kabul etmede son derece duyarlı olduğunu ortaya koymaktadır.

Müzik dinleme algısının geliştirilmesi en az diğer müzik etkinliklerine olan becerinin geliştirilmesi kadar önemlidir. Bu noktada, müziği dikkatli bir şekilde dinleyebilen, ne duyduğunu anlayan, müziğin özelliklerini tarif edebilen, müzik dinlemenin zevkli ve katılmaya değer etkinlikler olduğunu düşünen bireyler yetiştirmek, öğretmenlerin amacı olmalıdır. Müzik dinlemek çocuklar için soyut ve karmaşık bir iştir (Sims: 1990). Bir çocuğun herhangi bir müziği (kayıttan ya da konserde) dinleyebilmesi için öncelikle geçerli nedenlere ihtiyacı vardır. Bunların arasında müziği sevmek, merak etmek ve ihtiyaç duymak olabilir. Öğretmen derslerde tüm bunları dikkate almalı ve bu nedenleri artırabilecek yaratıcılıkta ve donanımda olmalıdır. Çeşitli çalışmalar, öğretmenin dinletilen müziği onaylamasının, çocukların müziği tercih etmesinde önemli bir etken olduğunu ortaya koymaktadır (Greer, Dorow, Wachhaus ve White: 1973, Dorow: 1977, Droë: 2008). Öğrenciler, öğretmenin dinletilen müziği takdir ettiğini fark ettiklerinde, o müziği dinlemeye yönelik olarak yeni bir nedene sahip olmuş olacaktırlar.

Çocukluk döneminde bireyler, çeşitli müzik türlerini algılamaya ve kabul etmeye açıktırlar (LeBlanc ve diğerleri 1996). İlköğretimin ilk üç sınıfı, farklı müzik türlerini kabullenmede en etkili dönemlerden biridir (Sims: 1990). Bu avantajlı durumun, ilköğretim birinci kademe müzik eğitiminde, etkili bir şekilde kullanılmasının önemi dikkate alınarak bu araştırmada, İlköğretim Müzik Dersi Programı'nın birinci kademesinde müzik dinleme algılarının geliştirilmesine ilişkin kazanımların incelenmesine yönelik olarak; "İlköğretim müzik dersi öğrenme alanlarına göre müzik dinleme algısına yönelik kazanımların programdaki yeri nedir?" ve "Programda dinleme algısına yönelik kazanımlar nasıldır?" sorularına yanıtlar aranmaktadır.

BULGULAR VE YORUMLARI

1. İlköğretim Müzik Dersi Programında Dinleme Algısına Yönelik Öğrenme Alanının Yeri Nedir?

İlköğretim Müzik Dersi Programı'nda Kazanımlar, dört ayrı öğrenme alanında belirlenmiştir. Bunlar;

- A. Dinleme-Söyleme-Çalma,
- B. Müziksel Algı ve Bilgilenme,
- C. Müziksel Yaratıcılık,
- D. Müzik Kültürü olarak sıralanmaktadır.

Tablo 1

İlköğretim müzik dersi programı'nda öğrenme alanlarına göre kazanımların dağılımı

Öğrenme Alanı	1. Sınıf	2. Sınıf	3. Sınıf
Dinleme-Söyleme-Çalma	10	9	7
Müziksel Algı ve Bilgilenme	2	5	5
Müziksel Yaratıcılık	5	2	4
Müzik Kültürü	6	6	7

İlköğretimin I. Kademesini oluşturan 1, 2 ve 3. sınıfların programında, diğer alanlara göre "dinleme-söyleme-çalma" öğrenme alanında kazanım sayısının, her sınıfta daha fazla olduğu

görülmektedir (Tablo 1). Buna göre ilk üç sınıfta, müziği dinleme konusunun önemi dikkate alınarak, kazanımların oluşturulduğu düşünülmektedir. Bilindiği gibi bu öğrenme alanının kapsadığı, söyleme ve çalma konuları dinleme boyutundan ayrı tutulmamalıdır. Söyleme ve çalma alanlarındaki başarının temelinde dinleme algısının ne kadar geliştiği konusu vardır. Buradan yola çıkarak “dinleme-söyleme-çalma” öğrenme alanının bütünsel olarak müzik dinleme algısını destekler nitelikte olduğu söylenebilir.

Müzik Dersi Öğretim Programı’nın temel yapısını açıklamaya yönelik bölümde, öğrenme alanlarının birbiriyle tamamen kenetli olduğu, sadece gerekli hallerde ayrılabilceği vurgulanmaktadır. Bu doğrultuda genel bir bakış açısıyla öğrenme alanları incelendiğinde, dinleme algısına yönelik çalışmaların sadece “dinleme-söyleme-çalma” öğrenme alanı ile sınırlı olmadığı; müziksel algı ve bilgilenme, müziksel yaratıcılık ve müzik kültürü alanlarının da kapsamında dinleme algısının geliştirilmesinin hedeflendiği, yani her bir alanın birbiriyle ilişkili olduğu görülmektedir. Bununla birlikte, çocukların gelecekte müzik dinleme tercihlerini doğrudan etkileyecek öğrenme alanlarının, müziksel algı ve müzik kültürü olduğu düşünülmektedir.

2. Dinleme Algısına Yönelik Kazanımlar Nasıldır?

Tablo 2 “Dinleme-söyleme-çalma” öğrenme alanı başlığı altında toplanan dinleme algısını geliştirmeye yönelik kazanımlar

1. Sınıf	2. Sınıf	3. Sınıf
A.1. Çevresindeki ses kaynaklarını ayırt eder.	A.5. Belirli gün ve haftalarla ilgili müzik etkinliklerine katılır.	A.5. İstiklal Marşını anlamına uygun dinler.
A.2. Çevresinde duyduğu sesleri taklit eder.	A.6. İstiklal Marşı’nı anlamına uygun dinler.	
A.3. Gürültü ve düzenli sesleri birbirinden ayırt eder.		
A.8. Belirli gün ve haftalarla ilgili müzik etkinliklerine katılır.		

Dinleme-söyleme-çalma öğrenme alanına ait kazanımların bir kısmında, dinlemeye yönelik hedefleri içeren ifadelerin olduğu görülmektedir. Bu kazanımlar, diğer sınıflara göre birinci sınıfta daha fazla sayıdadır (Tablo 2). Dinleme algısını geliştirmeye yönelik her çalışmanın, içinde müzik dinleme deneyimlerinin de olduğu çeşitli müzik etkinliklerine önemli bir zemin hazırlayacağı düşüncesi doğrultusunda, doğrudan dinlemeye yönelik kazanımların oluşturulduğu düşünülmektedir.

Birinci sınıf kazanımlarına ait etkinlik örnekleri incelendiğinde (MEB, 2006: 24), öğrencilerin, çevrelerindeki sesleri tanımlamaları ve düzensiz-ritmik olmayan sesler ile düzenli-ritmik seslerin arasındaki farkı ayırt etmeleri yoluyla ses kavramına duyarlılık göstermelerinin ve dinlemeye dikkatlerini çekmenin hedeflendiği görülmektedir. Bu etkinlik örnekleri öğretmen tarafından geliştirilmek üzere ortaya koyulmuştur (MEB, 2006:8). Bu noktada müzikal sese ilişkin tanımlamaların yapılabileceği etkinlikler geliştirilebilir. Örneğin orkestranın prova öncesi hazırlık anına ait bir kayıt ile -seslendirme yaptıkları bir kayıt karşılaştırılarak dinletilebilir. Bazı çalgıların kayıtları dinletilerek öğrencilerin çalgıları tanımaya başlaması sağlanabilir. Bu etkinliklerin aynı zamanda görsel olması öğrenciler için akılda kalıcılığı sağlayacaktır. Özetle ilk sınıftan itibaren öğrencilerin, çeşitli düzeylerde müzik dinlemeyle iç içe olmalarının faydalı olacağı düşünülmektedir.

İkinci sınıf kazanımlarının etkinliklerinde (MEB, 2006: 33) ise, öğrencilerin kendi duygu ve (*İstiklala Marşı’na ilişki etkinlik örneği verilerek*) düşüncelerini ifade etmelerine fırsat

tanındığı görülmektedir. Üçüncü sınıfta da anlam ve bunun yanı sıra değer kavramı vurgulanmaktadır (MEB, 2006: 43).

Tablo 3 Dinlemeye yönelik farkındalığı destekleyen diğer kazanımlar

1. Sınıf	2. Sınıf	3. Sınıf
A.5. Ses ve nefes çalışmaları yapar, A.6. Öğrendiği müzikleri birlikte seslendirir, A.7 Müzik çalışmalarını sergiler, A.9. Atatürk’le ilgili düzeyine uygun şarkıları söyler,	A.1. Ses ve nefes çalışmaları yapar. A.2. Vücudunu ritim çalgısı gibi kullanır. A.3. Öğrendiği müzikleri birlikte seslendirir. A.4. Öğrendiği müziklere yarattığı basit ritim çalgılarıyla eşlik eder. A.7. Müzik çalışmalarını sergiler. A.8. Atatürk’ü anlatan düzeyine uygun şarkıları söylemekten hoşlanır. A.9. Atatürk’ü anlatan şarkıları anlamına uygun söyler.	A.1. Konuşurken ve şarkı söylerken sesini doğru kullanır. A.2. Birlikte söyleme ve çalma kurallarına uyar. A.3. Belirli gün ve haftalarla ilgili müzikleri anlamına uygun söyler. A.4. Atatürk ile ilgili düzeyine uygun şarkıları doğru ve etkili söyler. A.6. Müzik çalışmalarını sergiler. A.7. Yarattığı ritim çalgısıyla, dinlediği ve söylediği müziğe eşlik eder.

Dinlemeye yönelik hedefleri içeren kazanımların dışında kalan diğer kazanımların (Tablo 3), başarıyla gerçekleştirilmesinin yolunu yine dinleme algısının geliştirilmesi açacaktır. Bundan dolayı bu kazanımlar dinlemeye yönelik farkındalığı destekleyen öğeler olarak değerlendirilebilir.

Tablo 4 “Müziksel algı ve bilgilenme” öğrenme alanı başlığı altında toplanan dinleme algısını geliştirmeye yönelik kazanımlar

1. Sınıf	2. Sınıf	3. Sınıf
B.1. Çevresindeki varlıkları hareket hızlarıyla ayırt eder. B.2. Müziklere uygun hızda hareket eder.	B.1. Doğada duyduğu sesleri, gürlük özelliklerine göre farklı ses kaynakları kullanarak canlandırır. B.3. Çevresinde kullanılan çalgıları tanır. B.4. Konuşmalarında uzun ve kısa heceleri ayırt eder. B.5. Duyduğu ince ve kalın sesleri ayırt eder.	B.1. Müzikteki uzun ve kısa ses sürelerini fark eder. B.2. Müzikteki ses yüksekliklerini grafikte gösterir. B.3. Duyduğu basit ritim ve ezgiyi tekrarlar. B.5. Müziklerdeki aynı ve farklı söz kümelerini harekete dönüştürür.

“Müziksel algı ve bilgilenme” öğrenme alanı başlığı altında toplanan dinleme algısını geliştirmeye yönelik kazanımların, kolaydan zora doğru, öncelikle müzik algısını geliştirme yönünde olmak üzere, hız, ses, süre, müziksel ifadeleme ve çalgılar gibi müziğin unsurlarını kavramaya yönelik olarak hazırlandığı görülmektedir. Bu kazanımlar, sınıflara göre aşama aşama zenginleşerek ve farklılaşarak gelişmektedir.

Birinci sınıfta etkinlik örnekleri (MEB, 2006: 27), çevredeki sesleri ve müzik dinleme temelinde oluşturulmuştur. İkinci sınıfta ise kazanımlar, müzik dinlemeye önemli ölçüde katkı sağlayacak etkinlik örnekleri ile desteklenmiştir (MEB, 2006: 35, 36). Müziği algılamaya yönelik olarak belirlenen bu etkinlik örneklerinde, sesin gürlüğü, süresi, inceliği ve kalınlığı gibi önemli müzik unsurlarına, öğrencilerin dikkatinin çekilmesi önemli bulunmaktadır.

Bu örneklerin yanı sıra, sesin gürlüğüne algılamaya ilişkin yapılan çalışmalarda, öğrencilere içinde zıtlıkları barındıran müzik örnekleri sunulabilir. Ses inceliği ve kalınlığını

ifade etmek adına yaylı çalgılar ailesi örnek gösterilebilir ve bu çalgılarla seslendirilen müzik örnekleri dinletilebilir.

Üçüncü sınıf kazanımlarına ilişkin belirlenen etkinlik örnekleri, süre, yükseklik, ritim, müziksel ifadeler gibi müziğin çeşitli öğelerinin algılanması bakımından son derece etkili bulunmaktadır.

Belirtilen etkinlik örneklerinde (MEB, 2006: 44, 45), ses sürelerinin sembolleştirilmesi, ses yüksekliklerinin grafikleştirilmesi gibi yöntemlere yer verilmektedir. Bunlar sadece öğrencilerin katılımıyla gerçekleştirilen etkinliklerle değil, uygun müziklerin seçilerek, müzik dinleme etkinliği çerçevesinde uygulanması faydalı görülmektedir.

Tablo 5 “Müziksel yaratıcılık” öğrenme alanı başlığı altında toplanan dinleme algısını geliştirmeye yönelik kazanımlar

1. Sınıf	2. Sınıf	3. Sınıf
C.3. Basit ritmik yapıdaki ezgileri harekete dönüştürür. C.4. Dinlediği/söylediği okul şarkılarının sözlerine uygun hareketler oluşturur.	C.2. Şarkılı oyun müziklerine, özgün hareketlerle eşlik eder.	C.1. Dinlediği müziklerle ilgili duygu ve düşüncelerini ifade eder. C.2. Müziklerde yer alan farklı ezgi cümlelerini dansa dönüştürür. C.4. Farklı ritmik yapılardaki ezgilere uygun hareket eder.

“Müziksel yaratıcılık” öğrenme alanı başlığı altında toplanan, dinleme algısını geliştirmeye yönelik kazanımların, ilk iki sınıfta hareket temelli yaklaşımlara dayandırıldığı görülmektedir (Tablo 5).

Müziğin karakterine uygun olarak tasarlanacak etkinliklerin, öğrencilerin dikkatle müziği dinlemelerine olanak sağlayacağı düşünülmektedir. Nitekim birinci sınıf kazanımlarına yönelik belirlenen etkinliklerde buna dikkat edildiği görülmektedir (MEB, 2006: 28).

Üçüncü sınıfta ise, hareket temelli yaklaşımların yanı sıra öğrencilerin, müziğe anlamlar yükleyebilmelerine, kendilerince müziği yorumlamalarına fırsatlar tanınmasına yer verilmektedir (Tablo 5).

Tablo 6 “Müzik kültürü” öğrenme alanı başlığı altında toplanan dinleme algısını geliştirmeye yönelik kazanımlar

1. Sınıf	2. Sınıf	3. Sınıf
D.2. Çevresindeki müzik etkinliklerine katılır. D.3. Ortama uygun müzik dinleme ve yapma kurallarını bilir. D.4. Atatürk ile ilgili belli başlı şarkıları tanır.	D.1. Ortama uygun müzik dinleme ve yapma kurallarını uygular. D.2. Farklı türlerdeki müzikleri dinleyerek müzik beğeni ve kültürünü geliştirir. D.3. Atatürk’ü anlatan şarkıları ayırt eder. D.5. Okulda Atatürk’le ilgili müzik etkinliklerine katılır. D.6. Çevresindeki müzik etkinliklerine katılır.	D.2. Çevresindeki halk oyunlarını müzikleri ile tanır. D.3. Farklı türlerdeki müzikleri dinleyerek müzik beğeni ve kültürünü geliştirir. D.4. Çevresindeki Atatürk ile ilgili müzik etkinliklerine katılır. D.5. Atatürk ile ilgili şarkı dağarcığına sahip olur.

“Müzik kültürü” öğrenme alanı başlığı altında toplanan, dinleme algısını geliştirmeye yönelik kazanımların, müzik dinleme etkinliğini bilinçli hale getirmenin temellerini atmaya yönelik olarak hazırlandığı görülmektedir (Tablo 6). Bu kazanımlara yönelik etkinlik örneklerinin zengin olduğu görülmektedir (MEB: 29, 38, 39, 53). Bu örnekler ışığında çok sayıda ve farklı

müzik dinleme etkinliğinin gerçekleştirilmesi, öğrencilerin, müzik dinlemeyi alışkanlık haline getirmesinin kapılarını açacak, gelecek yaşantılarında seçerek, bilinçli bir şekilde ve yoğun bireysel fayda sağlayarak müzik dinlemelerine yatırım olacaktır.

ÖNERİLER

- Birinci sınıfta, dinleme-söyleme-çalma ve müziksel algı ve bilgilenme öğrenme alanlarında, ses kavramına ilişkin yapılacak etkinliklerin daha fazla müzikal öğeler kullanılarak gerçekleştirilmesi,
- Birinci sınıfta, müziksel yaratıcılık öğrenme alanında, sadece okul şarkıların sözlerine uygun hareketlerin oluşturulması değil, bunun yanı sıra farklı türdeki müzikleri kullanarak öğrencilerin serbest bir şekilde hareket etmelerine yer verilmesi,
- İkinci sınıfta, müziksel algı ve bilgilenme öğrenme alanında, sesin gürlük özelliği, sesin yükseklik özelliği gibi konular sadece doğada ve çevrede duyabilecekleri seslerin incelenmesi suretiyle değil, zengin müziksel unsurların da kullanıldığı yöntemler ile desteklenmesi,
- İkinci sınıfta, müziksel yaratıcılık öğrenme alanında, sadece şarkılı oyun müzikleri ile değil farklı türdeki müzikler kullanılarak, öğrencilerin serbest-özgün hareketler üretmelerine fırsat verilmesi,
- Başta müzik kültürü öğrenme alanında olmak üzere, tüm öğrenme alanlarına ilişkin kazanımların müzik dinlemeyi gerektiren etkinliklerinde görsel öğelerden faydalanılması,
- Tüm sınıflar için müzik kültürü öğrenme alanında, farklı türlerde müzikleri dinlemeye yoğunlukla yer verilmesi, önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Aydoğan, S. (2007, 19-21 Kasım). *Müzik Bir Uyuşturucudur*. “Sanat Eğitimi ve Şiddet” III. Ulusal Sanat Eğitimi Sempozyumu’nda sunuldu. Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Boal-Palheiros, G. M. Hargreaves, D. J. (2001) Listening To Music At Home and At School. *British Journal of Music Education* 18(2), 103-118.
- Dorow, G. L. (1977). The Effect of Approval/Disapproval Ratios on Student Music Selection and Concert Attentiveness. *Journal of Research in Music Education*, 25(1), 32-40.
- Droe, K. L. (2008). The Teacher Approval and Disapproval of Music Performed in Rehearsal Setting on Music Preferences. *Journal of Research in Music Education*, 56(3), 267-278.
- Feierabend, J. (1990). Music in Early Childhood. *Design for Arts in Education*, 91(6), 15-20.
- Greer, R. D., Dorow, L. G., Wachhaus, G., White, E. R., (1973). Adult Approval and Students’ Music Selection Behavior. *Journal of Research in Music Education*, 21(4), 345-354.
- LeBlanc, A., Sims, W. L., Siivola, C. and Obert, M. (1996). Music Style Preferences of Different Age Listeners. *Journal of Research in Music Education*, 44, 49-59.
- Sezer, F. (2009). Müzikle Terapinin Sınav Kaygısı, Öfke ve Psikolojik Belirtiler Üzerindeki Etkisi. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eğitim Bilimleri ABD, Erzurum.
- Sezer, F. (2011). Öfke ve Psikolojik Belirtiler Üzerine Müziğin Etkisi. Uluslararası İnsani Bilimler Dergisi 8(1) ISSN: 1303-5134.

Sims, W. L. (1990). Sound Approaches to Elementary Music Listening. *Music Educators Journal*, 77(4): 38-42.

Taş, S. (2011). Sınıf Öğretmeni Adaylarının Klasik Batı Müziğine İlişkin Tutumları. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

T.C. Milli Eğitim Bakanlığı İlköğretim Genel Müdürlüğü (2006). İlköğretim Müzik Dersi Öğretim Programı (1-8. Sınıflar). Ankara.

Temmerman, N. (1993). School Music Experiences: How Do They Rate. *Research Studies in Music Education*, 1, 59-65.

Temmerman, N. (2000). An Investigation of the Music Activity Preferences of Pre-School Children *British Journal of Music Education*, 17(1), 51-60.

Woody, R. H., and Burns, K. J. 2001. Predicting Music Appreciation with Past Emotional Responses to Music. *Journal of Research in Music Education*, 49, 57-70.

**“VİYOLONSEL EĞİTİMCİLERİNİN J. S. BACH’IN VİYOLONSEL SÜİTİNE İLİŞKİN
ALGI FARKLILIKLARI VE EDİSYON SEÇİMİNE OLAN ETKİLERİ”**

Öğr. Gör. Sezgi Sevi KIRAN

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

ÖZET

Konservatuarlarda viyolonsel dersini yürüten eğitimcilerin, eserleri öğrencilerine çalıştırırken kendilerine özgü ifadelendirme tekniklerini kullandıkları bilinmektedir. Bu durumda; öğrencilere yorum ve edisyon bağlamında farklı seçenekler sunulmadığı ve bu durumun öğrencilerin esere ilişkin algısını etkilediği düşünülmektedir.

Bu çalışma ile; viyolonsel eğitimcilerinin J. S. Bach'ın Viyolonsel Süitine yönelik algılamadaki farklılıklarının edisyon seçimine olan etkilerini ortaya koymak amaçlanmaktadır. Betimleme yöntemine göre hazırlanan çalışmada, viyolonsel eğitimcilerinden süitlerin yorumlanmasındaki ifadelendirme tekniklerine yönelik algıları belirlenmesi amacıyla yapılandırılmış görüşme formu ile veriler toplanmış ve nitel araştırma yöntemlerine göre analiz edilmiştir.

Viyolonsel eğitimi alan öğrencilere ve dersleri yürüten eğitimcilere Johann Sebastian Bach'ın Viyolonsel Süitleri'nin farklı edisyonlarının tanıtılması ve bu doğrultuda, edisyon tercihlerinde bilinçlendirilmeleri bakımından çalışmanın önemli olduğu, viyolonsel eğitimine katkı sağlayacağı, alana kaynak teşkil edeceği ve yeni çalışmalara destek olacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Süit, Edisyon, Algı

**“DIFFERENCES IN CELLO INSTRUCTORS PERCEPTION OF J. S. BACH’S CELLO
SUITE AND THEIR EFFECTS ON EDITION CHOICE”**

Lecturer Sezgi Sevi KIRAN

seviege@hotmail.com

ABSTRACT

It is known that cello instructors at conservatories use their own techniques while working on the works of composers with their students. In such cases, it is considered that students are not offered different options in the context of interpretation and edition and their perception of works are affected by their instructors.

In this study, it is aimed to show the effects of differences in cello instructors' perception of J. S. Bach's Cello Suite on edition choice.

In this study which has been prepared by the method of description, cello instructors have contributed to the collection of data through questionnaires prepared to determine the perceptions of interpretation techniques for the suites and these data were analyzed by qualitative research methods.

This study is important in terms of introducing students who study cello and their instructors to the different editions of Johann Sebastian Bach's Cello Suites and accordingly increasing their awareness of edition preferences. It also expected to contribute to the education of cello, to be a source for the researchers and to support new studies.

Keywords: Suite, Edition, Perception

Giriş

Konservatuvarlarda viyolonsel dersini yürüten eğitimcilerin, eserleri öğrencilerine çalıştırırken kendilerine özgü ifadelendirme teknikleri kullandıkları bilinmektedir. Bu durumda; öğrencilere yorum ve edisyon bağlamında farklı seçenekler sunulmadığı ve bu durumun, öğrencilerin esere ilişkin algısını etkilediği düşünülmektedir.

Bu araştırmanın temelini, viyolonsel eğitimcilerinin J. S. Bach'ın viyolonsel sütünleri nasıl algıladığı ve bu algılama sonucunda eseri öğrencilerine çalıştırırken hangi yöntemleri tercih ettikleri sorusu oluşturmaktadır.

Bu araştırma; J. S. Bach'ın viyolonsel için yazmış olduğu 6 süit arasından 1 numaralı Sol Majör Viyolonsel Süiti ve araştırmaya gönüllü olarak katılan viyolonsel eğitimcileri ile sınırlandırılmıştır.

Araştırmanın, viyolonsel eğitimcilerinin J. S. Bach'ın viyolonsel sütünine ilişkin algı farklılıklarını ortaya koyması ve bu doğrultuda eseri öğretme süreci içerisindeki davranış farklılıklarının belirlenmesi bakımından önemli olduğu düşünülmektedir.

Bu çalışmada; araştırma için belirlenen yöntemlerin uygun olduğu, örneklem olarak seçilen eserin evreni temsil edebilecek nitelikte olduğu, ulaşılan kaynakların ve elde edilen verilerin yeterli olduğu sayıtlılarından hareket edilmiştir.

Bu araştırma, tarama modelini esas alan, nitel araştırma yöntemlerinin kullanıldığı betimsel bir araştırmadır. Cebeci (2010: 7), betimleme araştırmalarını “olguların, nesnelerin, kurumların veya çeşitli durumların ne olduklarını veya belli özelliklerinin neler olduğunu ortaya çıkarma işlemleridir” olarak tanımlar.

Tarama modeli ise “geçmişte veya halihazır mevcut olan bir durumu (olay, kişi, nesne) kendi şartları içinde olduğu gibi tanımlamayı amaçlayan araştırma modelleridir.” (Cebeci, 2010: 14)

Araştırmanın evrenini J. S. Bach'ın viyolonsel sütünleri oluşturmaktadır.

Araştırmanın örneklemini ise 6 viyolonsel sütününden 1 numaralı Sol Majör Viyolonsel Süiti'dir.

Araştırmaya veri sağlamak amacıyla yapılandırılmış görüşme formu hazırlanmıştır.

Görüşme formunun cevaplanması istemiyle Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'na başvurulmuştur. Adı geçen üniversiteler arasından sadece Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda görev yapmakta olan viyolonsel eğitimcileri görüşme formunu cevaplamayı kabul etmemiştir. Diğer üniversitelerden 7'si bayan 7'si bay toplam 14 viyolonsel eğitimcisi araştırmaya gönüllü olarak katılmıştır.

Görüşme formunu cevaplayan eğitimcilerin yaşları 24 ila 47 arasında değişiklik göstermektedir.

Araştırmaya katılan viyolonsel eğitimcileri arasından 6 kişi lisans, 3 kişi yüksek lisans, 5 kişi ise sanatta yeterlik mezunudur.

Görüşme formunda şu sorulara yer verilmiştir:

- 1)J. S. Bach'ın 1 numaralı viyolonsel süitini icra ederken hangi edisyonu tercih etmektesiniz?
- 2)Edisyon seçiminizde nelere önem verirsiniz?
- 3)Sanat Eğitiminin usta-çırak ilişkisine dayalı olduğunu düşünerek size J. S. Bach 1 numaralı viyolonsel süitini çalıştıran sanatçı öğretmen kullandığı edisyonu mu temel alıyorsunuz?
- 4)J. S. Bach'ın 1 numaralı viyolonsel süitini öğrencilerinize kaçınıcı sınıfta çaldırıyorsunuz?
- 5) Öğrencilerinize kendi kullandığınız parmak numaraları ve bağları mı öğretiyorsunuz?
- 6)Öğrencilerinize J. S. Bach'ın 1 numaralı viyolonsel süitini çalıştırırken her öğrenciye aynı parmak numaraları ve bağları mı öğretiyorsunuz ya da öğrencilerin kendi kapasiteleri ve farklılıklarına göre çeşitli parmak numaraları ve bağlar mı uyguluyorsunuz?

Araştırma; viyolonsel eğitimcilerinin J. S. Bach'ın viyolonsel süitine ilişkin algı farklılıkları ve edisyon seçimine olan etkilerini tespit etmek amacıyla hazırlanmış olup, viyolonsel eğitimcilerine uygulanan yapılandırılmış görüşme formu yoluyla veriler toplanmış, işlenen verilerden şu bulgular elde edilmiştir.

Tablo 1. J. S. Bach'ın 1 Numaralı Viyolonsel Süitini İcra Ederken Hangi Edisyonu Tercih Etmektesiniz?

Katılımcı	Görüşler
1	Anna Magdalena El yazmalarını olabildiğince günümüz viyolonseline uyarlamaya çalışıyorum.
2	Bärenreiter
3	Bärenreiter
4	C. F. Peters Edition
5	C. F. Peters Edition
6	C. F. Peters Edition
7	C. F. Peters Edition
8	Editio Musica Budapest
9	G. Henle Verlag. Editörü Egon Voss, yaylar ve parmak numaraları Reiner Ginzl
10	Hugo Becker
11	Hugo Becker
12	Mistyetsvo
13	Hemen hemen tüm edisyonları inceleyerek, ortak bir fikir bulabildiğim herhangi biri.
14	İcrada edisyon tercihim yoktur, tüm parmak numaraları ve bağlar kişiseldir.

Araştırmaya katılan viyolonsel eğitimcilerinden dördü J. S. Bach viyolonsel süitlerini icrasında Edition Peters'i tercih ederken, ikisi Bärenreiter, ikisi Hugo Becker, biri G. Henle Verlag, biri Mistyetsvo, biri Editio Musica Budapest'i tercih ettiklerini belirtmişlerdir. El yazmalarını tercih eden bir kişi olması dikkat çekicidir. Eğitimcilerden ikisi ise tercih belirtmemişlerdir.

Tablo 2. Edisyon Seçiminizde Nelere Önem Verirsiniz?

Katılımcı	Görüşler
1	İlk örneğe uygunluğa.
2	Müzikal bağlara ve ifadeye.
3	Bağlara, parmak numaralarına.
4	Bağ ve parmak numaralarının müzikal cümlelemelerine uygunluğu ve o dönemi yansıtır yansıtmadığının önemli olduğunu düşünüyorum.
5	Tek edisyona bağlı kaldığım için edisyon seçimi yapmıyorum.
6	Parmak numaraları, bağlar ve nota yanlışı olmamasına.
7	Bağlara ve parmak numaralarına önem veririm.
8	Kolay çalınabiliyor oluşuna, edisyondaki arşe bağlarının ve müzikal cümlelerinin, eserin karakterine uygunluğuna önem veririm.

9	Zaman içinde pek çok edisyonla karşılaştım, çaldığım ve incelediklerim oldu. Ben Bach'ın eşi Anna Magdalena tarafından oluşturulmuş el yazmasını temel alan edisyonları tercih ediyorum. Daha eskilerde virtüözlerin kendi müziksel yaklaşımlarını temsil eden edisyonlar vardı. Ben bunların günümüzde ve gelecekte geçerliliklerinin kalmadığını düşünüyorum. Artık müzikologlar çok ince araştırma ve bilimsel yaklaşımlarla bestecilerin el yazmalarını ve başka kaynakları değerlendirerek gerçeğe en uygun notaların üretilmesini sağlıyorlar. Mümkün oldukça urtex edisyonları tercih ediyorum.
10	Bağ ve parmak numaralarının rahatlık açısından bana uygun olup olmadığına dikkat ederim.
11	Edisyonumu seçtim.
12	Rahat okunmasına.
13	Bağlarına.
14	Rahat okunabilen, olabildiğince serbest, bağ ve parmak numarası içermeyen edisyonlar. Özgür kalmak için elimdeki edisyondaki bağları silerim.

Viyolonsel eğitimcilerinin edisyon seçiminde en çok dikkat ettikleri noktanın notalar üzerinde gösterilen bağlar ve parmak numaraları olduğu anlaşılmaktadır. Bununla birlikte rahat okunabilmesinin de öneminden söz etmişlerdir. Eğitimcilerin önem verdiği diğer bir nokta ise; edisyonun, eserin yazıldığı dönem özelliklerini taşıyıp taşımadığıdır. Eğitimcilerden yalnızca iki tanesinin edisyon seçiminde eserin el yazmalarını dikkate aldığı görülmektedir.

Tablo 3. Sanat Eğitiminin Usta – Çırak İlişisine Dayalı Olduğunu Düşünerek Size J. S. Bach 1 Numaralı Viyolonsel Sütünü Çalıştıran Sanatçı Öğretmenin Kullandığı Edisyonu mu Temel Alıyorsunuz?

Katılımcı	Görüşler
1	Evet.
2	Hayır.
3	Evet.
4	Sanatçı öğretmenin kullandığı edisyonu temel alırım Ancak fikir farklılıkları ortaya çıkarsa da kendi düşüncelerimi söylemekten çekinmem.
5	Temel olarak hocamın verdiği edisyona bağlı kaldım; gerek internetten gerekse konserlerdeki icralardan ve kayıtlardan uygun değişiklikleri zaman zaman yapmaktayım.
6	Edisyon olarak evet tercih ediyorum.
7	Evet.
8	Viyolonsel sanatçısı Nuray Eşen ile birlikte çalıştığımız “Bärenreiter Kassel-Basel-Tours- London” edisyonunu temel alırım.
9	Hayır. Ben usta çırak ilişkisine bu şekilde bakmıyorum. Sanatçı ve öğretmen kendini güncelleyebilmeli. Dünyadaki gelişmeleri takip etmeli. Ben, benim hocamdan 20 yıl önce öğrendiğim Bach'a bağlı kalırsam, o da bana öğrettiği günden 30 yıl önce hocasından öğrendiğine bağlı kalırsa dünyadaki gelişmeleri hayatımıza alamayız.
10	Usta – çırak ilişkisi eğer eğitimin belli döneminden sonra bitiyor olsaydı, ustanın edisyonunu temel almayabilirdim. Ama şu da kaçınılmaz bir gerçek “temel” kavramının üzerinden yorum geliyor.
11	Hayır.
12	Ufak değişiklikler yapmakla birlikte aynı edisyonu temel aldığımı söyleyebilirim.
13	Hemen hemen.
14	Öğrenciliğimde evet, günümüzde hayır. Çünkü çok farklı çellistlerle çalıştım.

Katılımcıların büyük bir kısmının yer yer değişiklikler yapmakla birlikte eseri çalıştıkları sanatçı öğretmenin kullandığı edisyona bağlı kaldıkları görülmektedir. Bununla beraber eğitimcilerin bir kısmının ise bu durumu gelişime bir engel olarak gördüğü ve farklı bir edisyonu tercih ettiği anlaşılmaktadır.

Tablo 4. J. S. Bach'ın 1 Numaralı Viyolonsel Sütini Öğrencilerinize Kaçınıcı Sınıfta Çaldırıyorsunuz?

Katılımcı	Görüşler
1	Lise IV
2	Lise III
3	Lise IV
4	Lise Son sınıfta
5	Lise Son sınıfta çaldırmaya başlıyorum
6	Lise Son
7	Her öğrencinin seviyesine göre değişmekle birlikte, normal bir seviye için Lise Son sınıfta çalınabilir.
8	Lisans I
9	Lisans I
10	Benim eğitimimde Lise III. Sınıfta Bach süt 1 çalışmaya başlanıyordu ama ben teknik birçok şeyi halletmiş ise bir öğrencime Lise I. Sınıfta çalıştırabilirim.
11	Lise III, Lise IV ya da Lisans I
12	Lise IV
13	Lise III
14	Lise III

Viyolonsel eğitimcilerinin, öğrencileri eserle tanıştırma noktasında farklı yaklaşımları olduğu görülmektedir. Bununla birlikte eğitimcilerin çoğu eseri çalışmaya başlamak için uygun olan sınıfın Lise son olduğunu belirtmiştir.

Tablo 5. Öğrencilerinize Kendi Kullandığınız Parmak Numaraları ve Bağları mı Öğretiyorsunuz?

Katılımcı	Görüşler
1	Evet.
2	Hayır.
3	Evet.
4	Genelde evet.
5	Kendi kullandığım bağları öğretiyorum fakat öğrencinin gereksiz aksan vs. gibi durumlarda değiştiriyorum. Parmak numaralarında ise öğrencinin pozisyon geçişi, parmaklarının yapısına göre değişiklik yapabiliyorum.
6	Genel olarak evet. Ancak her öğrencinin rahat ettiği farklı parmak numaraları ve arşeler olabiliyor. Yani ona göre ayarlıyoruz.
7	Her öğrencinin fiziksel yapısı farklı olduğu için öğrenciye göre parmak numarası ve bağ belirlerim.
8	Öğrencinin anatomisine uygun parmak numaralarını; müzikal bağları ise kendim belirleyerek öğrencimden eseri icra etmesini isterim.
9	Evet.
10	Bunu öğretir ama ısrarcı olmam.
11	Evet.
12	Evet.
13	Evet ama parmak numarasını kişiye göre değiştirebilirim.
14	Öğretmem, öneririm. Ama onların kişisel hislerini yansıtmaları için yüreklendirmeye çalışırım. Fazla aykırı noktalara kaçmadıkları sürece özgürdürler. Beni takip ederlerse, bu onların tercihidir.

14 katılımcıdan 13'ünün öğrencilere eseri çalıştırırken kendi kullandıkları parmak numaraları ve bağları öğrettikleri görülmektedir. Bununla birlikte kullanılan bağları değiştirmemeyi tercih ederken, parmak numaralarının ise yerine göre değiştirilip öğrencilere göre uyarlandığı anlaşılmaktadır. Eğitimcilerin bir kısmının gerek bağlar gerekse parmak numaralarını dayatmayı uygun bulmadığı ise dikkat çeken bir diğer noktadır.

Tablo 6. Öğrencilerinize J. S. Bach'ın 1 Numaralı Viyolonsel Sütünü Çalıştırırken Her Öğrenciye Aynı Parmak Numaraları ve Bağlarını Öğretiyorsunuz ya da Öğrencilerin Kendi Kapasiteleri ve Farklılıklarına Göre Çeşitli Parmak Numaraları ve Bağları mı Uyguluyorsunuz?

Katılımcı	Görüşler
1	Her öğrenciye aynı bağları öğretiyorum.
2	Evet.
3	Belli başlı parmak numaraları dışında öğrencinin ergonomisine göre değiştiririm.
4	Genelde aynı parmak numarası ve bağları öğretmeyi tercih ederim. Fakat öğrencinin algısı, fiziksel kapasitesi, yeteneği ve çalış kalitesine göre değişiklik yapma konusunda esneklik gösterebilirim.
5	Öğrencinin fiziki yapısı, kullandığı viyolonsel derinlik – teller arasındaki derinlik farkı, pozisyon geçişleri gibi konularda öğrenciye uygun gelebilecek, en iyi sesi bulabilmesi ve icra edebilmesi açısından kolaylık sağlayabilecek değişiklikleri yapmaya- bulmaya-değiştirmeye çalışıyorum.
6	Her öğrencinin elleri, kolları hatta çellolarından çıkan ses bile birbirinden farklı olduğu için bu kişiye göre değişiyor.
7	Her öğrencinin fiziksel yapısı farklı olduğu için, öğrencinin kapasitesi ve farklılıklarına göre çeşitli parmak numaraları ve bağları kullanırım.
8	Öğrencilerin kendi kapasiteleri doğrultusunda parmak numaralarını belirleyip, kendi koyduğum bağları çalmasını beklerim.
9	Hepsine aynı.
10	Önce kendisinin kendine uygun bir şeyler bulmasını ve “neden” öyle istediğini sorarım. Tabi ki kendi kapasite ve farklılıklarına göre çeşitli parmak numarası ve bağları birlikte bulabiliriz.
11	Birkaç alternatifim var.
12	Hepsine aynı parmak numaraları ve bağları gösteriyorum. Bununla birlikte gerekli olan yerlerde parmak numaralarını değiştirme konusunda esneklik gösterebilirim fakat bağları olduğu gibi uygulamalarını isterim.
13	Evet; öğrencinin fiziksel yatkınlığı çerçevesinde parmak numarası ve bağlarda değişiklik yapıyorum.
14	Her öğrencinin yorumu ve fiziksel özellikleri farklıdır. Öneririm, gösteririm ama zorlamam.

Eğitimcilerin genellikle öğrencilerine aynı parmak numaraları ve bağları gösterdikleri, fakat öğrencilerin fiziki yapıları, kapasiteleri ve enstrümanlarının tını farklılıkları göz önüne alındığında bu konuda esneklik gösterebilecekleri anlaşılmaktadır. Öğretmenlerin, öğrencilere göre farklı parmak numaraları belirleme hususunda esneklik gösterirken bağların değiştirilmemesi konusunda daha ısrarcı davrandıkları görülmektedir.

Sonuç ve Öneriler

Katılımcılarla yapılan görüşmelerde, viyolonsel eğitimcilerinin J. S. Bach'ın viyolonsel sütününe ilişkin farklı algılara sahip oldukları ortaya çıkmaktadır. Bu farklılıkların hem eserin icrasında hem de eğitiminde, eğitimcileri yönlendirdiği düşünülmektedir. Esere ilişkin algı farklılıklarının dikkat çekici bir biçimde ortaya çıktığı nokta, eğitimcilerin edisyon seçimleridir. Eğitimcilerin önemli bir kısmının öğrenciliğinde kullandığı edisyonu baz alması; öğretmenlerin, öğrencilerin esere ilişkin algısını belirlediği düşüncesini uyandırmaktadır. Eğitimcilerin; tek bir edisyona bağlı kaldıkları ve eseri öğrendikleri şekliyle öğrettikleri anlaşılmaktadır. Eserin öğrenim ve öğretim sürecinde, farklı edisyonların ve özellikle eserin el yazmalarının incelenmediği gözlemlenmektedir. Bu durum, eğitimcilerin esere ilişkin sabit bir yaklaşıma sahip oldukları düşüncesini uyandırmaktadır. Eğitimcilerin; mümkün olduğunca, her öğrenciye aynı

parmak numaraları ve bağları öğretmeyi tercih ettikleri görülmektedir. Bunun yanı sıra, gerekli durumlarda parmak numaralarını değiştirme hususunda esnek davrandıkları fakat bağların aynı kalması konusunda ısrarcı bir tutum sergiledikleri anlaşılmaktadır. Eğitimciler; farklı yaklaşımlar olmakla birlikte, çoğunlukla eseri çalışmaya başlamak için uygun olan sınıfın Lise Son olduğu görüşündedir.

Eğitimcilerin; eserin çalıştırılması sürecinde öğrencilere, edisyon bağlamında farklı seçenekler sunmadığı dikkat çekmektedir. Eğitim sürecinde, öğrencilere farklı edisyonların ve eserin el yazmalarının tanıtılması bir gereklilik olarak görülmektedir. Öğrencilere seçenek sunulmasının, edisyonların kendi aralarında ve el yazmalarıyla karşılaştırılmasının, hem öğrencilere hem de eğitimcilere yeni yaklaşımlar kazandırabileceği düşünülmektedir. Öğrencilerin, henüz eğitim süreci içerisindeyken, enstrümanlarına ve fiziki yapılarına göre seçeneklerini nasıl değerlendirebileceklerine ilişkin geniş bir bakış açısı kazanabilmeleri oldukça önemlidir. Bu doğrultuda; eğitimcilerin, çok yönlü düşünce tarzını benimsemelerinde öğrencileri davranışlarıyla desteklemeleri önerilmektedir. Bu durumun; öğrencilerin taklitten öteye geçebilmelerini sağlayacağı ve eseri yorumlamaya yönelik çalışmalarını destekleyeceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Cebeci, S. (2010). Bilimsel Araştırma Ve Yazma Teknikleri (3). İstanbul: Alfa Kitap.

“TÜRKİYE’DE VERİLEN FLÜT EĞİTİMİ VE ÇALIŞMA YÖNTEMLERİNİN İNCELENMESİ”

Okt. Sezin ALICI

Uludağ Üniversitesi

ÖZET

Mesleki flüt eğitimi ülkemizde, konservatuarlarda, eğitim fakültelerinin güzel sanatlar eğitimi bölümlerinde ve anadolu güzel sanatlar liselerinde verilmektedir. Bu kurumlar, amaçlarına yönelik olarak farklı müfredatlar uygulasa da, çalınan çalgı aynıdır ve çalgı tekniğinde, icrasında hedeflenen tek bir doğru vardır.

Ülkemizde müziğin yeri ve önemi, gerçekleştirilen konser ve festivallerin sayısı geçmiş yıllara oranla sayıca artmıştır. Bununla orantılı olarak klasik batı müziğine olan ilgi ve müzik eğitimi alan gençlerin sayısı da artmaktadır. Son yıllarda İzmir, Marmaris, Dinar gibi birçok yerde ulusal ve uluslararası flüt yarışmaları düzenlenmiştir. Ülkemizde düzenlenen bu flüt yarışmaları, flüt eğitimde önemli bir yer tutmaktadır. Genç icracılar bu yarışmalarda kendilerini sınamaya, olumlu ve olumsuz eleştiriler doğrultusunda daha ileri seviyelere ulaşabileceklerdir.

Türkiye’de günümüze kadar verilen çalgı eğitiminde standart bir eğitim programı yoktu ve eğitimciler kendi deneyimleri çerçevesinde ve ellerindeki kaynakları kullanarak bir eğitim programı oluşturmaktaydı. Sadece öğretim teknikleri ve metotlar değil, en temel eserlerin partiyonlarına bile ulaşmak zordu. Fotokopi tek paylaşım aracıydı. İnternet ile artık dünyanın herhangi bir yerinde flüt eğitimi için kullanılan materyallere ulaşmak ve dijital ortamda bunları paylaşmak mümkün olmaktadır. Sadece nota ve metot ihtiyacını karşılamada değil, bir eserin icrasını birçok farklı flütçüden farklı yorumlarla dinlemek, izlemek günümüz teknolojisi ile mümkündür. Dijital dünyanın getirisi olan kaynak paylaşımı ve uluslararası iletişim flüt eğitiminde gerekli ve yararlı olmaktadır. Fakat flüt icracısı için asıl olan bireysel çalışmadaki başarıdır.

Genç icracıların çoğu uzun süreli ve verimli çalışmayı öğrenme fırsatı bulamazlar ya da uzun süre çalışmalarına karşın yeterli verimi alamamaktan şikayet ederler. Bu sorunlar, çoğunlukla öğrencilerin doğru çalışmanın nasıl yapılması gerektiğini bilmemelerinden kaynaklanan eğitim problemleridir. Bu problemlerin çözümüne ilişkin, flüt icracılarının ve eğitimcilerinin üzerinde çalışmaları gereken kişisel çalışma yöntemleri; “nasıl çalışılmalı”, “ne kadar süre çalışılmalı”, “neler çalışılmalı”, “dinlemenin öğrenmede önemi ve yararları”, “ezber çalışmanın önemi ve yararları” ana başlıkları altında toplanarak sunulmuştur.

A REEXAMINATION OF FLUTE EDUCATION AND PRACTICE METHODS USED IN TURKEY

Sezin ALICI

Uludağ University

ABSTRACT

Flute education is studied in variety of institutions, including conservatories, fine art faculties, and fine art high schools in our country. Although these institutions might have different objectives and different educational and training programs to reach these objectives, technically there is only one way playing.

Today in Turkey the popularity of music and the number of the music festivals, the concert organizations are increased. The number of the young people who wants to have musical

education is increasing. There are many national and international flute competitions organised in Izmir, Marmaris and Dinar. The critical evaluations of the jury in these competitions gives motivation to contestants to improve themselves.

The teachers in Turkey usually shape their programs depending on their own experience with the materials they have. It was difficult to obtain not only the methods of practising even the basic pieces. Now it's possible that we can easily reach any of the materials in all over the world. Digital world permit us to watch a performance of many flutist playing different pieces. These improvements of digital technology are important in the flute education. By using these materials, the flutist must know how to exercise productively.

Most of the musicians of instrument playing don't have the opportunity of learning how to exercise productively. They complain that they practice a lot, but they can't learn much. This is because the students are not taught how to exercise productively. The solutions for these problems are examined for a more productive and precise way of practising for the flutists under the titles; "how to practise", "how long to practise", "what to practise", "the use and importance of listening", "the use and importance of playing by memory".

GİRİŞ

Ülkemizde mesleki flüt eğitimi öncelikle konservatuvarlarda, eğitim fakültelerinin güzel sanatlar eğitimi bölümlerinde ve anadolu güzel sanatlar liselerinde verilmektedir. Bu kurumlar amaçlarına yönelik olarak farklı müfredatlar uygulasa da, çalgı eğitiminde hedeflenen davranışlar temelde aynıdır. Bu davranışlar, özetle, ilgili çalgının teknik olarak 'doğru', artistik olarak ise 'güzel' çalınması biçiminde ifade edilebilir.

Son yıllarda ülkemizde klasik müziğe olan ilgi giderek artmaktadır. Klasik müzik eğitim veren kurumların ve bu kurumlarda eğitim gören gençlerin sayısı daha yirmi yıl öncesine kadar şimdi çok daha fazladır. Bu bir taraftan medya ve iletişim araçlarının globalleşmesi ve bu sayede eğitim ve kültür malzemelerinin çok daha ulaşılabilir hale gelmesi, bir taraftan da diğer kurumlarla birlikte eğitim kurumlarının da daha bir yapılandırılması sayesinde.

Bu kurumlarda verilen eğitim kapsamında gerçekleştirilen konser, festival ve yarışmaların sayısı da giderek artmaktadır. Örneğin, son yıllarda İzmir, Marmaris, Dinar gibi birçok yerde ulusal ve uluslararası flüt yarışmaları düzenlenmiştir. Ülkemizde yeni yeni düzenlenen bu flüt yarışmaları, flüt eğitiminin önemli bir unsuru haline gelmektedir. Her şeyden önce genç flüt icracıları bu yarışmalarda ülkenin her yerinden eğitimcilerle tanışma ve çeşitli konularla onlara danışma şansına sahip olmaktadır. Ayrıca bu yarışmalarda kendilerini sınavarak, olumlu ve olumsuz eleştiriler doğrultusunda performanslarını ve genel anlamda çalışma alışkanlıklarını geliştirme olanağına sahip olmaktadır. Ama daha da önemlisi, uzun çabalardan sonra umutla katıldıkları bu yarışmalardan elde ettikleri ödüller, iyi performans ve sonuca götüren alışkanlıklarının ödüllendirilmesi ve pekişmesiyle sonuçlanmaktadır.

Ödül ve başarıya ulaşmak ancak doğru ve bilinçli bir çalışma alışkanlığıyla mümkündür. Ödül alan her bir performansın ardında, aslında uzun süren düzenli alıştırma yatmaktadır. Önemli olan bu alıştırmanın etkin ve verimli kılınmasıdır. Bu kurumlarda eğitim gören öğrencilerin pek çoğunun en büyük sıkıntılarından birisi, uzun süre alıştırma ve prova yapmalarına karşın bu alıştırma ve prova bekledikleri sonucu alamamalarıdır.

Flüt eğitimi her enstrüman eğitiminde olduğu gibi uzun süren bir öğrenme sürecini kapsar. Bu süreç içerisinde sabırlı ve dikkatli olmak, gerekli egzersizleri gerektiği kadar ve doğru şekilde yapmak başarıya ulaşmanın tek koşuludur. Çalışmanın malzemesi kuşkusuz önemlidir,

ancak bu malzemenin ne olduğu kadar nasıl çalışılacağı da önemlidir. Çalışmanın hızı, her bir alıştırmaların tekrar sayısı ve toplam çalışma süresi, çalışmanın sonucunu belirleyen en temel etkenler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunların da ötesinde, teknik egzersizler, gamlar, arpejler, etütler, parçalar, ton ve nefes alıştırmaları ve nihayet eserlerin oluşturulması, çalışmanın yapılandırılması konusunda karşımıza çıkan alt başlıklardır. Belli bir zamanda üzerinde çalışılan konu bunlardan hangisi olursa olsun, verimli bir egzersiz ve etkin öğrenme her zaman için ödül ve başarının tek koşuludur.

Öğretmenlerin bu uzun öğrenme sürecinde çok önemli bir rolü vardır. Öğrencilere olabildiğince yapıcı ve olumlu yaklaşımları, onları pedagojik yöntemlerle motive etmeleri, konserlerle ödüllendirmeleri ve doğru örnek olmaları, bu süreç içinde önemli yer tutar. “Bir flüt sınıfı sadece enstrümantal konular üzerine yoğunlaştırılmamalı, daha genel bir bağlamda, müzik kültürünün özümsemesi ile zenginleştirilmelidir” (ARTAUD, 1996; 31). Günümüzde düzenlenen kurslar, ileri-seviye çalıştaylar ve yarışmalar bu eğitim sürecinde genç müzisyenlere cesaret ve güçlü bir motivasyon kazandırır.

TÜRKİYE’DE FLÜT EĞİTİMİ VE FLÜT YARIŞMALARI

Türkiye’de çalgı eğitiminde çok yakın zamanlara kadar verilen standart bir eğitim programından söz etmek pek olanaklı görünmemektedir. Eğitmciler kendi deneyimleri çerçevesinde ve ellerindeki kaynakları kullanarak, deyim yerindeyse ‘usta-çırak’ ilişkisine dayanan bir eğitim programına dayanırlardı. Bu ilişki öğrencinin eğitiminde hala önemli bir yer tutar ve tutmalıdır da; ancak yalnızca bununla sınırlı kalmamalıdır. Yakın zamanlara kadar diğer kurumların eğitim malzemelerine, teknik ve metot içeren kaynaklara, hatta en temel eserlerin partiyonlarına bile ulaşmak önemli bir çaba gerektirirdi. Fotokopi, en önemli eğitim malzemesiydi. Oysa şimdi dünyanın her yerinden, flüt eğitiminde kullanılan malzemelere ulaşmak ve bunları paylaşmak daha bir kolay hale gelmiştir. Dijital paylaşım ortamları ve internet gibi olanaklar neredeyse her şeyi ulaşılabilir hale getirmiştir. Yalnızca kitap türü kaynaklar ve notalar değil, bir eserin diğer ustalar tarafından canlı icrası ve yorumu bile kolaylıkla ulaşılabilir hale gelmiştir.

Günümüzde flüt eğitimi alanında ülkemizde gerçekleşen en önemli gelişmelerden biri, düzenli olarak gerçekleştirilen ulusal ve uluslararası flüt yarışmaları geleneğinin yerleşmeye başlamasıdır. Bu yıl ikincisi düzenlenen Uluslararası İzmir Flüt yarışması, Dinar’da ikinci kez düzenlenen Uluslararası Marsyas Flüt Yarışması, Güzel Sanatlar Liseleri Flüt yarışması ya da Marmaris’de Prof. Cahit Koparal anısına düzenlenmiş olan Flüt Yarışması, bu geleneğin öncü işaretlerindendir. Bu yarışmaların flüt eğitimine çok önemli katkılar sağladığı kuşkusuzdur. Herşeyden önce farklı şehirlerden, farklı okullardan gelen genç flütçülerin birbirlerini dinlemelerine ve yarışma ruhu içerisinde birbirlerinden esinlenmelerine yol açmakla kalmayıp, bu yarışmalar kapsamında hazırlanmış zorunlu eserleri çalışma, tanıma ve farklı yorumlarına maruz kalmalarına olanak sağlamaktadır. Her ne kadar konservatuvar ve diğer flüt eğitim kurumlarında, sınav ya da konserler için benzer çalışmalar yapıyor olsa da, yarışma durumunun öğrencileri daha bir motive ettiği, daha bir hevesle çalışmalarına neden olduğu gözlenmektedir. Genç bir flüt öğrencisinin kendi öğretmenine çalması ile onu tanımayan bir jüriye çalması öğrenciye farklı bir heves ve heyecan kazandırmaktadır. Üstelik jüriden gelen olumlu ve olumsuz eleştirilerin öğrencinin ileride yapacağı çalışmaları yönlendirmede önemli katkıları olmaktadır. Bu şekilde hem yarışma eserlerinin seçimi, hem de bu eserlerin yarışma kapsamında icrası sırasında jürinin tavsiyeleri, öğrencilerin ve öğretmenlerinin kendi kurumlarında alışık oldukları müfredatları da dolaylı olarak şekillendirmektedir.

FLÜT EĞİTİMİNDE ÇALIŞMA YÖNTEMLERİ

Çalışma, esas olarak alıştırmayı yapmaktır. Çalıştığımız her ne olursa olsun, defalarca tekrar eden alıştırmalarla öğreniriz. Elbette bunun bir amacı vardır: “Çalışmanın her zaman bir amacı olmalıdır ve alıştırmalar o amaca göre seçilmelidir. Bütünü oluşturan program, her şeyi kapsayan yoğun bir çalışma için uygulanmalıdır” (AKINCI, 1996; 3). Bu konuda sabırlı olmak gerekmektedir, çünkü hemen sonuçlanacak bir gelişme bekleyemeyiz; Geoffrey Gilbert’in söylediği gibi, “Unutmayın, gelecek hafta için değil, gelecek yıl için çalışıyorsunuz” (FLOYD, 1990; 123).

Nasıl Çalışılmalı

Schuring’e göre “Birçok öğrenci, yeni bir parçaya, önce parçayı özensizce ve dolayısıyla kötü çalarak başlar. Daha sonra bu düzensiz halini tekrarlar yoluyla gittikçe iyileştirerek ve düzelterek çalışmaya devam eder. Halbuki defalarca yanlış çaldıktan sonra gün boyu çalışmanın sonunda ellerinde kalan, yaptıkları hataları tekrarlamaktan ve pekiştirmekten başka bir şey değildir” (SCHURING, 2001; 13).

Her adımda dikkatlice yapılmış bir çalışmanın en büyük ödülü, her zaman iyi bir performanstır. Bu konuda öğretmenlerin önerdikleri temel bazı ilkeler vardır. Öncelikle eseri ya da parçayı özensiz ve kötü şekilde, öylesine çalarak başlamak gerekir. Müzisyenin yapması gereken, doğru pozisyon ve iyi bir enstrüman ile başlamak, ve alıştırmaların her aşamasında doğru notaları doğru yerde ve doğru parmaklarla çalmaktır. Hatalı bir başlangıcı hatasıyla birlikte tekrarlamak, o hatayı daha sonra gidermeyi daha da zorlaştırır. Bu nedenle mümkünse hatalardan en başından kaçınılmalıdır.

Genel anlamda “öğrenme” süreci farklı düzlemlerde ve farklı şekillerde tanımlanabilir (ALICI, 2010; 27). Söz konusu müzikal bir enstrümanı çalmayı öğrenmek olduğunda, öğrenme, çalışma süresince hatadan zamanında kaçınmayı ve hatayı önlemeyi sağlamaktır. Bir başka deyişle, muhtemel hataların zamanında engellenmesini egzersiz etmektir. Tüm öğrenmeler aslında bu şekilde özetlenebilir; ve bu süreç, öğrencinin ya da bireyin mental olarak aktif olmasını gerektirir. Öğrenen organ beyin, öğrenme süresince elbette her zaman aktiftir; ama, öğrencinin çabasıyla ve konsantrasyonu ile mental aktivitenin derecesi artırılabilir. Öğrenmenin hızı da öğrencinin mental konsantrasyonu oranında artacaktır.

Öğretmenler, gerektiği gibi derse hazırlanamamış öğrencilerine, özellikle daha konsantre ve daha dikkatli çalışmalarını önerirler. Sözünü ettiğimiz “dikkat” ve “konsantrasyon” ile öğrenmenin hızı arasındaki doğru orantılı ilişkinin şüphesiz her öğretmen farkındadır. Ama bu sözcüklerden öğrencinin ne anladığı, ve ne anlaması gerektiği her zaman açık ve anlaşılır olmayabilir. Bize göre çalışma süresi boyunca öğrenciden beklenen “dikkat ve konsantrasyon”, geçmiş alışkanlıklarından dolayı öğrencinin yapmaya eğilimli olduğu hataları, yapmadan, doğrusunu düşünüp, doğrusunu icra etmek için gerekli mental programları hazırlaması ve uygulamasıdır. Bu yüzden öğrencinin, çalışma boyunca, herhangi bir egzersizin başlangıcında, yapabileceği hataları önceden kestirip, önlemek için kendisine zaman tanıması gerekir; ve bunun için de öğrencinin başlangıçta performansını olabildiğince yavaş tutması ve ilk performansının tam ve doğru olmasına özen göstermesi gerekmektedir.

Yine Schuring’e göre “İlk başta bir parçayı mükemmel olarak çalabilmenin tek yolu, tempoyu olabildiğince düşürüp, beynin parmaklardan daha önce hareket etmesine olanak sağlayacak kadar yavaş çalmaktır. Yanlışlar genellikle beynin parmaklara yetişememesinden ve parmakların daha önceki alışkanlıklardan kaynaklanan hataları düzeltmeye zaman bulamamasından kaynaklanmaktadır” (SCHURING, 2001; 13).

Çalışmada Tekrar

Başarının sırrı, doğru çalıp daha fazla tekrar yapmaktadır. Yanlış çalmak kadar, doğruyu az alıştırmak yapmak da aynı başarısız sonuca ulaştırır. On kere doğru tekrar edilmiş ama on kere de hatalı tekrar edilmiş bir pasajın sonunda başarı beklenmemelidir. Bu yalnızca çalışma süresinin boşa harcanmasıdır. Dahası, kimi zaman yanlışlar çalışma boyunca düzeltilmiş gibi görünse de, beyinde saklı kalır ve konser ya da sınav sırasında yeniden ortaya çıkar. Zaten bir davranışın hata olarak ortaya çıkması demek, bu davranışın en başından bireyin geçmiş alışkanlıklarına yer etmiş olması anlamına gelir. Çalışma sırasında hatalı çalışın ilk ortaya çıkması, bu davranışın farklı bağlamlarda defalarca tekrarlanmış ve pekiştirilmiş olmasından kaynaklanır. O halde müzisyenin bu hatayı düzeltebilmesi için, öncelikle bu hatanın yerine yeni ve doğru bir davranış geliştirmesi ve bu davranışı hatalı davranış sayısından çok daha fazla tekrar etmesi gerekir. Doksan kere doğru on kere yanlış çalmak daha görece iyi bir performans olmakla beraber, beyin on hatayı yine de hatırlayacaktır. Bu anımsama, konser ya da yarışma sırasına bu hatanın belki de yine yüzde on olasılıkla ortaya çıkması anlamına gelir ki, bu da profesyonel bir müzisyen için ciddi bir riske yol açar.

Parça ya da eserin ne kadar tekrar edilmesi gerektiği, eserin ne olduğuna ve çalananın hangi düzeyde olduğuna göre değişmekle birlikte, evrensel literatürde bunun kestirme bir ölçüsü vardır: defalarca hatasız çalana kadar! Bir başka deyişle, parça basit de olsa, karmaşık da olsa, öğrenildiğinin ölçüsü, hatasız çalmaktır. Yarışmalarda her bir düzey için seçilmiş parçalar farklı zorluktadır. Önemli olan öğrencilerin bu parçaları, yani kendi düzeyleri için düşünülmüş parçaları hatasız çalabilecek kadar alıştırmak yapmış olmalarıdır. Bir yarışma kapsamında yeni başlayan bir öğrencinin üst düzey bir eseri çalması beklenemeyeceği gibi, öğrencinin de kendine verilen bir eseri zor bulup eksik ya da hatalı çalması beklenemez.

Çalışmada Hız

Öğrencilerin bir pasajı hızlı çalabildiklerini ama yavaş çalamadıklarını söylemeleri, genellikle aslında bu parçayı çalmayı doğru bir biçimde öğrenemedikleri anlamına gelmelidir. Bir eserin tamamı, küçük parçalara ayrılarak, yavaş tempodan gittikçe artan bir hıza doğru, farklı ritimlerle ve çeşitli artikülasyonlarla çalışılmalıdır. Hızlı tempodaki birçok flüt eserinde karşımıza çıkan teknik pasajlar, akıcı ve seri çalınmak durumundadır ve öğrenciler kimi zaman bunları hızlı çalabilirler fakat yavaş çalmaları istendiğinde, parmakların dengeli bir biçimde her nota değeri için eşit oranda alıştırmak yapmadığı görülür. Bu tür pasajlar yavaş ve dengeli çalınmadığı sürece, gerçek temposunda doğru olarak çalınmaz. Teknik olarak zor bir pasajı her tempoda kusursuz çalabiliyor olmalıyız. Profesyonel müzisyenin yaşamında orkestra provalarında sıkça rastlanabilecek bir durum, eserleri farklı tempolarda çalma gereğidir. Şefler bir parçayı nadiren gerçek temposunda ve müzisyenlerin beklediği bir stilde çalıştırmaya başlar. Orkestra sanatçıları stil ve tempoyu istenilene göre değiştirebilmek zorundadır.

Hız Nasıl Artırılmalı

“Birçok öğrenci metronomu gereğinden fazla kullanarak, içindeki ritim duygusunu kaybedip, onsuz çalmakta zorlanır hale gelse de, metronom tempoyu ve teknik pasajları disipline sokan, koşma ve tempoyu çekme gibi eğilimleri kontrol eden kullanışlı bir araçtır. Metronom ile çalışıldığında onunla tam olarak birlikte çalışıldığından emin olmak gerekir. Her vuruşta duyulan “klik” sesinde, tam olarak metronomla birlikte olabilmeyi sağlamak gereklidir. Bu yeti zamanla geliştirilir. Öğrenciler bir sonraki klik sesinin gelişini önceden tahmin edebilmeyi öğrenmelidir ki bu, doğru ritmi dengeli ve düzenli olarak içlerinde hissedebildiklerini gösterir” (SCHURING, 2001; 14).

Bu şekilde senkronize çalabilme rahatça yapılabilirdiğinde, parça metronom eşliğinde hatasız çalınabilmesi koşuluyla, tempo giderek artırılabilir. Tempo gereğinden fazla hızlandırılmışsa hatalar ortaya çıkacaktır. Bu durumda tekrar rahat çalınabilen bir tempoya düşürülmeli ve acele etmeden adım adım çalışılmalıdır. Çalınacak parça ne kadar hızlı bir tempoda olursa olsun, yavaş çalışmak o parçanın daha kusursuz çalınabilmesi için en önemli koşuldur.

Öğrenciler hızlı eserleri bir süre yavaş çalışıp, bir an önce gerçek tempolarında çalmaya heveslenirler. Böyle hissettikleri için, yavaş tempolardan doğrudan hızlı tempolara sıçrayıp, parçayı hızlı temposunda çalmaya hazır olduklarını sanırlar. Ancak, adım adım hızlandırılmadığı için teknik olarak yeterince sağlamlaştırılmamış bir eser performans sırasında heyecan ve stresinde etkisiyle öğrenci tarafından daha gevşek bir kontrolle çalınır ve sonuç, yarışma ve konserlerde yapılan hatalar olarak karşımıza çıkar.

Öncelikle, parça öğrenci tarafından iyi de çalınabilse, hazır gibi de olsa, bu parçaları metronom eşliğinde tam haliyle bir süre alıştırma yapmak gerek bir koşuldur. Koşma ve çekme eğilimli bölümler, örneğin koşarak çalınıp iyi artiküle edilemeyen, dengeli ve doğru çalınamayan pasajlar tespit edilip, belirlenmeli, gerekirse parçalara ayrılmalı ve bol tekrarlar yavaştan hızlıya doğru temposu artırılarak çalışılmalıdır. Metronom temposu dijital bir metronom ise beşer beşer, ikişer ikişer gerekirse birer birer artırılmalıdır.

Başlangıçta yavaş çalmak eserin doğru çalınmasının yanı sıra, hızlı çalındığında mümkün olmayacak ya da zor olacak nüanslara, farklı ses renkleri elde etmeye ya da vibratoya olanak sağlayarak, parçanın daha sonra mükemmelleştirilmesi için gerekli olan zemini hazırlayacaktır. Hiçbir parmak kaçırmadan, her bir notanın gerektirdiği rezonansları vererek, açık ve temiz bir entonasyon sağlayacaktır. Çalışma boyunca hızlandırıldığında bunların bir kısmı doğal olarak duyulmayacaktır, ama izleri kalacak ve en hızlı halinde bile tutkulu bir performansa dönüşecektir.

NE KADAR SÜRE ÇALIŞILMALI

Ne kadar süre çalışılmalı sorusuna verilen yanıt, herşeyden önce elbette öğrencinin yaşına ve amacına bağlıdır. 10 yaşındaki başlangıç düzeyinde bir öğrenci için günde 30 veya 40 dakikalık bir çalışma yeterli olabilir. Fakat konservatuvarda öğrenim gören yetişkin bir öğrenci için 40 dakika, 3 ile 5 saat sürmesi gereken günlük çalışmaların yalnızca ısınma aşamasıdır.

Öğrenciler, görünürde ne kadar kusursuz çalışıyor olsalar da kısa süreli alıştırılardan tam sonuç beklememelidirler. Alıştırımlar uzun süreli ve düzenli olmalıdır. Beyin ve zihinde bir süreklilik oluşturulmalıdır ki, bu da konser salonlarına çalınan parçanın ‘sağlamlığı’ olarak yansıyabilsin. Düzensiz yapılan çalışmalar, hem sonuca, yani parçanın hatasız çalınması aşamasına daha yavaş götürür, hem de kişi de güvensizlik duygularına yol açar. Öğrenci, bir parçayı ne kadar çok çalışırsa, o kadar iyi çalacağını ve bunun da sonu olmadığını bilmelidir.

“Çok çalışmak kadar çalışılan süre boyunca konsantre olmak da önemlidir. Çalışma yöntemleri rejim yapmaya benzer. Rejim yapan kişi ilk bir iki hafta boyunca rejimin tüm acı ve sıkıntılarını çeker ama orada bırakırsa hiç bir sonuç alamaz. Oysa bir yıl süren bir rejimin sonunda kişi tamamıyla yeni bir fiziksel görünümle birlikte ömür boyu sürecek sağlıklı alışkanlıklar kazanır. Bir müzisyenin öğrenciliği sırasında edineceği çalışma alışkanlıkları yalnızca öğrenciliği boyunca icra edeceği parçaların düzgün olmasına yaramakla kalmayacak, daha önemlisi, ömür boyu uygulayabileceği alışkanlıklar edinmiş olacaktır” (SCHURING, 2001; 13).

Düzenli olarak yeterli çalışmayan öğrenciler çalışmayı, yani alıştırma yapmayı genellikle ağır ve sıkıcı bir iş olarak görürler. Çok çalışma onlar için işin sadece daha ağır ve sıkıcı olduğu anlamına gelir. Oysa bu tür tutumlar çoğu zaman öğrencinin doğru sonuca daha önce bir kere bile

ulaşamamış olmasından kaynaklanır. Öğrencinin doğru çalıştığı ve sonuç aldığı için daha önce en az bir kere ödüllendirilmiş olması, daha sonra yine aynı sonuca ulaşmak için harcayacağı çabaları daha kolay ve katlanılır hale getirecektir. Psikoloji bilimi ‘ödüllendirilen davranışların pekiştiğini gösteren bulgularla doludur’ (ALICI, 2011 128). Makalenin başında sözünü ettiğim yarışmalara katılmak ve bu yarışmalardan ödül elde etmek, bu noktada bir kez daha önemli hale gelmektedir. Hatta buradan yola çıkarak şunu da söyleyebiliriz: Bu yarışmalarda farklı dallarda, farklı düzeylerde olabildiğince fazla sayıda öğrenci ödüllendirilmelidir.

Ancak yine de sonuçta öğrencinin alıştırmalarının devamını sağlayacak en temel gereklilik, öğrencinin kendi kendini ödüllendirebileceği aşamaya ulaşmasıdır. Yarışmalardan elde edilen ödüller öğrencinin bu aşamaya ulaşmasında önemli bir adım teşkil eder; ama iyi bir müzisyenin asıl ödülü, çaldığı eserden aldığı keyif olmalıdır. Bunun da tek koşulu, öğrencinin çaldığı eserle bestecisinin ne anlatmak, ne tür bir duyguyu ifade etmek istediğini özümseyebilmesidir. Öğrenci uzun alıştırma sırasında bir taraftan teknik doğrulara ulaşmaya çalışırken, bir taraftan alıştırmasını yaptığı küçük parçalarda bestecinin hissettiklerini aramalıdır.

Çalışma Sırasında Dinlenme Sıklığı

Çalışma süresi öğrencinin yaşı, düzeyi ve amacı ile orantılı olarak farklılık gösterir. Her ne kadar profesyonel bir eğitim alan flüt öğrencisinin üç ile beş saat gibi uzun bir süre çalışması gerekse de, vücut ve beyin fazlaca yorgun düşeceği için beş saatin üzerindeki bir çalışma verimsizleşebilir. Üstelik unutulmaması gereken, flütün nefesli bir enstrüman olduğudur. Bu etken çalışma boyunca fazlaca oksijen harcamamıza neden olacaktır ve bu sadece fiziksel yorgunluk, uyuşukluk getirmekle kalmayıp zihnimizin de yorulmasına neden olacaktır. Flüt alıştırma programını gün içinde kısımlara ayırmak, vücudumuzun ve beynimizin dinlenebilmesi için gerekli bir koşul olabilir. Her bir saatlik çalışmadan sonra en az 10 dakika ara verilmesi gerektiği, pek çok ünlü flütçünün ortak kanısıdır.

Bu türden genel ilkelere pek çok temel kaynaktan rastlanabilir, fakat bunları söylemekle sorun bitmemektedir. Bir öğrencinin üç ya da beş saatlik çalışma süresi içerisinde ne yapacağını da bilmesi gerekmektedir. Aslında her duraksama, ölçüler arasında aldığımız birkaç nefes bile bir dinlenme olarak düşünülürse, tartışma konusunun pek de kolay olmadığı ortaya çıkar. Bazı öğrenciler bir saat boyunca çalıştığını düşünüp henüz yorulmamışken yarım saat ara vermeyi kendilerine hak görebilirler. Diğer bazıları ise tam tersine yarım saat çok dikkatlice çalışıp, yarım saatin sonunda bitkin düşmüş olabilir. Hangisinin daha verimli bir sonuç elde ettiğini anlamamız için, bu bir saat ya da yarım saatlik çalışma boyunca yaşananlara daha ayrıntılı bir gözle bakmamız gerekir.

Çalışılacak parçanın tonalitesini, temposunu, karakterini ilk deşifre ile belirledikten sonra gelen çalışma süresinin ilk on dakikasına büyüteç tutmuş gibi daha ayrıntılı bir gözle bakalım. Bu on dakika içerisinde öğrencinin tekrar edeceği bölümün uzunluğu, bu bölümün tekrarları arasında beklemesi gereken süre ve nihayet gerçekten parçayı temizlediğine emin olabilmesi için gerekli olan tekrar sayısı genellikle öğrenciye öğretmeni tarafından söylenmez. Oysa kişisel deneyimler ve deneme yanılma yoluyla başarıya geç ulaşmaktansa, doğru çalışmanın bu zaman ölçeğinde bile bilimsel olarak belirlenmesi ve yapılandırılması hem öğrenciler hem de eğitimciler açısından yararlı olacaktır.

NELER ÇALIŞILMALI

Genellikle eğitimciler çalışma zamanının dört bölüme ayrılması gerektiği konusunda hemfikirler. Bunlar, ısınma ve gamlar, etütler ve teknik egzersizler, parçalar ve eserler, ve son olarak deşifre aşamasından oluşur. Yavaş ve hızlı gamları, uzun sesleri ve çeşitlendirilmiş gamları çalışmanın önemini sonuna kadar vurgulamak gerekir. Bu egzersizler ton ve tekniğin temelini oluşturur. Müzik temelde zaten gamlar ve gamların çeşitmelerinden oluşur; bu durumda etkin bir çalışma yöntemi bu temel unsurları bol bol çalışmayı içermek zorundadır.

Fenmen'e göre "Çalışmanın hedefi az zamanda büyük sonuçlar elde etmektir. Bunun için öğrenci çalışırken her bir davranışını kontrol etmeli ve bütün dikkatini çalıştığı notalar üzerinde yoğunlaştırmalıdır. Bir başka deyişle, ilk alıştırmalar sırasında kendisini öğretmeninin kulağıyla dinlemelidir. Gündelik çalışmayı dört kısma ayırabiliriz:

1. Tekniği geliştirmek
2. Yeni eserler üzerinde çalışmak
3. Eskiden çalışılmış eserleri tekrarlamak
4. Müzik edebiyatını tanımak amacıyla deşifre yapmak" (FENMEN, 1947; 106).

Eserler ve teknik çalışmaların hangi sırada yapılacağı konusunda farklı düşünceler vardır. Bazı eğitimciler gamları ve egzersizleri, parçalardan önce dinlemeyi tercih eder. Öğrencinin bu sırada nefesinin, ellerinin, tonunun açılacağını ve sonra gelen eserlerin daha kolaylıkla çalınabileceğini söylerler. Bu doğru olmakla beraber, dersin asıl hedefi teknik çalışmadan çok, artistik çalışmadır. Diğer bir deyişle teknik, bizim müzik yapabilmemiz için gereken ara kaynaklardır. Asıl amaç değil, sadece araçtır. Böyle düşünüldüğünde eserler üzerindeki çalışmayı ön plana almak, teknik çalışmanın getireceği yorgunluğu da engelleyeceğinden daha doğru olabilir. Ya da eğer haftalık ders programı buna elverişli ise bir ders tamamen teknik, diğer bir ders ise eser üzerine çalışacak şekilde ikiye ayrılabilir.

Etütlerin amacı, spesifik teknik ve müzikal problemleri çözmektir. Çoğunlukla etüt boyunca zorluklar ve çözümleri kolaylıkla görülebilir. Etütler çalınması istenilen hızda ve şekilde çalışılmadığı sürece amacına ulaşmaz. Etütleri çalışırken etüt içinde ortaya çıkan spesifik problemleri çözebilecek farklı egzersizler düşünülüp ve üretilmelidir. Örneğin bir pasajın ritmik varyasyonlarla çalışılması ya da artikülasyonların değiştirilmesi, farklı tempolarda çalışılması, o pasajın temiz ve düzgün çalınabilmesi için gerekli alıştırmalardandır.

Etütlerin mekanik şekilde çalınmamasına dikkat edilmesi gerekir. Öğrenci çalıştığı etüdün hangi zorlukları yenmek amacıyla yazıldığını bilmelidir. Etüdü çalarken güzel ton (sonorite) kullanmalı ve form bakımından önemli eleman ve motifleri belirtmelidir. Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz; bir etüt, kuru, mekanik bir eser değildir. Etüdün çoğu zaman karakteri ve kompozisyon değeri olan bir parça olduğu unutulmamalıdır.

Turgay'ın da söylediği gibi "İyi bir ton geliştirebilmek için enstrümanın her oktavında sesi iyi odaklamak gerekir. Bunun için iki temel üfleme pozisyonun -forte ve piyano- çalışılması önemlidir. Müziği daha heyecan verici ve ifadeli kılan, değişik dinamikler, değişik renkler ve vibrato arasındaki ilişkilerin çeşitliliğidir. Forte çalarken iyi odaklanmış, armonikleri açısından zengin, doğal bir ton ile hızlı ve derin bir vibrato gereklidir" (TURGAY, 2002; 9).

Yeni bir eseri çalışmaya başlamadan önce bu eser hakkında bazı bilgiler edinmek yararlı olacaktır. Örneğin ne zaman bestelendiği, hangi döneme ait olduğu, formu, eserde ne gibi zorluklar bulunduğu, nüansların nasıl bir alçalma ve yükselme izlediği, temponun ne gibi değişikliklere uğradığı, ritmik ve melodik müzik elemanlarının bulunup bulunmadığı gibi konularda bilgi sahibi olmak, kesinlikle o eseri daha iyi çalabilmemizi sağlayacaktır. Bu ön çalışmadan sonra sırasıyla gereken programlı çalışma yapılmalıdır.

Daha önce çalıştığımız eserleri de zaman zaman tekrar etmek ve çalmak hem motive edicidir hem de onları unutmamak için faydalıdır. İyiye çalıştığımız bir eseri, bir süre ara verdikten sonra daha rahat çalabildiğimizi görürüz. Bunu sebebi, teknik oturmuştur ve parmaklarımız, vücudumuz ne yapması gerektiğini tam olarak öğrenmiştir.

Çalışmanın son 10-15 dakikasında deşifre yapmak tavsiye edilebilir. Başarılı deşifre değeri ölçülemez profesyonel bir beceridir; özellikle günümüzde müzisyenlerin bazen tek bir provadan sonra sahneye çıkmak durumunda kaldıkları düşünüldüğünde, bunun önemi daha iyi anlaşılabilir. Gamlar ve teknik iyi bir düzeyde ise, deşifre sadece öğrenilen tekniklerin, hızlı bir biçimde yeni kombinasyonlara dönüştürülmesidir.

DİNLEMENİN ÖĞRENMEDE ÖNEMİ VE YARARLARI

Günümüz konservatuarlarında, müzik okullarında verilen klasik batı müziği eğitiminde, sürekli partiyon ile çalma gerekliliği bir süre sonra öğrencilerin çaldıklarını duyamamalarına, mekanikleşmelerine ve hatta kulaktan, partiyonsuz çalamamalarına neden olmaktadır.

Jamie Baum, Amerika’da “New School” ve “Long Island University” de doğaçlama (improvisation) dersleri veren bir caz flütçüsüdür. Baum, almış olduğu hem klasik hem de caz müziği eğitime ve deneyimlerine dayanarak, geleneksel klasik müzik eğitiminde, caz dünyasındaki tekniklerin kolaylıkla ve yararlı bir biçimde kullanılabileceğini düşünmektedir. 2005 yılında yaptığı “Fear-Free Approach to improvisation for the classically-trained Flutists” (Klasik müzik eğitimi almış flütçüler için doğaçlama semineri) başlıklı workshop, Jamie Baum’un Amerika Ulusal Flüt Derneği’nde ve ülke çapında çeşitli flüt festivallerinde verdiği ilk eğitim semineridir” (JICHA, 2005; 9).

“Klasik müzik icra eden müzisyenler genellikle işitsel değil, görsel bir eğitim alırlar. Müziği okumayı ve çalabilmeyi öğrenirler. Okudukları partiyondaki notaları anında doğru parmaklarla çalabilme gibi bir beceriyi eğitimleri boyunca pekiştirirler. Aynı beceri işitsel olarak da öğrenilebilir. Bu tür bir eğitim ile müzisyen sesi duyduğunda parmağını hangi notaya basacağını bilecektir, tıpkı notayı görerek yaptığı gibi” (JICHA, 2005; 9). Doğaçlama, melodiyi zihninizde duyabilme ve duyduğumuzu enstrümanımızla çalabilme beceridir. Halk arasında bu “kulaktan çalma” olarak adlandırılır ve çoğunlukla doğuştan gelen bir yetenek olduğu varsayılır. Oysa bu beceriye sahip olabilmesi için müzisyenin dinleme, ve dinleyerek yorumlama alıştırmaları yapması yeterli olabilir. Müzisyenin bu beceriyi kazanabilmesi için duyduğu müzikle söylediği müziği, söylediği müzikle duyduğu müziği ilişkilendirebilmesi gerekir. Kulaktan çalabilmenin doğuştan gelen bir yetenek olduğunu ve sonradan öğrenilemeyeceğini gösteren herhangi bir delil yoktur; bu da diğer beceriler gibi, örneğin müzik okumanın öğrenilmesi gibi geliştirilebilir bir beceridir.

EZBER ÇALMANIN ÖNEMİ VE YARARLARI

Her müzisyenin amacı şüphesiz müziği anlamak, en iyi şekilde yorumlamak, müzikle bir anlamda bütün olabilmektir. Bunun için, müziği ezberlemekten daha iyi bir seçenek olamaz. Performansımızı ezbere yapmak zorunda olmasak bile bir müziği ezbere biliyor olmak zaten onu yeterince tanıdığımız anlamına gelir. Ezbere çalabildiğimizde herşeyden önce çaldığımız eseri çok iyi tanıdığımızı hissederiz ve bu duygu beraberinde tabi ki kendimize güveni de bize kazandırır. Güven ve esere teknik hakimiyet daha iyi müzik yapabilmemizi sağlar. Bu konuda piyanistler ve opera sanatçıları şüphesiz daha avantajlıdır. Repertuvarlarını ezbere icra etme

zorunluluğu, onları bu beceriyi biran önce kazanmaya teşvik eder. Yaylı enstrümanlar ise piyanistler kadar olmasa da yine de solist olarak ezber performanslar gerçekleştirmektedir.

“Birçok farklı hafıza çeşidi vardır ve bunlar birlikte kullanıldığında her biri diğerini güçlendirir:

- dokunsal
- işitsel
- görsel
- sembolik
- analitik” (GARRISON, 2001).

Dokunma yolu ile ezberlemeyi bir müzik eserini çalan herkes mutlaka deneyimlemiştir, çünkü defalarca çalınmış olan bir eserde parmaklar otomatik olarak neyi çalacaklarını hangi tuşa dokunacaklarını ezberler. “Bu hafıza çeşidi neredeyse bilinç dışıdır, sanki sınırlar beyinden emir almadan çalışıyormuş gibi kontrol dışı çalışır ki bu çok tekrarın sonucudur. Fakat dokunma yollu hafıza kolayca yoldan çıkabilir. Dokunma yollu hafızayı güvenilir kılmak için egzersiz yapabilirsiniz. Bir parçayı, bir nota iki saniye sürecek kadar yavaş bir hızda çalabilirsiniz. Eğer bu şekilde çok yavaş çalarsanız, dokunma yollu tam bir ezber yapabilirsiniz.

İşitsel hafıza yani kulaktan çalma mazur görülebilir bir ezberleme şeklidir. Herhangi bir yerde, herhangi bir zamanda flütsüz olarak müziğinizi çalışabilirsiniz. Baştan sona ezberlemek istediğiniz parçayı şarkı gibi söyleyebilirsiniz. Flüt çaldığınızda kulağınız sizi bir sonraki cümleye götürecektir” (GARRISON, 2001).

Bazı kişiler öyle güçlü bir görsel hafızaya sahiptir ki, bu tip hafıza *fotografik hafıza* olarak da bilinir. Bu kişiler gördükleri sayfada ne olduğunu tıpa tıp hatırlayabilirler, gördüklerini olduğu gibi kaydedebilirler. Araştırmalar bu becerinin herkes tarafından en azından bir miktar geliştirilebileceğini göstermektedir. Bunun için basit bir alıştırmayı yapalım: partiyonunuzu kaldırın ve beyaz boş bir kağıt alın. Müziğinizde olan her şeyin kopyasını çıkarın, aklınızda müziğinizde olan ne varsa boş sayfaya yazın. Eserin başlığı dahil, bestecisini, donanımını, temposunu, nüanslarını, artikülasyonlarını hatta öğretmeninizin elle yazdığı notları bile hatırlamaya çalışın. Bu alıştırmayı bir süre devam ettirirseniz, görsel hafızanızın geliştiğini görürsünüz.

Yine Garrison’a göre “Sembolik hafıza, notaların adlarını ezberlemeyi içerir. Bu yönde hafızayı geliştirmek için parçanızdaki notaları sesli olarak okuyun. Kulağa çok etkili bir yöntem gibi gelse de, aslında o kadar yararsız değildir” (GARRISON, 2001). Müziği okumak kısmen bilinçsiz ve otomatik bir süreçtir. Notaları adlandırmak bu süreci bilinçli hale getirir. Yazılı nota o notanın sesi ve bu sesi üretmek için kullandığımız parmak hareketi ve ağızlık pozisyonu arasındaki ilişkiyi pekiştirir. Analitik hafızaysa, müzikal analizi gerektirir. “Hangi gamları kullanıyoruz? İçeriğinde hangi aralıklar bulunuyor? Müzikal motifler ritmik mi melodik mi? Hangi tonda yazılmış? Modülasyonlar var mıdır? Parçanın formu nedir? Sekvensler ya da tekrarlar var mıdır? Varsa neler değişiyor? Cümlelerin uzunluğu ve gelişimi nasıldır? Cümlelerin birbiriyle bağlantıları nasıl olmalıdır?” gibi sorular, analitik hafızayı gerektiren işlevlerle ilgilidir.

Ezber Çalma Yetisini Geliştirme Yolları

Kimileri ezber çalmanın onlar için imkansız olduğunu iddia etse de bu doğru değildir. Herkes ezberleme yeteneğine sahiptir, sadece doğru yöntem ve egzersizlerle bu yeteneği geliştirmek gerekir. Ezberlemeye mutlaka küçük cümlelerden başlanmalı. Tıbbi bir çocuğun

başlangıçta kısa cümleler kurarak konuşurken, büyümesi ve olgunlaşmasıyla daha uzun cümlelerle konuşabilmesi gibi.

Oray’a göre “Konser veya resitallerde ezber çalmak, coşku hissi yaratarak gösteriyi parlaklaştırabilir. Nefesli enstrümanlar için ezberden çalma standart olarak benimsenmiş bir uygulama değildir fakat özellikle konçerto gibi solo çalınan eserleri ezberle çalmak müzikal açıdan oldukça yararlı olacaktır.” Ayrıca, “Ezberlemeyi geliştirmek için yapılabilecek alıştırmalar şunlardır: Ezberlemeye en başlarda kısa bir pasajdan, örneğin iki ölçü, dört ölçü sonra da tüm cümle olarak başlanmalıdır. Eserin bütün bir bölümünü bu şekilde çalışmadan ezberlemekten kaçınılmalıdır. Dokunma refleksine dayalı bu ezber şeklinde müziği akıl değil parmaklar ezberler ve herhangi bir küçük aksilik durumunda tehlikeli olabilir, müzisyen kaldığı yeri unuttur, devam edebilmesi için tekrar başa dönmesi gerekir. Eserleri cümle cümle ezberlemek en sağlıklı yöntemdir.” (ORAY, 2006;77)

Ünlü flütçü James Galway’e göre, müziği ezberlemek disiplin için, kulak eğitimi için ve eğitimci ya da solist olarak gelecek kariyerimiz için doğru ve yararlıdır. James Galway’ın ezberleme üzerine tavsiyelerini ise şöyle sıralayabiliriz;

1. “Parçayı önce analiz edin ve ardından pasajları küçük kısımlar halinde bol tekrarla çalın. Tekrar ettikçe ezberlediğinizi göreceksiniz ve her tekrarda çalarken her şey daha kolay gelecek.
2. Parçanızın ayrıntılı formunu da bilmeniz gerekmektedir.
3. Flütsüz yapılacak mental çalışma da yardımcı olacaktır.
4. Küçük parçalara ayırarak çalışmaktan vazgeçmeyin, bu şekilde sağlıklı ezberleyebilirsiniz.
5. Loş veya karanlık bir ortamda çalışmak da, notaları okumak mümkün olmayacağından sizi ezber çalmaya zorunlu kılacaktır” (GALWAY, 2004).

SONUÇ VE ÖNERİLER

Dijital dünyanın getirisi olan kaynak paylaşımı ve uluslararası iletişim tüm dünyada olduğu gibi, ülkemizde verilen flüt eğitiminde de dönüşümlere yol açmaktadır. Bu sayede ülkemizde flüt eğitimi veren tüm kurumlarda ortak bir repertuvar ve müfredat oluşmaya ve eğitim metod ve tekniklerinde ortak yöntemler kullanılmaya başlamıştır. Özellikle son yıllarda düzenlenen flüt yarışmaları ve bu yarışmalara katılım bunu doğrulamaktadır. Kurslar, master-class’lar ve özellikle yarışmaların, genç flütçülerin gelecek kariyerleri üzerinde çok önemli katkıları olduğu şüphesizdir. Yarışma bilinci, bir yarışmaya hazırlanmak, yarışmayı deneyimlemek ve sonucunda olumlu ve olumsuz tüm eleştirilerle yüzleşmek genç bir sanatçı için, temel eğitiminin bir parçasıdır.

Bu amaç doğrultusunda başarı, yapılacak kişisel çalışmanın doğru ve bilinçli yapılmasıyla elde edilebilir. Doğru çalışma, yapılan her egzersizin, çalışmadaki her aşamanın nedenini ve nasıl yapılacağını bilmek, bunu pratikte uygulamaktır.

Flüt eğitimi uzun süren bir öğrenme sürecini kapsar. Bu süreç içerisinde sabırlı ve dikkatli olmak, gerekli egzersizleri gerektiği kadar ve doğru şekilde yapmak başarıya ulaşmanın tek şartıdır. Neler çalışılacağı şüphesiz önemlidir, fakat neler çalışılacağı kadar nasıl çalışılacağı da çok önemlidir. Çalışmadaki en önemli etkenler çalışma hızı, tekrar sayısı ve çalışma süresidir. Teknik egzersizler, gamlar, arpejler, etütler, parçalar, eserler, ton ve nefes çalışmaları ve deşifre çalışılması gereken temel konulardır. Üzerinde çalışılan bunlardan hangisi olursa olsun, doğru öğrenme, yavaş, dikkatli ve bol tekrarlı alıştırmalarla yapılandırılmalıdır.

KAYNAKÇA

- ALICI, Tevfik; **Öğrenmenin Bilimsel Temelleri**, Palme Yayınevi, Ankara, 2010.
- AKINCI, Çiler; **“Peter Lucas Graf “Çeck-Up” Flüt Metodunun İncelenmesi”**, Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996, 70 S.
- ARTAUD, Pierre-Yves; **A Propos de Pédagogie**, Gérard Billaudot, Paris, 1996, 174 S.
- EKEBALKAN, Sezin; **“Flüt Eğitiminde Çalışma Yöntemlerinin Teknik ve Pedagojik Açısından İncelenmesi”**, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2007, 70 S.
- FENMEN, Mithat; **Piyanistin Kitabı**, Akba Kitabevi, Ankara, 1947
- FLOYD, Angeleita; **The Gilbert Legacy**, Winzer Pres, Iowa, 1990
- GALWAY, James; **Flute**, Kahn & Averil, London, 1990, 237 S.
- GARRISON, L. L. (2001), **Practising Part 1**, <http://www.personal.utulsa.edu/~leonard-garrison/practice1.html>
- GARRISON, L. L. (2001), **Practising Part2**, <http://www.personal.utulsa.edu/~leonard-garrison/practice2.html>
- GARRISON, L. L. (1999), **Practising Part 3**, <http://www.personal.utulsa.edu/~leonard-garrison/practice3.html>
- GARRISON, L. L. (2001), **Practising Part 4**, <http://www.personal.utulsa.edu/~leonard-garrison/practice4.html>
- GARRISON, L. L. (2001), **Memorization**, <http://www.personal.utulsa.edu/~leonard-garrison/memorize.html>
- JICHA, Victoria; **“A Fresh Look at Music Education”**, *Flute Talk*, Vol. 25, No. 1, 2005, 31 S.
- ORAY Ceren; **“Flüt Tekniği ve Flüt Çalarken Karşılaşılan Problemler”**, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2006, 91 s.
- SCHURING Martin; **“Teaching Students to Practice Slowly and Perfectly”**, *Flute Talk*, Vol. 21, No. 4, 2001, 31 S.
- TURGAY Hakan Halit; **“Flüt Eğitimi Açısından Nüans Problemlerinin Çözümünde Teknik Boyutun Kavranmasının Önemi”**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002, 79 S.

“MESLEKİ ÇALGI EĞİTİMİ MOTİVASYONUNDA YOUTUBE”

Yrd.Doç.Dr.Şebnem Y. ORHAN

Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi

ÖZET

Bu araştırma dünyanın en büyük video portalı olan youtube'un mesleki çalgı eğitiminde motivasyona etkisi ile ilgili olarak öğrenci ve öğrenmelerin görüşlerini saptamak amacıyla yapılmıştır. Araştırmanın evrenini mesleki çalgı eğitimi veren kurumlardaki öğrenci ve öğretmenler örneklemini ise Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği bölümü öğretmen ve öğrenciler oluşturmuştur. Bu amaçla araştırmada mesleki çalgı eğitiminde motivasyonun önemi üzerinde durulmuş, mesleki çalgı eğitimi alan öğrencilerin youtube kullanımlarına ilişkin görüşleri ile öğretmenlerinin bu konudaki görüşleri saptanmıştır. En yaygın olarak kullanılan video paylaşım sitesi olan youtube-motivasyon ilişkisini saptamak amacıyla lisans öğrencileri ve çalgı öğretmenleriyle yüzyüze görüşme yapılmış ayrıca çoktan seçmeli ve açık uçlu sorulardan oluşan anket uygulanmıştır. Veriler tablolar halinde sunulmuştur. Youtube'da yer alan görsel ve işitsel materyallerin öğrenci ve öğretmenlerin eğitim amaçlı olarak derslerde kullanma durumu saptanmıştır. Bulgular yorumlanarak öneriler getirilmiştir.

Anahtar sözcükler: Youtube, çalgı eğitimi, mesleki çalgı eğitimi, motivasyon

YOUTUBE IN VOCATIONAL INSTRUMENT TRAINING

ABSTRACT

In this study, carried out to establish the opinions of the students and the tutors on the effects of Youtube, the biggest video sharing portal in the world, on the motivation in vocational instrument training. The research was held in professional music schools giving instrument training and sampling consisted of students and teachers at Gazi University, Faculty of Music Education, Music Teacher Training Department. To this end, the significance of motivation in vocational instrument training was emphasized, and students and teachers were asked alike about their opinion on usage of Youtube.

In order to establish the motivation correlation of Youtube, an enquiry, consisting of a multiple choice and open-ended questions, was given to university students and tutors of instrument. The data were presented in charts. The findings were interpreted and suggestions were made.

Key words: Youtube, instrument training, vocational instrument training, motivation

GİRİŞ

Eğitime teknolojik bir nitelik kazandırma gereği ve ihtiyacı güncel konulardan biri olmuştur. Teknolojik olanaklardan yararlanmayan eğitim, artık günün toplumsal ve bireysel beklenti ve gereksinimlerine yanıt verememektedir. Genel müzik eğitiminde teknoloji kullanımı artık oldukça yaygındır. Cd'li müzik kitapları, nota yazım programları, internet kullanımı bunlardan bir kısmıdır.

Mesleki Çalgı Eğitimi, Çalgı Öğretmeni

Mesleki müzik eğitiminin boyutlarından olan çalgı eğitimi, müzik öğretmeni adayının müziği algılaması, müzisyenlik yönünü geliştirmesi kendini ifade etmesi, disiplin kazanması bakımından çok önemli bir derstir.

Çalgı eğitimi, bir çalgıyı çalma becerisini gösterebilmek için birtakım becerilerin sistematik olarak kazanılmasından oluşan uzun bir eğitim sürecidir (Çoban;2012).

Ülkemizde mesleki çalgı eğitimi konservatuarlar, güzel sanatlar liseleri, eğitim fakülteleri müzik öğretmenliği bölümleri ve güzel sanatlar fakültelerinde verilmektedir.

Çağın öğretmeni, kendini yenileyen ve bildiklerini öğrenciye sunabilen, öğrencinin hangi bilgiyi nereden nasıl bulabileceğinin yolunu gösteren, günün şartlarına uygun bilgi ve teknik donanıma sahip, ufku açık öğretmen modelidir (Leventoğlu, 2004).

Mesleki çalgı eğitimi veren Gazi eğitim fakültesi müzik öğretmenliği anabilim dalında çalgı dersleri bireyseldir. Öğretim üyelerinin odaları aynı zamanda derslikleridir. Odalar bilgisayar, internet gibi teknik donanıma sahiptir. Ücretli gelen öğretim elemanlarının bu teknik donanımı yoktur. Ancak günümüz teknolojisinde bilgiye, bilginin kaynağına ulaşmak son derece kolaydır. Telefon operatörlerinin sunduğu hizmet ile internete cep telefonu ile girme olanağı, bilgiyi cebimizde taşıma imkanı vermiştir.

Teknolojinin Eğitimde Kullanımı

İletişim teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte, “ulaşım-erişim” daha kolaylaşmıştır. Artan nüfus ve gereksinimlere cevap verebilmek için, her konuda, büyük kitlelerle iletişim kurma gereği doğmuştur. Bu kitlelerle ucuz ve etkili iletişim kurulabilmenin önemli yollarından biri olarak, yeni iletişim teknolojilerinin kullanılması gündeme gelmiştir. İçinde bulunulan çağa iletişim çağı denmesinin ana nedenlerinden biri de, iletişim teknolojisindeki yeniliklerin günlük yaşama hızla girmesidir. İletişim teknolojisindeki yenilikler her alanda olduğu gibi, eğitimde de etkili olmaktadır. Eğitim ortamı, bu teknolojilerle hızla değişmektedir. Eğitim araç ve gereçlerinin, teknolojideki bu yeniliklerle birlikte yenilenmesi, günün gereksinimlerine cevap verebilir duruma gelmesi kaçınılmazdır. Böyle bir gelişim ortamı içinde eğitime teknolojik bir nitelik kazandırma gereği de güncel konulardan biri olmuştur. Teknolojik olanaklardan yararlanmayan eğitim, artık, günün toplumsal ve bireysel beklenti ve gereksinimlerine yanıt verememektedir (Karasar 2004).

Teknoloji, öğrenmeyi kişiye özel ve kişisel bir tecrübe haline getirerek, bireyi en üst düzeyde motive etmektedir. Bireyler istedikleri şeyi, istedikleri zaman, yaşamlarının her aşamasında öğrenebilirler. Özellikle geleneksel eğitim modelleri ile zorluk çeken yetişkinler ve çocuklar için teknoloji ile öğrenme, başarının başkaları tarafından yargılanmasını önler ve kişinin istediği hızda öğrenmesine olanak tanır (Tecimer, 2006).

İnternet/Youtube

İnternet iletişim ağı olarak tanımlanır ve bu iletişim ağı üzerinden her kullanıcının kolaylıkla ulaşabileceği bilgiler sunar.

Türkiye, İnternet’e ilk bağlantısını ODTÜ’den Nisan 1993 yılında yapmıştır çok uzun bir sürede tüm ülkenin tek çıkışı olmuştur. Hemen ardından da sırayla: Bilkent Üniversitesi (1995), Boğaziçi Üniversitesi (1995) ve İTÜ (1996) İnternet çıkış bağlantıları gerçekleşmiştir. 1996’da Turnet çalışmaya başlamış, 1997’de ULAKNET çalışmaya başlamıştır. Böylece üniversiteler omurga yapısıyla birbirlerine bağlanmış ve İnternet kullanır hale gelmiştir. 1999-2000 yılı içerisinde, TURNET’in yerini TTnet adını almış, ticari kullanıcılar için TTNet omurgası

üzerinden; akademik kuruluşlar ve ilgili birimler de Ulaknet omurgası üzerinden İnternet erişimine sahip olmuş olmuşturlardır (Agcıyız.net,2010).

İnternet günümüz insanının hayatında vazgeçilmez olmuştur. Genellikle e-mail yollamak veya almak, msn, skype, facebook, twitter ile arkadaşlardan haber almak , her hangi bir konuda araştırma yapmak, zahmetsiz alışveriş imkanı ile bir şeyler satın almak insanların günlük alışkanlıkları arasına girmiştir. Dünyanın en büyük paylaşım sitesi olan “Youtube” da özellikle müziği meslek olarak seçen insanlar için vazgeçilmez bir hal almıştır.

YouTube.com,2005’de kurulmuş İnternet’te Google’dan sonra en fazla günlük aramanın gerçekleştiği, insanların video yükleyebildiği, paylaştığı ve izlediği bir sitedir. 2006 yılında google tarafından satın alınmıştır. Bu Google tarihindeki en büyük alımdır. Üyelerine sayısız videoyu indirme imkanı sağlıyor. Youtube üye olmayanlar sadece videoları izleyebiliyor. Tube televizyon tüpünden gelmektedir. Sloganı “broadcast yourself” yani “kendini yayınla” olan youtube dünyanın en yaygın video portalı yani video barındırma sitesidir. YouTube platformunda kullanıcılar var olan video klipleri izleyebilmekte ayrıca istenildiğinde kendi video klibini YouTube’a ekleyebilmektedir. Kullanıcılar tarafından Youtube’a günlük yaklaşık 65.000 adet yeni video klip eklenmekte ve 100 milyona yakın video klip izlenmektedir. Kullanım koşullarına uymayan video klipler kullanıcıların bildirimleri ile Youtube yetkilileri tarafından incelenerek silinmektedir. Youtube üyeleri izledikleri video klipleri değerlendirip not verebilmekte ayrıca izledikleri video klip hakkında yorum yazabilmektedir (Wikipedia,2012).

Youtube kullanımının kullanıcı için akla gelen ilk yararı, profesyoneller (ünlüler) ve amatörler tarafından hazırlanan taşınabilir videolardan oluşan dünyanın en büyük envanterine erişime ve bu toplulukla etkileşim halinde bulunan büyük bir kitleye katılıma imkan vermesidir. Aynı bilgisayardan youtube’a girerseniz youtube akıllı ajanlar sayesinde daha önceki aramalarınızı referans kabul eder ve size önerilerde bulunur. Bu da ilgi alanınızla ilişkili yeni yüklenen videolardan haberdar olmanızı sağlayan iyi bir imkandır.

Motivasyon, Çalgı Eğitiminde Motivasyon

Motivasyon (Güdü) bireysel farklılık gösteren çalgı eğitiminde başarıyı etkileyen oldukça önemli bir faktördür.

Öğrenmeyle bağlantılı bir kavram olan motivasyon, bir amaç aracılığıyla davranışı harekete geçiren, devam ettiren ve yönlendiren güç olarak tanımlanır (Dilts,1998;Lumsden,1994). Eylemi başlatan ve sürdüren motivasyon, başarı ve etkinliğin oluşumunda belirleyici bir öğedir (Dilekmen, Ada;2005).

Öğrenciler ilgi duydukları konuları genelde daha kısa sürede öğrenirler. Güdü organizmayı belirli tepkilerde bulunmaya ve dolayısıyla bir şeyler öğrenmeye zorlamaktadır.

Maher ve Meyer 1997’e göre; Motivasyon kavramı, yaşamla ilgili pek çok etkinlikte olduğu gibi öğretme ve öğrenme konusunda da merkezi bir role sahiptir. Günümüzde motivasyonun önemine ilişkin artan farkındalık geçmişte bazı gereksinimleri karşılanan birer makine olarak görülen öğrencilerin, artık sonuçları ve olasılıkları değerlendirerek karar verebilen, belirlediği amaçlarını yaşama aktarabilen ve anlam oluşturabilen bireyler olarak görülmesini sağlamıştır (Eryılmaz, Aypay, 2011).

Öncü, 2004: 169’a göre araştırmalar, güdülenme ve başarı arasında kuvvetli bir pozitif ilişki olduğunu göstermektedir . Güdülenmedeki artış, öğretmen ve öğrencilerin okuldan daha çok haz duymalarına imkan sağlar (Akbaba,2006) .

Motivasyon, kişiye enerji vererek, bireysel hevesin oluşmasında etkili olduğundan öğrenme-öğretme sürecinin etkinliğini vurgulayan önemli etkenlerden biridir (Berk, Gültekin, 2011) .

Çalgı eğitiminde, öğrencinin çalgıya sevgisi ve sağlıklı bir gelişim sağlanabilmesi için sürekli ve disiplinli çalışmak oldukça önemlidir. Böylesine zorlu ve disiplinli bir sürece uyum sağlamak ancak yüksek düzeyde motivasyonla sağlanabilir. Öğrencide bu ölçüde motivasyonu sağlamak veya olanı korumak büyük ölçüde öğretmene düşmektedir (Orhan, 2006). Başaran'a göre öğretmen öğrencilerin davranışları üzerinde çalışır, eğittiği her öğrencisinin, önceden saptanmış amaçlarına ulaşmasına yardım eder. Onların istenilen davranışlara sahip olan kişiler olmasını sağlar. Bu anlamda öğretmen öğrencisinin davranışlarının mimarıdır (Yıldırım,1998).

2.YÖNTEM

Youtube'un mesleki çalgı eğitimi motivasyonu üzerindeki etkisini belirlemeye yönelik yapılan bu çalışmada veriler Gazi üniversitesi, müzik öğretmenliği bölümünde lisans eğitimi alan 100 öğrenci ile bu kurumda çalgı eğitimi veren 27 öğretim üyesi, öğretim elemanları (ücretli-kadrolu) ve araştırma görevlisine uygulanan anketler ve görüşme yoluyla elde edilmiştir. Öğrencilere youtube kullanma alışkanlıkları ile youtube'un çalgı eğitimlerine katkısının olup olmadığı ve çalgı eğitimi motivasyonlarını olumlu etkileyip etkilemedikleri konusunda 5 soru , öğretmenlere ise 10 soru yöneltilmiştir.

2.1.Amaç

Bu araştırma dünyanın en büyük video portalı olan youtube'un mesleki çalgı eğitimi motivasyonuna etkisi ile ilgili olarak öğrenci ve öğretmenlerin görüşlerinin saptanması amacıyla yapılmıştır.

2.2.Sınırlılık

Araştırma,

2011-2012 öğretim yılı ile,

- Gazi üniversitesi Gazi eğitim fakültesi güzel sanatlar eğitimi bölümü, müzik öğretmenliği anabilim dalı lisans öğrencileri ve bu öğrencilerin çalgı derslerine giren öğretmenler ile sınırlandırılmıştır.

2.3.Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini mesleki çalgı eğitimi veren kurumlardaki öğrenci ve öğretmenler örneklemi ise Gazi eğitim fakültesi müzik öğretmenliği bölümü öğretmen ve öğrenciler oluşturmaktadır.

2.4.Veriler Toplama Araçları

Araştırma betimsel bir çalışmadır. Çalışma konusu ile ilgili olarak öğrenci ve öğretmenlere olmak üzere çoktan seçmeli sorulardan oluşan anket araştırmacı tarafından hazırlanmıştır. Ayrıca öğretmen ve öğrencilerle yüzyüze görüşme yapılmıştır.

2.5.Verilerin Analizi

Veriler çoktan seçmeli bir soru için kendi içinde 3 seçenek oluşturulmuştur. Üçlü likert ölçeği ((a)Katılıyorum (b) Kısmen katılıyorum (c)Katılmıyorum) ile yüzde (%) ve frekans ile değerlendirilmiştir.

3. BULGULAR VE YORUMLAR

Mesleki çalgı eğitimi alan müzik öğretmeni adaylarına ve bu eğitimi veren çalgı öğretmenlerine uygulanan ankette youtube'u çalgı dersi materyali olarak görüp görmedikleri, çalgı dersine katkısının olup olmadığı, çalgı dersi motivasyonuna olumlu etkisi olup olmadığına dair görüşleri tablolarla sunulmuştur. Bulgular ve yorumlar üç ana başlık altında toplanmıştır.

- 1- Öğrenci anketlerine ilişkin bulgular ve yorumlar,
- 2- Öğretmen anketlerine ilişkin bulgular ve yorumlar,
- 3- Yüzyüze görüşmeler sonucunda elde edilen bulgular ve yorumlar.

1. Öğrenci anketlerine ilişkin bulgular ve yorumlar,

Tablo.1.Youtube kullanıyorum

Katılıyorum	6	6
Kısmen katılıyorum		
Katılmıyorum		
Toplam	00	00

Tablo 1’de görüldüğü gibi mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin neredeyse tamamı youtube kullanmaktadır.

Tablo.2.Youtube çalgı eğitimime katkı sağlar

Katılıyorum	0	0
Kısmen katılıyorum		
Katılmıyorum	4	4
Toplam	00	00

Tabloda görüldüğü gibi mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin %80’i youtube’un çalgı eğitimlerine katkı sağladığı düşüncesindedirler.

Tablo.3.Youtube çalgı eğitimi motivasyonumu olumlu etkiler.

Katılıyorum	3	3
Kısmen katılıyorum		
Katılmıyorum	0	0
Toplam	00	00

Tablo 3’de görüldüğü gibi youtube öğrencilerin çalgı eğitimi motivasyonlarını olumlu etkilemektedir.

Tablo 4. Öğrencilerin kullandıkları anahtar kelimeler

Eser adı	2	2
Besteci adı	1	1
Çalgının adı		
Opus numarası		
Yorumcunun adı	8	8
Hepsinden faydalaniyorum	4	4
Toplam	00	00

Tablo 4’te görüldüğü gibi öğrenciler daha çok eser adı (%42) ile arama yapmaktadırlar. Öğrencilerin arama yaparken opus numarası kullanmadıkları görülmektedir.

Tablo 5. İlişkili videoları izlerim (Arama sonucunda önerilen diğer videolar)

Katılıyorum	2	2
Katılmıyorum	8	8
Kısmen katılıyorum	0	0
Toplam	00	00

Anahtar kelimeler ile aranan video dışında önerilen ilişkili videoları izleme oranı %52’dir. Öğrencilerin büyük bir çoğunluğu youtube’un önerdiği ilişkili videoları da izleyerek karşılaştırma yaptıkları, yeni yorumcuları, eserleri tanıma imkanı buldukları söylenebilir.

2-Öğretmen anketlerine ilişkin bulgular ve yorumlar,

Tablo.6.Youtube kullanıyorum

Katılıyorum	2	6
Katılmıyorum		4
Kısmen katılıyorum		0
Toplam	9	00

Gazi üniversitesi müzik öğretmenliği bölümünde görev yapan çalgı dersi öğretmeninden 29 öğretim üyesi, öğretim görevlisi ve araştırma görevlisinin %76’sı youtube kullanıcısıdır.

Tablo 7. Kullandığım anahtar kelimeler:

Eser adı		2
Besteci adı		
Çalgının adı		
Opus numarası		
Yorumcunun adı		
Hepsinden faydalaniyorum	0	0
Toplam	5	00

Tablo 7’de görüldüğü gibi öğretim elemanları besteci adı ve çalgı adı dışında diğer anahtar kelimelerden faydalanmaktadırlar

Tablo 8.İlişkili videoları izliyorum

Evet	6	4
Hayır		
Nadiren		8
Toplam	5	00

Tablo 8’de anahtar kelimeler ile arama sonucu karşımıza çıkan diğer videoları izleme durumları görülmektedir. Öğretmenlerin %64’ü arama motoruna yazdıkları anahtar kelimelerle ilişkili diğer videoları da izlediklerini belirtmişlerdir. Bu durumda öğretmenlerin büyük bir çoğunluğunun youtube’un önerdiği ilişkili videoları da izleyerek daha çok örnekle karşılaştıkları, karşılaştırma yaptıkları, yeni yorumcuları, eserleri tanıma imkanı buldukları söylenebilir.

Tablo 9. Öğretmenlerin videoları kimlerden izlediklerine ilişkin görüşleri

Profesyoneller	0	0
Amatörler		2
Her ikisi de	2	8
Toplam	5	00

Tablo 9’da, çalgı öğretmenlerinin daha çok profesyonellerden dinlemeyi tercih ettikleri gibi amatör videolardan da faydalandıkları görülmektedir. Sadece amatör videolardan faydalananların sayısı %12’dir.

Tablo 10.Youtube’da videom var

Evet	4	6
Hayır	1	4
Toplam	5	00

Tablo 10’da görüldüğü gibi öğretmenlerin %56’sının youtube’da videolarının olduğu görülmektedir. Yapılan yüzyüze görüşmelerde öğretmenlerin youtube’daki videolarının orkestra ve oda müziği konser videoları olduğu ifade edilmiştir.

Tablo 11.Youtube öğrencilerin çalgı eğitimine katkı sağlıyor.

Katılıyorum	7	2
Kısmen katılıyorum		6
Katılmıyorum		2
Toplam	5	00

Tablo 12. Youtube öğrencilerin çalgı eğitimi motivasyonunu olumlu etkiliyor

Katılıyorum	3	2
Kısmen katılıyorum		6
Katılmıyorum		2
Toplam	5	00

Öğretmenler'in %52'si youtube'un çalgı eğitimi motivasyonunu olumlu etkilediği fikrine katıldıklarını belirtmişlerdir. Yapılan görüşmelerde özellikle eğitim fakültesinin yapısı gereği çalışılan eserlerin daha çok küçük boyutludur. Bu eserleri youtube da daha çok küçük çocukların çalıyor olmasının öğrencilerin motivasyonunu olumsuz etkilediğini belirtmişlerdir.

Tablo 13. Youtube eğitim materyeli olarak kullanılabilir

Katılıyorum	2	8
Kısmen katılıyorum		2
Katılmıyorum		0
Toplam	5	00

Tablo 14. Youtube mesleki gelişimime katkı sağlar

Katılıyorum	5	0
Kısmen katılıyorum		8
Katılmıyorum		2
Toplam	5	00

Tablo 14'de görüldüğü gibi öğretmenlerin %60'ı youtube'un mesleki gelişimlerine katkı sağlamaktadır..

Tablo 15. Youtube'un öğrencilerin müzik beğenilerini geliştirdiğini düşünüyorum.

Katılıyorum	3	2
Kısmen katılıyorum		6
Katılmıyorum		2
Toplam	5	00

Tablo 15'de öğretmenlerin youtube'un öğrencilerinin müzik beğenilerini geliştirdiğini düşündükleri görülmektedir.

Tablo 16.Youtube'un öğrencilerin eleştirel bakışlarını geliştirdiğini düşünüyorum

Katılıyorum	5	0
Kısmen katılıyorum		8
Katılmıyorum		2
Toplam	5	00

Tablo 16'da görüldüğü gibi öğretmenler youtube'un müziğe eleştirel bakışlarını geliştirdiğini düşünmektedir. Bu durumda youtube'un öğrenci ve öğretmenleri bu konuda da geliştirdiği söylenebilir.

Tablo 17.Youtube'u alanımda literatür tarama aracı olarak kullanıyorum

Katılıyorum	3	2
Kısmen katılıyorum		2
Katılmıyorum		6
Toplam	5	00

Tablo 17'de görüldüğü gibi çalgı öğretmenlerinin %42'si eser tanıma, kaynak bulma açısından youtube'dan faydalandıklarını ifade etmişlerdir. Bu durumda youtube öğretmenler için önemli bir kaynak olduğu söylenebilir.

3-Yüz yüze yapılan görüşmelerden elde edilen bulgular;

Öğrencilerle yapılan yüzyüze görüşmelerde lisans öğrencileri kendi çalıştıkları eserleri küçük çocuklar hızında ve solistik çaldıklarında motivasyonlarının olumsuz etkilendiğini ifade etmişlerdir. Öğrencilerin sınıfları büyüdükçe bu durumun onların motivasyonlarını daha az etkilediği saptanmıştır. Daha çok kendi alanlarıyla ilgili videoları takip ettikleri, kendilerini kıyasladıkları ve özellikle tanımadıkları yeni eser ve yorumculara ulaştıkları için youtube'u tercih ettiklerini ifade etmişlerdir.

Öğrencilerin ifadeleri:

“Ulaşamadığım ve asla ulaşamayacağım birçok öğretmenin dersini izlememe imkan sağlıyor”

“ Küçük çocuklar moralimi bozuyor”

“Kendimi kıyaslama imkanı buluyorum”

“ Farklı yorumlar dinlemek müzikalitemi arttırıyor”

“ Çalıştığım eseri gözleyerek dinlemek bana çok yardımcı oluyor”

“Öğretmenimden dinleyemediğim eserleri dinleyebiliyorum”

“Öğretmenimle derste beraber dinlemek isterim”

“Ülkemizde göremeyeceğimiz solistler evimize geliyor”

“Ufkum geliyor”

“Muazzam bir görsel eğitim fırsatı”

Öğretmenlerin ifadeleri ;

“Sahne duruşu ile ilgili örnek görmemizi sağlıyor”,

“Farkındalığımız artıyor”,

“Diğer çalgı öğretmenlerinin derslerini izlerken bir yandan kendimi doğruluyor bir yandan eksiklerimi fark ediyorum,”

“Literatür tarama açısından önemli. Pek çok yeni esere ulaşabiliyoruz”,

“Kütüphanemiz zenginleşti”,

“İnteraktif bir platform olduğundan yaptığımız işin (ürünün) beğenilip beğenilmediğine ilişkin dönüt alma şansı var. Bu açıdan önemli buluyorum”,

“Paylaşım platformu olduğundan dünyadaki örnekleri görme şansı veriyor”,

“Öğrenci farklı düzeydeki çalcıları görerek karşılaştırma yapabiliyor. Hem amatörler hem de profesyonellerden dinleyerek beğenisini geliştiriyor”

“Çalışılan eserlerin farklı edisyonlarını (kolaylaştırılmış- orijinal) görme imkanı sağlıyor”.

“Farklı parmak numaraları, yaylar ve müzikalite bakış açımı geliştiriyor”

“ Şu anda hayatta olmayan hocaların derslerini tekrar tekrar izleyebiliyorum”

“ Orkestra ve oda müziği eserleri konusunda gelişmemi sağlıyor”

“ Özellikle ilk yıllardaki öğrencilerime önermiyorum çünkü yanlış kıyaslamara giderek demoralize oluyor. Lisans son sınıf ve sonrası için uygun buluyorum”

“Eserlerin öğretmen ile çalışıldıktan sonra izlenmesini uygun buluyorum”.

4.SONUÇ

Öğrencilerden elde edilen bulgulara göre;

-Mesleki müzik eğitimi alan Gazi üniversitesi müzik öğretmenliği bölümü öğrencilerinin neredeyse tamamının youtube kullandığı,

-Öğrencilerin daha çok eser adıyla arama yaptıkları,

-Öğrencilerin seçtikleri anahtar kelimelerle yaptıkları arama dışında youtube’un önerdiği ilişkili videoları izleme oranının %52 olduğu,

-Öğrencilerin %80’inin youtube’un çalgı eğitimlerine katkı sağladığı,

-Youtube’un öğrencilerin %83’ünün çalgı eğitimi motivasyonlarını olumlu etkilediği,

-Öğrencilerin müzik beğenisini ve eleştirel bakışlarını geliştirdiği sonuçlarına ulaşılmıştır.

Öğretmenlerden elde edilen bulgulara göre;

-Gazi üniversitesi müzik öğretmenliği bölümünde görev yapan çalgı dersi öğretmeninden 29 öğretim elemanının %76’sının youtube kullanıcısı olduğu,

-Öğretmenlerin %64’ü arama motoruna yazdıkları anahtar kelimelerle ilişkili diğer videoları da izlediklerini belirtmişlerdir.

-Çalgı öğretmenleri, profesyonellerin videolarını daha çok müzikalite, tempo gibi yorumla ilgili birikim sağlamak, amatör videoları ise duate belirlemek için kullandıklarını (Tablo 9),

-Öğretmenlerin %48’inin youtube’u bir eğitim materyali olarak kullanılabileceği görüşündedirler. Youtube, öğretmenin farklı kaynaklara ulaşmasını çabuklaştırır. Eğitim fakültelerinde eşlikle çalma önemli bir sorundur. Özellikle büyük boyuttaki piyano-cello (Bethoven, Brahms cello-piyano sonatları), piyano-keman sonatları gibi eserlerin müziğinin anlaşılması-algılanılması açısından gözlemleyerek dinlenebilmesi çalgı eğitiminde oldukça pratik bir olanaktır.

-Öğretim üyelerinin %56’sının youtube da videolarının olduğu ve youtube’daki videolarının orkestra ve oda müziği konserleri olduğunu,

-Öğretmenlerin %60'ı youtube'un mesleki gelişimlerine katkı sağladıklarını, youtube'daki konserler dışında eğitim için kurgulanmış videoların hem kendi hem de öğrencileri için oldukça önemli olduğunu, (Tablo 14)

-Çalgı öğretmenlerinin %42'si eser tanıma, kaynak bulma açısından youtube'dan faydalandıkları belirtmişlerdir. Youtube ile yeni eserlere ulaşıldığı gibi, ellerinde var olan konçertoların kolaylaştırılmış edisyonlarına ulaşılır. Dolayısıyla youtube sayesinde öğretmen kütüphaneleri zenginleşebilir. Youtube nota arama sitesi değildir ancak yeni notalara ulaşmakta referans- yol göstericidir.

5.ÖNERİLER

-Youtube videoları, görsel öğrenme avantajı sağladığından derslerde eğitim materyali olarak kullanılabilir.

-Derslerde yapılan çalışmalar Youtube'a yüklenebilir. Böylece kısa sürede beceriyle-kayıtla ilgili dünyanın diğer bir köşesinden objektif dönüt alınabilir. Üye olunursa diğer videolar hakkında yorum yapılabilir bu konudaki beceri de geliştirilebilir.

-Eğitim fakültelerinin yapısı gereği çalışılan eserlerin küçük yaştaki çocukların çalması bazı öğrenciler için demotivasyon olduğu öğrenci ve öğretmen görüşlerinde ifade edilmiştir. Öğrencileri bu konuda uyarmak ve ikna etmek çalgı öğretmenin kolaylıkla yapabileceği bir konudur. Yapılan araştırmalarda çalgı öğretmenin öğrencinin hayatında önemli bir rol model olduğu ortaya konmuştur.

-Öğretmenlerin, öğrencilerinin seçici olmamaları ya da olamamaları konusunda çalgı eğitimleri ile ilgili olarak kaygı taşıdıkları yapılan görüşmelerde ortaya çıkmıştır. Öğrenciler eğitimlerini olumlu etkileyen- destekleyen videoları izledikleri gibi çalgı eğitimlerini olumsuz etkileyip yanlış çalışma alışkanlıkları kazandıkları videoları da izlediklerinden öğretmenlerin öğrencilerini bu konuda eğitip yönlendirmeleri önerilir.

-Çalgı eğitiminin en temel özelliği olan öğrencilerdeki bireysel farklılıklar bu konuda da oldukça önem taşımaktadır. Öğrencinin kişiliğine göre eser çalışılmadan önce ve sonrasında youtube kullanılmalı şeklinde 2 tür öneri vardır. Otokontrollü öğrenciye öğretmeni eseri verdiği günden itibaren youtube'dan farklı kişilerden ve ünlü solistlerden dinleme-izlemesini önerebilir. Ancak kolay demoralize olan ve çalışmada henüz kontrolü sağlayamayan öğrenciye öğretmeni ile çalıştıktan sonra izlemesi önerilir.

-Youtube, öğrencilerin müzik beğenisini geliştirdiği gibi eleştirel bakarak müzik eleştirilerini de geliştirir. Öğretmeni ile derslerinde bunu uygulayan öğrenci bu konuda uslup da kazanabilir. Yapılacak düzeyli eleştirilerle youtube'da ki videolara seviyesiz yorumlarda bulunan bir takım kişiler de eğitilebilir.

-Bilinçli anahtar kelime seçimleri ile daha doğru örneklere ulaşılabilir. Bu konuda öğrencilerin daha çok düşünceleri, öğretmenlerin ise öğrencilerini yönlendirmeleri önerilebilir. Bu teknolojinin eğitimde kullanılması ile öğretmen sadece bilgiyi aktaran değil birlikte öğrenen, rehberlik eden kişidir.

KAYNAKÇA:

Akça N., Gültekin F, WCES-2011,The topics that students are curious about in the history lesson

Akbaba S., 2006; Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi Yıl Sayı: 13 Eğitimde Motivasyon

Çoban S., 2011 ;Müzik öğretmeni adaylarının bireysel çalgı eğitimi dersi dönem sonu sınavları ile ilgili düşünceleri (Marmara üniversitesi örneği) Buca eğitim fakültesi dergisi 31

Eryılmaz A., Aypay A. (2011). Ergenlerin derse katılmaya motive olmaları ile öznel iyi oluşları arasındaki ilişki. Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi [Bağlantıda]. 8:1. Erişim: <http://www.InsanBilimleri.com>

Eymur G., Geban Ö.; (2011). “Kimya öğretmeni adaylarının motivasyon ve akademik başarıları arasındaki ilişki”Eğitim ve bilim , cilt 36 sayı 161

Günay E. ve Uçan A. (1975), Mektupla Yükseköğretim Eğitim Enstitüleri Mektup No:2. Mektupla Öğretim Merkezi, Ankara

Karasar Ş.(2002). Eğitimde Yeni İletişim Teknolojileri -İnternet ve Sanal Yüksek Eğitim The Turkish Online Journal of Educational Technology – TOJET October 2004 ISSN: 1303-6521 volume 3 Issue 4 Article

Leventoğlu O., (2004) ; “ Teknoloji Destekli Çağdaş Müzik Eğitimi” 1924-2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu Bildirisi SDÜ, 7-10 Nisan 2004, Isparta.

Orhan Y. Ş., (2006); Anadolu güzel sanatlar liseleri çalgı eğitiminde motivasyon, dokuz eylül üniversitesi ,Buca eğitim fakültesi dergisi, 20: 130-136

Öz Biber N.,(2001); “Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Orkestra-Oda Müziği Eğitiminde Yaylı Çalgıların Yeri ve Önemi”, Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt: XIV, Sayı: 1

Tecimer B., (2006); “İnternet ve yaşam boyu müzik eğitimi” , MÜZED, Kış 2006, Sayı 15, Sayfa 8-9.

Yıldırım Ş.,(1998); AAGSL öğrencilerinin müzik alan derslerindeki başarıları ile genel bilgi alanı derslerindeki başarılarının incelenmesi, s.16, yüksek lisans tezi

“TÜRKLERDE ASKERİ MÜZİK ALGISI”

Öğr. Elm. Dr. Timur VURAL

trvural@yahoo.com

N.E. Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı

ÖZET

Türklerde askeri müziğin bilinen tarihi Hun Devleti'ne dayanmaktadır. Bu dönemden itibaren, savaş, ibadet ve eğlencelerinde askeri müziği hep var olmuştur. Hunlarda ve Kök Türklerde hanlık davulu ve tuğ takımı egemenliği simgeler iken halkın bir ve birlikte olmasının sesi, ahengi olmuştur. Uygurlara gelindiğinde ise askeri müzik topluluğu, savaşların haricinde, kadrosuna eklenen melodi icra edebilen zurna ile düğünlerde ve eğlencelerde daha çok rol almaya başlamıştır.

Erken Türk-İslâm devleti olan Selçuklular'da bu topluluk, İslâmiyet'in bakış açısından ötürü eğlence ve düğünlerden çıkartılmıştır. Bu dönemde askeri müzik, saraya bağlı olarak, nevbet takımı adı ile var olmuştur. Bu dönemden sonra askeri müzik toplulukları, Selçuklu ve Türkiye Selçuklu Devleti'nde İslâm'ın sesi ve avazı olmuştur. Beş namaz vaktinde çalan bu nevbethaneler, İslâmiyet'in ve Türk egemenliğinin simgesi haline gelmiştir.

Osmanlı döneminde ise mehterhaneler teşkilat ve müzik sanatı açısından oldukça ileri bir düzeye ulaşmıştır. Bu dönemde İslâm dini ile bütünleşen mehterhanelerin kadrosuna zurnalar tekrardan girmiştir. Artık askeri müziğin bu meşhur topluluğu hem resmi hem de gayri resmi kuruluşların bünyesinde faaliyetlerini sürdürür olmuştur.

Bu araştırmada Türk askeri müziğinin, Türk halkının yaşamındaki rolü ve önemi yapılan kaynak taraması sonucunda vurgulanarak, askeri müziğin genel durumu ve algılanış biçimi sergilenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Askeri müzik, mehter, müzik algısı, müzik tarihi, müzikoloji

TURKISH MILITARY MUSIC PERCEPTION

Öğr. Elm. Dr. Timur VURAL

ABSTRACT

Turkish military music is based on The Huns Period. Since this period, military music has always been used in wars, worship and entertainment. Sultan's drums and brigadier (tuğ) bands were symbols of sovereignty in the Huns and the Kok Turks and it had been sign the unity of the Turkish people. Shawn (zurna), which an instrument capable of playing melodies joined the military music teams in Uyghur period and then, military music has begun to take a more important role in weddings and entertainments.

This military music teams, took part in palaces rather than entertainments and weeding, name of Naubathane in Seljuk Period because of the attitude of Islam. After this period, military music was the sound of Islam in The Great Seljuk and The Anatolian Seljuk States. Naubathanes, which play on five daily prayers, became a symbol of Islam and Turkish sovereignty.

Mehter has completed the development, in terms of organization and music in Ottoman Period. Shawn rejoined to the mehter which completely integrated to Islam. This famous military music band had begun to pursue activities both official and unofficial organizations.

In this research, it has been emphasized to the role and importance of the Turkish military music in the life of Turkish people and it has been exhibited to the general status of military music and its perception style.

Key Words: Military Music, Mehter (Janissary Band), Musical Perception, History of Music, Musicology.

Giriş

Algı bir nesneye veya olguya dikkat yönelterek, duyular yoluyla o şeyin bilincine varmaktır(Felsefe Terimleri Sözlüğü, 1975: 16). Müzikal algı ise bir topluluğun, bir müzik eserini veya müzikal bir olguyu, duyuları yoluyla (bunlar işitme, görme, dokunma) bilincine varmasıdır. Başka bir deyişle, müzik duyular aracılığıyla algılanır, ancak müzikal algı duyuşal izlenimlerden daha fazla bir şeydir, bilinçli bir farkına varmadır, duyuların ve duyuların bilince iletilmesiyle oluşur.

Türklerin askeri müzik algıları karanlık çağlardan itibaren, yaşadıkları doğa, sosyal ortamları, karşılaştıkları toplumlar ve dini inanışları ile birlikte şekillenmiştir. Uygurlar dönemine kadar göçebe yaşam tarzını benimseyen Türkler, müziklerini de yanlarında taşımış ve taşınabilecek müzik aletleri kullanmışlardır. İlk Türkler Orta Asya'nın zorlu coğrafi ve çetin iklim koşullarına sahip, bozkırlarında karşımıza çıkmıştır. Böyle bir doğa ile mücadele eden Türkler, dev hakanlık davullarını vurarak ilk askeri müzik örneklerini vermişlerdir. Bu ilk örneklerden, Osmanlı'nın son dönemine kadar, askeri müzik bazen davulların gümbürtüsüyle coşturucu, zurnanın sesiyle eğlendirici, yüzlerce kösün kükremesiyle korku verici, zil nameleriyle şaşırtıcı ve her zaman oldukça yüksek telden çalan, bazen ise iç gıcıklayıcı bir musiki olmuştur.

Her milletin kendine özgü bir müziği ve her müziğinde kendine özgü bir icra tarzı vardır. Türklerdeki müziğin kökeni orduya ve dinsel müziğe dayalıdır. Yani Türklerdeki müziğin çıkış noktası, çoğu zaman dini ile bütünleşen, askeri müzik ve ordudur(Vural, 2012: 66). Türk müziğinin, çıkış noktası olarak da ifade edebileceğimiz askeri müzik, yakın dönemlere kadar, tamamı savaşçı olan bu milletin, ortak paydası olmuştur. Bu husus günümüzde yapılan birçok müzikolojik çalışmada, gözden kaçmakta ve askeri müzik alanında yeterli sayıda çalışmalar yapılamamaktadır. Yapılacak bu çalışmalar Türk kimliğinin ve Türk müziğinin ifade edilmesinde oldukça önem arz edecektir.

İslâm Öncesi Türklerde Askeri Müzik Algısı

Türkler, askeri müziği ve çalgılarını “*savaş alamenti*” ve “*savaş aleti*” olarak algılamıştır. Yaptıkları savaşlarda hükümdarın yanında bulunan tuğ takımı (Hun-Kök Türk-Uygur dönemi askeri müzik topluluğu) ordulara savaş taktiğini iletirken, yiğit Türk askerlerine savaşma şevki vermiştir. “*O dönemin başkomutanı olan hakanın yanında bulunan “hâkani kös” onun komutlarına göre çalar ve yüksek sesiyle ordunun hareketlerini yönlendirirdi. Hun halkı bu kösleri ilahi güçlerin çaldığına ve seslerinin ise, gök gürültüsü gibi, doğaüstü bir olay olarak, insanların içlerini titrettiğine inanırlardı*” (Ögel, 1986: 19–20).

Bu kösler savaşlardaki fonksiyonu sayesinde, Hun halkının her an ruhunu tazelemiş ve ulu hâkanın varlığını hatırlatmıştır. Ayrıca davulların, bir hükümdarın bağımsızlık alameti olarak kullanılışı, bu devirden itibaren görülmektedir. Buna örnek olarak Erendil'in aktardığı bir savaş hikâyesi dikkat çekicidir: “*Hunların sol büyük generaline arkadan hücum eden Çin general, onun başını kesti. Onun davulu ile tuğunu aldı ve ayrıca esirler elde etti.*”(Erendil,1992: 1). Savaştığı ordunun davulunu ele geçirmek, o birliğin ve o milletin onurunu ayaklar altına almak anlamına gelmektedir. Bağımsızlık sembolü olan davulun kaybı, Hunlarda büyük moral bozukluğuna sebep olmuştur.

Yine Hunlar döneminde, sözlü askeri müzik geleneğinin oluştuğuna yönelik, elimizdeki şu kayıt, oldukça ilgi çekicidir. MS. IV-V yüzyıllar arası Türklerin en mühim halk edebiyatı kahramanı olan “*Mu Lah*”ın söylediği şarkılar bilinmektedir. Bu şarkılardan 66 adeti tespit edilebilmiştir. Bu şarkılar, davul, flüt, kaval, gonk, boynuz, zil, tao-pi-pi-li, pi-li, hu-chia (son üç çalgı üflenerek çalınır), p’i-p’a (telli bir âlet) gibi çalgılar ile seslendirilmiştir. Son dört çalgı Türklerle aittir. Çinliler bunları eski zamanlarda, Türklerden almışlar ve benimsemişlerdir. Bu şarkıların çoğu, Türk ordusunda, askeri müzik olarak savaşlarda ve resmi merasimlerde kullanılmıştır(Özerdim, 1943: 90).

Hunlarda olduğu gibi, tuğ takımı Kök Türkler’de de hâkimiyet alâmeti olarak kullanılmıştır. Birbirinin artçılı olan bu iki toplumun askeri müzik gelenekleri de benzer yapıdadır. Tahta çıkan hakanlara kurt başlı bir sancak (tuğ) ve davul verilmiştir. Savaşlar sırasında ordunun saldırması ve duraklaması hâkanlık kösünün sesi ile belirlenmiştir (Özaydın, 2007: 39). Kök Türklerle ait olan Orhun kitabelerinde, Türklerdeki askeri müziğin zikri oldukça önemlidir. Burada, köbürge(davul) ve tuğ takımından söz edilmesi askeri müziğin yaşamlarındaki önemini simgelemektedir(Vural, 2011: 135).

Siyasal bağımsızlık alâmeti olan davul, isyan eden Kök Türk kağanı İşbara’ya Çinliler tarafından yollanan alet ve edevat içinde de yer almıştır(Ögel, 1986: 42). Bu şekilde İşbara’yı Çinliler, Kök Türk hâkanı olarak tanıdıklarını bildirmişlerdir.

Yine bu dönemlere ait festivallerde askeri müziğin, kullanıldığı düşünülmektedir. “*Hun ve Kök Türklerin üç festivali vardır, bunlar yılın birinci, beşinci ve dokuzuncu aylarının beşinci gününde yapılır. Festivalden istifade ederek toplanan kabile reisleri aynı zamanda devlet işlerini de görüşürlerdi. Aynı zamanda yapılan at ve deve yarışları ile eğlenirlerdi.*”(Mori, 1978: 220) Bu tür yarışlarda günümüzde halen davul ve zurnanın birlikteliği devam etmektedir. Osmanlı ve Selçuklu döneminde ise bu yarışlara hükümdarın mehterinin katıldığına dair tarihi kayıtlar mevcuttur. Görüldüğü üzere spor müsabakaları ilk Türklerden beri askeri müziğin kullanım alanı içine girmektedir.

Kutlu Dağ, Kök Türk hükümdarının yaşadığı, ölen hükümdarların mezarlarının ve *Ming-t’ang* tapınağının bulunduğu yerdir. Hükümdarın tuğ takımı da burada bulunmaktadır. Tuğ takımının, bu dağda düzenlenen gök ayinlerinde ve başka merasimlerde çaldığı bilinmektedir(Emel, 2004: 28). Bu örnek askeri müziğin Türkün dini ile nedenli iç içe olduğunun göstergesidir.

Bir diğer örnekte ise M.S. 682 yılında Kök Türk topraklarına gelen, piskopos İsrail aktardıkları askeri müziğin başka bir yönünü sergilemektedir. “*Kök Türklerin cenaze merasimlerinde ölünün üstünde davul ve zurna(?)çaldıklarını, bıçak ve hançerlerle yanaklarını, el ve ayaklarını çenterek kan akıttıkları aktarmaktadır.*” (akt:Acaoğlu, 2003: 29) Askeri müziğin cenaze merasimlerinde kullanılışı, bu müziğin mistik ve ruhani yönüne işaret etmektedir. Günümüzde askeri şahıslara ait cenaze törenlerinde, askeri bandoların çalması geleneğinin, bu kadar eskilere dayandığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Hun ve Kök Türklerin, savaş, merasim ve festivallerinde müziğin ayrılmaz bir parça olması, halk arasında ve saraylarda gelişimini devam ettirmesi Uygurlar döneminde de sürmüştür. Uygur dönemine kadar Türklerin dini, Şamanizm/Kamlık ile Gök Tanrı inancının iç içe girmiş bir şeklidir. Bu dönemdeki din adamları olan kamlar, tedavi yapan, doğaüstü güçleri olan, ruhlar ile iletişime geçen, hem de üzerlerinde kozmik âlemi yansıtan davulları ve şarkılarıyla büyü yapan müzisyenlerdir. Bu döneme kadar Kamlık inancının askeri müziğe de katkılarının olduğu bilinmektedir.

Uygur devletine gelindiğinde ise müziğin ileri ivmelenmesi daha da artmıştır. Kabul ettikleri Budizm ve Maniheizm dinleri güzel sanatları teşvik etmiştir. Bunun yanı sıra Uygur

Türkleri'nin yerleşik yaşama geçmeleri, sanat alanındaki gelişmelerine de vesile olmuştur. Nevbet vurma dediğimiz konser verme geleneğinin düzenli hale gelmesi yine bu döneme rastlamaktadır. Tuğ takımının Uygurlar'da, altın davul ile beraber her gün nevbet vurduğu bilinmektedir(Vural, 2011: 192). Uygurlar'daki askeri müzik çalgısı olan davuldan Finch şöyle bahsetmiştir: “*Onlar gün ve gün geçtikçe, davula vururlar, bu adet ile duyuruları yaparlar*”, “*Ayın on yedinci günü, şafak sökerken, Prens Kalyanamkara en büyük davulun çıkartılıp vurulmasını ve nelerin olduğunun duyurulmasını emretti*”, “*Ve altın davul her yanındaki güzel ışıltılar ile sanki bir güneş gibi parlamıştır*” (Finch, 1997: 321). Bu kaynak Uygurlar'ın törenlerinde önemli havadisleri duyurmak için altın davulun kullanıldığını göstermektedir.

VIII ve IX. Yüzyıllarda Uygurlar'da askeri müzik takımında surnay (zurna) kullanıldığını yazılı metinlerden anlaşılmaktadır. Bazı kaynaklarda daha önceki dönemlerde zurnanın varlığına işaret edilse de, bunların borular ile karıştırılmış olması muhtemeldir. Uygurlar dönemindeki bazı minyatür ve duvar resimlerinden zurnanın varlığı belirgindir(Sertkaya, 1982: 16).

Görüldüğü üzere İslâmiyet'ten önceki dönemde yaşamış olan Türkler'de çok karakteristik bir askeri müzik geleneği bulunduğu, tarihi kayıtlar ile sabittir. Türklerin gelişen kültürel yapıları ile orantılı olarak, müziğin yapısı, enstrüman cinsleri ve toplulukları da gelişmiştir. Savaşlarında, törenlerinde, festivallerinde, cenazelerinde, tapınaklarında ve sportif eğlencelerinde askeri müzik var olmuştur.

İslâmiyet Döneminde Türklerde Askeri Müzik Algısı

Türk-İslâm devleti olan Büyük Selçuklu ve Türkiye Selçukluları'nda, askeri müzik geleneği devamlılığını sürdürmüştür. Bu dönemde askeri müzik topluluğuna nevbet veya nevbet takımı denirken, çalanlara ise nevbetiyan denilmiştir. Askeri müzik geleneği Selçuklular döneminde İslâm dini ile buluşmuştur. İslâm dinini yayan Araplar Türk askeri müziğinden ve ritüellerinden etkilenirken, Türklerde, İslâmi geleneklere dayanarak, askeri müziklerinde ve ritüellerinde bazı yenilikler yapmışlardır. Bu dönemdeki en dikkat çekici husus, namaz vakitlerinde nevbet vurma geleneğidir. Böylece nevbet müziği, camilerden okunan ezan sesi gibi, İslâm dinin bir sedası ve simgesi olmuştur. Hükümdarlar statülerine göre günde beş, üç veya iki kere nevbet vurdurmuşlardır.

Her hükümdara İslâm halifesinin yolladığı, hükümdarlık alâmetleri ve nevbet vurma yetkisi, onların bağlı veyahut bağımsız bir hükümdar olduğunun belgesidir. Beş nevbet vuran hükümdar bağımsız iken iki veya üç nevbet vuranlar bağlı hükümdarlardır.

Selçuklu dönemi nevbet müziğine “Kök” denildiği bilinmektedir. Rauf Yekta'da, alat-ı musiki (çalgi) ile hakanın huzurunda çalınmaya mahsus bir takım musiki parçalarına Türklerin “Kök” dediğini belirtir. Nevbethanelerin çaldığı köklerin, tarihi olayların anımsanması için yapılmış ve günümüzdeki bandoların çaldıkları “Marş” türünden eserler olduğunu aktarmıştır(Yekta, h.1331:s.yok). Bu bilgi ile nevbet müziğinin konularının olduğuna ve tarihi olaylardan yola çıkarak bestelendiği anlaşılmaktadır.

Recep Uslu'da Selçuklu dönemine ait *nevbet-i müretteb* yani sözlü marşlardan bahsetmektedir. Bu tür eserler kaynaklarda “*gınav'l-guzat*” (gazi şarkıları) veya “*receziyyat*” (kahramanlık türküleri) adlarıyla yer almıştır. Bu şarkıların konuları halkı savaşa teşvik, Allah için hayatı feda etmenin önemi, askerliğe katılanları coşturmak ve cesaretlendirmektir. Gazi şarkılarına ait *Divanü Lûgat-it Türk*'ten alınan bir örnek ise şöyledir:

*Tan atarken yola çıkalım – Başbuğ Burdaç'ın kanını isteyelim.
Basmıl beyini yakalım – Şimdi yiğitler burada toplansın*(Uslu, 2010: 95).

VIII. ve IX. yüzyıllarda yalnız davul ve ilkel borular ile vurulan nevbet, XI. Yüzyılda kös, davul, boru ve zil ile vurulmaya başlanmıştır. XII. Yüzyılda “nay-ı Türki” adı verilen Türk borusunun da çalgı grubuna katılmasıyla, bugünkü mehter yapısına benzer bir şekle kavuşmuştur(Erendil-Eralp, 1992: 7-1990: 741).

Bu dönemde askeri müziğin halka ait düğün, eğlence gibi yerlerde kullanıldığına dair elimizde belge bulunmamaktadır. Nebbet takımları, hükümdarın ululuğunu simgelemişlerdir. Sultanlar saraylarında nevbet çaldırdıkları gibi, seferlerde, bir kişiye hil’at verildiğinde, zafer kazanıldığında veya bir isyan bastırıldığında, hükümdar ve elçilerin karşılanma ve uğurlanmasında, bayram törenlerinde, şehzadelerin doğumunda ve sünnetlerinde, hacıların karşılanmasında ve uğurlanmasında, halife ve sultanlar yakalandıkları ağır bir hastalıktan kurtulduklarında ve sultan Bağdat’tan döndüğünde nevbet çalınırdı(Turan, 2005: 199-202).

Köymen, nevbethanenin Selçuklular’daki kullanılış yerlerini şu şekilde ifade etmiştir: Hükümdar seferde iken nevbethaneleri yanındadır. Nebbet çalma geleneği hükümdarın sarayının veya çadırının önünde günde beş defa ile sınırlı değildir. Öyle görünüyor ki, hükümdar her emrettiği zaman, kendisini eğlendirmek için veya hükümdar olmanın gururunu duymak için nevbet çaldırıyordu(Köymen, 1963: 26-27).

Selçuklular dönemindeki başka bir Türk-İslâm devleti olan Karahanlılar’da ise vezir tayin edilen yani “yuğruş” olan kişiye unvan, tuğ, davul, zırh, hilat, vs levazımat verilmektedir(Huncan, 2011:117). Diğer bir Türk-İslâm devleti olan Gazneliler’de ise sarayın kapısında veya saltanat çadırının önünde muayyen zamanlarda, ekseriya namaz vakitlerinde nevbet çalınırdı. Bunun dışında yapılan tantanalı sünnet düğünleri, karşılama ve uğurlama törenleri, bilhassa bayram kutlamaları gelenekler çevresinde gerçekleştirilirdi(Cönce, 2011: 188). Görüldüğü üzere Türk devletleri nevbet geleneğini birbirine benzer şekillerde muhafaza ederek, devlet yaşantısının içinde önemli yerlere getirmişlerdir. 12. yüzyıl Artuklular dönemi Türk mühendisi olan El-Cezerî’nin Diyarbekir sarayındaki görevi esnasında kaleme aldığı kitabında, bulunan saraydaki nevbet sahnesi oldukça kıymetli bir tasvirdir(El-Cezerî, 1990: 33).

Anadolu Beylikleri döneminde de askeri müzik geleneğinin devam ettiği 14. yüzyıl yazarı olan Aziz Bin Erdeşir-i Esterâbadî’nin Kadı Burhaneddin Ahmed Devleti’nde (1381-1398) yaşadığı sırada yazmış olduğu eserinde şöyle zikir edilmektedir: “*Sultan kendine isyan ederek, suikast düzenleyen Ahi Nevruz’u affetmiştir. Ona davul, bayrak, asker ve hizmetçi vererek makam ve mevkinin en yükseğine ulaştırmıştır*”(Esterâbadî, 1990: 268). Görüldüğü üzere davul bu dönemde de mevki göstergesi olarak kullanılmaktadır.

Osmanlı dönemi askeri müzik geleneği, artık tam bir Türk-İslâm sentezi halini alan, mehterhane olarak karşımıza çıkmaktadır. Erken devir Türk-İslâm devletlerinde karşılaştığımız tüm askeri müzik gelenekleri, Osmanlılar’da da devam ettirilmiştir. Bunlar şöyledir; savaşlarda gazileri cenge teşvik etmek, orduyu savaş esnasında yönlendirmek, namaz vakitlerini duyurmak, sarayda belirli zamanlarda yapılan divan toplantılarında eğlendirmek ve duyurmak, sportif faaliyetlerde eğlendirmek, saraya ait sünnet, düğün, cülus, doğum, çeyiz taşınması, bayram töreni, cuma namazları, padişahın sakalı kesilmesinde(Reinhard, 2002: 759-777) ve hac kervanlarında, mehter takımları görev almıştır.

Bu dönemde askeri müzik teşkilatında gerçekleşen yenilikler ise şöyledir. Fatih devrinde, hükümdarlığın dört bir tarafındaki nevbethanelerin sabah ve yatsı vakti nevbet vurmaları kanuna bağlanmıştır. Bu dönemden itibaren mehter icracılarının kadrolarına dair kayıtlara, saraya ait maaş defterlerinden ulaşılabilmektedir. Bu icracıların o dönemde oldukça iyi maaşları olduğu bilinmektedir. Mehterhaneler birer eğitim kurumuna dönüşmüştür. Mehterhanelerin kuruluşlarında bulunan, şakirdan yani öğrenci bölüklerinde, kendi icracılarını yetiştirmişlerdir. Bağlı oldukları mevkiye göre katları yani her enstrümandan kaç tane bulunacağı belirlenmiştir.

Sözlü mehter marşlarının ve guyende denilen şarkıcıların varlığı tarihi kayıtlarla sabit olsa da günümüze ulaşmış sözlü bir Osmanlı dönemi mehter marşı mevcut değildir. Kıyafetleri ve hiyerarşik yapılanmalarının da kanunlara bağlandığını Arifi Paşa'nın eserinden anlaşılmaktadır. “Ve ayrıca saraya bağlı olan bu mehteranın yanında, esnaf loncaları da çok sayıda mehter kurmuştur. Bu kıtaları kaplayan toprakların her yanında resmî ve sivil olmak üzere bin civarında mehterhane bulunduğu bilinmektedir. Esnaf mehterleri de savaş durumunda saray mehterlerine dâhil olup, heybetli bir silah haline dönüşmüşlerdir”(Gazimihal, 1955: 6).

Sonuç olarak, Askeri müziğin algılanmasında öne çıkan iki boyut vardır. Biri hükümdarlık ve saray halkı tarafından algılanışı, diğeri ise halk tarafından algılanışıdır. Türk hakanı askeri müziği bağımsızlık sembolü olarak kullanırken, halk bunu hâkanlarının ululuğu ve kutsallığı olarak değerlendirmiştir. Yine hâkanlar festivallerde ve sportif eğlencelerinde bu müzik ile eğlenirken, halk da onlara eşlik etmiştir. Buradaki rolü oldukça önemlidir, hem hâkan, hem de halkın aynı müzik eşliğinde eğlenmeleri, ulusun birliğinin sağlanmasında önemli bir etkidir. Müziğin saray ve halk tarafından aynı dilde algılanması ulusal bir kimliğin oluşmasında faydalı olmuştur.

Cenazelerinde ve ibadetlerinde askeri müziğe yer veren Eski Türkler bu müziği, ibadetlerinin bir parçası olarak algıladıklarını göstermişlerdir. İbadetlerinden savaşlarına kadar yanlarında olan bu müzik, ordu ve ulus, ulus ve din, hâkan ve halk bütünleşmesinde her zaman önemli bir rol oynamıştır. Türk-İslâm döneminde yine Türkler askeri müziklerini dinleri ile kenetlemiştir. Kahramanlık ve gazilik konulu marşları ile nevbet ve mehter takımları halkın tamamının kabulünü görmüştür. Osmanlı dönemine gelindiğinde sayısı bini bulan nevbethaneler, askeri müziğin neredeyse her köye kadar yayıldığına göstergesi durumundadır. Artık bu dönemde halk ve saray halkı, eğlencesini ve duasını bile mehterin “yektir Allah” nağmeleri arasında yapar olmuştur. Mehter müziği halkın müziği olmuş, halk müziği mehter müziği olarak algılanmıştır.

KAYNAKÇA

- ACAOĞLU, Arif, *Göktürkler Döneminde İnançlar ve Mitolojik Görüşler*, Bilim ve Ütopya Dergisi, İstanbul, 2003.
- AKARSU, Bedia, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1975.
- CÖHCE, Salim, *İlk Müslüman Türk Devletleri*, (Gazneliler, siyasi tarihi Devlet Teşkilatı, Kültür ve Medeniyeti) Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 2011
- DORAS, Sabahattin (Tarih yok), *Mehterhane*, Türkiye Turing ve Otomotiv Kurumu. İstanbul, 1971.
- EL-CEZERÎ, Ebu'l-İz İsmail b. er-Rezzâz, *Olağanüstü Mekanik Araçların Bilgisi Hakkında Kitap*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990.
- ESİN, Emel, *Türk Sanatında İkonografik Motifler*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2004.
- ESTERÂBADÎ Aziz Bin Erdeşir-i, *Bezm u Rezm*, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990, Ankara.
- ERALP, T. Nejat, “*Osmanlı'da Mehter*”, OA., C.X, Ankara, 1999.
- ERENDİL, Muzaffer, *Dünden Bugüne Mehter*, Genelkurmay Başkanlığı Yayınları, Ankara, 1992.
- FINCH, Roger, *Musical Instruments in Uigur Literature and Art*, Uluslararası Osmanlı Öncesi Türk Kongresi Bildirileri, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Sayı:119, Ankara, 1997.
- GAZİMİHAL, M. Ragıp, *Yüzyıllar Boyunca Mehterhane ve Türk Müzik Kalkınışı*, E.U. Personel Başkanlığı Moral Şubesi Yayınlarından: 10, Maarif Basımevi, İstanbul, 1957.

HUNKAN, Ömer Soner, *İlk Müslüman Türk Devletleri* (Karahanlılar, İdari Teşkilat, Kültür ve Medeniyet) Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 2011.

KÖYMEN, Mehmet Altay Alp Arslan Zamanı Selçuklu Saray Teşkilatı ve Hayatı, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tarih Bölümü Tarih Araştırmaları Dergisi*, C.4, S.6, Ankara 1963.

MORİ, Masao, *Eski Bozkır Devletlerinin Teşkilatı*, Tarih Enstitüsü Dergisi, Sayı: 9, 1978.

ÖZERDİM, Muhaddere N., *M. S. 4-5 inci Asırlarda Çin'in Şimalinde Hanedan Kuran Türklerin Şiirleri*, Ankara, Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi Dergisi, Cilt:2, Sayı:1, Ankara, 1943.

ÖZAYDIN, Abdülkerim, *Nevbet*, İA., İstanbul, 2007.

REINHARD, Ursula; "Turkey: An Overview", Garland Encyclopedia of World Music and Dance Volume 6: The Middle East, Editors Virginia Danielson, Scott Marcus and Dwight Reynolds. Routledge. New York, 2002.

SERTKAYA, Osman F., *Eski Türkçede Musiki Terimleri ve Musiki Alet İsimleri*, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1982.

TURAN, Osman, *Selçuklular Tarihi ve Türk-İslâm Medeniyeti*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2005.

USLU, Recep, *Selçuklu Topraklarında Müzik*, Konya İl Kültür Turizm Müdürlüğü Yayını, Konya, 2010.

VURAL, Feyzan Göher, *Kültür ve Müzik*, Çizgi Kitabevi, Konya, 2011.

VURAL, Timur, *Türk Askeri Müziğinin Savaşlardaki Yeri ve Önemi*, Turan-Sam, Yıl: 2012, Cilt: 4, Sayı: 13, Kış, 2012.

YEKTA, Rauf, *Eski Türk Musikisine Dair Tarihi Tettebbular 1*, Kökler, İstanbul h.1331.

**“KLÂSİK TÜRK MÜZİĞİ REPERTUVAR DERSİ ALAN ÖĞRENCİLERİN ÜSLÛP
VE TAVIR ÖĞRENİMİNE YÖNELİK ALGILARI”**

Tuba KARDEŞ

tubakardes@hotmail.com

**Afyon Kocatepe Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik ASD Yüksek Lisans Öğrencisi**

ÖZET

Klâsik Türk Müziği geniş bir coğrafyayı etkilemiş, kendine özgü kuralları, üslûbu ve özel yapısıyla derin ve köklü bir geçmişe sahip olan bir kültür mirasıdır. Geçmişte saray ve çevresince desteklenen Klâsik Türk Müziği bestekârlarından günümüze birçok eser “meşk” adı verilen eğitim yöntemi ile intikal etmiştir. Sözlü eser repertuvarının ağırlıklı olmasıyla birlikte, Klâsik Türk Müziği’nin bir üslûp ve tavır müziği olduğunu söylemek mümkündür.

Günümüzde Mesleki eğitim veren Devlet Konservatuvarlarında verilmekte olan Repertuvar eğitiminde öğrenciye Klâsik Türk Müziği üslûbu ve tavrı kazandırılması oldukça güç ve zaman gerektirmektedir. Bu konu üzerindeki araştırmaların az olduğu ve bu konunun Klâsik Türk Müziği Repertuvar Eğitimi açısından oldukça önem teşkil ettiği düşüncesi ile araştırmaya değer görülmüştür. Çalışma bu amaç doğrultusunda, Repertuvar eğitimi sürecinde geçilen eserlerin Nüans, Makam, Form, Usûl, Güfte açısından öğrenci algısını etkileyen problemler nelerdir? Repertuvar eğitimi sürecinde üslûp ve tavır öğrenimine yönelik olumsuz algıların oluşmasına sebep olan unsurlar nelerdir? Repertuvar eğitimi sürecinde üslûp ve tavır öğrenimine yönelik algıları etkileyen ve algıların değişmesini sağlayan unsurlar nelerdir? Repertuvar eğitiminde üslûp ve tavır öğrenimine yönelik öğrencilerin görüşleri nelerdir? gibi sorulara cevap aramak üzere yapılmıştır.

Araştırma genel çerçevesi, amacı ve yöntemi bakımından tarama modelini esas alan betimsel bir araştırmadır. Konuyla ilgili çeşitli kaynakların taranmasıyla ön bilgilere ulaşılmış, örneklemde yer alan Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı Türk Sanat Müziği Bölümü Üslûp ve Repertuvar dersi alan Ses Eğitimi 3. ve 4. sınıf öğrencilerine yapılandırılmış görüşme uygulanmıştır. Mevcut duruma ilişkin verilere ulaşılmış, Klâsik Türk Müziği tavrını geliştirme konusunda katkı sağlayacağı düşünülen önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Klâsik Türk Müziği, Repertuvar, Üslûp, Tavır, Algı

**“PERCEPTIONS OF CLASSICAL TURKISH MUSIC REPERTOIRE COURSE STUDENTS
ON STYLE AND MANNER LEARNING”**

Tuba KARDES (*)

tubakardes@hotmail.com

**By a Post Graduate Student Of Afyon Kocatepe University, Social Sciences Institute
Department Of Music**

SUMMARY

Classic Turkish Music is a wide spread, deep rooted cultural heritage with its rules and unique style. Classic Turkish Music composers of old, have been supported from patronage of Ottoman palace, they have been able to leave behind many music pieces. It is possible to say that Classic Turkish Music is a style and manner music mainly with its verbal repertoire.

At the present time in the repertoire courses taught in state conservatories, requires a lot of effort and time to instill Classic Turkish Music style and manner to the students. Due to limited research on this topic and because this topic is important in regards to the Turkish Classical repertoire education therefore it has been worthy of research. This research aims, to identify What are the problems that affect the students perceptions of music type such as nuans, music type, form, style and lyrics studied during the repertoire study period? What are the factors that result in forming negative perceptions in the learning of style and manner during the repertoire study period? What are the factors that affect and make change the perceptions in the learning of style and manner during the repertoire study period? What are the opinions of the students in the learning of style and manner in the repertoire study? This research has been established to find answers to these similar questions.

In regard of outlines, objectives and method this research is a descriptive study based on review model. Preliminary findings were gathered by literature review, and surveys were conducted with Afyon Kocatepe University State Conservatory, Institute of Classic Turkish Music, Department of Voice Training students of 3rd and 4th years in repertoire courses. Data were gathered on the current situation and suggestions are made which is believed will contribute to development of Classic Turkish Music style and manner training.

Key Words: Classical Turkish Music, Repertoire, Style, Manner, Perception.

GİRİŞ

Türk kültürünün önemli bir ögesini oluşturan Klâsik Türk Müziği, tarih boyunca kendine özgü yapısal ve karakteristik özellikleri ile gelişmiş, makamsal bir özelliğe sahip olan bir müzik türüdür. Klâsik Türk Müziği bestekârları her dönemde, sözlü müziği ön planda tutarak çeşitli formlarda, makamlarda ve usûllerde, Klâsik Türk Müziği repertuvarına çok değerli eserler kazandırmışlardır. Repertuvar eğitiminin nota kullanılmadan meşk yöntemi ile gerçekleşmiş olduğu bu gelenekte, bireylere eserlerin yanı sıra Klâsik Türk Müziği icra üslûbunun ve tavrının da kazandırılmaya çalışıldığı bilinmektedir. Bu köklü miras tarih boyunca bu şekilde ustadan çırağa aktarılarak günümüze ulaşabilmiştir. Elde edilen bu kültürel birikim, gelecek kuşaklara aktarıldığı sürece hayatta kalacaktır.

Klasik sözcüğü alışılmış olanı yenilik getirmeyeni gelenekseli belirler. Bu nedenle tüm sanat dallarında klasik olan her şey kuramcıdır. Müzikte de alışılmış duruma gelmiş, üzerinden çok zaman geçtiği halde değerini yitirmemiş, türünde örnek olmuş yapıt ya da sanatçı için klasik deyimini kullanılır (Sözer, 2005: 396).

Klâsik Türk Müziği'nin tarihsel gelişimini altı süreçte incelemek mümkündür.

1. Başlangıcından Meragalı Abdülkadir'e (1360-1435) kadar uzanan hazırlayıcı dönem.
2. Meragalı Abdülkadir'den İtrî'ye (1435-1712) kadar uzanan ilk klasik dönem.
3. İtrî'den Dede Efendi'ye (1712-1778) kadar uzanan son klasik dönem.
4. Dede Efendi'den Zekâi Dede'ye (1778-1825) uzanan neoklasik dönem.
5. Zekâi Dede'den Hüseyin Saadettin Arel'e (1825-1955) kadar uzanan romantik dönem.
6. Hüseyin Sadeddin Arel ile başlayıp halen devam etmekte olan reform dönemi (1955-günümüze kadar olan süreçtir. (Çakar, 2004:1)

Onaltıncı yüzyılın sonlarına doğru, yani İstanbul'un fethinden bir buçuk yüzyıl kadar sonra, müzikte özgün bir Osmanlı sentezinin oluşumuna, bu Osmanlı/Türk özgün geleneğinin daha önceleri egemen olan İslâm-Ortadoğu müzikleri potasından dökülüşüne ve kimlik ve kişilik kazanmasına tanık oluruz. (Behar 1998: 113). Daha önceki dönemleri Klâsik Türk Müziği'nin hazırlık dönemi olarak, Şark-İslâm musikisi bestekâr ve müzik adamlarını da Klâsik Türk Müziği'nin hazırlayıcıları olarak görmek mümkündür.

Onaltıncı yüzyıl sonlarında yeni, yani Osmanlı kentsel kültür merkezleri giderek Erat, Bağdat ya da Halep'in yerini alıyor ve dönemin bestecileri artık İstanbul'da, Bursa'da, Edirne'de yetişmeye başlıyor. Sözlü eserlerde Türkçenin kullanımı Arapça ve Farsçaya oranla giderek ağırlık kazanıyor. Yepyeni bir müzik üslûbu beliriyor. Özellikle sözlü müzik eserlerinde Beste, Nakış, Semai, Şarkı gibi yeni formlar ortaya çıkmaya başlıyor. Bir yüzyıl içinde müziğimizin belkemiği olan usuller neredeyse tamamen yenileniyor. Kullanılan çalgılar değişiyor veya değiştiriliyor. Dini ve tasavvuf müzikleri de (özellikle Mevlevîlerde) özgün form ve ifade biçimleri edinmeye başlıyor. Ayrıca ve belki de en önemlisi, Osmanlı müziğinin temel taşları olan makamlar, bir buçuk yüzyıl önce Abdülkâdir Merâî tarafından verilen tanımlarından tamamen sıyrılıp bugün de bildiğimiz Türk/Osmanlı kimliklerine çok yakın bir niteliğe ve kapsama kavuşuyorlar. Yani onyedinci yüzyılın başlarında Osmanlı kentlerinin müzik geleneğinde estetik, anlam ve içerik olarak önemli bir kimlik ve kabuk değiştirme olayı yaşanmış. O dönemde oluşan yeni Osmanlı/Türk geleneği de, başka hiçbir önemli kesinti ya da kopma olmaksızın kendini aşağı yukarı dört yüzyıl kadar devam ettirmiştir. (Behar 1998: 113, 114).

Repertuvar

Repertuvar bir müzik topluluğunun ya da sanatçının yorumlamaya hazır olduğu, bir müzik türünde yazılmış parçaların tümüdür. (Sözer, 2005:580). Klâsik Türk Müziği bestekârları her dönemde, sözlü müziği ön planda tutarak Klâsik Türk Müziği repertuvarına çok değerli eserler kazandırmışlardır. Oldukça zengin bir repertuvara sahip olan Klâsik Türk Müziği'nde klâsik, romantik, neo-klâsik ve çağdaş üslûp ile bestelenmiş dini ve din dışı formda birçok eser mevcuttur. “Bugün arşivlerde, en eski dönemlerden 20. yüzyıl başlarına değin bestelenmiş binlerce eserin notaları vardır. Nota kullanılmadığı için unutulmaların sayısının ise bilinenlerin çok üstünde olduğu ileri sürülmektedir. Güfte derlemelerindeki bestesi unutulmuş eserlere ait güfteler bunun en önemli kanıtıdır. Notaları aracılığıyla günümüze ulaşabilmiş eserlerin çoğu sözlüdür. Sözsüz eserlerin büyük çoğunluğunu ise peşrevler ve saz semaileri oluşturmaktadır.” (Koç, 2005: 8)

Repertuvar Eğitimi

Repertuvar eğitimi, bireylere eser dağırcığı kazandırmayı amaçlayan bir eğitim yöntemi olmakla birlikte, ilgilenilen sanat ile ilgili birçok inceliklerin ve icrâ özelliklerinin de aktarılmasını amaçlamaktadır. Farklı yapılarda ve dönemlerdeki eserlerin analiz edilerek öğrenilmesi, seslendirme biçimlerinin kavranması, kullanılan güftelerin edebi yapılarının tahlil edilip eserleri seslendirmede diksiyon özelliklerinin bilinmesi repertuvar eğitimi sürecinde üzerinde durulması gereken önemli aşamalardır. Klâsik Türk Müziği'nde bestelenmiş binlerce eserin tamamını öğrenebilmek mümkün olmadığı için, repertuvar eğitiminde bir seçicilik söz konusu olmaktadır.

Cumhuriyet Öncesi Klâsik Türk Müziği Repertuvar Eğitimi (Meşk Yöntemi)

Meşk kelimesini Behar şu şekilde tanımlamıştır “ Musiki dünyasının hat sanatından ödünç aldığı “yazı alıştırmaya ya da yazı karalaması” anlamına gelen bir terimdir. Ancak bu kelime

mutlak olarak ders ve öğrenim anlamında da kullanılabilmiştir. (1998: 13), Arapça ve Osmanlıca'da kelimenin temel anlamı benzetmeye çalışarak, kopya etmektir. (Meydan Larousse, 1985). Tıpkı hat sanatında olduğu gibi musikide de talebe eğitimcisini taklit etmeye çalışmaktır. Meşkin, tekrar ve taklit üzerine kurulmuş bir eğitim yöntemi olduğunu söyleyebiliriz.

Bundan seksen doksan yıl öncesine kadar geleneksel Osmanlı/Türk musikisinin öğretimi ve aktarımı bütünüyle meşk adı verilen usule dayanırdı. Hem ses veya saz öğrenimi hem de öğrencilerin bir eser dağarcığı edinmeleri, meşk etmekle gerçekleşirdi. (Behar 1998: 13), Bu şekilde dönemlere ait birçok bestelenmiş eser ve icrâ üslupları meşk yöntemi ile kuşaktan kuşağa aktarılmıştır.

Geçilecek eserin güftesi talebeye yazdırılır veya yazma ya da basılmış bir güfte mecmuasından yararlanılır. Geçilecek eserin usûlü bellidir. Eğer hatırlatmaya gerek varsa esere başlamadan önce bu usûl birkaç kere vurulur. Öğrenci usûlü sağ ve sol eliyle – dizlerini kudüm itibar ederek – vurur. Sonra eser hep usûl vurularak hoca tarafından okunur, öğrenciye tekrar ettirilir. Hoca eseri kısım kısım (zemin, nakarat, meyan, varsa terennüm vs.) ve bir bütün olarak öğrencinin hafızasına iyice ve eksiksiz yerleşinceye kadar defalarca okutturur. Öğrencinin tereddütleri ve yanlışları ortadan kalkıncaya dek tekrar ettirir. Nihai amaç meşk edilen eserin talebenin hafızasına nakşedilmesidir. (Behar, 1998 : 16).

Meşk yönteminde güfte mecmuaları dışında herhangi bir yardımcı araç-gereç kullanılmamıştır. Nota kullanılmamasını desteklemeyen bu gelenekte, notanın meşk yönteminin yerini hiçbir zaman tutamayacağı, ayrıca meşke ve hafızaya verilen önemin azaltılmasının musikinin gerileyeceği anlamına geleceği düşüncesi yaygın olmuştur. “Nota yazımının iyice yaygınlaşmasından çok sonraları bile bu görüş müzisyenlerin sanat anlayışlarında önemli bir yer tutmayı sürdürmüştür.” (Behar, 1993:42). Zaman zaman rağbet gören çeşitli nota yazıları müziği icra etmek için değil sadece eserleri hatırlatmak için kullanılmıştır. (Kaçar, 2009:27).

İcraya özgü inceliklerin benimsenmesini amaçlayan meşk yöntemi, dinleyerek algılama yeteneğini geliştirmektedir. Usûl vurmanın önemi oldukça büyüktür. Eserlerin hafızaya yerleşmesini kolaylaştıran yardımcı bir unsur olmuştur. Ayrıca usûlün eser icrasında her zaman zihinde tutulması, eserlerin usûlü bozulmadan icra edilmesi çok önemlidir. Bir diğer yardımcı unsur da güfte mecmualarıdır. Eserlerin sözlerinin hafızada daha kolay bir şekilde yer etmesi için basılmış güfte mecmuaları kullanılmıştır. Meşkin hafızaya dayalı bir yöntem olması sebebiyle, meşke öğrenci alımı, hocanın öğrenciye küçük bir hafıza testi uygulaması sonucu gerçekleşmiştir. Meşk yöntemi bireysel olarak yapıldığı gibi toplu olarak ta uygulanmıştır. Meşkin süresi ise hocadan hocaya değiştiği gibi öğrenciden öğrenciye de değişen bir durum olmuştur. Bu süre, öğrencinin müzik sevgisine, ayırdığı zamana yeteneğine ve öğrenme kapasitesine bağlı olmuştur. Sabır ve sadakat gerektiren bu zahmetli eğitim yöntemi birçok müzisyen, bestekâr ve icracı kuşaklarını birbirine bağlamış, aynı zamanda bireylere sanat ve müzik ahlakı ve bazı kalıcı değerler kazandırmıştır.

Musiki meşikleri, Enderûn-i Hümayun, Mevlevihâne, Mehterhâne, Tekkeler, Camiler, Musiki Esnafı Loncaları ve Özel Meşkhaneler gibi birçok değişik kurum ve mekânlarda yapılmıştır. Bu kurum ve mekânlar Klâsik Türk Müziği'nin toplum içinde tanınıp sevilmesinde ve yaygınlaşmasında çok büyük rol oynamış, dini, dindışı ve askeri musiki eğitiminin verilmesini sağlamışlardır. Bu sayede birçok dâhi şahsiyetlerin yetişmesine katkı sağlanmıştır.

1826'da Mehterhâne kaldırılarak yerine “ Muzıkâ-i Humâyun ” açıldı. İlk batı müziği öğretimi bu kurumda başladı. Bu kurum padişahın şahsına ve saraya bağlı bir teşkilattı. Batı ve Türk musikisi kısımları vardı. Her iki musikiyi de öğrenen ilk Türkler buradan yetişti. (Ak, 2002: 28)

Behar, düzenli bir program çerçevesinde musiki dersi okutulan ilk resmi mektebin Darüşşafaka olduğunu, 1874 yılından 1897’de ölümüne dek Zekâi Dedenin burada aralıksız musiki dersi verdiğini belirtmiştir. Bunu Zekai Dede’nin her yıl okula yeni giren öğrenciler arasından güzel sesli olanları seçip onlara eski usul üzere eser meşk ettiğini, ayrıca bu mektepte uzun yıllar meşk usulünden sapılmadığını belirtmiştir. (1993: 71).

Bir diğeri Dârü’l-Mu’allimât yani Kız Öğretmen Okulu idi. Burada Medeni Aziz Efendi uzun yıllar Türk Musikisi öğretmiş ve çok değerli müzisyen hanımlar yetiştirmiştir. Nihayet birçok müzisyen, meraklı konak ve evlerine giderek evin hanımına, kızına, oğluna musiki meşk etmişler, dini ve dindışı parçalar geçmişler, piyano, ud, tanbur, kanun, ney vs. öğretmişlerdir. (Öztuna 1987: 68).

Cumhuriyet Dönemi Klâsik Türk Müziği Repertuvar Eğitimi

Cumhuriyet dönemi repertuvar eğitimine baktığımız zaman müzik eğitiminde batılılaşma hareketlerinin etkileri görülmektedir. Eğitim kapsamında ve uygulanan yöntemlerde değişimler görülmekte, bu değişimler Türk müziğinin yanı sıra batı müziğinin de öğretilmesine yönelik gerçekleştirilmiştir.

II. Meşrutiyet’te (1908) Saray teşkilatı çok küçültüldü ve Muzıkây-ı Hümayun da bu arada merkez askeri bandosu ve saray orkestrası durumuna düştü. Boşluğu doldurmak için, doğrudan doğruya Batı konservatuvarları tarzında bir müesseseye kesin ihtiyaç baş gösterdi. 1914’te Maârif Nezâreti, “Dârülelhân” (nağmeler evi müessesesi) adıyla devlet konservatuvarını açtı. Eski maârif nâzırlarından bestekâr Vezir Ziyâ Paşa bu müessesenin başına getirildi. Müessesenin tiyatro ve musiki olarak iki kısmı vardı. Musiki kısmı da Türk ve Batı Musikileri olarak ikiye ayrılıyordu. Musiki kısmının başında ölünceye kadar her iki musikiye de vâkıf olan Mûsâ Süreyya Bey ve Muzıkay-ı Hümayûn’da kaymakam (yarbay) olan İsmail Hakkı Bey anılabilir. Bu kısımda Türk Musiki, ameli ve nazari olarak öğretiliyordu. (Öztuna, 1987: 67, 68).

Darüşşafaka’da da 1925’ten sonra Maarif Vekâletinin müzik eğitimini batılılaştırma konusundaki kesin direktiflerine uymak gerekmiş ve mecburen dersin kapsam ve yöntemi biraz değiştirilmiştir. 1927 yılında ise durum şudur:

“Elyevm [Bugün] Darüşşafaka’da iki türlü musiki tedris olunmaktadır [öğretilmektedir]. Birisi resmî programa göre suret-i umumîde [genel olarak] ders olarak solfej, diğeri de eskisi gibi arzu edenlere suret-i hususide [özel olarak] meşk edilen musikidir.” (Behar 1993: 71).

Cumhuriyet döneminde Klâsik Türk Müziği’nin gelişmesi ve yaygınlaşmasını sağlamak amacıyla daha birçok musiki eğitimi veren mektepler ve cemiyetler kurulmuştur. Bireylerin gelişmesinde etkin bir rol oynayan bu müesseselerin toplumlar üzerindeki etkileri son derece önem arz etmektedir.

Bu musiki mekteplerinden biri olan Mûsiki-i Osmâni Mektebinde çalgı, nota usûl, solfej ve musiki nazariyatı dersleri verildiğini belirten Behar, öğretimin temelinin yine de haftada iki gece yapılan meşk-i umumî’lere dayandığını belirtmektedir. Ayrıca bu dönemde kurulmuş olan özel musiki mektebi, meşkhane ve dershanelerin en önemlisi ve en uzun ömürlülerinden biri olan Dar-üt Talim-i Musiki’de de durumun bundan farksız olduğunu ileri sürmüştür.

Cumhuriyet döneminde kurulmuş olan musiki müesseselerinde yapılan eğitimin, genellikle meşk yöntemi ile gerçekleştiği görülmektedir. Ayrıca nota ve solfej derslerinin de verilmesi, meşkten tamamen vazgeçmeden, modern ve çağdaş bir eğitim yönteminin sağlandığını ve Klâsik Türk Müziği’nin teknik açıdan da geliştirilmeye çalışıldığını göstermektedir.

Günümüzde Klâsik Türk Müziği Repertuvar Eğitimi

Günümüzde Devlet Konservatuvarları, Belediye Konservatuvarları, Kültür Bakanlığı Devlet Koroları, TRT, Müzik Dernekleri gibi birçok kurumda Repertuvar eğitimi verilmektedir. Profesyonel topluluklarda repertuvar edindirmeye yönelik derslerde, eserlerin öncelikle solfeji yapıp, daha sonra ise eserler güftesiyle birlikte icra edilmektedir. Eserlerdeki icrâ biçimlerinin algılanması ve benimsenmesi açısından eserler eğitimci ya da koro şefi tarafından yorumlanmaktadır. Amatör topluluklarda bulunan ve nota okumasını bilmeyen bireyler göz önüne alındığında, eserlerin topluluğa eğitimci ya da koro şefi tarafından güftesi ile bölüm bölüm icrâ edildiği ve topluluğa tekrar ettirildiği görülmektedir. Repertuvar eğitimindeki uygulamalar kurumlara göre değişiklik gösterse de amaç bireylerin Klâsik Türk Müziği repertuvarı kazanmasını ve icrâ tarzının benimsenmesini amaçlamaktadır. Mesleki müzik eğitimi veren devlet konservatuvarlarında repertuvar eğitimi genel olarak toplu uygulanmaktadır. Bu çalışmalarda toplu halde icra edilen müzik üzerinde yorumlamaya dayalı çalışmalar grup düzeyinde kalmakta, bireysel sorunlara eğilmek mümkün olamamaktadır.

Klâsik Türk Müziğinde Üslûp Ve Tavır

Her milletin kendine mahsus temel değerleri mevcut olmakla birlikte, bu temel değerler toplumların kültürüne, sanatına ve davranışlarına yansımaktadır. Müzikte de sanatkâr kendi milli temel değerlerinden etkilenmekte, sanatına bunu çoğu zaman yansıtmaktadır. Bu değerler sanatkârın hayata ve sanatına bakış açısının ve icra tarzının oluşmasında oldukça etkili olmaktadır. Klâsik Türk Müziğinde de tarih boyunca birçok bestekârın ve ses sanatkârının yaşadığı toplumun değerlerinden etkilendiği, bunu icrâsına, üslûp ve tavrına yansıttığı görülmektedir.

Üslûp Arapça kökenli bir kelimedir. “Özgünlük taşıyan anlatım biçimi” anlamına gelen bu kelimenin güzel sanatlarda kullanıldığı görülmektedir. Bazı kaynaklarda şu şekilde açıklanmıştır:

Gazimihal’e göre üslûp “ Duyguların ifadesine bilhassa karakterli bir şahsiyet verdirmesini bilen bir bestecinin yazdığı esere (veya bir yorumcunun yorumladığı musikiye) kazandırdığı tarz, tavır ve çığır. (1961:401)

Tura’nın fikirlerine göre üslûp ise, “ bir eseri güftesine uygun bir ifade tarzı ile bestelediği makamın özelliklerine uygun olarak, usûl ve formunu bozmadan ve de bestekârın estetik anlayışına saygılı kalma kaydı ile kendi estetik anlayışını da katarak icra etmek olarak tanımlanabilir.” (1988: 83, 84).

Tavır, Türk musikisinde okuyuş (tegannî) üslûp ve usûlü. Büyük hânendelerin kendilerine mahsus tavırları vardır ki, peyrevleri tarafından taklîd edilir. Sazendeler için de bu terim kullanılır. (Öztuna, 1976: 1180)

Sanat alanında üslûp ve tavır için, sanatkârın yeteneği, kazandığı tecrübeleri ve göz önünde bulundurması gereken bazı sanatsal kurallar doğrultusunda sanatkârın müzik kimliğini ortaya koyan, kendine özgü bir icra tarzı oluşturmasıdır diyebiliriz.

Öztuna, musikide gerek bestekârda gerek icrakârda üslûp meselesinin çok mühim olduğunu, zira sanatkârın ibdâ kabiliyetini gösterdiğini belirtmektedir. Bütün büyük bestekârların ve büyük icrakârların mutlaka bâriz, diğerlerinden az veya çok, fakat mutlaka farklı üslûpları vardır. Aynı musiki anlayışına ve ekolüne mensup olanlarda üslûp farkı küçülür, fakat gene mevcuttur. Şahsi üslûbu olmayan bir sanatkârın sanat cephesinden şüphe edilir. Üslûbu meydana getiren unsurlar meselesi de mühimdir. Aslında bu bahsin, musiki estetiğine ait monografilerde incelenmesi icab eder. Sanatkârın kullandığı malzemeye verdiği yön, bu malzemeyi kullanış tarzı, üslûbu meydana getirir. Bestekârın belirli bir güfteyi, makamı, usûlü, formu, geçkileri seçmesi,

üslûbu meydana getiren ilk unsurlardır. Bu ve ikinci derecede unsurların şahsî bir anlayışla terkîbi, üslubun ta kendisidir. Türk musikisinde bestekârların mukayeseli üslûbu üzerinde henüz çalışılmamıştır. (1976: 1210)

Bestecilerin kendi eserlerini notaya alırken icra ettikleri gibi yazmadıklarını belirten Kaçar, eserin adeta çatısını oluşturduklarını, bestelenen eserin notası tam olarak yazılmadığı için icrâcının üslûbuna bağlı olarak ufak tefek değişiklikler gösterdiğini ve bu durumun eserin farklı şekillerde öğretilmesine sebep olurken diğer taraftan icracıya kendi üslubunu katabilme imkânı sağladığını belirtmiştir. (2009:27).

Türk musikisinde ses icracılığı ile ilgili; “klâsik, hâfız, gazelhân, radyo, piyasa” gibi tanımların tavr-üslûp için kullanıldığını belirten Şen, terminolojik önemi ve bilimselliği tartışılır olan bu kavramlara Türk musikisi çevrelerinde sıkça rastlanabildiğini belirtmiştir.

“Klâsik Tavr-Üslûp” denildiğinde, musikimizin büyük formdaki; “Kâr, beste, ağır ve yürük semâi ile klâsik anlamda şarkı” v.b. eserlerin rağbet gördüğü, melodik zenginliğin ön plânda olduğu dönemlerde, usûlden fedakârlık yapılmadan, ritmin önem kazandığı ve nüanssız bir icra tarzı akla gelmektedir. Sade ve temiz bir icrâ tarzı olduğu söylenebilir.

“Hâfız veya Gazelhân Tavrı-Üslûbu” ise; biraz abartılmış gırtlak nağmesi ve süslemenin hakim olduğu, kur’an tilâveti ve dînî musıkî izlerini taşıyan bir icrâ olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu icrâcılar, “tenor” vafında, tizleri güçlü bir sese sahip, genellikle de eserleri “Bolâhenk” yani yerinden, makamın kendi tonundan okumayı tercih eden kişilerdir.

“Radyo Tavrı-Üslûbu” aslında böyle isimlendirilen bir tavrın-üslûbun terminoloji içerisinde pek yeri olmaması gerekir. Ancak bununla; nüansı, gırtlak nağmesi, süslemeleri, nefes bölmeleri yerli yerinde ve yeterince, abartmasız, ölçülü, güzel ve temiz bir tavrın-üslûbun ifade edildiğinin bilinmesi bu kavrama önem kazandırmıştır.

“Piyasa Tavrı-Üslûbu” daha doğrusu piyasa ağzı ise; o zaman diliminde gazino veya eğlence yerleri ile günümüzde plâk-kaset-cd gibi amaçlarla hafif ve eğlence müziği diye de tanımlayabileceğimiz sanat seviyesi de fazla olmayan parçaların icrası ile, ciddi müziği benimseyen çevrenin makbul saymadığı çeşitli yönleri ile iyi olmayan icrâ tarzıdır. (Şen, 1998:96-97)

Klâsik Türk Müziği icrasında üslûp ve tavrın önemi oldukça büyüktür. Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca 1997 yılında konuşmacı olarak katıldığı “Kırmızı Salon Etkinlikleri” adlı etkinlikte “Türk Müziğinde İcra Üslûpları” konu başlığı altında üslûbun önemine şu şekilde değinmiştir “Dünyanın en güzel sesi olsa, üslûbu olmasa, o ses on para etmez.”

Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca üslûp konusundaki açıklamalarına şu şekilde devam etmiştir “Radyolar kuruldu, konservatuvarlar var. İşlerin daha iyiye gitmesi gerekir. Fakat nota var değil mi? Nota varsa hocaya ne gerek var. Ben notayı alır okurum. İşte bu bir adama, ‘Al şu kitabı oku’ demeye benzer; o kitabı okumakla o notayı okumak arasında hiç fark yok. Ruh olmaz, estetik olmaz ve şarkının bestekârı tarafından o esere işlenen ruh olmaz. Ne zaman ki, bestekârın arzu ettiğini eserde hisseder, işte o zaman olur ve bu da hep tecrübeyle mümkündür. Tecrübe de üslûbu kazandırır.” (1997:57)

Musiki dergisinde yer alan “Klâsik Türk Müziği’nin Bugünkü Sorunları adlı makalede Timuçin Çevikoğlu’nun görüşleri şu şekildedir “ Klâsik Türk Müziği’nin en belirleyici unsuru, müziğin bestelenişi esnasında bestecinin sadık kaldığı klâsik üslûptur. Eserin konusunu ve bestecinin kısmen somut ya da tamamen soyut olarak işlediği konuya yaklaşımını da belirleyen bu üslûbun icrâ esnasında korunması ve öne çıkarılması klâsik icrânın vazgeçilmez şartıdır.”

<http://www.mutriban.com/klasik-turk-muziginin-bugunku-sorunlari>

Klâsik Türk Müziği icrasında perde kavramı da oldukça önem teşkil etmektedir. Cinuçen Tanrıkorur bu konu ile ilgili şunları belirtmiştir “ Zira bizim müziğimiz, her zaman söylediğim

gibi, nota musikisi değil, perde musikisidir. Notadan öğrenilme, notalara bakılarak icra edilmez. Türk musikisi bir meşk ve ezberden icra musikisidir.” (2003:150)

Klâsik Türk Müziği üslûbu her şeyden önce bireyin sahip olduğu müzik aşkı, eğitimcisiinden edinmiş olduğu tecrübeleri, öğrendiğini aynı şekilde aktarmaya çalışması ve sabrı ile kazanılmaktadır. Klâsik Türk Müziği’nin önemli ses sanatkârlarından biri olan Bekir Sıtkı Sezgin de klâsik üslûbun oluşabilmesi için ancak usta bir ağızdan dinlenilmesi gerektiğini şu şekilde açıklamıştır. “...Şayet fem-i muhsin dediğimiz usta bir ağızdan dinleyip ses mefhumlarını (kavramlarını, anlamlarını) kulağa iyice ve sağlıklı bir şekilde yerleştiremezseniz, görülen eğitim nâfiledir. Türk Musikisi kitaptan öğrenilmez! Ancak bir ustanın rahle-i tedrisinde diz çökmek mecburiyeti vardır. Bununla da bitmez; ayrıca yıllar boyu yapılmış olan klâsik âsârımızı da, bilfiil meşk edip makamların nasıl kullanıldığını tetkik etmek lüzumu vardır.”

Üslûp kısa süreli bir oluşum olmamakla birlikte, sabır, istek ve disiplin gerektiren uzun bir süreci kapsamaktadır. Nazari kitapların ve notanın yanı sıra öğrencinin usta ses icracılarını da dinlemesi gerekmektedir. Öğrencinin üslûp ve tavır edinimi sürecinde başarılı olabilmesi için bu şarttır. Eserleri yalnızca notaya bağlı bir şekilde, sadece doğru ses vermek olarak algılamak yanlış olur. Eserlerin güfte manalarını anlamak, bu manalara göre eseri doğru diksiyon ve artikülasyon ile ifade ve telaffuz etmek lazımdır. Bestekârları ve eserlerini tahlil etmek ve icraya kendi anlayışını da yansıtarak esere ruh vermek gerekmektedir. Çünkü bir sanatkâr icra edeceği sanat eseri ile dinleyici kitlesi arasında bir aracı, aktarıcı rolünü üstlenir. Bunu da en doğru ve etkili biçimde yapabilmesi için o eserin gerektirdiği ruh haline bürünüp dinleyici kitlesine bunu hissettirmesi gerekir. Bu şekilde sanatkâr dinleyicinin üzerinde etki bırakmış ve gönüllere hitap etmiş olacaktır. Bestelendiği makamın perdelerini doğru şekilde seslendirmek, usûl ve formuna uygun şekilde icra etmek te oldukça önemlidir. Ayrıca hafzaya alınmadan bir eseri özümsemek ve o esere yorum ve tavır koymak mümkün olmayacaktır. Klâsik Türk Müziği üslûbu ve icrâsının güzelliği bütün bu inceliklerin bir arada düşünülmesi ve uygulanması koşuluyla oluşacaktır.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışma, Klâsik Türk Müziği Repertuvar dersi alan öğrencilerin üslûp ve tavır öğrenimine yönelik algılarını etkileyen unsurları ve öğrencilerin görüşlerini tespit etmek amacıyla hazırlanmıştır.

Araştırmanın Önemi

Çalışma; Klâsik Türk Müziği Repertuvar dersi alan öğrencilerin üslûp ve tavır öğrenimine yönelik algılarını etkileyen unsurların ve öğrenci görüşlerinin belirlenmesi bakımından önemlidir.

Araştırmanın Sayıtları

- Uygulanan yöntemlerin bu araştırmanın amacına ve konusuna uygun olduğu
- Evren ve örnekleme belirlemek yerine çalışma grubunun belirlenmesinin araştırma için veri toplamada yeterli olacağı,
- Kullanılan yöntemler ile elde edilen bilgilerin araştırmayı desteklemesi
- Araştırmaya katılanların verdikleri cevaplarda samimi oldukları düşüncelerinden hareket edilmiştir.

Araştırmanın Sınırlılıkları

- Araştırma yapılandırılmış görüşme ile,
- Türkiye Cumhuriyeti’nde Üniversite bünyesinde müzik eğitimi vermekte olan Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı ile,

- Bu üniversitede Türk Sanat Müziği Bölümü Üslûp ve Repertuvar eğitimi görmekte olan Ses Eğitimi Bölümü 3. ve 4. sınıf öğrencileri ile,
- Araştırmacının sağlayabileceği maddi olanaklar ile sınırlıdır.

Araştırmanın Problem Cümlesi

Klâsik Türk Müziği Repertuvar dersi alan öğrencilerin üslûp ve tavır öğrenimine yönelik algıları nasıldır?

Araştırmanın Alt Problemleri

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Sanat Müziği Bölümü Üslûp ve Repertuvar dersi alan Ses Eğitimi 3. ve 4. sınıf öğrencilerine göre:

1. Repertuvar eğitiminde eserlerin çalışılma sürecinde (Nüans, Makam, Form, Usûl, Güfte) öğrenci algısını etkileyen problemler nelerdir?
2. Repertuvar eğitimi sürecinde üslûp ve tavır öğrenimine yönelik olumsuz algıların oluşmasına sebep olan unsurlar nelerdir?
3. Repertuvar eğitimi sürecinde üslûp ve tavır öğrenimine yönelik algıları etkileyen unsurlar nelerdir?
4. Öğrencilerin Repertuvar eğitime yönelik görüşleri nelerdir?

YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, çalışma grubu, veri toplama araçları ile verilerin çözümlenmesi ve yorumlanmasına ilişkin açıklayıcı bilgilere yer verilmiştir.

Araştırmanın Modeli

Araştırmada nitel araştırma teknikleri kullanılmıştır. Nitel araştırmalar, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama tekniklerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırmalar olarak tanımlanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2000:19).

Araştırma genel çerçevesi, amacı ve yöntemi bakımından tarama modelini esas alan betimsel bir araştırmadır. Betimsel araştırmalar varolan durumu tasvir etmeyi amaçlamaktadır.

Araştırma süresince şu esaslar gerçekleştirilmiştir;

1. Konuyla ilgili çeşitli kaynaklar taranmış ve ön bilgilere ulaşılmıştır.
2. Araştırmada evren ve örneklem tayin edilmemiş, çalışma grubu saptanmıştır.
3. Araştırmaya ilişkin yapılandırılmış görüşme ile veri toplanmıştır. Elde edilen bulgular yorumlanmıştır.

Çalışma Grubu

Araştırmada evren ve örneklem tayin edilmemiştir. Çalışma grubu saptanmıştır. Çalışma grubu; Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Sanat Müziği Bölümü Ses Eğitimi Anasanat Dalı 3. ve 4. Sınıf öğrencileri ile yapılmıştır.

Verilerin Toplanması ve Çözümlenmesi

Yapılandırılmış görüşme ile elde edilen veriler çözümlenmiştir. “Yapılandırılmış görüşme, survey olarak da adlandırılır. Görüşmelerde açık uçlu sorular önceden belirlenmiştir. Görüşmeciler, görüşülenlerden yüz yüze, elektronik ortamda, telefonla ya da bunların bir veya birkaçının bir arada olduğu surveyler uygulayabilirler” (Neuman&Wiegand, 2000 akt. Böke,

2009: 291). Araştırmada katılımcı ve araştırmacı soruların sorulması ve yanıtlanmasında esnek olmuş ve zaman sınırlaması olmaksızın görüşmeler yapılmıştır.

BULGULAR VE YORUM

Araştırma; Klâsik Türk Müziği Repertuvar Eğitimi gören öğrencilerin üslûp ve tavır öğrenimine yönelik algılarını etkileyen unsurları ve öğrenci görüşlerini tespit etmek amacıyla hazırlanmış olup, öğrencilere uygulanan yapılandırılmış görüşme ile veriler toplanmış, işlenen verilerden bulgular elde edilmiş ve bu bulgular yorumlanmıştır.

13 bayan ve 5 erkekten oluşan bir çalışma uygulanmıştır. Çalışmaya katılanların çoğunluğunun 25-30 yaş arasında olduğu, %38.9'ununda 20-25 yaş arasında olduğu görülmektedir. 30 ve üzeri yaş grubunda ise 2 kişi mevcuttur. Öğrencilerin büyük bir çoğunluğu lisans eğitimine başlamadan önce Klâsik Türk Müziği eğitimi aldıklarını belirtmişlerdir. %55.6'sının 3-6, %27.8'inin 6-9, %5.6'sının 9-12, %11.1'inin ise 12 ve üzeri yıldır müzikle ilgilendikleri görülmektedir. Öğrencilerin hepsi konservatuvar okuma düşüncelerinin kendi ilgi ve sevgileri doğrultusunda gerçekleştiğini belirtmişlerdir. Öğrencilerin konservatuvar öncesi %44.4'ü dernek ve korolarda, %27.8'i Belediye Konservatuvarında, %11.1 Trt'de bulunduğunu, öğrencilerin %22.2'si ise Özel Ders aldığını belirtmiştir. 2 öğrencinin ise konservatuvar öncesi herhangi bir kurumda bulunmadığı görülmektedir.

Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum

“Repertuvar eğitiminde eserlerin çalışılma sürecinde (Nüans, Makam, Form, Usûl, Güfte) öğrenci algısını etkileyen problemler nelerdir?”

Bu alt problemlere yönelik olarak öğrenciler Repertuvar eğitiminde eserlerin çalışılma sürecinde (Nüans, Makam, Form, Usûl, Güfte) öğrenci algısını etkileyen problemleri şu şekilde açıklamışlardır:

Nüans Açısından: 9 kişi eser içerisinde yapılması gereken nüansları belirlemekte zorluk çektiklerini söylemiş, 2 kişi hem eser içerisinde yapılması gereken nüansları belirlemekte zorluk çektiklerini hem de derste eğitimcinin seslendirdiği nüansları algılamakta zorluk çektiğini belirtmiştir. Görüşme yapılan 7 kişi bu tür sıkıntıları olmadığı görüşünü dile getirmiştir.

Makamsal Açidan: 3 kişi tanımadığı veya daha önce duymadığı makamları yorumlarken zorluk çektiklerini, 4 kişi ise bazı makamların perdelerini algılamakta ve seslendirmede zorluk çektiklerini belirtmişlerdir. 8 kişi hem tanımadığı veya daha önce duymadığı makamları yorumlarken hemde bazı makamların perdelerini algılamakta ve seslendirmede zorluk çektiklerini belirtmişlerdir. Görüşme yapılan 3 kişi bu tür problemleri olmadığı görüşünü dile getirmiştir.

Form Açısından: 3 kişi formların dönemlerine yönelik yorumlama üslûbunu algılamakta zorluk çektiklerini, 8 kişi ise formların yapısına yönelik yorumlama üslûbunu algılamakta zorluk çektiklerini belirtmişlerdir. Görüşme yapılan kişilerden 5 kişi ise hem formların dönemlerine hemde yapısına yönelik yorumlama üslûbunu algılamakta zorluk çektiklerini dile getirmişlerdir. 2 kişi ise bu tür sıkıntıları olmadığı görüşünü dile getirmiştir.

Usûl Açısından: 9 kişi usûl vurarak okurken esere yorum katmakta zorluk çektiklerini 5 kişi ise hem usûl vurarak okurken esere yorum katmakta hemde büyük usûllü bestelenmiş eserleri seslendirirken zorluk çektiklerini belirtmişlerdir. Görüşme yapılan 4 kişi ise bu tür sıkıntıları olmadığı görüşünü dile getirmiştir.

Güfte Açısından: 8 kişi güfteleri telaffuz ve ifâde etmekte zorluk çektiklerini 6 kişi ise eser içerisindeki hecelerin nerelerde bölünmesi ya da bölünmemesi konusunda zorluk çektiklerini belirtmişlerdir. Görüşme yapılan 4 kişi ise bu tür problemleri olmadığı görüşünü dile getirmiştir.

Bu bulgulardan anlaşılacağı üzere, öğrencilerin çoğunluğu repertuvar eserlerin çalışılma sürecinde bu problemlerle karşılaştıklarını belirtmişlerdir. Bu problemler repertuvar eğitimi sürecinde sık karşılaşılan problemlerdir.

İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar

“Repertuvar eğitimi sürecinde üslûp ve tavır öğrenimine yönelik olumsuz algıların oluşmasına sebep olan unsurlar nelerdir?”

Bu alt problemlere yönelik olarak öğrenciler, Repertuvar eğitimi sürecinde üslûp ve tavır öğrenimine yönelik olumsuz algılarının oluşmasına sebep olan unsurları şu şekilde cevaplamışlardır;

- Yaşanılan zorluklar
- Uygulama ve teori arasındaki farklılık
- Üslûp ve Tavır öğrenimine yönelik çalışmaların yetersizliği
- Eski net olmayan ses kayıtları
- Notaya alınmış bazı eserlerin yeterince düzgün ve anlaşılır olmaması
- Derste yaşanan kaygılar ve heyecan unsuru

Bu bulgulardan anlaşıldığı üzere bu gibi unsurlar repertuvar eğitiminde öğrencilerin olumsuz algılarının oluşmasına neden olmaktadır. Yaşanılan zorluklar öğrencilerin derse yönelik kaygılarını artırmakta zaman zaman kendilerinde güvensizlik hissi yaratmaktadır. Öğrenciler, Klâsik Türk Müziği’ndeki uygulama ve teori arasındaki farklılıkların algılama sürecinde sıkıntı yaşamalarına sebep olduğunu belirtmişlerdir. Bu da olumsuz algıların oluşmasına sebep olmaktadır. Üslûp ve tavır öğrenimine yönelik çalışmaların yetersizliğinin de olumsuz algıların oluşmasına sebep olduğu görülmektedir. Öğrenciler, eser dağarcığı kazanmanlarının yanı sıra üslûp ve tavır öğrenimine yönelik çalışmaların artırılması gerektiği görüşünde ve beklentisi içerisinde olduklarını belirtmişlerdir. Bazı eski net olmayan, zor anlaşılan ses kayıtlarının ve notaya alınmış bazı eserlerin yeterince düzgün ve anlaşılır olmaması da bir diğer olumsuz algıların oluşmasına sebep olan unsurlar arasındadır. Temiz ve anlaşılır notaların verilmesi gerektiği düşüncesi ve beklentisi içerisinde olduklarını ayrıca belirtmişlerdir. Öğrencilerin çoğunluğu derslerde eser icrâsı sırasında kendilerini ifade etmek istediklerini fakat heyecanlarının ve acaba yanlış yaparmıyım gibi kaygılarının buna engel olduğu görüşündedirler. Kendilerini çoğu zaman rahat hissetmediklerini, bu hislerinin de olumsuz algılarının oluşmasına etki ettiğini belirtmişlerdir.

Üçüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar

“Repertuvar eğitimi sürecinde üslûp ve tavır öğrenimine yönelik algıları etkileyen unsurlar nelerdir?”

Bu alt problemlere yönelik olarak öğrenciler, Repertuvar eğitimi sürecinde üslûp ve tavır öğrenimine yönelik algılarını etkileyen unsurları şu şekilde cevaplamışlardır;

- Konservatuvar öncesi Belediye Konservatuvarları, Dernekler, Radyolar ve Özel Derslerin Klâsik Türk Müziği üslûp ve tavır öğrenimine yönelik öğrenci algılarına olumlu yönde etki ettiği
- Popüler kültürün (piyasa üslûplarının) Klâsik Türk Müziği üslûp ve tavır öğrenimine yönelik öğrenci algılarına olumsuz yönde etki ettiği
- Repertuvar eğitimi sürecinde farklı yorumcuları ya da ses kayıtlarını dinlemenin üslûp ve tavır öğrenimine yönelik öğrenci algılarının değişmesine sebep olduğu

Öğrencilerin %11,1'i (2 kişi) Konservatuvar öncesi Belediye Konservatuvarları, Dernekler, Radyolar ve Özel Derslerin Klâsik Türk Müziği üslûp ve tavır öğrenimine yönelik algılarına olumlu yönde “Kısmen” etki ettiği %88,9'u ise “Oldukça” etki ettiği görüşündedirler. Öğrencilerin büyük çoğunluğu algısal açıdan belirli bir altyapıya sahip olmanın avantajlarını yaşadıklarını belirtmişlerdir.

%50 bir oranla öğrenciler, popüler kültürün (piyasa üslûplarının) Klâsik Türk Müziği üslûp ve tavır öğrenimine yönelik algılarına olumsuz yönde “Kısmen” etki ettiği görüşündedirler. Öğrencilerin %27,8'i (5 kişi) “Oldukça” etki ettiğini 4 kişi ise etki etmediğini belirtmişlerdir. Bu durum Klâsik Türk Müziği icrâ üslûp ve tavrı açısından oldukça önem teşkil etmektedir.

Öğrencilerin %50'si Repertuvar eğitimi sürecinde farklı yorumcuları ya da ses kayıtlarını dinlemelerinin üslûp ve tavır öğrenimine yönelik algılarının değişmesine “Oldukça” sebep olduğunu, %38,9'u (7 kişi) “Kısmen” sebep olduğunu belirtmişlerdir. Öğrencilerin %11,1'i (2 kişi) ise Repertuvar eğitimi sürecinde farklı yorumcuları ya da ses kayıtlarını dinlemelerinin üslûp ve tavır öğrenimine yönelik algılarının değişmesine sebep olmadığını belirtmiştir. “Oldukça” veya “Kısmen” değişmesine sebep olduğunu belirten öğrenciler, dinlemiş oldukları ses icrâcılarının üslûp ve tavırlarını zihinlerinde karşılaştırma yaptıklarını ve eğitim süreci içerisinde her bir ses icrâcısından kendi icrâsına katkı sağlayacağını düşündüğü nüansları seslendirmeye çalıştıklarını belirtmişlerdir. Öğrenciler farklı ses icrâcılarını dinledikçe üslûp ve tavır öğrenimine yönelik algılarının zamanla değiştiğini, sonuç olarakta kendi icrâsına ve ifâde biçimine yakın bulduğu ses icrâcısını kendilerine örnek aldıklarını belirtmişlerdir.

Dördüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar

“Repertuvar eğitiminde üslûp ve tavır öğrenimine yönelik öğrencilerin görüşleri nelerdir?”

Bu alt probleme yönelik öğrenciler görüşlerini şu şekilde belirtmişlerdir;

- Repertuvar ders saati süresinin Klâsik Türk Müziği üslûp ve tavrını algılama ve geliştirme açısından yeterli olmadığı
- Repertuvar dersinde uygulanan yöntemlerin Klâsik Türk Müziği üslûp ve tavrını algılamaya Kısmen katkı sağladığı
- Günümüzde meşk yönteminin uygulanmaması ve notaya bağımlı eğitim yönteminin gerçekleşmesi Klâsik Türk Müziği üslûp ve tavır öğrenimine yönelik algıları eserlerdeki perdelerin doğru seslendirilmesi ve eserlere yorum katmak ve nüanslar açısından kısmen etkilediği
- Meşk yöntemi (Fem-i Muhsin) Türk müziği eğitim sistemi içerisinde Klâsik Türk Müziği üslûp ve tavrının algılanması ve gelişimi açısından oldukça gerekli olduğu

Öğrencilerin %66,7'si (12 kişi) Repertuvar eğitimi ders saati süresinin, Klâsik Türk Müziği üslûp ve tavrını algılama ve geliştirme açısından “Kısmen Yeterli” olduğu, %27,8'inin 5 ise “Yetersiz” olduğu görüşündedirler. Öğrencilerin %5,6'sı 1 ise Repertuvar eğitimi ders saati süresini “Oldukça Yeterli” şeklinde belirtmiştir.

Öğrencilerin %72,2'si (13 kişi) Repertuvar dersinde uygulanan yöntemlerin Klâsik Türk Müziği üslûp ve tavrını algılamaya olan etkilerini “Kısmen Katkı Sağlıyor” şeklinde, %16,7'si (3 kişi) “Oldukça Katkı Sağlıyor” şeklinde, öğrencilerin 2'si ise “Katkı Sağlamıyor” görüşündedir.

Öğrencilerin %88,9'u (16 kişi) meşk yönteminin Türk müziği eğitim sistemi içerisinde Klâsik Türk Müziği üslûp ve tavrının algılanması ve gelişimi açısından “Oldukça Gerekli” olduğu görüşündedirler. Öğrencilerden 2 kişi ise “Kısmen Gerekli” olduğu görüşündedir.

Öğrencilerin %72,2'si (13 kişi) günümüzde meşk yönteminin uygulanmaması ve notaya bağımlı eğitim yönteminin gerçekleşmesi Klâsik Türk Müziği üslûp ve tavır öğrenimine yönelik algıları “Kısmen” etkilediği, %27,8'i (5 kişi) ise “Oldukça” etkilediği görüşündedirler. Oldukça veya Kısmen etkilediği görüşünde olan öğrencilerin %16,7'si (3 kişi) eserlerdeki perdelerin doğru seslendirilmesi açısından, %38,9'u (7 kişi) eserlere yorum katmak ve nüanslar açısından, %44,4'ü (8 kişi) ise hem eserlerdeki perdelerin doğru seslendirilmesi, hemde eserlere yorum katmak ve nüanslar açısından kaynaklandığını belirtmişlerdir.

TARTIŞMA-SONUÇ VE ÖNERİLER

Klâsik Türk Müziği ve eğitiminin, tarihi süreç içerisinde değişim ve gelişim gösterdiği görülmektedir. Gelenekte meşk yöntemi ile gerçekleştirilmiş olan repertuvar eğitimi, günümüzde yerini gerek eser bestelemek, gerekse icra ve aktarım için nota kullanımına bırakmıştır. Bu yüzyılın başlarından itibaren nota kullanımında artan yoğunlukla birlikte eğitim sürecinde yine de meşk'in izlerine hala rastlanmaktadır. Eserlerin gerek yapısının makamlarının ve yorumlama biçimlerinin hazmedilmesi açısından meşkin önemi büyüktür. Bu önemi benimsemiş olan birçok sanatkâr iyi bir icranın ve tavrının, geleneksel yöntemin avantajlarından yararlanılmadan elde edilemeyeceği görüşünü çoğu zaman dile getirmişler, ezberden icrâ etmenin notaya bağımlı icraya nazaran yorumsal açıdan daha ruhlu ve etkili olduğunu savunmuşlardır. Notaya bağımlı icra türünün eserin hakkını vermeye yetmeyeceği düşüncesi hâkim olmuştur.

Günümüzde öğrencilerin repertuvar eğitimi sürecine baktığımızda yaşanan birçok problemin olduğu, notaya bağımlı eğitim sürecinde kulak eğitimi ve ezbere icra gibi konuların kısmen zayıf kaldığı dikkat çekmektedir.

Repertuvar eğitimi sürecinde geçilen eserlerin Nüans, Makam, Form, Usûl ve Güfte açısından öğrenci algılarını etkileyen problemlerin olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu problemler Klâsik Türk Müziği Repertuvar Eğitimi sürecinde öğrenci algılarını olumsuz yönde etkileyen ve sık karşılaşılan problemlerdir. Eser içerisinde yapılması uygun olan nüansların belirlenmesi Klâsik Türk Müziği üslûp ve tavrı açısından oldukça önemlidir. Nüansların belirlenmesine yönelik çalışmalar yapılması gerekmektedir. Örn. Klâsik Türk Müziği alanında doğru ses icracılarını dinleyerek eserler üzerinde küçük notlar alarak çalışmalar yapılabilir. Üslûp ve Tavrı öğrenimine yönelik eğitimci ve öğrenci arasında dinlenen ses icracılarının nüansları mukayese edilip tartışılabilir, eser dağarcığı edinmenin yanı sıra yoruma dayalı bir ders yöntemi de geliştirilebilir. Makamsal açıdan yaşanan zorluklar, öğrencinin problem yaşadığı makamları daha önce duymamış olması veya bazı makamların perdelerini yeterince duyuşsal ve bilişsel olarak algılayamadığından kaynaklanan zorluklardır. Problem yaşanan makamlardaki eserlerin daha fazla dinlenilmesi, özelliklerinin kavranıp içeriğinde kullanılan değiştirici işaretlerin öğrenilmesi ve özümsemesi gerekmektedir. Bu bireylerin makamın seslerini doğru şekilde seslendirme ve eserleri algılama becerisi kazanmalarını sağlayacaktır. Usûl açısından yaşanan zorlukların eserlerin hafızaya alınmadan notaya bağımlı bir şekilde icrâ edilmesi sebebiyle gerçekleştiği düşünülmektedir. Eserlere hâkim olmak, eserlere yorum katabilmeyi kolaylaştırmaktadır. Esere hâkim olmayan bireyler zihninde hem melodiyi, hem usûlü düşünmek zorunda kalacaktır. Bu da, eser icrâsı sırasında ikisinden birinin aksamasına ve bozulmasına sebep olacaktır. Eseri ve usûlü özümsemek gerekmektedir. Form açısından öğrencilerin eserleri daha bilinçli bir şekilde icra edebilmesi için, repertuvar eğitimi sürecinde geçilen eserlerin dönemlerine ve yapısına yönelik üslûp ve tavır çalışmalarının yapılması gerektiği ve bu çalışmaların öğrencilere oldukça katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Güfte açısından öğrencilerin güfteleri telaffuz ve ifâde etmekte ve hecelerin nerelerde bölünmesi ya da bölünmemesi gerektiği gibi konularda zorluk çektikleri görülmektedir. Öğrencilerin dil ve

edebiyatı doğru şekilde öğrenmesi ve güftelere nüfuz etmesi gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Güftelerin açıklanıp kelimelerin doğru telaffuzlarının öğretilmesi oldukça önemlidir.

Repertuvar eğitiminde yaşanan problemlerin ve sorunların öğrencilerin olumsuz algılarının oluşmasında etkili olduğu görülmektedir. Bu sorunlara yönelik daha kapsamlı çalışmalar yapılırsa, öğrenciler bu problemlerle daha az karşılaşacaklardır.

Repertuvar eğitimi sürecinde üslûp ve tavır öğrenimine yönelik algıları etkileyen unsurlar dikkat çekmektedir. Konservatuvar öncesi Belediye Konservatuvarları, Radyolar, Dernekler ve Özel Derslerin Klâsik Türk Müziği üslûp ve tavır öğrenimine yönelik öğrenci algılarına olumlu yönde etki ettiği sonucuna varılmıştır. Bu kurumlarda bulunmuş veya özel ders almış öğrencilerin Klâsik Türk Müziği üslûp ve tavır öğrenimine yönelik algıları duyuşsal ve bilişsel olarak gelişmiş bulunmaktadır.

Popüler kültürün (piyasa üslûplarının) de Klâsik Türk Müziği üslûp ve tavır öğrenimine yönelik öğrenci algılarına olumsuz yönde etki ettiği görülmektedir. Öğrencilerin bu gibi icrâ biçimlerinin etkisinde kaldıkları görülmektedir. Bu olumsuz etkiler makbul olmayan icrâların oluşmasına sebep olmaktadır. Öğrenciler bu konuda bilinçlendirilmeli, doğru ses icrâcılarını dinlemeleri teşvik edilmelidir.

Repertuvar eğitimi sürecinde farklı yorumcuları ya da ses kayıtlarını dinlemeleri öğrencilerin üslûp ve tavır öğrenimine yönelik algılarının değişmesine sebep olduğu görülmektedir. Bu süreç içerisinde birçok ses icrâcısını dinleyen öğrenciler sonunda kendi üslûp ve tavrını bu icrâcılar örnek alarak oluşturmaya çalışmaktadır.

Repertuvar eğitimi ders saati süresinin Klâsik Türk Müziği üslûp ve tavrını algılama ve geliştirme açısından kısmen yeterli bulunduğu ve uygulanan yöntemlerin öğrencilere kısmen katkı sağladığı sonucuna ulaşılmıştır. Ders saati süreleri artırılabilir.

Öğrenciler, Meşk yönteminin Türk müziği eğitim sistemi içerisinde Klâsik Türk Müziği üslûp ve tavrının algılanması ve gelişimi açısından oldukça gerekli olduğu görüşündedirler. Nota ve meşk yöntemi ile öğrenme birleştirilebilir. Bu öğrencilerin eser dağarcığı edinmelerinin yanı sıra eserlerdeki icrâ inceliklerini de kazanmalarını sağlayacaktır. Notaya bağımlı eğitim yönteminin Klâsik Türk Müziği üslûp ve tavır öğrenimine yönelik algıları kısmen etkilediği, bu etkinin eserlerdeki perdelerin doğru seslendirilmesi açısından ve eserlere yorum katmak ve nüanslar açısından kaynaklandığı sonucuna varılmıştır.

Repertuvar eğitiminde üslûp ve tavır öğrenimine yönelik algıların olumlu yönde gelişebilmesi açısından daha fazla icrâyâ yönelik çalışmaların artırılması gerektiği görülmektedir. Ezbere icrânın da zayıf kalmaması adına iştimize ve yoruma dayalı yöntemlerden ve gelenekteki eğitim yöntemi avantajlarından faydalanmak gerekmektedir. Ayrıca bu geleneksel icranın ilerlemesi bakımından oldukça önemlidir. Bu sayede, geleneğin üslûp ve tavır özellikleri gelecek kuşaklara kalıcılığını koruyarak aktarılabilir.

KAYNAKÇA

- Ak, A. Ş. (2002), “Türk Mûsikisi Tarihi”, Akçağ Yayınları, Ankara
 Behar, C. (1998,2003). “Aşk Olmayınca Meşk Olmaz” YKY, İstanbul
 Behar, C. (1993). “Zaman, Mekân, Müzik, Klâsik Türk Musikisinde Eğitim (Meşk) İcra ve Aktarım” Afa Yayınları, İstanbul
 Çakar, Ş. (2004). “Türk Müziği Teorisi ve Makamlar” Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara
 Çevikoğlu, T. <http://www.mutriban.com/klasik-turk-muziginin-bugunku-sorunlari>
 Gazimihal, R. M. (1961). “Musiki Sözlüğü” Milli Eğitim Basımevi, İstanbul

- Kaçar, Y. G. (2009). “Türk Mûsikîsi Üzerine Görüşler (Analiz ve Yorumlar)” Maya Akademi Ankara
- Koç, A. (2005). “Tarihsel Süreç İçinde Klâsik Türk Müziği” Mert Matbaacılık
- Öztuna, Y. (1976). “Türk Musikisi Ansiklopedisi II” (2. Kısım) Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul
- Öztuna, Y. (1987 Mart). “Türk Mûsikîsi Teknik Ve Tarih” Ankara
- Sözer, V. (2005 Ocak). Müzik Ansiklopedik Sözlük Remzi Kitabevi
- Şen, O. H (1998). “Alâeddin Yavaşca” Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları
- Tanrıkorur, C. (2003). “Müzik, Kültür, Dil” Dergâh Yayınları
- Tura, Y. (1988). “Müzikte Standardizasyon” Birinci Müzik Kongresi Bildirileri Ankara
- Yavaşca, A. (1997), “Türk Müziği’nde İcra Üslupları, Kırmızı Salon Etkinlikleri”
- Yıldırım, A. Şimşek, H. (2000), “Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemi” Seşkin Yayınları, Ankara

**“AHMED ADNAN SAYGUN’UN AKSAK TARTILAR ÜZERİNE ON ETÜDÜ
ÜZERİNE BİR ANALİZ¹¹⁸”**

Türev BERKİ

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü

Arda ERDEM

Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü

ÖZET

Bu çalışmada, Ahmed Adnan Saygun’un *Aksak Tartılar Üzerine On Etüd, Op. 38* başlıklı albümü üzerinde özgün bir tartı analizi gerçekleştirilmiştir.

Analiz, her bir etüd için “birim değerin belirlenmesi” ve “ölçü anahtarları ve tartı kalıplarının ölçü bazında saptanması” olmak üzere iki ana boyutu kapsamaktadır.

Analiz sonuçları, albüm genelinde 10 farklı ölçü anahtarı ve 38 ayrı tartı kalıbının kullanıldığını ve Saygun’un, tartı kullanımında *çoklu aksak* gibi kendine özgü yaklaşımlar sergilediğini ortaya koymaktadır.

Albümde kullanılan [2 5], [4 3] ve [1 3 4] gibi kalıplar, Türkiye’de bugüne dek yerleşmiş olan aksak tartı algısının yeniden irdelenmesi gerektiğini gözler önüne sermektedir. Bu nedenle, aksak tartı kavramı üzerine yapılmış olan geleneksel tanımların, Saygun’un çağdaş yaklaşımı göz önüne alınarak geliştirilmesi önerilmektedir.

ABSTRACT

In this study, an original rhythm analysis has been conducted on *Ten Études on Aksak Rhythms, Op. 38* by Ahmed Adnan Saygun.

The analysis consists of two main parts which cover “identification of the beat unit” and “identification of the time signatures and rhythmic patterns on the basis of measure”.

The analysis concludes that in *Ten Études* ten different time signatures and thirty-eight distinct rhythmic patterns have been used and Saygun is considered to have unique approaches such as *polyaksak* in his use of rhythm.

The patterns such as [2 5], [4 3] and [1 3 4] indicate that the perception of aksak rhythm which has been used in Turkey should be reconsidered. It is therefore suggested that traditional definitions of aksak rhythms should be improved in the light of Saygun’s contemporary approach.

¹¹⁸ Bu çalışma, Eylül 2010’da Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Anabilim Dalı’nda tamamlanan, *Ahmed Adnan Saygun’un Dört Piyano Yapıtına İlişkin Bir Aksak Tartı Analizi: Opus 38, 45, 47, 58* başlıklı Yüksek Lisans tezi üzerine kuruludur. Bununla birlikte, tezde sergilenen analiz, bu çalışma için geliştirilmiş ve tüm eserler üzerinde yeniden uygulanmıştır. Bu nedenle, elde edilen kimi sonuçlar teze oranla farklılıklar göstermektedir.

1. GİRİŞ

Bugüne dek *aksak tartı* için yapılmış tanımların tamamının, “ikişerli ve üçerli bölünme” biçiminde özetlenebilecek bir ortak payda üzerine inşa edildiği görülmektedir (Bartók, 1938; Fracile, 2003, s. 198; Brăiloiu, 1984, s. 134; İlerici, 1981, s. 423; Danhauser ve Baran, 1988, s. 58; Sun, 2008, s. 73).

Ahmed Adnan Saygun’un 1966 tarihli *Musiki Temel Bilgisi*’nde yer alan aksak tartı tanımlaması da yukarıdaki saptamayı doğrular niteliktedir:

“İkişerli ve üçerli bölünmelere bağlı vuruşların, bu bölünmeler arasındaki farkı belirten süre değerinin hızı değişmemek şartıyla, karıştırılmasından meydana gelen tartı çeşidine *Aksak Tartı* adı verilir.” (Saygun, 1966, s. 104)

Saygun’un besteci ve müzikolog olarak geleneksel Türk müziklerine duyduğu ilgi, kaçınılmaz olarak ritmik öğeler ve dolayısıyla aksak tartılar için de geçerlidir. Bu ilginin en somut kanıtı, bestecinin solo piyano için değişik yıllarda kaleme aldığı ve başlıklarında *Aksak Tartılar Üzerine* ibaresi bulunan dört albümdür.

Tablo 1. Saygun’un *Aksak Tartılar Üzerine* ibareli solo piyano albümleri

Albüm Başlığı	O pus Nr.	Yaz ım Yılı
Aksak Tartılar Üzerine On Etüd	38	1964
Aksak Tartılar Üzerine Oniki Prelüd	45	1967
Aksak Tartılar Üzerine Onbeş Parça	47	1967
Aksak Tartılar Üzerine On Taslak	58	1976

Kanımızca, böylesi bir tablo; bestecinin “söz konusu yapıtlarda aksak tartıyı nasıl ele aldığı” ve “tartı kullanımında kendine özgü yaklaşımlar sergileyip sergilemediği” sorularının ele alınacağı analitik bir çalışmayı zorunlu kılmaktadır. İşte, bu çalışmada, tarafımızdan geliştirilen bir analiz yöntemi (Erdem, 2010), bestecinin *Aksak Tartılar Üzerine On Etüd*¹¹⁹ başlıklı albümü (Saygun, 1964) üzerinde uygulanacaktır.

¹¹⁹ Bundan böyle “On Etüd” olarak anılacaktır.

2. ANALİZ

2.1. Etüd 1

Tablo 2. Etüd 1: Ölçü anahtarları ve tartı kalıplarının dağılımı¹²⁰

ÖNr	ÖA	Tartı Kalıbı	ÖNr	ÖA	Tartı Kalıbı
1-14	4 14/16	[4 3 2 5] ₁₆	107	4 14/16	[2 5 2 5]
15-20	2 7/16	[2 5]	108-113	2 7/16	[4 3]
21-28		[4 3]	114-122	4 14/16	[4 3 2 5]
29		[2 5]	123-124	2 7/16	[4 3]
30		[4 3]	125	4 14/16	[3 4 2 5]
31-33		[3 4]	126		[4 3 2 5]
34-37		[4 3]	127		[4 4 2 4]
38		[3 4]	128-131	2 7/16	[4 3]
39-46		[4 3]	132	4 14/16	[4 4 4 2]
47	4 14/16	[2 5 4 3]	133-134		[4 3 4 3]
48-93	2 7/16	[4 3]	135-137		[4 3 3 4]
94-101		[2 5]	138-144	2 7/16	[4 3]
102		[4 3]	145	- 5/8	-
103-106		[2 5]	146	2 7/16	[4 3]

Yukarıdaki tabloda sergilenen analiz bulguları; Etüd 1’de, iki ayrı ölçü anahtarına dağılmış bulunan 11 farklı tartı kalıbının varlığını gözler önüne sermektedir. Bunlardan [4 3 2 5], [2 5], [4 3], [3 4], [2 5 4 3], [2 5 2 5], [3 4 2 5], [4 3 4 3] ve [4 3 3 4] olmak üzere 9’u *aksak*; [4 4 2 4] ve [4 4 4 2] olmak üzere 2’si ise *aksak olmayan* tartı kalıbıdır.

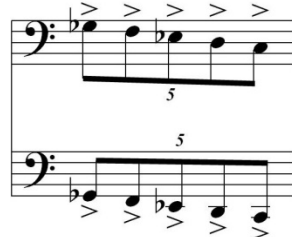
Etüdün 133. ölçüsünün, sol anahtarındaki *sekizlemelere* rağmen [4 3 4 3] olarak kabul edilmesi, fa anahtarındaki ritmik yapının esas alınmasından kaynaklanmaktadır.



Nota 1. Etüd 1, ÖNr 133

¹²⁰ Tabloda yer alan ÖNr ölçü numarasını, ÖA ise ölçü anahtarını simgeleyen kısaltmalardır. 14/16 ve 7/16, ilgili ölçü için geçerli olan ve fakat notada gösterilmeyen ölçü anahtarlarını; 4 ve 2, bestecinin standart ölçü anahtarı yerine kullandığı ve vuruş sayısını gösteren rakamları simgelemektedir. [4 3 2 5] tartı kalıbının sağında yer alan ₁₆ ise, etüdün tümünü temsil ettiği belirlenen birim değer olan *onaltılığ*ı göstermektedir.

Etüdün 145. ölçüsündeki *beşlemelerin*, - notaların gruplandırılma biçimi ve sekizliklerin tamamındaki aksanlar dikkate alınarak - bünyesinde [2 3] ya da [3 2] gibi bir bölünüm barındırmadığı ve dolayısıyla bir *tartı kalıbı* olarak değerlendirilemeyeceği kanaatine varılmıştır. Ölçünün 5/8 ölçü anahtarı altında sınıflandırılmasının gerekçesi ise, böyle bir yapının 7/16'ı fiilen geçersiz kıldığı ve ancak 5/8 düşünülerek seslendirilebileceği gerçeğidir.



Nota 2. Etüd 1, ÖNr 145

Tablo 3. Etüd 1: Tartı kalıplarının kullanım sıklığı

Tartı Kalıbı	Tartı Kalıbının Kullanıldığı Ölçü Sayısı	Tartı Kalıbının Kullanılma Oranı (%)
[4 3]	88	60,3
[4 3 2 5]	24	16,4
[2 5]	19	13,0
[3 4]	4	2,7
[4 3 3 4]	3	2,1
[4 3 4 3]	2	1,4
[2 5 4 3]	1	0,7
[2 5 2 5]	1	0,7
[3 4 2 5]	1	0,7
[4 4 2 4]	1	0,7
[4 4 4 2]	1	0,7

2.2. Etüd 2

Tablo 4. Etüd 2: Ölçü anahtarları ve tartı kalıplarının dağılımı

ÖNr	ÖA	Tartı Kalıbı	ÖNr	ÖA	Tartı Kalıbı
1	3 8/8	[3 2 3] ₈	50		[3 3 2]
-2			51-59		[3 2 3]
3		[3 3 2]	60-61		[3 3 2]
4		[3 2 3]	62		[1 3 4]
-7			63	4 8/8	[2 2 2 2]
8		[3 3 2]	64-65	3 8/8	[3 2 3]
9		[3 2 3]	66		[3 3 2]
-14			67		[3 2 3]
1		[3 3 2]	68	4 8/8	[2 2 2 2]
5-17		[3 2 3]	69-70	3 8/8	[3 2 3]
1		[3 2 3]	71	4 8/8	[2 2 2 2]
8-35		[3 2 3]			
3		[3 2 3]			
6		[2 2 2 2]			
3		[3 2 3]			
7-45					
4	4 8/8	[2 2 2 2]			
6-47					

8	4	3	8/8	[3 2 3]	72-85	3	8/8	[3 2 3]
9	4			[2 3 3]	86-88	4	8/8	[2 2 2 2]

Yukarıdaki tabloda sergilenen analiz bulguları; Etüd 2’de, tek bir ölçü anahtarı altında toplanmış bulunan 5 farklı tartı kalıbının varlığını ortaya koymaktadır. Bunlardan [3 2 3], [3 3 2], [2 3 3] ve [1 3 4] olmak üzere 4’ü *aksak*; [2 2 2 2] ise *aksak olmayan* tartı kalıbıdır.

Etüdün en ilgi çekici özelliği, 36. ölçüde, sağ eldeki [3 2 3]’e karşı sol elde [2 2 2 2] bölünümüne yer verilmiş oluşudur. Bu durum *çoklu tartı* olarak adlandırılabilir.



Nota 3. Etüd 2, ÖNr 36

Tablo 5. Etüd 2: Tartı kalıplarının kullanım sıklığı

Tartı Kalıbı	Tartı Kalıbının Kullanıldığı Ölçü Sayısı	Tartı Kalıbının Kullanılma Oranı (%)
[3 2 3]	69	78,4
[3 3 2]	9	10,2
[2 2 2 2]	9	10,2
[2 3 3]	1	1,1
[1 3 4]	1	1,1

2.3. Etüd 3

Tablo 6. Etüd 3: Ölçü anahtarları ve tartı kalıplarının dağılımı

ÖNr	ÖA	Tartı Kalıbı	ÖNr	ÖA	Tartı Kalıbı
1-5	4 9/8	[2 2 2 3] ₈	13		[2 2 2 3]
6		[2 2 2 3]			[3 3 3]
		[3 2 2 2]			[2 3 2 2]
		[2 2 3 2]	14-15		[2 2 2 3]
7		[2 2 2 3]	16		[2 2 3 2]
		[3 2 2 2]	17-21		[2 2 2 3]
8		[3 2 2 2]	22	3 9/8	[3 3 3]
9	3 9/8	[3 3 3]	23-24	4 9/8	[2 2 2 3]
10-11	4 9/8	[2 2 2 3]	25-26		[3 2 2 2]
12		[2 2 2 3]	27		[2 2 2 3]
		[2 2 3 2]			

Yukarıdaki tabloda sergilenen analiz bulguları; Etüd 3’de, tek bir ölçü anahtarı altında toplanmış bulunan 5 farklı tartı kalıbının varlığını gözler önüne sermektedir. Bunlardan [2 2 2 3], [3 2 2 2], [2 2 3 2] ve [2 3 2 2] olmak üzere 4’ü *aksak*; [3 3 3] ise *aksak olmayan* tartı kalıbıdır.

Etüdün en ilgi çekici özelliği; 6. ölçüde üç farklı aksak tartı kalıbına; 7. ve 12. ölçülerde iki farklı aksak tartı kalıbına; 13. ölçüde ise iki farklı aksak ve bir aksak olmayan tartı kalıbına *aynı anda* yer verilmiş oluşudur. Bu durum, *çoklu aksak* olarak adlandırılabilir.



Nota 4. Etüd 3, ÖNr 6



Nota 5. Etüd 3, ÖNr 7



Nota 6. Etüd 3, ÖNr 12



Nota 7. Etüd 3, ÖNr 13

Tablo 7. Etüd 3: Tartı kalıplarının kullanım sıklığı

Tartı Kalıbı	Tartı Kalıbının Kullanıldığı Ölçü Sayısı	Tartı Kalıbının Kullanılma Oranı (%)
[2 2 2 3]	21	77,8
[3 2 2 2]	5	18,5
[2 2 3 2]	3	11,1
[3 3 3]	3	11,1
[2 3 2 2]	1	3,7

2.4. Etüd 4

Tablo 8. Etüd 4: Ölçü anahtarları ve tartı kalıplarının dağılımı

ÖNr	ÖA	Tartı Kalıbı
1-4	4 9/8	[2 2 2 3] ₈
5		[2 3 2 2]
6		[3 2 2 2]
7-10		[2 2 2 3]
11-12		[2 3 2 2]
13-17		[2 2 2 3]
18		[2 3 2 2]
19		[3 2 2 2]
20-35		[2 2 2 3]

Yukarıdaki tabloda sergilenen analiz bulguları; Etüd 4’de, tek bir ölçü anahtarı altında toplanmış bulunan 3 farklı tartı kalıbının varlığını ortaya koymaktadır. Bunların tamamı aksak tartı kalıbıdır.

Tablo 9. Etüd 4: Tartı kalıplarının kullanım sıklığı

Tartı Kalıbı	Tartı Kalıbının Kullanıldığı Ölçü Sayısı	Tartı Kalıbının Kullanılma Oranı (%)
[2 2 2 3]	29	82,9
[2 3 2 2]	4	11,4
[3 2 2 2]	2	5,7

2.5. Etüd 5

Tablo 10. Etüd 5: Ölçü anahtarları ve tartı kalıplarının dağılımı

ÖNr	ÖA	Tartı Kalıbı
1-84	2 5/8	[2 3] ₈
85	6/8	-
86-124	2 5/8	[2 3]

Yukarıdaki tabloda sergilenen analiz bulguları; Etüd 5’de tek bir tartı kalıbının varlığını gözler önüne sermektedir.

Etüdün 25. ölçüsünün, sol anahtarındaki *altılamaya* rağmen [2 3] olarak kabul edilmesi, fa anahtarındaki ritmik yapının esas alınmasından kaynaklanmaktadır.

**Nota 8. Etüd:5, ÖNr 25**

Etüdün 85. ölçüsünde her iki elde yer alan altılama, bünyesinde herhangi bir bölünüm barındırmadığından, bir tartı kalıbı olarak değerlendirilmemiş ve söz konusu ölçü, - Etüd 1’in 145. ölçüsüne getirilen yoruma paralel olarak - 6/8 kabul edilmiştir.



Nota 9. Etüd 5, ÖNr 85

Tablo 11. Etüd 5: Tartı kalıplarının kullanım sıklığı

Tartı Kalıbı	Tartı Kalıbının Kullanıldığı Ölçü Sayısı	Tartı Kalıbının Kullanılma Oranı (%)
[2 3]	123	99,2

2.6. Etüd 6

Tablo 12. Etüd 6: Ölçü anahtarları ve tartı kalıplarının dağılımı

ÖNr	ÖA	Tartı Kalıbı	Nr	ÖA	Tartı Kalıbı
1-9	4 10/8	[3 2 2 3] ₈	5-53		[3 2 2 3]
10-11		[3 2 3 2]	4		[2 3 3 2]
			5-60		[3 2 2 3]
12-17		[3 2 2 3]	1-62	2 5/8	[2 3]
18		[2 3 2 3]	3-65	4 10/8	[3 2 2 3]
		[3 2 2 3]	6		[3 2 2 3]
19		[3 2 2 3]			[2 3 2 3]
		[2 3 2 3]	7-117		[3 2 2 3]
20		[2 3 2 3]			
21-43		[3 2 2 3]			
44		[2 3 2 3]			

Yukarıdaki tabloda sergilenen analiz bulguları; Etüd 6'da, iki ayrı ölçü anahtarına dağılmış bulunan 5 farklı tartı kalıbının varlığını ortaya koymaktadır. Bunların tamamı aksak tartı kalıbıdır.

Etüd 3'de değinilen *çoklu aksak* anlayışını Etüd 6'nın 18., 19. ve 66. ölçülerinde görmek mümkündür.



Nota 10. Etüd 6, ÖNr 18

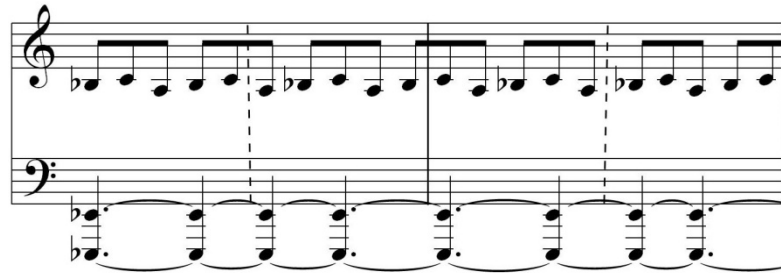


Nota 11. Etüd 6, ÖNr 19



Nota 12. Etüd 6, ÖNr 66

Etüdün 108. ölçüsünün, sol anahtarındaki üçlü gruplamalara rağmen [3 2 2 3] olarak kabul edilmesi, fa anahtarındaki ritmik yapının esas alınmasından kaynaklanmaktadır.



Nota 13. Etüd 6, ÖNr 108

Etüdün 109. ölçüsünün ikinci yarısında yer alan onaltılıklar, - besteci tarafından belirtilmemesine rağmen - *onbeşleme* olarak düşünülmelidir. Bu durumda her üç onaltılığı bir sekizlik karşılayacağından, ölçünün ikinci yarısı için geçerli olan [2 3] bölümünde herhangi bir değişiklik olmayacaktır. Bu nedenle ölçünün tamamı [3 2 2 3] olarak kabul edilmiştir.



Nota 14. Etüd 6, ÖNr 109

Tablo 13. Etüd 6: Tartı kalıplarının kullanım sıklığı

Tartı Kalıbı	Tartı Kalıbının Kullanıldığı Ölçü Sayısı	Tartı Kalıbının Kullanılma Oranı (%)
[3 2 2 3]	110	94,0
[2 3 2 3]	5	4,3
[2 3]	2	1,7
[3 2 3 2]	1	0,9
[2 3 3 2]	1	0,9

2.7. Etüd 7

Tablo 14. Etüd 7: Ölçü anahtarları ve tartı kalıplarının dağılımı

ÖNr	ÖA	Tartı Kalıbı
1	4 11/8	[3 3 3 2] ₈
-2		
3		[3 2 3 3]
4		[3 3 2 3]
5		[3 3 3 2]
-6		
7		[3 3 2 3]
8		[3 2 3 3]
-10		
1		[3 3 3 2]
1-37		

Yukarıdaki tabloda sergilenen analiz bulguları; Etüd 7’de, tek bir ölçü anahtarı altında toplanmış bulunan 3 farklı tartı kalıbının varlığını gözler önüne sermektedir. Bunların tamamı aksak tartı kalıbıdır.

Tablo 15. Etüd 7: Tartı kalıplarının kullanım sıklığı

Tartı Kalıbı	Tartı Kalıbının Kullanıldığı Ölçü Sayısı	Tartı Kalıbının Kullanılma Oranı (%)
[3 3 3 2]	31	83,8
[3 2 3 3]	4	10,8
[3 3 2 3]	2	5,4

2.8. Etüd 8

Tablo 16. Etüd 8: Ölçü anahtarları ve tartı kalıplarının dağılımı

ÖNr	ÖA	Tartı Kalıbı
1	4 13/16	[3 3 3 4] ₁₆
-67		
6		[4 4 2 3]
8		
6		[4 2 3 4]
9		
7		[3 3 3 4]
0-84		

Yukarıdaki tabloda sergilenen analiz bulguları; Etüd 8’de, tek bir ölçü anahtarı altında toplanmış bulunan 3 farklı tartı kalıbının varlığını ortaya koymaktadır. Bunların tamamı aksak tartı kalıbıdır.

Tablo 17. Etüd 8: Tartı kalıplarının kullanım sıklığı

Tartı Kalıbı	Tartı Kalıbının Kullanıldığı Ölçü Sayısı	Tartı Kalıbının Kullanılma Oranı (%)
[3 3 3 4]	82	97,6
[4 4 2 3]	1	1,2
[4 2 3 4]	1	1,2

2.9. Etüd 9

Tablo 18. Etüd 9: Ölçü anahtarları ve tartı kalıplarının dağılımı

ÖNr	ÖA	Tartı Kalıbı
1-21	4 15/16	[4 4 4 3] ₁₆
22		[4 4 3 4]
23		[4 3 4 4]
24-26		[4 4 4 3]
27		[4 4 3 4]
28		[4 4 4 3]
29		[4 3 4 4]
30-39		[4 4 4 3]

Yukarıdaki tabloda sergilenen analiz bulguları; Etüd 9’da, tek bir ölçü anahtarı altında toplanmış bulunan 3 farklı tartı kalıbının varlığını gözler önüne sermektedir. Bunların tamamı aksak tartı kalıbıdır.

Tablo 19. Etüd 9: Tartı kalıplarının kullanım sıklığı

Tartı Kalıbı	Tartı Kalıbının Kullanıldığı Ölçü Sayısı	Tartı Kalıbının Kullanılma Oranı (%)
[4 4 4 3]	35	89,7
[4 3 4 4]	2	5,1
[3 4 4 4]	2	5,1

2.10. Etüd 10

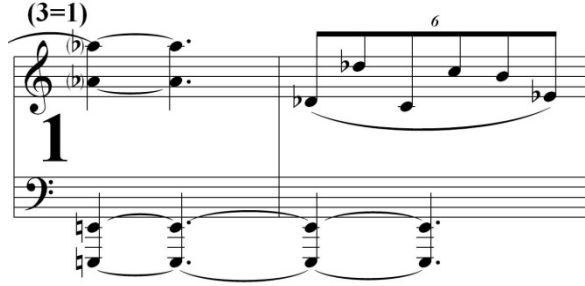
Tablo 20. Etüd 10: Ölçü anahtarları ve tartı kalıplarının dağılımı

ÖNr	ÖA	Tartı Kalıbı
1-37	3 10/16	[3 3 4] ₁₆
38		[3 4 3]
39-95		[3 3 4]
96-103	1 5/8	-
104	3 10/16	[4 3 3]
105-110		[3 3 4]
111		[3 4 3]
112-114		[3 3 4]
115		[3 4 3]
116-117		[4 3 3]
118-137		[3 3 4]

Yukarıdaki tabloda sergilenen analiz bulguları; Etüd 10’da, tek bir ölçü anahtarı altında toplanmış bulunan 3 farklı tartı kalıbının varlığını ortaya koymaktadır. Bunların tamamı aksak

tartı kalıbıdır.

Bununla birlikte, etüdün 96. ve 103. ölçüleri arasında sol elde açıkça görülen [2 3] bölünümünün değerlendirme kapsamı dışında bırakılması, bestecinin, bu ölçülerin her birindeki vuruş sayısını *1* olarak öngörmesinden kaynaklanmaktadır.



Nota 15. Etüd 10, ÖNr 96-97

Tablo 21. Etüd 10: Tartı kalıplarının kullanım sıklığı

Tartı Kalıbı	Tartı Kalıbının Kullanıldığı Ölçü Sayısı	Tartı Kalıbının Kullanılma Oranı (%)
[3 3 4]	123	89,8
[3 4 3]	3	2,2
[4 3 3]	3	2,2

3. SONUÇLAR

Tablo 22, Tablo 23 ve Tablo 24’de, On Etüd üzerinde gerçekleştirilen analiz sonucunda elde edilen istatistiksel bulgulara yer verilmektedir:

Tablo 22. On Etüd: Ölçü anahtarları ve tartı kalıplarının dağılımı

ÖA	ÖA'nın													
	İçerdiği Vuruş Sayısı	Kullanıldığı Ölçü Sayısı											On Etüd Genelinde Kullanılma Oranı (%)	
		Etüd 1	Etüd 2	Etüd 3	Etüd 4	Etüd 5	Etüd 6	Etüd 7	Etüd 8	Etüd 9	Etüd 10	On Etüd		
5/8	2	-	-	-	-	123	2	-	-	-	-	125	5,0	6,1
	1	1	-	-	-	-	-	-	-	-	8	9	,1	
8/8	3	-	80	-	-	-	-	-	-	-	-	80	,6	0,6
	4	-	8	-	-	-	-	-	-	-	-	8	,0	
9/8	4	-	-	25	35	-	-	-	-	-	-	60	,2	,4
	3	-	-	2	-	-	-	-	-	-	-	2	,2	
10/8	4	-	-	-	-	-	115	-	-	-	-	115	13,8	
11/8	4	-	-	-	-	-	-	37	-	-	-	37	4,4	
7/16	2	111	-	-	-	-	-	-	-	-	-	111	13,3	
10/16	3	-	-	-	-	-	-	-	-	-	129	129	15,5	
13/16	4	-	-	-	-	-	-	-	84	-	-	84	10,1	
14/16	4	34	-	-	-	-	-	-	-	-	-	34	4,1	
15/16	4	-	-	-	-	-	-	-	-	39	-	39	4,7	
												834		

Tablo 23. On Etüd: Tartı kalıplarının, ölçü anahtarlarına dağılımı

ÖA	ÖA'nın İçerdiği Vuruş sayısı	Tartı Kalıbı	ÖA'nın Ölçü Sayısı	Tartı Kalıbının Ölçü Sayısı	Tartı Kalıbının, ÖA İçinde Kullanılma Oranı (%)
5/8	2	[2 3]	134	125	93,3
	1	-		9	6,7
6/8	1	-	1	-	-
8/8	3	[3 2 3]	88	69	78,4
		[3 3 2]		9	10,2
		[2 3 3]		1	1,1
		[1 3 4]		1	1,1
	4	[2 2 2 2]		9	10,2
9/8	4	[2 2 2 3]	62	50	80,7
		[3 2 2 2]		7	11,3
		[2 3 2 2]		5	8,1
		[2 2 3 2]		3	4,8
	3	[3 3 3]		3	4,8
10/8	4	[3 2 2 3]	115	110	95,7
		[2 3 2 3]		5	4,4
		[3 2 3 2]		1	0,9
		[2 3 3 2]		1	0,9
11/8	4	[3 3 3 2]	37	31	83,8
		[3 2 3 3]		4	10,8
		[3 3 2 3]		2	5,4
7/16	2	[4 3]	111	88	79,3
		[2 5]		19	17,1
		[3 4]		4	3,6
10/16	3	[3 3 4]	129	123	95,4
		[3 4 3]		3	2,3
		[4 3 3]		3	2,3
13/16	4	[3 3 3 4]	84	82	97,6
		[4 4 2 3]		1	1,2
		[4 2 3 4]		1	1,2
14/16	4	[4 3 2 5]	34	24	70,6
		[4 3 3 4]		3	8,8
		[4 3 4 3]		2	5,9
		[2 5 4 3]		1	2,9
		[2 5 2 5]		1	2,9
		[3 4 2 5]		1	2,9
		[4 4 2 4]		1	2,9
		[4 4 4 2]		1	2,9
15/16	4	[4 4 4 3]	39	35	89,7
		[4 4 3 4]		2	5,1
		[4 3 4 4]		2	5,1

Tablo 24. On Etüd: Tartı kalıplarının kullanım sıklığı

Tartı Kalıbı	Tartı Kalıbının Ölçü Sayısı	Tartı Kalıbının Kullanılma Oranı (%)
[2 3]	125	15,0
[3 3 4]	123	14,8
[3 2 2 3]	110	13,2
[4 3]	88	10,6
[3 3 3 4]	82	9,8
[3 2 3]	69	8,3
[2 2 2 3]	50	6,0
[4 4 4 3]	35	4,2

[3 3 3 2]	31	3,7
[4 3 2 5]	24	2,9
[2 5]	19	2,3
[3 3 2]	9	1,1
[2 2 2 2]	9	1,1
[3 2 2 2]	7	0,8
[2 3 2 2]	5	0,6
[2 3 2 3]	5	0,6
[3 2 3 3]	4	0,5
[3 4]	4	0,5
[2 2 3 2]	3	0,4
[3 3 3]	3	0,4
[3 4 3]	3	0,4
[4 3 3]	3	0,4
[4 3 3 4]	3	0,4
[3 3 2 3]	2	0,2
[4 3 4 3]	2	0,2
[4 4 3 4]	2	0,2
[4 3 4 4]	2	0,2
[2 3 3]	1	0,1
[1 3 4]	1	0,1
[3 2 3 2]	1	0,1
[2 3 3 2]	1	0,1
[4 4 2 3]	1	0,1
[4 2 3 4]	1	0,1
[2 5 4 3]	1	0,1
[2 5 2 5]	1	0,1
[3 4 2 5]	1	0,1
[4 4 2 4]	1	0,1
[4 4 4 2]	1	0,1

Tablo 22, Tablo 23 ve Tablo 24’de sergilenen bulgular bir bütün olarak değerlendirildiğinde, aşağıdaki *özet* sonuçlara ulaşılması mümkündür:

On Etüd genelinde,

- 10 farklı ölçü anahtarı kullanılmaktadır (5/8, 8/8, 9/8, 10/8, 11/8, 7/16, 10/16, 13/16, 14/16, 15/16).

- □ %10’un üzerinde kullanılan ölçü anahtarı sayısı 6’dır. Bunlardan 5/8, %16,1’lik kullanılma oranıyla ilk sırada yer almakta; bunu sırasıyla %15,5’le 10/16, %13,8’le 10/8, %13,3’le 7/16, %10,6’yla 8/8 ve %10,1’le 13/16 izlemektedir.

- Çoğunlukla, “her etüd için farklı ve tek bir ölçü anahtarı” kurgulandığı görülmektedir.

- □38 farklı tartı kalıbı kullanılmaktadır. Bunların 34’ü aksak, 4’ü ise aksak olmayan tartı kalıbıdır.

- □ %10’un üzerinde kullanılan tartı kalıbı sayısı 4’dür. Bunlardan [2 3], %15,0’lık kullanılma oranıyla ilk sırada yer almakta; bunu sırasıyla %14,8’le [3 3 4], %13,2’yle [3 2 2 3] ve %10,6’yla [4 3] izlemektedir.

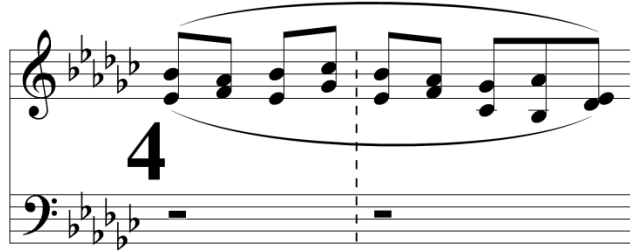
Kanımızca, Saygun'un, On Etüd genelinde, tartı kullanımına yönelik olarak sergilediği *kendine özgü* yaklaşımlar şu iki başlık altında toplanabilir:

- *Çoklu tartı* ve *çoklu aksak* kullanımları

Tablo 25. On Etüd: Çoklu tartı ve çoklu aksak kullanımlarının dağılımı

Etüd	Nr	Aynı Anda Kullanılan Tartı Kalıpları	Adlandırma
Etüd 2	6	[3 2 3] [2 2 2 2]	Çoklu tartı
Etüd 3		[2 2 2 3] [3 2 2 2] [2 2 3 2]	Çoklu aksak
		[2 2 2 3] [3 2 2 2]	Çoklu aksak
	2	[2 2 2 3] [2 2 3 2]	Çoklu aksak
	3	[2 2 2 3] [3 3 3] [2 3 2 2]	Çoklu aksak
Etüd 6	8	[2 3 2 3] [3 2 2 3]	Çoklu aksak
	9	[3 2 2 3] [2 3 2 3]	Çoklu aksak
	6	[3 2 2 3] [2 3 2 3]	Çoklu aksak

- Geleneksel ölçü anahtarları yerine *vuruş sayısı* gösterimi



Nota 16. Etüd 4, ÖNr 1

Saygun, hiçbir etüdde 5/8, 9/8 ya da 7/16 gibi standart bir ölçü anahtarı simgesine yer vermemekte; bunun yerine, ölçülerdeki *vuruş sayısını* gösteren bir rakam kullanmaktadır. Bu kullanımın, “aksak taktillerin yer almadığı kültürden gelen bir yorumcuya, bu kavramı daha kolay algılatma” amaçlı olup olmadığı, kanımızca ayrı bir inceleme ve araştırma konusudur.

4. TARTIŞMA: YENİ BİR AKSAK TARTI TANIMI ÖNERİSİ

On Etüd genelinde kullanıldığı saptanan [2 5], [4 3] ve [1 3 4] gibi tartı kalıpları; kanımızca, Türkiye’de bugüne dek yerleşmiş olan aksak tartı algısının yeniden irdelenmesi gerektiğini gözler önüne sermektedir.

Bu nedenle, Saygun’un çağdaş yaklaşımı da göz önüne alınarak tarafımızdan geliştirilen yeni bir aksak tartı *tanımı*, ilgili çevrelerde tartışılmak üzere aşağıda sergilenmektedir:

Bir ölçüde, biri 2 (ya da 4) birim ve diğeri 3 (ya da 6) birim uzunluğunda iki farklı vuruş yer alıyorsa, ölçüdeki diğer vuruşların varlığı, sayısı ve uzunluğuna bakılmaksızın, “aksak tartı” söz konusudur.

Tanımda yer alan *birim* ifadesi, “bir ölçüdeki en küçük süre değeri” değil, o ölçünün içinde yer aldığı “eserin tümünü temsil edebilecek” bir süre değeridir:



Nota 17. Etüd 4, ÖNr 1



Nota 18. Etüd 4, ÖNr 23



Nota 19. Etüd 4, ÖNr 33

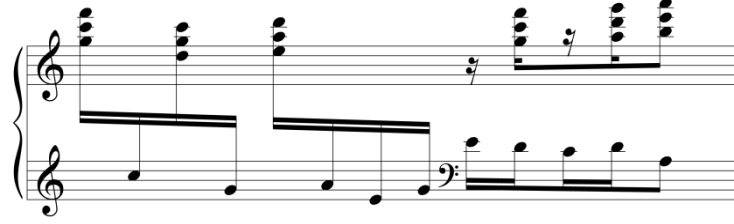
Nota 17, Nota 18 ve Nota 19’da sergilenen üç ölçü de aynı eserden alınmıştır. Bu ölçüler tek tek göz önüne alındığında,

- Nota 17’deki en küçük değerin *sekizlik*,
- Nota 18 ve Nota 19’daki en küçük değerin ise *otuzikilik* olduğu kolaylıkla görülmektedir.

Bununla birlikte, Nota 18 ve Nota 19’daki notaların besteci tarafından *gruplandırılma biçimi* dikkate alındığında, sekizliğin, bu üç ölçünün tamamını temsil edebilecek tek süre değeri olduğu ortaya çıkmaktadır. Şu halde, söz konusu ölçülerde [2 2 2 3]₈ biçiminde gösterilebilecek bir aksak tartı kalıbı mevcuttur.



Nota 20. Saygun, *Aksak Tartılar üzerine On Taslak*, Taslak 10, ÖNr 10



Nota 21. Saygun, *Aksak Tartılar üzerine On Taslak*, Taslak 10, ÖNr 12

Nota 20 ve Nota 21’de sergilenen iki ölçü de aynı eserden alınmıştır. Bu ölçülerde birim değer *onaltılık* olduğu göz önüne alındığında, tartı kalıplarının, sırasıyla [4 4 5] ve [4 4 6] olacağı açıktır.

[4 4 5] gibi bir bölünümün bir aksak tartı olduğu, ilk bakışta anlaşılmayabilir. Ancak, burada önemli olan husus, tartı kalıbında yer alan “5”in, - Saygun’un, ilgili ölçü için tartı kalıbı gösterimine uygun şekilde - “2 + 3” biçiminde bir görünüm arz ettiği ve buradan hareketle, tartı kalıbının gerçekte [4 4 2 3] olduğudur.

Nota 21’de sergilenen ritmik yapı ilk bakışta [2 2 3] bölünümünü akla getirir de, ölçüdeki birim değer *onaltılık* oluşu nedeniyle tartı kalıbı [4 4 6] olarak kabul edilmelidir.

KAYNAKÇA

- Bartók, B. (1938). The so-called Bulgarian Rhythm. Erişim: 11 Ağustos 2010, Society of Folk Dance Historians Ağ Sitesi: <http://www.sfdh.org/ea.php?a=bartokbulgarian>
- Brăiloiu, C. (1984). Problems of Ethnomusicology. Cambridge: Cambridge University Press.
- Danhauser, A., Baran İ. (1988). Temel Müzik Kuralları. Ankara: Belgi Yayınları
- Erdem, A. (2010). Ahmed Adnan Saygun’un Dört Piyano Yapıtına İlişkin Bir Aksak Tartı Analizi: Opus 38, 45, 47, 58. Yüksek Lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Fracile, N. (2003). The “Aksak” Rhythm, a Distinctive Feature of the Balkan Foklore. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 44(1), 197-210.
- İlerici, K. (1981). Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi
- Saygun, A. A. (1964). Ten Études On Aksak Rhythms, Op. 38. New York: Southern Music Publishing Co. Inc. (1969)
- Saygun, A. A. (1966). Musiki Temel Bilgisi. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi
- Sun, M. (2008). Solfej 2. Ankara: Sun Yayınevi

“KÜLTÜREL KİMLİK BAĞLAMINDA SİVAS’TAKİ TÜRKÜ BARLAR”

Türker EROL

**Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi
Anabilim Dalı Öğretim Görevlisi**

Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Doktora Öğrencisi

Doç. Dr. Gülay KARŞICI

Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü

ÖZET

Son dönemde otantisite, kültürel kimlik, göç ya da kentleşme boyutlarında tartışılan türkü barlar birçok disiplinde bir araştırma konusu olarak kendisine yer bulur. Özellikle müzikoloji ve sosyoloji disiplininden araştırmacıların ilgi odağı haline gelen türkü bar ve kafeler, mekân-müzik ilişkisi bağlamında da değerlendirilir. Bu çalışma türkü bar fenomeni, burada yapılan ve değişkenlik gösteren dağar, müzisyen profili, seslendirme pratikleri ve mekân özelliklerini kapsayan ve Sivas’ta 2011 yılında gerçekleştirilen bir alan çalışmasıdır. Makalede mekân sahipleri, müzisyenler ve izlerkitleyle yapılan görüşmeler sonucu şekillenen araştırmanın sonuçları tartışıldı.

Anahtar kelimeler: Türkü bar, mekân, müzisyen profili, izlerkitle.

SIVAS TURKU BARS IN THE CONTEXT OF CULTURAL IDENTITY

ABSTRACT

Türkü Bars, which have recently been studied in terms of authenticity, cultural identity, immigration or urbanization, have found its place in many disciplines as a research subject. Türkü Bars and Cafes, which has become a focus of interest for researchers especially from the disciplines of musicology and sociology, have been studied in terms of space-music relationship. The present study, which is a field study conducted in Sivas in 2011, includes the phenomenon of Türkü Bar, its repertoire showing transformations, the profile of musicians, the practices of performances and the characteristics of the space. In this article, the results of the study, which has been formed in accordance with the interviews with the owners of the spaces, the musicians and the audience, discussed.

Key words: Türkü bar, space, the profile of the musician, audience.

Türkü barların sosyal ve kültürel yaşam içerisindeki yerini anlamak için 1980’li yılların Türkiye’sine bakmak yerinde olur. Aslı Kayhan İstanbul Beyoğlu’nda yapmış olduğu bir alan araştırmasında türkü barların geçmişini şöyle açıklar:

Türkü barların büyük şehirlerdeki geçmişi, 1950’lere uzanan kırdan kente göç tarihine dayanır. 1950’lerden sonra başlayan görece demokratik yaşam kentlerin bileşenlerine yansdı. Özellikle kent yaşamı bir özgürlükler ve kazanımlar toplamı olarak sunulunca kırdan göç edenlerde büyük bir artış başladı... 1980 sonrası özellikle Özal’la başlayan yeni liberal demokrasi anlayışı istense de istenmese de artık kentin parçası olan bu insanlara kamusal alanda kendini ifade etme cesareti kazandırdı. Bu anlamıyla türkü barlar özellikle İstanbul’da ilk olarak 1980’li yılların başlarında açılmaya başlamıştır. (Kayhan, 2003:125)

Bu süreçle köyden kente göç şehirlerin sosyal ve kültürel yapılarında değişikliğe neden olur. Endüstrileşmenin ekonomik bir sonucu olarak insanlar kent merkezlerinde toplanmaya başlar. Böylece kentli olmak ya da kentlilik olarak adlandırabileceğimiz bir kavram ortaya çıkar.

Mekânsal ağırlıklı tanımlamaya göre; kente göç ile birlikte başlayan nüfus dinamiğinin kentin belli bir kesiminde kararlılık kazanmasına kadar süregelen aşama “kentlileşme” olarak adlandırılabilir. Bu kente göç eden nüfusun yeni koşullara uygun ilişkiler bütünü geliştirerek kentin bir ögesi olma, toplumsal değişme, uyum ve bütünleşme sürecidir [ERKAN, 2002, s.20]. Görüldüğü gibi, tanım her ne kadar sosyal ve kültürel özellikleri kapsamakta ise de, temel vurgu mekâna ilişkindir. Oysa kentlileşme, sadece kente yaşama ya da kentin belli bir kesiminde yaşamaya karar kılma ile sınırlı değildir. Hatta bu süreç, kentlileşmenin temel zeminini oluşturmakta ise de, asıl özellikleri kültürel- sosyal boyutlarda ortaya çıkmaktadır. (Kaya, 2007: 26-27)

Görüldüğü üzere kentlilik kavramını sadece mekân ilişkisine indirgemek dar bir yaklaşımı beraberinde getirir. Kentliliği kültürel ve sosyal bileşenleriyle düşünerek daha bütünlüklü bir bakış açısı elde edilebilir. Bal’a göre, “Sosyo-kültürel açıdan kentlileşmenin tanımını, kente göç edenlerin ve kente yaşayanların, kent toplumunun değer-norm sistemini, kentli insanın düşünme, davranış biçimlerini ve giderek yaşama biçimlerini benimsemesidir” (Kaya, 2007: 27).

Şehir (Province)	Toplam nüfus			Aldığı göç			Verdiği göç		
	2009	2010	2011	2008-2009	2009-2010	2010-2011	2008-2009	2009-2010	2010-2011
Erzincan	213.288	224.949	215.277	11.966	14.198	11.523	11.189	12.365	14.218
Giresun.	421.860	419.256	419.498	16.970	17.474	17.058	19.567	20.514	19.346
Gümüşhane	130.976	129.618	132.374	8.681	8.848	10.426	10.444	10.128	8.988
Kayseri	1.205.872	1.234.651	1.255.349	31.075	37.842	34.387	28.831	30.380	31.787
Malatya	736.884	740.643	757.930	25.806	25.320	32.925	28.208	30.931	29.515
Kahramanmaraş	1.037.491	1.044.816	1.054.210	18.521	21.182	21.716	26.934	28.592	31.005
Ordu	723.507	719.183	714.390	30.335	27.896	23.963	31.296	36.241	34.472
Sivas	633.347	642.224	627.056	23.217	23.467	22.884	28.585	31.362	30.131
Tokat	624.439	617.802	608.299	32.655	25.430	29.576	34.213	40.995	36.342
Yozgat.	487.365	476.096	465.696	17.705	16.181	15.251	25.546	29.618	26.921

Kaynak: Adrese Dayalı Nüfus Kayıt Sistemi Sonuçları

Sivas ilinden göç edenlerin sayılarına bakacak olursak komşusu olan illere göre Sivas fazla göç veren yerleşim yerlerinden birisidir. Binnur Metin’e göre:

...endüstrinin gelişimi insanları kente yığınlar halinde yaşamaya iter. Kentlerde yerleşik düzene geçiş hayat akışını ev-iş ve yine eve dönüş döngüsü içine alır. Manevi ve maddi yorgunluk bireysellikten toplumsallığa, giderek daha çok etkileşime ve daha çok artışına yol açar. Artık mekânlarda bir araya gelen insanlar için mekân, temel paylaşım aracıdır. Mekânlar dünyayı yaşanır kılan ve insanların duygusal açıdan bağımlı oldukları önemli alanlar haline gelir. (2006: 22)

Paylaşım aracı olan eğlence mekânlarından türkü barlar da kentli olmanın sosyo-kültürel etkilerinden birisi olarak karşımıza çıkar. Kayhan’a göre İstanbul’daki türkü barlarını “diğerlerinden ayıran en önemli özelliklerinden biri, bar sahiplerinin Doğu ve Güneydoğu Anadolu’dan ve Alevilerin çokça bulunduğu Sivas’tan İstanbul’a gelmiş olmalarıdır” (2003:126).

Türkü barlar çoğunlukla canlı olarak Türk halk müziği repertuarı seslendirilen “...ve müşterilerinin bu müzik grubunu ya da türünü dinlemek için geldiği içkili mekânlardır” (Erol, 2009: 85). Bu tanıma Sivas’ta araştırma yaptığımız iki türkü bar da uyar. Mekan sahipleri, müzisyenler, görüşme yaptığımız 12 müşteri ve onların aileleri de Türk halk müziği dinler. Türkü dinleyen aile ve çevrede yetişmiş olmaları görüşme yaptığımız herkesin neden türkü dinlediğinin ya da türküyeye olan ilgilerinin sebebidir.

ADI SOYADI	DOĞUM TARİHİ	NEDEN TÜRKÜ BARA GİDİYOR
C. A.	02.02.1988	Türkü Dinlemek İçin
C. Y.	22.01.1972	Türkü Dinlemek İçin
F. A.	05.10.1989	Ortami Sevdiği İçin
M. Y.	23.03.1992	Kendini Daha İyi Hissettiği Ve Eğlendiği İçin
S. B. D.	26.03.1990	Ortami Daha Samimi Olduğu İçin
S. Y.	08.02.1975	Türkü Dinlemek İçin
C. Y.	11.09.1985	Ortami Samimi Geldiği Ve Türkü Dinlemek İçin
E. Y. Ç.	06.10.1988	Daha Sıcak Bir Ortami Olduğu İçin
İ. B.	20.10.1990	Canlı Türkü Dinlemek Ve Bira İçmek İçin
M. E.	11.11.1987	Canlı Müzik Ve Türkü Dinlemek İçin
S. Ö.	10.10.1991	Canlı Türkü Dinlemek İçin
C. T.	08.11.1989	Cafelerde İyi Müzik Yapıldığını Düşünmüyor, Türkü Dinlemek İçin

Türkü barların tercih edilmesinin en önemli sebebi burada yapılan müzik türüdür. Görüşme yapılan müşteriler sadece etnik köken, siyasi düşünce, din bağı açısından değil; türkü dinleyen ve türkü barda kendilerini rahat hisseden kişilerden oluşmaktadır. 26 yaşında, hiç müzik eğitimi almamış, Sivashlı, işletme 3. sınıf öğrencisi ve Malatyalı, 23 yaşında Gazetecilik 2. sınıf öğrencisi türkü dinlemek için gittikleri türkü barları daha samimi ve daha sıcak ortamlar olarak tanımlar (Görüşme, Sivas, 12.12.2011).

2011 yılında yapılan bu araştırma Sivas merkezindeki iki türkü barın mekân sahipleri, müzisyenleri ve bara gelenlerle yapılan görüşmelerle şekillendi. İki ortaklı olan Captan Crown isimli türkü barda biri bağlama, biri de klavye çalan iki müzisyen çalışır. Tek kişiye ait olan Merkez Türkü Bar isimli mekânda ise bir bağlama çalan tek müzisyen çalışmaktadır. Görüşme yapılan bu üç mekân sahibi ve üç müzisyen de Sivashlı’dır.

Mekân sahiplerinden biri hariç hepsi alevidir. “İki kültür arasındaki farklar zamanla azalmaya yüz tutar” (2002: 88) diyen Bozkurt Güvenç’i doğrular şekilde Alevi olmayan mekan sahibi “ben aslen Alevi değilim ama kendimi o insanlara daha yakın hissediyorum kan bağımlı olmasa bile düşünce olarak onlardan biriyim” (Görüşme, Sivas, 02.02.2012) diyerek kendini ifade eder. Kişinin bu şekilde kendini tanımlamasında ayırt edilme isteği, farklı ve karşı olandan yana olma tavrı söz konusudur. Ayhan Erol’a göre kültürel kimlik:

...“kültürel farklılık” temeline göre bir araya gelmiş insanlardan oluşan grupların/toplulukların, ayırtedilme, karşı olma ve kendisi olma arzusu ile, kendilerini diğer topluluklardan farklılaştırarak geliştirdiği bir aidiyet bilincidir. “Kültürel farklılıklar” terimi ile kastedilen din, etnik köken, ulus, ideoloji, dünya görüşü ya da tercih edilmiş yaşam tarzı esasına göre biçimlenmiş kimlikler arasındaki ayrışma sürecidir. (2002: 219)

Hem güvende olma, hem de karşı olma isteğinin getirdiği aidiyetlik duygusuyla aynı yaşam tarzını benimseyenlerin bir araya geldikleri türkü barlarda da kişiler kendilerini dinledikleri müzikle ayırt eder. Rummels’e göre kimlik;

...herhangi bir bireye ait olan veya belirli bir sosyal kategorinin veya grubun tüm üyeleri tarafından paylaşılan ayırt edici özellik olarak tanımlanabilir. Latince *idem* (aynı) sıfatından türeyen bu terim belirli bir yerde belirli bir zamanda diğerleri ile belirli bir derecede aynı olma veya bir olma özelliğini vurgular. (2001: 3)

Barlarının Fiziki Özellikleri

Dört yıl önce açılmış olan Captan Crown isimli türkü bar biri işletme mezunu ve 15 yıl muhasebecilik yapmış, diğeri ise beden eğitimi ve spor yüksekokulundan mezun ve 15 yıl profesyonel futbol oynamış iki ortaklıdır. Türkü çalmaya özen gösterilen bu barın isminin nereden geldiği sorusuna şöyle cevap verilir:

Biz iki ortağız. Ortağım Sivas Spor’un eski kaptanlarından. Captan ismi oradan geliyor. Benim de önceden lakabımın karga Cahit olmasından dolayı Crow koyalım dedik. Turizm Bakanlığında ruhsata yanlışlıkla Captan Crown yazmışlar. İsmi değiştirmek için bütün resmi işlemleri yeniden yapmak gerekiyordu. O yüzden uğraşmadık. İsim dolayısıyla böyle kaldı. (Görüşme, Sivas, 2011)

İncelemiş olduğumuz diğer türkü barın ismi de Merkez Türkü Bar. Risk almamak için daha önceki mekânın ismini değiştirmeden aynen bırakılması sonucu bu isimde olduğu belirtildi. 2,5 yıl önce açılan ve tek kişiye ait olan Merkez Türkü Bar 150 m²’lik bir işletmedir.

Her iki mekânda da sigara içilmez levhası olmasına rağmen saat 21.00’den sonra sigara içilebilir. Mekânların en dolu olduğu günler Cuma, Cumartesi ve Pazar günleridir. Her iki mekân da iyi bir havalandırmaya ve ısıtma sistemine sahip. Garsonlar tek tip ve temiz giyimliler. Garsonların müşterilerle olan diyaloglarında son derece seviyeli ve saygılı oldukları gözlenir. Sıcak ve soğuk mezelerin bulunduğu zengin bir mutfığa sahip olan bu mekânlarda en çok tüketilen içki rakı ve biradır.

Kullanım alanı 350 m² olan Captan Crown’da daha çok mavi rengin tercih edildiği ve tavanda spot lambaları olan bir aydınlatma sistemi olduğu görülür. İçeri girildiğinde sağ taraf bar ve erkek müşterilere hizmet veren giriş bölümü olarak düzenlenmiştir. Canlı müzik barın üst katında yapılır. Erol’un İzmir’deki türkü barlarda yaptığı alan araştırmasında mekânların duvarlarına asılan ve türkü barla özleştirilen objeler bizim araştırma yaptığımız iki türkü barda da yoktur:

İçeri girildiğinde dikkat çeken en önemli karakteristiklerinden biri, hemen tüm mekânların duvarlarına çeşitli boyut ve desenlerde asılmış olan geleneksel Türk kilimleri. Bazı mekânlarda ise geleneksel köy yaşamını (hasat, düğün vb) betimleyen çizimler var. Ayrıca büyük çoğunluğunun duvarlarında yaşamını yitirmiş olan geleneğin ağıt topları (Âşık Veysel, Muhlis Akarsu, Mahzuni vb) ile genç müzisyenlerin (özellikle Sivas katliamında yaşamını yitiren Hasret Gültekin) fotoğrafları ya da resimleri mevcut. (Erol, 2009: 87)

İzmir'deki birçok türkü barın duvarlarında asılan bu resim ya da fotoğraflardan bazılarının Sivas âşıkalarına ait olmasına karşın Sivas'taki araştırma yaptığımız iki türkü barın duvarlarında ne bu kişiler, ne de yerel motifler kullanılmıştır. Captan Crown'ın duvarlarında sadece alkollü içeceklerin reklamları asılıdır. Mekâna genelde Sivaslı saygın esnafın, üniversite öğrencilerinin, hocaların geldiğini belirten ve doğum günleri gibi özel günlerde ekstra hizmet verildiğini söylenen mekân sahiplerinden biri bu konuya şöyle açıklık getirir:

Mekânın dekorasyonu önceki işyerinden kalma, biz çok fazla masraf yapmadık. Zaten bu mekânda önceden restoran işletiliyordu. Masraf olamaması için bu dekorun yeterli olduğunu düşünüyorum. Ayrıca 1. sınıf bar/restoran ruhsatımız var, dekorasyonda kilim, bağlama gibi objeler asarak bürokratik problemler yaşamak istemiyoruz. Geleneksel motiflerin olduğu bir dekorasyonun müşteri profilini etkileyip ciddiyeti azaltacağını düşünüyorum. (Görüşme, Sivas, 19.11.2011)

Merkez Türkü Bar'da kırmızı ve mavi renklerin ağırlıklı olarak kullanıldığı bir aydınlatma mevcut. İçeri girildiğinde karşımıza bakır kaplaması olan bar bölümü çıkar. Toplamda 90 ile 100 arasında müşteriye hizmet verebilen mekânda paravan ile ayrılmış erkek ve bayan müşterilere hizmet veren bir bölüm mevcut. Canlı müzik performansının sergilendiği alan sahne olarak düzenlenmiş. Arzu eden müşteriler zaman zaman canlı müzik performanslarına vokal eşliği de edebilmekte.

Futbol maçları dışında televizyon kapalı oluyor. Canlı müzik dışında önemli maçlarda Lig TV yayını yapılıyor. Merkez Türkü Bar isimli mekân sahibi bu konu ile ilgili düşüncelerini şöyle belirtiyor: “Belirli günlerde önemli futbol maçlarını izlemeye gelen müşterilerimiz var. Bu yüzden Lig TV yayını yapıyoruz. Ama maç bittikten sonra televizyon kapalı oluyor, sonuçta canlı müzik yapılırken televizyonun açık olması hoş bir durum değil” (Görüşme, Sivas, 20.11.2011).

Müşteri Profili

Sivas'ta gözlem yaptığımız türkü barlara giden müşterilerin yaş ortalaması 19-40 arasındadır. Müşterilerin büyük bir çoğunluğunu üniversite gençliği ve akademisyenler. Görüşme yaptığımız müşterilerin sadece üç tanesi Sivaslı, diğerleri değişik memleketlerde doğmuştur.

ADI SOYADI	YAŞI	MEMLEKETİ	MESLEĞİ /OKUDUĞU OKUL
C. A.	23	GİRESUN	Öğrenci/ C.Ü Antropoloji 1. Sınıf
C. Y.	39	SİVAS	Esnaf/ Lise Mezunu
F. A.	22	GİRESUN	Öğrenci/ C. Ü. Çevre Müh. 2. Sınıf
M. Y.	19	K.MARAŞ	Öğrenci/ C. Ü. İnşaat Müh. 1. Sınıf
S. B. D.	21	SAMSUN	Öğrenci/ C. Ü. Jeofizik Müh. 3. Sınıf
S. Y.	36	ANKARA	Muhasebeci/ C.Ü. 2 Yıllık Muhasebe Mezunu
C. Y.	26	SİVAS	Öğrenci/ C.Ü. İşletme 3. Sınıf
E. Y. Ç.	23	MALATYA	Öğrenci/ C.Ü. İletişim Fak. Gazetecilik 2. Sınıf

İ. B.	21	İSTANBUL	Öğrenci/ C.Ü. İletişim Fak. Gazetecilik 2. Sınıf
M. E.	24	KARAMAN	Öğrenci/ C.Ü. İşletme 2. Sınıf
S. Ö.	20	BALIKESİR	Öğrenci/ C.Ü. İletişim Fak. Gazetecilik 2. Sınıf
C. T.	22	SİVAS	Öğrenci/ C.Ü. Tarih Bölümü 4. Sınıf

Captan Crown’a gelen müşteriler genelde spor kıyafetlilerdir, erkek ve kadın oranları birbirlerine eşit sayılır. Hatta kadınların bu mekânı daha çok tercih ettikleri görülür. Merkez Türkü Bar’ın müşterileri ise ağırlıklı olarak erkeklerden oluşur.

Mekân sahipleri müşteri seçiminde titiz davrandıklarını belirtir. Captan Crown isimli mekânın sahiplerinden birisi bu konu ile ilgili düşüncelerini şöyle dile getirir: “Müşteriler açısından biraz seçiciyiz öğrenciler, akademisyenler ve tanıdığımız esnaf arkadaşlar geliyorlar. Tanımadığımız, hal ve hareketleri hoşumuza gitmeyen müşterileri kesinlikle mekâna almıyoruz” (Görüşme, Sivas, 03.11. 2011).

Müşterilerle yapılan görüşmelerde gittikleri mekânları seçerken güvenliğe, temizliğe ve sunulan hizmete dikkat ettiklerini söyler. Bu tür mekânların Sivas’taki sosyal yaşam için çok önemli olduğu ama halen sayılarının yetersiz olduğu belirtilir. Sivas’ta eğlence mekânlarına bakıldığında çok fazla bir çeşitlilik olmadığı gözlemlenir. Özellikle gençlerin gidebileceği mekânların sayısının yeterli olduğu söylenemez.

Türkü barları kendilerini daha rahat hissettikleri, samimi mekânlar olarak tanımlayan ve büyük oranda türkü dinleyen müşterilerin birçoğu: Sivas’ta rock bar, club ya da disko gibi eğlence yerleri açılabilir yine türkü barı tercih edeceklerini belirtir. Captan Crown’u tercih eden bir erkek müşteri ise bu görüşe katılmayan, türkünün yanında rock müzik dinlemeyi de sevdiğini belirten birkaç kişiden biridir: “Alternatif eğlence mekânları olsa benim tercihim rock bar olurdu. Çünkü ben rock müzik dinlemeyi de seviyorum. Rock bar olmadığı için türkü bara gidiyorum” (Görüşme, Sivas, 08.12. 2011).

Müziyen Profili ve Sivas’taki İki Türkü Barda Çalınan Repertuvar

Araştırmamızın mekânlarındaki müzisyenler erkektir ve Sivaslıdır. Hepsinin ortak özelliği küçük yaşlardan itibaren Türk halk müziği dinlenen ve seslendirilen bir çevrede yetişmiş olmasıdır. Müzik yaparken özel bir sahne kıyafeti giymeyen, günlük spor kıyafetleri ile müzik yapan müzisyenlerden Aşkın ve Serhat lise mezunu; Ahmet ise Cumhuriyet Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Teknolojisi 4. sınıf öğrencisidir.

Captan Crown’da müzik yapan Aşkın ve Serhat gruplarının ismini koyarken kendi isimlerinden yararlanmışlardır: Aşk-ı Ser. Aşkın kısa sap bağlama, Serhat klavye çalar. İki müzisyen de öncelikle Captan Crown’da müzik yaptıklarını ama para kazanmak için özel günlerde başka mekânlarda da müzik yaptıklarını belirtir.

Slobin’e göre törenlerde, festivallerde, gece kulüplerinde, konser salonlarında vb. boy gösteren müzik toplulukları iki tiptedir. Birinci ‘gruplar’ (bands), para ödeyen müşterileri

memnun etmek için çalışan profesyonel ve yarı profesyonel müzisyenlerden oluşur. İkincisi 'ilgi/cazibe' gruplarıdır (affinity groups) ve belirli bir türe gönül bağı ile bağlanmış müzisyenlerin bir araya geldiği müzik topluluklarıdır. Türkü Bar müzisyenlerinin oluşturduğu gruplar Slobin'in ikinci tip grupları içinde yer alıyor gibi görünüyorsa da, birinci kategori içinde de rahatlıkla değerlendirilebilirler. Çünkü müzisyenler hem "müşterilerin isteklerini çalmak" için oradadırlar hem de gönül bağı ile bağlı oldukları bir türün parçalarını seslendirirler. (Erol, 2009: 92-93)

Ayhan Erol'un bu saptaması Sivas'taki iki türkü bar müzisyenleri için de aynen geçerlidir; hem çaldıkları müzik türü olan türküye gönül veren, hem de para kazanmak ve müşterileri memnun etmek amacıyla müzik yapar. Captan Crown'da ortalama 35- 40 TL ücret alarak çalışan müzisyenler repertuarını müşterilere göre şekillendiğini söyler. Grubun en çok seslendirdiği parçalardan bazıları şunlardır: Âşık Veysel'den "Uzun İnce Bir Yoldayım" ve "Kara Toprak"; Zıralı Halil'den "Bugün Günlerden Cumadır Cuma"; Hasret Gültekin'den "Çeke Çeke" ve "Dağlar Atamadım Sevdamı".

Müzisyenler seslendirdikleri repertuarda siyasi içerikli parçalar çalındığı zaman mekân sahipleri tarafından müdahale edildiğini söylüyor. Captan Crown isimli mekânın sahiplerinden birisi bu konuyla ilgili düşüncelerini şöyle belirtir: "Müdahale ettiğim zamanlar oluyor. Aşırı siyasi parçalar ve arabesk müzik çalınmasını istemiyorum. Kendim Cumhuriyet Halk Partiliyim. Kendi siyasi düşüncemle bile ilgili olan parçaların çalınmasına izin vermiyorum" der (Görüşme, Sivas, 2011).

Müşterilerin büyük bir çoğunluğunda herhangi bir rahatsızlık vermemesine rağmen mekan sahipleri aşırı uç siyasi içrekli parçaların ve özellikle de arabeskin çalınmasına izin vermez. Bu tutumda mekân sahiplerinin ticari kaygılarının etkili olduğu söylenebilir. Merkez Türkü Bar'da da siyasi içerikli parçalar çalınmasına izin verilmez. Mekan sahibi: "Aşırı bir siyasi içerik içermedikçe müdahale etmiyorum. Takdir edersiniz ki, buraya her siyasi düşünceden insan geliyor, huzursuzluk çıkabilir. Ayrıca kalitesiz, ne olduğu belli olmayan arabesk müzikler çaldırıyoruz" (Görüşme, Sivas, 20.11.2011) diyerek konuyu değerlendirir.

Merkez Türkü Bar'da tek başına kısa sap bağlama ile müzik yapan Ahmet öğrenci olduğu için derslerini aksatmamak amacıyla başka bir yerde müzik yapmaz. Müzik eğitimine gittiği bir kursta bağlama çalmayı öğrenerek başladığını belirten müzisyen Salı, Perşembe, Cumartesi ve Pazar günleri 50 TL ücretle canlı müzik yapar. Ahmet'in ses seviyesinin aşırı olmadığı ve sadece mikrofon kullandığı mekânda en çok seslendirdiği parçalardan bazıları şöyle: "Bugün Sabah Misali Yardan", "Bugün Bayram Günü Derler", "Suya Gider Allı Gelin", "Sivas Elllerinde Sazım Çalınır", "Telli Turnam", "Ah Yalan Dünya", "Keklik Gibi Kanadımı Süzmedim" (Görüşme, Sivas, 23.11.2011).

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri'nde yapılan alan araştırmalarından biri yüksek lisans tezi, diğeri lisans bitirme çalışmasına baktığımızda (Metin, 2006; Akbal, 2005); İzmir'deki türkü barlarda çalınan repertuvarla Sivas türkü barlarda çalınanlar hem benzerlik, hem de farklılık gösterir.

Gözlem yaptığım mekanların çoğunda, bağlama, bendir, gitar ve org'dan oluşan çalgılar mevcuttu. Gruplar repertuarlarını aldıkları ortak kararlar ve mekanın dinleyici kitlesinden gelen istekler doğrultusunda oluştururlar. Ayrıca repertuarlarını albümleri olan sanatçıları dinleyerek de şekillendirirler. (Onur Akın, Yavuz Bingöl, Musa Eroğlu, Arif Sağ, Kubat, Hüseyin Turan, Edip Akbayram, Zülfü Livaneli, Ahmet Kaya, İlkay Akkaya, Grup Kızılırmak, Erkan Oğur vb...). Program başladığında genellikle açılış parçaları enstrümantal olur. Bu parçalar neredeyse kalıplaşmıştır (Ağrı Dağı Efsanesi, Devlerin Aşkı vb...). Daha sonra temposu düşük parçalar seslendirilir. İnsanlar gelmeye başlayıp, vakit ilerlediğinde tempo yükselir ve gecenin sonuna doğru tekrar duygusal parçalar seslendirilir. Programın bitiminde ise hareketli türküler söylenerek halay çekilir. (Akbal, 2005: 20-21)

Sivas türkü barlarda daha çok İç Anadolu yöresine ait türküler yer alır. Özellikle Sivaslı halk ozanlarının parçalarına yer verilir. İzmir türkü barlarda çalınan Âşık Veysel ve Alevi türküleri ile Sivas’la benzerliği vardır. Ancak İzmir’deki türkü barlarda Ege ve Karadeniz yöresindeki türkülerin; özellikle de siyasi içerikli türkülerin seslendirilmesi ve siyasi içerikli şiirlerin okunması ile Sivas’taki türkü barlardaki repertuvardan ayrılır.

SONUÇ

Türkü barlar kültürel ve sosyal yaşamın değişimi sonucunda giderek yaygınlaşan ve kent merkezlerinde kendine yer edinen canlı performansların sergilendiği mekânlardır. Sivas’ta araştırma yapılan iki türkü bar da dekor açısından geleneksel eşyaların kullanılmadığı mekânlardır. Fakat icra edilen müzik, çalışan müzisyenler ve izler kitle ağırlıklı olarak Türk halk müzik geleneğini benimseyen ve bu kültür içinde yetişmiş kişilerden oluşur; yani türkü dinleyen ve icra eden aile ve çevrede yetişmiştir. Görüşme yaptığımız müşteriler için türkü “hayatın kendisini”, yaşadığı toprakları”, “Anadolu insanını”, “Anadolu kültürünü ve geçmişten bugüne gelen haykırışını”, “yaşanmış olayları”, özümüzü” ifade eder.

Sivas tarihsel olarak Türk halk müziğinin Anadolu’daki önemli merkezlerinden biri olarak kabul edilebilir. Bizim incelediğimiz türkü barların repertuvarında Sivaslı halk ozanlarının eserlerinin önemli yer tuttuğu gözlemlenir. Özellikle Âşık Veysel, Pir Sultan Abdal, Hasret Gültekin, Zaralı Halil gibi ozanların eserleri Sivas türkü barlarında seslendirilir. İzmir türkü barlarında yapılan alan araştırmalarını incelediğimizde yerel düzeyde popülerlik kazanmış olan müzisyenlerin bestelerine de yer verildiği görülüyor. Sivas türkü barlarında ise böyle bir durum görülmez.

Müzisyenlere bakıldığında hepsi Sivas doğumlu ve Alevi kültürüyle yetişmiş kişilerdir ama bu konu ile ilgili daha fazla görüş belirtmek istemedikleri için araştırmamızda bu kadar yer verilmiştir. Gerek işletme sahipleri, gerekse izlerkitle ve müzisyenler Sivas’ı eğlence mekânlarının sayısı ve çeşitliliği açısından yeterli bulmaz. Öğrenci kenti olan Sivas’ın ilerleyen süreç içerisinde eğlence mekânlarının sayısı ve çeşitliliği açısından bir artış göstereceğini söylemek olasıdır.

İzmir ve İstanbul gibi büyük şehirler dışında küçük şehirlerde yapılmış popüler kültür çalışmaları azdır. Sivas’ta 2011 yılında gerçekleştirilen bu alan araştırmasıyla hem ileriki senelerde Sivas’taki türkü barlardaki değişimin net olarak gözlenebilmesi, hem de diğer benzer alan araştırmalarıyla saptanan verilerle karşılaştırılarak Türkiye’de popüler eğlence mekânlarındaki tarihsel sürecin izlenmesi sağlanacaktır.

KAYNAKÇA

Adrese dayalı kayıt nüfus sistemi,

<http://tuikapp.tuik.gov.tr/adnksdagitapp/adnks.zul?kod=4>

Akbal, Özgür. Kültürel Kimlik Bağlamında Türkü Kafe Ve Barlar. Yayımlanmamış Lisans Bitirme Çalışması. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü. İzmir. 2005.

Erol, Ayhan. Müzik Üzerine Düşünmek. İstanbul, Bağlam Yayıncılık. 2009

Erol, Ayhan. Popüler Müziği Anlamak Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam. İstanbul, Bağlam Yayıncılık. 2002.

Güvenç, Bozkurt. Kültürün ABC’si. 2. Baskı. İstanbul. YKY yay., Ocak 2002.

Kaya, E., Şentürk, H., Danış, O., Şimşek, S., Modern Kent Yönetimi-I, 1. Bakı, İstanbul, Okutan Yayıncılık, 2007. <http://www.yerelsiyaset.com/v4/medya/kentyonetimi.pdf>

Kayhan, Aslı. “Bu Barlarda Ne Söyleniyor? Türkülerin Yeni Mekânı: Türkü Bar” İstanbul Ve Müzik, Sayı: 45, s.125-127, İstanbul, Mas Matbaacılık. Nisan 2003.

Metin, Binnur. Müzik-Mekan İlişkisi ve İzmir’deki Türkü Barlar. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı. İzmir. 2006

Rummels, J. A Etnokültürel, Irksal, Dinsel ve Dilbilimsel Çeşitlilik ve Kimlik Semineri.HalifaxNovaScotia.http://canada.metropolis.net/EVENTS/ethnocultural/publications/identity_e.pdf.2001.

GÖRÜŞMELER

23.11.2011, Merkez Türkü Bar müzisyeni A. A. ile yapılan görüşme.

22.11.2011, Captan Crown müzisyeni A. B. ile yapılan görüşme.

19.11.2011, Captan Crown işletmecisi C. K. ile yapılan görüşme.

02.02.2011, Captan Crown işletmecisi C. K. ile yapılan görüşme.

12.12.2011, Captan Crown müşterisi C.Y. ile yapılan görüşme

20.11.2011, Merkez Türkü Bar işletmecisi H. K. ile yapılan görüşme.

08.12. 2011, Captan Crown müşterisi İ. B. ile yapılan görüşme.

**“SES YOKSA MÜZİKAL ALGIDA MI YOK?
4’33’Ü ALGILAMAK”**

Doç. Dr. Uğur TÜRKMEN

uturkmen@aku.edu.tr

**Afyon Kocatepe Üniversitesi
Devlet Konservatuvarı**

ÖZET

Duyu organlarına ulaşan ses, koku, ışık, tat, şekil gibi uyaranların farkına varılmasına algı denilmekte. 20 desibelin altındaki sesleri işitemediğimiz gerçeği ortada iken hiç işitemediğimizde bir diğer deyişle sesin varlığı olmadığında müziği nasıl algılayacağız? Sessizlikte müziktir teorisi ne kadar geçerli veya herkes için geçerli mi? Kulağa hoş gelsin, gelmesin anlamlı veya anlamsız sesler/ezgiler duyduğumuzda tepki veririz. Peki, hiç ses/ezgi duymazsak? Algılama da seçici davranırız. Bununla birlikte her bireyin tepkileri aynı mıdır? Bireyin sosyo-kültürel gelişmişliği, ilgisi vb. birçok etken yanında uyarıdan kaynaklanan güzellik, çirkinlik vb. etkenlerde algılardaki seçiciliği etkiler. Sessizlikteki algı seçiciliği nasıl açıklanabilir? Bu çalışmanın kavramsal çerçevesinde; gelişim ve öğrenme kuramları temelinde algı ve algılama, algılamada beklentiler ve ilgiler, inanç ve tutumlar, önceki bilgilerin algılamaya etkileri, algılamada uyarana yönelik eylemler konularına değinilecektir. Çalışmanın merkezine John Cage’in 1952 yılında bestelediği üç bölümden oluşan “4’33” adlı eseri konulacak, kavramsal çerçeve içerisinde örneklem grubundan eseri algılamalarına yönelik yapılandırılmış görüşme formu ve gözlem aracılığı ile veriler elde edilecektir. Örneklem grubunun Cage’in eserine ve özellikle “herhangi bir ses müzik meydana getirebilir” düşüncesine yönelik algıları tespit edilmeye çalışılacaktır. Verilerin çözümlenmesinde ise nitel çözümleme teknikleri kullanılacaktır. Çalışmanın özellikle duyuşsal algı çalışmalarına destek olacağı düşünülmektedir.

Anahtar kelimeler: Algı, tutum, seçicilik.

**“NO VOICE NO MUSICAL PERCEPTION?
TO PERCEIVE THE 4’33”**

ABSTRACT

Sound, smell, light, taste, shape realizing, reaching the sensory organs and called the perception. While there is the fact that we can't hear below 20 decible sounds, by another words, how can we perceive the music if there is no sound ? How valid is the music theory in silence, or is it valid for everyone? We react nomatter does it sound good or not, are voices/melodies meaningful or not. Well, if we don't hear any sound/melody? We will be selective in perception. However, are reactions of each individual the same? İndividual's socio-cultural sophistication, interest, etc, as well as a very effective stimulus of beauty, ugliness etc affect the factors of selectivity in perception. How do we explain the perception selectivity in the silence? The conceptual frame work of this study will be addressed on the basis of development and learning theories, perception and detection, expectations and interests in perception, beliefs and attitudes, the effections of prio-information, perception of stimuli of action. Into the study center will be put John Cage's compozition of 1952, consisting of three parts , "4'33" , the conceptual framework for perceptions of a work group within the sample by means of structured interview and

observation data will be obtained.it will be made to determine perceptions about the samples and Cage's work and especially his idea that " any sound can produce music" the qualitative analysis will be used in the data analysis techniques It is thought to give support especially to sensory perception in the study

Key Words: Perception, Attitude, Selectivity.

Sanat

Bireyde heyecan ve hayranlık uyandıran edebiyat, resim, heykel, mimarlık, müzik, tiyatro ve dans gibi sanatların çağımıza gelinceye kadar ki ortak özelliği hiç kuşkusuz somut özelliklerinin ağırlıkta olması idi. Bununla birlikte sanat eserini soyut, somut, öznel, nesnel, estetik kaygı boyutları ile anlamlandırmak gerekmektedir. Sanat yapıtının nitelikli olması bir diğer deyişle sanat yapıtının tek-özgün olması, yararlı-hoş olması, iyi olması (uygunluk-yakışıklık), tekrarlanabilir olması, -teknik becerilerin ön planda olması sanat eserinin anlamlandırılmasındaki diğer etkenlerdir.

Sanat eserine değerlendirme sürecinde şu konular üzerinde hassasiyetle durmak gerekmektedir.

- a) Teknik eleştiri (yapıt bana ne diyor?, Ne ile diyor?, Nasıl diyor?)
- b) Sanat Psikolojisi (duygularıma nasıl hitap ediyor?)
- c) Estetik eleştiri (güzellik kavramına ne kadar yanıt veriyor?)
- d) Sanat sosyolojisi (toplum bilimi kurallarını bilme zorunluluğu)

Aristoteles'e göre sanat eseri üç grupta toplanır: Yansıttıkları şey bakımından-araçlar bakımından-yansıtma biçimleri tarafından. Yüzlerce yıl sonra aynı sınıflamayı yapabilmek güç değildir. Ama günümüzde somutluk, kullanılan araç ve gereçler söz konusu olduğunda bile zorlayıcı olmaktadır. Örneğin Gasset çağdaş sanat için şu açıklamayı yapar: "Duyuların ve düşünenlerin soyutlaştırılması ile sanat da anlatım oluşur" (Pamir, 1981:203).

Çağdaş Sanat ve Müzik

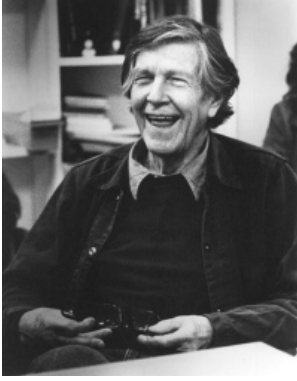
Klasik: Sadelik ve düzen.

Romantik: En üstünlük, incelik ve düzensizlik.

Peki, çağdaş müzik?

Sanatçılar duygularını soyutlaştırmak için her türlü denemelere girmektedirler. Sanatçının yaratılışına göre, müzikteki anlatımı, ya genişler ya da daralır... Çağdaş müzik öznellikten arınmış tınısı ile geleceğe yönelmiştir (Pamir,1981:203). Toplumdaki değişim ve gelişimler müzikteki değişim ve gelişimleri de etkilemiş üretimden sergilemeye birçok farklı ürün ortaya çıkmıştır. Müziğin bireysel, toplumsal, kültürel, eğitimsel, ekonomik işlevleri çağdaş dönmede de geçerliliğini sürdürmekle beraber, yeni işlevlerde yüklenmiştir. Adorno'ya göre toplumsal sürecin değiştirilmesine müzik olarak müdahale edilmelidir. Müzik; "kendi malzemesinde ve kendi formel kurallarında (bunların kendi koşullarına ve gereklerine uygun olarak) yaşanan toplumdaki çelişkileri göstermeli, bu çelişkileri temsil etmelidir" (Oskay,2001:100). Birey bilgi ile donatıldıkça yalnızlaşmış ve sanatsal üretimlere yansımıştır.

John Cage



1912-1992 yılları arasında yaşayan öncü besteci ve piyanist Cage; ilk eserlerinden başlayarak deneysel çalışmalara yönelmiş, 1939'da vurmali çalgıların değerlendirilmesine ağırlık verdiği *First Construction in Metal* (ilk metal yapı) ve "hazırlanmış piyano" (*prepared piano*) için Baküs Şenliği (1938) gibi eserleriyle dikkat çekmiştir (Say,2005:277). Enstrümanları alışılmışın dışında kullanan, elektronik ve rastlantısal müziğin önemli isimlerinden Amerikalı besteci, filozof ve müzik yazarı John Cage, ülkesinde uzun yıllar öncü müziğin (avant-garde) merkezi olarak kalmış, eserleri ve estetik düşünceleriyle pek çok çevreyi etkilemiştir (Aktüze, 2002:492). Kullandığı malzeme (tarak, karton vb.) yanında kimi zaman da gürültüyü merkeze alan anlayışı ile Cage'in müziği alışılmışın dışındadır. Aktüze; Cage'in eserlerinin yer aldığı konserlerin konserden çok gösteriye dönüştüğünü, Cage'in işitsel ve görsel eserlerin öncüsü olduğunu, icracılara bazı farklı görevler yüklediğini (piyaniste düdük çaldırmak, su dolu kaplara üfleme vb.) belirtir (2002:492).

Müzikte tuhaf süreler ve 4'33

Mahler "re minör" 3 numaralı senfoni: 1 saat 34 dakika sürer ve guines rekorlar kitabına girmiştir. Hint asıllı besteci Şapurgi Sorabji'nin "Klaviçembalistikum" adlı eserinde hiç tekrar yoktur ve 12 bölümden oluşan eser tam 2 saat 45 dakika sürer. Eric Satie'nin "Vexations" adlı eseri "kızdırıp sinirlendirici şeyler" adını taşıyor. Eser 180 notadan kuruludur. Bir bölümün tam 840 kez tekrarı istenir. Eser 1963'te on piyanistin nöbetleşe yorumuyla tam 18 saat 40 dakikada tamamlanmış. 1967 yılında ise İngiliz piyanist Richard Toop bu eseri kesintisiz tam 25 saatte tamamlayabilmiş (Yener, 1990:93-94). Sessizlik üzerine beste yapanlarda olmuş. 1919 yılında bestelenen "Five Picturesques" adlı eserin "In Futurum" adlı bölümü suslardan oluşmakta. Beste Çek Erwin Schulhoff'a ait.

Cage; 1954'de denemesini yaptığı 4'33 adlı piyano parçasında, bu süre boyunca piyano çalmaksızın piyanonun başında oturmuş, piyanonun kapağını açıp kapatmıştır. (Say, 2005:278). Cage eserinde ses olgusu kadar sessizliğinde müzikte önemli bir unsur olduğunu belirtmek istemiştir. "Amerikalı John Cage eğer deyim yerindeyse eseri olan "4 dakika 33 saniye"de dinleyenlerin belirtilen süre boyunca kesinlikle susmalarını ister. John Cage'e göre susku da bir yerde müziktir, herkes kafasından geçeni dinler" (Yener, 1990:94).

Eser ilk olarak ve genelde piyano ile icra edilse de, her türlü enstrümanla icra edilebilir. (Afyonkarahisar Klasik Müzik Festivalinde Polonyalı bir kemancı bu eseri konserinde yer vermiştir). Üç bölümden oluşan eserin bölümlerine ait süreler icracıya bırakılmıştır. Cage'in 1951 yılında Harvard Üniversitesi'nde çalışırken duvarlarından sesin yansımadığı, sessizliği duyabilmek amacıyla hazırlanan bir odada çalışırken bu eseri üretme fikrinin oluştuğu bilinir. Cage bu odada çalışırken bir bas, biri tiz iki ses duyduğunu söylemiştir.

Demirkaya ve Mürtezaoglu'nun bu konudaki düşünceleri şöyledir: "Cage her zaman ses çıkaran bir şeyin var olması nedeniyle mutlak sessizlik diye bir şeyin bulunmadığını söyler. Ona göre gerçekten dinlemeye başladıktan sonra kimsenin kafasında bir fikir olamaz ve hiçbir ses kendini yok eden sessizlikten korkmaz. Sese gebe olmayan sessizlik yoktur. Cage'in perspektifinden baktığımızda 4'33 seslerin müdahale edilmemiş varlıklarının mekandaki ve zamandaki salt kendilik hallerinin müzik performansına dâhil edildiği bir kompozisyonudur. Seslerin birbirleriyle hiyerarşik ilişkileri olmadığını düşünen Cage, armoninin, seslerin hayattan koparılmamış, yalın hallerini içerisine alamayışına işaret eder. Atmosferin sesinin, katılımcıların seslerinin, gündelik hayat seslerinin, oldukları gibi sessizlik

performansına dolmalarını beklemektedir. Buradan hareketle 4’33’teki sessizliğe maruz kalan izleyicinin, sessizliğin yarattığı iktidarla kurduğu ilişkiyi, Alma’nın Elizabet’in suskunluğu karşısında kapıldığı buhrana benzetebiliriz” (2011).

Birey ve Algı

Ses, koku, renk, şekil, ısı, vb. uyaranların duyu organlarına ulaşması algı olarak tanımlanır. Duyu organlarının algı eşikleri vardır. Örneğin 20 desibelin altındaki sesleri duyamayız. Algı aynı zamanda “duyusal bilginin yorumlanması ya da anlamlandırılması işlemidir. Bir uyaranın anlamlandırılabilmesi için öncelikle bireyin, o uyaranla ilgili bilgilerinin olması gerekir” (Subaşı,2011:378). Bilginin yanında bireyin beklentileri de algıyı etkiler. Senemoğlu bu durumu; bireyin zihinsel kuruluşu, geçmiş yaşantıları, güdülenmişlik düzeyi ve pek çok başka içsel faktörden etkilenir” olarak açıklamıştır” (2004:293). Bireyin müzikal algılarının evrensel olduğu düşüncesi zorlayıcı olabilir, bununla birlikte sosyal ve müzikal kültürün bireyin tutum ve davranışlarını etkilediği, algılarına yön verdiği düşüncesi de yaban atılamaz. Bireyin ruhsal ve kültürel birikimi algılarını etkilemekte ve yön vermektedir. Bilişsel birikiminde algıyı etkilediği ve yön verdiği düşünülür. Senemoğlu algıyı etkileyen faktörleri temel olarak iki grupta ele alır; 1- Geçmişte kazanılan yaşantılar, ön öğrenmeler ve 2-Beklentiler (2004:293). Cüceloğlu konuyu şu şekilde açıklar: Algı duyudan farklıdır. Algılama anında beyin, bireyin içinde bulunduğu durumdan beklentilerini, geçmiş yaşantılarını, diğer duyu organlarından gelen başka duyuları, toplumsal ve kültürel etkenleri hesaba katar. Gelen duyuları seçme, bazılarını ihmal etme, bazılarını kuvvetlendirme, arada olan boşlukları doldurma ve beklentilere göre anlam verme bu aşamada yapılır (2007;118-119).

Ön öğrenmeler

İlk kez duyduğu bir çalgıya ait sesi anlamlandırabilmesi için bireyin o çalgıya ait özellikleri bilmesi gerekir. Örneğin bestecilik eğitimi alan bir öğrenci halk çalgılarının ses sınırlarını bilmiyorsa bu çalgıları eserlerinde kullanabilme zorluğu çekebilir. Eğer bu eksik bilgiler tamamlanmazsa öğrenci eğitiminin diğer süreçlerinde de zorlanacaktır.

Beklentiler ve Algılama

Bir besteci hakkındaki olumlu eleştiri ve görüşler öğrencinin o besteciye ait eserleri seslendirme sürecine etki edebilir. Yine eser hakkındaki yorumlar ve yönlendirmeler de algıyı etkiler. Örneğin, “bu eser çok zordur” düşüncesini çevresinden duyan öğrenci eseri çalarken zorlanabilir. Derse yönelik algılamalarda beklentiler den etkilenir. “Öğrenci bir dersi ilginç, öğrenmeye değer bulur, böyle bir beklenti içinde olursa, dersle ilgili algılamaları ve etkinlikleri olumlu olacaktır. Dersin adına bakarak zor ve sıkıcı olacağına ilişkin beklenti oluşturursa, o zamanda algılamaları olumsuz etkilenecektir (Senemoğlu,2004:295). Cüceloğlu; ilgilerin yanında inançların ve bireysel değerlerin de algılamayı etkilediğini belirtir. “Dindar bir kişi bir konuşmanın dinle ilgili kısımlarına, öbür yandan bir sanatkâr, aynı konuşmanın sanatla ilgili yönlerine dikkat eder” (2007:123).

Sanat ve Algı

Sanat olarak müzik “seslerin estetik olarak birleştirilmesi” olarak tanımlanır. Besteleme ve yorumlama süreçleri her toplumda ve sosyo-kültürel yapıda farklılık gösterir. Merriam müziğin genel kabul gören özelliklerini şöyle açıklar “müzik yalnızca toplumsal etkileşimle var olan eşsiz bir insanlık görüntüsüdür. Yani insanlar için öteki insanlar için yapılıp ve öğrenilmiş bir davranıştır. Yalnızca kendi için ve kendinden oluşmaz. Her zaman hem onu üretecek insanlara hem de onun ne olup olmadığına karar verecek insanlara gereksinim duyar” (Akt:Erol,2002:77).

Tüm bu açıklamalar ışığında. Bu çalışma ile sessizliğinde bir müzik olup olmadığı düşüncesinden yola çıkılarak müzik ve algı, bilişsellik algıda etkisi konuları üzerinde durulmuştur.

Çalışmanın Amacı

Çalışma; Cage'in 4'33adlı eseri aracılığı ile sessizliğin de bir müzik olup olmadığı, sessizliğin merkeze alındığı bir üretimde dinleyici, icracı ve yorumcu ilişkisinin kurulup kurulamayacağı, sessizliğin merkeze alındığı bir yapının estetik, eleştiri ve psikoloji boyutlarıyla nasıl algılanacağı sorularına yanıt bulmak amacıyla hazırlanmıştır.

Çalışmanın Önemi

Çalışmanın; müziksel algı, müzik psikolojisi, sosyal psikoloji ve müzik çalışmalarına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Çalışmanın Varsayımları

Sessizlik bir müziktir düşüncesi kabul edilebilir bir düşüncedir,
Müzik eğitimi alan bireyler sessizliği algılayabilmektedirler,
Ön öğrenmeler algıyı etkiler.

Çalışmanın Sınırlılıkları

Odak grup görüşmesi amaçlanmış, çalışma grubu buna göre belirlenmiştir.

Çalışma grubu; 2011-2012 eğitim öğretim yılında Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Güzel Sanatlar Dersini alan 9 öğrenci ve araştırmaya gönüllü olarak katılan 6 öğretim elemanı ile sınırlandırılmıştır.

Problem Cümlesi

Sessizliğin merkeze alındığı bir yapıt estetik, eleştiri ve psikoloji boyutlarıyla nasıl algılanmaktadır? Olarak belirlenmiştir.

Alt Problemler

Katılımcılar sessizliğin müzik olduğuna katılmakta mıdır?
Katılımcılara göre 4'33adlı eser ile dinleyen-besteci-icracı ilişkisi kurulabilmekte midir?

Katılımcılar Cage'in eserini estetik boyutuyla nasıl algılamaktadırlar?

Katılımcılar Cage'in eserini eleştiri boyutuyla nasıl algılamaktadırlar?

Katılımcılar Cage'in eserini psikolojik boyutuyla nasıl algılamaktadırlar?

Eğitimcilerin 4'33 adlı esere yönelik düşünceleri nelerdir?

Yöntem

Araştırmada nitel araştırma teknikleri kullanılmıştır. Çalışma “olgu bilim” kapsamı içerisinde yürütülmüştür. Katılımcılara Cage'in 4'33 adlı eseri dinletilmiş ve müzikal algılamalarına yönelik duygu ve düşüncelerini yazıya dökmeleri istenmiştir. Yapılandırılmış odak görüşmesi yapılmış ve elde edilen veriler çözümlenmiştir.

Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, müzik eğitim alan ve veren bireylerin müzikal algılarını belirlemeye yönelik betimsel bir çalışmadır. “Betimsel araştırma yaşayanların, hali hazırda var olanların, yaşananların ne olduğunun belirlenip açıklanarak ortaya konulması olarak ele alınabilir” (Sönmez, Alacapınar 2001:46).

Araştırma sürecinde şu esaslara gerçekleştirilmiştir.

1. Konuyla ilgili bilgi ve belgeler, ilgili araştırmalar taranmış,
2. Yurt içi ve dışı (yazılı, görsel, işitsel vb.) kaynaklar incelenmiş,
3. Araştırmaya ilişkin verilerin elde edilebilmesi için yapılandırılmış görüşme formu hazırlanmış,
4. Araştırmanın çalışma grubu belirlenmiş,
5. Uygulama sonucu elde edilen veriler yazılı ortama aktarılmış,
6. Veriler çözümlenmiş ve yorumlanmış,
7. Tartışma ve önerilere yer verilmiştir.

Çalışma Grubu

Araştırmada evren ve örneklem tayinine gidilme yolu tercih edilmemiştir. Çalışma grubu saptanmıştır. Çalışma grubu; 2011 -12 eğitim öğretim yılında Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Birinci Sınıf “Güzel Sanatlar Dersi” öğrencileri ile konservatuvar eğitimcilerinden oluşmaktadır. Gerek eğitimci gerekse öğrenci çalışma grubu bilinçli olarak seçilmiştir.

Verilerin Toplaması ve Çözümlemesi

Araştırmadaki veriler yapılandırılmış görüşme formlarının araştırmaya gönüllü olarak katılanlar tarafından doldurulması ile toplanmıştır. Katılımcılardan araştırmayla ilgili konularda düşünceleri yanında, Cage’in 4’33 adlı eserinin estetik, eleştiri, psikolojik boyutları ile algılamalarına yönelik düşüncelerini de yazıya dökmeleri istenmiştir. Verilerin çözümlenmesinde nitel veri çözümleme tekniklerinden yararlanılmıştır. İçerik analiz yöntemi kullanılmış ve veriler irdelenmiştir. Katılımcıların verdikleri yanıtlar sınıflandırılmış, ayrıştırılmış, düşüncelerdeki yoğunlaşmalar saptanmaya çalışılmıştır.

Bulgular ve Yorum

Araştırma, sesin karşısında bir varlık olarak sessizliği değerlendirmekte olup, açık uçlu sorularla katılımcı bireylerin görüşlerini almaya ve bir yargıya varmayı planlamaktadır. Açık uçlu soruların tercih edilmesi, oldukça farklı bir yapıya oldukça farklı görüşlerin çıkmasının beklentisi içerisinde olmaktan ileri gelmektedir. Bu açık uçlu sorular evet/hayır seçenekli sorularla daha kesin verilere ulaşmayı sağlayan bir bölümle devam etmektedir.

Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Katılımcılar sessizliğin müzik olduğuna katılmakta mıdır?

Katılımcıların verdikleri cevapların tamamı “evet katılıyorum” olmuştur. Cage’in sessizlikte bir müziktir felsefesi ile katılımcıların sessizliliği algılamaları örtüşmektedir.

İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Katılımcılara göre 4’33 adlı eser ile dinleyen-besteci-icracı ilişkisi kurulabilmekte midir?

Bu alt problemin yanıtlanması için katılımcılara birbiriyle bağıntılı dört soruya sorulmuştur.

Katılımcıların tamamı; eser ile, dinleyen-besteci-icracı ilişkisi kurulabileceğini düşünmektedirler. Dinletilen orkestra yorumunun ve konser salonundaki atmosferin katılımcıların algılamalarına yön verdiği düşünülmektedir.

Çalışma grubundaki öğrenciler “Bu yapıtın çok ciddiye alınabileceğini sanmıyorum, ama ben bu yapıtı her gün dinliyorum” diyen Cage’in sözüne katılmaktadırlar. Bir katılımcı “bazen otobüste, bazen lavaboda, bazen uykuya dalarken” sözlerini görüşme formuna ekleyerek düşüncelerini desteklemiştir.

Eser evrensel midir? Sorusu ise dinleyen besteci icracı ilişkisinin irdelenmesi için sorulmuştu. Katılımcılar bu soruya verdikleri cevaplar incelendiğinde ağırlıklı olarak eserin evrensel olduğu düşünülmektedir. Sadece bir katılımcı bu görüşe katılmamaktadır. Bu görüşe yönelik informal görüşmelerde katılımcılar zaman ve mekân ne olursa olsun günümüz insanların en çok ihtiyaç duyduğu şeyin stresten uzak bir yaşantı olduğu ve sessizliğinde buna imkan sağladığı düşündükleri anlaşılmıştır.

Eser; daha önce duyulmamış ve bilinmemişliği ile farkındalık yaratmış mıdır? Sorusuna katılımcıların tamamı aynı cevabı vermişlerdir. Eserin; farkındalık yaratma algısına yönelik önemli bir örnek teşkil ettiği düşünülmektedir.

Katılımcılara “Eser’in yer aldığı bir konsere gider misiniz?” sorusu yöneltilmiştir. Katılımcıların tamamı bu soruya evet cevabını vermiştir. Konser ortamının ve sessizliğin getirdiği düşünce yoğunluğunun katılımcıları eserin yer aldığı konsere gitmeye yönelttiği söylenebilir.

Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Katılımcılar Cage’in eserini estetik boyutuyla nasıl algılamaktadırlar?

Ön öğrenmelerin algıyı etkilediği bilinmektedir. Bununla birlikte ilk kez dinlenen bir esere yönelik hem de farkındalık yaratan bir eserin dinlenmesi sonucunda ki algıların ne olduğu bilinmemektedir. Bu alt problem ile Güzel Sanatlar dersini alan ve sanatı estetik, eleştiri, psikolojik boyutları ile irdeleyebilen katılımcıların verdikleri yanıtlar ışığında yorumlar yapılmaya çalışılmıştır.

Burada ele alınan kavramlar yoluyla, eser hakkındaki estetik düşüncelerin; soyut, öznel, yararlı, estetik, hoşlanılabilir özellikler üzerinde yoğunlaştığı belirlenmiştir. Sanat eserini estetik boyutu ile değerlendirebilecek bilgi ve birikime sahip olduğu düşünülen katılımcıların verdikleri cevaplardan eseri beğendikleri ve felsefesini algıladıkları sonucu çıkarılabilir.

Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Katılımcılar Cage’in eserini eleştiri boyutuyla nasıl algılamaktadırlar?

Bu soruya verilen cevaplar incelendiğinde katılımcıların cevaplarında; eserin; teknik becerisi ön plandadır, tekrarlanabilir ve teknik eleştiri yapılabilir düşüncelerinde yoğunlaştıkları belirlenmiştir. Bu sonuçlardan katılımcıların sessizliğin de eleştirilebileceği yönünde algılamalara sahip oldukları sonucu çıkarılabilir.

Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Katılımcılar Cage’in eserini psikolojik boyutuyla nasıl algılamaktadırlar?

Katılımcıların tamamı eserin; psikoloji açısından duygulara (mutluluk, kızgınlık, hüzn, duyarlılık, korku vb.) hitap ettiğini düşünmektedirler. Genelde sesin olduğu ve ritmin olduğu müzik yapıtlarında bu tür yorumlara rastlanır ve genel kabul görürken sessizliği merkez alındığı bir eserin yorumlanmasının dinlenilmesi sonucunda duygulara hitap ettiğine yönelik veriler elde edilmesi üzerinde durulması gereken konulardan biri olarak görülmüştür.

Bu alt problemi destekleyici sorulara verilen yanıtlardan katılımcıların düşüncelerinin eserin güzellik kavramına yanıt verdiği, eserin felsefesinin olduğu ve eserin toplum tarafından da kabul edileceği yönünde yoğunlaştığı belirlenmiştir. Özellikle eserin toplum tarafından benimseneceği ve kabul edileceğini yönelik düşünce yoğunlaşması araştırmacı tarafından ilginç ve üzerinde durulması gereken bir sonuç olarak görülmüştür.

Altıncı Alt Probleme İlişkin Bulgular

Konservatuvar eğitimcilerinin esere yönelik algılamalarının belirlenmesinin araştırmaya destek olacağı düşüncesi ile yapılandırılmış görüşme formu hazırlanmış ve eğitimcilere uygulanmıştır.

Elde edilen verilere göre eğitimcilerin;

Cage'in eserini "avangard" bir çalışma olarak algıladıkları,

"Eser'in üretilmesindeki en önemli etkenin Cage'in [zen budizmi](#)yle olan ilgisi ve dolayısı ile 1949-1951 yılları arasında D.T. Suzuki'nin [Columbia University](#)'de verdiği derslere katılması olarak gösterilir. Batıda ne bulamadı ki doğu felsefesine yöneldi. Doğudaki dingin ve huzurlu hayatımı ifade etmeye çalıştı" düşüncesine katıldıkları,

Eğitimcilerin, Cage'i bu eseri üretmeye iten gerekçeleri; dünyanın yoruculuğu, dikkat çekme, gündelik hayatın koşuşturması ve bizi biz yapan değerlerden uzaklaşılması, susmanın insana huzur verdiğinin vurgulaması, sanatçının arayış içerisinde olduğu, hayattan sıkıldığı, ilgi çekmek amacıyla bu eseri ürettiği yönünde algıladıkları belirlenmiştir.

Eğitimciler; sanat eseri "hayatın yerini tutmalıdır" düşüncesinden hareketle eser; çağın getirilerini (değişim ve dönüşümleri) yansıtmadığı düşüncesinde yoğunlaşmışlardır. Buna gerekçe olarak ise çağın en önemli özelliklerinin başında "gürültü"nün geldiğini belirtmişlerdir.

Eğitimciler sessizliği bir müzik olarak algılamaktadırlar.

Eğitimciler eser ile; dinleyen-besteci-icracı ilişkisi kurulabileceğini düşünmektedirler.

Eğitimciler; "Bu yapının çok ciddiye alınabileceğini sanmıyorum, ama ben bu yapıtı her gün dinliyorum" diyen Cage'in sözüne katılmaktadırlar. Tıpkı öğrenciler gibi; bir katılımcı, uykuya dalma sürecine dikkat çekmiştir.

Eğitimciler eserin evrensel olduğu düşüncesinde yoğunlaşmamışlardır. Sadece bir katılımcı hiçbir eserin evrensel olamayacağı görüşünü belirtmiştir.

Eğitimciler eseri estetik olarak; somut, öznel, estetik, yararsız, hoşlanılabilir düşüncelerinde yoğunlaştıkları belirlenmiştir. Özellikle eserin yararlı olmadığı düşüncelerinin ilginç olduğu söylenebilir.

Eğitimcilerin, **Cage'in eserini eleştiri boyutuyla ele aldıklarında** teknik becerisi ön planda olmadığı, tekrarlanabilir özelliklerinin olmadığı, teknik eleştirinin yapılamayacağı yönünde algılamalar sahip oldukları belirlenmiştir.

Eğitimciler; psikolojik açıdan duygulara (mutluluk, kızgınlık, hüzn, duyarlılık, korku vb) hitap edebileceğini belirtmişlerdir.

Eğitimciler; eserin güzellik kavramına yanıt verdiği, felsefesinin olduğu, yönünde algılamalara sahiptirler.

Eğitimciler eseri toplumun kabul etmeyeceği yönündeki düşünce yoğunlaşmışlardır.

Sonuçlar ve Tartışma

Ses, müziğin temel ögesi olma vasfını taşır. Boş bir tuvalde resim aramak kendi hayallerini seyretmek gibi, sessizliği dinlemek de mümkün olabilmektedir.

Çalışma günümüz insanının müziği stresten arınma aracı olarak görülebileceği düşüncesini desteklemektedir.

Öğrenci ve eğitimcilerin sessizlik algılarında ortak düşünce ve görüşler Cage'in çalışmasının önemini, felsefi düşüncesinin geçerliliğini desteklemektedir.

Sessizlikte bir müzik olarak algılanmaktadır. Öğrenci ve eğitimciler Cage'in düşüncesine katılmışlardır.

4'33 adlı eser ile dinleyen-besteci-icracı ilişkisi kurulabilmektedir. "Ses yoksa müzikal algıda mı yok? Sorusunun cevapları bu alt problemdeki veriler ile verilmiştir. Sessizlik ile dinleyen-besteci-icracı ilişkisi/ilişkileri rahatlıkla kurulabilmektedir. Özellikle farkındalık yarattığı düşüncesi bu ilişkileri destekleyici ciddi bir veridir.

Eser; estetik boyutuyla algılanabilmekte, güzel bulunabilmektedir. Kişiye, topluma, kültüre göre değişebilen güzellik kavramı doğal olarak burada da karşımıza çıkmaktadır. Bununla birlikte eser; soyut, öznel, yararlı, estetik, hoşlanılabilir bulunmuştur. Bu sonuç, sessizliğin de estetik boyutuyla değerlendirilebileceğini göstermektedir.

Cage'in eseri eleştirilebilir bulunmuştur. Sesin olmadığı yerde eleştiri yapılabilir düşüncesi rahatlıkla dile getirilebilir.

Cage'in eseri psikolojik boyutuyla (mutluluk,kızgınlık, hüznün, duyarlılık) değerlendirebilir bulunmuştur. Bu duyguları ifade etme, yaşam fırsatı verdiği düşüncesine ulaşılmıştır. Günümüz insanının rahatı ve huzuru arama aracı olarak sessizliği gördüğü düşüncesi dile getirebilir.

Eğitimciler eser; anavangard bir çalışma olarak görmüşler, felsefesinin olduğunu düşünmüşler, sanatçının kendisinin içinde yaşadığı duyguları (sıkıntı, yalnızlık vb.) ifade etmek için bu yolu seçtiğini düşünmüşler ve algılamışlardır. Elbette Cage'in eseri yazarken bu düşünceler içinde olmadığı söylenebilir ve bu çalışma eserin nasıl algılandığının belirlenmesine yöneliktir. Eğitimcilerin verdikleri cevaplar öğrencilerle çoğu zaman örtüşmektedir.

Eğitimcilerin, eserin evrensel olamayacağını, teknik eleştirinin yapılamayacağını belirtmeleri ise öğrencilerden farklı olması bakımlarından dikkat çekicidir. Bu durumun algı ve bilgi ilişkisi ile açıklanabileceği düşünülmektedir.

Cage'in eseri için düşüncemiz ise şudur.

- Hiçbir şey söylemeden, çok şey söylemek...
- Hem de müzikte...

KAYNAKÇA

- Aktüze, İ. (2002). Müziği Okumak, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Cüceloğlu, D., (2007). İnsan ve Davranışı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Erol, A., (2002). Popüler Müziği Anlamak, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Pamir, L., (1981). Müzikte Yaratıcının Gücü, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara
- Say,A. (2005). Müzik Ansiklopedisi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Senemoğlu, N., (2004). Gelişim Öğrenme ve Öğretim, Gazi Kitabevi, Ankara.
- Subaşı, G., (2011). Eğitim Psikolojisi, Anı Yayıncılık, Ankara.
- Oskay; Ü., (2001). Müzik ve Yabancılaşma, Der Yayınları, İstanbul.
- Yener, F., (1990). Şu Eşsiz Müzik Sanatı, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Demirkaya, E.,Mürtezaoglu, C., (2011). Sessizlik Performansı Mümkün mü?, Koridor Dergisi, Sayı 16,
- <http://www.koridordergisi.com/?Syf=26&Syz=32979>14.05.2011(alıntılandığı tarih 04.01.2012)

**“MÜZİSYEN BEYİNİ VE BEYAZ MADDE YAPISINDAKİ FARKLILIKLAR:
BİR DT-MRI ÇALIŞMASI”**

Arş. Gör. Yasemin ATA

DEÜ, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Böl.

Prof. Dr. Fırat KUTLUK

DEÜ, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Böl.

Dr. Cem ÇALLI

EÜ, Tıp Fakültesi, Radyoloji ABD.

Prof. Dr. Ali Saffet GÖNÜL

EÜ, Tıp Fakültesi, Psikiyatri ABD.

Ashı GALİOĞLU

DEÜ, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Böl.

Yrd. Doç. Dr. Timur KÖSE

EÜ, Tıp Fakültesi, Biyoistatistik ABD.

ÖZET

Müziyenlik, beynin neredeyse tüm bölgesine yayılan ve bu bölgelerin hepsini aynı anda harekete geçiren ender insan etkinliklerinden biridir. Araştırmacıları “müziyen beyni” üzerine çalışmaya yönlendiren neden, bu yoğun sürece erken yaşta giren müziyenlerin beyinlerindeki kimi yapıların ve fonksiyonların müziyen olmayanlardan daha farklı olabileceği olasılığıdır. Konu üzerine ilk somut veriler 1990’ların ortalarında, Gottfried Schlaug ve ekibinin modern beyin görüntüleme tekniklerinden yararlanarak yaptıkları çalışmalarla elde edilir. Müziyenlerden oluşan deney gruplarının ve müziyen olmayan kontrol gruplarının beyin haritalarını karşılaştıran Schlaug, hipotezini destekleyecek nitelikte bulgulara ulaşır; müziyenlerin beyin bölgelerindeki kimi yapılar farklılık göstermektedir. Beynin büyük bir bölümünü kapsamına rağmen öğrenme ve zihinsel beceriler ile ilgili etkin rolü son yıllardaki çalışmalarla keşfedilmeye başlanan “beyaz madde” (white matter), DT-MRI (Difüzyon Tensor Manyetik Rezonans Görüntüleme) tekniğinin gelişmesiyle müziyen beynindeki yapısal durumunun ne olduğu konusunda araştırmacıların odaklandığı bir konu haline geldi. Konu üzerine yapılan az sayıdaki çalışma müziyenlerin beynindeki beyaz madde yapılarının daha farklı düzeylerde olduğunu kanıtlıyor. Bununla beraber, yapılan çalışmalar bu farklılıkların belli bir plastisiteye (değişme yeteneği) sahip olan beynin artan kullanıma verdiği bir tepki mi olduğu yoksa kalıtsal parametrelerin erken dönem müzik eğitimiyle iç içe geliştirdiği kapasiteyi mi yansıttığı sorularını hala net olarak yanıtlamıyor.

Bu çalışmada 21-43 yaş arası sağ el baskın 11 kadın müziyen ile yaş, cinsiyet ve el baskınlığı uyumlu 8 kişilik kontrol grubunun DT-MRI aracılığıyla elde edilen beyin haritaları karşılaştırılmış, müziyenlerde beynin korpus kallozum ve internal kapsül bölümlerinde beyaz madde yapısında dikkate değer bir artış olduğu saptanmıştır. Elde edilen veriler, çocukluk döneminde başlayan ve uzun bir döneme yayılarak sürdürülen fiziksel ve zihinsel müzik pratiklerinin beynin belli bölgelerindeki beyaz madde yapılarında önemli farklılıklara neden olabileceği hipotezini destekler niteliktedir.

Anahtar kelimeler: Müziyen Beyni, Beyaz Madde, Difüzyon Tensor Manyetik Rezonans Görüntüleme.

“THE MUSICIAN’S BRAIN and STRUCTURAL DIFFERENCES IN WHITE MATTER OF MUSICIANS: A DT-MRI STUDY”

ABSTRACT

Musicianship is one of the rare human activities that spreads almost the whole brain regions and motive them smiltaneously. Researchers study “musician brain” due to the probability of the difference in some brain structures and functions between musicians participate this intensive process at early ages and non-musicians. First datas were obtained in 1990's by Gottfried Schlaug and his team via studies using modern brain imaging techniques. By comparing the brain maps of musician subjects and non-musician control group, Schlaug finds evidences supporting his hypothesis; brain regions of musicians show differences. However it covers a majority of brain “white matter”, whose active role in learning and mental abilities was discovered by recent studies, has become a subject that researchers focus on about the structural state of musician brain due to the development in DT- MRI technique. Few studies prove that the white matter structures in musicians' brain are different. However studies can't answer the questions whether these are response of brain, which has plasticity, to excessive use or reflect the capasity which heritable parameters developed within the early age musical training.

In this study, using DT-MRI, brain maps of 11 right handed woman musicians aged between 21-43 and control group of 8 person with matched age, sex and handedness are compared and an important increase of white matter in corpus callosum and internal capsule in musicians is observed. The datas support the hypothesis that the physical and mental musical trainings started in childhood and last for a long period can cause important differences of white matter structures in some brain regions.

Key Words: Musician’s Brain, White Matter, Diffusion Tensor Imaging.

GİRİŞ

Müzik; perde, tını, tartım, ezgi, armoni gibi unsurların yanısıra duygu, algı, beğeni gibi, kültürün, eğitimin, hafızanın ya da kişisel anıların etkisindeki boyutlarıyla da beyinde oldukça zor ve karmaşık nöral süreçleri gerektirir. Söz konusu bileşenlerin beyinde birbirinden farklı işleme merkezleri olduğu düşünüldüğünde bir müzik parçasını yalnızca dinlemenin bile birçok beyin bölgesini eşzamanlı harekete geçiren detaylı bir koordinasyonu gerektirdiği anlaşılır. Müziksel algı ve müziksel performansın insan beyniyle olan bağlantıları, müziğin beyindeki bilişsel süreçleri ve belli bir değişim potansiyeline sahip olan beyni nasıl etkilediği soruları son birkaç onyılıda farklı disiplinlerden bilim insanlarının giderek artan bir merakla araştırdıkları konular haline geldi. Müziği fiziksel ve kültürel bir olgu yapan bileşenleri, beynin bilişsel ve nörofizyolojik süreçleri ile birlikte ele alan ve bu yüzden çok sayıda disiplinin kapsamına giren bu araştırmalar, konunun ilişkilendiği alanlarla beraber müziksel algı ve performansa ilişkin değişkenlerin çokluğu nedeniyle kategorizasyonu zorlaştıran bir çeşitlilikle artıyor.

Müziksel pratikler, beynin hemen her bölgesine yayılan ve bu bölgeleri aynı anda harekete geçiren ender insan aktivitelerinden biridir. Dolayısıyla beyindeki nöral süreçleri keşfetmek için araştırmacılara benzersiz bir olanak sunar. Bu özelliğiyle müzik; nasıl çalıştığı, kapasitesi ve sınırları hala tam olarak bilinmeyen insan beynini inceleyen nöropsikoloji ve bilişsel nöroloji gibi disiplinler için yakın bir zamana kadar yalnızca işlevsel bir araç niteliğindeydi. Günümüzde ise bu alanlarda müzik üzerine yapılan araştırmaların geldiği düzey, bu çalışmaların nöromüzikoloji adıyla ayrı bir disiplin olma yolunda ilerlemesidir (Karşıcı 2007:2).

Son yıllarda nöromüzikoloji alanında, en dikkatle üzerinde durulan bulgular, profesyonel müzisyenlerin beyin yapılarının ve fonksiyonlarının müzisyen olmayanlara –kimi çalışmalarda da amatör müzisyenlere- göre gösterdikleri farklılıklardır. Bu farklılıkları inceleyen çalışmalar, müzisyenlerin uzun döneme yayılan ve kariyerleri boyunca yoğun biçimde devam eden fiziksel ve zihinsel müzik pratiklerinin, beynin statik (değişmez) olmayan yapısını etkilemesinin kaçınılmaz olduğu varsayımı üzerine kurulur. Söz konusu varsayımı çıkış noktası kabul eden araştırmalar, MEG (Magnetoencephalography), PET (Positron Emission Tomography), fMRI (functional Magnetic Resonance Imaging) gibi modern beyin görüntüleme teknikleriyle, profesyonel¹²¹ müzisyenlerin oluşturduğu deney grupları ve müzisyen olmayan ya da amatör olarak müzikle uğraşan kişilerin oluşturduğu kontrol gruplarının beyin haritalarının karşılaştırılması esasına dayanır. Müzisyenlerin beyin yapılarının ve fonksiyonlarının kimi açılardan müzisyen olmayanlardan ayrıldığına ilişkin çok sayıda bulgu sağlayan çalışmalar, çocukluktan itibaren içinde bulundukları yoğun müziksel süreç ile “ayrıcılık” bir konumda bulunan “müzisyen beyni”ni farklı bir kategori altında incelemenin gerekliliğini ortaya koyar.

Müzisyenlik ve Müzisyenliğin Beyinde Yarattığı Varsayılan Farklılıklar: Literatüre Genel Bakış

Donnelly ve Limb (2008) müziği, “algılaması çok çeşitli nöral süreçlerle bağlantılı kompleks bir insan fenomeni” olarak nitelerler. Bu ifade aynı zamanda müziğin bütün toplumlarda var olan, tüm insanların o veya bu şekilde “maruz kaldığı” yaygın bir fenomen olma yönüne gönderme içerir. Müzik herkes tarafından isteyerek ya da istemeyerek deneyimlenebilir. Yaygın müziksel beceriler insanların büyük çoğunluğu tarafından efor sarf edilmeden de öğrenilebilir. Ancak çok az insan müzik performansı için gereken motor beceriler (Peretz, Zatorre: 2003) ve kimi görsel, işitsel beceriler konusunda uzmandır. Bu çalışmada da deney grubu olarak belirlenen profesyonel müzisyenler, çok küçük yaşlardan itibaren perde algısı, zamanlama, birbirinden bağımsız el ve parmak hareketleri yapma, müziksel sembollerini motor operasyonlarına aktarma, nota okuma, uzun müziksel öbekleri hatırlama, müziği doğaçlama gibi oldukça zor ve karmaşık fiziksel ve zihinsel süreçlerden geçerler (Schlaug ve ekibi: 2003a). Bu nedenle müzisyen beyni, işitsel (dinleme), ve etkisel (duygusal anlam yükleme) olmak üzere müzisyen olmayanlarla beraber ama onlara göre çok daha yoğun kullandıkları süreçlere ek olarak, motor gelişimsel (bir çalgı çalma), görsel (nota okuma) ve mnemonik (bellekteki bir parçayı çalma) süreçlerin çeşitliliği ile de hassas biçimde donatılmıştır (Donnelly, Limb: 2008). Müziksel süreç için gereken nöral bağlantılar (network) beynin, motor korteks, sensori korteks, işitsel korteks, prefrontal korteks, görsel korteks, beyincik, korpus kallozum, hipokampus, nukleus akumbens ve amigdalanın da dahil olduğu çok sayıda bölgesiyle ilişkili olduğu için (Levitin ve Tirovolas’dan aktaran Sarroff: 2009), performans sırasında bu bölgelerin hemen hepsi aynı anda aktive olur. Profesyonel müzisyenlerde beyindeki bu yoğun aktivitelerin küçük yaşlardan başlayarak tüm kariyerleri boyunca devam etmesi, müzisyenlerin beyninin nöroanatomik ve nörofizyolojik açıdan müzisyen olmayanlardan farklı olabileceği olasılığına dikkat çekmiştir.

Nöroplastisite Hipotezi ve Müzisyenlerde Beynin Fonksiyonel ve Yapısal Adaptasyonu

Çevresel ihtiyaçlara adapte olabilmek için hayat boyu gerekli olan yetenekler, merkezi sinir sisteminin yapısal ve fonksiyonel değişimler için olan kapasitesi üzerine temellenir (Pantev ve ekibi: 2001). Bu değişim kapasitesi beyin çalışmalarını kapsayan disiplinlerde

¹²¹ Bu çalışmada “profesyonel” terimi, çocukluk yıllarından itibaren formal çalgı eğitimi alan ya da sürekli ve düzenli çalgı pratiğinin içinde bulunan müzisyenler için kullanılmıştır.

“nöroplastisite” olarak adlandırılır. Sık sık belirtildiği gibi müzisyenler beyin gelişiminin kritik bir döneminde başladıkları müzik pratiklerini yıllar boyunca yoğun olarak sürdürürler. Bu nedenle nöroplastisite hipotezi, müzisyen beyni çalışmalarında ele alınan temel yaklaşım olarak karşımıza çıkar.

Müzisyenlerin sahip olduğu becerilerin beyindeki yansımalarına ilgi aslında PET, fMRI gibi günümüz teknolojilerinin el verdiğinden çok daha öncesine; 20. yüzyılın başına kadar uzanır. Sözgelimi Auerbach, birkaç otopsi sonrası ünlü müzisyenlerin beyinlerinde temporal ve parietal alanlarda kimi farklılıklar saptayarak, bu farklılıkları müziksel açıdan belli yeteneklere sahip olma ile ilişkilendirir (Aktaranlar Münte ve ekibi: 2002; Stewart: 2008). Günümüzde nöroradyoloji alanındaki teknolojik gelişmeler artık sağlıklı bireylerin beyinlerini de detaylı olarak görüntülemeye olanak sağlıyor. Bu sayede özellikle son yirmi yılda sağlıklı müzisyenlerden oluşan deney grupları ve müzisyen olmayan kontrol grupları üzerinde çeşitli değişkenler esas alınarak yapılan çalışmalar çok daha net veriler ortaya koyuyor.

Müzisyenlerde yapısal beyin farklılıklarıyla ilgili ilk net bulgulara ulaşan araştırmacı Alman nörolog Gottfried Schlaug, yaptığı çalışmada (1995a), In Vivo manyetik rezonans görüntüleme aracılığıyla müzisyen beyinde, daha sonraki çalışmalarda da (Zatorre: 1998; Keenan: 2001) sık sık mutlak işitme becerisiyle ilişkilendirilen planum temporalde beyin sağ ve sol yarıküresinde belirgin bir asimetri olduğunu saptar. Gaser ve Schlaug (2003) tarafından yapılan diğer bir çalışmada müzisyenlerde motor, işitsel ve vizyo-spatyal beyin bölgelerinde müzisyen olmayanlarla kıyaslandığında daha yoğun gri madde olduğu tespit edilir. Sonraki yıllarda benzer yöntemlerle yapılan çalışmalarla, müzisyenlerde Heschl girus ve anteromedial bölüm (Schneider: 2002) ile sol inferiyor frontal girus ve Broca bölgesinde de (Slumming: 2002) gri madde yoğunluğunun fazla olduğu gözlenir. Schlaug tarafından yapılan diğer bir çalışmada (1995b) müzisyenlerde -özellikle 7 yaşından önce müziğe başlayanlarda- korpus kallozumun ön bölümünün müzisyen olmayanlara göre dikkate değer biçimde büyük olduğu görülür.

Diğer taraftan, müzisyenlerin beyindeki farklılıkların yalnızca yukarıdaki bulgularda sözü geçen şekil, hacim ya da yoğunlukla sınırlı olmadığını; çeşitli uyaranlara verdikleri tepkilerin ve bu tepkilerin oluşturduğu aktivasyon derecelerinin de kontrol gruplarından farklı olduğunu öne süren çok sayıda çalışma söz konusu. Buna göre farklılıkları fonksiyonel ve yapısal olarak ayırmak olası. Daha net bir ifadeyle yapısal farklılıklar, müzisyenlerin beyin kortekslerinin ve diğer beyin bileşenlerinin şekline, hacmine, yoğunluğuna ilişkin farklılıklar olarak tanımlanırken, fonksiyonel farklılıklar, uyaranlara reaksiyon gösterdikleri beyin bölgeleri ve bu bölgelerdeki aktivasyon dereceleri ile ilgilidir. Pantev (1998) ve Ohnishi (2001), müzisyenlerin beyinlerinde prefrontal ve işitsel kortekste uyaranlara verdikleri tepkilerin aktivasyon derecelerinin müzisyen olmayanlara göre daha şiddetli olduğunu ortaya koyar. Koelsch ve ekibi (2002), akor dizisi çalınırken, armonik yapıyı bozan seslerin, profesyonel müzisyenlerde (amatör müzisyenlerle kıyaslandığında) beyin bozuk uyaranlara tepki vermesiyle karakterize edilen ERAN (early right anterior negativity) bölgesinde daha geniş aktivasyona neden olduğunu saptar. Araştırmacılara göre bunun nedeni profesyonel müzisyenlerin daha spesifik müziksel beklentilerinin olmasıdır. Lotze ve ekibi (2003), çalışmalarında normal bir hareket ya da bir işitsel uyaranla beyin yalnızca bir bölgesi aktive olurken (ya motor ya da işitsel korteks) profesyonel müzisyenlerin çalgılarını çaldıklarını hayal ettiklerinde bile -eğitimin bir sonucu olarak- motor ve işitsel sistemin birlikte aktive olduğunu gözlemlerler.

Dawson (2011), müzik eğitime başlanan yaşın, bu eğitimin yoğunluk derecesinin ve eğitimin süresinin de farklılıkların çok boyutluluğunu ve beyne yayıldığı alanların genişliğini etkilediğini öne sürer. Konu üzerine yapılan kimi çalışmalar bu değişkenleri esas alarak, müziğe daha erken yaşta başlayan ya da belli periyotlardaki çalışma sıklığı daha fazla olan müzisyenlerde farklılıkların daha net olduğu sonucuna varır. Sözgelimi Schlaug, (1995b,

2003b), bir çalışmasında deney grubunu müziğe 7 yaşından önce başlayanlar ile 7 yaş ve sonrasında başlayanlar olarak ikiye ayırmış, bu iki grubu birbirleriyle ve müzisyen olmayan kontrol grubuyla karşılaştırmıştır. Analizi sonucunda, müziğe 7 yaşından önce başlayan müzisyenlerin beynin iki yarıküresini birbirine bağlayan korpus kallozumun boyutlarında, 7 yaş ve sonrasında başlayan müzisyen grubu ve müzisyen olmayan kontrol grubuna oranla daha dikkate değer bir fark gözlemlemiştir. Bu veri, beynin plastisite yeteneğinin daha erken yaşlarda (7 yaş öncesi) daha fazla olduğu hipotezini desteklemektedir; müziksel egzersizler ne kadar erken yaşta başlarsa beyindeki yapısal farklılıklar (ilgili beyin bölgelerinin boyutu, yoğunluğu) da o denli fazla olmaktadır. Bengtsson ve ekibi (2005) ise piyanistlerde beyaz madde farklılıklarına ilişkin çalışmada piyano pratikleriyle geçirilen zaman ve beyaz madde yoğunluğu arasında güçlü pozitif bir bağlantı olduğunu saptamışlardır; daha fazla piyano pratiğine giren müzisyenlerde beyaz madde yoğunluğu daha yüksektir. Bu iki bulgudaki önemli nokta, tamamı eğitilmiş müzisyenler olsa da onların arasında da çalışma yoğunluğuna bağlı olarak yapısal farklılıkların derecesinin artabileceğidir.

Müzisyen beyninin farklılıklarını araştıran hemen her çalışmada değinilen ve hala araştırmacıların kafasını kurcalayan bir başka önemli faktör de müzisyenliğin ve beyinde yarattığı varsayılan etkilerin kalıtsallıkla bağlantısı olup olmadığı ya da ne kadar bağlantısı olduğu yönündedir. Müzisyenlerde hem kendi aralarında hem de müzisyen olmayanlara göre gösterdikleri söz konusu yapısal ve fonksiyonel farklılıklar, beynin uzun dönem müziksel pratiklere verdiği bir tepki midir? Yoksa müzisyenler düzenli olarak devam eden müziksel pratiklerin geliştirmesine uygun nöroanatomik ve nörofizyolojik altyapılara zaten doğuştan sahip midir? Kimi müzisyenlerin, aynı yaşlardaki başka müzisyenlere göre daha belirgin farklılıklar göstermesinde daha yoğun müziksel pratikler mi yoksa, beynin kalıtsal olarak daha uygun bir altyapıya sahip olması mı daha büyük etkindir? Bu sorular, müzisyenlerle ilgili nörolojik çalışmalarda devam eden tartışmaların önemli bir boyutunu oluşturur. Bir taraftan beyin plastisite yeteneği sayesinde çevresel koşullara uyum sağlayabilir; yalnızca fonksiyonel beyin ağlarındaki değişim yeteneğine sahip değildir, aynı zamanda artan kullanımlara cevap veren yapısal tamamlayıcı durumundadır. Diğer taraftan müzisyenlerin beyni hem anatomik hem de fonksiyonel olarak eğitimlerinden önce de “tipik olmayan” bir yapıda olabilir. Bundan dolayı beyinde özel bir anatomiye ya da fonksiyonlara sahip olmak, müziksel yetenek edinmede daha fazla önkoşul durumunda olabilir (Schlaug: 2003a). Mevcut çalışmalar uzun döneme yayılan müzik eğitiminin, müziksel becerilerin gelişmesi için gereken nöroanatomik altyapıya sahip beyin bölgelerini kullanıma bağlı olarak zamanla değiştirebildiğine ilişkin kanıtlar sunsa da müziksel yeteneklerin bu farklılıklarla ne derecede ilişkili olduğu sorusu hala net olarak yanıtlanamamaktadır (Schlaug 2003b). Günümüze kadar olan çalışmaların bu iki yaklaşıma ilişkin kesin veriler ortaya koymaması, hemen her çalışmada kalıtsallık olasılığının da vurgulanmasının nedenidir. Ancak, alternatif hipotezlerin gerçek olmadığını kanıtlamanın zorluğuna karşın, birçok araştırmacı beyindeki adaptasyonların çoğunun doğuştan gelmekten çok eğitimle kazanıldığı görüşüne daha yakın durmaktadır (Sarroff: 2009).

Son birkaç yılda müzisyen beyni üzerine yapılan kimi çalışmalar, eğitimin etkisine ilişkin tartışmayı netleştirmeye odaklanıyor. Massachusetts’de aralarında Krista Hyde, Gottfried Schlaug ve Ellen Winner’ın bulunduğu bir grup araştırmacının birkaç yıla yayılan ve bir dizi deneyi içeren çalışması, bu tartışmaya yeni veriler sağladı. Araştırmacılar, 5, 6 ve 7 yaşlarında çalgı çalmaya başlayan çocuklardan oluşan bir deney grubu ve yaşları uyumlu, müzik ya da çalgı eğitimi almayan bir kontrol grubu belirledi. Dört yıl boyunca deney grubu yoğun çalgı derslerini sürdürürken kontrol grubundaki çocuklar herhangi bir çalgı ya da müzik eğitiminden geçmediler. Çalışmanın başlangıcında bu iki grubun beyin yapılarına ait verileri karşılaştırarak her hangi bir farklılık olmadığı saptayan araştırmacılar, 15 aydan sonra deney grubunun, üç beyin bölgesinde kontrol grubuna kıyasla değişiklikler olmaya başladığını

belirlediler; motor bölgesinde daha hızlı hareketler, beynin iki yarıküresini birbirine bağlayan korpus kallozumun daha büyük olması, seslerin işitildiği ve yorumlandığı sağ primer işitsel bölgenin daha geniş olması. Çalışmaları hakkında Winner, “...eğer yetişkin müzisyen beyinlerine bakarsak beynin bazı bölümlerinin daha geniş olduğunu görürüz. Deney ve kontrollerin başlangıçta aynı beyin yapısına sahipken uzun döneme yayılan pratikler sonrasında değişikliklerini gördük. Beyindeki farklılıkların doğuştan mı geldiğini uzun zamana yayılan eğitimle mi olduğunu belirlemek istiyoruz” diyor (Aktaran Olson, 2010).

Sözü edilen, müziksel beceriler ve beynin sahip olduğu farklılıkların nedenleri üzerine yapılan çalışmalar, kalıtsallıktan çok eğitimin etkisinin yoğun olduğunu kanıtlamaya yakın dursa da, günümüze değin yapılan hiçbir çalışmanın bu soruyu kesin olarak yanıtlayabilecek verileri ortaya koymadığını yeniden hatırlatmak gerekir.

Müzisyen Beyni ve Beyaz Madde Özellikleri

Beynin beyaz maddesi, sinir hücrelerindeki sinyal iletimini sağlayan aksonlardan oluşur. Aksonun en önemli özelliği yüksek oranda miyelin kılıflı olmasıdır. Miyelin büyük oranda yağ içerdiği için beyaza yakın renktedir ve adını buradan alır (Demir: 2008: 4). Yani beyinde beyaz madde olarak adlandırılan alanlar, sinir hücrelerinin, beyaz renkteki miyelinle kaplı olduğu bölgelerdir. Bir beyin bölgesindeki beyaz madde yoğunluğunun ölçütü o bölgedeki “miyelinleşme” derecesidir. Miyelinleşme yani beyaz madde yoğunluğu ne kadar fazla olursa bölgede nöral network, organizasyon ve ileti o kadar iyi ve sağlıklıdır.

Bilim adamları uzun bir süre beyaz maddeyi, beynin pasif bir altyapısı olarak düşünseler de yeni çalışmalar, beyaz maddenin, beyin bölgeleri arasında düzgün bilgi transferindeki önemini, öğrenmeyi, zihinsel becerileri ve zihinsel hastalıkları aktif olarak etkilediğini, beyindeki yoğunluğunun sözgelimi piyano çalma gibi kimi farklı zihinsel deneyimlere göre değişebileceğini göstermektedir (Fields: 2008). Beyaz maddenin beyindeki yoğunluk derecesi, DT- MRI (Difüzyon Tensor Manyetik Rezonans Görüntüleme) aracılığıyla ölçülür. 1980’lerin ortalarından beri kullanılan ve henüz yeni bir teknoloji olarak kabul edilen DT-MRI, beyin içerisindeki beyaz maddenin yoğunluk derecelerini hesaplamayı sağlayan bir MR yazılımıdır. Bir bölgedeki beyaz madde yoğunluğu ne kadar fazlaysa DTI sinyalleri o kadar artar (FA-fractional anisotropy = 0 -1).

Müzisyenlerde, motor hareketleri kontrol ettiği için oldukça önemli olan kimi beyin bölgeleri, beyaz madde liflerinin merkezi geçiş noktalarında yer alır. Burada da tıpkı diğer beyin yapılarında olduğu gibi müzisyenlerce çocukluktan itibaren yoğun olarak kullanılan bölgelerin beyaz madde yoğunluklarında farklılıklar olabileceği varsayımıyla hareket edilir. Literatürde müzisyenlerde beyaz madde farklılıklarını araştıran yalnızca dört çalışmaya ulaşıldı. 2001’den itibaren yapılmakta olan az sayıdaki bu çalışmalar müzisyenlerde beyaz madde yapılarında dikkate değer farklılıklar olduğunu kanıtlasa da (bu çalışmaların verilere “sonuç” bölümünde yer verilmiştir) çalışmaların verilerinde kimi tutarsızlıklara rastlanmıştır. Bu da yeni verilerin gerekliliğini ortaya koymaktadır. Bu gereklilik doğrultusunda yapılan bu çalışmanın amacı, çocukluktan başlayarak uzun bir sürece yayılan yoğun fiziksel ve zihinsel müzik pratiklerinin, müzisyenlerde bazı beyin yapılanmalarını değiştirebildiği hipotezini “beyaz madde” özelinde yeniden test etmektir.

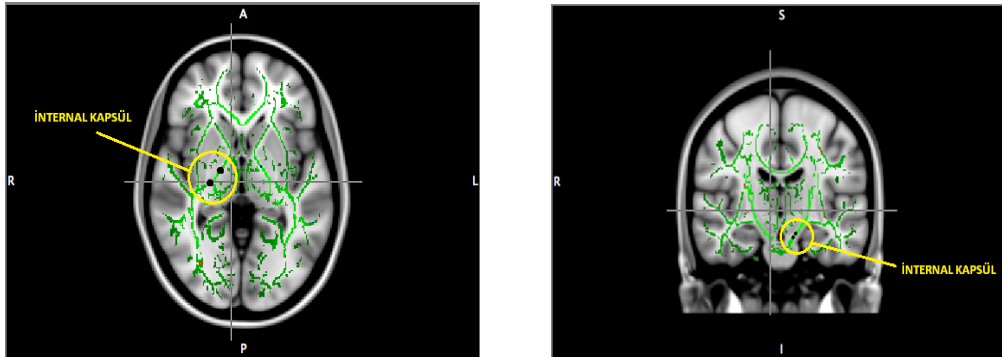
MATERYAL, YÖNTEM ve BULGULAR

Çalışmaya müzik eğitime 12 yaşından önce başlamış, en az 10 yıl olmak üzere ortalama 23 yıllık çalgı deneyimine sahip, 21-43 yaş arası, sağ el baskın 11 sağlıklı kadın müzisyen (flüt-piyano) ile; yaş, cinsiyet ve el baskınlıkları uyumlu, daha önce hiç müzik eğitimi almamış sağlıklı 8 kişi katıldı.

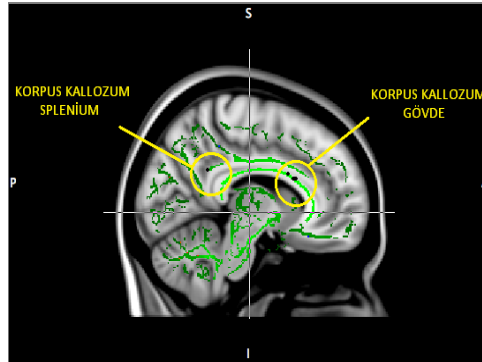
Siemens Magnetom Symphony Maestro Class 1.5T MRI aygıtı ile Difüzyon Tensor Manyetik Rezonans Görüntüleri (DT-MRI) aracılığıyla her iki grubun FA (Fractional Anisotropy = beyaz maddedeki fiber yoğunluğu ve beyaz maddenin miyelinleşme oranının sayısal birimi) haritaları elde edildi. Bu haritalardan edinilen FA değerleri iki farklı yöntemle analiz edildi. Bunlardan ilki TBSS aracılığıyla yapılan iki ayrı grup analizi, ikinci ise manuel bir yöntem olan ROI (Region of interest = ilgili bölge) analizi idi.

TBSS ile yapılan birinci grup analizi

DT-MRI çekimleriyle elde edilen veriler önce TBSS uygulaması ile iki ayrı grup analizine tabi tutuldu. İlk olarak FA verisinin voksel tabanlı istatistiksel analizi TBSS (Tract-Based Spatial Statistics) uygulaması ile yapıldı. Difüzyon görüntülerinin tensor değerleri hesaplandı. Bu değerler ortak bir uzaya hizalandı ve ortalama bir FA görüntüsü elde edildi. Her denegın FA verisinin bu ortalamaya izdüşümü sağlandı ve çıkan sonuçlar denekler arası voksel istatistiksel hesaplamalarında kullanıldı. Bu sayede elde edilen görüntülerde iki grubun fark oluşturan alanları siyah noktalar halinde gösterildi (Şekil 1a./1b.ve Şekil 2.).



Şekil 1a./1b. Müzisyen grubunun *internal kapsül*deki beyaz madde yoğunluklarının birinci grup analizi ile elde edilen DT-MRI görüntüleri.



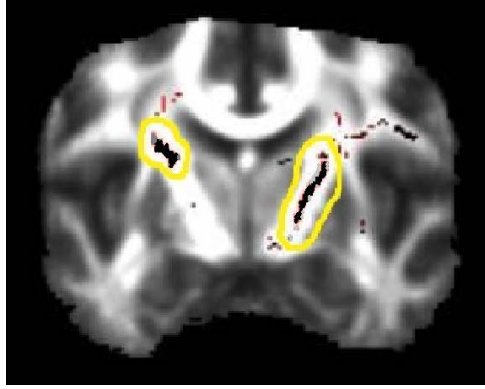
Şekil 2. Müzisyen grubunun *korpus kallozum*daki beyaz madde yoğunluğunun birinci grup analizi ile elde edilen DT-MRI görüntüsü.

TBSS ile yapılan birinci grup analizi, müzisyenlerin internal kapsül ve korpus kallozumdaki beyaz madde miktarlarının kontrol grubundan dikkate değer biçimde fazla olduğunu göstermiştir.

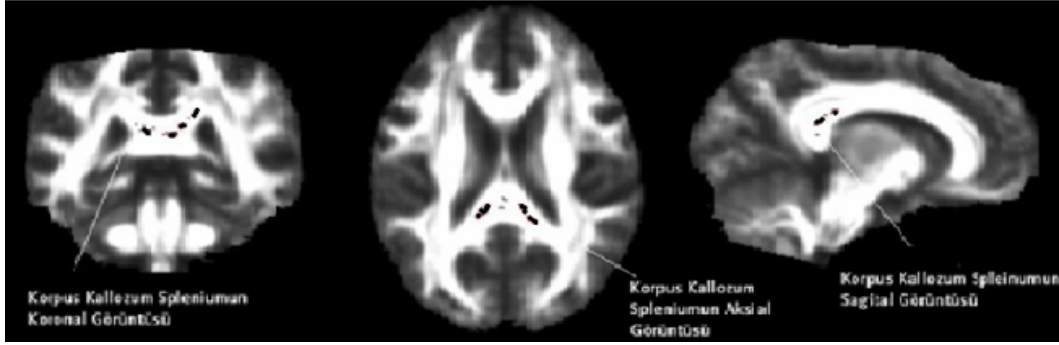
TBSS ile yapılan ikinci grup analizi

Birinci TBSS analizinin ardından, edinilen verilerin sağlamasını yapmak için ikinci bir grup analizi daha yapıldı. Önce her iki grubun difüzyon ağırlıklı görüntüleri üzerinde FSL yazılımı ile bazı akım düzeltmeleri yapıldı. Her denek için FA değerleri hesaplandı. Bu değerler TBSS analizine sokularak müzisyen ve müzisyen olmayanlar arasındaki farklar

hesaplandı. İstatistiksel hesap için nonparametrik permutasyon testi kullanıldı. $p < 0.05$ değerleri istatistiksel olarak anlamlı kabul edildi. Şekil 3. ve Şekil 4.'deki FA haritalarında müzisyen grubuna ait beyaz madde alanları siyahla, kontrol grubuna ait olanlar ise gri ile gösterildi.



Şekil 3. Müzisyenler ve kontrol grubu arasında *internal kapsülde* ikinci grup analiziyle elde edilen beyaz madde farklılıkları.



Şekil 4. Müzisyenler ve kontrol grubu arasında *korpus kallozumda* ikinci grup analiziyle elde edilen beyaz madde farklılıklarının koronal, aksiyal ve sagittal görüntüleri.

Birinci analizde olduğu gibi TBSS ile yapılan ikinci analizde de internal kapsülde ve korpus kallozumda müzisyenlere ait beyaz madde yoğunluğunu gösteren simgelerin (siyah lekeler), kontrol grubuyla karşılaştırıldığında (gri lekeler) belirgin biçimde baskın olduğu görülür (Şekil 3. ve Şekil 4.).

ROI Analizi

DT-MRI ile edinilen beyin haritaları son olarak manuel bir yöntem olan ROI (Region of Interest – İlgili bölge) ile tekrar analiz edildi. Edinilen veriler üzerindeki istatistiksel analiz ise Paired-Samples "t" testi ile yapıldı. ROI analizi sonucu deney ve kontrol gruplarında sol taraftan sağ taraf çıkarılarak internal kapsüldeki beyaz madde yoğunluk farkları Tablo1.'de özetlendi. Her iki grupta da sol taraftaki yoğunluğun daha fazla olduğu gözlemlendi. Yapılan istatistiksel analize göre deney grubunda sağ ile sol arasındaki farklılık anlamlı bulunurken ($p=0.034$), kontrol grubunda bu farklılığın anlamlı olmadığı ($p=0.433$) görüldü.

Deney (n=11)	20.02±39.250	$p=0.034$
Kontrol (n=8)	9.15±9.933	$p=0.433$

Tablo1. İki grubun kendi içinde Sol ve Sağ İnternal Kapsüldeki Beyaz Madde Yoğunluk Düzeylerinin Karşılaştırılması (Sol-Sağ farkı için Ortalama±Standar Sapma, Eşleştirilmiş İki Grup için t-Testi).

Bu analiz sonucunda TBSS analizlerinden farklı yeni bir bulgu daha edinilmiş oldu; müzisyen grubunda sağ ve sol internal kapsül arasındaki beyaz madde yoğunluk farkının kontrol grubuna oranla daha yüksek olduğu saptandı.

SONUÇ

Yapılan tüm analizler sonucunda müzisyen grubu ve kontrol grubunun beyaz madde yapılarında istatistiksel açıdan anlamlı farklılıklar tespit edildi. TBSS ile yapılan iki grup analizi sonucunda müzisyenlerde, korpus kallozum ve internal kapsüldeki miyelinleşme oranının (beyaz madde miktarının) kontrol grubuyla kıyaslandığında dikkate değer biçimde fazla olduğu saptandı. Beyindeki görevlerine bakıldığında bu iki bölümün müzisyenlik için önemi açıktır. Korpus kallozum, sağ ve sol beyin yarıkürelerindeki ilgili merkezleri birbirine bağlar ve kalın miyelinli liflerden oluşur. Bir yarıküreye ulaşan bilginin diğer yarıküreye iletilmesinde rol oynayan en büyük ve en önemli yoldur (Eser 2010:14). İki elin beraber ve bağımsız kullanımında, hareket serilerinin ve ellerin koordinasyonunda müzisyenler için merkezi öneme sahiptir. Dolayısıyla müzisyenler tarafından yoğun olarak kullanılır. Internal kapsül de primer sensori korteks ve motor hareketlerini kontrol eden liflerin geçtiği beyin bölgesidir ve tıpkı korpus kallozum gibi bağımsız parmak hareketleri için oldukça önemlidir.

Müzisyenlerin yoğun olarak kullandıkları beyin bölgelerinde, FA değerlerinde (beyaz maddede) artış olmasının, erken yaşlardan itibaren sürdürülen müzik pratiklerinin gerektirdiği yoğun bilişsel ve motor süreçlerin bir sonucu olduğunu varsayıyoruz. Belli bir artış kapasitesine sahip olan beyaz madde, müzisyenlerde müziksel işitme, algı ve performans sürecindeki hareket devrelerinin çok tekrarlı kullanımına bağlı olarak daha da artmaktadır. ROI analizi ile elde edilen “müzisyenlerde sol internal kapsülde daha baskın beyaz madde” olduğu bulgusu, müzisyen grubunun tamamının sağ el baskın olmasıyla açıklanabilir (sağ beyin vücudun sol tarafını, sol beyin ise sağ tarafını yönetmektedir).

Müzisyenlerde beyaz madde farklılıklarını saptamayı amaçlayan dört çalışmanın tamamı profesyonel müzisyenlerle müzisyen olmayanların DT-MRI ile elde edilen FA haritalarının karşılaştırılması üzerinedir. Çalışmaların ikisinde kontrol grubuyla kıyaslandığında müzisyenlerde daha yüksek FA (daha yoğun beyaz madde) değeri saptanmıştır. Bu çalışmada grup analizleriyle edinilen sonuçlar, internal kapsülde, korpus kallozumda ve arkuat fasikülde aynı bulguları elde eden Bengtsson (2005)’in deney sonuçları ile uyumludur. Han ve ekibi (2008) de çalışmalarında sağ internal kapsülün arka bacağı, beyin sapı ve sol anterior frontal girusta yüksek oranda FA bulurlar.

Çalışmamızdaki bulgular, Schmithorst (2001) ve Imfeld (2009)’in bulgularıyla ise tutarsızlık göstermektedir. Schmithorst ve ekibi, müzisyenlerde kontrol grubuna kıyasla korpus kallozum genuda daha çok, korona radiata ve internal kapsülde ise daha az FA saptarlar. Imfeld ve ekibi ise aynı yöntemle yaptıkları çalışmada müzisyenlerde, internal kapsülde çift taraflı olarak dikkate değer biçimde az FA saptamıştır. Ancak bu iki çalışmada dikkat çeken ve genel olarak çalışmalarda temel alınan plastisite hipotezine ters düşen tutarsız bir durum söz konusudur. Beyaz madde nöroplastisitesi hipotezine göre, yoğun bilişsel süreçler beyindeki beyaz maddenin azalmasına değil artmasına neden olur. Beyaz madde ancak hasarlı beyinlerde normale göre (kontrol grubuna) daha az FA değeri gösterebilir. Aynı bilişsel ve motor süreçleri yöneten beyin bölgelerindeki beyaz madde yoğunluklarının birbirinden çok farklı düzeylerde olması (kontrol grubuna göre biri çok daha fazla diğeri çok daha az) bu iki çalışmanın kendi içinde de tutarsız olduğu izlenimi bırakır.

Birbirinden farklı birçok disiplinde farklı yaklaşımlarla ele alınan insan beyninin yüzyıllardır süren sayısız çalışmaya rağmen hala tam olarak keşfedilememiş olması bu çalışmalardaki en büyük kısıtlılık olsa da farklı araştırmacılar tarafından edinilen ortak bulgular, müzisyenlerde uzun döneme yayılan yoğun müziksel pratiklerin beyindeki etkilerini doğrular. Bu çalışmada müzisyenlerin çocuklukta başlayarak yoğun olarak sürdürdükleri müzik

pratiklerinin beyin kimi yapılarını değiştirdiğine -kullanıma bağlı olarak geliştirdiğine- ve müzisyen olmayanlardan dikkat çekici biçimde farklılaştırdığına ilişkin genel hipotez beyaz madde özelinde de desteklenmiştir.

KAYNAKLAR

BENGTSSON, L. Sara, Zoltan Nagy, Stefan Skare, Lea Forsman, Hans Forssberg, Fredrik Ullen; “Extensive Piano Practicing Has Regionally Specific Effects on White Matter Development”, *Nature Neuroscience*, Vol:8 (9), 2005, 1148-1150 pp.

DAWSON, William J., “How and why musicians are different from nonmusicians: a bibliographic review.” *William J Med Probl Perform Art*. 2011 Jun ;26 (2): 65-78 pp.

DEMİR, Ali; “Beyin Beyaz Cevher Yolaklarının Difüzyon Tensör Görüntüleme ile Gösterilmesi”
http://students.sabanciuniv.edu/ademir/Downloads/BrainWhiteMatterVisualizationUsingDTI_Ali_Demir_2008-EMO.pdf Erişim: 12.01.2012

DONELLY, J. Patrick, Charles J. Limb; “New Encyclopedia of Neuroscience, Music” http://pcm.peabody.jhu.edu/~pdonnelly/Donnelly_Limb_Music_NEN07.pdf Erişim: 02.01.2012

ESER, Olcay; “Korpus kallozumun Morfometrik Ölçümleri”, *Türk Nöroşirürji Dergisi* 2011, Cilt: 21, Sayı: 1, ss:14-17.

FIELDS, Douglas; “White Matter”, *Scientific American, Inc.*, March, 2008, 54-61 pp.

GASER, Christian, Gottfried Schlaug; “Brain Structures Differ between Musicians and Non-Musicians”, *The Journal of Neuroscience*, Vol: 23(27), 2003, 9240 –9245 pp.

HAN, Ying, Hong Yang, Ya-Ting Lv, Chao-Zhe Zhu, Yong He, He- Han Tang, Qi-Yong Gong, Yue- Jia Luo, Yu Feng Zang, Qi Dong; “Gray Matter Density and White Matter Integrity in Pianists’ Brain: A Combined Structural and Diffusion Tensor MRI Study”, *Neuroscience Letters*, Vol:459, 2009, 3-6 pp.

IMFELD, Adrian, Mathias S. Oechslin, Martin Meyer, Thomas Loenneker, Lutz Jancke; “White Matter Plasticity in Corticospinal Tract of Musicians: A Diffusion Tensor Imaging Study”, *NeuroImage*, Vol: 46, 2009, 600-607 pp.

KARŞICI, Gülay; “Müzik Beğenisinde Kültürel Etkenler: Bir fMRI Çalışması” Yayınlanmamış Doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, Türkiye, 2007.

KEENAN, Julian, Ven Thangaraj, Andrea Halpern, G. Schlaug; “Absolute pitch and planum temporale”, *NeuroImage*, Vol: 14, 2001, 1402-1408 pp.

KOELSCH, Stephan, Björn-Helmer Schmidt and Julia Kansok; “Effects of musical expertise on the early right anterior negativity: An event-related brain potential study”, *Psychophysiology*, Vol: 39, 2002, 657–663 pp.

LOTZE, M. Scheler G, Tan H-RM, Braun C, Birbaumer N. “The musician's brain: functional imaging of amateurs and professionals during performance and imagery”, *NeuroImage*, Vol: (3), 2003, 1817-29, pp.

MÜNTE, Thomas F., Eckart Altenmüller and Lutz Jäncke; “The musician’s brain as a model of neuroplasticity”, *Neuroscience*, Vol: 3, 2002, 473-478 pp.

OHNISHI, Takashi, Hiroshi Matsuda, Takashi Asada, Makoto Aruga, Makiko Hirakata, Masami Nishikawa, Asako Katoh and Etsuko Imabayashi; “Functional Anatomy of Musical Perception in Musicians”, *NeuroImage*, Vol: 13(6), 2001, 923-923 pp.

OLSON, Catherine Applefeld; “Music Training Causes Changes in the Brain”, *Teaching Music*, Vol: 17 (6), 2010, 33 pp.

PANTEV, Christo, Robert Oostenveld, Almut Engelien, Bernhard Ross, Larry E. Roberts, Manfred Hoke, “Increased auditory cortical representation in musicians” *Nature*, Vol: 392, 1998, 811-814 pp.

PANTEV, Christo, A. Engelen, V. Candia and T. Elbert; “Representational Cortex in Musicians Plastic Alterations in Response to Musical Practice”, *Annals of the New York Academy of Sciences*, Vol: 930(1), 2001, 300-314 pp.

PERETZ, Isabella, Zatorre, Robert; “The Cognitive Neuroscience Of Music (Preface)”, Eds.: Isabella Peretz and Robert Zatorre, Oxford University Press Inc., New York, 2003.

SARROFF, Andy; “Musicians and Non-Musicians: Anatomical Differences in the Human Brain”, <https://files.nyu.edu/as582/public/assets/documents/Sarroff-Other-Sp09a.pdf> Erişim: 07.03.2012.

SCHLAUG, Gottfried, Lutz Jäncke, Yanxiong Huang, Helmuth Steinmetz, “In vivo evidence of structural brain asymmetry in musicians”; *Science*, Vol:267, 1995a, 699 -701 pp.

SCHLAUG, Gottfried, Lutz Jäncke, Helmuth Steinmetz, Jochen F. Staiger, “Increased Corpus Callosum Size In Musicians”, *Neuropsychologia*, 1995b, Vol: 33 (8), 1047-1055 pp.

SCHLAUG, Gottfried; “The Brain of Musicians”, *The Cognitive Neuroscience of Music*, Eds.: Isabelle Peretz and Robert Zatorre, Oxford University Press, 2003a, 366-381, pp.

SCHLAUG, Gottfried; “The Brain of Musicians: A Model for Functional and Structural Adaptation”, 2003b.
http://gottfriedschlaug.org/musicianbrain/papers/Schlaug_NYAS_2001.pdf Erişim: 20.03.2011.

SCHMITHORST, Vincent J., Marko Wilke; Differences in White Matter Architecture between musicians and non-musicians: a diffusion tensor imaging study, *Neuroscience Letters*, Vol: 321, 2002, 57-60 pp.

SCHNEIDER, Peter, Michael Scherg, H. Günter Dosch, Hans J. Specht, Alexander Gutschalk, André Rupp; “Morphology of Heschl’s gyrus reflects enhanced activation in the auditory cortex of musicians”, *Nature Neuroscience*, Vol: 5(7), 2002, 688-694 pp.

SLUMMING, Vanessa, Thomas Barrick, Matthew Howard, Enis Cezayirli, Andrew Mayes and Neil Roberts, “Voxel-Based Morphometry Reveals Increased Gray Matter Density in Broca’s Area in Male Symphony Orchestra Musicians”, *NeuroImage*, Vol: 17, 2002, 1613-1622 pp.

STEWART, Laurent; “Do musicians have different brains?” *Clinical Medicine*, Vol: 8 (3), 2008, 304-308 pp.

ZATORRE, Robert, David W. Perry, Christine A. Beckett, Christopher F. Westbury, Alan C. Evans; “Functional anatomy of musical processing in listeners with absolute pitch and relative pitch”, *Neurobiology*, Vol: 95, 1998, 3172-3177 pp.

“NECDET LEVENT’İN 1 NUMARALI KEMAN KONÇERTOSU’NUN TEKNİK VE MÜZİKAL ANALİZİ: 1. BÖLÜM ÖRNEĞİNDE¹²²”

Öğr.Gör.Dr. Zafer KURTASLAN¹²³

Yrd.Doç.Dr. Güler DEMİROVA¹²⁴

ÖZET

Bilindiği gibi Batı müziği çalgı eğitiminde konçertoların yeri önemlidir. Konçertolar teknik ve müzikal düzeyi kapsamlı bir şekilde sergileyen önemli bir çalgı müziği formudur. Evrensel keman literatüründe üstün icracılık isteyen konçertoların yanı sıra hedeflenen davranışların geliştirilmesine yönelik yazılmış her seviyeye göre birçok eğitsel konçerto bulunmaktadır. Türk Bestecileri tarafından yazılmış keman konçertoları incelendiğinde araştırmanın konusunu içeren Necdet Levent’in yazmış olduğu 1 Numaralı Keman Konçertosu’nun eğitsel amaçlı kullanılabileceği tespit edilmiştir. Eser, keman öğretimindeki temel davranışları içermesi, hem de Türk Müziği makamlarının kullanılması bakımından keman eğitimi veren kurumlarda orta ve ileri düzeyde çaldırılacak bir keman eseri niteliğindedir.

Bu çalışmada teknik ve müzikal analizi yapılan N. Levent’in 1 Numaralı Keman Konçertosu’nun 1. Bölümüne yönelik çalışma önerilerinde bulunulmuştur.

Araştırmanın amacı; Necdet Levent’in söz konusu keman konçertosunun teknik ve müzikal analizinin yapılarak “ulusal keman eğitimi repertuarına” katkıda bulunmaktır.

Araştırma, nitel araştırma modelinde olup, doküman analizi ve içerik analizi yöntemleri kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Necdet Levent No:1 Keman Konçertosu, Keman Eğitimi Keman, Keman Konçertosu, Çağdaş Türk Bestecileri, Keman

“TECHNICAL AND MUSICAL ANALYSE OF NECDET LEVENT’S VIOLIN CONCERTO NO 1”

Dr. Zafer KURTASLAN

Dr. Güler DEMİROVA

ABSTRACT

As it is known, the concertos have important role in western classical music. Concertos are important instrument music forms which represents the technical and musical level extensively. In universal violin literature, besides the concertos which require outstanding performance, there are a lot of other pedagogic concertos which are written for developing the targeted skills. When the concertos that were written by Turkish composers are investigated, it was determined that Necdet Levent’s two violin concertos could be used pedagogically.

Necdet Levent’s violin concerto no 1. that is analysed as technical and musical in this study, is a composition that has the characteristics of a violin composition which could be played in the middle and advanced level in the violin education schools because of including both the basic skills and using Turkish Music modes.

¹²² Bildiri sunulduktan sonra yazarlar tarafından eserin seslendirilmesi yapılmıştır.

¹²³ NEÜ AK Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Bölümü Müzik Eğitimi ABD/KONYA

¹²⁴ Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuarı/ANKARA

The aim of this study by analysing Necdet Levent's violin concerto no 1. technically and musically, to contribute the "national violin education repertoire". In the study from qualitative research methods the "document analyse method" from qualitative research methods has been used.

Key Words: Necdet Levent's Violin Concerto No: 1, Violin Education, Violin Concerto, Contemporary Turkish Composers, Violin

GİRİŞ

"Konçerto, uluslararası sanat müziğinde solo çalgı(lar) ve orkestra için, iki temalı sonat formunda yazılan etkileyici, görkemli eser biçimidir. Konçerto, müzik tarihinde çalgı müziği olarak yerini alsa da başlangıçta çalgı müziği olarak değil, bir ses müziği formu olarak ortaya çıkmıştır. İlk olarak Lodovico Viadana (1560-1627)'nin "*Cento concerti ecclesiastici*" (1602) isimli vokal eserlerinde örneklenir. Çalgı müziğine geçiş, 17. Yüzyılın ikinci yarısında "*Concerto Grosso*" biçimiyle gerçekleşmiştir" (Say, 2005: 300). Solo keman ve orkestra için ilk keman konçertosunu Giovanni Maria Bononcini (1642-1678), 1677 yılında yazmıştır. Giuseppe Torelli (1658-1709)'nin 1698'de yayınlanan "*Concerti musicali a 4 (Op.6)*" isimli eseri sürekli bas ile orkestra için suitlerden oluşsa da solo kemandaki parlak ve gösterişli pasajlar keman konçertosuna hazırlayıcı eserlerden sayılmaktadır. Müzik tarihinde konçertonun babası olarak kabul edilen Vivaldi (1678-1741), 454 konçerto yazmış bunlardan 124'ü keman konçertosudur (Oransay, 1967:9).

Klasik dönemde konçerto Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)'la olgunlaşma dönemine girmiştir. Bu dönemde 3 bölümlü olarak yazılan konçertoların birinci bölümü *sonat allegrosu* formundadır. İkinci bölüm ağır bölüm olarak yazılır ve duyarlı, şarkısal bir özellik taşır. Üçüncü hızlı bölüm ise genellikle neşeli, parlak, soliste ustalığını gösteren bir *rondo* formundadır (Say, 2005: 300). Klasik dönem keman edebiyatının en ünlü keman konçertoları Mozart tarafından yazılmıştır. Keman edebiyatının bir diğer başyapıtı olan Ludwig van Beethoven (1770-1827)'in Op. 61 (1806) keman konçertosu klasik bir konçerto formunda olmasına rağmen klasik dönemle romantik dönemim müzikal unsurlarını birlikte taşımaktadır.

Romantik dönemde birçok formda olduğu gibi konçerto formunda da daha özgür bir anlayış egemen olmuştur. Bazı konçertolara *scherzo* bölümü eklenerek dört bölümlü olmuştur. Romantik dönemde Niccolo Paganini (1782-1840) sadece kemanda değil çalgı müziğinde de çığır açmıştır. Özellikle keman için yazdığı eserlerde çalgının teknik imkanlarını zorlamış, birçok besteciye de ilham vermiştir. Paganini, Felix Mendelssohn (1809-1847), Johannes Brahms (1833-1897), Max Bruch (1838-1920), Henryk Wieniawski (1835-1880), Peter Ilyich Tchaikovsky (1840-1893), Antonin Dvorak (1841-1904), Jean Sibelius (1865-1957)'un keman konçertoları Romantik dönemin ünlü keman konçertoları arasındadır.

1.1 Çağdaş Türk Bestecileri'nin Keman Konçertoları

Türkiye'de Çağdaş Çoksesli Türk Müziği yaratma süreci incelendiğinde Cumhuriyet döneminde yapılan çalışmaların besteci yetiştirme sürecinin temelini oluşturduğu görülmektedir. Cumhuriyet döneminde geleneksel Türk müziklerinin son müzik kurallarına göre işlenmesi düşüncesi "Çağdaş Çoksesli Türk Müziğinin" oluşum ve gelişim seyrini belirlemiştir. Bunun için de en önemli görev, 'ulusal çağdaş çoksesli Türk müziği' eserleri yaratacak bestecilere düşüyordu. Bu amaç doğrultusunda yapılan ilk iş, yurt dışına bestecilik eğitimi için öğrenci gönderilmesi olmuştur. Bestecilik eğitimlerini tamamlayıp yurda dönen birinci kuşak Türk bestecileri (Türk Beşleri)¹²⁵ birçok formda eserler vermiş olup, keman konçertoları da yazmışlardır. Türk Beşleri arasında keman konçertosu yazan besteciler, Cemal

¹²⁵ Cemal Reşit Rey (1904-1985), H. F. Alnar (1906-1978), Ulvi Cemal Erkin (1906-1972), Ahmet Adnan Saygun (1907-1991) ve Necil Kazım Akses (1908-1999)

Reşit Rey (1904-1985), Ulvi Cemal Erkin (1906-1972), Ahmed Adnan Saygun (1907-1991), Necil Kazım Akses (1908-1999) olmuştur. Türk Beşleri arasında ulusal ve uluslararası alanda en çok seslendirilen ve kaydedilen keman konçertosu Ulvi Cemal Erkin'in keman konçertosu olmuştur. Saygun'un ve Akses'in keman konçertoları da ulusal ve uluslararası alanda seslendirilmiş olup, kaydı yapılmıştır.

Tablo 1. Türk bestecilerinin yazdığı keman konçertoları

Besteci Adı	Doğum-Ölüm Tarihi	Bestelenme Tarihi
1. Cemal Reşit REY	1904-1985	1939
2. Ulvi Cemal ERKİN	1906-1972	1947
3. Ahmed Adnan SAYGUN Op. 44	1907-1991	1967
4. Necil Kazım AKSES	1908-1999	1969
5. N.Celal ANDEL	1908-1957	?
6. Ekrem Zeki ÜN	1910-1987	1961-1982
7. Bülent TARCAN	1914-1991	1958
8. İlhan USMANBAŞ	1921-	1947
9. Ertuğrul Oğuz FIRAT Op. 27 No:1	1923-	1965-1967
10. Ertuğrul Oğuz FIRAT Op. 34 No:2	1923-	1968
11. Ertuğrul Oğuz FIRAT Op. 73 No:3	1923-	1984
12. Necdet LEVENT Op:21 No:1	1923-	1981-1983
13. Necdet LEVENT Op:39 No:2	1923-	1992-1993
14. Ali Doğan SİNANGİL Op.17	1934-	1996
15. Yalçın TURA	1934-	1965-1972-1993
16. Çetin İŞİÖZLÜ Op.7	1939-	1976
17. Nejat BAŞEĞMEZLER	1950-	1996
18.Kamran İNCE “In White”	1960-	1999
19. Münir Nurettin BEKEN “3 Keman İçin Konçerto”	1964-	2003
20. Emre ARACI “Boğaziçi Mehtapları”	1968-	1997
21. Fazıl SAY “Haremde Binbir Gece”	1970-	2007
22.Musa GÖÇMEN No.1 “GAİA”	1974-	2005
23.Oğuzhan BALCI	1977	2009

Türk bestecileri tarafından 1939-2009 yılları arasında yazılmış 23 adet keman konçertosu bulunmaktadır (Kurtaslan, 2010).

Keman eğitiminde konçertoların önemli bir yeri vardır. Keman eğitiminin ilk yıllarından itibaren eğitsel içerikli keman konçertoları öğrencilere çaldırılır. Günümüzde kullanılan eğitsel keman konçertoları dönemin ünlü keman pedagogları tarafından yazılmıştır (Rieding, Saitzs, Kuchler, Rode, Viotti vd.). Bu tarz eğitsel konçertolar sağlam bir teknik ve müzikal alt yapının oluşmasını sağlamasının yanı sıra, birkaç yıllık öğrencilerin orkestra önünde çalma fırsatı bulabilmelerini sağlamaktadır.

Çağdaş Türk Bestecileri'nin keman konçertoları incelendiğinde hiçbir bestecinin eğitsel anlamda bir keman konçertosu yazmadığı görülmüştür. Araştırmanın kapsamını oluşturan Necdet Levent'in 1 numaralı keman konçertosu yalın, anlaşılır bir müzikal dille yazılmasının yanı sıra, hem geleneksel Türk müziği malzemelerini, hem de keman eğitiminin belirli evrelerinde teknik becerileri geliştirici unsurları taşıması bakımından keman öğretiminde kullanılabilirliğinin olduğu tespit edilmiştir.

Necdet LEVENT No:1 Keman Konçertosu'nun Genel Özellikleri

İzmirli besteci N. Levent (1923), 1944-1949 yılları arasında Hukuk Fakültesi'ne devam ederken İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda Seyfettin Asal (1901-1955) ile keman ve armoni çalışmıştır. Önce Bülent Arel (1918-1991) ile "12 Ton Tekniği" üzerine çalışmış olan Levent, daha sonra bestecilik çalışmalarını Kemal İlerici (1910-1986)'nin geliştirdiği "4'lü Armoni" sistemi üzerine yoğunlaştırmıştır. Eserlerinde Klasik Türk Müziği ve Türk Halk Müziği'nin form, usul ve makamsal yapısına ağırlıklı olarak yer vermektedir (Kurtaslan, 2001: 20).

No: 1 Keman Konçertosu 1983 yılında tamamlanmış ve bestecinin yakın dostu Erdoğan Acarlar'a ithaf edilmiştir. Konçertonun dünya prömiyeri solist Muharrem Cenker tarafından Warendorf VHS Orkestrası ile gerçekleştirilmiştir (Almanya, 1987). Türkiye'deki ilk seslendirilişini yine Muharrem Cenker İzmir Devlet Senfoni Orkestrası ile yapmıştır (1992) (Sözay, 1992). Ayrıca eser İzmir Müzik Eğitimcileri Orkestrası ile Cihat Aşkın tarafından da seslendirilmiştir (2011) (http://www.dailymotion.com/video/xlepb2_yzmeo-cihat-aykin-necdet-levent-keman-koncertosu-no-1-bolum-1_music)

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, Necdet Levent'in yazmış olduğu 1 numaralı Keman Konçertosu'nun 1. bölümünde tespit edilen teknik ve müzikal zorluklara yönelik çalışılma önerilerinde bulunmaktır. Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır:

1. Eserin form ve makamsal yapısı nasıldır?
2. Eserde teknik olarak karşılaşılabilecek zorluklar nedir?
3. Eserde müzikal olarak karşılaşılabilecek zorluklar nedir?
4. Eserde karşılaşılabilecek teknik ve müzikal problemlere yönelik nasıl çalışılmalıdır?

2. YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Bu araştırma nitel araştırma modelinde olup durum saptamaya yönelik olarak yapılmıştır. Verilerin toplanmasında doküman analizi, verilerin analizinde ise içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği bir araştırma yöntemidir (Yıldırım ve Şimşek, 2011: 39).

Verilerin Toplanması

Araştırmada eserle ilgili veriler (konser kayıtları, konser programları, eserle ilgili gazete ve dergilerde yer alan haberler) doküman analizi yoluyla incelenmiştir. Nitel araştırmalarda doğrudan gözlem ve görüşmenin olanaklı olmadığı durumlarda veya araştırmanın geçerliliğini arttırmak amacıyla, görüşme ve gözlem yöntemlerinin yanı sıra, çalışılan araştırma problemiyle ilişkili yazılı ve görsel materyal ve malzemeler de araştırmaya dahil edilebilir (Yıldırım ve Şimşek, 2011: 187).

Eserin bestecisi Necdet Levent'le iletişime geçilerek eserle ilgili dokümanlara ulaşılmıştır. Besteci eserin Almanya'daki ilk seslendirilişi ile ilgili basında yer alan eleştirileri içeren gazete haberlerini ve Türkiye'deki ilk seslendirilişine ait CD kaydını göndermiştir. Ayrıca

eseri seslendiren bir diğer kemancı Cihat Aşkın'dan kendi seslendirdiği konser kaydına ulaşılmıştır.

Verilerin Analizi ve Yorumlanması

Toplanan veriler, içerik analizi tekniği ile analiz edilmiştir. İçerik analizinde temel amaç, toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşmaktır. İçerik analizinde temelde yapılan işlem, birbirlerine benzeyen verileri belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirmek ve anlaşılır biçimde organize etmek ve yorumlamaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2011:227).

Konçertonun mevcut olan edisyonu daha önceki seslendirmeleri de referans alınarak araştırmacı tarafından yeniden duvatelendirilmiştir. Duvatelendirme eserin müzikal yapısı ön planda tutularak yapılmıştır.

Araştırmanın güvenilirliği için araştırmacının verilerden elde ettiği bulgular 3 uzman tarafından kontrol edilerek teyit edilmiştir.

BULGULAR

Eserin Form Özelliklerine İlişkin Bulgular

Besteci ile yapılan görüşmede besteci, eseri klasik konçerto formunda yazmadığını ifade etmiştir. Bu yüzden eserin 1. bölümünde sonat allegrosu yapısı yoktur.

I. Bölüm (Modereto) Mi eksenli Hüseyini Makamı'ndadır. 15 ölçülük orkestra girişinden sonra solo keman A konusunu duyurur (16-24). Orkestranın sunduğu 4 ölçülük köprüden sonra (25-28) solo keman A konusunu bir oktav tizden seslendirir (29-36). Orkestranın 4 ölçülük köprüsü ile (37-40) gelişme başlar (41-65). B konusu (66-69) birkaç kez keman ve orkestra ile tekrarlanır (70-81) ve bir köprü ile (82-105) Si Hüseyini olarak A konusunun tekrarı ve gelişimi yapılır (106-166). Kadansdan (167-182) sonra A konusu (183-202) serilir. Bu bölüm bir koda ile (203-214) son bulur.

II. Bölüm (Andante) Sol eksenli Rast Makam'ında olup Ağır Saz Semaisi formundadır (AB CB D AB) Orkestranın 8 ölçülük A konusunu sunmasından sonra (1-8) ana konu obuadan duyulur (9-17). Solo keman küçük bir köprü ile ana konuyu 1 oktav tizden duyurur. Daha sonra solo keman C konusunu (37-50) duyurduktan sonra 8 ölçülük (51-58) bir köprü ile A konusu, Do Çargah olarak orkestra tarafından tekrar edilir (59-66). Solo keman 16 ölçülük D konusunu (67-82) sunduktan sonra, A konusu tekrar edilir (83-90). Solo keman ana konuyu (B) tekrar sunar (91-106) ve ikinci bölüm son 6 ölçüden oluşan bitirmelik ile son bulur (107-112).

III. Bölüm (Allegro non troppo). La eksenli Hüseyini Makamı'ndadır. Ana konu (1-16) önce solo keman tarafından sunulduktan sonra orkestra tarafından tekrar edilir (17-32). Yan konular 33-54 (B), 55-58 (C), 89-112 (D) ölçüler arasında belirtildikten sonra geliştirme bölümü 113-136 ölçüler arasında sürer. Yeni bir konu (*Moderato assai*) solo keman tarafından *cantabile* olarak sunulur (E 137-166). Sonra ikinci bir geliştirme bölümü gelir ve solo keman orkestra ile birlikte karşılıklı atışarak (167-188), *ad libitum* (isteğe ve yoruma bağlı olarak serbest) ile ana konuya gider (189-210). Bölüm bir koda ile sona erer (211-225).

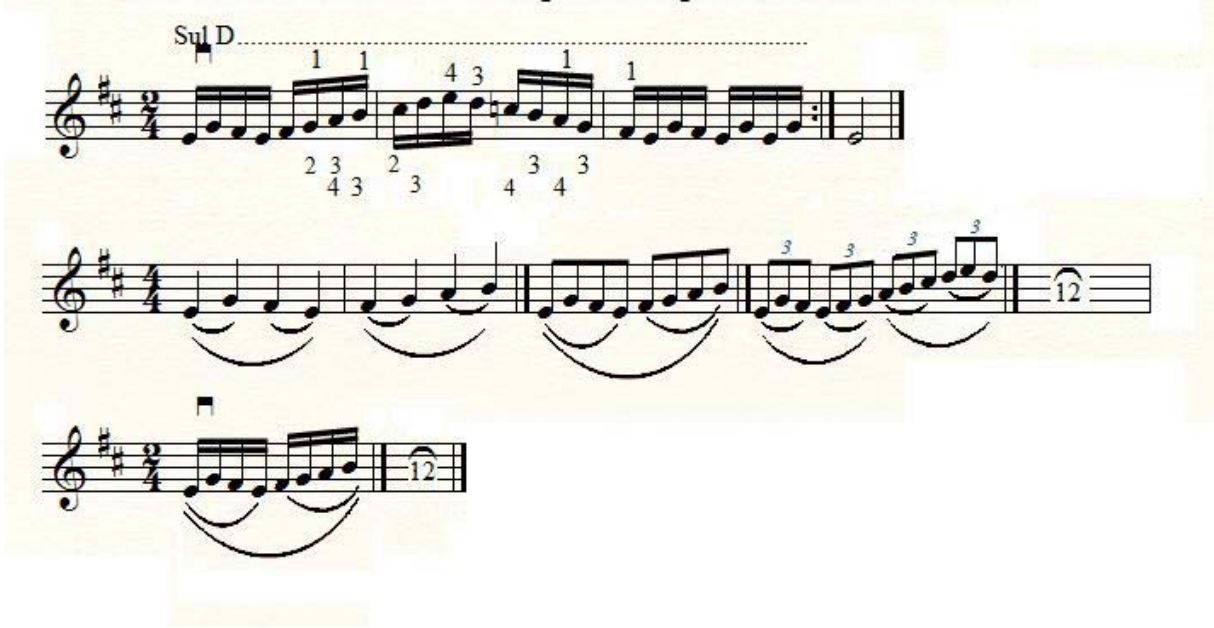
Eserin 1. Bölümündeki Makamsal Bulgular

Besteci ile yapılan görüşmede, eserde 1., 2., ve 3., bölümde kullanılan ana makamlar dışında, zaman zaman kullanılan makamsal malzemelerin, GTM'deki gibi makamın temel özelliklerine bire bir bağlı kalınmadığını, içinden nasıl geliyorsa öyle yazdığını belirtmiştir. Bununla birlikte bestecinin 1. Bölümüne yönelik yaptığı makamsal analiz aşağıdaki gibidir.

Eserin birinci bölümü, 1. ölçüden 36. ölçüye kadar Mi Hüseyini makamındadır. 46. ölçüden itibaren Mi Nihavent, Süzinak (48), Fa diyez Rast (50-51), Fa diyez Zirgüleli Hicaz (55), Mi Hicaz ve Mi bemol Zirgüle'den (59) geçiş ve yan tema (66-69) Mi Nikriz'le sunulmuştur. 106

Aşağıda 17 ve 24. ölçüler arasındaki pasaja yönelik çalışma önerileri verilmiştir.

Örnek 2



Orkestranın 4 ölçülük köprüsü ile (37-40) başlayan gelişme bölümündeki (41-65) altılamalar, sol el için ajelite ve entonasyon problemini birlikte getirmektedir. Altılamalar çalınırken 3+3 ya da 2+2+2 olarak gruplandırılmaktadır. Eserdeki altılamalar melodik yapı itibarıyla 3+3 olarak düşünülmelidir.

46-49. ölçüler arasındaki altılamaların olduğu pasajlara yönelik örnek duvatelendirme aşağıda verilmiştir.

Örnek 3 (ölçü: 46-49)



Yukarıdaki pasaja yönelik parmak numarası düşünülürken sağ eldeki tel değişimleri ve sol el parmaklarının doğal yapısına göre daha güçlü parmaklar tercih edilmiştir. 3+3 olarak gruplandırılan altılamalar çalındığı tele göre ilk 3 ve son 3 notası aynı tel üzerinde çalınacak şekilde parmak numarası yazılmıştır.

71. ölçüde başlayan I., III. ve V. pozisyonları içeren dizi özel olarak etüt edilmesi gereken bir pasajdır. Bu tarz pasajlar önce nota değerleri genişletilerek çalışılmalıdır. Daha sonra hızlandıkça nota değerleri küçültülmeli ve orijinal haline getirilmelidir. Can'ın "Keman İçin Günlük Çalışmalar" isimli kitabındaki gam çalışmalarına bakıldığında Can da dizileri

önemlidir. Bu pasaj çalışılırken 3 telde yürüyen melodi önce 2’şer 2’şer çalışılmalıdır. Önce re ve la teli üzerindeki pozisyon değişimleri çalışılmalı sonra da la ve mi üzerindeki pozisyon değişimleri çalışılmalıdır. Örnek 6’da pasaja yönelik çalışma biçimleri verilmiştir.

Örnek 6 (ölçü: 88-90)

Violin

Çalışma Biçimleri

6 1 2 1 2 1 2 1 1 0

9 3 1 1 1 0 1 4 1 1 4

17 1 4 1 4 1 4 1 4 1 1

22

Bu pasaja yönelik bir diğer çalışma da çift seslerle yapılabilir. Bilindiği gibi çift ses tınlatarak çalışmak kemanda doğru bir entonasyon için çok önemlidir. Bu pasaja yönelik çift ses çalışmaları da gruplandırılarak yapılmalıdır. Çift ses çalışmaları başlangıçta kesintili, yayı durdurarak, daha sonra kesintisiz, yayı durdurmadan yapılmalıdır. Auer (1926)’in “*Graded Course of Violin Playing*” isimli 7. kitabında çift ses gamlar çalıştırılırken önce kesintili yayı durdurarak, sonra kesintisiz yayı durdurmadan, sonra da legato olarak çalışma biçimleri verilmiştir. Çift ses çalışmalarında bu temel kural dikkate alınmalıdır. Bu çalışmalar yerleştikten sonra pasaj orijinal haliyle çalışılabilir.

Birinci bölümdeki kadans, teknik olarak en çok üzerinde durulması gereken bölümdür. Kadansın ilk 3 ölçüsü I., III., ve V. pozisyon üzerine yapılmıştır.

Örnek 7

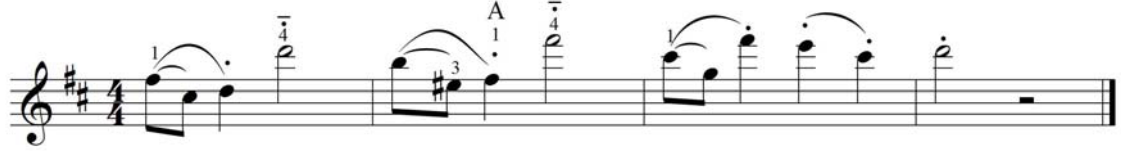
1 4 1 4 1 4

İlk üç ölçünün pozisyon yerleşiminin gösterildiği 7. örnekten de anlaşıldığı gibi 1. ve 4. parmakların oktav olarak pozisyona yerleşmesi önemlidir. Bu pasajın ana seslerine yönelik aşağıdaki egzersizler çalışılabilir.

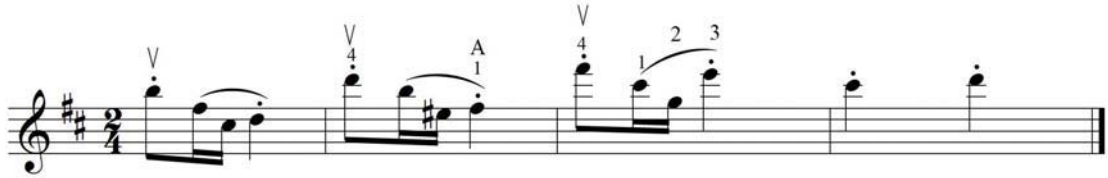
Örnek 8



Örnek 9



Örnek 10



Örnek 11



Kadansın 6. ölçüsünde mi telinde 2. pozisyonundaki la diyezden (2. Parmak) 6. Pozisyonundaki sol notasına (4. Parmak) geçilmiştir. Pasaja yönelik olarak geliştirilen örnek 12'deki çalışmada sol elin doğru konumlanması önemlidir. Özellikle 3. ölçüde 6. pozisyona giderken yerinde bir *glissando* sesi doğru bulmada kolaylık sağlayacaktır.

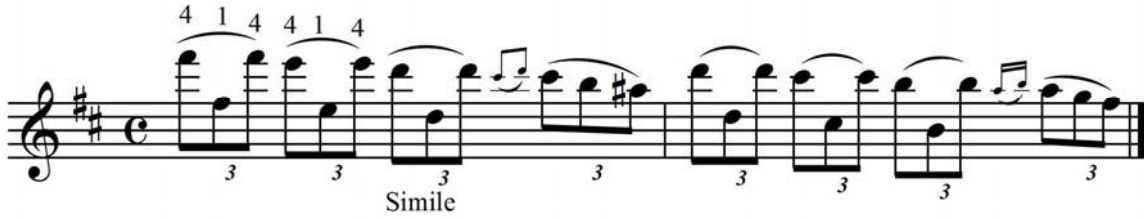
Örnek 12



Kadansın 10. ölçüsünün 3. vuruşunda I. pozisyonundan açık mi teli aracılığı ile V. pozisyon la telindeki sol notasına 2. parmakla geçiş yapılmıştır. Daha sonra sol el V. pozisyonunda kalırken VI. pozisyonundaki sol notası 4. parmak uzatılarak çalınmıştır. Bu parmak numaralandırmasındaki amaç boş tel aracılığı ile I. pozisyonundan V. pozisyona direkt geçilerek istenilen hızda daha rahat çalmaktır. Burada entonasyon açısından dikkat edilmesi gerek nokta, I. pozisyonundan sol elin boş telden sonra direkt olarak V. pozisyonundaki 2. oktav sol notasını doğru bulmasıdır. Örnek 13'de orijinal pasaj genişletilerek yazılmış ve çift basılması gereken yerler gösterilmiştir.

Örnek 13**Çalışma Biçimleri**

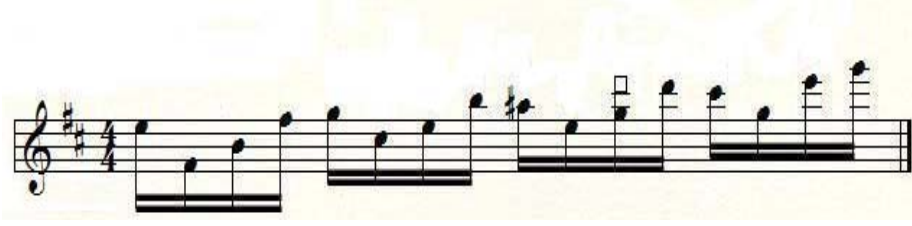
Kadansın 10. ve 11. ölçüsünde V. pozisyondan 1. pozisyona oktav yürüyüşleri bulunmaktadır. Bu pasaj çalışılırken bir önceki ölçü ile ilişkilendirilerek çalışılmalıdır. Çünkü bir önceki ölçüde sol el V. pozisyonda kalarak VI. pozisyondaki sol notasını çalmıştı. Daha sonra sol el V. pozisyonda kalarak 4. parmak fa diyez notası ile oktav yürüyüşlerini başlatmıştır. Burada önemli olan, sol notasından fa diyez notasına 4. parmağın geri çekilerek doğru konumlandırılmasını sağlamaktır.

Örnek 14 (Ölçü 177-178)

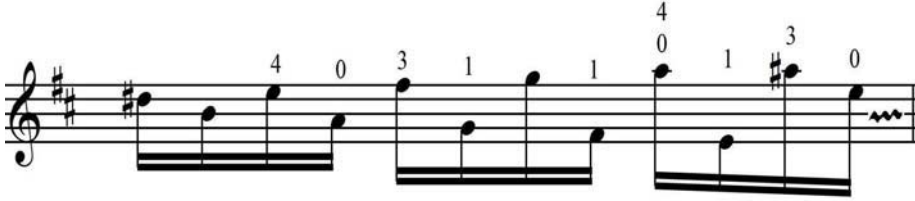
Bu pasaj çalışılmadan önce sol majör 3 oktav gam ve çift sesli oktav gam çalışılmalıdır. Oktav çalışmalarında 1. ve 4. parmak önemlidir. Asıl pozisyonu belirleyen parmak 1. parmadır, bu yüzden entonasyon açısından 1. parmağın doğru yerleşmesi önemlidir. Kıvrılarak yapılan oktav çalışmalarında da iki parmağın telden kaldırılmadan çalışılması oktav kalıbının oluşmasını kolaylaştıracaktır. Ayrıca tüm çift ses çalışmalarında olduğu gibi oktav çift ses çalışmalarında da sol eli sıkıkmamak gerekir. Can'ın "*Keman Eğitimi 6 Günlük Çalışmalar*" isimli kitabında oktav çalışmaları çift ses olarak çalışılmaya başlanmadan önce, ayrı ayrı tek ses olarak çalıştırılmıştır. Kolaydan zora doğru yapılandırılmış bu çalışmalar oktav çalışmamış öğrenciler için pasaja yönelik ön hazırlık olabilir.

Sağ elle ilgili karşılaşılabilecek zorluklar ve çalışma önerileri

1. bölümde kullanılan yay tekniklerine bakıldığında *détaché*, *aksanlı détaché*, *legato*, *martele* gibi temel tekniklerin kullanıldığı görülmektedir. Eserde yoğun olarak *détaché* ve *legato* uygulamaları görülmektedir. *Détaché* uygulamaları genellikle onaltılık notaların çalınmasında kullanılmıştır. Hızlı tempodaki 16'lık notalar kısa *détaché* ile çalınırken yayın ortası ve yukarısı tercih edilir. Yay telin üzerinde hafifçe sıkıştırılır ve sadece ön kol kullanılır. Ön kolun ve bileğin esnek olması kaliteli ve enerjik bir ton elde etmek için önemlidir. Arka kolun geriye kaçmadan yayın eşikle paralel bir konumda olması gerekir

Örnek 15 (Ölçü:176)

Eserde, tekrarlanan tel geçişli *détaché* uygulamaları görülmektedir. Bu uygulamalarda bazen boş tel sabit kalırken melodi diğer telde duyulur. Bazen de iki telde melodik yürüyüşler olabilir. Genelde bu yürüyüşler *kontras* melodi oluşturmak için kullanılır. Bu tarz çalışlarda sağ kol iki tele de yakın olmalı, büyük hareketlerden kaçınmalı, ön kol ve bilek yumuşak olmalıdır. Sürekli devam eden üç ya da dört tel değişimli *détaché* uygulamalarında da aynı kural geçerlidir, sağ kol bütün tellere merkez olabilecek bir konumda olmalı ve geniş arka kol hareketlerinden kaçınmalıdır.

Örnek 16 (Ölçü:61)**Örnek 17 (Ölçü: 71)**

Eserde aynı zamanda *détaché* ve *legato* uygulamalarının birlikte kullanıldığı 2 bağlı 2 ayrı, 2 ayrı 2 bağlı gruplandırmalara verildiği görülmektedir. Onaltılık hızlı tempoda gelen bu gruplandırmaların çalınışında en önemli zorluk sağ el ve sol elin senkronizasyonudur. Bu tür gruplandırmaların çalınışında dikkat edilmesi gereken en önemli nokta, yayın orta noktasında küçük yayların kullanılmasıdır. Gereğinden fazla büyük yay kullanılırsa sağ el ve sol elde senkron uyumsuzluğu olabilir. Tel değişimlerinin sık olduğu bu pasajda da sağ arka kol büyük hareketlerden kaçınmalı, pozisyon olarak bütün tellere yakın bir merkezde olmalıdır

Örnek 18 (Ölçü:88-89)**Eserin müzikal yapısı ve yorumlanmasına yönelik öneriler**

Keman öğretiminde öğrenciye kazandırılması gereken önemli bir davranış da müzikal çalma bilincidir. Müzikal çalma, ifade ve yorumu içerir. “Yorum, tüm çalgısal çalışmaların son hedefidir” (Büyükaksoy, 1997: 61).

1. bölüm orkestranın sunduğu lirik yapıda yalın, fakat güçlü bir ifadeye sahip bir şarkıyla başlar. Bir öykünün betimlenmesi gibidir. İlk beş ölçüyü 1. kemanlar unison olarak sunduktan sonra, beşinci ölçüden itibaren ikinci kemanlar ikinci ses olarak şarkıyı sunmaya devam ederler. 16. ölçüden itibaren orkestra, solo kemanı A konusunu duyurması için yalnız bırakır. Solo keman orkestranın bıraktığı Mi Hüseyini üzerinden şarkıyı devam ettirir. A konusunu solo keman bir oktav yukarıdan tekrar ederken, orkestrada temayı destekleyen *staccatolarla* sunulmuş ritmik bir eşlik vardır. Bilindiği gibi Hüseyini dizinin 5'lisi makamın güçlüsüdür ve makam adını 5. derecedeki sestten alır. Mi Hüseyini'nin güçlüsü Si sesidir. Solo keman ve orkestra sürekli si sesi etrafında dolaşarak Hüseyini makamını tam anlamıyla göstermektedir.

Bölümün başından itibaren solo keman ve orkestranın sunduğu lirizm, 37. ölçüden itibaren değişmektedir ve müziğe heyecan katılmaktadır. 47. ölçüden itibaren solo keman bu heyecanı arda arda tekrar ettiği altılamalarla duyurmaktadır. 66. Ölçüden itibaren solo keman *cantabile* ezgisini sunmaktadır. 88. ölçüden itibaren keman partisindeki 4'lü yürüyüşe eşlik partisinde 5'lilerle destek verilmektedir. 97. ölçüden itibaren orkestra solo kemanı destekler bir şekilde sekvenslerle Si Hüseyini'ye götürmektedir. Si Hüseyini orkestrada coşkulu ve geniş bir şekilde verilmektedir. 114. ölçüden itibaren 4 ölçülük köprüden sonra ana tema orkestrada devam ederken, solo keman altılamalarla virtüöz bir karakterde orkestraya eşlik etmektedir. 126. ölçüde başlayan 4 ölçülük köprüden sonra tekrar baştaki gelişme tekrar edilmektedir. Bu gelişme 155. ölçüde solo kemanın duyurduğu *cantabile* ezgi ile son bulur. *Cantabile*'den sonra orkestra heyecanla soloyu kadansa götürmektedir. Kadansta temadan alınan malzemelere yer verilmiştir. Kadansta eserin içinde kullanılan teknik öğeler geniş bir *scala* içinde soliste çalgısının teknik imkanlarını sunma fırsatı vermiştir. Kadansta da makamsal yapı devam etmektedir. Kadanstan sonra A konusu orkestradan gösterişli bir şekilde son kez duyulduktan sonra, 3 ölçülük bir köprü ile solo kemanın da A konusunu son kez duyurması sağlanır. Eser bir koda ile Mi Hüseyini olarak son bulur. Eser geleneksel Türk müziği tarzında yazıldığı için eserin Türk müziği stilinde yorumlanması gerekmektedir. Özellikle *cantabile* olan yerlerde *glissandolar* yapılması, Türk müziği icra tarzını daha iyi yansıtacaktır.

Eser nüans olarak genelde *piyano*, *mezzo forte*, *forte*, *crescendo* ve *decrendolar* üzerine kurgulanmıştır. *Decrescendoların* sıklıkla kullanıldığı pasajlar altılamaların ve dörtlemelerin olduğu pasajlardır. Yaylı çalgılarda *crescendo* yayın yapısından dolayı daha çok yayın ucundan dibe doğru iterek yapılmaktadır. Yayın uç kısmının hafif, dip kısmının ağır olmasından dolayı uça piyano başlayan *crescendo* dibe doğru doğal olarak *forte*ye doğru gitmektedir. *Decrescendolar*da da tam tersidir. Eserdeki bu tarz pasajlar buna göre duvatelendirilmiştir. Eserde arka arkaya tekrar eden aynı melodilerin kontrast nüanslarla (*forte*-piyano) tekrarlanması eseri monoton bir havadan kurtarmaktadır. Ayrıca zaman zaman kullanılan aksanlı yay vuruşları gösterişli bir etki yaratmaktadır.

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

N. Levent'in No:1 Hüseyini Keman Konçertosu'nun 1. bölümü genel itibarıyla keman eğitiminin ilk yıllarından itibaren kazandırılması amaçlanan temel teknikleri geliştirici niteliktedir. Eserde *détache*, *legato*, ve *martele* gibi temel sağ el teknikleri kullanılmış olup özellikle *détaché* ve *legatonun* geliştirilmesine yönelik birçok uygulamaya rastlanmaktadır. Sol elde ise I., II., III., IV., V., ve VI. pozisyonların kullanıldığı tespit edilmiştir. I. bölümde moderato tempoda, altılamalarda ve onaltılık notalarda pozisyon değişimlerinin fazla olması sol elin ajilitesini geliştirmek ve entonasyon sorunlarını azaltmak için faydalıdır.

Eserin yorumlanmasına yönelik bulgulardan elde edilen sonuçlara göre 1. bölümde *piyano*, *mezzo forte*, *forte*, *crescendo* ve *decrendolar* gibi temel nüans uygulamaları vardır.

Ayrıca 2 yerde *ritardando* tespit edilmiştir. Eserin temel keman tekniklerini içermesinin yanı sıra, temel müziksel ifadeleri de içermesi hem teknik hem de müzikal olarak öğretici, pekiştirici nitelikte olduğunu göstermektedir.

Levent, eserlerinin büyük çoğunluğunda olduğu gibi Keman Konçertosu'nda da Türk müziği makamlarını kullanmıştır. Eser Hüseyini makamı üzerine kurgulanmış olup 1. bölümde Nihavent, Süzinak, Rast, Hicaz, Zırgüleli Hicaz, Nikriz makamına ait malzemeler bulunmaktadır.

Esere hazırlık aşamasında 3 oktav Sol majör, 3 oktav Mi Hüseyini dizi ve Sol majör çift ses oktav diziler çalışılmalıdır. Esere yönelik dizi çalışmaları için Can'ın "*Keman Eğitimi 6 Günlük Çalışmalar*" isimli kitabı uygun olabilir. Esere katkısı olması için Dancla'nın 49, Mazas'ın 20 ve 31, Kreutzer'in 13 ve 15, Fiorillo'nun 10 numaralı etütleri çalışılabilir.

Sonuç olarak; Araştırmada da vurgulandığı gibi konçertoların keman eğitiminde önemi büyüktür. Bu yüzden çağdaş Türk keman eğitiminde Türk bestecilerinin yazacağı ulusal müzik kültürümüzü yansıtan eğitsel keman konçertolarına ihtiyaç duyulmaktadır. ÇTB tarafından yazılmış olan eğitsel nitelikte olabilecek diğer keman konçertolarının keman eğitim müziğine kazandırılmasına yönelik çalışmalar artırılmalı, bu nitelikteki eserler sıkça seslendirilerek tanıtımı yapılmalıdır.

KAYNAKÇA

Auer, L. ve S, Gustav. (1926). *Graded Course of Violin Playing, Book 7*. New York: Carl Fisher, INC.

Büyükkaksoy, F. (1997). *Keman Öğretiminde İlkeler ve Yöntemler*. Ankara: Armoni Ltd.Şti.

Can, Ö. 2011. *Keman Eğitimi VI Günlük Çalışmalar*. Ankara: Önder Matbaacılık Ltd. Şti.

Kurtaslan, Z. (2001). *Çağdaş Türk Bestecilerinin Keman Konçertolarının Yay Teknikleri Üzerine Bir Araştırma*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. S.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü Konya.

Kurtaslan, Z. (2010). *Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlardaki Keman Eğitiminde Çağdaş Türk Keman Eserlerinin Kullanılma Durumuna İlişkin Öğretim Elemanı Görüşleri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. S.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Say, A. (2005). *Müzik Sözlüğü (2. Basım)*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları

Oransay, G. (1967). *Konçerto Klavuzu*. Ankara: Ayyıldız Basımevi.

Sözay, A. (1992). *Necdet Levent (Yaşamı ve Bağdarlığı)*, Yayınlanmamış Lisans Bitirme Tezi. D.E.Ü Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü, İzmir.

Yıdırım, A. ve Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

“GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE ŞANLIURFA’DA MÜZİK KÜLTÜRÜ”

Zafer TELLİ¹²⁷

ÖZET

İnsanın kendisini ifade edebilmesi, ruhun madde içindeki görünümü olan sanatı geliştirebilmesi ve kendisini dönüştürebilmesiyle söz konusu olabilir. Sanat hangi alanda olursa olsun kültürü, duyguları ve düşünceleri günümüze çeşitli şekillerle, seslerle taşımıştır. Dolayısıyla kültür dünyamızın sağlıklı bir biçimde oluşturulmasında, geleneğin tanınması, yaşatılması ve geleneğe katkıda bulunmasında değişik kültürlerle sahip yörelerimizin payı büyüktür.

Geleneksel kültürümüz içerisindeki halk türkülerimiz çok renkli ezgi, ritim, ağız, tavır ve çalgı özellikleri yanı sıra aynı zamanda dil, din, tarih ve edebiyat alanlarıyla ilgili önemli verileri bünyelerinde barındırırlar. Yaklaşık 11.000 yıllık geçmişe sahip olan Şanlıurfa da tarihi boyunca birçok farklı medeniyetin hâkimiyeti altına girmiş ve bunların kültürlerini etkilemiş ve etkilenmiştir. İpek yolu üzerinde ilginç bir kavşakta bulunan bölge önemli bir ticaret merkezi ve medeniyetlerin geçiş noktası olması sebebiyle birçok kültürün, medeniyetin ve dolayısıyla birçok dinin de merkezi olmuştur.

Nuh tufanından sonra dünya üzerinde kurulan ilk yedi yerleşimden ilki olan Urfa’nın tarihi kadar müzik kültürü de ilgi çekicidir. Bu sebepten dolayı tarihte dil, kültür ve sanat merkezi olan Şanlıurfa’da müzik alanında büyük gelişmeler görülmüş ve bu sayede çok değerli müzik sanatçıları yetişmiştir.

Geleneksel Türk Sanat Müziği ile Geleneksel Türk Halk Müziği’nin bir arada işlendiği nadir şehirlerden biri olan Şanlıurfa sıra gecesi geleneği ile bu kültürünü geçmişten bu güne taşımış, bu gelenek ile birçok önemli sanatçı ve eserler kazandırmıştır kültürümüze. Osmanlı döneminde sürgün edilip Urfa’ya gönderilen birçok musikişinasın yöre halkının müzik kültürüne çok önemli katkılarının olması sıra gecesi geleneğini zengin kılmış ve sıra gecelerini adeta açık bir konservatuar haline getirip bu müzik kültürünü usta çırak ilişkisi ile günümüze taşımıştır.

Özetle, Şanlıurfa’da müzik kültürü, tarih boyunca köklü bir gelenek içerisinde var olmuştur. Dünya üzerinde kurulan ilk yerleşim yerlerinden olan Urfa bu nedenle içinde çok zengin bir müzik kültürü barındırır.

Anahtar Kelimeler: Şanlıurfa, tarih, kültür, müzik, sanat, toplum

THE MUSIC CULTURE IN ŞANLIURFA FROM PAST TO THE PRESENT

Zafer TELLİ¹²⁸

ABSTRACT

The human being can only express him/herself as much as he/she can enhance art. Art, no matter which field of it, brought the culture, the feelings and the thoughts to the present in different shapes or sounds. Thereby, our regions, which have different customs, take great part in constituting our cultural world properly, getting to know and maintain the traditions.

¹²⁷ 50. Yıl İlköğretim Okulu Müzik Öğretmeni, Adıyaman

Lisans: Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Ana Bilim Dalı Müzik Öğretmenliği Bölümü.

Yüksek Lisans: Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Ana Bilim Dalı Müzik Bilimleri Bölümü.

¹²⁸ 50. Yıl Primary School Music Teacher, Adıyaman

Our folk music involves a great many of varied tunes, rhythms, dialects, tones and instruments beside important data about the language, religion, history and literature. Şanlıurfa whose history dates approximately 11.000 years back influenced and is influenced by the cultures of the civilizations that lived throughout these years in the area. The region became the heart of many civilizations and religions because of the fact that it is located on the Silk Road and it is a trade center.

Urfa was the first of the seven settlements after the flood, so both its history and the music culture are interesting. Because of this, music has showed a great progress and respectable musicians are brought up in Sanliurfa where has been a language, culture, art center in the history.

Sanliurfa is one of the cities where traditional Turkish folk music and traditional Turkish classical music are performed together. The city itself brought the sira night tradition from past to the present and by this tradition the culture is enriched with many important musicians. The proscription of the musicians to Urfa in Ottoman period enriched the music tradition in sira nights and this made sira nights almost a conservatoire where music is learned via mentor system.

In brief, the music culture has always been in Urfa as a rooted tradition. Urfa city, which is one of the first settlements in the world, is a place where a rich music culture takes place.

Key words: Şanlıurfa, history, culture, music, art, community

GİRİŞ

Şanlı Urfa, geçmişte medeniyetler için merkezi bir coğrafi konumda olması ve birçok farklı medeniyetin hâkimiyeti altında kalmasıyla birçok kültüre ev sahipliği yapmış ve günümüze kadar bu renkli yapısını korumaya çalışmıştır. Bu zenginliği yörenin müziğinde de görmek mümkündür. Geçmişte dini ayinin müzikle icra edilmesi, bu dönemden çok sonra 17. ve 18. yüzyılda Urfa'ya sürgün edilen musikişinasların yöre halkına müziği makam geleneğine bağlı icraatını aktarmaları yörenin müzik kültürü yapısını çok önemli ölçüde geliştirmiştir. Şanlıurfa, sanat müziği ve halk müziği sazlarının birlikte icra edildiği toplumsal sorunların konuşulduğu, yöresel yemeklerin yendiği ve sonunda muhabbetin müzikle tatlıya bağlandığı bir dost meclisi olan sıra gecesi kültürüne sahiptir.

Tarihi kadar müzik tarihiyle de köklü bir geçmişe sahip olan Şanlıurfagerek Klasik Türk Müziği gerekse Geleneksel Türk Halk Müziği ve Tasavvuf Müziği ile çok geniş bir müzik kültürüne sahiptir. Dolayısıyla bu yörenin müzik araştırmaları için ciddiyeyle incelenmesi gerekir. Bu araştırmada Şanlıurfa müzik kültürü genel bir perspektifle incelenmiştir.

YÖNTEM

Bu araştırma nitel bir araştırma olup, betimsel yöntemle, tarama modeli kullanılmıştır. Şanlıurfa bölgesiyle ilgili yazılan kitap, tez, ve tebliğ gibi kaynaklar taranmıştır. Daha sonra saha araştırmasına geçilmiştir. Araştırmada bilgisayar, cd çalar ve gibi görsel-işitsel araçlar kullanılmıştır.

BULGULAR

Yerleşim merkezi olarak M.Ö ki dönemlere uzanan bir tarihe sahip olan Şanlıurfa, musiki tarihi yönünden de aynı tarihlere kadar uzanan bir seyir takip etmektedir. (Şanlıurfa Valiliği,1997,s.165) Şanlıurfa musikisiyle ilgili ilk bilgiler M.Ö ki dönemlere kadar dayanır.

“Şanlıurfa’nın Eyyubi mahallesinde yapılan kazılar sırasında bulunan bir mozaikte sihirli musikişinas orfius ve onun musikisini dinleyen kuş, aslan, geyik ve meleklerin resmine rastlanmıştır.” (Şanlıurfa Valiliği,1997 İl Yıllığı,s.165). Miladi 168 senesinde Edessa’da dünyaya gelen ve 222 senesinde ölen büyük bir din filozofu, şair ve kuvvetli bir sportmen olan musikiye çok düşkün olan Bar Daişan, musikişinas oğlunun adını ahenk anlamına gelen “Harmonius” koymuştur. Dini konularda uzman olan Daişan mersiyeler yazar, bunları besteler ve besteletirdi. “ Onun zamanına kadar ayinler musikisiz icra edilirdi. (İl Kültür ve Turizm Müd. Mozaikler Şehri Urfa) Bar Daişan dini ayinlerle musikiyi birleştiren ilk fikir ve sanat adamı olarak Şanlıurfa musiki tarihinde yer almıştır.”(Şanlıurfa Valiliği1997,165)



Tarihte ipek yolu üzerinde çok ilginç bir kavşakta bulunan Şanlıurfa önemli bir ticaret merkezi ve medeniyetlerin geçiş noktası olması sebebiyle birçok kültür, medeniyete ve dolayısıyla birçok dininde merkezi olmuştur. Bu sebepten dolayı tarihte din, kültür ve sanat merkezi olan Şanlıurfa’da müzik alanında büyük gelişmeler görülmüş ve bu sayede çok değerli musikişinaslar yetişmiştir. (Şanlıurfa Valiliği1997,s.165) Örnek olarak miladi 789-857 seneleri arasında yaşayan Zeriab’dan bahsedebiliriz. “Şanlıurfa yakınındaki Musul’da doğan Zeriab Bağdat’ta Abbasi halifelerinin sarayında vazife gördükten sonra İspanya’nın Kordoba şehrinde Halife Abdurrahman’ın sarayına baş musikişinas olarak gönderilmiştir. Zeriab’ın Kordoba’da kurduğu konservatuar “Endülüs müziği”nin temelini atmış, “Arap ve İspanyol” müziğine tesir etmiştir. Ud denilen müzik aletine Zeriab’ın beşinci teli ilave edildiği bilinmektedir.”(Şanlıurfa Valiliği1997,s.165)

İslamiyet’in gelmesiyle “buraya yerleşen Müslümanların Şanlıurfa’da musikinin bilhassa dini musikin gelişmesinde büyük etkileri olmuştur. Hatta Şanlıurfa’daki gerek klasik gerekse halk müziğimizin temelini dini tasavvuf musikimiz oluşturmuştur diyebiliriz. Bugün içinde Şanlıurfa musikisi içerisinde dini musikin çok büyük yeri vardır. Urfa’da müzik icra edenler içerisinde birçok hafız, hoca veya tarikat ehli kişiler vardır. Bunlar yeri geldiğinde klasik, yeri geldiğinde halk müziği, gazel ve hoyrat okudukları gibi yeri geldiğinde ilahi, çifte gibi tasavvuf müziği örneklerini de en güzel şekilde okumaktadırlar.” (Şanlıurfa Valiliği1997, s.166)

“Şanlıurfa’da çok gelişmiş bir dini musiki mevcuttur. İstanbul ve Anadolu tasavvuf müziklerinden çok farklı nitelikleri olan bu tasavvuf musikisi günümüzde de kullanılmaktadır.”(Şanlıurfa Valiliği, 1999,s.31)

. Diğer bölgelerdeki dini müzikten çok farklı özellikleri olan bu musiki yörede çifte adıyla adlandırılmış ve geniş bir kabulle günümüzde de kullanılmaktadır.

Çifteler diğer bölgelerdeki tasavvuf müziğine göre ezgi olarak oldukça kıvrak, coşkulu ve ritme dayalıdır. Bu musikiye ”çifte” denmesinin sebebi bu ezgilerin koral (toplu) olarak icra edilmesindendir. Aynı zamanda bu meclislerdeki ritimsiz uzun hava tarzındaki solo icralara da “ tek” denmiştir.(Altıngöz, www.urfakultur.gov.tr)

“Urfa’da müziğin gelişme sebeplerini ve seyrini araştırdığımızda bazı kaynak kişiler ise Osmanlı döneminde saraydan sürgün edilen birçok musikişinasın Urfa’ya gönderildiğini, bu insanların yıllarca müzik birikimlerini yöre insanlarına aktardıklarını ifade etmişlerdir. 20.

yüzyılın ilk başlarında savaşıardan dolayı musikinın duraklama dönemine girdiği görülmektedir. Daha sonra Cumhuriyet dönemiyle birlikte yeniden gelişmeler görülmüştür.” (ekitap.kulturturizm.gov.tr)

“Şanlıurfa için müzik vazgeçilmesi imkânsız bir hayat tarzıdır. Şanlıurfalının yaşamının her döneminde müzik mevcuttur. Düşünde, kına ve asbap gecelerinde, bayramlarında, dağ yatılarında, sıra gecelerinde, cenazesinde, taziyelerinde müzik vardır. Şanlıurfa’da her esnafın kendine özgü bir hoyrat söyleyiş(Bahçacı, Daşçı, Keçeci, Kalaycı gibi) tarzı olması, yedisinden yetmişine kadar hemen hemen her Şanlıurfalının müzik toplantılarına katılarak türkü, şarkı gazel ve hoyrat söyleyebilmesi de Şanlıurfa’da ne derece yaygın olduğunu bizlere göstermektedir.” (Şanlıurfa Valiliği 1999,s.30)

“Şanlıurfa’daki bu zengin ezgi hazinesinin ve dinleyiciyi büyüleyen icra biçiminin varlığının temel sebebi, eskiden beri süregelen sıra gecesı ve yatı geleneğidir. Radyo ve televizyonun olmadığı dönemlerde, her akşam bir evde toplanarak sıra gezen gruplarda, sanat ve edebiyat sohbetlerinden sonra sıra müziğe gelirdi. Her grubun bir çalgı takımı, birkaç usta okuyucusu olurdu. Bunlar bir düzen içinde sistemli müzik yaparlardı. Sıra gezen ya da baharda birkaç gün kalmak üzere dağlara yatıya giden gruplar arasındaki rekabet, bir yanan toplu çalıp söyleme geleneğinin gelişmesini sağlarken, bir yandan da sanatçı ruhlu insanları yeni eserler yaratmaya zorluyordu. Çünkü her sıra gezen topluluk, bünyesindeki sanatçı sayısı, bunların ustalık düzeyi ve başarılarıyla övünürlerdi.” (Kültür Bakanlığı Yayınları,1997,s.183)

“Şanlıurfalının müzik yaşantısı günöbirlik ve geçici değil aksine geçmiş kesin çizgilerini taşıyan kalıcı, ustalık(sanatkârlık) isteyen bir yapıya sahiptir. Bu yapının temel taşı makam geleneğidir. Yani sistemli bir müzik icrasıdır. Şanlıurfalı bilhassa müziğini icra ederken makam geleneğini uygulamakta o kadar hassastır ki Şanlıurfa’da herhangi bir sanatçının değeri, makam bilmesi ve icra edebilmesiyle ölçölür.” (Şanlıurfa Valiliği 1999,s.30,31)

URFA’DA GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİ

“14.yüzyılda Şanlıurfa’da musiki gelişme göstermesine rağmen 1517 yılında şehrin Osmanlı İmparatorluğuna katılmasıyla bu gelişmeler daha da hızlanmıştır. Osmanlı dönemindeki başşehirlere uzak olmasına rağmen sanat ve musiki faaliyetleri ileri düzeye ulaşmıştır. Bu devirde Urfa’ya sürgüne gönderilen devrin ünlü musikişinaslarının Urfa’da kaldıkları süre içerisinde yöre halkının bilhassa klasik müzik kültürünün gelişmesinde büyük katkıları olmuştur. Yörede mevcut dağ, yatı, sıra geceleri ve odalarda yapılan müzik toplantıları gibi gelenekler adeta birer açık konservatuar olmuş ve musikinın gelişmesinde büyük katkıları olmuştur.”(Şanlıurfa Valiliği,1997,s.166)

Şanlıurfa müzik meclislerinde icra edilen sözlü ve sözsüz eserler makam ve usul bakımından çok zengindir. Türk müziğinin makamlarından birçoğunu Şanlıurfa türkülerinde görmek mümkündür. Müzik meclislerindeki okuyucuların çoğu türkü yanında şarkıları da mükemmel olarak okurlar. Hatta çoğu kez fasıllar; peşrevler ve usulü ağır şarkılarla başlar, faslın sonuna doğru türküler okunur. (Şanlıurfa Valiliği 1999,s.42)

Başta peşrev alınır sonra kar, beste, semailer, şarkılar icra edilir, bilahare gazellerden türkölere geçilirdi. Osmanlı döneminde başşehirlere uzak olmasına rağmen Urfa’da geleneksel Türk Sanat Müziği icra edilmesi yaygın ve ileri düzeydedir. Bunda şehrin Osmanlı İmparatorluğu idaresine geçmesinden sonra payitahttan sürgüne gönderilen devrin ünlü musikişinaslarının burada ikamet mecburiyetinde bırakılmalarının payının büyük olduğu tahmin edilmektedir. Dolayısıyla yörede kullanılan çalgı profilinde geleneksel Türk Sanat Müziği sazları olması tesadüf değildir.(Altıngöz, www.urfakultur.gov.tr)

Musiki Urfada her zaman büyük ilgi ve değer ifade etmiştir, yöredeki kanaat önderlerinin, bölgenin ileri gelenlerinin müziğe bakış açısı Urfa’da musikinın gelişmesinde etkili olmuştur okuyucular ve sazandeler bulundukları toplumlarda daima hürmet ve takdir görmüşlerdir.Özellikle hafız, hoca, aydın tarikat ehli kişiler öteden beri yörenin meşhur okuyucularıdır ve Urfa’da müzik katarının lokomotifleri olmuşlardır. Örneğin yakın tarihimizde; Kıde Hafız, Hamit Hafız, Halil Hafız, Ahmet Uzungöl, Tenekeci Mahmut, Dede Osman, Şükrü Hafız, hacı Nuri Hafız, Şevki Hafız (Altıngöz) ve Mahmut Hafız (akagün) gibi hanendeler Klasik Türk Müziğini iyi derecede icra ederken bu müziği çiftelerle ve türkülerle de harmanlamışlardır...(Altıngöz, www.urfakultur.gov.tr)

Klasik sazlardan, kanun, Ud ve keman gibi algılar şanlıurfa müzik meclislerinde kullanılır. Bunun sebebi müzik meclislerinde sıkça klasik eserlerin okunması ve şanlıurfa halk ezgilerinin ses bakımından genişliği ve grlğüdür. şanlıurfa türküleri sanat yüklüdür. Bu nedenle birçoğunun icrası zordur ve tecrübe sahibi olmayan kişiler icra edemezler.

Gerek makam seyri, gerek usul, gerekse sanat değeri yüksek türkülerin olması, yine meclislerde Ud, kanun, keman gibi sazların kullanılması türküler yanında şarkılar ve gazellerin icra edilmesi nedenleriyle, Şanlıurfa meclislerinde icra edilen müziğe, “Türk sanat ve Türk halk müziğini de içine alan bir yapıya sahiptir.” Dememiz uygun olur kanaatindeyiz. (Şanlıurfa Valiliği 1999,s.42)

Resim 2. Urfa Halkevi Musiki Topluluğu (1950-1960 arası)



Urfa Halkevi Musiki Topluluğu (1950-1960 Arası)

URFA'DA GELENEKSEL TÜRK HALK MÜZİĞİ

“Urfa halk müziği, ezgi yapısı, söz zenginliği, eser sayısı, kaliteli ve sistemli icrasıyla Türk halk müziği içinde seçkin bir konuma sahip olmuştur.

Urfa müzik kültüründe “sıra geceleri” ve “yatı geceleri”nin özel bir rolü bulunmaktadır. Haftada bir gece evlerde toplanarak sıra gezen gruplar ile birkaç gün kalmak üzere dağlara yatıya giden grupların içinde çalgı takımı ve okuyucuların da bulunması bu gecelerde sohbetlerin yanı sıra usta-çırak geleneği içerisinde makam geleneğine göre sistemli müzik icra edilmesi ile gençler ilk müzik bilgisi ve terbiyesini de almaktadırlar.” (Yapı kredi yayınları, 2002,s.222)

“Folklorumuzun en canlı ve en yaygın dallarından biri olan halk müziğinin Şanlıurfa’da makam ve usul bakımından göstermiş olduğu zenginlik icra ve üslup bakımından gösterdiği renklilik, incelenmeye değer bir konudur. Bu özellikleri Şanlıurfa halk müziğine ayrı bir şahsiyet kazandırmıştır.”(Şanlıurfa Valiliği,1997,s.172)

“Şanlıurfa halk müziğinin üç önemli yönü vardır. Biri, halk müziğinin iki ana biçimden biri olan uzun havanın “hoyrat” türüne Anadolu da yalnızca Urfa ve Elazığ’da rastlanılmasıdır. Gerek söz bakımından cinas sanatıyla bezeli olması, gerekse ezgi bakımından zengin, icra ve üslup bakımından kıvrak ve akıcı bir güzelliğe sahip olmasıyla, hoyratın halk müziğinde ayrı bir yeri vardır. Hoyratlar okunmasındaki zorluklardan dolayı, halk ezgileri içinde en az değişime uğrayan bir biçimdir. Onda, daha eski dönemlerin ezgi yapısı ve zenginlikleri aslına daha yakın bir şekilde bulunabilir.”(Şanlıurfa Valiliği,1997,s.173)

Urfa’da müzik meclislerinde kullanılan çalgılar ud, kanun, keman, ney, cümbüş, darbuka gibi geleneksel Türk Sanat Müziği sazlarının yanında Halk Müziği sazları çöğür, bağlama, yerel bir sazolan neşetkar, kaval vs. beraber kullanılmaktadır. Urfa türkü ve gazellerindeki ses rejistirinin genişliği herhalde yukarıda saydığımız klasik sazların kullanımını zorunlu hale getirmiştir.(Altıngöz, www.urfakultur.gov.tr)

“İkinci özelliği: Divan tarzı uzun havaların okunmasıdır. Bunlar genellikle gazel tarzında yazılmış şiirlerin, süslü ve zengin ezgilerle serbest bir ağızla söylenmesinden oluşmuş biçimlerdir. Uşşak, Rast, Segah, Hüseyini, Divan ve Nevruz gibi adlar verilen bu biçimler, dizi, seyir ve icra bakımından İstanbul ağız gazellerden tamamen farklıdır. Yakın zamana kadar Mahmut Güzelgöz, Ahmet ve Halil Uzungöl Kardeşler tarafından icra edilen bu

havalar, ne yazık ki günümüz genç sanatçılar tarafından pek ilgi görmemektedir.

Divan tarzı havaların halk müziğine bir başka katkısı gazel aralarında çalınan “ayak”lardan oluşan peşrev ve gezinti gibi saz havalarıdır. Radyolarımızdan zaman zaman dinlediğimiz “Urfa divan ayağı” ,”Urfa Hüseyini gezintisi” gibi ezgiler işte böyledir. Onlar aslında uzun hava türünde okunan gazel havalarının ayaklarıdır.”(Şanlıurfa Valiliği,1997, s.173)

“Üçüncü özelliği ise, bu ezgileri okuyuş biçimleridir. Şanlıurfa halk ezgilerini okuyan sesler tiz, parlak ve tok seslerdir. Bu, yörenin ses karakteridir. Bu sesler genelde inici özellik gösteren türkülerin sihirli ezgilerini, ezgiye hâkim bir biçimde bazen kıvrak gırtlak sesleri, bazen parlak kafa sesleri ve süsleyici notalarıyla birlikte çağlayan misali yukarıdan aşağıya indirirler.

Çıkıcı özellik gösteren birkaç türkü ile gazellerin tümünde ise, sesler giderek gürleşen ve güzelleşen bir biçimde gelişir. Kademe kademe yükselen gazellerin son mertebesinde icra bir başka güzellik kazanır. Ses burada yapabileceği bütün hünerleri göstererek dinleyicide heyecanı doruk noktaya ulaştırır.”(Kültür Bakanlığı Yayınları,1997,s.181)

“Şanlıurfa sözlü halk ezgilerinin ses bakımından genişliği, tonalite bakımından gürlüğü, bu yörede mey, sipsi, düdük gibi nisbeten ilkel ve cılız sesli çalgıların kullanılmamasına, hatta unutulmasına; aksine bağlama, ud, cümbüş, kanun ve keman gibi daha gelişkin ve gür sesli çalgıların benimsenmesine sebep olmuştur. Davul ve zurna hala her yerde önemini korumaktadır.”(Kültür Bakanlığı Yayınları,1997,s.181)

“Günümüz gençleri arasında bağlama en yaygın çalgı olarak değer kazanırken, sesi ve çalma tekniği bakımından cümbüşü çağrıştıran tar’ın da giderek önem kazandığı görülmektedir.” (Kültür Bakanlığı Yayınları,1997,s.181)

Urfa’da Sıra Geceleri

Sıra geceleri bir araya gelme, bir güç oluşturma, birlikte hareket etme, paylaşma, dayanışma, yaralı ve hoşça vakit geçirme ihtiyacından ortaya çıkmıştır. (Akbıyık 2006, s. 60)

Sıra gecesinin, geniş tarifini yapacak olursak; Şanlıurfa’da kış gecelerinde, birbirine yakın yaş grubundaki gençlerin veya orta yaşlardaki arkadaş gruplarının, belirlenen gecelerde, her defasında başka bir arkadaşın evinde olmak üzere “sıra” ile belirli bir niteliğe ve düzene göre yaptıkları toplantılardır. (Akbıyık, 2006, s. 75)

Urfa müzik kültüründe “sıra geceleri” ve “yatı geceleri” nin özel bir rolü bulunmaktadır. Haftada bir gece evlerde toplanarak sıra gezen gruplar ile birkaç gün kalmak üzere dağlara yatıya giden grupların içinde çalgı takımı ve okuyucuların da bulunması bu gecelerde sohbetlerin yanı sıra usta-çırak geleneği içerisinde makam geleneğine göre sistemli müzik icra edilmesi ile gençler ilk müzik bilgisi ve terbiyesini de almaktadırlar.” (Yapı kredi yayınları, 2002,s.222)

Şanlıurfa’ da müziğin yaşatılması ve yeni bestelerin ve sanatçıların ortaya çıkışında en önemli faktör sıra geceleridir diyebiliriz. (Akbıyık, 2006, s. 87)

Sıra gecelerinde usta-çırak geleneği içerisinde, sıra elemanlarınca müzik icra edilir. Herhangi bir enstrüman çalan veya okuyabilen kişilerin oluşturduğu sıralarda müzik, Şanlıurfa makam geleneğine uygun olarak icra edilir. Müzik faslı, rast veya divan makamından başlayarak, uşşak, hicaz ve gecenin durumuna göre diğer makamlarla devam eder kürdi veya rast makamıyla son bulur. Bu makamlar icra edilirken o makama göre şarkı türkü okunur. Arada ise hoyrat ve gazel okunur. Müziğe yeni başlayanlar, bu gecelerde ustaları dinleyerek müzik bilgisi ve makamları öğrenirler. Bu yönüyle sıra gecelerine “halk konservatuarı” da denilebilir. (Akbıyık, 2006, s. 87)

Şanlıurfa da müziğin gelişmesi, yaşatılması ve yeni bestelerin, sanatçıların ortaya çıkışında sıra geceleri çok önemli rol oynar. Sıra gecelerinde usta-çırak geleneği içerisinde, sıra elemanlarınca müzik icra edilir. Sıra gecelerine "halk konservatuar"da denilebilir. Sırada

müzik belli bir makam geleneği sırasına göre icra edilir. Genellikle ağır şarkılarla başlanır, makamın seyrine göre türkü, ilahi, gazel ve hoyrat okunur. Gecelerde gazel ve hoyrat okuyanlara "tekçi", okunan ilahilere "çifte", türkülere ise "kırıkhava" veya "kırık" denir. Şanlıurfa'da halk müziği ve sanat müziği birlikte icra edilmektedir. Bunun sebebi; Osmanlı döneminde saraydan sürgün edilen birçok musikişinasın Şanlıurfa'ya gönderildiğini, bu kişilerin yıllarca müzik birikimlerini yöre insanlarına aktarmalarıdır. Müzik meclislerinde bağlama, zurna, cümbüş, kaval gibi halk müziği sazları ile birlikte ud, keman, kanun, tambur gibi klasik müzik sazları da kullanılmaktadır. Bazı sıra gecelerinde müzik icra edilir, bazılarında ise sadece sohbet yapılır. Bu nedenle her sıra gecesinde mutlaka müzik icra edilecek diye bir kural yoktur. (www.siragecesi.org)

Resim 3. Sıra Gecesi Ekibi



SONUÇLAR

Sonuç olarak, yöre halkının İslamiyet'i kabul etmesiyle köklü bir dini musiki biçimi oluşmuştur. 15. yüzyıldan itibaren Osmanlı'nın sürgün ettiği saray müzisyenlerinin yöre halkına müzik birikimlerini aktarmış olmaları günümüzdeki müzikal yapının oluşmasını sağlamıştır. Bu bakımdan Urfa halk müziğinin bu denli gelişmesi ve makama dayalı bir disiplin içerisinde icra edilmesi o dönemden günümüze yöreye kazandırılan Türk müziğinin etkisinin büyük olmasından dolayıdır.

15. yüzyılda Osmanlıdan sürgün edilen musikişinasların yöre halkına müzikal manadaki katkıları Geleneksel Türk halk müziği ile Geleneksel Türk sanat müziğinin bir arada icra edilme biçimi açısından yöre müziğine önemli biçimde bir zenginlik kazandırmıştır.

Sıra gecesi geleneği ise günümüze kadar usta-çırak ilişkisi ile adeta bir açık konservatuar gibi işlev görmüş ve halk arasında müziğin gelişme göstererek günümüze kadar gelmesini sağlamıştır.

15. yüzyıldan itibaren Osmanlı'nın hâkimiyeti altına geçen Urfa'da o dönemden günümüze doğru gelişen müzik kültürü, sıra gecelerinde Klasik Türk Sanat Müziği ile Türk Halk Müziğinin birlikte icra edildiği makam geleneğine dayalı kaliteli ve zengin bir müzik kültürü kazandırmıştır yöreye.

KAYNAKÇA

- AKBIYIK, A. ŞANLIURFA SIRA GECELERİ Şanlıurfa: Elif Matbaası 2006
- AKBIYIK, A., S. Turan, S. Kürkçüoğlu, O. Güzelgöz, K. Dökmetaş, ŞANLI URFA HALK MÜZİĞİ, Şanlıurfa: Şanlıurfa Valiliği, 1999
- ALTINGÖZ, H. www.urfakultur.gov.tr
- T.C. Şanlıurfa Valiliği, “HER YÖNÜYLE ŞANLIURFA’97 İL YILLIĞI”, Şanlıurfa, 1997.
- T.C. Kültür Bakanlığı Yayınlar Dairesi Başkanlığı, “ŞANLIURFA”, Ankara, 1997.
- Yapı Kredi Yayınları, “UYGARLIKLAR KAPISI URFA”, İstanbul, 2002.
- www.siragecesi.org
- www.ekitap.kulturturizm.gov.tr

“TÜRK TASAVVUF MÛSİKÎSİ’NDE MEVLEVÎ ÂYINLERİ’NİN GÜFTE ÖZELLİKLERİ”

Yrd. Doç. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ

Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Müzik Bilimleri, Erzurum

ÖZET

Müzik ve şiir ilişkisi, müziğin birçok türünde söz unsurunun şiirle karşılanması açısından önem teşkil etmektedir. Dünyanın hemen her yerinde sözel müzik formlarında, mutlaka şiire, bir başka deyişle; belirli edebî teknikler ve kurallarla oluşturulmuş manzumlara ihtiyaç duyulmuştur. Bu paralellikte, önemli çevrelerce özellikle “söz mûsikîsi” olarak adlandırılan Türk Müziği’nde bu hassas durum, kendini çok net olarak ortaya koymaktadır. Türk Müziği’nin sözlü formlarının hemen hepsinde, kullanılacak manzumların seçiminde büyük titizlikler gösterilmiştir. Bu bağlamda bestelenen şiirlere “güfte” adı verilerek, adetâ bu sözlere özel bir imaj da kazandırılmıştır.

Gücünü Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî’nin düşünce ve öğretilerinden alan ve bu temelden hareketle kurumsallaşıp, tasavvufî bir sistem ve ekol oluşturan Mevlevîlik, sadece Anadolu veya İslâm Coğrafyası’nı etkilememiş aynı zamanda diğer insan kitleleri üzerinde de tesir gösterip evrensel bir düşünce hâlini almıştır. Tasavvufî kurumsallaşmanın ve eğitimin çok hassas işlendiği Mevlevî Tekkeleri’nde semâ’ eğitiminin dışında, birçok sanat dalında da dersler verilerek önemli sanatçıların ortaya çıkmasına neden olunmuştur. Başta İstanbul’daki tekkeler olmak üzere Konya, Kütahya, Karahisar, Gelibolu vb. Mevlevîhânelerde de önemli şahsiyetler tarafından güzide eserler ortaya konmuştur.

Araştırmamızın konusunu oluşturan Mevlevî Âyîn-i Şerîfleri’nde yer alan güfteler, bu müzik formunun oluşumunda görev alan en önemli unsurlardan biridir. Çalışmamız boyunca bu güftelerin dil, vezin, temâ gibi teknik özelliklerine değinilip, hangi mutasavvıflar tarafından kaleme alındığı ortaya konulacaktır. Çalışmamızın sonuç bölümünde, edinilen tüm bulguların ışığında bir takım çıkarsama ve öneriler sunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Mevlevîlik, Türk Tasavvuf Mûsikîsi, Güfte.

ABSTRACT

The relationship between music and the poem is important in that poem corresponds with the word element in most of the music genres. In almost every places of the world, in the verbal music genres, the poem, in other words poetics that were formed with certain rules and literary texts are needed. In this parallelism, this sore issue which is called “söz mûsikîsi” especially by important societies in Turkish Music, shows itself very accurately. Almost in all of the verbal forms of Turkish Music, great care was taken in the selection of the poetics that are to be used. In this sense, by naming the poems “güfte(lyrics)” that were composed, a kind of special image was attached to these expressions.

Mevlevîyeh, which takes its power from the notions and the teachings of Mevlana and which forms a sufistic system and cult by institutionalizing with reference to this base has not only affected Anatolia and Islamic geography, but also affected other masses and has been a universal idea. In Mevlevî joint where sufistic institutionalization and education are sensitively performed, and many other courses in different branches of art aside from “sema” education were also given, they made important artists to come up possible. Distinguished Works were presented by important individuals in lodges used by Mevlevî dervishes particularly in İstanbul and in Konya, Kütahya, Karahisar, Gelibolu etc.

The lyric that take place in Mevlevî Âyîn-i Şerîfleri and that forms the topic of our research, is one of the most important elements which take charge in the composing of this music form. Throughout our research, the characteristics such as language, measure and theme of these lyrics will be explained and, which sufis wrote out these lyrics will be introduced. In the conclusion part of our research, a set of inferences and suggestions will be presented in the light of all the findings that were acquired.

GİRİŞ

Tasavvuf; her dînin veya her felsefî düşüncenin ideale yöneliş esâsını oluşturmaktadır. Kâli hâle yâni sözü vaziyete dönüştürmek şekliyle ifâde edilen tasavvuf, İslâm dîninin içinde bulundurduğu bilgi sisteminin kuvveden-fiile, yâni kâlden-hâle, nazariyeden-ameliyyeye dönüşü olarak izah edilmektedir(Eraydın, 1997:29). Tasavvuf kelimesinin nereden geldiği hakkında çeşitli görüşler ileri sürülmüştür. Genel olarak; Ashâb-ı Suffâ, Saff-ı Evvel, Benu's-Sûfa, Safevî, Savf, Sophia, Sof gibi izâfet terkiplerinden yâni isim tamlamalarından veya isimlerden kaynaklandığı belirtilmektedir(Eraydın, 1997:51-52-53-54). İslâmın ruhânî ve manevî hayatı olarak nitelendirilen tasavvufun ortaya çıkışını, müesseselerini, önemli şahsiyetlerini, tarikatları ve kurucularını, diğer İslâmî kurumlarla alâkalarını tarihî süreç içinde inceleyen Tasavvuf Tarihi(Yılmaz, 2000:75), kendi içinde sırasıyla Zühed, Tasavvuf ve Tarikat olmak üzere üç döneme ayrılmaktadır ki bu dönemler içerisinde Tarikat dönemi, tasavvuf müesseselerinin gerek sosyal hayat dâhilinde yer alması, gerekse birçok önemli mütefekkirin ekol görevi görmesi açısından en zengin dönem olarak, XI. Asırdan günümüze kadar gelen bir süreçtir(Yılmaz, 2000:82).

İslâm Tasavvufu'nda ilk devir sûfileri, mûsikînin dindeki yerinin tartışıldığı dönemde, genellikle mûsikîye sıcak bakmasalar da bu durum, hicrî III. asır'dan itibaren değişmeye başlamıştır. Bundaki en büyük neden olarak, sûfilerin semâ' ile ilgilenmeye başlamaları ve onu temel bir unsur olarak görmeleri düşünülmektedir. Bu paralelde semâ'ın gerçekleşebilmesi için mûsikînin gerekliliğine kanaat getirilmiştir(Yılmaz, 2000:69). Bu konuda önemli çalışmalar yapan Süleyman Uludağ, semâ' unsurunun tarikatlardaki yerini şu şekilde ele almaktadır:

İstisnasız bütün tarikatlar semâ'ın insanı Allah'a yaklaştıran ve yükselten bir özelliği bulunduğunu kabul etmişlerdir. Zâten başka türlü düşünmek ilk sûfilerin halefleri için mümkün olmazdı. Bu bakımdan Rufâilîlik, Kadirîlik, Halvetîlik, Mevlevîlik, Kübrevîlik ve Nakşîlik gibi büyük tarikatlar arasında fark yoktur. Ancak ilk zamanlarda Melâmetîlik, daha sonraları ise Nakşîlik semâ'ın insanı Allah'a götüren özelliğini kabul etmekle beraber bu hususa kendi seyr ü sülûk sistemleri içinde yer vermemişlerdir(Uludağ, 1999:357).

Yukarıda bahsi geçen tarikatlar içinde semâ' olgusuna özel ilgi duyan ve geliştiren tarikat şüphesiz ki Mevlevîyye tarikatı'dır. Bu tarikatın her zaman ruhânî lideri sayılan Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî zamanında, daha evvelki tasavvufî semâ'dan farklı olmadığı düşünülen, Mevlânâ'nın oğlu Sultan Veled'den itibaren yavaş yavaş değişikliklere uğrayarak son şeklini alan semâ', mukabele adı verilen Mevlevî âyinlerinin temel unsuru olmuştur(Uludağ, 2000: 369-370).

Semâ'; Arapça sama' ve sima' gibi mastar ve isim olup, lügat karşılığı dinlemek, işitmek, kulak vermek, işitilen söz, iyi anılma gibi anlamlardır. Terim olarak ise; mûsikî nağmelerini dinlemeye, dinlerken vecde gelip harekette bulunmaya, kendinden geçmeye, raksetmeye, tasavvuf ehlinin cezbe haliyle ayakta zikretmelerine verilen isimdir(Küçük, 2006:44). Başlangıçta Mevlânâ'da başlayıp, Şems-i Tebrizî'nin teşvikiyle dönme şeklinde tezâhür eden semâ' âyini, kısa zamanda büyük bir rağbet görmüştür. Toplu şekilde gerçekleştirilen bu icrâlar, Mevlânâ'nın bulunduğu medresede, Hüsameddîn Çelebi'nin evinde, İlgin'da devrin ileri gelenlerinin evlerinde veya Sadreddîn-i Konevî'nin medresesinde düzenlenmekteydi. Semâ' zamanı, Mevlânâ'nın vecd hallerinin gelişine bağlı olarak belirlenmekte, onun herhangi bir sözü, heyecan uyandıran hâli veya kerâmeti gibi hâl ve

hareketler toplu halde semâ' edilmesine vesile oluyordu. Mevlânâ'nın vefâtından sonra Hüsameddîn Çelebi tarafından, Cuma namazına müteakip, Kur'an okunduktan sonra icra edilmesi bir gelenek şekline dönüştürülmüştür (Uludağ, 1999:365-366). Mevlevîlerde semâ', aşk ve cezbe meydanı getirmek için bir vesile olarak görülmüş ve bu paralelde her mevlevînin semâ' etmeyi bilmesi şart koşulmuştur. Meşk edip semâ' etmeyi öğrenmeye "semâ' çıkarmak" denmiştir (Gölpınarlı, 1983:387). Semâ' etmenin kendine has kuralları ve bu oluşumun meydana gelmesini sağlayan eğitim mekânı ve süreci vardır. Çalışmamızın esas konusundan uzaklaşmamak için, semâ' hususunda verdiğimiz bilgileri yeterli görmekteyiz.

Semâ' gibi bu hususta önem arz eden kavramlardan biri de âyindir. Âyin; görenek, âdet, tarz, merâsim; huy, usûl, yaşayış, ibâdet tarzı mânâlarına gelen Farsça kökenli bir kelime olup, dilimizde özellikle Mûsevî ve Hristiyanların ibâdet usûlleriyle Mevlevî ve Bektâşî tarikatlarıyla birlikte diğer tarikatların da hareket ve mûsikî unsurları taşıyan dinî törenlerini adlandırmak için kullanılmıştır (Tümer, 1991:248). Tasavvufta, âyin "icrâ-yı zikrullah" yani "Allah'ı zikretmek" anlamına gelmekte ve topluca yapılan tarikat zikirleri bu isimle anılmaktadır. Yapılış şekilleri itibarıyla her tarikat âyini ayrı bir isim almıştır. Âyin; Mevlevîler'de semâ', Kâdirîler'de devrân, Rıfâî ve Sa'dîler'de zikr-i kıyâm, Halvetîler'de darb-ı esmâ, Nakşîler'de hatm-i hâcegân, Yesevîler'de zikr-i erre, Celvetîler'de nısf-ı kıyâm adını almaktadır (Yılmaz, 2000:187).

1. Mevlevîyye Tarîkatı Üzerine Genel Bilgiler:

Mevlevîlik tarîkatı üzerine genel bilgiler vermeden önce, mevlevîliğin tarihsel profili, işlevi, sistemi, büyük müntesipleri, eserleri ve daha birçok özellikleri hakkında büyük araştırmalar yapıp, önemli eserler vermiş olan Abdülbâki Gölpınarlı'nın "*Mevlevî Âdâb ve Erkânı*" isimli eserindeki sunuş kısmında yer alan bir pragrafi direkt olarak vermeyi uygun görerek, değerli araştırmacıyı da bu şekilde anmış olacağımızı düşünüyoruz:

Mevlevîlik, yedi asra yakın bir müddet, üç kıtada hüküm süren Osmanlı'nın geniş ve feyizli topraklarında, İslam medeniyetini temsil etmiş, kendi estetik ve teknik şartları dahilinde, medeniyet âleminde silinmez izler bırakmış, mensub olduğu ekolün en muhteşem musiki eserlerini vermiş, en ünlü şairlerini yetiştirmiş, en ince el sanatlarını ibdâ' etmiş, sırasına göre en mistik eserleri yaratmış, sırasına göre en insani duyguları besleyip geliştirmiş, en hür düşünceleri dile getirmiş, taasuba göğüs germiş, yaşayışa, ilâhî olduğu kadar da beşeri bir zevk katmıştır (Gölpınarlı, 2006:11).

Mevlevîyye tarîkatı, Anadolu'da kurulan ikinci büyük tarikat olarak kabul edilmekte olup, Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'ye nisbet edilmiştir. Mevlânâ da, tıpkı Hacı Bektaş gibi Ortaasya'da doğmuş, daha sonra Anadolu'ya gelmiş ve Konya'ya yerleşmiştir. Dünya çapında bir şahsiyet olan Mevlânâ'nın ünlü eseri *Mesnevî*, yüzyıllar boyunca sadece mevlevîlerce değil, bütün İslâm âlemi ve hatta tüm insanlık için büyük bir kıymet oluşturmuştur. Şüphesiz ki Mevlânâ'nın bu üstünlüğünde, şahsının Şems-i Tebrizî ile yaptığı görüşmeler son derece aktif bir rol oynamıştır (Kara, 1994:67). Sultan Veled (1226-1312) tarafından, babası Celâleddîn-i Rûmî'nin felsefesini ve yorumlarını ilke edinerek kurulmuş, Ulu Ârif Çelebi zamanında gelişimi hız kazanmış ve özellikle Pîr Âdil Çelebi'nin döneminden itibaren sistemleşerek kurumsallaşmış bir tarikattir. Osmanlı Devleti'nin hemen her yerine ulaşarak tasavvufi atılımlarda bulunan bu tarikat, kendine ait tekkelerinin vermiş olduğu eğitimle olgun insanı oluşturmayı hedeflemiştir. Bunu gerçekleştirirken güzel sanatların şiir ve mûsikî gibi önemli iki branşından da yararlanmış ve bu vesileyle çok sayıda sanatçının ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir. Bütün bunlara ilâveten XVII. Yüzyıldan itibaren Mevlevîlik, âdetâ bir devlet müessesesi hâlini almıştır. Kimi zaman vezirler, kimi zaman da padişahlar Mevlevîliğe samimiyet duymuşlar ve bu noktada tarikata birçok destekte bulunmuşlardır. III. Selim ve II. Mahmud gibi dönemin iki büyük Hân'ı, buna örnek önemli isimlerdendir (Gölpınarlı, 1983:248-249).

Tarikatın işlevini aktif şekilde üstlenen Mevlevî tekkeleri, âstâne ve zâviye olarak iki kısma ayrılırdı. Âstâne, zâviyeden büyük sayılır ve bu paralelde âstâne şeyhleri de, zâviye

şeyhlerinden mevkice üstün tutulurdu. Binbir gün hizmet etmek ve tarîkate ait belli kuralları yerine getirmek anlamına gelen “çile”, âstânelerde çıkarılır ve derviş bu tekkelerde yetişirdi. Konya’daki Âstâne-i Aliyye de denen Mevlânâ dergâhından sonra, Osmanlı bünyesindeki âstâneler: Bursa, Eskişehir, Gelibolu, Halep, Kastamonu, Karahisar, Kütahya, Manisa, Mısır, Yenişehir, Kulekapısı, Yenikapı, Kasımpaşa ve Beşiktaş (sonraki mekanıyla Bahariye) Mevlevîhâneleridir. Zâviyeler ise, Üsküdar tekkesinin de dâhil olduğu rakamla yetmişyedi adettir (Gölpınarlı, 1983:334-335).

Mevlevî tekkeleri, genellikle şehir dışında inşa edilmişse de bazıları şehrin büyümesiyle içte kalmaya başlamıştır. Şüphesiz, şehir dışında kalarak daha içsel bir yaşantı tercih edilmiştir. Tekkeler geniş bir bahçe içinde olup, bir yanında “susanlar” mânâsına gelen “hâmuşân” adı verilen mezarlık, bir yanında da şeyh ailesinin oturmasına mahsus harem dairesi yer alırdı. Yine genel olarak alanın ortasında semâ’-hâne ve mescit vardır. Semâ’hânenin bir kısmı, dergâhın büyük şeyhlerinin gömülü olduğu türbe kısmıdır. Semâ’hânenin arka tarafında bir koridorun bir yanında veya karşılıklı ve birbirine bitişik derviş hücreleri bulunmaktadır(Gölpınarlı, 1983:340-341-342).

Mevlevîlik’te bir de “Çelebi” terimi üzerinde durulması gereken bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Çelebi, Mevlânâ’nın mümessili olarak kabul görürdü. Çelebiler, tekkelere şeyh tâyin ederler, yahut şeyh olması istenen zata icâzet-nâme vererek bu isteğin yerine gelmesini sağlarlardı. Mevlevîliği, merkezîyetçi kılan bu “Çelebilik” makamı sayılırdı ve bu makam babadan oğula intikâl ederdi(Gölpınarlı, 1983:151-152).

“Çelebi”lik gibi önemli bir terim de bu tarîkatta, “Dede” ya da “Derviş” kelimeleridir. Mevlevîlikte, ikrar verip çile çıkarmış ve hücre sahibi olmuş sâlik, derviş ve dede adıyla anılırdı. İkrar vermek sözü, çile çıkarmaya ve kendisini tarîkate adamaya razı olduğuna dair bir sözde bulunmak anlamına gelirdi(Gölpınarlı, 1983:391).

Diğer tarîkatlardaki gibi, Mevlevîlik’te de âyin ve törenlerin sembolik manâları mevcuttur. Öyle ki; Mevlevî âyini kıyamet gününü, melevî dervişinin başındaki sikke mezar taşını, tennûre kefeni, hırka ise mezar taşını tasvir etmektedir. Kâinatı sembolize eden semâ’hânenin sağ tarafı görünen maddî alemi, sol tarafı ise görünmeyen manâ alemidir. Ney sazı, insan-ı kâmilî, ney sazının üflenmesi ölümden sonra sûr sesiyle dirilmeyi betimlemektedir. Kudümün ilk vuruşu Allah’ın “kûn” yani “ol!” emrinin karşılığı olup, kalkarken yere ellerle vurma hem olmayı hem de sûru işitince kabirden kalkmayı temsil etmektedir. Semâ’hânenin hatt-ı istivânın başlangıcı sayılan noktası, yani şeyhin bulunduğu yer mutlak varlık âlemini, tam karşısındaki nokta ise insan mertebesini işaret etmektedir. “Devr-i veledî” adı verilen üç dönüş ilme’l-yakîn, ayne’l-yakîn ve hakka’l-yakîn mertebelerine, aynı zamanda mutlak varlıktan cansızlar, bitkiler ve canlılar dünyasına erişmeyi temsil etmektedir. Semâ’ esnasındaki selâmlar zât, sıfat, fiil ve vahdet gibi tasavvufî anlamlarla yüklüdür(Özcan, 2004:466).

Mevlevîlik noktasında verdiğimiz bu bilgiler elbette ki; genelin de geneli kadardır. Esas konumuza bir taban teşkil edeceğini düşünerek bu kadar bilgiyi yeterli görmekteyiz.

2. Mevlevî Âyinleri’nde Yer Alan Müzikal Unsurlar Hakkında Genel Bilgiler:

Mevlevî Âyîn-i Şerîfi adı ile adlandırılan bu mûsikî formu, Kutbunnâyî Osman Dede’nin Mi’râciyye adlı eserinden sonra dini mûsikîmizin en uzun formudur. Mevlevî Âyini, semâ’ ve mukâbele-i şerîf diye de isimlendirilen Mevlevîyye tarîkatı’nda yapılan toplu zikri ifade ettiği gibi aynı zamanda bu zikir esnasında icra edilmek üzere bestelenmiş dini mûsikî formunun da ismidir(Özcan, 2006:96). Bestelenmiş ilk Mevlevî Âyîn-i Şerifleri XVI. Yüzyıl’a ait olup, “beste-i kadîm” nâmıyla anılan Pençgâh, Dügâh ve Hüseyinî âyinleriyle kayıtlarda yer tutmaktadır(Tanrıkorur, 2005:126).

Çalışmamızın konusunu teşkil eden Mevlevî Âyinlerinin güfte özelliklerinden bahsetmeden önce, mukâbele içerisinde yer alan mûsikî unsurlarından genel mânâda bahsetmenin yararlı olacağı kanısındayız.

Bir mukâbeledede ilk müzikal öge olarak, güftesi Mevlânâ'ya bestesi İtrî'ye ait Peygamber Na'ti adı verilen rast makamındaki eser yer tutar. Bu eseri “na'thân” adı verilen ses icracısı seslendirir. Na'tin bitiminden sonra kudümzenbaşının kudüme birkaç darb vurmasıyla, okunacak âyinin makamında ney saziyle uzun giriş taksimi yapılır ki bu taksimin diğer bir adı da “baş taksimi”dir(Tanrıkorur, 2005:113). Bu taksimden sonra 28 zamanlı Devrikebîr usûlünde 4 haneden oluşan peşrev icra edilir. Peşrevin icrası esnasında semâzenler, “hatt-ı istivâ” diye adlandırılan mevhum noktaya basmaksızın, kaidelere uygun selamlaşmak suretiyle meydana üç defa yürüyerek dolaşırlar. Bu selamlaşma olayına “devr-i veledî” adı verilir. Devr-i veledî bölümünden sonra, neyzenbaşı kısa bir taksimle âyinhânları âyin okumaya, semâzenleri de semâyâ hazırlar. Genel olarak bir âyin, selâm adı verilen 4 bölümden meydana gelmektedir. I. Selâm 3 ilâ 5 arasında değişen sayıdaki kıt'a, rubâî veya seçilmiş gazel beyitleriyle orta uzunlukta; çoğunlukla bir, nadiren iki kıt'adan oluşan II. Selâm kısa; 4 ilâ 8 kıt'adan oluşan III. Selâm en uzun(Tanrıkorur, 2005:117); genel olarak II. Selâmın aynısı olan IV. Selâm ise kısadır. Kıt'alar arasında çoğu sefer saz ve söz terennümleri yer almaktadır. Bu bahsedilen bölümlerden sonra, yürükçe bir ritimle icra edilen saz parçaları “Son Peşrev” ve “Son Yürüksemâî” kısımları yer alır. Daha sonra ney veya başka bir sazla yapılabilen “Son Taksim” ile mukâbele içerisinde müzikal unsurlar sonlanır.

3. Mevlevî Âyinleri'nde Güfteler ve Özellikleri

Güfte; (گوفته) Farsça, guften “söylemek” anlamına gelen kelimeden hareketle “söylenmiş” olarak dilimizde karşılık bulmaktadır. Klâsik Türk Mûsikîsi sözlü eserlerinde güfte olarak kullanılan bu kelime, eserlerin söz kısmını temsil etmektedir(Ayverdi, 2005:1106). Şiir kriterlerine uygun olarak yazılan güfteler, kafiye ve vezin gibi bir takım teknik kurallara uygunluk gösterirler. Bu bağlamda, mûsikî açısından şiirin prozodisini bilmek bestekâr ve derlemeciler hatta icrâcılar için oldukça önemli bir durum teşkil eder. Şiir, bestelenmeye başlandığı andan itibâren mûsikînin bir malzemesi haline dönüşerek, mûsikî teknolojisinde güfte adını alır(Gültaş, 2003:209).

Klâsik Türk Mûsikîsi'nde güfteler, özellikle dinî formlarda mutasavvıf şâirlerin manzum eserlerinden seçilmiştir. Din dışı formlarda ise; çeşitli dönemlerde eserler vermiş şâirlerin şiirlerinden yararlanıldığı gibi, bu sahada sadece bestelerde değerlendirilmek üzere güfte yazan güftekârlar tarafından vücûda getirilmiş mısralardan da istifâde edilmiştir. Şiir sanatında ölçü diye de adlandırılan vezin unsuru, mısralarda ritim ve ahenk olaylarının gerçekleşmesi için temel gerekliliklerden en önemlisidir. Şiirde vezinler; aruz, hece ve serbest olmak üzere üç çeşittir. Bu bağlamda şiir sanatının birçok özelliğinden esinlenen güftelerde de bu üç tür vezine rastlamak mümkün olsa da; esas çoğunluğun aruz ve hece vezinlerinde olduğunu söylemek doğru olacaktır. Özellikle, dinî sahada yer alan eserlerde kullanılan manzumalarda bu durum daha çok ortadadır. Mutasavvıfların şiirlerinden güfte olarak kullanılanları arasında aruz ve hece vezinlerinin değişmez ölçüler olduğunu söylemek mümkündür.

Çalışmamızın konusu olan Mevlevî âyinlerinde yer alan güfteler, tasavvuf edebiyatı sahasında önemli manzumlardandır. Buna dayanarak Mevlevî âyinlerinde yer alan güftelerden genel olarak bahsettikten sonra, güftelerin vezin ve konu olarak özelliklerini detaylandırarak, bu konuda bir takım örneklere yer vermenin faydalı olacağı fikrindeyiz.

Âyîn-i şerîflerin güfteleri, genellikle Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin *Dîvân-ı Kebîr*'inin Gazeliyyat ve Rubâ'iyat bölümlerinden seçilmiştir. Yine Mevlânâ'ya ait *Mesnevî* adlı eserden de bâzı beyitlerin alındığı görülmektedir. Bunun dışında, Mevlânâ'nın oğlu Sultan Veled (ö. 1312) ve onun oğlu Ulu Ârif Çelebi (ö. 1320) başta olmak üzere, Ahmed

Eflâkî (ö. 1360), Molla Câmi (ö. 1492), Şeyhî (ö. 1422-1423), Dîvâne Mehmed Çelebi (ö. 1529-1530), Şâhidî (ö. 1550), Samtî (ö. 1630-1631), Şeyh Gâlib (ö. 1799), Yûnus Emre (ö. 132-1321) vb. gibi önemli kişilerin manzûmelerinden de yararlanılmıştır. Ayrıca, güftekarı bilinmeyen beyit veya beyitler de âyinlerin bazılarında yer bulmuştur.

Âyinlerde hâkim dil Farsça'dır. Bunun nedeni olarak da; Mevlevîyye'de Farsça'nın resmî dil olarak kabul edilmesi düşünülebilir. Bu dilin rağbet görmesi ve hakimiyet kılmasında, Mevlânâ'nın dört eserini de bu dilde yazmış olmasının elbette ki etkisi çok büyüktür. Âyinlerde genellikle Farsça güfteler kullanılsa da; Arapça ve Türkçe manzumlara da rastlamak mümkündür.

Âyîn-i şerîflerde, bir takım güfte kurallarına mutlaka uyulduğu da bir gerçektir. Örneğin, Ahmed Eflâkî'nin Türkçe güfteli bir gazelinin ilk ve son beyti olan, bahr-i münserîh vezninde yazılmış;

“Ey ki hezâr âferin bu nice sultân olur
Kulu olan kişiler hüsrev ü hâkân olur
Her ki bugün Veled'e inanuben yüz süre
Yoksul ise bâi olur bâi ise sultân olur”(Gölpınarlı, 1983:471-472)

mısraları, her âyinde üçüncü selâmın 6/8'lik yürük semâi kısmının girişinde, bulunduğu âyinin makamında ve değişik bestelerle bestelenmiştir. Bunun dışında, bahr-i recez vezninde yazılmış, Mevlânâ'nın bir gazelinin ilk iki beyti olan;

“Sultân-ı menî sultân-ı menî
V'ender dil ü cân îmân-ı menî
Der men be-demî men zinde şevem
Yek cân çi büved sad cân-ı menî”

mısraları, âyinlerin ikinci ve dördüncü selâmlarında veya bu iki selâmdan birinde yer almıştır.

Ayrıca Farsça ve Türkçe'nin müşterek kullanıldığı, bahr-i hezec ahreb vezninde, Gölpınarlı'ya göre Şeyhî tarafından yazılmış(1983:258)

“Mâhest nemîdânem hûrşîd ruhât yâne
Bu ayrılık oduna cânım nice bir yâne
Sevdâ-yı ruh-ı Leylî şüd hâsıl-ı mâ haylî
Mecnûn gibi vâveylî oldum deli dîvâne”

gibi beyitlere çok nâdir de olsa rastlamak mümkündür.

Yine, az da olsa sadece Türkçe beyitlerin de âyinler içinde yer tuttuğunu söylemek yanlış olmaz. Örneğin İsmâil Dede Efendi'ye ait Hüzam âyîn-i şerîfindeki birinci selâmın ikinci bölümündeki bahr-i remel vezninde yazılmış fakat güftekarı belli olmayan beyit bu bahsimize bir örnektir. Söz konusu beyit şu şekilde yer alır:

“Âşık oldum bilmedim yâr özgelerle yâr imiş
Allah Allah âşık bunca cefâlar var imiş”

Âyinlerde yer alan üçüncü bir lisan olarak da Arapça'ya rastlanılmaktadır. Örneğin; Ahmed Hüsâmeddîn Dede'ye ait râhatü'l-ervâh âyininin ilk selâmının ilk bölümündeki beyitler Arapça'dır. Bu durum, üç farklı dilin bir âyinde yer alabileceğine bir misâl teşkil etmektedir. Bunun dışında Mehmed Zekâî Dede'ye ait, Sûzinâk âyininin toplam on iki bölümünün dokuzunun güftesi Arapça kaleme alınmıştır. Bu şekilde; pek nâdir de olsa hakimiyetin Arapça olduğu güftelere sahip âyinlere de rastlamak mümkündür.

Âyinler arasında baştan sona Türkçe olan yoktur. Fakat, kimi zaman istek üzerine herhangi bir âyinin icrasından sonra icra edilen ve tüm âyinlerden kısa olan “niyâz âyini”nin güfteleri tamamen Türkçe'dir.

Âyinlerde, dikkat çekici bir unsur da terennümlerdir. Âyinlerde saz ve söz olmak üzere iki çeşit terennüm yer alır. Sözlü terennümler Farsça veya Türkçe olup; mısra, beyit ve bölüm sonlarında yer alırlar ve kimi zaman vezine uygunluk gösterirler. Terennümler genellikle şu şekildedir:

Başlarına âh, hey, yâr ve dost kelimelerinden biri veya ikisi gelen “cân-ı men (cânım), cânân-ı men (sevgilim), yâr-i men (sevgilim), mîr-i men (emîrim), pîr-i men (pîrim), sultân-ı men (sultânım), hünkâr-ı men (hünkârım), zibâ-yı men (güzelim), makbûl-i men (güzelim), ra’nâ-yı men (güzelim), murâd-ı men (murâdım), mergûb-i men (makbûlüm), mahbûb-i men (sevgilim), matlûb-i men (istenilenim)”

Başlarına hey, dost, âh, yâr kelimelerinden gelen “zâlim, sultânım, suhânım, yârim, Hak dost, belî yâr, belî yârim, belî dost, hey yâr ihsân meded, gufrân meded, sultân meded, subhân meded” gibi ifâdeler de bulunmaktadır. Ayrıca Yûnus Emre’nin “Yâr yüreğim yâr/Gör ki neler var” mısraları da terennüm olarak kullanılmıştır (Eyuboğlu, 1971:269-270). Buna çok defa “Yâr yüreğim del ciğerim/ Gör ki neler var/Yâre haber var” şeklinde ilâveler yapılmıştır.

Âyinlerin güftelerinde tercih edilen vezin, aruz veznidir ve aruzla bestelenen bütün eserlerde olduğu gibi âyinlerde de güfte-usûl bağlantısı vezinle sağlanmıştır. Kapalı heceler uzun, açık heceler kısa değerlerle ölçülmüştür. Bundan hareketle, aruz vezninde yer alan hemen hemen bütün vezin türleri güftelerin oluşumunda yer tutmuşlardır. Dörtlük mânâsına gelen rubâîlerin kendilerine has vezinin oluşturan “Ahreb” serisinin çeşitli varyeteleri, kimi zaman tek tip olarak, kimi zamanda dönüşümlü ya da karışık olarak görev almışlardır. Ayrıca Mesnevîlerin vezni olarak kabul gören “bahr-i remel-i müseddes” ile divânlarda yer alan birçok vezin de âyin güftelerinde bulunmaktadır. Buna dayanarak kullanılan vezinlerin belli başlıları şunlardır:

MEF’ Û LÜ ME FÂ Î LÜ ME FÂ Î LÜ FE ÛL (Ahreb 1)
 MEF’ Û LÜ ME FÂ Î LÜN ME FÂ Î LÜ FE ÛL (Ahreb 3)
 MEF’ Û LÜ ME FÂ Î LÜ ME FÂ Î LÜN FA’ (Ahreb 4)
 MEF’ Û LÜ ME FÂ Î LÜN ME FÂ Î LÜN FA’ (Ahreb 6)
 FÂ Î LÂ TÜN FÂ Î LÂ TÜN FÂ Î LÂ TÜN FÂ Î LÜN (Bahr-i remel)
 FÂ Î LÂ TÜN FÂ Î LÂ TÜN FÂ Î LÜN (Bahr-i remel-i müseddes)
 MÜS TEF’ Î LÜN MÜS TEF’ Î LÜN MÜS TEF’ Î LÜN MÜS TEF’ Î LÜN (Bahr-i hecez)
 MEF’ Û LÜ ME FÂ Î LÜ ME FÂ Î LÜ FE Û LÜN (Bahr-i hezec-i mekfûl)
 MÜS TEF’ Î LÜN FE Û LÜN MÜS TEF’ Î LÜN FE Û LÜN (Bahr-i muzârî’)
 MEF’ Û LÜ ME FÂ Î LÜN MEF’ Û LÜ ME FÂ Î LÜN (Bahr-i hezec-i ahreb)
 MÜS TEF’ Î LE TÜN MÜS TEF’ Î LE TÜN (Bahr-i recez)
 MEF’ Û LÜ ME FÂ Î LÜN FE Û LÜN (Hezec ahreb müseddes)
 FE Û LÜN FE Û LÜN FE Û LÜN FE Û LÜN (Mütekaarib maksur)
 MÜF TE Î LÜN FÂ Î LÜN MÜF TE Î LÜN FÂ Î LÜN (Bahr-i münserîh)
 MÜF TE Î LÜN ME FÂ Î LÜN MÜF TE Î LÜN ME FÂ Î LÜN (Bahr-i hezec-i mahbûn)
 ME FÂ Î LÜN ME FÂ Î LÜN ME FÂ Î LÜN ME FÂ Î LÜN (Bahr-i hezec-i sâlim)
 MEF’ Û LÜ FÂ Î LÂ TÛ ME FÂ Î LÜ FÂ Î LÜN (Bahr-i muzârî’)
 ME FÂ Î LÜN ME FÂ Î LÜN FE Û LÜN (Bahr-i hezec-i müseddes-i mahzûf)
 MÜF TE Î LÜN MÜF TE Î LÜN FÂ Î LÜN (Bahr-i serî matvi-yi mavkûf).

Âyinlerde güfteler, tek bir manzûme olmayıp gazellerden alınan beyit veya beyitler ile rubâîlerin dizilimlerinden meydana gelmiştir. Beyitler, bir gazelin farklı yerlerinden alınsa da hemen her zaman anlam bütünlüğüne dikkat edilmiştir. Bu konuda örnekler bir hayli fazladır. Örneğin Abdülbâkî Nâsır Dede’nin Acem-bûselik âyininin güftelerinden birkaç misâl verebiliriz. Birinci selâmın birinci bölümünde yer alan güftelerin mânâsı şu şekildedir: “Seni elde edenin neşesinde bir eksiklik olabilir mi hiç? Seni gören kişinin, a ay yüzlü dilber, gamı, kederi mi olur? O halkalarla, kıvrımlarla dopdolu saçların sayesinde nice dağınık âşık, huzur içinde yatmış, rahatlıkla uykuya dalmıştır.” İkinci bölüm şu şekilde devam etmektedir: “Bugün yüzün, bir başka yüz, bugün tatlı dudaklarında bir başka tat var. Bugün güle benzeyen lâ’l dudakların bir başka daldan bitmiş; bugün selvi boyun bir başka türlü yücelmiş.” Müteakib bölümde ise; “Ey yüzü güneşten parlak! Ben, ben’in gibi zülfünün de esiriyim. Ey

cânım! Başımı dizine koyup, kendimden geçeceğim o gün gelecek, görüyorum.” Üçüncü selâmın ilk bölümünde; “Âşıklar, -Tanrı’dan yücesi yoktur- diye söylerler. Önde olanlar, -Buyur! Kendisine vahyedilen Tanrı’nın sevgili kulu- derler. Sırlı yüce Tanrı’nın davulunda şüphesiz, âşıklardan, yürekten bağlı dostlardan ve gönül ateşinden darbe vururlar.” Güfteleri yer almaktadır. Bu selâmın ikinci bölümünde tüm âyinlerde mutlaka yer alan “Ey ki hezâr âferin bu nice sultân olur” mısraî ile başlayan iki beyit mevcuttur. Müteakib bölümde; “Dünya ateşimizin ışıyla aydınlandı; dolunay, sâki bize, Ülker de kadehimiz. Aşk inancım, yalnızlık bağım, bahçem. Yalım yalım yanan ateş, kadeh arkadaşım, gül bahçesi de bizim zevk, neş’e yerimiz.” Mânasında mısralar bulunur. Sonra ki bölümün beyitlerinde; “ O öyle bir güzeldir ki yüzünün sevdâsından arşa kadar velveleler yükseliyor. Gönülde, paha biçilmez güzelliği için, yanağının pazarından akseden gürültüler duyuluyor. Onun şarab testisinden, canın avucundaki kadehe şarab konurken hoş sesler çıkmaktadır. Gönülün boynunda onun saçlarından örülmüş zincir gibi, bağlar var.” Anlamında beyitler vardır. Bir sonraki bölümde ise; “Gene aşk zümrüdüankası, o kafağından çıkageldi; gene candan, aşk nâraları aşk hay huyları duyulmaya başladı. Aşk, hafif bir sesle yüce bir sesleniş kopardı da o yüce gönül dedi, yücelere uç da aşkın yüceliklerini gör.” Şeklinde sürerken, bu selâmın son bölümünde ise; “Küfür kara donlara girdi, karalar giyindi; Muhammed’in nûru geldi. Ölümsüzlük davulunu çaldılar, ebedî saltanat devri geldi. Mahrem olmayanlar anlamasınlar diye dilime kilit vurdum artık a çalgıcı, kalk sen söyle;-sonsuz işret çağı geldi- de!” Mânalarında beyitler yer almaktadır.

Konumuzun başında belirttiğimiz gibi, âyinlerde yer alan güftelerin çok büyük bir kısmı elbette ki Mevlânâ’ya ait olup, bu güfteler daha çok *Dîvân-ı kebîr* adlı eserinin gazeliyyât ve rubâiyyat adlı bölümlerinden alınmış beyitlerdir. Bunun dışında, bu büyük şahsiyetin yine büyük bir eseri olan *Mesnevî* isimli eserinden de güfte olarak *Dîvân-ı kebîr* kadar olmasa da istifade edilmiştir. Mevlânâ’nın oğlu Sultân Veled tarafından kaleme alınan *Mesnevî* tarzında *Rebâbnâme* adlı eserden seçilmiş birkaç beyit de, güfte olarak değerlendirilmiştir. Bütün bunların hâricinde; Sultân Veled’inkilerden çok daha az olmak üzere Ulu Ârif Çelebi, Ahmed Eflâkî , Molla Câmi, Şeyhî, Dîvâne Mehmed Çelebi, Şâhidî, Samtî, Şeyh Gâlib gibi mevlevî şâirlerinin beyitlerinden de yararlanılmıştır. Güfte sâhipleri hususunda özellik arz eden bir durum ise; Türk Mûsikî Tarihi’nin ünlü müzikologlarından Rauf Yektâ Bey’in Esâtîz-i elhân’da belirttiği üzere, kendisi de bir mevlevî dedesi olup, altı adet güzide âyin bestelemiş olan Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi’nin şahsına ait beyitleri kendi eserleri olan sabâ ve bestenigâr âyinlerinde güfte olarak kullanmasıdır (Yektâ, 1925:159-160). Bir başka dikkat çeken nokta da; güftekârı belli olmayan beyitlerin de âyinlerde bir hayli fazla yer almasıdır. Kayıt altında tutulan XIX. Asır öncesi bestelenmiş 16 adet eserin toplam 53 tane güftesinin yazarı belli değildir. Buna ilaveten yine kayıt altında tutulan XIX. Asra ait 25 adet eserin de 35 tane güftesinin yazarı bilinmemektedir.

SONUÇ

Sonuç olarak belirteceklerimiz, esasen çalışmamızın ana metninde verdiğimiz bilgilerin bir çeşit derlemesi gibi olacaktır. Bundan hareketle bir takım sonuçlara ulaşırsak, Horasan doğuşlu iki tarîkattan biri olan Mevlevîyye, özellikle sistemleşip kurumsallaştığı dönemden itibaren çok ayrı bir tarz geliştirmiştir. Öyle ki; seyr ü sülûk anlayışlarından, kendilerine özgü bir konuşma stili oluşturmaya; kıyafetlerinden, oluşturmuş oldukları müzikal forma kadar bir ayrıcalık meydana getirmişlerdir. Buna paralel olarak, icrâ etmiş oldukları müzik ve şiir sanatlarında göstermiş oldukları incelik, mevlevîliğe ait genel tasavvuf anlayışının bir sembolü niteliğindedir.

Mûsikî formlarının belirlenmesinde ve kategorize edilmesinde etkin bir rol üstlenen söz unsuru, Mevlevî Âyîn-i Şerîfleri’nde bir takım kesin kurallara bağlanmıştır. Güftelerin hemen hepsinde hâkim vezin; aruz vezni olup genel mânâda tüm kalıplara şiirin inşâsında yer

verilmiştir. Gerek Mevlânâ'nın eserlerinde kullandığı dilin, gerekse dönemin popüler dili olmasının etkisiyle, Farsça güfteler baskın bir lisân durumundadır. Bunun dışında bazı beyitler, âyinlerin belli yerlerinde mutlaka yer tutan güfteler olmuşlardır. Örneğin; Eflâkî'nin “Ey ki hezâr âferin bu nice sultân olur” mısraı ile başlayan bir gazelinde yer alan beyitleri ile Mevlânâ'nın “Sultân-ı meni, sultân-ı meni” şeklinde başlayan beyitleri âyinlerin belirlenmiş yerlerinde kat'î olarak yer almışlardır. Mevlânâ dışında güfte sahipleri belli olan beyitlerin yazarları, bir beyitin sahibi dışında hemen hepsi mevlevîdir. Bu bahsedilen beyitin sahibi olarak Mevlânâ'nın çağdaşlarından Yûnus Emre karşımıza çıkmaktadır ve bundan hareketle, mevlevîler arasında mevlevî olmamasına rağmen Yûnus'a karşı özel bir nezâket beslendiği fark edilmektedir. Çalışmamızda belirttiğimiz üzere; güftekârları belli olmayan beyitlerin adedi bir hayli fazladır. 1925'te çıkarılan yasa ile tekke ve zâviyelerin kaldırılmasına kadar ki döneme kadar tüm unsurlarıyla faal olan Mevlevîyye tarîkatı, âyinlerinin bestecilerini hep kendi tarîkatından oluşturmuştur. Bundan hareketle, güftekârları belli olmayan beyitlerin de; Şeyh Gâlip, Şeyhî, Şâhidî gibi bilinen ve popüler şâirler olmasalar da dönemin önemli mevlevîlerine ait olduğu düşünülebilir.

Son olarak; Mevlevîliğin tüm dokularında kendini hissettiren zarafet ve nezaket olguları elbette ki bu tarîkatın icra ettiği sanat dallarında da kendini göstermektedir. Tarîkatın çok önem verdiği üslûp olgusu içerisinde, hemen her alanda farklı bir tarzın oluştuğunu söylemek kanımızca yanlış olmaz. Konumuz dâhilinde yer alan âyinlerin oluşumundaki nizâm ve düzen, kullanılan beyitlerde de anlam ve vezin olarak kendini hissettirmektedir.

KAYNAKÇA

- AYVERDİ, İ. (2005), *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, C. 1, İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- ERAYDIN, S. (1997), *Tasavvuf ve Tarikatlar*, İstanbul: Marmara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Vakfı Yayınları.
- EYUBOĞLU, S. (1971), *Yunus Emre*, İstanbul: Cem Yayınevi.
- GÖLPINARLI, A. (1983), *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik*, İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri.
- GÖLPINARLI, A. (2006), *Mevlevî Âdâb ve Erkânı*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi Yayın Sanayi ve Ticaret A.Ş.
- GÜLDAŞ, S. (2003), *Türk Dilinin Diksiyonu-Prozodisi Vurgu ve Vurgulamaları ile Türk Mûsikisinde Prozodi*, İstanbul: Kurtiş Matbaacılık.
- KARA, M. (1994), *Tasavvuf ve Tarikatlar*, İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- KÜÇÜK, S. (2006), *Sûfî Gelenek ve Hayat Keşkül*, Mevlânâ ve Semâ', İstanbul: Litera Yayıncılık.
- ÖZCAN, N. (2004), *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Mevlevî Âyini, C. 29, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları
- ÖZCAN, N. (2006), *Sûfî Gelenek ve Hayat Keşkül*, Türk Dinî Mûsikîsi Şâh eserleri Mevlevî Âyinleri, İstanbul: Litera Yayıncılık.
- Rauf YEKTÂ (2000), *Esâtîz-i Elhân*, (Yayına Hazırlayan: Nuri Akbayan), İstanbul: Pan Yayıncılık.
- TANRIKORUR, C. (2005), *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- TÜMER, G. (1991), *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Âyin, C.IV, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- ULUDAĞ, S. (1999), *İslâm Açısından Mûsikî ve Semâ'*, İstanbul: Marifet Yayınları.
- YILMAZ, H. K. (2000), *Anahatlarıyla Tasavvuf ve Tarikatlar*, İstanbul: Ensar Neşriyat.

