



ULUSLARARASI HİSARLI AHMET SEMPOZYUMU
INTERNATIONAL HISARLI AHMET MUSIC SYMPOSIUM

İNSAN YAŞAMINDA MÜZİK MUSIC IN HUMAN LIFE

25-27 NİSAN 2019
25-27 APRIL 2019
KÜTAHYA
HILTON GARDEN INN

Sempozyum Tam Metin Kitabı
Symposium Full Text Book



X. ULUSLARARASI HİSARLI AHMET SEMPOZYUMU
10th INTERNATIONAL HİSARLI AHMET SYMPOSIUM

Kütahya Güzel Sanatlar Derneği
&
Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

25-26-27 Nisan 2019

“İNSAN YAŞAMINDA MÜZİK”
“MUSIC IN HUMAN LIFE”

Yayın Editörü
Doç. Çağhan ADAR

www.hisas.org.tr

Yayın Tarihi: Ekim 2019

ISBN: 978-605-85788-8-3

Hilton Garden INN
Kütahya/ TÜRKİYE
2019

KATKILARI İÇİN TEŞEKKÜR EDERİZ

Kültür ve Turizm Bakanı/Sayın Mehmet Nuri Ersoy
Kütahya Valisi/Sayın Ömer Toraman,
Kütahya Belediye Başkanı/ Sayın Alim Işık,
Afyon Kocatepe Üniversitesi Rektörü/Sayın Mehmet Karakaş
Dumlupınar Üniversitesi Rektörü/Sayın Kazım Uysal,
Kütahya Sağlık Bilimleri Üniversitesi Rektörü/Sayın Vural Kavuncu,
Kütahya Ticaret Ve Sanayi Odası Başkanı/Sayın İsmet Özotraç,
Kütahya İl Kültür Ve Turizm Müdürü/ Sayın Zülkarni Yeldemez,
Kütahya İl Milli Eğitim Müdürü/Sayın Hasan Başyigit,
Kütahya Ahmet Yakupoğlu GSL Müdürü/Sayın Mustafa Demir,
&
KÜTAV/Kütahya Kültür ve Tanıtım Vakfı Yönetim Kurulu,
&
AKÜ Devlet Konservatuvarı Yönetim Kurulu,
&
AKÜ Devlet Konservatuvarı Mezunlar Derneği Yönetim Kurulu,
&
Çatık Madencilik/ Sayın İsmet Çatık (Ana Sponsor)
&
Delen A.Ş/ Sayın Nihat Delen
Maltaş/ Sayın Süleyman Maltaş
Ceyhan Damper/ Sayın Hakan Ceyhan
Kâşi Ahmet/Sayın Ahmet Ruşen Özmutaf
Kervan Kebap Salonu
Kütahya Ekspres Gazetesi

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

Sayfa

İçindekiler Dizini	3
Düzenleme Kurulu Başkanı Sunuş	5
Hisarlı Ahmet Yorum	6
Sempozyum Amacı ve Kapsamı	8
Sempozyum Kurulları	10
10 Yılımız	11
TAM METİNLER	
Adil Koray Barut / “Manuel Ponce’nin Gitar Müziğinde Yerel Unsurlar”	16
Aslı Galioglu / “Kültürel Algı Ekseninde Tonalite-Atonaliteye Beyin Yanıtlılığı: Elektrofizyolojik Yaklaşım ”	25
Ata Sağiroğlu / “Müziyen Kimdir? Tarihsel Evrim İçinde Performansçı Kimliği ve Günümüzdeki Durumu”	38
Aykut Barış Çerezcioğlu / “Bağımsız Müzikte Kültürel Sermayenin Dolaşımı: Apeiron Kolektif Örneği”	45
Ayşe Nur Sır Dünder / “Hızır Bin Abdullah’ın Müzik ve İnsan İlişisine Şahsi Yaklaşımları”	53
Begüm Fulya Adız, Ümrân Ezgi Güleken, Mehmet Özkeleş / “PopülerMüzikte Metinlerarası ve Göstergebilim Tabanlı Analiz Modeli’ne İlişkin Örnekler”	66
Çağlar Yalçın, Gözde Gürün Demireriden / “Rautavvara’nın Üç Simetrik Prelüd’ü Üzerine Bir Analiz”	92
Eren Okur / “Yeni Medya Olanakları Bağlamında, 90’lardan Günümüze Türkiye’de Bağımsız Müziğin Yeniden Keşfi”	106
Osman Ersin Soğulcaki, Ebru Güner Canbey / “Bir Bestecinin Yaşamında Gelenek: Gerald Finzi’nin Klarinet Konçertosu’nun İncelenmesi”	117
Esengül Karademir / “İnsan Ve Çalgı: “Kontrbas” Tiyatro Metnine Yönelik Yaylı Çalgılar Öğrencilerinin Görüşlerinin Betimlenmesi”	126
Evrin Hikmet Ögüt / “Göç, Kültürel Bellek ve Müzik: Geçici ve Yeni Gelen Göçmen Topluluklar Örneği”	136
Ezginur Küçükdürüm / “Kütahya Boşnak Kültürü ve Müzikal Özelliklerinin Betimlenmesi”	142
Fakı Can Yürük / “Piyano Eğitimcilerinin Metaforik Öğretim Yaklaşımları”	156
Filiz Yıldız / “Down Sendromlu Bireylerin Hayatında Müzik: Hilal Ve Piyanosu”	165
Gökmen Özmenteş / “Popüler Müzikte Metinlerarası ve Göstergebilim Tabanlı Bir Analiz Modeli”	176
Gözde Gürün Demireriden / “Bir Empresyonist Müzik Analizi: Debussy, “La Cathédrale Engloutie””	191
Hacer Akcaalan / “Bir Çocukluk Hatırasından Hareketle -Hisarlı Ahmet Şahsiyetinde- Bireysel Ve Toplumsal Rol Model Olarak Sanatçı”	206
Hasan Hüseyin Poyraz, Çağhan Adar / “Camii Musikisi Üzerine Bir Betimleme; Afyonkarahisar Merkez Örnekleme”	212
İbrahim Erdem Küçükayvaz, Merve Nur Kale / “Uşak Belediyesi Sanat Akademisi Müzik Çalışmaları: Müziğin İşlevlerinin Yerine Gelmesinde Etkisi”	218
Kadri Yılmaz Erdal / “Dünya Müziği Kayıtlarındaki Otantik Çalgılar İçin Kullanılan Efekt Bileşenlerinin Duyumu Ve Tini Algisına Etkisi”	231
M. Emir Barutcu / “George Crumb’ın Piyano Sanatının ve Yenilikçi Müzikal İfade Yönlünün İncelenmesi”	241
Mustafa Avcı / “Arabeskin Oynak/Değişken Anlam Dünyası ve Jeneolojisi: Arabeskin Bilinmeyen Tarihi”	251
Mustafa Hisarlı, Uğur Türkmen / “Hisarlı Ahmet’in Yaşamına Müzik Felsefesi Temelli Bir Bakış”	257
Mustafa Vural, Serenat İstanbullu / “Alışveriş Merkezlerinde Çalınan Müziklerin Çalışanlar Üzerindeki Etkileri”	266
Özge Cesur / “Konser Geleneğinde Yeni Boyut: Dijital Konserlerde Seyirci Ve Mekân”	277
R. Görkem Aytimur / “TheodorAdorno ve Walter Benjamin’de Sanat Eseri”	288
Sinem Gözcü, Çağhan Adar / “Türk Müziğinde Kadın Besteci Olmak; Kütahyalı Nilüfer Özkan Örneği”	296
Sıtkı Akın, Ayten Kaplan / “Anadolu Müzikli Sohbet Toplantıları Bünyesinde Ankara “Ferfene Gecesi””	304

Sonat Coşkuner / “Çalgılarda İşlevsellik: Borulu Lale Keman”	316
Uğur Gürman, Duygu Sökezoğlu Atılğan / “Teknoloji Destekli Piyano Eğitim Programlarından Biri Olan Synthesia Programının Kullanımı*”	325
Uğur Türkmen / “Türk Müziğinde Çoksesliliğe Sosyo Psikolojik Bir Bakış”	340
Ümit Gürman, Duygu Sökezoğlu Atılğan / “Arduino Platformu İle Müzik Eğitiminde Materyal Tasarımı*”	354
Yavuz Can Turhan / “Ölüm Farklılığı Bağlamında Müzik Unsurlarının Kullanımı - Türkiye’de Şehit Cenaze Törenleri Örneği”	369
Zafer Kurtaslan, Ozan Sari / “Ekrem Zeki Ün’ün Yudumluk İsimli Solo Keman Eserinin Teknik Ve Müzikal Analizi”	380
KONSERLER	392

SUNUŞ

Hisarlı Ahmet sempozyumlarının süreci 2009 yılında başladı. Kütahya Ahmet Yakupoğlu Güzel Sanatlar Lisesi salonlarında yapılan etkinlikte 10 değerli bilim insanı bildirilerini sunmuş ve sadece bir konser gerçekleştirilmişti.

İlk yıl Kütahya türkülerinin kaynak kişisi Hisarlı Ahmet sempozyumun ana temasını oluşturmaktaydı. Sonraki yıllarda farklı tema ve alt başlıklarda etkinlik devam etti. Müzik bilimi çalışmalarına özgün ve farkındalık içeren çalışmalar kazandırmayı amaçlayan etkinlik ülkemizdeki bilim ve sanat insanlarıncı takip edilir oldu.

Kütahya Güzel Sanatlar Derneği öncülüğünde ve Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı yürütücülüğünde gerçekleşen sempozyum “sürdürülebilir” yapısı ile de dikkat çekmekte. Ülke müzik bilimi ve kültürüne katkıda bulunmak, yeni ve özgün bilimsel çalışmaları ilgilileriyle buluşturmak, Kütahya başta olmak üzere bölgenin sosyo ekonomik ve kültürel değişim ve gelişimde önemli roller üstlenmek sempozyumun amaçları arasında.

Kütahya Güzel sanatlar Derneği Yönetim kurulu ve üyeleri, AKÜ Devlet konservatuarı yönetim kurulu başta olmak üzere eğitimci ve öğrencileri sempozyumun önemini farkındadır. Bildiri sunumları, konserler, paneller, sergiler, söyleşi ve konferanslar uzun ve meşakkatli bir çalışmanın ürünü olarak ilgililerle buluşmakta. Yaklaşık 11 aylık bir özveriyle çalışmanın sonunda etkinliğe ilgi gösteren bilim ve sanat insanlarının yapıcı eleştirileri etkinlikte emeği geçen ve geleceğinde yer almak isteyen her birey için çok önemli. Bu konuda bizlere değer verir ve gerek yazılı gerekse sözlü olarak eleştiri ve önerilerinizi paylaşırsanız bize güç verirsiniz. 2009 Yılından bugüne sempozyuma katkıda bulunan tüm katılımcılara, katkıda bulunanlar sayfasında yer alan tüm paydaşlarımıza canı gönülden teşekkür ederiz.

Bu yıl ki sempozyumda; 78 bildiri sunumu, 19 konser, 1 konferans, yer almıştır. Ülke ve dünya müzik bilimi çalışmalarına katkıda bulabilmesi dileğiyle, müzikçe duygularla.

Prof. Dr. Uğur Türkmen
Düzenleme Kurulu Başkanı

HİSARLI AHMET ÜZERİNE YORUM (*)

Birçok Kütahya türküsü Hisarlı'dan derlenmiştir. Hisarlı Ahmet'in Türk müzik kültürüne en önemli katkısı Kütahya türkülerini kendine has yorumuyla icra etmesidir. Yorumunu türkülere yansıtmıştır. Hisarlı'nın yorumladığı Kütahya türkülerinin daha farklı olduğu, yöreyi daha güzel yansıttığı uzmanlarca da dile getirilmiştir. Sesi ve sazındaki kendine has tavrı; Türk halk müziğinin önemli icracıları arasında yer almasını sağlamıştır. Yaşadığı dönemde çevresine, vefatından sonra da ilgi duyan herkese feyz vermiştir. Kütahya'nın tanınmasında Kütahya kültürünün önemli simgelerinden biri olmuştur. Birçok kişi onun sayesinde Kütahya'ya daha çok ilgi göstermiş, kültürünü merak etmiştir. Eruzun'un deyimiyle kimilerini Kütahya'ya aşık etmiştir. Onun yorumuyla derlenen türküler bugün Türk halk müziğinin en seçkin eserleri arasında görülür.

Hisarlı; öğrenmeye açık biridir. Askerde öğrendiği klarneti sivil hayatında da devam ettirmiştir. Çevresindeki saz ve söz sanatçılarına ilgiyle takip etmiş, onlardan öğrendiklerini hayranlık duyulacak olan hafızasına eksiksiz kaydetmiş ve en önemlisi bu hazineyi saklamamıştır. Toplamış ve dağıtmıştır.

Hisarlı; öğretmeye de açıktır, hatta heveslidir. Çevresindeki gençleri saza yönlendirmiş, kendi öğretim yöntem ve stratejisiyle saza başlatmıştır. Saz öğretimi yanında Kütahya türkülerinin doğru olarak çalınıp söylenmesinde de etkili olmuştur. Kütahya oyunlarının nasıl oynanacağını bizzat kendisi gösterecek kadar iyi bilmektedir.

Kendi deyimiyle ustası yoktur ama devrindeki tüm saz ve söz ustalarından yararlanmıştır. Kadın çengilerde bunların arasındadır ve bunu çekinmeden dile getirir.

Hisarlı; ağabeyinin hanımını eş olarak kabul etmiştir. Bugün anlaşılması zor görünen bu adet onu nasıl etkilemiştir bilemiyoruz. Bildiğimiz ağabeyinden olan çocuğu ile kendi çocukları arasında hiçbir zaman ayırım yapmadığıdır.

Hisarlı; işinde ciddi bir adamdır. Prensipleri vardır. Ona göre; türküler doğru okunmalı, türkü gecelerinde istekte bulunulmamalı, etkinlik zamanında başlamalıdır. Aile yaşamında da titiz ve kuralcı kişiliği bilinir. Bununla birlikte günlük yaşamında son derece hoş görülmesi ve şakacıdır. Çocukluğundaki uyumlu hali yaşamı boyunca devam etmiştir. Esnaftan komşuları onu anlatmaya başladıklarında hemen hepsinin gözleri dolmuştur. Alaattin Özekmekçi'nin "onu anlayabilmek için onunla yaşamak lazımdı" demesi de bundandır.

Hisarlı; ekonomik olarak hani derler ya hep bıçak sırtında yaşamıştır. Elini ayağını çekinceye kadar müzikle geçimini sağlamaya çalışmış, bununla birlikte hiçbir zaman hayatının merkezine parayı almamıştır. Ücretsiz olarak saz derslerini vermesi buna en güzel örnektir. Bakım, onarım işlerinden de cüzi miktarda ücret aldığı bilinir.

Hisarlı; okuma ve okutma sevdalıdır. Her ne kadar kızı Huriye Hanım hafif sitem etse de oğlu Mustafa'nın okuması için gösterdiği gayret takdire şayandır.

Hemen her Türk ailesinde olduğu gibi çocuklarıyla ilişkileri belli bir mesafede olmuştur. Ama çocukları arasında ayırım yapmadığıyla övünmüş, hayatını onlara adanmış, eşi vefat ettiğinde tekrar evlenmemiştir.

Hisarlı; kendi kültürüne her daim sahip çıkmıştır. Gezekleri önemsemiş ve sağlığı elverdiğince katılmıştır. Gezeklerden çok şey öğrendiğini ve çok şeylerin de öğretildiğini düşünmüştür. Memleketine müzik yoluyla hizmet etmiş, ne zaman çağrılrsa memleketini ilgilendiren etkinliklerde, Halkevleri, Kızılay, Yeşilay gibi kurum ve kuruluşlarda da hizmet etmiş, görev almıştır. Yaşantısında dini vecibelerini yerine getirmeye çalışan Hisarlı; hemen her fırsatta ezan okumuş, namaz vakitlerine dikkat etmiş, müezzinlik yapmış, hacca gitmiştir. Daha da önemlisi ise tüm bu yaşantısı sürecinde müzikle ilgisini koparmamıştır. Bu yönüyle de örnek alınması gereken bir kişiliği vardır.

Gençliğine dair kesin bilgiler olamamakla beraber, bilinenin aksine Hisarlı içki kullanmamıştır.

Her gün binlerce vatandaşımız Hisarlı'nın heykelinin önünden geçmektedir. Saz çalan bir adam onlara tebessümle bakmaktadır. Onlarsa ona bakarlar mı bilinmez.

Hisarlı'ya hak ettiği değer hem yaşarken hem de vefatından sonra verilmiştir diye düşünüyorum. Yaşarken maddi sıkıntılar çekmesi, büstünün yapılıp sonradan kırılması, gibi bazı kesintiler olsa da Hisarlı gönüllerde sürekli yer almış, hatırlanmıştır.

Son yıllarda özellikle adıyla sempozyum düzenlenmesi, heykelinin Kütahya ilinin merkezinde açılması ona verilen değer devam ettiğinin göstergesidir.

Bununla birlikte dükkânın olduğu ev veya bir başka Kütahya evi mutlak suretle "Hisarlı Ahmet Kültür Sanat Evi" olarak açılmalıdır.

Sempozyumun sürdürülebilirliği için yerel halkın desteğini artırıcı çalışmalar yapılmalıdır.

Sempozyum zaman için de Hisarlı Ahmet Kültür ve Sanat günlerine dönüştürülmelidir.

Bu etkinlikler Kütahya'da yaşayan bireylerin sosyo-kültürel değişimlerinde etken olacaktır.

Bir diğer önemli konu ise türkülerin icralarındaki farklılıklardır.

TRT repertuarı, Mustafa Hisarlı ve İsmail Pektaş'ın yanı sıra Mustafa Salün'ün yayınladığı kitaplar başta olmak üzere birçok notalarıyla yazılmış türkü kitapları incelendiğinde; Mustafa Hisarlı başta olmak üzere, TRT kayıtları, Hisarlı'nın kendi sesinden kayıtları ve özellikle "geleneksel icrayı koruduklarını" iddia eden yöresel saz sanatçıları dinlenildiğinde birçok farklılıkların olduğu tespit edilmiştir. Geleneksel kültürlerde bu tür farklılıkların olabileceği düşüncesi göz ardı edilmemekle birlikte doğru bir kültür aktarımının da yapılmadığı düşüncesindeyim.

Bu konuda maalesef gerçekçi olmak zorundayım. Sadece benim dediğim doğrudur anlayışıyla sorunlara çözüm bulunamayacaktır. Kütahyalı bir halk müziği sevdalısı, kültürünü özümsemeye çalışan ve en önemlisi bu kültürün aktarımında kendince öğretim yöntem ve stratejiler geliştirerek çalışmalar yapan bir "pedagog" olarak durumdan son derece rahatsız olduğumu belirtmek isterim.

Yapılması gereken, ehil olanlar hayattayken türkülerin geleneksel söyleme ve çalma biçimlerinin tekrar gözden geçirilmesi çalışmalarının bir an önce başlatılmasıdır. Alanında uzman olanlar bir araya gelmeli, alandan (yöreden) yetişen uzmanlardan elde edilen kayıtlar mutlaka eski kayıtlarla karşılaştırılmalıdır.

Mustafa Hisarlı hayattadır ve önemli bir veri kaynağıdır. Hisarlı Ahmet'in geleneğini sürdürdüğünü iddia eden ve her Cuma akşamı türküler söyleyip, zeybekleri oynayanlara hala rahatlıkla ulaşılmaktadır.

Bir bilim insanı olarak her türlü veriye ulaşılması, elde edilen verilerin işlenmesi, işlenen verilerin ilgililerle tekrardan gözden geçirilmesi ve kamuoyu ile paylaşılması taraftarıyım.

Eğitimin en önemli tanımı "kültür aktarımıdır"

Kütahya türküleri doğru aktarılmamaktadır.

Kısa bir süre önce bir sanatçımız "Havada durna sesi gelir" adlı türkümüze "Zeybek" diyebilmiştir. Kütahya türküleri "şarkı" gibi okunmaya başlanmıştır.

Hisarlı Ahmet'in yorumladığı türkülerdeki tavırları gelecek kuşaklara aktarmada artık eski özelliklerini hemen hemen yitirmiş olan ve günümüz kültürel değişim ve gelişimlerinden etkilemiş olan "gezekler" değil; konservatuvarlar önemli bir etken olmalıdırlar.

Bilimsel araştırma projeleri yapılmalıdır.

Hisarlı Ahmet'in ciddiyetine günümüz müzik eğitimcileri, bilimcileri ve sanatçıları ancak böyle sahip çıkabilir.

(*) Türkmen, U. (2013). Hisarlı Ailesi, Kütahya Belediyesi Yayınları, Kütahya.

AMAÇ VE KAPSAM

Rönesans kuramcılarının ve bestecilerinden Johannes Tinctoris, 15. yüzyılın ikinci yarısında müzikle ilgili ileri sürdüğü görüşlerden birinde müziği şöyle tanımlar: “Müzik, insan sesi ve çalgı seslerinden oluşan bir bütündür”. Tinctoris’in bu pragmatik yaklaşımı belki dönemin ruhuna uygun gibi görülmekte çünkü önceki yüzyılda Grocheo gibi kuramcılar da müziği sınıflarken “asiller için gerçek müzik ve halk için popüler müzik” türü bir tanımlamayla kitaplarda yer alır. Grocheo, müziğin asillerin kanunları ve kuralları doğrultusunda yapıldığını söyleyerek halkı görmezden gelirken kuşkusuz müziğin adresini kilise ve saraylar olarak kısıtlar. Yüzyıllar boyunca yalnızca müzik adamları değil, din adamları, soylular, bilim insanları, eleştirmenler, seslendiriciler, edebiyatçılar, felsefeciler ve onlarca disiplinden binlerce insan müzik üzerine bir şeyler söylemeyi sürdürür. Kimi tanımların bugün varlığını sürdürdüğünü görmek de alışılmışın içinde. Nicholas Cook, “her müzik farklıdır ama her müzik müziktir” derken müziği “değer” açısından etiketleyen yaklaşıma gönderme yapar. Popüler kültüre her zaman burun kıvrıyanlar, kalite ve popülerlik arasında hiçbir bağlantının olmadığını savunur. Craig McGregor ise kültürün eylem olduğunu ve katılımcı bir yönü olduğunu vurgular. Yani kültür yalnızca kütüphane raflarındaki altın yaldızlı kitaplar ya da bir Mozart senfonisi değildir. Bach’ın ölümünden elli yıl sonra besteci üzerine ilk incelemeyi kaleme alan Johann Nikolaus Forkel (Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke-1802), Bach’ın müziğini dinleyen birinin önce bu müziği iyice sindirmesini, ardından müziği yaratanın değerini bilmesi gerektiğini söyler. Kısacası herkes müzik üzerine bir şeyler düşünür, söyler ve yazar. Jdanov gibi materyalist düşün insanları da, bestecinin temel misyonunun ülkesinin müziğini geliştirmek ve yetkinleştirmek, ardından bu müziği yoz burjuva etkenlerin sızmasına karşı korumak olduğunu ileri sürer. Strauss valsleri ve Offenbach operetlerinin 19. yüzyıl müzik yaşamının tepesine yerleşmesi, bir anda olan bir şey değildir. Sektördür bunu yapan ve doğal olarak temel düşünce, müziğin sanat olmadan öte eğlence işlevidir. Tepki gelmekte gecikmez ve müziğin pazara, yani ayağa düştüğü ve yozlaştığı ileri sürülerek eğlence amacı gütmeyen alternatif dinletiler düzenlenmeye başlar.

Müziğin insan yaşamındaki yeri konusunda farklı disiplinlerde yapılan binlerce araştırmanın nedenini anlamak güç değil. İçerdiği anlama ve işleve göre yapılan tanımlamalar, getirilen kavramlar ve önerilen hipotezler, müzik türlerini yine farklı açılardan sınıflandırmalar. Müziğin ne olursa olsun müzik olduğunu kabullenmek başta akademi olmak üzere oldukça güçtür. Yine de müziğin insan yaşamındaki önemi, etkisi ve gücü açıktır.

10 yıldır farklı konularda değişik disiplinlerden bilim insanlarını bir araya getiren Hisarlı Ahmet Sempozyumu’nun bu yılki teması “İnsan Yaşamında Müzik” olarak belirlendi. Aşağıda yer alan alt başlıklar, sempozyum teması için klavuz öneriler niteliğinde:

- Müzik ve Toplum, Toplumsal Değişim ve Müzik
- Müzisyen, İzlerkitle ve Toplumsal Roller
- Müzikte Değişim, Müzikte Süreklilik
- Kültür Endüstrisine Yeni Bakışlar
- Değişim ve Müzik Endüstrisi
- Müzikte Yerel ve Küresel Dinamikler
- İfade Kültürünün Bir Yönü Olarak Müzik
- Müzik Üzerine Bilim Yapmak
- Müzik ve Akademi
- Müziği Değer Açısından Sınıflandırmak

Görüldüğü gibi tema oldukça yoğun ve aynı yoğunlukta bir katılımı arzu ediyoruz. Özellikle lisansüstü öğrencilerin danışmanlarının yönlendirmesiyle sempozyuma bildiriyle ya da izleyici olarak katılmalarını çok önemsiyoruz. 25-27 Nisan 2018’de Kütahya’da görüşmek dileğiyle.

Prof. Dr. Fırat Kutluk
Sempozyum Bilim Kurulu Başkanı

SEMPOZYUM ONUR KURULU

Ömer Toraman

Prof. Dr. Alim Işık

Prof. Dr. Mehmet Karakaş

Prof. Dr. Kazım Uysal

Prof. Dr. Vural Kavuncu

Prof. Dr. Yalçın Tura

Mustafa Kemal Altınsoy

Mustafa Hisarlı

Nihat Delen

İsmet Çatık

Kütahya Valisi

Kütahya Belediye Başkanı

Afyon Kocatepe Üniversitesi Rektörü

Dumlupınar Üniversitesi Rektörü

Kütahya Sağlık Bilimleri Üniversitesi

Besteci/Müzik Teorisyeni

Kütahya Güzel Sanatlar Derneği Başkanı

Yüksek Mimar-TRT Sanatçısı

İşadamı

İşadamı

SEMPOZYUM BİLİM KURULU BAŞKANI

Prof. Dr. Fırat Kutluk

Dokuz Eylül Üniversitesi -Türkiye

SEMPOZYUM BİLİM KURULU

Prof. Dr. Martin Stokes

Prof. Dr. Keith Howard

Prof. Dr. Jan Hemming

Prof. Dr. Uğur Türkmen

Prof. Dr. Antti-Ville Kärjä

Prof. Dr. Michael Drewet

Prof. Dr. Abdullah Akat

Doç. Dr. Özlem Doğu Varlı

Dr. Bob Davis

King's College London

SOAS, University of London

Universität Kassel

Afyon Kocatepe Üniversitesi

University of Helsinki

Rhodes University

Trabzon Üniversitesi

Uludağ Üniversitesi

Leeds Beckett University

SEMPOZYUM DÜZENLEME KURULU BAŞKANI

Prof. Dr. Uğur Türkmen

Afyon Kocatepe Üniversitesi- Türkiye

SEMPOZYUM DÜZENLEME KURULU

Cihan Işıkhani

Çağhan Adar

Yunus Emre Uğur

Fakı Can Yürük

Muzaffer Soner Yılmaz

Rıfat Beltekin

Suat Dandinoğlu

Osman Özdemir

Halim Türkmen

Gonca Görsev Kılıç

Adem Kılıç

Betül Güven

Filiz Yıldız

Ezginur Küçükdürüm

Bensu Kitirci

Dokuz Eylül Üniversitesi

Afyon Kocatepe Üniversitesi

Afyon Kocatepe Üniversitesi

Afyon Kocatepe Üniversitesi

Afyon Kocatepe Üniversitesi

Afyon Kocatepe Üniversitesi

Afyon Kocatepe Üniversitesi

Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi

Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi

Ordu Üniversitesi

Ordu Üniversitesi

Afyon Kocatepe Üniversitesi

Afyon Kocatepe Üniversitesi

Afyon Kocatepe Üniversitesi

Afyon Kocatepe Üniversitesi

10 YILIMIZ

Uğur Türkmen/Sempozyum Düzenleme Kurulu Başkanı
Mustafa Kemal Altınsoy/Kütahya Güzel Sanatlar Derneği Başkanı

Amaçlarımız;

- Kütahya'nın tüm dünyada tanınmasını “müzik” yoluyla sağlamak,
- Kütahya'nın“önemli sanat ve müzik sempozyumu” olan şehirlerinden biri olarak akla gelmesinde yardımcı olmak,
- Kütahya'nın ve bölgenin sosyal, kültürel ve ekonomik gelişmesine katkı sağlamak,
- Somut olan ve somut olmayan kültürel miraslara sahip çıkmak,
- Yerel halk ile dernek işbirliğini geliştirmek,
- Sanat eğitimi alan gençlerin ve sanat eğitimcilerinin (GSL) akademik gelişimlerine destek olmak,
- Kütahya halkına ve özellikle gençlere nitelikli konserler izletmek,
- Kütahya'mıza sanat yoluyla hizmet etmek,
- Kültür turizmine ve ekonomisine katkı sağlanmak

Neden Dernek?

Derneklerin; ihtiyaçlar doğrultusunda bölgesel, ulusal ve uluslararası projeler üretme görev ve sorumlulukları vardır.

Kütahya Güzel Sanatlar Derneği, halkla bütünleşen, gerçekleştirdiği kültürel, bilimsel ve sanatsal faaliyetler ile başta Kütahya'mız olmak üzere ülkemizin ve milletimizin kültürel değerlerini korumak ve gelecek kuşaklara aktarmak öncelikli amaçları arasında yer alan, ülkemizin seçkin ve örnek alınan derneklerindendir.

Derneğin bilimsel ve sanatsal faaliyetleri Kütahya'mızın sosyal, kültürel, toplumsal, ekonomik ve en önemlisi eğitimsel gelişim ve değişimine önemli katkılar sağlamaktadır.

Bu etkinliklerin en önemli paydaşları hiç kuşkusuz Kültür Bakanlığımız, Valiliğimiz, Belediyemiz, Üniversitelerimiz ve İl Milli Eğitim Müdürlüğümüzdür.

En önemli paydaşımız kültürüne ve sanata değer veren Kütahyalı hemşerilerimiz olacaktır



Neden Hisarlı Ahmet?



Kütahya denince türküler, Kütahya türküler denince ise «Hisarlı Ahmet» akla gelmektedir. Türkülerimizin «senfonileri» olarak adlandırılan Kütahya türkülerinin en önemli kaynak kişilerinden Hisarlı Ahmet'in ismi Kütahya için eksikliği hissedilen uluslararası bir sanat etkinliğinin ismi olarak belirlenmesi dernek yönetimince uygun görülmüştür.

Zaman içerisinde görülmüştür ki bu karar her açıdan doğrudur.

Büyük insanların hizmetleri vefatlarından sonra da devam eder. «Ben sazımla Allah'a sizden Daha Yakınım» diyen Hisarlı Ahmet'in Kütahya'mıza ve Türk müzik kültürüne hizmetleri

devam etmektedir.

Tarihçemiz;

Hisarlı Ahmet sempozyumların onuncusuna ulaşabilmenin haklı gururunu yaşıyoruz.

10 Ocak 2009 tarihindeki ilk sempozyum “çağrılı” olarak gerçekleşmiş ve tamamı “Kütahya Türküleri ve Hisarlı Ahmet” konulu olan 10 bildiri sunulmuştu. Sadece bir (1) konser yapabilmıştık.

26-28 Mayıs 2011 tarihleri arasında yapılan ikinci sempozyumda ise yepyeni bir sayfa açılmıştı. Artık sempozyumlar “tematik ve duyurulmuş” olacaktı. Bilim kurulu başkanı ve kurulu gelen tüm bildirileri değerlendirecek ve temaya uygun olmayanlar veya yeterli görülmeyenler elenecekti. “Değişen Toplumda Kültürlenme ve Kültürleşme” konulu etkinlikte 62 bildiri sunulmuş, 8 konser verilmiş, 2 konferans, 1 seminer ve bir panel etkinliği yer almıştı.

24-26 Mayıs 2012 tarihli üçüncü sempozyumun teması “Müziği Algılamak” olarak belirlenmişti. 85 Bildiri kabul edildi. 10 konser, 1 panel, 2 konferans, 1 seminer ve 1 sergi yapıldı.

6-8 Haziran 2013 tarihlerindeki “Müzik Nereye Gidiyor” dördüncü sempozyumda sunulan bildiri sayısı 85 oldu. 14 konser, 1 panel, 2 konferans, 1 seminer, 1 sergi yapıldı.

29-31 Mayıs 2014 tarihli beşinci sempozyumun teması “Şehir ve Müzik” olarak belirlenmişti. 51 bildiri sunuldu, 10 konser, 1 panel, 1 konferans ve 1 sergi yapıldı.

29-31 Mayıs 2015 tarihlerindeki altıncı sempozyumun teması “Müzik Dinleme ve Çalgı Performansında Ses-Tını-Algı” idi. 55 Bildiri sunuldu. 12 konser, 1 panel, 1 konferans, 1 sergi yer aldı.

28-30 Mayıs 2016 tarihleri arasındaki yedinci sempozyum “Müzik Terapi” teması ile gerçekleşti. 11 konser, 6 atölye çalışması, 1 panel, 1 söyleşi, 1 konferans, 2 sergi yapıldı.

12-14 Mayıs 2017 tarihlerindeki sekizinci sempozyum “Müzik Medya ve Teknoloji” teması ile yapıldı. Sempozyumda; 85 bildiri sunuldu. 14 konser, 3 atölye çalışması, 1 panel, 1 söyleşi, 1 konferans, 2 sergi yer aldı.

10-12 Mayıs 2018 tarihli dokuzuncu sempozyumun teması “Müzik Teorileri” olarak belirlenmişti. 55 Bildiri sunuldu, 14 konser, 1 panel, 2 konferans ve 1 sergi yer aldı.



Kısaca süreç hakkında;

Son sempozyum sürecinde ve sonrasındaki iki ay boyunca “tema” üzerinde yoğun bir görüşme-tartışma süreci yaşanır. Lisans ve lisansüstü öğrenciler, bilim ve sanat insanları, paydaşlarımız ve hatta dernek yönetimi bu süreçte aktif rol alır ve önerilerde bulunurlar.

Temmuz ayında dernek yönetimiyle toplanılır, tema açıklanır, tahmini bütçe ortaya konur, tartışılır ve sempozyum yapma kararı alınır.

Uzmanlık alanı sempozyum temasına uygun bilim kurulu başkanının belirlenmesi, kendisine teklifin götürülmesi, birlikte (daha çok kendi belirlediği) bilim kurulu üyelerinin belirlenmesi

Temmuz ayında gerçekleşir.

Temaya uygun bilim kurulu başkanı ve bilim kurulu üyesi bulmak sempozyumun en zor süreçlerinden biridir. Ama bir şekilde atlatılır.

Ağustos ayında; valilik, belediye, üniversiteler, Milli Eğitim, sponsorlar gibi bir dizi görüşme yapılır. Onur kuruluna ve ana sponsora bir yemek verilir. Her bir paydaştan sempozyuma destek istenir ve alınır. Her bir paydaşa tema anlatılır, kurullar ve etkinlikler hakkında bilgi verilir.

Sempozyum amaç ve kapsamının yazılması, takvim, ücret, yer, sunum kuralları, özet ve tam metin yazım kuralları, düzenleme kurulunun belirlenmesi, İngilizce çevirilerin yapılması, afişler ve el broşürünün hazırlanması gibi bir dizi iş Ağustos ayında bitirilir. Bu süreçte düzenleme kurulu başkanı ve bilim kurulu başkanı birlikte çalışır.

Konser verecek veya başvuran sanatçılarla görüşülmesi, sayısının belirlenmesi, yerlerinin alınması, panel, sergi, atölye çalışmaları, seminer ve konferans planlamaları yine bu süreçte yapılır.

Sanatçılar konserlerden kaşe almaz.

Düzenleme kurulundaki üyelerin her birinin görevi bellidir.

Web sitesi içeriği hazırlanır ve sempozyum Eylül ayı başında duyuruya çıkar.

İlana çıkıldıktan; afiş ve el broşürleri tüm ülkedeki mesleki müzik eğitimi veren kurumlara yollandıktan sonra da iş bitmez. Bu seferde e-posta ve sosyal medya yoluyla duyurular yapılır.

Takvim tavizsiz olarak uygulanır. Duyurular ve ilanlar zamanında yapılır. Sempozyum kabul edilenler listesi ve kesin başvurular bitiminde ise düzenleme kurulu daha aktif çalışmaya başlar.

Konserler baştan sona gözden geçirilir. Afiş ve el programları hazırlanır.

Tüm misafirlerin konaklama, yemek, gezi programları planlanır.

Davetiye, bez afişler, katılım belgeleri, teşekkür belgeleri, yaka kartları, masa isimlikleri, oturum afişleri, şiltler, konser afişe ve el broşürleri, büyük bez afişler, özet kitabı, rolaplar, öğlen ve akşam yemeği fişleri tasarlanır ve basılır.

Sempozyum açılışı ve ihtiyaç listesi sürekli gözden geçirilir. Bilgisayarlar, Hoparlörler, yazıcılar, kayıt masası, çanta içeriği, görevlilerin iş planı tekrar tekrar gözden geçirilir.

Üçlü prize kadar düşünülür.

Açılışa ayrı bir önem verilir.

Açılıştan bir gün önce tüm işler biter.

Tatlı bir telaş başlar ve biter.

Tam metin kitabı basımı süreci kısa sürede tamamlanır.

Teşekkürlerimiz;

Mustafa ve Tuncay Hisarlı başta olmak üzere Hisarlı ailesine,

Dernek başkanlığımızı yıllarca sürdüren sayın Akil Gür'e ve ailesine,

Dernek yönetim kurulu başta olmak üzere tüm üyelerimize,

Bürokrasi ve sponsorlarla ilişkilerimizde yardımcı olan yönetim kurulu üyemiz Nihat Delen'e,

Sempozyumun sponsorluğunu üstlenen başta İsmet Çatık olmak üzere değerli sanatsever paydaşlarımıza,

Kütahya Ahmet Yakupoğlu Güzel Sanatlar ve Spor Lisesinin değerli müdürleri ve çalışma arkadaşlarına,

Kütahya Ticaret Odası başkanlarına ve değerli çalışma arkadaşlarına,

Konservatuvar yönetim kurulu başta olmak üzere tüm çalışanlarına,

Dumlupınar ve Afyon Kocatepe Üniversitesinin değerli rektörlerine,

Kütahya Kültür ve Tanıtım Vakfı Yönetim Kurulu Üyelerine

Kütahya Belediyesi'nin sayın başkanları ve değerli çalışma arkadaşlarına,

Kütahya Valilerimize ve çalışma arkadaşlarına,

Sempozyum bilim kurulu başkanlarına ve tüm üyelerine,

Düzenleme kurulundaki tüm çalışma arkadaşlarıma cânı gönülden teşekkür ederiz.

10. ULUSLARARASI HİSARLI AHMET SEMPOZYUMU

TAM METİN BİLDİRİLER

“Manuel Ponce’nin Gitar Müziğinde Yerel Unsurlar”

Adil Koray Barut

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı

akbarut@anadolu.edu.tr

ÖZET

Uluslar yüzyıllar boyunca fethettikleri yerlere kendi kültürlerini yayarken müziği de toplumsal değişimi yaratırken müziği araç olarak kullanmış ve fethettikleri toplumların kültürel yapısını bu şekilde etkilemeyi başarmışlardır. Üç yüzyıl boyunca İspanyol sömürgeci (1521-1821) olan Meksika on dokuzuncu yüzyılın başlarında bağımsızlığını kazanarak kendi ulusal kimliğinin tohumlarını ekmeye başlamıştır. Manuel Ponce (1882-1948), 20. yüzyılın ilk yarısında yarattığı kompozisyonlarla Meksika müzikal milliyetçiliğinin öncülüğünü üstlenen besteci olarak bilinmektedir. Eserlerinde kendi topraklarında var olan yerel malzemeleri kullanan Ponce, bunları modernizm unsurlarıyla birleştirerek uluslararası alanda kendine seçkin bir yer edinmiştir. Meksika halk müziğinin genel karakteristik özelliklerini yansıtan ritmik ve armonik elementler –triole (üçleme), noktalı sekizlik, senkop ve paralel üçlü– Ponce’nin müziğinde de yerini almıştır. Popüler kültürü insanların duygularını en iyi ifade edebilme şekli olarak gören Meksikalı besteci birçok halk şarkısını düzenleyerek çeşitli enstrümanlar için daha büyük formlara uyarlamıştır. Gitar için eser yazmaya 1923 yılında klasik gitar virtüözü Andres Segovia (1893-1987) ile tanıştıktan sonra başlayan Ponce, yaşamının sonuna kadar bu enstrüman için eserler bestelemeye devam etmiştir. Gitar için yazdığı eserler ile bu enstrümanın akademik bir kimlik kazanmasında da rol oynamıştır. Bu çalışmada Ponce’nin bazı gitar eserlerinden örnekler verilerek bu eserler üzerinde folklorik öğeler incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Manuel Ponce, Meksika, Müzikte Yerel Öğeler, Gitar Eserleri.

“The Folkloric Elements: Manuel Ponce’s Guitar Works”

Adil Koray Barut

Anadolu University Graduate School of Fine Arts Department of Music

akbarut@anadolu.edu.tr

ABSTRACT

For centuries, nations have spread their culture where they conquered so that they have created the cultural change using as a means of music. Mexico, the Spanish colony (1521-1821) for three hundred years, began to sow the seeds of its national identity by gaining its independence at the beginning of the nineteenth century. Manuel Ponce (1882-1948) is known as a composer who pioneered Mexican musical nationalism with compositions created in the first half of the 20th century. In his works, Ponce used the folkloric elements that existed in his territory. By combining these elements with modernism innovations, Ponce took a distinguished place in the international arena. Rhythmic and harmonic elements –triplets, dotted eights, syncope and parallel thirds –reflecting the general characteristics of Mexican folk music

also took their place in the music of Ponce. The Mexican composer, who considered popular culture as a way of expressing people's feelings best, adapted many folk songs to larger forms for various instruments. Ponce, who started writing works for guitar in 1923 after meeting with classical guitar virtuoso Andres Segovia (1893-1987), continued to compose works for this instrument until the end of his life. His guitar works played an important role to create an academic identity of guitar. In this study, some guitar works of Ponce were given as examples and folkloric elements were examined on these works.

Keywords: Manuel Ponce, Mexico, Folkloric Elements in Music, Guitar Works.

GİRİŞ

Tarihsel süreçte İspanyolların sömürgesi olan Meksika'nın kültürel birikiminde İspanyol izlerine rastlanmakta ve bu kültürün yansımaları özellikle müzik aracılığı ile yerli halkın geleneklerinde, danslarında, şarkılarında, dini inançlarında görülmektedir. Yerel dans ve şarkılardaki müzikal malzemeler bu toprakların folklorik öğelerini oluşturmuştur.

Meksikalı piyanist, besteci ve orkestra şefi Manuel Ponce (1882-1948), 20. yüzyılın ilk yarısında Meksika müzikal milliyetçiliğinin en önemli figürü olarak bilinmektedir. Çalışmalarında yerel unsurları ön plana çıkarmış ve bu öğeleri yarattığı büyük formlarla birleştirmiştir. Başta Meksika folklorik öğeleri olmak üzere, bulunduğu ülkelerin yerel unsurlarını da eserlerinde yansıtmıştır. Popüler müziği insanların duygularını en iyi ifade edebilme biçimi olarak görmüştür. 1923 yılında İspanyol gitar virtüözü Andres Segovia (1893-1987) ile tanıştıktan sonra gitar için eser yazmaya başlayan Ponce, Segovia'nın isteği üzerine birçok eser bestelemiş ve gitar repertuvarının zenginleşmesine katkı sağlamıştır.

Bu çalışmada ilk olarak Meksika'nın kültürel geçmişine ve Meksika folklorik öğelerine değinilmiştir. İkinci olarak besteci hakkında bilgi verilmiştir. Son olarak da bestecinin gitar için yazdığı *Thema Varie et Finale*, *Postlude*, *La Pajarera*, *La Valentina*, *Sonatina Mexicana* ve *Concerto del Sur* eserlerinde müzikal yerel öğeler incelenmiştir. Verilen nota örnekleri farklı kaynaklardan bulunduğu için yapısal düzensizlik yaratmış; bunun üzerine bilgisayar programında tekrar yazılarak daha düzgün ve benzer karakterde olması sağlanmıştır.

MEKSİKA VE KÜLTÜREL GEÇMİŞİ

Meksika, İspanyolların bu toprakları ele geçirmesiyle birlikte 300 yıl İspanyolların boyunduruğu altında yaşamış (1521-1821), bağımsızlığını kazanmasıyla birlikte ulusal kimliğini tekrar oluşturmaya başlamıştır. Bu süreç içerisinde yerli halk sosyal sınıflar şeklinde sınıflandırılmış ve zaman içerisinde bu hiyerarşik düzen toplumsal yapıda huzursuzluk yaratmıştır. İspanyollar Meksika'yı fethederek sadece kendi dinlerini değil aynı zamanda geleneklerini, dillerini ve müzikal alışkanlıklarını da empoze etmişlerdir. Özellikle müzik, kendi kültürlerini aktarmada önemli rol oynamıştır. Bölgenin ilk piskoposu, misyonerlerine kültürel değişim sürecinde zaruri bir etkinlik olarak gittikleri her yerde kendi müziklerini öğretmeleri talimatını vermiştir. Azteklerin (yerli halk) köklü müzikal gelenekleri, fetheden ulus tarafından kolay kolay parçalanamamıştır. Çünkü Meksika'nın yerli halkı güçlü bir müzik geleneğine ve doğuştan gelen bir müzikaliteye sahiptir. İspanyollar öncelikle Katolik ayinlerini, yerlilere bu ritüelleri alıştırmak için abartılı ve gösterişli bir şekilde yapmaya başlamışlardır. Yerliler İspanya'dan getirilen enstrümanlara ve polifonik kilise müziğine her ne kadar hızlı bir şekilde uyum sağlasalar da kendi tanrıları için saygınlığın doğal bir ifadesi olan müziği, övgü ve hayranlık barındıran melodileri ezberleyerek öğrenmek onlar için oldukça farklı bir durum

olmuştur. Yine de misyonerlerin yaydığı müziği öğrenmişler ve kısa sürede Avrupa modelini takip ederek kendi müziklerini de bestelemeye başlamışlardır. Ayrıca müzik, yerlilerin herhangi bir liderlik konumuna gelmesinde veya saygınlık kazanmasında önemli bir rol oynamıştır. Güneybatıdaki Oaxaca eyaletinden ünlü besteci Juan Mathias, 1655'te Oaxaca Katedrali'nde kilise yöneticiliği görevine atanan ilk yerli müzisyen olmuştur (Chastain, 1945:26, Guerra, 1997:25, Barnet, 2012:7).

Meksika Halk Müzik Öğeleri

Meksika'da klasik müzik Avrupa Klasik müziği ile birlikte bir miktar gelişmiş olsa da aynı zamanda Avrupalıların, Afrikalıların ve Amerikan yerlilerinin popüler müzikal stilleriyle birlikte biçimlenmiştir. Halk müziği, çoğunlukla İspanyol etkisinde gelişmiştir. (Barnet, 2012:7).

Meksika yerel dans ve şarkıları kendi topraklarına ait kültürel özellikler göstermesine rağmen İspanyol izleri de barındırmaktadır. *Huapango* dansı, *Huastec* bölgesinden gelen, 6/8'lik ölçü yapısında, senkop ve aksan kullanımının oldukça fazla bir olduğu canlı bir dansır. İspanyol *Son* dansının özelliklerini taşımaktadır. Genellikle keman, gitar, arp, marakas ile eşlik edilmekte ve geleneksel ritimler ile melodilerden oluşmaktadır. *Jarabe dansı*, on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında popüler olmuş, 6/8 veya 3/4'lük ölçü yapısında, oldukça fazla senkop kullanımına sahip enerjik bir halk dansıdır. İspanyol *Zapateado* dansı ile ilişkilidir. *Corridolar* İspanyol müziğinin en göze çarpan şarkı türü olan *Romansların* gelişmiş şeklidir. Aştan savaşa, komediden trajediye, tarihsel ve güncel olaylara kadar bir dizi konuyu ele almaktadır. Ayrıca; siyaset, ahlaki hikâyeler, talihsiz olaylar ve kahramanlık eylemleriyle ilgili destanlar da içeriklerinde görülebilir. Genellikle 2/4, 3/8, 6/8, 9/8'lik ölçü yapısındadırlar. Ayrıca 7/8 ve 5/16'lık ölçü sayıları da görülebilir. (Slight, 1957:8, Hofer, 2000:34, Waseen, 2005:7).

Meksika müziğinde yerel unsurlar olarak belirlenen müzikal öğeler bu halk şarkılarındaki ve danslarındaki karakteristik özelliklerden gelmektedir. Ritmik karakter olarak Meksika halk müziğinde en sık kullanılan yerel özelliklerinden biri yerlilerin müziğinden gelen triole yapısıdır. Bu ritmik yapı kullanıma *Jarabe* dansında olduğu gibi aynı zamanda diğer sade dans formlarında da sıklıkla rastlanılmaktadır. Bir başka sık kullanılan özellik de Meksika halk şarkılarındaki ani ölçü sayısı değişimleridir. Senkop ise birçok kültürde olduğu gibi Meksika halk müziğinde yaygın olarak kullanılmaktadır. Genellikle bir ölçünün son notasının diğer ölçünün ilk notasına ve güçlü vuruşuna bağlanması ile öne çıkmaktadır. Meksika halk müziğinde bir diğer sık rastlanan ritmik yerel özellik, noktalı sekizlik notanın ardından on altılık notanın kullanılmasıdır. Birkaç ölçü boyunca devam etmektedir. (Slight, 1957:67)

Ses malzemesi olarak özellikle *Corridolarda* melodik yapının paralel üçlü aralığı ile desteklenmesi Meksika halk şarkılarının en önemli öğesidir. Aynı zamanda üçlü armoniye ek olarak paralel altılı kullanımı da sıkça görülmektedir. (Waseen, 2005:9, Slight, 1957:78)

MANUEL PONCE

Ponce, Meksika'nın Zacatecas eyaletindeki Fresnillo şehrinde 8 Aralık 1882 yılında doğmuştur. İlk piyano ve solfej dersini kız kardeşinden dört yaşındayken almaya başlamıştır. 18 yaşında müzikal çalışmalarını ilerletmek için Mexico City'ye taşınmış ve burada Vincenzo Manas ile piyano, Vicente Gabrielli ile armoni çalışmıştır. 1901'de, Mexico City'deki Ulusal Konservatuvar'a girmiş fakat bir yıl sonra okulun politikaları nedeniyle konservatuvardan ayrılmıştır. (Paz, 2013:3)

1904 yılı Ponce için önemli bir dönüm noktasıdır. Avrupa'ya ilk seyahatini gerçekleştirebilmiştir. İtalya, Bologna'da besteci, öğretmen ve orkestra şefi Enrico Bossi (1861-1925) ile çalışmıştır. Kendi eserlerini gösteren Ponce, Bossi tarafından müzikal stiline 1830ları yansıttığını, yetenekli olduğunu fakat yanlış eğitildiği şeklinde eleştiri almıştır. Bu yıllarda Cesare Dall'Olia (1849-1906), Luigi Torchi (1858-1920) ve Bossi ile olan çalışmaları sonucu tüm yoğunluğunu armoni, konturpuan, fûg ve orkestrasyon çalışmalarına vermiştir. Kasım 1905'te Edwin Fisher ile piyano çalışmak için Almanya'ya gitmiştir. Fakat kısa bir süre sonra ekonomik zorluklardan ötürü Meksika'ya geri dönmek zorunda kalmıştır. Nispeten kısa süren Avrupa'daki seyahatinden müzikal gelişimi iki şekilde etkilenmiştir. İlk olarak bestecilik ve piyano tekniği daha sağlamlaşmıştır. İkinci olarak Ponce'nin Meksika'nın yerel müziğini keşfetmeye olan ilgisini tekrar ön plana çıkarmıştır. Almanya'daki sınıf arkadaşları halk müziğinin önemini vurgulamış ve kendisini bu yönde teşvik etmişlerdir (Corvera, 2004:4).

Avrupa'dan döndükten sonra Aguascalientes'te kısa bir süre kaldıktan sonra 1908 yılında Mexico City'ye taşınmıştır. Buradaki Ulusal Konservatuvar'da profesör olarak görevlendirilerek piyano ve müzik teorisi dersleri vermeye başlamıştır. (Paz, 2013:5)

1910 yılında Meksika devriminin patlak vermesiyle birlikte toplumsal huzursuzluk ortaya çıkmış, konservatuvar geçici süreliğine kapatılmıştır. Bu süre zarfında Küba'ya giden Ponce buranın yerel müziğinden de etkilenmiştir. 1917 yılında Meksika'ya geri dönen Ponce 1925 yılına kadar Mexico City'de yaşamıştır. Bu süre zarfında Orquesta Sinfonica Nacional'da (Ulusal Senfoni Orkestrası) şef olarak görevlendirilmiştir (Corvera, 2004:11) .

1925 yılında kompozisyon tekniğini daha ilerletebilmek için yedi yıl kalacağı Fransa'ya gitmiştir. O dönemlerde Paris batının kültür ve sanat alanındaki son sanatsal eğilimlerinin merkezidir. Ponce burada 1933 yılına kadar *École Normale de Musique de Paris*'te (Paris Müzik Okulu) ünlü besteci ve pedagog Paul Dukas (1865-1935) ile çalışmıştır. Nadia Boulanger'den (1887-1979) armoni eğitimi almış ve birçok entelektüel kişi ile tanışma fırsatı bulmuştur (Paz, 2013:7). 1933 yılında tekrar Meksika'ya dönmüştür ve çalışmalarına burada devam etmiştir. Yaşamının sonlarına doğru birçok ödül ve takdir almıştır. 1948 yılında kalp krizinden hayatını kaybetmiştir.

Meksika müzikal milliyetçiliğinin öncüsü olan Ponce'nin Meksika müziğindeki ve uluslararası müzikteki önemi çeşitli değişkenlerle açıklanmaktadır. İlk olarak müzikal dışa vurumudur. Gitar, piyano, org, vokal, orkestra, çeşitli oda müzik grupları için 300'den fazla eser yazmıştır. Gitar için yazdığı kompozisyonlar bu eserler arasında en çok bilinenleridir. Bunun da sebebi dönemin gitar virtüözü Segovia ile olan yakın arkadaşlığı ve Segovia'nın bu eserleri konserlerine taşımasıdır. İkinci olarak Ponce müzikologdur. Halk müziği ile ilgili sistematik bir derleme ve analiz girişiminde bulunmakla kalmamış, aynı zamanda ülkenin ilk müzikoloji bölümünün kuruculuğunu üstlenmiştir. Üçüncüsü, Conservatorio Nacional (Ulusal Konservatuvar) ve Escuela Nacional de Musica (Ulusal Müzik Okulu) dahil olmak üzere Meksika müzik kurumlarında çeşitli prestijli pozisyonlarda bulunmuş, aynı zamanda farklı orkestraları da şef olarak yönetmiştir. Dördüncüsü bir öğretmen olarak Meksika müziğinde önemli kariyerlere sahip olan Carlos Chavez (1899-1978) ve Pablo Castellanos (1917-1981) gibi bestecilere usta-çırak ilişkisinde yol gösterici olmuştur. Son olarak hayatı boyunca birçok müzik dergisine ve çeşitli yayınlara katkıda bulunmuştur (Arizmendi, 2012:2).

1913 yılının Aralık ayında daha sonra Revista de Revistas ve Gaceta Musical gibi iki dergide de yayınlanacak olan "Müzik ve Meksika Şarkıları" isimli dersindeki bir alıntı şöyledir:

"Popüler şarkılar insan ruhunun melodik dışavurumudur... İnsanlar şarkı söyler çünkü daha derin duygularını ifade etmeye yarayan daha güçlü bir ifade şekline ihtiyaçları vardır. Bu, acı çeken ve sessiz olan popüler ruhun rahatlamasıdır ve hiçbir söz bunu yapamaz, sadece müzik bunu gösterebilir. Ben ülkelerinin müziklerini; sanatsal yöntemle

şekillendirerek yüceltmenin, onu çokseslilik elbisesiyle yeniden giydirmenin ve ruhun ifadesi olan popüler müziği korumanın her bir Meksikalı besteci için bir görev olduğunu düşünüyorum (Barut, 2018:39)”.

Gitar İçin Müzik Yazmaya Başlaması

Ponce gitar için eser yazmaya 1923 yılında İspanyol klasik gitar virtüözü Andres Segovia ile tanıştıktan sonra başlamıştır. Segovia gitarist olmayan bestecilerden bu enstrüman için eserler yazmalarını istemiştir. Çünkü klasik gitar repertuarı dönemin diğer enstrümanlarının repertuarına göre yetersizdir. 20. yüzyılın başlarında yazılan solo gitar repertuarı romantik stili sürdürerek yirmi-otuz yıl öncesinin değerleri ile bestelenmiştir.

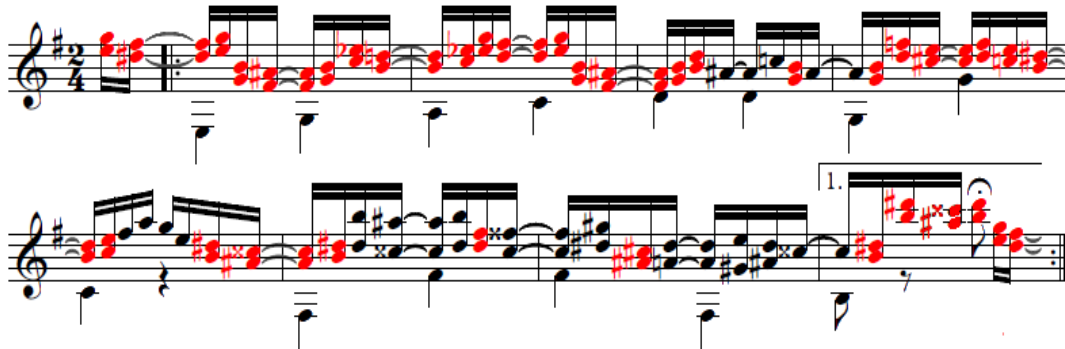
Gitar o dönemlerde daha çok kafelerde ve sokaklarda eğlence amaçlı kullanılan İspanya halk müziğinin önemli bir figürüdür. Bu enstrümanı saygın bir konser enstrümanı haline getirmek ve akademik bir kimlik kazandırabilmek için uğraş veren Segovia çoğu zaman müzik eleştirmenleri tarafından sert eleştiriler almış ve alay konusu bile olmuştur. (Scinta, 2014:30).

“Gitara yönelik bu yaklaşımlar sadece İspanya’da değil çoğu Latin Amerika ülkesinde de benzer şekildedir. Brezilyalı piyanist ve orkestra şefi olan Chiguinha Gonzaga (1847-1935), 1889 yılında Sao Pedro de Alcantara İmparatorluk Tiyatrosu’nda *Maldito* adı verilen 100 gitardan kurulu bir topluluğu yöneterek konser vermiştir. Türkçe karşılığı *melun*, Tanrı tarafından lanetlenmiş, anlamına gelen *Maldito*’nun böyle kötü bir sıfat ile anılmasının altında Katolik kilisesinin bu çalgı eşliğinde kadın ve erkeğin birbirine çok yakınlaşarak, adeta cinsel bir ritual havasında yaptıkları dansa olan bakışı yatmaktadır” (Tüzün, 2017:37).

Ponce yaşamının sonuna kadar gitar için eser üretmiş ve toplam 31 tane eser bestelemiştir. Yazdığı bu eserlerin büyük bir kısmı Paris’te (1925-1932) iken yazılmıştır. Andres Segovia ile olan yakın dostluğu bu enstrümanı daha iyi tanıyabilmesini sağlamış ve çoğu eseri Segovia’nın isteği üzerine bestelemiştir.

Ponce’nin Gitar Eserlerindeki Yerel Öğeler

Thema Varie et Finale Ponce’nin 1926 yılında Paris’te yazdığı başlıca çalışmasıdır. Tema, 6 varyasyon ve final kısmından oluşan eser, bestecinin müzikal tekniğindeki değişimleri yansıtmaktadır. Her ne kadar yeni ses malzemelerinden oluşan bir eser olsa da özellikle 3. varyasyonda paralel 3’lü ve senkop kullanımı Meksika yerel öğelerini de koruduğunu göstermektedir.



Şekil 1. *Thema Varie et Finale* Var. 3, ölçü 1-8

Ponce Fransa’da iken 1930 yılında bestelenen *Postlude* eseri Segovia’nın isteği üzerine yazılmıştır. Ritmik karakter olarak Meksika halk müziğinde sıkça kullanılan triole yapısı tüm eser boyunca kullanılmaktadır. 141 adet triole ritmik yapısı bulunmaktadır.



Şekil 2. *Postlude*, ölçü 1-4

La Pajarera Meksika halk şarkısıdır. Gitar için 1923-1925 yılları arasında düzenlenmiştir. Kuşları kapan kurarak yakalayıp sokaklarda satan Rosita adında bir kadını tasvir etmektedir (Santos, 2014:29). 6/8'lik ölçü sayısında olan bu eserde, Ponce melodik yapıyı paralel 3'lü ve 6'lı aralıklar ile desteklemiştir.



Şekil 3. *La Pajarera*, ölçü 1-10

La Valentina şarkısı Meksika devriminin en popüler halk şarkılarından biridir. Meksika devriminde (1910-1920) birçok kadın silahlı eyleme katılmak istemiş fakat buna izin verilmemiştir. Genellikle kadınlar bu mücadelede aşçı ya da haberci pozisyonunda düşünülmüştür. Valentina olarak bilinen Valentina Ramirez Avita, bu mücadelede sahada yer alabilmek için atlara nasıl binileceğinden erkek gibi nasıl davranış sergileneceğine kadar birçok konuda destek almış ve diğer erkekler gibi giyinerek Juan Ramirez adı altında silahlı mücadelede yer almıştır (Santos, 2014:19).

Ponce şarkının orijinalliğini, müzikal dokuyu değiştirmeden 1923 yılında gitara uyarlamıştır. Melodik yapıyı paralel üçlü ve paralel altılı aralıkları desteklemiştir.



Şekil 4. *La Valentina*, ölçü 1-8

1923 yılında Segovia'nın isteği üzerine yazılan ve dört bölümden oluşan *Sonata Mexicana* Ponce'nin ilk gitar sonatıdır. Birinci bölümün ilk iki ölçüsünde kullanılan motif *Guanajuato* bölgesindeki *Salve, nino hermoso* adlı halk şarkısının motifi ile benzerlik göstermektedir. Esere halk temasından bir melodi ile başlayan Ponce ses malzemesi olarak da melodik yapıda paralel üçlü ve paralel altılı aralıkları kullanmıştır. Bölümün ilerleyen kısımlarında ritmik karakter olarak Meksika halk şarkılarında sıkça kullanılan senkop ritmini kullanmış ve melodiyi de yine paralel üçlü aralıklarla armonize etmiştir.

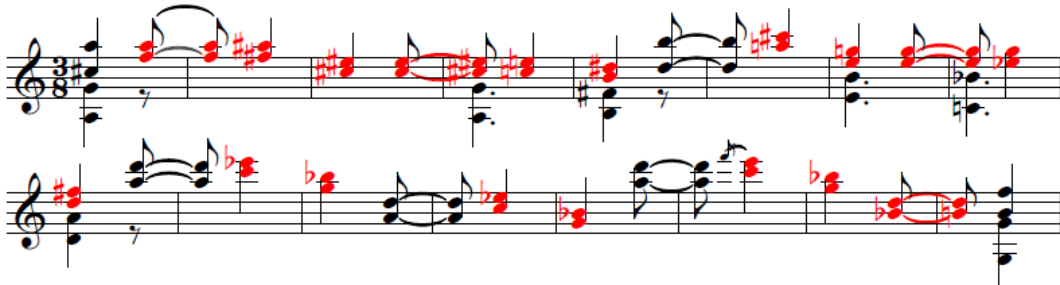


Şekil 5. Sonata Mexicana, 1. bölüm, ölçü 1-4



Şekil 6. *Sonata Mexicana*, 1. bölüm, ölçü 27-38

Concerto del Sur Segovia'nın isteği üzerine İspanyol üslubunda yazılmıştır. 1928 yılında eseri yazmaya başlayan Ponce, belli bir süre bu çalışmaya ara vermiş ve 1941 yılında bu eseri tamamlamıştır. Neo-klasik tarzda yazdığı bu eser bestecinin müzikal birikimini en iyi şekilde gösteren çalışmasıdır. İspanyol müziğinin ritmik yapısını ve ses malzemesini kullanmış olsa da Meksika yerel öğelerini de eserde hissettirmiştir. Son bölümde melodiyi paralel üçlü aralıklar ile desteklemiş ve senkop ritmini kullanmıştır.



Şekil 7. Concerto del Sur, Allegro moderato e festivo, ölçü 70-85

SONUÇ

Thema Varie et Finale, Postlude, La Pajarera, La Valentina, Sonatina Mexicana ve *Concerto del Sur* olmak üzere 6 gitar eserinde inceleme yapılmıştır. Bestecinin yazdığı hem küçük hem de büyük formlardaki eserlerinde ritmik ve armonik yerel öğelerin (triole, noktalı sekizlik, senkop, paralel üçlü ve altılı) kullanımları belirlenmiştir.

Ponce, halk müziğine ve yerel müzikal unsurlara verdiği önemin sonucu olarak Meksika halk şarkıları ve danslarındaki ritmik ve müzikal öğeleri eserlerinde sıkça kullanmıştır. Meksika halk müziğinin ve popüler müziğinin korunmasını her bir Meksikalı besteci için görev olduğunu vurgulamıştır. Gitar için yazdığı eserler ile bu enstrümanın akademik bir kimlik kazanmasına katkıda bulunmuş ve klasik gitar repertuvarına büyük katkı sağlamıştır. Sömürgecilik etkilerinin devam ettiği, siyasi çalkantıların yaşandığı dönemde eserlerinde yerel öğeler ve halk temalarını kullanarak milliyetçi müzikler yaratan Ponce, batının klasik tekniklerini ve ses dünyalarını kendi müziğinde birleştirmiştir.

KAYNAKÇA

- Arizmendi, O. H. (2012). Manuel M. Ponce: Style and Aesthetics. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Universtiy of Houston.
- Barnet, J. M. C. (2012). Performing Practice for Roberto Peña's *Concierto para Flauta y Orquesta*: Discovering Mexico's Contemporary Classical Flute Music. Yayınlanmamış Doktora Tezi. University of California.
- Barut, A. K. (2018). Manuel Ponce: Gitar ve Orkestra İçin "Concerto del Sur"un Analiz Çalışması. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Chastain, R. C. (1945). Spanish Influences on Mexican Music. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Boston University.
- Corvera, J.B. (2004). Manuel Maria Ponce A Bio-Bibliography. United States of America: Praeger Publishers.
- Guerra, D. (1997). Manuel M. Ponce; A Study of His Solo Piano Works and His Relationship to Mexican Musical Nationalism. Yayınlanmamış Doktora Tezi. The Universtity of Oklahoma.
- Hofer, C. D. (2000). Performance Issues Related To *Soli* By Charlos Chavez And Two Little Serious Pieces By Silvestre Revueltas a Lecture Recital Together With Selected Works Of Kennan, Stravinsky, Haydn, Hummel, Neruda, Stevens and Others. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Univesity of North Texas.
- Otero, C. (1994). Manuel M. Ponce and The Guitar. United States: The Bold Strummer Limited.
- Paz, R. R. (2013). Manuel M. Ponce's Suite in D Major for Solo Guitar Performance Edition and Analysis. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Arizona State University.
- Santos, A.G. (2014). The Influence of Folk Music in Guitar Compositions by Manuel Ponce. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Arizona: Arizona State University.
- Scinta, P.S. (2014). A Realization Analysis: The Manifestation of Franz Schubert Within Manuel Maria Ponce's *Ssonata Romantica*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Louisville: Louisville University, Division of Composition and Music Theory Scholl of Music.

Slight, C. F. (1957). A Survey of Musical Background And An Analysis of Mexican Piano Music From 1928 to 1956. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Texas: North Texas State College.

Tüzün, L.M. (2017). Brezilya’da Piyano. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Yayınları No:107.

Waseen, A. (2005). Carlos Chavez And The Corrido. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Graduate College of Bowling Green State University.

Şekil 1: https://kupdf.net/download/theme-varie-et-finale-m-ponce_59777c37dc0d602368043373_pdf

Şekil 2: <https://vdocuments.site/manuel-ponce-postlude.html>

Şekil 3: <http://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=82099#>

Şekil 4: <http://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=82099#>

Şekil 5: https://kupdf.net/download/1925-ponce-manuel-sonata-mexicana_58dc80dedc0d60bf34897103_pdf

Şekil 6: https://kupdf.net/download/1925-ponce-manuel-sonata-mexicana_58dc80dedc0d60bf34897103_pdf

Şekil 7: Ponce, M. (1970). Concierto del Sur. New York: Peer International Corporation.

“Kültürel Algı Ekseninde Tonalite-Atonaliteye Beyin Yanıtlılığı: Elektrofizyolojik Yaklaşım¹”

Dr. Aslı Galioglu

asligalioglu@gmail.com

ÖZET

Beynin müziğe verdiği tepki; süreçleri, fonksiyonları, uzaysal noktalarının belirlenmesi ve kültürel dayanakları açısından farklı disiplinlerin ortak çalışmalarıyla günümüzde oldukça popüler bir yer teşkil eder. Bu çalışma müzikoloji ve biyofizik disiplinlerinin çalışma prensiplerinde kesişen doktora tezimin bulgularıyla; müzisyen ve müzisyen olmayan 38 katılımcıya dinletilen tonal ve atonal akorlardaki beyin yanıtlarına ve kendileriyle yapılan görüşme bulgularına odaklanmaktadır. Duyusal, bilişsel, kültürel ve duygusal öğeler içeren, “müziğin” nesnel ve öznel yöntemlerle ele alındığı çalışma, tonal ve atonal kavramlarına seçkisiz bir şekilde yaklaşılması; deney desenlerinde elektrofizyolojik bir model oluşturulması bakımından ilk olma özelliği taşımaktadır.

Çalışmanın ilginç olan yanı, tonal ve atonal akorların katılımcılarda yarattığı duygu durumları, zihinlerinde canlandırdığı şeyler, anlar ve anılardır. Oturum süresi boyunca kendilerine dinletilen uyarıların çağrıştırdığı, hissettirdiği olumlu/olumsuz duygular üzerine görüşmeler yapılmıştır. EEG analizleri sonucu anlamlı bulgular elde edilmiştir.

Beyin yanıtları, müzik eğitimi özelinde oluşma zamanları açısından farklılık göstermiş olmasına rağmen, görüşme bulgularında tonalite/atonalite ayrımında verilen sözel yanıtlar, kültürel olarak tonalitenin algısal çekiciliğine ve seçiciliğine maruz kalındığını ispatlar niteliktedir.

Bildiri, katılımcıların görüşme bulgularına odaklanacak ve uyarıların yarattığı duygu durumlarının sınıflaması yapılacaktır.

Anahtar Sözcükler: algı, tonalite, atonalite, EEG.

“Brain Response to Tonality-Atonality in the Axis of Cultural Perception: Electrophysiological Approach”

Dr. Aslı Galioglu

asligalioglu@gmail.com

ABSTRACT

Brain’s reaction to music; its processes, functions, spatial points and the cultural foundations, with the joint studies of different disciplines have a very popular place nowadays. This study is based on the findings of my doctoral dissertation which intersects the working principles of the disciplines of musicology and biophysics; and it focuses on the brain responses in tonal and atonal chords that are listened to 38 participants who are musicians and non-musicians and the interview findings. In study, which contains sensory, cognitive, cultural and emotional components, and is handled with objective and subjective methods of “music”; is the

¹ Çalışma verileri “Tonal ve Atonal Akorlara Beyin Yanıtlılığı: Bir EEG Çalışması” adlı doktora tezinin (Galioglu, 2015) bulgularına dayanmaktadır.

first in terms of approaching tonal and atonal concepts in a random manner and forming an electrophysiological model in experimental designs.

The interesting part of the study is the emotions created by the tonal and atonal chords in the participants, the things, moments and memories in their minds. During the session interviews were made about the positive / negative emotions that the stimuli evoked and felt. Significant findings were obtained from the result of EEG analysis.

Although brain responses differed in terms of music education specificity in time processing; verbal responses given in terms of tonality / atonality in interview findings, it proves exposure that it is subject to perceptual attractiveness and selectivity of tonality in cultural.

The paper will focus on the interview findings of the participants and the classifications of the emotions created by the stimuli will be made.

Key Words: perception, tonality, atonality, EEG.

Giriş

Tonalite ve atonalite algısının armoni kuralları dizgesi dışında sadece fiziksel bağlamında mı yer aldığı yoksa kültürel öğrenmeyle gelişen manipülatif değerlere dayalı mı olduğu sorusunun yanıtını almak oldukça zordur. Her perdenin doğuşkanları olmasından ötürü, akor kurulumunda üst üste gelen perdelerin de kendilerine ait doğuşkanlarının tınlaması dikey yapıda artçıl doğuşkanları da barındırmasına sebep olur.

(A)/ Tonalite Kavramlarını Tanımlama Perspektifleri

Cangal, tonaliteyi “*ilgili dizilerin ilişkiler bütünü*” olarak tanımlar (2014: 22); Mimaroglu ise ‘*kilise dizileri*’ ile Batı sanat müziği armoni kurallarının tarihsel bir tonalite algısına gönderme yapar (1961: 18). Sachs, “*bütün bunlar Yunanlılardan alınmıştır*” (1965: 22) der ve Kutluk, İtalya ve Fransa’da 15. yüzyılda müziğin toplumun tüm katmanlarına yayıldığını dile getirirken kakışım konusunda Rönesans kuramcıları arasında tartışmalar görüldüğünü dile getirir (1997: 19). Kromatik ve enarmonik müzik “*asiller*” içindir ve halkın toplandığı yerlerde ve halk festivallerinde söylenen diyatonik müzik ise “*ilkel kulaklar*” içindir. Müzik kurallar dizgesi içinde dinleyicilerin özelliklerine göre iki farklı *mekâna* atfedilir.

Mimaroglu (1961: 30–31), Bach’tan önce çokseslilikte armoni kurallarının temelini atmış önemli besteciler sunarken; Kutluk, 16. yüzyılda müzik çevrelerince kromatik ve süsleme tekniklerinin “*yüksek kültür*” düzeyindeki dinleyicilere atfedildiğini ve tonal algının da değişimine hatta majör minör tonallıkların önem sırasına konmadan eş düzeyde tutulması ve birinin ters çevrilmesiyle diğerinin oluştuğunu savunan Zarlino’nun 1558’deki Dualistik kuramına (1997: 275) kadar ulaşır.

Cangal’da “*armonik*”; Mimaroglu ve Sachs’ta “*tarihsel/coğrafi köken*” ve Rönesans kuramcılarının başlayıp günümüze “*sınıfsal*” hatta “*kültürel*” bağlamdaki tanımlarıyla gelen tonalite hiç kuşkusuz uyum/uyumsuzluk kelimeleri dâhilinde açıklanma çabasıdadır. Kullanılan ses birlikteliklerinin içinde belirli kurallar bütünlüğüne de sahip olma önkoşulunu sunar. Birçok armoni kitabında akor kurulumuyla ilgili bilgilere yer verilir (Zuckmayer, Cangal ve Atalay, 1975 ve 1977; Oransay, 1977; Erdoğan, 1986; Korsakof, 1996; Yöre, 2012; Cangal, 2014).

Nitekim “*duygunun ifadesi*”ne de sahiptir müzik ve müzikle farklı duygular anlatılabilir: ‘*Acı*’ sözcüğünün geçtiği yerde *kakışkan bir uygu işitilir*. Rönesans ve Barok döneminde çok sık rastlanılan bu yöntemde örneğini sunar: “*J.S. Bach da bir kantatında ‘İsa’yı izliyorum’ sözlerinde izlemek sözcüğünü kromatik bir ezgiyle kullanmış*” (Kutluk, 1997: 35 ve

280). Tanrıdan bahsedilirken, müzikte ezgi yukarı doğru çıkmalıdır, cehennemden bahsediliyorsa ezgi aşağı doğru inmelidir gibi. Byrd'ün 1611 yılındaki tanımına göre “sözcüklerin iç yaşantılarına uygulanmış müzik”ten bahsediliyordur artık (Sachs, 1965: 113).

Akorların karmaşık kurgusu, tonalitenin sürekli değişimi 19. yüzyılın ikinci yarısında Wagner ile oldukça belirginleşir. Lizst, Mahler ve Strauss gibi bestecilerin eserleri tonaliteden uzaklaşma yolunda hazırlayıcı etki yapar, yüzyılın sonlarında birçok bestecinin tonal sistemi ve kompozisyon kurallarını zorladığı görülür, ardından Stravinsky ve Schoenberg “20. yüzyıl müziğinin yönünü belirleyecek ölçüde radikal” yollara girer (Fırıncıoğlu, 2012: 8).

20. yüzyıl müziği “Çağdaş Müzik” (Cangal, 2014; Yöre, 2012), “Yeni Müzik” (Copland, 1965; Webern, 1998: 2. basım), “Deneyler Çağı” (Mimaroglu, 1961), “Deneyler Evresi” (Kutluk, 1997) olarak da adlandırılır. Dönemin “ekspresyonizm” akımında değerlendirilmesine; en önemli özelliğini bestecinin dış dünya ile izlenimlerini konu alan empresyonizm akımına tepkiyle, kendi iç dünyasının anlatımını amaçlayan “anlatımcılık” akımı olarak isimlendirilmesine de rastlanır (Zuckmayer, Cangal ve Atalay, 1977: 207, Yöre, 2012: 15–16).

20. yüzyılda atonaliteye atfedilen, acı, korku, ölüm vb. duygusal konuların korku ve dedektiflik filmlerinde çok sık başvurulan uyumsuz-kakışan aralıklar veya disonant bir akorun perde ilişkileri kullanılıp, konuların müziksel etkiyle bağdaştırılarak verilmesi yöntemi aslında 15. yüzyıl sonu ve 16. yüzyıl kullanım geleneğinden gelir.

Nöromüzikolojide Tonalite ve Atonalite

Müziğin beyinde yarattığı algısal, duyuşsal, motorik, öğrenmeye yönelik, dikkat ve hafızayla ilişkili birçok bilişsel süreç, etkileşimsel bir süreçtir. İnsan beynini araştırmak için müzik bu nedenle önemli bir potansiyele sahiptir. Bloom Taksonomisine (davranış sınıflaması) göre değerlendirme ve karar verme en üst bilişsel düzeydir. Bu bilişsel sürece ilişkin beyin dinamikleri analizleri, beynin komplike bir sistemle çalıştığını göstermektedir ve nöroloji, radyoloji, biyofizik, müzikoloji, etnomüzikoloji, psikoloji, psikofizyoloji gibi farklı disiplinlerin bir arada çalışma gerekliliğini ortaya koyar. Hatta günümüzde Nöromüzikoloji alanının ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Son 20 yıl içinde birçok çalışma, müzikle oluşan beynin nöral bağlantılarını araştırarak beğeni bölgelerini tespit etmeye çalışır. Öncül araştırmaların “music therapy” ve tıp alanına hizmet etmesine olanak sağlar. Müziğin işlevsel bir uyaran olduğu gözetilir. Sonradan katılımcı profilinin değiştiği sağlıklı bireylerle yapılan çalışmalarda beynin biliş, algı, dikkat, bellek, imgelem, kodlama- geri çağırma ve düşünme süreçlerinde bulunduğu, bu süreçlerde müziğin çizdiği işleme düzeyleri ve işlev lokalizasyonlarına yönelik araştırmaların da arttığı görülür. Mevcut çalışmadaki literatür incelemesi ve tartışması müzik terapi alanına ait konuları dışlamakta, çerçevesini sağlıklı bireylerle yapılan bilişsel müzikoloji ve nöromüzikoloji çalışmalarıyla çizmektedir.

Müziğin bilişsel süreçlerine ilişkin beynin tepkilerini ölçme girişimlerini içeren araştırmalar algının ve müzik beğenisinin yarattığı etkileri çözmeye odaklanır. Müzik beğenisinin ölçülebilirliği müzik algısının ölçülebilirliği temelinde şekillenir. Kişiden, mekândan ve zamandan bağımsız olarak müziği algılamak mümkün değildir. Uyarıcıları belli özellikleri bakımından gruplandırarak algılama eğilimi vardır. Ortamdaki uyarıcılar örgütlenerek algılanır. Algının oluşabilmesi için duyuların örgütlü bir biçimde gerçekleşmesi gerekir.

Araştırmaların çoğunda müziğin “etkisi” konu alınırken bazı psikologların, algının çıkarımsal bir süreç içerdiği düşüncesindeki Helmholtz’un olabilirlik ilkesi içeren “*bilinçsiz çıkarsama kuramı*”nın karşısına Gestalt psikologları “*algısal örgütlenme yasası*”na dayanarak akorların yarattığı etkiye odaklanır. Bazı akorların uyumlu bazılarının uyumsuz algılanmasının nedenleri akustik ve fiziksel hesaplamalarla ortaya konarak psikolojik etkisi açıklanmaya çalışılır. Aralıkların yarattığı uyum ve uyumsuzluk durumu, müzikal aralıkların uyum oranı doğrultusunda psikofiziksel olarak Helmholtz’dan beri (1877) incelenen farklı modellerle deneysel çalışmalar yapılır.

Melodik konturun çizdiği aralıkların uyumunun belirlenmeye çalışıldığı EEG çalışmaları (Trainor, Desjardins ve Rockel, 1999; Altenmüller vd., 2002; Koelsch ve Mulder, 2002; Brattico vd., 2006; Sammler vd., 2007; Flores-Gutiérrez vd., 2009) tonaliteyi bozan anahtar dışı sesler kullanılarak ya da eserler orijinal tonlarıyla birlikte tam ses yukarı/aşağı transpoze edilerek bitonal (çift tonlu) yapılır (Hamanoto, Botelho ve Munger, 2010).

Akorlar bilinen bir müziğe arpej eşliği değiştirilerek (Lopez vd., 2003); veya bir eserin son kadansı armonik ihlale uğrayarak (Steinbeis, Koelsch, ve Sloboda, 2005; Koelsch ve Mulder, 2002) beklenmedik bitirişlere oluşacak algı da sorgulanabilir. Bu çalışmalar tanıdıklık ve aşinalık özelliğine sahip bir müziğin değişiminden hareketle tonalite algısının sorgulanmasına yöneliktir. Çocuklar ve yetişkinlerde yaşa bağlı algı değişimlerinin yarattığı etkiler araştırılabildiği gibi; kadın-erkek ayrımıyla cinsiyet tabanlı az sayıda çalışmalara da rastlanır. Müzisyenler, müzisyen olmayanlar ayrımı çalışmalarda daha belirgin bir katılımcı profili yaratmaktadır.

Kimi psikoloji çalışmalarında ise perdelerin ve akorların etkisi, sadece katılımcılardan hissettiklerini önceden hazırlanmış duygu durum listelerinden seçmeleri istenilerek ele alınır. Beğeni durumunun sorgulandığı bu yöntemin en büyük sorunu önceden oluşturulmuş listelerden seçim yapma mecburiyeti ve o listelerin dışındaki duygu durumlarını belirleyememektir. Tektipleştirilmiş duygu durumları listesine göre çıkarılan beğeni / tanımlama / sınıflama modeli uzun bir süre Costa ve Cook’un öncülüğünde takip edilir (Costa, Bitti ve Bonfiglioli, 2000; Cook ve Fujisawa 2006; Cook, 2006).

Bazen de katılımcılardan “*beklenmeyen akor etkisi*” araştırılmak üzere, dinletilen akor dizilerinin sonunda akorların düzenli ya da düzensiz olduklarına karar vermeleri istenir. Bu tür çalışmaların temel amacı, müziksel uyum doğrultusunda oluşacak olan armonik beklentiyi ve beğeniyi analiz etmektir. Çoğunlukla beş akorlu kadans kurulumları verilen EEG çalışmalarında müzisyen olmayan katılımcılar önceden akorlar üzerinde çalıştırılıp hazırlanarak, deney sırasında belli görevlere tabi tutulur. “*Akor hazırlama, hedef akor belirleme*” gibi yöntemler kullanılarak yapılan bu akor etkisini belirleme çalışmalarında tonalite kuralları önceden içselleştirilerek, beklenmeyen akorların etkisini belirleme yoluna gidilir. Beyin öğrenmeyle gelişen bir yapı sergilediğinden akorların etkisinin hiçbir hazırlık çalışması yapılmadan belirlenmesi gerekliliği fikrini savunan fMRI yöntemli çalışmalar da vardır (Tezel, 2011; Çallı, 2011) .

Yapılan araştırmalarda sıklıkla cevabı aranan sorular; insanların bazı ses birlikteliklerini uyumlu bulurken neden bazılarını uyumsuz buldukları, bu ses birlikteliklerindeki birbirinden farklı unsurların duygu durumu üzerindeki etkileri, eş zamanlı seslerin bazı kombinasyonlarının neden diğerlerine göre daha uyumlu geldiği, bu bağlamda dinleyicilerin hangi ortak süreçlere sahip oldukları gibi alanlarda yoğunlaşır (Tramo, 2001: 93). Belirli bir tonal müzik sistemine aşına olmanın bir akorun uyumlu ya da uyumsuz olarak algılanmasını nasıl etkilediği sorulduğunda; aslında, davranışsal çalışmalar da dinleyicilerin bu uyumlu aralıkları uyumsuz emsallere tercih ettiklerini (Plomp ve Levelt, 1965; Kameoka ve Kuriyagawa, 1969;

Hutchinson ve Knopoff, 1978; Parncutt, 1989) ve hiyerarşik sıralamada daha yüksek konuma yerleştirdiklerini ortaya çıkarmıştır (Bidelman, 2009: 1).

Materyal ve Prosedür

Literatür bağlamında müziğin bilişsel nörobilimi neşe, hüzn, korku, mutluluk, heyecan, nefret, beğeni, beklenti vb. duygu durumlarının beyindeki yapısal, zamansal ve fonksiyonel yanıtılığı temeline oturur. Modelleme; tonalite algısı, tempo ve ritim algısı, tını algısı, perde ve aralık algısı (uyum-uyumsuzluk, beğeni-beklenti vs.) çeşitliliğiyle belirtilen konu ve amaçlarla sıkça kombine edilir. Müziğin insan üzerinde yarattığı psikolojik etkileri bulmak üzerine şekillenen yaklaşımlar ortak bir temelde birleşir: materyal olarak Batı sanat müziğinin bileşenlerini kullanmak.

“Tonal müzik, atonal müziğe göre daha olumlu izler yaratır” hipotezinin değerlendirilmesinden yola çıkılan bu çalışmada, seçkisizleştirilmiş tonal ve atonal akorların beyin yanıtılığının herhangi bir duygu durum değişikliğine bağlı olup olmayacağının gösterilmesi amaçlanmıştır.

Bu nedenle uyaran olarak kullanılan akorlar herhangi bir ezgiye eşlik konumunda olmayıp, iki farklı grup (tonal / atonal) halinde belirli aralıklarla art arda piyano ile çalınarak stüdyoda kayıt edilmiştir. Uyaranlara aşına olma durumunun ve epizodik belleğin, davranışsal ve elektrofizyolojik yanıtlar üzerindeki etkilerini en aza indirmek amacıyla, müzikal uyaranlar deney için özel olarak oluşturulmuş, dolayısıyla katılımcılar için tamamen “*yeni olma*” özelliğini taşımaktadır. Batı sanat müziği kurallarını izleyen, ancak başka hiçbir belirli müzik türüyle doğrudan ilişkili olmayan, aynı ritimli dizilimlerden oluşturulmasının amacı kişisel ve sosyal tutumlar ya da ilişkilerin anımsanmasını önlemektir. Dahası, ritmik olarak değişken olan seslerin elektrofizyolojik yanıtlarla zaman kitlemesini sağlamanın güç olması nedeniyle, akorlara eklenen ezgilerin ritimleri sade tutulmuş ve piyasadaki CD’lerdeki müziklerden alıntılar yerine seçkisiz kadanslar tercih edilmiştir.

Katılımcılar sağ el kullanan, sağlıklı, 20 müzisyen (10 erkek) ve 18 müzisyen olmayan (8 erkek) gönüllüden oluşmaktadır. Deney desenine uygun olarak EEG kayıtları arasında yapılan görüşmelerde katılımcılardan tonal ve atonal olarak belirlenen akorların yarattığı duygu durumu yine diğer çalışmalardan farklı olarak kendi ifadeleri ile tanımlamaları istenmiştir. Akorlar hakkında genel bir şartlanmaya neden olmamak adına, diğer akor etkisini araştıran çalışmalarda olanın aksine, akorlar önceden hiçbir hazırlama çalışması yapılmayarak dinletilmiş, OİP oturumlarından önce sadece müzisyen olmayanlara hedef olarak belirlenen atonal akoru nasıl bulacaklarına yönelik kısa bir eğitim verilmiştir. Söz konusu uygulamanın yanında katılımcıların, akor etkisini kalıp bir şablona bağlanmadan, kendi ifadeleri ile tanımlamaları önemli yeniliklerdir. Ayrıca bu çalışma akorların yarattığı etkileri belirlemede müzikoloji ve biyofizik disiplinlerinin kuramsal ve yöntemsel araçlarını birlikte kullanması anlamında da literatürdeki ilklerdendir.

Akorların ve ezgili akorların doğal ortamdan farklı olarak EEG’ye bağlı olarak dinletilmesi zorunluluğu bu çalışmanın kısıtlılığıdır. Kapalı ortamda olmanın verdiği olası rahatsızlık ve katılımcının oturduğu koltuğun karşısındaki bilgisayar monitöründeki “+” işaretine odaklanarak uyaranları dinleme sırasında olumsuz etki oluşturabileceği ve bu durumun elde edilen beyin yanıtları üzerinde de etki yaratabileceği düşünülebilir. Fakat sonuç bölümünde de değinileceği üzere belirtilen “+” işaretine odaklanan katılımcıların verdiği yorumlar çalışmanın kültürel boyutunda oldukça ilginç veriler sunmaktadır.

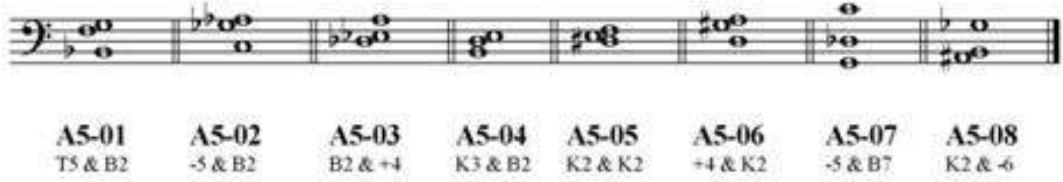
Uyaranlar

4 tip uyaran dinletilmiştir; tonal akorlar, atonal akorlar ve aynı akorların ezgiler eklenerek sunulan biçimi. Tonal akorların üzerine yazılan ezgilerin akorlarla uyumlu olması gözetilirken; atonal akorların üzerine yazılan ezgiler hiçbir şekilde akorlarla uyumlu değildir.

Tüm akor süreleri 2000 ms(milisaniye) olarak verilmiştir. Tonal akorlar batı sanat müziği armoni kurallarına uygun triyad akorlardan hazırlanmıştır. Bu kurala uymayan akorlar atonal akor olarak kabul edilmiştir. Tonal ve atonal akor dizilimlerinin dinletim sırası aynıdır. Akorlar için 5 farklı dizilim oluşturulmuştur. Aşağıda ise sadece birer dizilim örneği sunulmaktadır.



Şekil 1: Tonal akor dizilimi örneği



Şekil 2: Atonal akor dizilimi örneği



Şekil 3: Ezgili Tonal Akor örneği



Şekil 4: Ezgili Atonal Akor örneği

Pilot çalışma süresince, yapılan uygulamalarda katılımcıların oturum sonlarında istenen hedef ve hedef olmayan uyarıları “birbirinden ayırt etme” davranışının önemli olduğu saptanmıştır. Ayırt edebilmenin en belirgin ve en rahat düzeyde olması gerektiği tanımlanmıştır. Katılımcılardan OİP oturumlarında hedef uyarı bulmaları için buton basma görevi verilmiştir. Hedef uyarı olarak 5 atonal akor seçilmiştir.

SEÇİLEN TONAL MAJÖR AKORLAR

Piyano

				
T1-02 F-II	T1-04 G-II	T2-01 C	T3-02 E-II	T4-04 C-I

SEÇİLEN TONAL MİNÖR AKORLAR

				
T2-02 Am-I	T3-03 Am	T3-06 Em-II	T4-05 Fm-II	T5-01 Cm

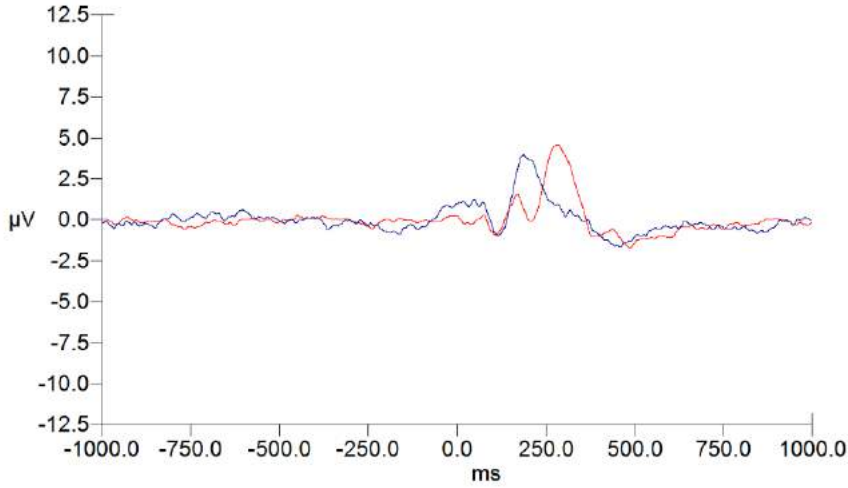
Şekil 5: OİP oturumları için seçilen tonal akorlar.

BULGULAR

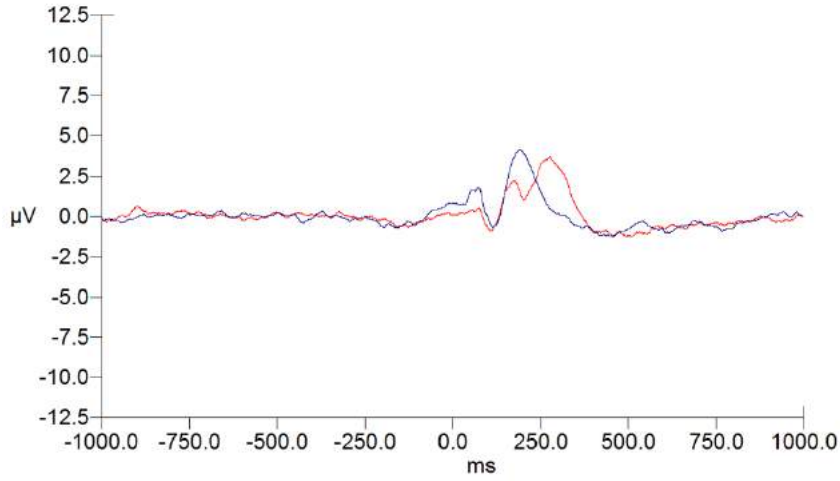
Elektrofizyolojik Bulgular

EEG kayıtları Dokuz Eylül Üniversitesi Tıp Fakültesi Biyofizik Anabilim Dalı'nda gerçekleştirilmiştir.

Öncelikli olarak analiz edilen tonal ve atonal akorlara karşı beyin yanıtılığının yanı sıra her iki akorun bir arada yer aldığı OİP oturumundaki beyin yanıtılığı değerlendirilirken uyarıların oluşma zamanlarının gruplara göre değişim gösterip göstermediği incelenmiştir. Tonal ve atonal akorlara karşı beyin yanıtılığına ilişkin FZ elektrotundan elde edilen EEG sinyalleri aşağıda görülmektedir (burada sadece örnek olarak FZ elektrotu sunulmaktadır). Müzisyenler mavi ve müzisyen olmayanlar kırmızı ile gösterilmektedir.



Şekil 6: Müzisyen ve müzisyen olmayan katılımcıların tonal akorlara karşı oluşan beyin yanıtı.



Şekil 7: Müzisyen ve müzisyen olmayan katılımcıların atonal akorlara karşı oluşan beyin yanıtı.

Seçilmiş EEG sinyali örneğinde de görüldüğü gibi müzisyen ve müzisyen olmayan grupların beyin yanıtları arasında özellikle zamansal olarak kayma mevcuttur. Müzisyen katılımcıların tonal ve atonal akorlara karşı oluşan beyin yanıtları bileşenleri, müzisyen olmayanlara göre anlamlı olarak daha erken oluşmuştur. Benzer durum akorların ezgili durumlarında da geçerlidir. Aynı zamanda genliklerdeki farklılıklar da görülmektedir. Müzisyen ve müzisyen olmayanlarda atonal akorlara verilen beyin yanıtındaki genlik artışı bize katılımcıların atonallığı işleme sürecinin farkını göstermektedir. Kısaca atonaller beyinde daha uzun süreli ve daha uğraştırıcı işlenmektedir.

Davranışsal Bulgular

OIP oturumları atonal ve tonali ayırt edebilme oturumlarıdır ve bize davranışsal veriler sunmaktadır. Verilen cevaplar analiz edildiğinde; her iki grupta da hatalı cevaplar tespit edilmiştir. Fakat bu hatalı cevaplar birbirlerinden bağımsızdır ve anlamlı değildir. Aynı kişinin farklı iki oturumda yaptığı hatalar sürekli aynı değildir veya herkes aynı akorda aynı hatayı yapmamıştır. Dolayısıyla frekans olarak seslerin fiziksel bir hata belirtici olmadığına veya hataya sebep olacak bir farklılığı bulunmadığına karar verilmiştir.

Dikkat çeken diğer bir nokta ise müzisyen olmayanların ikinci oturum sonunda verdikleri cevaplarda hata oranlarının düşmesidir. Hata sayılarının azalması hedef uyarıyı ayırt etmeyi öğrenmiş ve akor seslerine alışmış olmalarıyla açıklanabilir.

Görüşme Bulguları

Katılımcılarla oturum süresi boyunca dinletilen bölümle ilgili bölüm sonlarında görüşmeler yapılmıştır. Bölümleri dinledikten sonra yapılan görüşmelerde dinlediği bölümlerin kendisine hissettirdiği, varsa çağrıştırdığı, olumlu veya olumsuz hangi duygu durumu ortaya çıkardığı üzerine sorular yarı kurgulu görüşme tekniğiyle uygulanmıştır. Belirlediği duygu durumlarını olumlu-nötr-olumsuz puantaj içinde 0 (sıfır)-en olumsuz, 5-nötr ve 10-en olumlu skalasından biri seçmesi istenmiştir.

	T	A	TE	AE
MO	6,17	3,39	7,67	3,39
M	7,10	4,30	7,15	3,85

Şekil 8: Katılımcıların oturum sonlarında verdikleri puan ortalamaları.

Müzisyenler (M), müzisyen olmayanlar (MO), tonal oturum (T), atonal oturum (A), tonal ezgili oturum (TE), atonal ezgili oturum (AE) olarak belirtilen yukarıdaki tabloda katılımcıların müzisyen olsa da olmasa da tonal akorları ve özellikle tonal olanların ezgili hallerini beğendikleri ve olumluladıkları görülmektedir.

OIP bölüm sonlarında ise atonal akorları kolay ayırt edip edemediği, butona basmaya nasıl karar verdiği sorulmuş ve kolaylık-zorluk derecesini 0 (sıfır)-en kolay, 5-nötr, 10-en zor skalası içinde değerlendirmesi istenmiştir. Aşağıdaki tabloda OIP1, akorları dinledikten sonraki oturumu ve OIP2 ise ezgili akorları dinledikten sonraki oturumu göstermektedir.

	OİP1	OİP2
MO	2,83	2,22
M	0,90	0,65

Şekil 9: Katılımcıların hedef uyararı bulmadaki zorluk puantaj ortalaması

Dikkat edilmesi gereken müzisyen katılımcı olmasına rağmen ayırt etme puantajında atonallere zorluk derecesine göre 0 (sıfır) puanını vermemiş olmalarıdır. Atonalleri ayırt etmek müzisyenler için bile “*en kolay*” olamamıştır. Üstelik her iki grup da 2. OIP oturumunda zorluğun derecesini düşürmüşlerdir. Aşinalık artmıştır.

Beğeni puantajlarının yanı sıra katılımcılardan alınan duygu durumları bir hayli ilginçtir. Göz hareketlerinin sabitlenmesi için verilen yönergelerden biri karşılarında duran ekrandaki “+” işaretine odaklanmalarıdır. Belirtilen “+” işaretinin bir haç sembolüne benzetilmesi sık karşılaşılan imgeler arasındadır. Fakat odaklanılan aynı “+” işareti tonal akorlar dinlenirken kilise, çan, evlilik, Notre Dame’ın Kamburu, huzur, ev, mutluluk gibi imgelere dönüşürken; atonal akorlar dinlenirken, 2. Dünya Savaşına, ortaçağ askerlerinin giydiği üniformalardaki haç işaretine, onların savaşlarına, atari-uçak oyunlarındaki savaş-saldırı stratejileri imgelerine dönüşebilmektedir. Dinlenen sesler akor olarak değiştikçe aynı “+” işaretine bakılsa dahi hayali olarak göz önünde yaratılan / oluşturulan, hatırlanan, çağrışan ya da hayal edilen imgeler ve görüntüler değişmekte farklı anlamlar ortaya çıkmaktadır.

Müziğin duyguları harekete geçirdiği bilinir, hatta müzik çevresel faktörlere bağlı olarak farklı duygusal tepkiler iletebilir.

Tonallık; hüzünlü, olumlu, pozitif, mutlu/mutluluk, huzurlu, keyifli, güzel/iyi, beğendim, güzel anılar, tanıdık, bilindik, ortam güzel ve güneşli, haç/kilise/sakin vs gibi durumsal ve duygusal kelimelerle ifade edilirken;

Atonallık; sıkıcı, olumsuz, negatif, beğenmedim/hoşuma gitmedi, sevmedim, haç/kilise/ölüm/savaş, rahatsız edici, sinirli ve sert, tedirgin edici, endişeli ve şüpheli, korku/gerilim, dedektiflik filmleri, Otomatik Portakal / Psycho filmi, karamsar, pesimist, bitsin istedim, ortam karanlık vs ifadelerinde yerini bulur.

Cook, modern müziğin devlet desteğiyle akademi çevrelerinin ve bazen de eğlence endüstrisinin korumasıyla özellikle korku filmlerinde kullanılan müzikler sayesinde geliştiğini belirtir (1999: 70).

Sonuç

Literatür incelendiğinde sağlıklı bireylerde tonalite üzerine yapılan çalışmaların ortak özelliği olarak temel bir kuramsal dayanağa yerleştiği tespit edilmiştir: Meyer'in savunduğu **tek ton hâkimiyeti** ilkesi (1957). 80'li yıllarda Krumhansl ve Keil (1982), Bharucha ve Krumhansl (1983), Krumhansl(1990), gibi takipçilerinin savunduğu anahtar değişimine atfedilen **“kararlılık dereceleri”** ilkesiyle bir parça esneyen bu hâkimiyet ilkesi, mevcut çalışmada hazırlanan uyaranlara da uygulanmıştır.

Tonallık ve atonallık kavramlarını sadece ses birliktelikleri açısından değil de aynı zamanda yüklenen anlamlar bazında değerlendirdiğimizde; (besteci uçlu “anlaşılamamak” serzenişi dışında politik, sosyo-kültürel, hem de estetik açıdan farklı perspektiflerle ele alınıp, yorumlanıp takipçi bulmuş olsa da) dinleyicide yarattığı duygu farklılığı açısından kalıplaşmış simgesel anlamlarla birbirinden ayırdığını görmekteyiz.

Müzisyen olmayan katılımcıların hiçbiri klasik batı müziği dinleyicisi değildir, geleneksel Türk sanat müziği, Türkçe pop, yabancı pop, rock ve latin dinlemeyi tercih ettikleri türler arasında yer almaktadır. Müzisyen katılımcıların tümünün ortak noktası ise caz müziği dinleyicisi olmalarıdır, caz haricinde tercih edilen türler; latin, yabancı pop, rock ve türkü olarak kişilere göre değişiklik gösterir. Dinleme ediminde tercih farklılığı olsa bile söylemleri göz önüne alındığında; müzisyen olmayanların tonal/atonal ses birlikteliklerindeki ayrımı fark ettiği, atonal ses birlikteliklerine tepki verdiği ve tercihlerini tonal ses birlikteliklerinden yana kullandığı görülür. Bunun paralelinde müzisyen olanların dâhi tonal ve atonal müzikler hakkında bir ön yargıya sahip olduğu dikkati çeker. Atonal müzikler gergin, korkutucu, bireyi yoran, çözülme ulaşılmayan müziklerdir ve bu nedenle tercih nedeni değildir, tonal müzikler ise rahatlatıcı, aşına olunan, çözülümü olan müziklerdir ve dinlenmesi de, çalınması da daha çok tercih edilir.

Bireyin sosyal çevresinden edindiği deneyim ve izlenimlere dayanan, çevresel faktörlerden etkilenen, karmaşık algısal süreçlerden oluşan öğrenme; yaşantılar, eğitim ve tekrarlar sonucu meydana gelir. Tekrarlar ve yaşantılar yoluyla bir dinamizme sahip olur. Yaşantılardaki edimler uyaranlarca şekillendirilen modellere ve bu yaşantının organizasyonuna bağlıdır. Bireyin bir davranışı tekrarlama olasılığı, o davranışın sonuçlarının ne olduğuna bağlıdır. Birey hoşuna giden, benimsediği ve içselleştirdiği müzikleri dinleme alışkanlığına sahiptir. Kültürel yapının oluşumu ve temsiliyle bağlantılı algısı öğrenmeyle gelişir. Algılamayı ilgi, ihtiyaç, içinde yaşanılan kültür, önceki öğrenmeler ve bulunulan ortam etkiler. Dolayısıyla bireylerin müziği algılayışı önceki müzik dinleme pratikleriyle edindiği öğrenilmiş bilgilerle karşılaştırmasından büyük ölçüde etkilenir.

Müzik dinlemek çeşitli bilişsel, değerlendirmeci ve duygusal durumlar içermektedir (Brattico, 2010: 393). Günlük yaşamda müziğe maruz kalma sonucu müzik eğitimi olmayan bireyler bile, popüler ve klasik müzik gibi batı kültüründeki müzik türlerinin çoğuna temel oluşturan tonalitenin armonik yapı ve özelliklerini, “örtülü olarak” kodlayabilmektedir (Tillmann ve ark., 2000). Müziğe tekrar tekrar maruz kalarak, bu kuralları yakalayan bir zihinsel temsil geliştirirler. Bu yüzden birçok çalışmanın gösterdiği gibi (Bigand, 2003; Brattico, vd, 2006; Pallesen, Brattico ve Carlson, 2003; Tillmann, Bharucha ve Bigand, 2000) müziğin tonal yönlerine hiçbir müzik eğitimleri olmasa ve müzik tecrübesi edinmeseler de hassastırlar.

Çalışma, batı sanat müziği türünde etkin ve aktif bir dinleyici olmamalarına rağmen tonallığı olumlu ve pozitif; atonallığı ise olumsuz ve negatif değerlendirmeleri, katılımcıların batı tonal müziğe pasif maruz kalmayla tonal kuralları içselleştirildikleri (Bigand, vd., 1999: 185; Mcdermott ve Hauser, 2004: 12; Peretz, 2001: 929) ya da batı tonal tarzına aşina olan dinleyicilerin, müzik eğitimi almamış olsalar bile, ses uyumsuzluğuna (Blood vd, 1999: 382; Çallı, 2011; Tezel, 2011), batı kurallarına aykırı olana ve bu üsluba uymayan müziğe (Kutluk, 2009: 322) tipik olarak hemen tepki verdikleri teorisini destekler. Müzik kültürel izler taşır.

KAYNAKÇA

- Altenmüller, E., Schürmann, K., Lim, V. K., & Dietrich, P. (2002). "Hits to the Left, Flops to the Right: Different Emotions During Listening to Music are Reflected in Cortical Lateralisation Patterns". *Neuropsychologia*(40), 2242–2256.
- Bharucha, J., & Krumhansl, C. L. (1983). "The Representation of Harmonic Structure in Music: Hierarchies of Stability as a Function of Context". *Cognition*, 13, 53-102 .
- Bidelman, G. M. (2009). "Neural Corralates of Consonance, Dissonance, and the Hierarchy of Musical Pitch in the Human Brainstem". *J. Neurosci*, October, 21;29(42), 1-17.
- Bigand, E. (2003). “More About the Musical Expertise of Musically Untrained Listeners”. *Annals of the New York Academy of Science*, 999, 304-312.
- Bigand, E., Madurell, F., Tillman, B., & Pineau, M. (1999). "Effect of Global Structure and Temporal Organization on Chord Processing". *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, Vol. 25(No. 1), 184-197.
- Blood, A. J., Zatorre, R. J., Bermudez, P., & Evans, A. C. (1999, April). "Emotional Responses to Pleasant and Unpleasant Music Correlate with Activity in Paralimbic Brain Regions". *Nature Neuroscience*, 2(4), 382-387.
- Brattico, E., Jacobsen, T., De Baene, W., Glerean, E., & Tervaniemi, M. (2010). "Cognitive vs. Affective Listening Modes and Judgments of Music-An ERP Study". *Biological Psychology*, 85(3), 393-409.
- Brattico, E., Tervaniemi, M., Näätänen, R., & Peretz, I. (2006). "Musical Scale Properties are Automatically Processed in the Human Auditory Cortex". *Brain Research*(1117), 162-174.
- Cangal, N. (2014 -7. basım). *Armoni*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Cook, N. (1999). *Müziğin ABC'si*. (T. Doğan, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Cook, N. D. (3 /02/ 2006). “A Psychophysical Explanation for Why Major Chords are ‘Bright’ and Minor Chords are ‘Dark’”. *Proceedings of The First International Workshop on Kansei*.

- Cook, N. D., & Fujisawa, T. (2006). "The Psychophysics of Harmony Perception: Harmony is a Three-Tone Phenomenon". *Empirical Musicology Review*, 1(2), 106-126 s.
- Copland, A. (1965). *Yeni Müzik (1900-1960)*. (A. C. Gedik, Çev.) İstanbul: Yazılama Yayınevi.
- Costa, M., Bitti, P. E., & Bonfiglioli, L. (2000). "Psychological Connotations of Harmonic Musical Intervals". *Psychology of Music*(28), 4-22 s.
- Çallı, B. (2011). *"Tonal ve Atonal Müziklerin Beyinde Yansıması: Bir fMRI Çalışması"*. Dokuz Eylül University, İzmir: Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Erdoğan, N. (1986). *Armoni Kitabı*. Ankara: Kara Kuvvetleri Komutanlığı.
- Fırıncıoğlu, S. (2012). *John Cage Seçme Yazılar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Flores-Gutierrez, E., Diaz, J.-L., Barrios, F. A., Guavera, M. A., Rio-Portilla, Y. d., & Corsi-Cabrera, M. (2009). "Differential Alpha Coherence Hemispheric Patterns in Men and Women During Pleasant and Unpleasant Musical Emotions". *International Journal of Psychophysiology*, 71, 43-49.
- Hamamoto, M., Botelho, M., & Munger, M. P. (2010). "Non-musicians' and Musicians' Perception of Bitonality". *Psychology of Music*, 38(4), 423-445.
- Hutchinson, W. K. (1978). "The Acoustic Component of Western Consonance", *Interface*, 7 (1), 29.
- Kameoka, A. K. (1969). "Consonance Theory". *Journal of the Acoustical Society of America*, 45, 1451-1469.
- Koelsch, S., & Mulder, J. (2002, June). "Electric Brain Responses to Inappropriate Harmonies During Listening to Expressive Music". *Clinical Neurophysiology*, 113(6), 862-869.
- Korsakof, N. R. (1996). *Kuramsal ve Uygulamalı Armoni*. (A. M. Ataman, Çev.) İzmir: Levent Müzik Evi.
- Krumhansl, C. (1990). "A Key-Finding Algorithm Based On Tonal Hierarchies". C. Krumhansl içinde, *Cognitive Foundations of Musical Pitch* (s. 76-110). New York: Oxford University Press.
- Krumhansl, C. L., & Keil, F. C. (1982). "Acquisition of the hierarchy of tonal function in music". *Memory & Cognition*, 10(3), 243-251.
- Kutluk, F. (1997). *Müziğin Tarihsel Evrimi*. İstanbul: Çiviyazıları.
- Kutluk, F. (2009). "Müzik Beğenisi Ölçülebilir Mi?". M. Özgören, & A. Öniz içinde, *The Applied Brain Biophysics Uygulamalı Beyin Biyofiziği ve Multidisipliner Yaklaşım* (s. 319-341). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Tıp Fakültesi Yayınları.
- Lopez, L., Jürgens, R., Diekmann, V., Becker, W., Ried, S., Grözing, B., & Erné, S. N. (2003). "Musicians versus Nonmusicians: A Neurophysiological Approach". *Annals of the New York Academy of Sciences*(999), 124-130.
- McDermott, J., & Hauser, M. (2004). "Are consonant intervals music to their ears? Spontaneous acoustic preferences in a nonhuman primate". *Cognition*, 94, 11-21.
- Meyer, L. B. (1957-Jun.). "Meaning in Music and Information Theory". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15(4), 412-424.
- Mimaroglu, İ. (1961). *Musiki Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Mimaroglu, İ. (1990). *Müzik Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.

- Oransay, G. (1977). *Müzik Teorisi II (Armoni ve Kontrapunt)*. Ankara: Yaygın Yükseköğretim Kurumu Eğitim Enstitüleri Müzik Bölümü.
- Pallesen, K. J., Brattico, E., Carlson, S. (2003). "Emotional Connotations of Major and Minor Musical Chords in Musically Untrained Listeners". *Brain and Cognition*, 51, 188-190.
- Parncutt, R. (1989). *Harmony: A Psychoacoustical Approach*,. Berlin: Springer-Verlag.
- Peretz, I. (2001). "Listen To The Brain:A Biological Perspective on Musical Emotions". P. Juslin, & J. Sloboda içinde, *Music and Emotion: Theory and Research. Series in Affective Science* (s. 105-134). New York, NY, US: Oxford University Press.
- Plomp, R. L. (1965). "Tonal Consonance and Critical Bandwidth". *Journal of the Acoustical Society of America*, 38, 548-560.
- Sachs, C. (1965). *Kısa Dünya Musikisi Tarihi*. (İ. Usmanbaş, Çev.) İstanbul: Milli Eğitim Basımevi (akt. Say, 1994).
- Sammler, D., Gigutsch, M., Fritz, T., & Koelsch, S. (2007). "Music and Emotion: Electrophysiological Correlates of the processing of Pleasant and Unpleasant Music". *Psychophysiology*(44), 293–304.
- Steinbeis, N., Koelsch, S., & Sloboda, J. A. (2005). "Emotional Processing of Harmonic Expectancy Violations". *Annals of the New York Academy of Sciences*(sayı: 1060), 457–461.
- Tezel, N. (2011). *"Akor Yapısındaki Tonal ve Atonal Ayrımlamada Nörokognitif Yaklaşım"*. İzmir: Dokuz Eylül University, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Tillmann, B., Bharucha, J. J., & Bigand, E. (2000). "Implicit Learning of Tonality". *Psychological Review*, 4, 885–913.
- Trainor, L. J., Desjardins, R. N., & Rockel, C. (1999). "A Comparison of Contour and Interval Processing in Musicians and Nonmusicians Using Event-related Potentials". *Australian Journal of Psychology*, 51(3), 147-153.
- Tramo, M., J., Cariani, P.A., Delgutte, B., Braid, L., D. (2001). "Neurobiological Foundations for the Theory Harmony in Western Tonal Music". *Annals of the New York Academy of Sciences*, 930, 92-116.
- Webern, A. (1998). *Yeni Müziğe Doğru*. (A. Bucak, Çev.) İstanbul: Pan Yayıncılık- 2. basım.
- Yöre, S. (2012). *Temel Besteleme Malzemeleriyle Çağdaş Müzik*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Zuckmayer, E., Cangal, N., & Atalay, A. (1975). *Müzik Teorisi (Armoni ve Kontrapunt)*. Ankara: Yaygın Yükseköğretim Kurumu Eğitim Enstitüleri Müzik Bölümü.
- Zuckmayer, E., Cangal, N., & Atalay, A. (1977). *Müzik Teorisi (Armoni ve Kontrapunt)*. Ankara: Yaygın Yükseköğretim Kurumu Eğitim Enstitüleri Müzik Bölümü.

“Müzisyen Kimdir? Tarihsel Evrim İçinde Performansçı Kimliği ve Günümüzdeki Durumu”

Ata Sağıroğlu

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Yüksek
Lisans Öğrencisi
atasagioglu@gmail.com

ÖZET

Teknoloji, geliştiği toplumun ve kültürün bir parçasıdır. Ancak Williams’ın (1989: 125) da dediği gibi “*her yeni teknoloji zihinlere teknolojik determinizm bulaştırır*”. Teknolojik determinizm kabaca, teknolojiyi sosyal yapıdan ayrı bir fenomenmiş gibi görüp, tüm toplumsal değişimlerin ortasına onu koymak başka bir deyişle toplumsal değişimlere teknolojinin neden olduğunu düşünme eğilimi şeklinde tanımlanabilir. Williams’ın (1989) belirttiği “*bilgisayar her şeye egemen olacak*” şeklindeki naraların ana nedenlerinden biri de teknolojik determinizmin bu hatalı bakış açısıdır. Konu müzik teknolojilerindeki gelişmelere geldiğinde ise bu naralar “*artık müzisyene ihtiyaç kalmayacak*” ve “*canlı icra bitecek*” gibi şekillere bürünür. Notasyon gibi kaydetme teknikleri ortaya çıktıkları zamanın ortodoks müzisyenler tarafından eleştirilmiştir. Ancak teknolojik determinizmin müzikteki yansıması daha çok mekanik ya da dijital yollarla müziği kaydedip yeniden üreten teknolojilerin gelişmesi ile ayyuka çıkmıştır. Günümüzde bu tartışmanın ana odağında ise “DJ”ler bulunur.

Bu çalışma “*DJ müzisyen midir?*” sorusuna yanıt ararken farklı ancak benzer bir tarihsel pratikten *Çalıcı Piyano Çalıcısı*’ndan (Player Pianist) yola çıkacak ve aynı zamanda “*Müzisyen kimdir?*” sorusunun da yanıtını arayacaktır. Bu bağlamda çalışma teknoloji ve müzisyenlik ilişkisi üzerinden bir “*müzisyen*” tanımına ulaşmayı hedefler.

Anahtar Kelimeler: Teknolojik Determinizm, Dj, Çalıcı Piyano Çalıcısı, Müzisyen

“Who is the Musician? In Historical Evolution, Performer Identity and Its Current Status”

Dokuz Eylül University, Institute of Fine Arts, Master of Science Student in Musicology
atasagioglu@gmail.com

ABSTRACT

Technology is part of the society and culture in which it develops. In this context, thinking of technology as a privileged actor brings many misunderstandings. But as Williams (1989: 125) said, “*every new technology infects the mind with technological determinism*”. Technological determinism can be defined roughly as a tendency to see technology as a phenomenon distinct from the social structure and to put technology in the center of all social changes, in other words, to think that social changes are caused by technology. And as Williams (1989) states, one of the main reasons for the grunts like “*computers will dominate everything*” is this erroneous view of technological determinism. When it comes to developments in music technologies, these grunts shape like “*no more musicians will be needed because of the technologies*” and “*this technology will end the live performance*”. Recording techniques such as notation have been criticized by the orthodox musicians when they emerged. However, the

reflection of technological determinism in music has emerged with the development of technologies that record and reproduce music through mechanical or digital ways. Today, the main focus of this discussion is on “DJ”s.

This study will be based on a different but similar historical practice from the *Player Pianist* when looking for the answer to the “*are DJs Musicians?*” question and will also look for the answer to the question “*Who is Musician?*”. In this context, the study aims to reach the definition of “*musician*” through the relationship between technology and musicianship.

Key Words: Technological Determinism, Dj, Player Pianist, Musician

Giriş

Çalışmaya başlamadan öncelikle şüphesiz bu çalışmanın neyi amaçladığı neyi amaçlamadığı anlatılmalıdır. Çalışma müzisyen kimliğinin sosyokültürel dinamikler bağlamında bir müzik kültürü söz gelimi Batı Sanat Müziği içinde nasıl değiştiği yani söz gelimi kabaca “hizmetçiler ile aynı statüde olduğu hatta birlikte tırnak kontrolüne çıktığı” durumdan nasıl “ilahlaştırılmış ‘aşkın’ besteciler” statüsüne geldiğini anlatmayı hedeflemez. Çalışmanın asıl amacı müzisyenlerin talepleri, ihtiyaçları doğrultusunda ya da onlardan bağımsız gibi görünen şekillerde gelişen kayıt ve çalgı teknolojileriyle kurulan ilişkiler bağlamında müzisyenin kim olduğu daha doğrusu kimin müzisyen olduğunu tartışmayı amaçlar. Bu noktada da ele aldığı örnekler geçmişten DJ’lik edimiyle benzerlik taşıyan *Çalıcı Piyano Çalıcısı*, müzik medyalarını oynatan bir çalıcı ortam olarak düşünebileceğimiz *Yeniden Üreten Piyano* ve günümüzde tartışmaların odağında olan DJ’lerin durumudur. Buradan hareketle de kapsayıcı bir tanıma ulaşmaya çalışmayı –her yapılan tanımda olduğu gibi oldukça kaba ve birçok soruna gebe olma durumunu da kabullenerek- hedefler.

Kayıt teknolojilerindeki her gelişmenin ardından ortodoks müzisyenlerin ortak endişesinin dışavurumudur bu sözler: “*Artık müzisyene ihtiyaç kalmayacak*”. Bu endişe hiç de yeni ortaya çıkmış değildir ancak müzisyenlik de sanıldığı gibi yitip gitmemektedir. Teknolojinin ilerlemesi işsizliğe neden olmaktadır ama aynı zamanda yeni iş kolları da geliştirmektedir. Benzer şekilde, müzikte ve kayıt endüstrisinde yaşanan yenilikler de müzisyenleri işsiz bıraktığı kadar yeni “müzisyenlik” biçimleri de yaratmaktadır. Bu bağlamda müzisyenliğin kaybolmadığı, değiştiği ya da müzik ve teknoloji birlikteliğinin sürekli farklı bağlamlarda “evrim” geçirdiği söylenebilir.

Benjamin (2018: 167) sanat eserinin yeniden üretiminin geçmişte de var olduğunu ancak “*sanat yapıtının teknik aracılığıyla yeniden üretilmesi*”nin yeni bir olgu olduğunu belirtir. Bu bağlamda gelişen teknolojiyle “*müzisyensiz müzik*” başka bir deyişle sanattaki *insandışılaştırma* (dehumanization) müziği yeniden üretebilen teknolojik aletlerin geliştiği andan itibaren insan yaşamının gündemine gelmiştir (Patterson, 2014). Bu açıdan canlı icranın ve canlı icrayı gerçekleştiren müzisyenin geleceği hep tartışma konusu olmuştur.

Bu makalede amaçlanan, süreci fonograf, çalıcı piyano; çalıcı piyano çalıcısı ve DJ üzerinden ele alarak “icra” ve “kayıt” dikotomisini “müzisyenlik” özelinde tartışmaktır.

KAYIT TEKNOLOJİSİ VE TEKNOLOJİK DETERMİNİZM

Bu bölüme, çalışma özelinde teknoloji kavramı ile anlaşılması gerekenin ne olduğunu belirterek başlamak doğru olacaktır. “*Toplumun kullandığı araçlar, aletler ve bunların nasıl üretilip kullanıldığına dönük bilgi*” (Haviland vd. 2006: 378) başka bir deyişle, Smaj’sın (2006:

2166-2167) da belirttiği gibi biotik ve abiotik olarak insan eliyle ya da başka aletlerle üretilmiş şeyler ve bunları üretme bilgisi olarak tanımlanabilir.

Pfaffenberger (1988) teknolojiye yaklaşımları ikiye ayırır. Bunlardan ilki “*teknolojik uyurgezerlik*”tir. Buna göre teknoloji tek başına iyi ya da kötü değildir, onu kullanma biçimleri iyi ya da kötü olabilir. Yazara göre bu tür eğilimli insanlar teknoloji yapmayı teknisyenler ve mühendisler boş vermiş bir şekilde bırakır. Pfaffenberger’in bahsettiği diğer eğilim ise “*teknolojik determinizm*”dir. Teknolojiyi sosyal yapıdan ayrı bir fenomenmiş gibi görüp, tüm toplumsal değişimlerin ortasına onu koymak başka bir deyişle toplumsal değişimlere teknolojinin neden olduğunu düşünme eğilimidir. Williams’a (1989: 125) göre “*her yeni teknoloji zihinlere teknolojik determinizm bulaştırır*” ki bu Williams’ın belirttiği “*bilgisayar her şeye egemen olacak*”ın bir başka versiyonu olan “*artık müzisyene ihtiyaç kalmayacak*”ın da ortaya çıkış nedenidir. Ancak bu düşüncede olanların gözden kaçırdığı nokta her teknolojinin toplumsal süreç içerisinde var olduğudur. Bu bağlamda teknoloji, kültürden ve sosyal yapıdan ayrı düşünülemez.

Müzik kaydı olarak düşünülebilecek bilinen en eski örnek bundan 3,500 yıl öncesine yani milattan önce 1500’lere tarihlenen *Vedic ilahileridir* (Unesco, 2019). Bu ilahiler tekrar edilerek söylenen ve yeniden kombine edilen sözler ve beden hareketlerini içerir. Öte yandan bilinen en eski bir nesne üzerine kaydedilmiş müzik yazısı ise Babillere aittir ve milattan önce 1250 ile 1200 arasına tarihlenir (West, 1994). Daha önce verdiğimiz teknoloji tanımlarına göre bu kayıtlar pek tabii ki de kayıt teknolojisi sayılabilir niteliktedir. Müziği kaydetmek ve yeniden üretebilmenin bir diğer yolu ise sesi yakalamak ve yeniden üretmektir. Bunun için kullanılan metodoloji ise fonografta olduğu gibi fiziksel olarak titreşim ile oluşan sesin bu fiziksel özelliğini kaydetmek ve dönüştürmektir. Süreç fonografta basitçe şöyle işler, kalakta toplanan ses, deriyi titreştirir, titreşen deriye bağlı olan iğne ucu (başlarda alüminyum folyo) kişinin çevirdiği bal mumunda gedikler açar. Bu durum tersine yani bal mumu silindirden, iğneye, iğneden zara ve zardan kalağa şeklinde çevrildiğinde ise kaydedilen ses yeniden oluşmuş olur. Çalıcı Piyano için kâğıt ruloya yapılan kayıt ise ileride bahsedileceği gibi bazı yönleriyle fonografla benzerlik taşıırken bazı noktalarda da ayrışır.

Müziği yeniden üretmek için farklı kayıt ve yeniden üretme teknolojileri kullanılmıştır bunlardan mekanik olarak yeniden üretmeye dayalı en yaygın versiyonu ise varil orgu, varil çanı, müzik kutusu ve benzeri çalıcılarda kullanılan teknolojinin en eski örneği milattan sonra birinci yüzyıla dayanan müzikal otomatlardır. Bunlarda genellikle sabitlenmiş pinli çarklar bulunur. Ancak yeniden programlanabilir olan ilk örnek ise Banu Musa Kardeşler’in flüt çalıcısı (ya da Allah’ın otomatu) denilen otomatır ve milattan sonra dokuzuncu yüzyıla tarihlenir. Bu ve diğer mekanik çalgılarda genellikle pinlerin konumlandırılmasıyla üzerine müzik kaydedilmiş ve kaydedilmiş olan müziği doğrudan ya da dolay ses çıkaran ya da ses çıkmasına neden olan aksamaları tetikleyen ve böylelikle yeniden üreten silindir, çark ya da varil şeklinde parçalar kullanılmıştır. Bu tür çalıcılara ya da çalgılara Viyana üçlüsünün (Mozart, Haydn, Beethoven) tamamı ve birçok besteci özellikle klasik dönemde eser yazmıştır. Daha sonraları ise kullanımı, taşınması gibi pek çok özelliği daha avantajlı olan kâğıt rulolara geçilmiştir (Patterson, 2014). Ancak görülen o ki rulo, çark silindir gibi dönen ve şeklen birbirine benzeye yapılar üzerine kaydetmek ya da bunlar kullanılarak müzik üretmek (çalıcı piyano gibi) ve ya müziği yeniden üretmek (fonograf ve yeniden üreten piyanoda olduğu gibi) uzun dönem süreklilik göstermiştir.

Kayıt teknolojisi de diğer teknolojiler gibi farklı anlamlara gelebilir. Turino’nun (2008) gösterdiği gibi bazı topluluklarda kayıt bir anı biriktirme biçimi olarak iş görebilir. Öte yandan müzik endüstrisinde olduğu gibi tecimsel bir amaca yönelik de işlev kazanabilir ya da Rock Müzik otantisitesindeki “*kayıt gibi çalma*” idealinde olduğu gibi neredeyse Batı Sanat

Müziği'ndeki notasyona denk düşecek şekilde, icranın nasıl yapılması gerektiğini gösteren bir değişmez olarak da kullanılabilir (Çerezcioğlu 2016). Bu bağlamda teknolojinin nasıl kullanılacağı, kullanıldığı kültürün ve toplumun o teknolojiye yüklediği anlama göre farklılaşır.

Müzikte kayıt teknolojisinin getirdiği değişimi anlamak adını, mekanik yeniden üretimi gerçekleştiren ve popülerleşmiş eski teknolojilere bakmak faydalı olacaktır çünkü müzisyenliğin geleceği için yaşanan endişelerin ilk tohumları oradadır. Patterson'un (2014) de belirttiği gibi fonografin ve çalıcı piyanonun icadı kültürel elitler ve muhafazakârlar için sanatın vülgarize olması anlamı taşımaktadır. Bu açıdan "sanat" mitinin, Benjamin'in (2018) deyişiyle "sanatın aurasının" dağılmasında bu tür popüler teknolojik araçların kullanımı başat rol oynar. Bu açıdan fonograf ve çalıcı piyanoyu ele almak yararlıdır.

Fonograf ve Çalıcı Piyo

Çalıcı piyano ve yeniden üreten piyano benzer şekilde havalı sistemle, hava boşlukları sayesinde tetiklenerek çalışır. Yine benzer şekilde ikisinin de ilk versiyonları piyanodan bağımsız şekilde ancak piyanonun üzerine getirildiğinde çalışır. Öte yandan ikisi de kâğıt ruloya kaydedilmiş eserleri çalar. Ancak bu iki çalgı/çalıcı amaçsal olarak birbirinden farklıdır. Çalıcı piyanoda çalınan eserin hız ve nüansları gibi pek çok dinamiği çalıcının kontrolündedir. Hatta bu yüzden çalıcı piyanoyu bir müzik aleti ve kullananları da müzisyen olarak daha doğrusu "pianolist" olarak görenler olmuştur. Ancak yeniden üreten piyanoda kullanıcının esere bir etkisi yoktur çünkü amaç kaydedilmiş olanı kaydedildiği gibi tekrar çalmaktır (Patterson, 2014). Bu bağlamda yeniden üreten piyano bir çalgı olmaktan çok bir çalıcı ortam niteliğindedir. Yine başka bir ayrıma dikkat çekmek gerekir ki o da fonograf ve gramofon arasındadır. Gramofon disk şeklinde kaydeder ve çalarken, fonograf bal mumundan bir silindir ile çalışır. Bu bağlamda tartışma fonograf ve onun özellikleri bağlamında yapılacaktır.

Çalıcı piyano pek çok açıdan düzenlenebilir bir kayıt sürecine sahiptir yani işin hem üretim hem de kullanım kanadında kâğıt ruloya ve eserin seslendirilişine müdahale edilebilir. Paterson (2014: 4) göre, çalıcı piyano ve fonograf kaydedilen müziği okuma konusunda benzerlik taşır, ikisi de müziği yeniden üretmek için mekanizmaya ihtiyaç duyarlar. Ancak fonografda kaydedilen müziği düzenleme veya değiştirme şansı çok azdır. Bu bağlamda kullanıcı kanadında fonograf, çalıcı piyanodan çok yeniden üreten piyanoya benzemektedir. Daha önce de belirttiğimiz gibi fonograf, kalağa bağlı zar ve iğnenin titreşimiyle kayıt yapabilme yetisine sahipken (Hendly, 2014) çalıcı piyanoda kayıt el ile düzenlenir. Öte yandan silindirik bir rulodan çıkan kâğıt yapısı şeklen fonografin bal mumu silindirini andırmaktadır ki daha önce bahsettiğimiz varil formuyla silindirini ilişkisi Basalla'nın (2013) süreklilik savını kanıtlar niteliktedir. Fonografin, fonotograf, paleofon ve gramafon ile olan ilişkisini (Attalli, 2009: 90-101) düşündüğümüzde de Williams'ın (2003: 13-17) televizyonun icadında üzerinde durduğu gibi icatların toplumsal süreçler içerisinde süreklilik içinde geliştiği ancak "yalıtılmış" ve "dahi" mucitlere dayalı olmadığını bu bağlamda süreklilik arz ettiği fenomenini görebiliriz. Böylece aslında süreç bizim dahi olarak gördüğümüz ve öne çıkardığımız kimseleri yaratır.

Bu noktada sürecin ortaya çıkardığı bir başka şeye göz atmak gerekir "yeni müzisyenlik biçimleri"ne.

YENİ TEKNOLOJİLER, YENİ MÜZİSYENLİK BİÇİMLERİ

"Artık müzisyene ihtiyaç kalmayacak" düşüncesinin çok da doğru bir düşünce olmadığını ses kayıt teknolojilerinin gelişmesinin amatör müzisyenleri ve öğretmenleri azaltmak bir yana dursun arttırdığını Katz (2011) yaptığı çalışmayla ortaya koyar. Patterson'un (2014) da çalıcı piyanoyla ruloların düzenlenebilir olmasından faydalanarak sınırları zorlayan

eserler yazmak gibi yeni fırsatların ortaya çıktığını belirtmiştir. Günümüzde de farklı ama benzer tartışmaların sürdüğü gözlemlenmektedir. Diğer bölümde cevap aranacak soru olan *DJ müzisyen midir?* sorusu ile *çalıcı piyano çalıcısı/çalıcı çalıcısı müzisyen midir?* sorusu paralellik taşımaktadır.

Öte yandan bu tartışma yeni tartışmalara kapı açar. Günümüzde kayıt teknolojisindeki gelişmelerle artık bir çalgının sesini yaratmak için çalgının kendisine ihtiyaç kalmamıştır. Bunun yerine simülatörler bu işi görmektedir. Simülasyon kuramına göre bir simülasyon zamanla gerçeğin yerine geçip simülakır haline gelir ve gerçeğin kendisi olur. Böylece aslında gerçeğin de yalnızca simülakrlar yoluyla ortaya çıktığı başka bir deyişle gerçeği yaratanın, şeyleri gerçek olarak düşünmek olduğu ortaya çıkar. Bu bağlamda gerçek simülasyonların arasında var olmakta ve biçimlenmektedir yani gerçek aslında bir simülakırdır (Buadrillard, 2017: 13-21). Bu düşüncüyü müziğe uyarlamak mümkündür. İster günümüz isterse geçmişten örnekler vererek bu süreci gözlemleyebiliriz. Sözelimi doğadaki sesleri taklit ettiği başka bir deyişle simüle ettiğine inanılan müzik mitinin ortaya çıkış hikayesi, doğanın sesinin ne olduğunun ya da yalnızca müzik yolu ile anlaşılabilirliği *“doğaldaki sesler müzik midir?”* gibi sorularla tartışılan bir duruma gelir. Bu bağlamda müzik, simüle ettiği sesin yerine geçer ve gerçeğin kendisi olur. Bu en eski müziğin ortaya çıkış mitinden günümüze gelecek olursak bilgisayar simülatörleri ve efektleriyle düzenlenmiş olan sesler, fiziksel olarak var olan çalgılardan beklenen seslerin yerini alır. Bu açıdan metanın fetiş doğası ya da müzik metaya dönüşüp fetiş bir anlam kazanması ortaya çıkar. Sözelimi fonografin, yeniden üreten piyano ya da çalıcı piyanonun çoktan hayata gözlerini yummuş bestecileri yeniden hayata döndürüyor oluşu, yalnızca kâğıt ruloyu, bal mumu silindiri ya da her hangi bir medyayı satın almanın aynı zamanda müzisyeni de satın almak anlamına gelmesi (Taylor, 2007: 297-301) metanın kutsallaştığı bir noktanın yaratılmasına neden oluyor. Yazarın gösterdiği *“ustaların parmakları senin piyanonda”* örneğinde de olduğu gibi teknolojik gereçle yeniden canlandırılan Beethoven’ın gerçekliği bir simülasyona dönüşmüştür. Bu bağlamda dinleyici için müzik aletinden çıkan ses Beethoven’a aittir ve artık Beethoven odur. Bu açıdan müzik performansının ne olduğu dolayısıyla müzisyenliğin ne olduğu ve yaptığı iş de tartışmaya değer bir konu haline alır.

“Çalıcı Piyano Çalıcısı Müzisyen Midir?” ya da “Müzisyen Nedir?”

Asıl gerçeğin ne olduğunun muğlaklığının gerçeğin aslında gerçeği görme biçimleri başka bir deyişle görüneni, algılananı ve anlamlandırılanı gerçek sayma olduğunu önceki bölümde anlatmaya çalıştım. Bu bölümde ise *“gerçek müzisyen”* konusu üzerinden *“Çalıcı piyano çalan”*’ın müzisyenliği tartışılacak. Bu bağlamda gerçek müzisyen tanımı yani benim gerçek müzisyeni görme, algılama ve anlamlandırma biçimim üzerinden *“çalıcı piyano çalan”* değerlendirilecek. Bu bağlamda her tanımın Erol’un (2015) dikkat çektiği *“tanım”*’ın bir tanımını hatırlamak gerekir. Buna göre *“tanımlanan şeyi tanımladığı çerçeveye sınırlandıran tanım, tanımlayanın tanımladığı şey hakkındaki deneyimini referans yaparak ifade edebileceği bilişsel bir üründür”*(Erol, 2015: 11).

Müzisyenin kim olduğu üzerine yapılan tanımlar genellikle yetenek/ustalık ve profesyonellik üzerinden gerçekleştirilir. Örneğin Cambridge sözlüğüne (2019) baktığımızda şöyle bir tanımla karşılaşırız; *“genellikle meslek olarak müzik yapmak üzerine beceri kazanmış(skilled) kimse”*. Türk Dil Kurumu (2019) ise şöyle bir tanım vermektedir: *“müzik eserleri yaratan, besteleyen veya besteleri çalan kimse, müzikçi”*. İki tanımın da belli başlı sorunları vardır. Sırasıyla bu sorunların en büyükleri “meslek”, “besteleri çalma” terimlerinde yatar. Tabii ki “genellikle” kelimesi “meslek” terimi üzerine yapacağım eleştiriyi haksızmış gibi gösterebilir ilk bakışta ancak gerçekten “genelde” müzisyenler bu işi meslek olarak yapan

insanlar mıdır? Kaemmer'in (1993) belirttiği gibi pek çok toplum müzisyenleri amatör ve profesyonel olarak ikiye ayırır ve genellikle para kazanıp kazanmama yani müziği meslek olarak yapmak ya da yapmamak üzerinde düğümlenir. Bu bağlamda, müziği yapan kişilerin “genellikle” profesyonel olduğu başka bir deyişle bu işi “meslek” olarak yaptığı yani para kazandığı savı pek çok açıdan su götürür bir savdır. Kaemmer'in (1993) ele aldığı; bireysel, toplu, sözleşmeli (bunun altında parasal destekli, tecimsel kompleksler olarak ayrılan dallar vardır) müzik olayları ve Turino'nun (2008) ele aldığı katılımcı icra, sunumsal icra ve stüdyo sanat icrası şeklindeki icra çeşitlerini düşünersek, müzik yapmak için “beste”ye, “meslek erbabı” olarak yapmaya gerek olmadığını görebiliriz. Toplu müzik olaylarında katılımcı icra yapan birey müzik ediminde bulunur böylece müzik yapmış olur. Bir dini ritüelde topluca yapılan müziğin icracısı o ritüele katılan ve ilahileri söyleyen kişiler değilse kimdir? Kaemmer (1993) müzisyenliği toplumsal bir rol olarak görür. Bu bağlamda rol kuramından da hareketle kişilerin toplu pratiklerde “müzik yapan” kişi olma durumu söz konusudur. Bu tanım belki ortodoks müzisyenlere pek hoş gelmeyecek olabilir ancak şu örnek üzerinden düşünmek belki daha anlamlı olur. Sunumsal bir icra sırasında örneğin bir konser etkinliğinde örneğimiz bir rock konseri olsun, seyirciye “şimdi sizde” diyen müzisyen, kendi yaptığı şarkı söyleme pratiğini dinleyiciye bırakıp kendisi dinleyen konumuna ve dinleyici edimleyen konumuna geçtiğinde yani katılımcı bir icraya dönüştüğünde ne olur? Benzer şekilde *Johann Strauss*’un *Radetzky Marşı*’nı yöneten *Karajan* izleyicilerin alkışlarını yönetirken onları eserde kendine ait bölümü icra eden bir grup olarak mı görür yoksa “sanat müziği dinleme adabını” edinmemiş kimseler olarak mı? Bilindiği üzere çalgılar tarihsel olarak evrilmişlerdir. Örneğin trompet, doğal boru trompet iken üzerinde hiçbir delik barındırmaz, barok trompette ise dört adet delik bulunmaktadır, günümüzde ise üç adet piston ile çalınır. Başka bir deyişle trompet çalmak geçmişe göre çok daha kolay bir hale gelmiştir bu bağlamda eğer DJ’in yaptığı iş “basit”, “kolay” olarak algılandığı için “müzisyen” olarak görülüyorsa modern trompet çalanlar aynı perspektif ile doğal trompet çalanlardan “daha az” mı müzisyendir? Ya da *Karajan*’ın orkestrayı yönetirken bir çalgı çalmadığını ancak aynı anda tüm orkestrayı ve dinamiklerini yönettiğini düşünersek *Karajan*’ın yaptığı şey müzik ve o anki rolü müzisyenlik değilse nedir?

Üzerine yaptığımız tartışmanın ardından pek çok sorunu kendi içinde barındıran müzisyen tanımını yapmak yerinde olacaktır. *Müzisyen, müzik olarak adlandırılan ses ve sessizlik edimini fiziksel olarak icra eden ve/veya onu kurgulayan ve/veya onun dinamiklerine amaçlı olarak müdahale eden kişi ya da kişilerin her biridir*. Bu bağlamda icranın dinamiklerini belirleyen kondüktör, eser kurgulayan besteci, stüdyo sanat icrası olarak görebileceğimiz bir edim gerçekleştiren DJ, bir müzik pratiğinde müziğe eşlik eden kişi, evde tek başına şarkı söyleyen birey ya da kondüktörün orkestra üzerindeki dinamikleri belirlemesine yakın bir işi yapan çalıcı piyano çalıcısı; müzisyendir.

Sonuç

Açıklamaya gayret ettiğimiz ve tartıştığımız müzisyenlik meselesi, “*kayıt*” ve “*icra*” unsurları üzerinden konu edilmiştir. Bu bağlamda kaydın yeniden çalımındaki soundun dinamiklerine etki eden, çalıcı piyano çalıcısı (player pianist), üretim ve yaratım gerçekleştirmesi nedeniyle pek tabii ki müzisyen olarak değerlendirilebilir. Öte yandan yeniden üreten piyanoda ve fonografta ise müziğe etki etme teknolojinin amaçları da göz önüne alındığında söz konusu değildir. Açık bir şekilde bu teknolojilerin kullanımı, kaydedilmiş olanı kaydedildiği gibi yeniden üretmek üzerinedir. Ancak Gramofon gibi biçimsel ve kullanım açısından fonograftan daha az narin olması nedeniyle kullanıcının daha rahat üzerinde “deneme” yapması muhtemel olan ve olmuş ortamlar beraberinde müziği manipüle etmeye böylece kaydedilmiş olanı değiştirme ve ona etki etmeye olanak sağlamıştır. Bu bağlamda DJ

de hem geleneksel anlamda plaklar üzerine çalışan hem de sanal olarak benzer bir edimi gerçekleştiren günümüz versiyonu olsun müzik edimini gerçekleştirme biçimleri nedeniyle pek tabii ki müzisyen olarak düşünülebilir.

Fonograf ve çalıcı piyano örneğinde olduğu gibi müziğin üretiminde ve tüketiminde yaşanan dehumanization (insandışılaştırma) müzisyenliğin sonu değil ancak başka müzisyenlik biçimlerinin ortaya çıkmasını sağlayabilir nitelikte gelişmeler olarak gözlemlenir. Aeolian markasının kendi çalıcı piyanoları için özel bestelenen eserleri 1921 yılında konser salonunda seslendirmesinde (Patterson, 2014) olduğu ya da DJ örneğinde ya da karaoke (boş orkestra anlamına gelen karaoke çalıcı piyanoda kâğıt ruloların üzerine şarkı sözlerinin de yazılması dolayısıyla aslında çalıcı piyanoya da yapılan bir edimdir) ve playback yapma örnekleri üzerinden düşünebileceğimiz gibi müziğin farklı şekillerde kaydedilmiş ve yeniden üretilebilir olması müzisyenliği “bitirmek” yerine müzisyenliğin biçim değiştirmesine etki etmiştir. Hatta kayıt teknolojileri üzerinden baktığımızda “ses mühendisliği” gibi batı sanat müziğinde kondüktörün yaptığı için bir benzerini kaydedilmiş ve kaydedilmekte olan seslerin üzerinde yapan mesleklerin de ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu bağlamda yazının giriş kısmında belirttiğim ve sıklıkla atılan “Artık müzisyene ihtiyaç kalmayacak” narasına verilebilecek cevap sanırım “henüz böyle bir şey söz konusu değil” olacaktır.

Kaynakça

- Attalli, J. (2009). *Noice*. University of Minnesota Press .
- Basalla, G. (2013). *Teknolojinin Evrimi*. (C. Soydemir, Çev.) Doğu Batı Yayınları.
- Benjamin, W. (2018). *Walter Benjamin Kitabı: Seçme Yazılar*. (T. Tayanç, Çev.) Ankara: Dipnot.
- Buadrillard, J. (2017). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (O. Adanır, Çev.) Ankara: Doğu Batı.
- Cambridge. (2019). 2019 tarihinde <https://dictionary.cambridge.org/tr/s/C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/musician#dataset-cald4> adresinden alındı
- Çerezcioğlu, B. A. (2016). Otantisite Göstereni Olarak Canlı Performans. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(44), 1420-1428.
- Erol, A. (2015). *Müzik Üzerine Düşünmek* (2 b.). İstanbul, İstanbul: Bağlam.
- Haviland, W. A., Prins, H. E., Walrath, D., & McBride, B. (2008). *Kültürel Antropoloji*. İstanbul: Kaknüs.
- Hendy, D. (2014). *Sesin Beşeri Tarihi*. (Ç. Çıdamlı, Çev.) Kolektif Kitap.
- Kaemmer, J. E. (1993). *İnsan Yaşamında Müzik*. (Y. Özer, Çev.) İzmir: Yayınlanmamış Çeviri.
- Pfaffenberger, B. (1988). Fetishised Objects and Humanised Nature: Towards an Anthropology of Technology. *Man, New Series*, 23(2), 236-252.
- Smajls, J. (2006). Technology. H. J. Birx (Dü.) içinde, *Encyclopedia of Anthropology* (s. 2166-2167). Sage Publications.
- Taylor, T. D. (2007). The Commodification of Music at the Dawn of the Era of "Mechanical Music". *Ethnomusicology*, 281-305.
- TDK. (2019, Ocak 10). Türk Dil Kurumu: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c3eb3aa5c16f2.16707497 adresinden alındı
- Turino, T. (2008). *Music as Social Life*. Chicago: University of Chicago Press.
- Unesco. (2019). Tradition of Vedic chanting. 2019 tarihinde <https://ich.unesco.org/en/RL/tradition-of-vedic-chanting-00062> adresinden alındı
- West, M. L. (1994). The Babylonian Musical Notation and the Hurrian Melodic Texts. *Music & Letters*, 75(2), 161-179.
- Williams, R. (1989). *İkibine Doğru*. İstanbul: Ayrıntı.
- Williams, R. (2003). *Televizyon, Teknoloji ve Kültürel Biçim*. (A. U. Türkbağ, Çev.) Dost.

“Bağımsız Müzikte Kültürel Sermayenin Dolaşımı: Apeiron Kolektif Örneği”

Aykut Barış Çerezcioglu

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Müzik Bilimleri Bölümü

Özet

Bourdieu’nun sınıfsal ilişkiler üzerinden konumlandığı kültürel sermaye kavramı, farklı çalışma alanlarında olduğu gibi popüler müzik çalışmalarında da karşılık bulur. Belirli müzik türleri çevresinde bir araya gelen kolektifler içerisinde yer alan bireyler, kültürel sermayeyi oluşturan unsurlarla kendi bütünlüklerinin geleneksel değer ve pratiklerini geliştirirler. Kültürel sermayeyi oluşturan unsurları birbirleriyle paylaşırlar ve bu unsurların devamlılığını sağlarlar. Böylelikle kendi pratiklerini, diğer pratiklerden ayıran değer ve anlam kategorilerini yaratmış olurlar.

Bağımsız Müzik (Indie music) scene kültürel sermayesini, ana akım uygulamalara karşı olduğunu iddia ettiği pratiklerle kurar. Bu çalışma, bir Bağımsız müzik kolektivitesi olan Apeiron Kolektif’in, Bağımsız müzik scene’in kültürel sermayesini, İzmir yerelinde nasıl dolaşıma soktuğunu anlamayı amaçlar. Çalışma ayrıca kolektifin, bağımsız müziğin kültürel sermaye unsurlarını kendilerini kimliklendirmede nasıl kullandıklarını açıklamayı da amaçlar.

Anahtar kelimeler: Bağımsız müzik, kültürel sermaye, Apeiron Kolektif

“Circulation of Cultural Capital in the Independent Music: Case of Apeiron Collective”

Abstract

Bourdieu’s concept of cultural capital which he positions through class relations, reflected in popular music studies. Individuals taking part in collectivities enhance their traditional values and praxis with the elements of the cultural capital, share them out and maintain their permanency. They share the elements of cultural capital with each other and ensure the continuity of these elements. Thus they create categories of value and the meaning that distinguish their own practices from other practices.

The indie music scene establishes its cultural capital through practices against mainstream practices. This study aims to understand how Apeiron Collective (is an indie music collective) circulates the cultural capital of the indie music scene in the Izmir locality. This study also aims to explain how the Collective uses the cultural capital elements of independent music to identify themselves.

Key words: Indie music, Cultural capital, Apeiron Collective.

Giriş

Bourdieu, kendine has bir sosyolojik yaklaşım biçimi geliştiren ve bu yaklaşımla hem sosyolojiyi hem de sosyal bilimlerin farklı alanlarını etkileyen bir bilimci olarak öne çıkar. Toplumsal olgular üzerinde duran Bourdieu, bireylerin bu olgular içinde ve bu olgularla dünyaya anlam verdiklerini belirtir. Bu düşünceye göre bireyler gündelik hayat içerisinde adeta ‘öylesine’ yaşayıp geçen varlıklar olarak algılanamazlar. Yazara göre bireyler, gündelik hayatın örgütlü pratikleri içerisinde toplumsal dünyalarını inşa ederler (Wacquant, 2016: 19). Bu pratikleri içerisinde kendi bireysel ya da kolektif iktidar ve mücadele “alanlarını” kurarlar.

Sosyolojik yaklaşımının en önemli kavramlarından birini oluşturan alan kavramı ile Bourdieu, toplumsal hayatın vuku bulduğu birbirinden farklı yapıları (aile, eğitim, bilim, din, meslek grupları vb...) kastederek. Bu yapılar -ya da Bourdieu diliyle ifade edersek- bu alanlar, her biri kendilerine ait “kurallar, düzenlilikler ve otorite biçimlerine sahip” (Palabıyık, 2011: 136) çoğu zaman birbirlerinininkilerden farklı işleyiş biçimleri içeren, tarihsel olarak yapılandırılmış arenaları oluşturur. Bourdieu, gündelik hayatın örgütlü pratiklerini oluşturan bu alanları, farklı sosyal ilişki dizgelerini anlamak için kullanır. Swartz’ın da (2011: 22) belirttiği gibi Bourdieu’ya göre modern toplum görece özerk olsalar da yapısal açıdan benzeşik alanlardan oluşur. Alan içindeki “her fail farklı hacim ve türde sermayeyle alanda bir konum sahibi olur ve failerin alan içindeki hareketleri, ellerindeki sermaye türlerini” (Koçak 2012: 91) biriktirme ve değerlendirme becerisine göre değişkenlik kazanır. Bu sermaye türlerinden biri de kültürel sermayedir.

Kültürel sermaye insanların, “kendilerini başkalarından farklılaştırmada başvurduğu stratejilerle simgesel anlam kazanan söylemler ve pratikler” (Erol 2003: 56) olarak tanımlanabilir. Bu söylemler ve pratikler bireylerin “belli ortak değerler, davranışlar, pratikler vb. etrafında bir araya gelerek sınırlarını belirledikleri” (Çerezcioglu 2013: 69) kolektiviteler içerisinde inşa edilir. Bu kolektiviteler, az önce adları anılan aile, eğitim, bilim, din, meslek grupları gibi organizasyonlar olabileceği gibi kültürel düzeyde geliştirilen çeşitli gruplar da olabilir. Modern hayat içerisindeki bireyler, icad edilmiş kolektiviteler içerisinde konumlanırken temelde, diğerlerinden farklılaşma ve aidiyet hissiyle hareket ederler ve böylelikle ötekilerden farklılaşmayı sağlayacak “alanlar” inşa ederler. Bu anlamda sosyolojik düzeyde birer “alan” olarak da ele alınabilecek olan kolektivitelerin, birbirlerinden farklılaşma noktalarını kuran en önemli unsurlarını da sahip oldukları kültürel sermaye biçimleri oluşturur. Bu çerçeveden bakıldığında kültürel sermaye bireylerin, içinde yer aldıkları kolektivitelerde/alanlarda geçirdikleri sosyalleşme sürecinde edindikleri unsurlardan oluşur. Kendi kolektivitelerine ait olan kültürel sermaye, kendilerini diğer kolektivitelerden ayırıcı sınır çizgileridir.

Modern hayatın gündelik hayatı içerisinde bireylerin birbirlerinden farklılaşma stratejilerinin belki de en önemli biçimlerinden birini oluşturan beğeni grupları ve popüler müzik seneleri de kendilerine ait kültürel sermaye birikimleriyle, üyelerine farklılık ve bir bütünün parçası olma hissini sağlar. Böylelikle;

“Scene’i oluşturan gruplar, ortak tınılar, söylemler ve eylemler gibi birbirleriyle kurdukları pek çok ortak nokta ile scene’in bütünlüğünü oluştururlar. Ortaklık sağlayan ve benzerlik ilişkileri çerçevesinde scene’in üyelerinin paylaştığı bu davranışlar, pratikler, tutumlar ve değerler toplamı, scene’in kendi içinde yarattığı ‘kültürel sermayesi’nin (cultural capital) bir sonucudur” (Çerezcioglu 2013: 70).

İnsanların ortak değerler, söylemler ve pratikler çevresinde bir araya gelmelerini sağlayan kültürel sermaye unsurları, scene'in sınırlarını belirlemeye yarar. Scene üyeleri kültürel sermaye unsurları ile kendi bütünlüklerini, gelenekselleşen değerlerini ve pratiklerini geliştirirler. Kültürel sermaye unsurlarını birbirleriyle paylaşırlar ve bu unsurların devamlılığını sağlarlar. Bu çerçeveden bakıldığında kültürel sermaye unsurları popüler müzik scenelerinin bel kemiğini oluşturur. Bir müzik scene'nin ve üyelerinin kültürel farklılık kategorilerini kurar.

Kültürel sermayenin popüler müzik kolektivitelerindeki görünürlüğünü formüle etmek için Thornton (1995) "alt kültürel sermaye" (subcultural capital) terimini önerir. Erol'un (2003: 74) belirttiği gibi alt kültürel sermaye, "muhalif bir kültürel pratiğe üyeliğin bir çeşit kanıtı olan, içerden bilgi" olarak anlaşılabilir. Thornton'un anlatımlarından alt kültürel sermayenin, üyeler tarafından paylaşılan, üyelerin değer verdiği, üyelerin farkında olmadan içselleştirdiği ve kendilerini (ve birbirlerini) aynı bütünün parçası olarak tahayyül etmelerini sağlayan söylem ve pratikler dizisi olduğu anlaşılır (Thornton, 1995).

Alt kültürel sermaye teriminin içerimleri ile bakıldığında scenelerin sahip oldukları kültürel sermaye biçimi daha rahat biçimde anlaşılır. Buna göre scene'in kültürel sermaye bileşenleri scene üyelerinin kendi bütünlüklerinin geleneksel değer ve pratiklerini geliştirdikleri, görünüm, söylemler ve davranışlar hakkında bilgili ve 'görgülü' olma halini ve bununla birlikte gündelik hayatın rutininden kaçışta formüle edilmiş gündelik bilgileri içeren, diğerlerinden farklı olan pratikler/söylemler/konumlanışlarla kurulan değerler bütünü olarak tanımlanabilir.

Bağımsız Müzikte Kültürel Sermaye

Bu bölümdeki aktarımlar genel olarak çalışmanın da örnek olayını oluşturan Apeiron Kolektif üyeleriyle yapılan görüşmeler sonucu elde edilen verilerden hareketle derlenmiştir. 1970'lerin Punk akımının, müzik endüstrisinin bileşenlerinden uzak durmak amacıyla üyelerini motive ettiği "kendin yap!" mantığına dayalı olarak Bağımsız müzik (indie music), grupların ve müzisyenlerin kendi kayıt ve dağıtımlarını kendi imkanlarıyla gerçekleştirdikleri bir işleyişe gönderme yapar. Böyle bakıldığında Bağımsız müzik scene, belirli bir müzik türünü işaret emekten ziyade belirli bir iş yapma (kendin yap!) biçimi çevresinde birleşilen bir kolektiviteyi oluşturur. Kendi başına kayıt ve dağıtım yapma, müzik endüstrisinde ana akım (main stream) olarak kabul edilen türlerin dışında kalıp 'alternatif' olarak işaretlenen üsluplarda ürünler vermeyi de beraberinde getirir.

Bağımsız müzik geleneği içinde yer alan gruplar ve müzisyenler kimi ortak pratikler ve söylemler çevresinde birleşirler. Kendi işlerini kendileri yapıyor olmalarının yanında, ticari kaygı gütmedikleri, öncelikli ortaklık söylemlerinden birini oluşturur. Benzer biçimde Bağımsızlar "özgünlük", "yaratıcılık" (Tapscott ve Williams, 2007'den akt. Brown, 2012: 520) ve karşı duruşa sahip olma 'muhaliflik' gibi özelliklere sahip olduklarını savunurlar. Bağımsız müzik kolektiviteleri genellikle bu çalışmanın örnek olayını oluşturan Apeiron Kolektif gibi birbirleriyle yardımlaşan müzisyenler, yazarlar ve çizerlerden meydana gelen 'kolektifler' olarak hareket ederler. Bu kolektifler kendi müziksel üretimlerini ve faaliyetlerini paylaşmak üzere fanzin, bülten, flyer, afiş, 'web art' gibi görsel üretimleri içeren çeşitli alternatif medyalar yayınlarlar. Bu üretimlerin de yayın, dağıtım ve paylaşımını kendileri gerçekleştirirler. Daha önce ifade edildiği gibi müziksel ve müzik dışı üretimi bu mantık içerisinde gerçekleştiriyor olmanın yeterli olduğu bu müzik scene'in üyeleri, sadece üretim ve dağıtıma ilişkin tercih edilen yolu gözeterek, müziksel düzeyde bir tür ayrımı yapmazlar. "Kendin yap" mantığına uygunluk yani kendi tabirleriyle "punk etiğine" uygunluk yeterlidir (Can Çetin ve Altay Ozankan, Kişisel Görüşme, 02. 11. 2018).

Yukarıda anlatılan genel hatlar çerçevesinde bakıldığında Bağımsız müzik scenelerini kültürel sermayelerini oluşturan bileşenler şöyle sıralanabilir:

- 1) Kendi müziğini seslendirmek,
- 2) Punk etiğine uygun üretim ve paylaşımda bulunuyor olmak,
- 3) Punk etiğine uygun biçimde ‘tür ayrımı’ yapmamak,
- 4) Müziksel hazzı, ‘bir üretim biçimi olarak bağımsız üretimden’ almak,
- 5) Kayıtlı ürün ve performansları kendi imkanlarıyla ya da bağımsız (indie) araçlarla dolaşıma sokmak ve desteklemek,
- 6) Görsel ürün, metin ve organizasyonların gerçekleşmesi ve üretiminde ortaklaşalık,

Bağımsız Müziğin Kültürel Sermaye Unsurlarının Apeiron Kolektif Apeiron Kolektif Örneğinde Dolaşımı

2014 yılında İzmir’de kurulan Apeiron Kolektif üyeleri kendilerini bir bağımsız müzik kolektifi olarak tanımlarlar. Apeiron Kolektif üyeleri Can Çetin ve Altay Ozankan’a göre kolektifi kurmaktaki amaçları, İzmir yerelinde yer bulamadığını düşündükleri çeşitli alt kültür etkinlikleri gerçekleştirmektir. Konserlerin yanında müzik üzerine söyleşiler ve çeşitli film gösterimleri düzenlemeyi de amaçlarlar. Kolektif üyelerinin öncelikli dertleri, İzmir yerelinde kendi müziklerini üreten ve seslendirmek isteyen gruplar ve müzisyenlere sahne imkanı sağlamaktır. Alternatif müzikler dinleyen izleyicilerin katılabilecekleri etkinlikler düzenleyip, farklı türlerde müzik yapan ve kendi müziğini seslendiren isimlere yer verebilecek bağımsız müzik aktivitelerini gerçekleştirebilmek için, bu tip girişimlerin gereği olarak gördükleri şekilde bir “kolektif” kurarlar (Can Çetin ve Altay Ozankan, Kişisel Görüşme, 02. 11. 2018).

Tamamıyla gönüllülük ve ortaklaşa hareket etme şeklinde tanımlanabilen kolektif olma, üyelerin belirli bir hiyerarşi içinde konumlanmadığı, iş paylaşımının üyelerin ilgileri, yetenekleri ve kendilerine güvendikleri alanlar çevresinde şekillendiği bir işleyişi mantığı içinde gelişir. İş bölümü sadece müziksel olan ve müziksel olmayan pratikler çevresindeki konumlanışa göre gerçekleşir. Yani bir bağımsız müzik kolektifi içindeki üyeler, iş tanımlarına göre ‘müziksel üreticiler’ ve ‘müzik dışı üreticiler’ olarak ikiye ayrılabilir. Müziksel üreticiler, doğrudan müziksel ürünü üreten ve seslendiren ‘müzisyenleri’ kapsarken, müzik dışı üreticiler fanzin, bülten, flyer, afiş, ‘web art’ gibi görselleri üreten ressam, grafiker, tasarımcılardan; yazarlar ve şairler gibi metin üreticilerinden ya da organizasyonların gerçekleşmesini sağlayan (mekan anlaşmaları, gruplarla iletişim, organizasyon günü sorumluluklarını üstlenen) ‘girişimciler’den oluşur. Kolektif üyelerinin söylemlerinin önemli bir noktasını da, Apeiron Kolektif’in kar amacı gütmeyen faaliyetlerini gerçekleştirmesi oluşturur (Can Çetin ve Altay Ozankan, Kişisel Görüşme, 02. 11. 2018).

Görüldüğü gibi Kolektif üyelerinin yukarıdaki paragrafı kapsayan söylemleri dahi, Bağımsız müziğin özelliklerinin aktarıldığı bölümdeki anlatımlarla tutarlılıklar gösterir. Apeiron Kolektif üyeleriyle yapılan görüşmelerden elde edilen veriler Kolektif’in, Bağımsız müzik scenelerinin kültürel sermayelerini oluşturan bileşenlerle uyumlu pratiklere sahip olduğunu somutlar. Buradan Apeiron kolektif’in ilk olarak ‘**Kendi müziğini seslendirmek**’ şeklinde tanımlanan kültürel sermaye biçimine sahip grup ve müzisyenleri organizasyonlarına dahil ederek, pratiklere dayalı kültürel sermaye bileşenlerinden ilkinde olan uygunluğu gözetmiş olur. Kolektif üyeleri “destekleyeceğimiz projeleri müzik tarzlarına göre ayırtmak yerine; bizim için önemli olan şey, müzisyenin kendi bestelerini çalması, bağımsız olması ve İzmir’de sahne bulmakta zorlanması oluyor” (Apeiron Kolektif, Akdeniz Akademisi Platformu

sunumundan) şeklindeki ifadeleriyle, önceliğin kendi müziğini seslendirmek kuralına uygunlukta olduğunu vurgulamış olurlar. Kendi müziğini seslendiren grup ve müzisyenleri ‘alternatif’, ‘underground’ gibi tabirlerle ayırtırlarken “ana akım uygulamaların karşısında varlık alanı bulamadığını düşündükleri ‘alt kültür’ aktivitelerinin gerçekleştirilmesi amacı” (Çerezcioğlu, 2019: 19) taşıdıklarını belirtirler.

Apeiron Kolektif üyeleri, Bağımsız müzik scenelerinin kültürel sermaye bileşenlerinden ikincisine ise hem iş yapma biçimlerini ve hem de kendi organizasyonlarına dahil ettikleri grupları “**punk etiğine uygunlukları**” üzerinden tanımlayarak dahil olurlar. Kolektif üyelerine göre punk etiği, Punk’ın bir müzik türü olmaktan çok bir duruş biçimi olmasıyla ilişkilidir ve bağımsız müzik yapanların müziksel faaliyetleri bir müzik türüyle ilişkili değil, Punk duruşuyla ve bağımsız olmakla ilgilidir (Can Çetin ve Altay Ozankan, Kişisel Görüşme, 02. 11. 2018). Ayrıca kendilerinin, yaptıkları organizasyonlara grupları seçme biçimlerinin de Punk etiğine uygunluk gösterdiğini belirtirler. Çünkü grupları belirlerken gözettileri unsur kendi müziklerini yapıyor olmaları ve bağımsız olmalarıdır. Müzik türüne yönelik bir seçme kriteri uygulamadıklarını belirtirler.

Bu iddiaları da Bağımsız müzik scenelerinin kültürel sermaye bileşenlerinden üçüncüsüyle yani ‘**Punk etiğine uygun biçimde tür ayrımı yapmamak**’la uyumlandıkları noktayı oluşturur. Apeiron Kolektif’in gerçekleştirdiği organizasyonlardaki gruplar ve seslendirdikleri müzik türlerine bakıldığında, kolektifin öncelikli derdinin bağımsız müzik faaliyeti içinde olmakla ilgili olduğu ve tür ayrımının yapılmadığı anlaşılır. Örneğin Apeiron Kolektif organizasyonlarında yer alan Boneless adlı grup seslendirdiği müziği *skate punk* ve *melodik punk* olarak tanımlarken Chainsaw grubu *noise*, *ethereal* ve *shoegaze* türlerinde ürünler verir. Bu iki grup birbirine yakın gibi görülse de aynı organizasyonlarda yer alan Delinquent adlı grubun kendisini *IDM*, *breakcore* ve *experimental* kategorileriyle ilişkilendirdiği, Gloom grubunun *doom jazz*, *dark jazz* ve *ambient* türlerinde ürünler verdiği, Interplanetary’nin ise yaptığı müziği *space disco*, *nu disco* ve *electronic* olarak tanımladığı görülür. Bunların yanında, müzik türüne dayalı bir ayrımın olmadığına uygun örnek teşkil eden Irie (*reggae*, *dub*, *dancehall*) ve Wired (*acid house*, *experimental*, *blues*) gruplarından da söz edilebilir.

Görüldüğü gibi türe dayalı sınırlılığın olmaması sadece Apeiron Kolektif’le ilgili değildir. Bağımsız müzik içinde yer alan, örneği verilmiş grupların da, bir tür tutarlılığı içinde üretimde bulunmadıkları, “bağımsız” olmayla ilişkilenen bir müziksel haz içinde oldukları da anlaşılabilir. Bu durum ise “**müziksel hazzı, ‘bir üretim biçimi olarak indie üretimden’ almak**” şeklinde tanımlanan Bağımsız müzik scenelerinin kültürel sermaye bileşenlerinden beşincisiyle olan tutarlılığa tekabül eder. Bu çerçevede Apeiron Kolektif’in kendi Bağımsız Müzik pratiklerine dahil ettikleri gruplarla oluşturdukları müziksel kimliklenme ve müziksel haz, belirli müzik türleriyle ilişkili olan ‘tınısal bir kimliklenme’ çerçevesinde gerçekleşmez. Daha çok pratiklere (yapma/etmelere) dayalı kimliklenme çerçevesinde tanımlanan bir haz biçimine dönüşür. Müzikle ilgili kurulan anlam, belirli tınılarla ilgili olarak inşa edilen bir ‘estetik anlam’ düzeyinden sıyrılarak, müzik yapma biçimiyle eşleşen bir ‘simgesel anlam’ düzeyine geçer. Yani tınıdan alınan haz, tını dışı süreçle ilişkilendirir. Bu haz sadece müziksel bir haz değildir, Bağımsız müzik örneğinden bakarsak, ana akım olarak işaretlenene karşı olandan alınan hazzır.

Apeiron Kolektif aynı zamanda ‘**kayıtlı ürün ve performansları kendi imkanlarıyla ya da bağımsız (indie) araçlarla dolaşıma sokmak ve desteklemek**’ olarak ifade edilen, Indie müzik scenelerinin kültürel sermaye bileşenlerinden bir diğerine de uygun pratiklerde bulunur. Öncelikle Apeiron Kolektif, kendi müziklerini kaydeden grupların ürünlerini basıp dağıtacak bir bağımsız plak şirketi kurmayı ve bu şirket ile bağımsız müzisyenleri desteklemeyi amaçlar. Bunun yanında gerçekleştiriyor oldukları organizasyonlarla bu tür müziklerin yerel

düzeyde dolaşıma geçmesini sağlarken, özellikle facebook ve instagram sayfalarını aktif biçimde kullanarak, bağımsız üretimlerden izler kitleyi haberdar eder. Bu sayfalar aynı zamanda Apeiron'un organizasyonlarını ve diğer etkinliklerini gerçekleştirmede de merkezi bir rol oynar. Organizasyonlar ve etkinliklerin düzenlenmesi sadece yüz yüze ilişkilerle gerçekleşmez, kolektif üyeleri gruplarla iletişime geçerken ve izler kitleyi etkinliklerden haberdar ederken de facebook ve instagram sayfalarını kullanırlar. Ayrıca Apeiron Kolektif, sadece kendi düzenlediği organizasyonları ya da kendi desteklediği grupları/müzişyenleri duyurmakla kalmaz. Türkiye Bağımsız müzik scene'in 'güncel' ve 'yeni' ürünlerini eş zamanlı olarak söz konusu hesaplarından paylaşarak, scene üyelerini yeni üretimlerden haberdar eder. Böylelikle Bağımsız Müzik scene'in üretime ve üsluba dayalı gelişimini de destekler. Farklı yerlerdeki üyelerin birbirlerinden haberdar olmalarını sağlar.

“Görsel ürün, metin ve organizasyonların gerçekleşmesi ve üretiminde ortaklaşalık” şeklinde ifade edilen kültürel sermaye bileşeni de özellikle, üyelerin organizasyonların düzenlenmesine ilişkin iş bölümlerinde görünürlük kazanır. Apeiron kolektif üyeleri daha önce de belirtildiği gibi ‘müziksel üreticiler’ ve ‘müzik dışı üreticiler’ olarak ikiye ayrılabilen paydaşlardan oluşur. Kültürel sermayenin söz konusu bileşenleri, müzik dışı üreticilerin yer aldığı pratiklerle görülür. Müzik dışı üreticiler organizasyonlara katılacak gruplarla iletişime geçmek, etkinliğin gerçekleşeceği mekanları bulunmak ve gerekli anlaşmaları yapılmak gibi öncelikli görevlerini, genellikle yüz yüze ilişkilerle gerçekleştirirler. Apeiron Kolektif sadece belirli üyelerden ibaret bir yapı göstermeyip, sosyal medya hesapları üzerinden potansiyel ‘gönüllülere’ de davette bulunur. Buraya kadar betimsel düzeyde anlatılan işleyişle kolektif içerisinde yer alan üyeler sadece Apeiron’a destek olmakla kalmazlar. Bu üyeler kendilerini, içine konumlandıkları Bağımsız müzik kolektivitelerinin (scene'in ya da Bourdieocu dille “alan”ın) davranışa dayalı gereklerini de yerine getirirler. Yani sadece müzişyenlerden kurulu olmayan bu kolektivitelerinin üyeleri, aidiyetin gerekliliği olarak üretilmiş ‘makbul’ davranış biçimlerini sergiler. Bu, Khan-Harris'in (2007) “scene pratikleri ve uygulamaları hakkında detaylı bilgi edinme” şeklinde formüle ettiği alt kültürel sermaye biçimine denk gelir. Khan- Harris'e göre alt kültürel sermayenin bu biçimi, hem türün müziksel üretiminin nasıl yapılması gerektiğine ilişkin bilgiyi hem de söz konusu scene içerisinde konser, dinleti gibi performansların nasıl organize edileceğinden, nasıl giyinilmesi gerektiğine kadar pek çok davranışa dayalı kodun içselleştirilmesini de içerir (2007: 122- 126). Yani bir alt kültür ya da scene içinde yer alan bireylerin, scene'in işleyişine dayalı biriktirdiği, içselleştirdiği ve aidiyetini onaylamak için sergilediği davranışlar bütününe gönderme yapar. Scene'e dayalı alt kültürel sermayenin bu hali, üyelerin “ne yapılır?”, “nasıl yapılır?”, “neden yapılır?” sorularına verdikleri ortak yanıtlar ve bu yanıtların gerektirdiği davranışlar toplamını oluşturur.

SONUÇ

Bourdieu sosyolojisi, bireylerin yarattığı toplumsal olguların ve gündelik hayat davranışlarının, bu bireyler tarafından anlam verilmiş toplumsal dünyalarının örgütleniş şekilleri olduğunun anlaşılmasını sağlar. Böylelikle toplumsal olgular içinde vuku bulan pratikler, bireysel ya da kolektif iktidar ve mücadele “alanlarının” inşasını sağlayan, varlık ve anlam bulma gösterenlerine dönüşür. Toplumsalı oluşturan her bir örgütlü pratiğin birer “alan” olarak anlaşılması, bu alanların birbirlerinden farklı kurallara, düzenlere, otorite biçimlerine sahip işleyişler olduğunun gösterir. Yani bireyler, belirli alanlar içerisinde yer alırken, bu alanların gereklerini yerine getirerek alan içi varlıklarını, konumlanışlarını ve iktidar dilimlerini elde ederler. Daha önce de belirtildiği gibi gündelik hayatın örgütlü pratiklerini oluşturan bu alanlar, farklı sosyal ilişki dizgelerini anlamak için kullanır. Alanlar, varlıklarını oluşturan ve üyelerine aktarılan, üyelerin de ellerinde biriktirerek alana uygunluğunu sağlayan “sermaye”

biçimlerine sahiptir. Bireyler, içinde yer aldıkları alanın kültürel sermaye bileşenlerini içselleştirerek, kendilerini diğer alanlardaki bireylerden farklılaştıran söylem ve pratikleri sergilerler.

İnsanların ortak değerler, söylemler ve pratikler çevresinde bir araya gelmelerini sağlayan kültürel sermaye unsurları, popüler müzik scenelerinin de sınırlarını belirlemeye yarar. Scene üyeleri kültürel sermaye unsurları ile kendi bütünlüklerini, gelenekselleşen değerlerini ve pratiklerini geliştirirler. Kültürel sermaye unsurlarını birbirleriyle paylaşırlar ve bu unsurların devamlılığını sağlarlar. Bu çerçeveden bakıldığında kültürel sermaye unsurları popüler müzik scenelerinin bel kemiğini oluşturur. Bir müzik scene'nin ve üyelerinin kültürel farklılık kategorilerini kurar ve sceneleri, genellikle belirli bir tür adıyla birbirlerinden ayrılan birer sosyal dünya olarak inşa ederek, bu sosyal dünyalara "alan" nosyonu kazandırır.

Kendine ait kültürel sermaye bileşenleriyle bir sosyal dünya olarak inşa edilmiş alan özelliği taşıyan Bağımsız müzik scene'i, üyelerini bu sosyal dünya içinde yer alamaya dayalı "tını dışı" unsurlara olan uygunlukla kapsar. Kendi müziğini üretiyor olmak, kendi müziğini seslendirmek ve bu müziği kendi imkanlarıyla dağıtımına sokmak gibi temel "kurallar" üzerinden işleyen Bağımsız müzik alanı, tınısal bir ortaklık beklemeksizin üyelerinin belirli bir "davranış biçimi" (bağımsız olma) sergilemesini bekler. Bu anlamda scene, müzik dışı katılımcıların da varlıklarını meşrulaştırıcı çeşitli pratikler içerir. 'Müzik dışı üreticiler' olarak adlandırdığım bu üyeler, görsellerin üretimini gerçekleştiren ressam, grafiker, tasarımcıların yanında; yazılı metinler ya da kendi eserlerini üreten yazar ve şairlerle; organizasyonların gerçekleşmesine katkıda bulunan (mekan anlaşmaları, gruplarla iletişim, organizasyon günü sorumluluklarını üstlenen) 'girişimcileri' kapsar.

İzmir merkezli olarak Bağımsız müzik aktiviteleri düzenleyen ve Bağımsız müzik scene'in hem İzmir (yerel scene) hem de Türkiye'de (ulusal scene) genişlemesini amaç edinen Apeiron Kolektif, Bağımsız Müzik scene'in bir sosyal dünya olarak kendi kuralları, düzenlilikleri ve eylem/söyleme dayalı gerekliliklerini yerine getirir. Bu çerçevede bir Bağımsız müzik scene'in 'Kendi müziğini seslendirmek', 'Punk etiğine uygun üretim ve paylaşımında bulunuyor olmak', 'Punk etiğine uygun biçimde tür ayrımı yapmamak', 'müziksel hazzı bir üretim biçimi olarak indie üretimden almak', 'kayıtlı ürün ve performansları kendi imkanlarıyla ya da indie araçlarla dolaşıma sokmak ve desteklemek' ve 'görsel ürün, metin ve organizasyonların gerçekleşmesi ve üretiminde ortaklaşalık' sağlamak gibi başlıklarla formüle edilebilen kültürel sermaye bileşenlerine uygun davranışlar sergileyen bir yapı oluşturur.

KAYNAKÇA

- Brown, H. (2012). "Valuing Independence: Esteem Value And Its Role In The Independent Music Scene". *Popular Music And Society*, Vol. 35, No. 4, s. 519- 539.
- Çerezcioglu, A. B. (2013). "Extreme Metal Scene'de Kültürel Sermaye: İzmir Metal Scene Örneği", *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt/Vol. 3, Sayı/no. 7, s. 69- 80.
- Çerezcioglu, A. B. (2019). "İzmir Rock Scene'de Hegemonik Mücadele: Bir Direnç Alanı Olarak 'Apeiron Kolektif', *Etnomüzikoloji Dergisi*, Yıl. 2, s. 1 (Bahar), s. 11- 26.
- Erol, A. (2003). "İzmir Rock Scene: Rock Bar Müzisyenlerinin Çok Boyutlu Habitusu", *Popüler Müzik Yazıları*, cilt. 1, sayı. 1, s. 50- 87.
- Khan- Harris, K. (2007). *Extreme Metal: Music and Culture on Edge*, Routledge, USA.
- Palabıyık, A. (2011). "Pierre Bourdieu Sosyolojisinde 'Habitus', 'Sermaye' ve 'Alan' Üzerine", *Liberal Düşünce*, sayı. 61- 62 (Kış- Bahar), s. 121- 141.

- Swartz, D. (2011). *Kültür ve İktidar*, (çev. Elçin Gen), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Thornton, S. (1995). *Club Cultures: Music, Media and Cultural Capital*, Polity Press, England.
- Wacquant, L. (2016). “Giriş”, *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*, (Pierre Bourdieu, Loic Wacquant), (çev. Nazlı Ökten), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Koytak, E. (2012). “Tahakküme Hükmetmek: Bourdieu Sosyolojisinde Toplum ve Bilim İlişkisi, *Sosyoloji Dergisi*, Dizi. 3, Sayı. 25 (2012/2), s. 85- 101.

Görüşmeler

Can Çetin ve Altay Ozankan ile Kişisel Görüşme, 02. 11. 2018.

“Hızır Bin Abdullah’ın Müzik ve İnsan İlişkisine Şahsî Yaklaşımları”

Doç. Dr. Ayşe Nur Sır Dünder

Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
aysenur.sir@dpu.edu.tr

Özet

Müzik, insanın ruh hâlini daima etkileyen telkin ve ikna edici bir güce sahiptir. Nağmelerinin güçlü titreşimleri; beden ve ruha, akıl ve kalbe tesir ederek insanlara özel duygular yaşatır. İnsanoğlu, müziğin bu özelliğinden yararlanmış; bedensel hastalıkları, ruhsal rahatsızlıkları iyileştirmek için müzikle tedavi yöntemlerine başvurmuştur. Bunun neticesinde müzik, tıbbın çeşitli alanlarında kullanılan tedavi şekillerinden biri hâline gelmiştir. Tıp âlimleri, müzik bilginleri ve filozoflar, müzik ve müzikle tedavi konusunda çeşitli görüşler ileri sürmüş ve bu görüşleri içeren eserler kaleme almışlardır. Bunlardan biri, II. Murad döneminde yaşayan Hızır bin Abdullah tarafından telif edilen *Kitâbü'l-Edvâr* adlı eserdir. Eserde; hikmet sahibi bilginlerin müzik anlayışı ile müziğin ortaya konulma nedenine temas edildikten sonra müziğin insan sağlığı üzerindeki tesiri, makamların hangi hastalıkları sakın kılacağı anlatılmıştır.

Bu çalışmada, *Kitâbü'l-Edvâr* adlı eserden istifade edilerek müziğin insanın bedensel ve ruhsal sağlığı üzerindeki etkisi araştırılmıştır. Amaç, XV. yüzyıl Anadolu coğrafyasında psikolojik ve fiziksel hastalıkların tedavisinde müziğin üstlendiği rolü ortaya koymak ve müzikle tedavinin önemine değinmektir. Çalışma sırasında önce müellifin insan sağlığına tesiri konusundaki şahsî görüşleri ile bilimsel yaklaşımlarını içeren ifadeler tespit edilmiş, sonra bu ifadeler günümüz Türkçesine aktarılmış ve tarafımızdan değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kitâbü'l-Edvâr, müzik, müzikle tedavi, insan ruhu, makamlar.

“Khidr Bin Abdullah's Personal Ideas about Music and Human”

Abstract

Music has compelling, persuasive and inspiring power that influence people's mood. Strong vibrations of tunes affect the body, soul, mind and heart of an individual and therefore they make people feel special emotions. People have benefited from these features of music for a long time. They have tried various treatment methods using music since ancient times. As a result, music has become one of the treatment modalities used in different areas of medicine to improve mental and physical disorders. A number of physicians, musicians, and philosophers have put forward various views on music and music of therapy and have written works about their views. One of them is *Kitâbü'l-Edvâr* by Khidr bin Abdullah who lived during the reign of Ottoman Sultan Murad II. In the book, the views of some intellectuals were described, the reasons why music was composed were listed, the effects of music on the human body and soul

were explained, and what kind of diseases and disorders could be healed by music was mentioned.

In this study, the effect of music on physical and mental health of human was investigated in the light of *Kitâbü'l-Edvâr*. The aim is to reveal the role of music in the treatment of psychological and physical diseases and to emphasize the importance of music therapy. During the study, after determining Khidr bin Abdullah's personal views and his scientific approach regarding the effects of music, these expressions were translated into modern Turkish, and then were interpreted.

Keywords: Kitâbü'l-Edvâr, music, music therapy, human soul, tunes

GİRİŞ

Müzik; insanda hoş duygular uyandıran, onlara keyifli anlar yaşatan bir uğraş olmanın yanında melodi ve ritimlerin düzenliliği sayesinde iç disiplini geliştiren ve insanın kurallara uymasını kolaylaştıran (Kulaksızoğlu, 1998: 143-144) uyumlu seslerden oluşmuş estetik bir bütündür. İşitme yeteneği kazanıldığı andan itibaren de insan hayatına girmiştir. Ana kucağında, evde, sokakta, okulda, taşıtlarda, radyo ve televizyonda, sinema ve tiyatrodaki konser salonlarında, tören ve toplantılarda insanın yanı başında yer almıştır (Ünal, 2009: 849).

Bilinen pek çok bilim dalından önce doğan müzik, insanoğlu tarafından ruhu harekete geçiren ve mest eden bir unsur olarak görülmüş; en ilkel yaşayış şekillerinden günümüz modern hayat tarzına kadar bütün insan topluluklarında haberleşme, eğlenme, sihir, trans ve vecd, bilgi edinme, hasta tedavisi, ruhî telkin aracı olarak kullanılmıştır (Güvenç, 1993: 7).

En yüksek formunu sanat anlayışında bulan müzik, hayatımıza girdiği andan itibaren sadece duygularımızı uyandırmamış, aynı zamanda duyguların da gizli tercümanı olmuştur. Bazen duygularımızı kamçılarmış bazen de sakinleştirmiştir. Bu sebeple pek çok bilgin hatta düşünür tarafından en yüksek ruhî arınma yöntemlerinden biri olarak kabul edilmiş ve vücuttaki harmoninin bozulması ile meydana gelen hastalıkların tedavisinde en etkili yol olarak kullanılmıştır.

Müziği ilahî bir lütuf olarak gören Grekler, Romalılar, Mısırlılar, Çinliler, Hintliler ve Şamanist inancına bağlı eski Türkler, müziğin cennetten geldiğine inanmış; bu inancın gereğini yerine getirmek için de cenaze törenlerinin müzik eşliğinde düzenlenmesine itina göstermiştir (Ak, 1997: 9). Tarihin bilinen ilk hekim modeli oldukları düşünülen şamanlar, basit bazı ritim âletleri ve yine basit üflemleri veya telli sazlar refakatinde (Güvenç, 1993: 4) ritim, müzik ve dansın etkisiyle hastaları âdeta hipnotize ederek tedavi etmeye çalışmıştır. Eski Yunan ve Roma'da müziğin insanı sıkıntılardan kurtarmada etkisi olduğuna inanılırken Eski Mısır'da müzik hastalara güç vermesi için (Erer ve Atıcı, 2010: 29) icra edilmiştir.

Antik döneme kadar hastalıkları tedavi etmek ya da kötü ruhları bedenden çıkarmak için kullanılan hızlı, yavaş, sert ya da yumuşak melodiler ile ikna ve telkin edici sözlerden oluşan şarkılar müzikle tedavinin temelini oluşturmuştur (Erer ve Atıcı, 2010: 29). Antik dönemde ise; ruh hastalarını bir hasta olarak kabul etmeyen Avrupa, skolastik düşüncenin etkisiyle akıl ve ruhsal bozukluklar gösteren kişilere çeşitli işkenceler yaparken Türkler onları sağlıklarına yeniden kavuşturma ve hayata bağlama arzusuyla hareket etmiş; ruh sağlığına ve ruhî hastalıkların tedavisine ziyadesiyle önem vermiştir. Bunun neticesinde müzikle tedavinin en gelişmiş şekilleri ve yöntemleri yeniden gündeme gelmiştir.

Ruh hastalıklarının müzikle tedavisini ilk defa düzenli ve bilinçli bir biçimde uygulayan ve bu tedavinin öncülüğünü yapanlar yine Türkler olmuştur (Erer, 2010: 30). İlk ciddi müzikle tedavi çalışmaları, Selçuklular ve Osmanlılarda uygulanmıştır. Dönemin hekimleri, hastanın

mizacından fizikî yapısına hatta milliyetine göre değişik makam ve enstrümanlar gerektiren müzikle tedavi yöntemine, büyük ilgi duymuşlardır. Bir taraftan makamların zamana göre insanlara etkisi incelenmiş bir taraftan da milletlere, hastalıklara karşı gösterdiği etkiye göre tasnifleri yapılmıştır (Güvenç, 1985: 25). Bu anlayış çerçevesinde; seher vakti Rast ve Rehavi, sabahleyin Hüseyini, kuşluk vakti Irak, öğleyin Nihavend, iki ezan arası (ikindi) Buselik, gün batarken akşam vakti Uşşak, güneş battıktan sonra Zengüle (Özçimi, 1989: 53), yatsı Rast'ın muhalif perdesi, gece yarısı ve son üçte birinde Rast ve Zirefkend (Güvenç, 1985: 25) şeklinde makam ve nağmeler bilimsel bir daire içerisinde sıralanmıştır.

Hekimlerin yanı sıra müzik kuramcıları da müziğin insan bedeni ve ruhu üzerindeki tesirleri üzerinde çalışmış; bu konudaki birikimlerini, tecrübelerini, şahsî görüşleri ile bilimsel yaklaşımlarını “edvâr” adı verilen nazariyat kitaplarında değinmişlerdir. Hızır bin Abdullah, Türk Musiki sahasında bilinen müzik kuramcılarından sadece biridir. Yaşadığı döneme ve sonraki döneme ışık tutacak olan *Kitâbü'l-Edvâr*² adlı nazariyat kitabını kaleme almıştır. II. Murad'ın isteği üzerine telif edilen eser, 48 fasıldan müteşekkildir. Padişahın Edirne'deki sarayında 1441 yılında tamamlanmış ve II. Murad'a takdim edilmiştir.³

1. MÜZİKLE TEDAVİ

İnsanlar, bedensel ya da ruhsal rahatsızlıkları olan hastaları iyileştirmek için çeşitli tedavi yöntemlerinden yararlanmışlardır. Müzikle tedavi de, günümüze kadar yerini muhafaza eden tedavi yöntemlerinden biridir. Müziğin terapik kullanımını içerir. Fiziksel, psikolojik, algısal ve sosyal fonksiyonlara hitap eder (Örter, 2005: 28). Sistemli ve düzenli bir şekilde bir araya getirilen seslerin ve melodilerin fizyolojik ve psikolojik etkilerini çeşitli ruhsal bozukluklara göre ayarlamak suretiyle yapılır (Kılıç, 2015: 20).

Ruhsal bozuklukların başlıca sebebi, duygu yoğunluğudur. Duygular; kalp ritminde, kan basıncında, kan dolaşımında, solunum hızında, terlemede, deri ısısında ve sindirim sisteminde değişiklikler meydana getirir (Dinç, 2014: 3). Solunum farklılaşabilir, kalp atışı hızlanabilir ya da yavaşlayabilir. Deride elektriksel değişimler oluşur, ağız kurumaya başlayabilir, tüm sindirim sistemi ve tükürük bezleri çalışmasını yavaşlatabilir. Buna karşın ter bezleri daha hızlı çalışabilir, kan ve şeker salgısı değişebilir, gözbebeği büyür ya da küçülür, kan basıncının vücudumuza dağılımı değişebilir (Dinç, 2014: 5). Mesela uzmanlar tarafından yoğun öfke ve düşmanlık duyguları yaşayan kişilerde; yüksek kan basıncı, hızlı kalp atışı, sık soluk alıp verme ve göz bebeğinin büyümesi gibi stres belirtileri ile ilgili olan ve bazı hormonların düzeyini artıran fizyolojik tepkiler gözlenmiştir (Dinç, 2014: 4).

İnsan beyninde, müziğin duygu yönüyle meydana getirdiği tesirlerin toplanarak organize olduğu ve değerlendirildiği sistem mevcuttur. Buna tıp dilinde limbik sistem adı verilir. Bu sistemin vasıtasıyla kişinin motivasyonunda ve davranışlarında değişiklikler meydana gelmesi sağlanır (Ak, 1997: 91). İyi düzenlenmiş müzik icraatı, hem otonom sinir sistemini etkilemek hem de ruhun derinliklerine nüfuz etmek suretiyle hastaların sıkıntılarını giderir; heyecan ve düşüncelerine yön verip içinde bulunduğu hissî ve fikrî saplantılardan uzaklaşmasını sağlar (Güvenç, 1985: 16). Hastadan zihnî ve fizikî yorgunluğu uzaklaştırır; onun hoşgörüsünü artırarak çevre ve toplumla uyum içinde yaşamasını kolaylaştırır. Böylece toplumdaki sosyal ilişkilerinin de kuvvetlendirilmesine yardımcı olur.

² bkz. Binnaz, B. Ç. (2001), Hızır Bin Abdullah'ın *Kitâbü'l-Edvâr*'ı ve Makamların İncelenmesi, Basılmamış Doktora Tezi, M.Ü.S.B.E. İstanbul, s. 5-6.

³ bkz. Özçimi, M. S. (1989), “Hızır bin Abdullah ve *Kitâbü'l-Edvâr*”, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, s. 34-35.

Müzik terapi, müzik ve onun fiziksel, duygusal, mental, sosyal, estetik ve spiritüel olmak üzere tüm yüzlerini kişinin sağlığını düzeltmek veya geliştirmek için kullanan eğitimli bir müzik terapisti ile hasta ilişkisine dayanan (Birkan, 2014: 44) estetik yaklaşımlı bir tedavi şeklidir. Hastaya uygulanan noninvazif⁴ bir relaksasyon⁵ tekniğidir. Bu tedavi şeklinde müzik, tedavi uzmanlarınca yönlendirilen ortamlarda sistemli bir şekilde kullanılır. Her hastanın durumuna ve yapısına göre seçilir. Şarkı söylemek, enstrüman çalmak, alkışlamak, oyun oynamak gibi çeşitli uygulamalardan da yararlanır. Eski Yunan mitolojisine müziğin ve hekimliğin tanrısı sayılan Apollon'un lir çalarak insanların sıkıntılarını gidermesi bu tedavi şeklinin güzel bir örneğini teşkil eder.

Müzikle tedavi; kültürlere, uluslara ve dönemlere göre de farklılık gösteren köklü ve zengin bir tarihsel gelişime sahiptir. Mesela, Antik dönemde yaşamış olan Pisagor, umutsuzluğa düşen kimseleri veya çabuk öfkelenen hastaları belirli melodilerle tedavi edebilme imkânını araştırmış; Hipokrat, bazı hastaları tedavileri için ilahiler eşliğinde tapınağa götürmüş; Platon müziğin ahenk ve ritmiyle ruhun derinliklerine etki ederek kişiye bir hoşgörü ve rahatlık vermeye çalışmış; Cicero ve Celsus musiki ile akıl hastalıklarını tedavi etmiş (Birkan, 2014: 37); Athennoaops, hasta bölgenin üzerinde çalgıyı çalarak ağrıyı geçirmiş (Ak, 1997: 16); Calinos, müziğin akrep ve böcek sokmalarına karşı panzehir olarak kullanılabileceğini keşfetmiş (Ak, 1997: 14-15), Razî, Farabî ve İbn-i Sina müziğin psişik hastalıkların tedavisindeki esaslarını kurmuşlardır (Ak, 1997: 116).

Müzikle tedavinin esasını, monoton bir ritim ile birlikte varlığın tepkisine göre hızlı, yavaş, yumuşak, sert melodi, ikna edici ve etki edici sözlerle örülü şarkı ile müziğe refakat teşkil eder (Güvenç, 1993: 8). Farklı ritimler, melodiler ve etkileyici sözlerle hasta şifaya kavuşur. Bu hususta, ünlü düşünür Konfüçyüs de müzik sayesinde kanın hareket ve dolaşımının sakınleştğini ifade etmiştir (Turabi, 2005: 99). İbn-i Sina, müzikle tedavinin en iyi ve en etkili tedavi yollarından biri olduğunu, hastanın aklı ve ruhî güçlerini artırdığını, ona hastalıkla daha iyi mücadele için cesaret verdiğini söylemiştir (Güvenç, 1985: 27). Hekimbaşı Gevrekzade Hafız Hasan bin Ahmet, Türklerde akıl hastalıklarının müzikle tedavi edildiğini ve olumlu sonuçlar alındığını ifade etmiş; müziğin özellikle durgun, hayata küskün ve çevreye ilgisiz hastalar üzerinde daha etkili olduğunu vurgulamıştır (Erer ve Atıcı, 2010: 30). Doktor Clay, müziğin elemanlarından armoni, ritim, melodi gibi unsurların birer terapi faktörü olduğunu, bunun hastaya yeni bir güç, yeni bir enerji ve gözle görülür bir iyileşme getirdiğini belirtmiştir (Birkan, 2014: 39).

Geçmişten günümüze kadar uzanan zaman diliminde ezgi, ritim ve melodinin eşliğinde oluşturulan tedavi tekniklerinin neticesinde pek çok hastalığa çare bulunmuş; fizyolojik ya da ruhsal hastalar sağlıklarına kavuşmuştur. Bilim adamlarının elde ettiği verilere göre müziğin şu hastalıklar üzerinde tesiri görülür:

“Sara (epilepsi), malihulya (melankoli), daüssıla (sıla hasreti hastalığı), vezaniye (ruhsal melekelerin birbirine karışması), daüimerak (merak hastalığı), maniya (aşırı coşku, çok şiddetli alışkanlıklardan doğan hastalık), cinnet, fedm (aptallık), somnambulism (uyur gezerlik), letharga (donukluk hastalığı), daüccemud (donukluk, neşesizlik), katatoni (dona kalma), ihtinak-ı rahm (histeri nevrozu), sekte (kriz), felç, afazy (konuşamama hastalığı), frenezya (zekâ azlığı), tarantizma (tarantul denilen iri örümceğin ısırmasından oluşan hastalık), raks sengi (Kore hastalığı), nevroz, humma, nikris (gut), evca-i verkiye (kalça kemiği ağrıları), romatizma, taun (veba), kızamık, hidrofobia (kuduz) vb.” (Ak, 1997: 13-14).

⁴ Noninvazif, derinin altına girilmesini gerektirmeyen veya doğal olmayan bir yol açarak vücuda girilmeden gerçekleştirilebilen tıbbî prosedür.

⁵ Relaksasyon, gerilen kasların veya öfke, kaygı, korku vb. coşkularla artan ruhsal gerilimin normal duruma gelmesi.

Günümüzde modern tıp içinde müzikle tedavi anlayışı hızla yaygınlaşmakta olup otizm, geriatri, onkoloji, immünoloji, nöroloji, kardiyoloji, depresyon, anksiyete (kaygı bozukluğu) gibi fiziksel ve ruhsal hastalıkları tedavi amacı ile uygulanmaktadır.

2. HIZIR BİN ABDULLAH'A GÖRE MÜZİK ve İNSAN

Hızır bin Abdullah, *Kitâbü'l-Edvâr*'da sadece musiki ilminin kuramları hakkında bilgi vermekle kalmamış aynı zamanda musiki ilmi ile tıp ilmi arasındaki ilişki üzerinde de durmuştur. Musikinin tıp ilminin ilk adımı olduğunu, musiki ilmini bilmeyenin tıp ilmine bütünüyle vakıf olamayacağını, insanoğlu için tıbbın gerekli olduğu kadar musiki ilminin de gerekli olduğunu ileri sürmüştür. Bu tezini savunurken musikinin astronomi, fizyoloji, psikoloji ve tıp ilimleriyle olan münasebeti üzerinde yoğunlaşmıştır. Şahsî görüşlerini geçmişten gelen bilgi ve birikimlerin ışığında yansıtmaya çalışmıştır. Müellifin musiki hakkındaki görüşleri, şu alt başlıklar altında değerlendirilebilir.

2.1. Müziğin Tanımı

Beşerî duyguların tercüme edilmesinde önemli bir rol oynayan musiki, coşkun bir derya gibidir. İlmini dışa vurup doğrudan icra edip uygulamaya koyması, musikişinas ve akıllı başında kişiler nazarında bir hüner ve beceri olarak kabul edilir (Tekin, 2015: 115). Hızır bin Abdullah, musiki ilminin aslı hakkında bilgi verirken musikinin önce tanımını yapar sonra bu ilmin nasıl ortaya çıktığını, kalp ve ruh üzerindeki tesirinin ne şekilde olduğunu anlatır. Eserde, bu anlatımı içeren ifadeler şu şekildedir:

“Bilgi mûsikî telîfdür ve hakîmlerün vaz'ıdır. Rûh-ı hayvânî üzerine cism üzerine degüldür ki cismün anda nasîbi yokdur ve mûsikî bir sanâtdur mürekkebdür. Cismânîden ve rûhânîden gınâ ve elhânun telîfi andandur ve her sanât ki âdemi eliyle işler anuñ heyûlâ ve eşkâli cismânîdür. Sanât-ı mûsikî kim anuñ mevzî'ı cevâhir-i rûhânîdür. Ol işidicidir, tesîrleri rûhânîdür. Nefs anuñ sebeb-ile hareket ider, ol vech-ile kim mûsikâr olur. Bu ilmün aslın cemî olmuş sözlerden komışlardır. Şiir eyitmek hak olunca pes mukatta şiirlerün veznini ilm-i mûsikîye getirdiler ve gınâ itdiler. Darb ve nakre ve ikâ ve devrün telîflerinin binâsını anuñ üzerine kodılar ve anuñ tesîri halkun nefesinde zâhirdür.” (KE, 39b/40a; Binnaz, 1991: 174).

Bu ifadelere göre musiki, teliftir. Bu ilmi, hikmet sahibi bilginler ortaya koymuştur. Tesiri, cisim ve hayvanî ruh üzerine değildir. Cismin musikiden nasibi yoktur. Musiki bir sanattır, cismanî ve ruhanîden ganidir. Şarkının, terennümün telifi ondandır. Her sanat gibi insan eliyle ortaya konulur. İşitme ile algılanabilir. Bu sanatın tesiri, ruh cevheri üzerinedir. Nefis, onun sayesinde hareket eder ve musikâr olur. Bu ilmin aslı, bir araya getirilmiş sözlerden oluşur. Şiir söylemek hak olunca şiirin veznini musiki ilmine getirip nağmelerin binasını ritim ve usul üzerine koydular. Onun tesiri de halkın nefesinde ortaya çıkar.

Eserde, musikinin temel taşlarının vezin ve ölçülü ses olduğu hatırlatılmıştır. Yazarın bu bakış açısını ifade eden şu cümlelerin çerçevesinde; şarkının bir araya getirilmiş nağmeler, nağmelerin sesler, musikinin ise vezinli ve ölçülü seslerin bir hareketi olduğu söylenebilir.

Mûsikî ganîdür; mûsikâr oldur ganî ide âletsüz. Ve gınâ bir lahndür müellef birbirine konulmuş. Ve lahn nağmelerdür. Ve nagme âvâzelerdür. Mevzûn âvâze bir hareketdür cisimleri birbirine urmakdan olur.” (KE, 41b; Binnaz, 2001: 175-176).

2.2. Müzik ve Sosyal Hayat

Müziğin sosyal hayatta üstlendiği rol oldukça önemlidir. Günümüze kadar birçok medeniyet kendi sosyal ve kültürel düzeyine göre müziğin sağlık üzerine olan etkisini keşfetmiş; müzik ve ritmi pek çok konuda kullanmıştır. Bireylerin huzur ve mutluluğunu sağlayarak toplumun da huzur ve mutluluğunu sağlamış; toplumun güzelliklerle kucaklaşması yönünde sağlam adımlar atmış, kabileler, aşiretler arası barışa önemli katkılarda bulunmuştur.

Hızır bin Abdullah, müziğe sosyolojik açıdan yaklaşarak onun toplum üzerindeki etkisini şu olayla dile getirmiştir:

“İlerü zamânda iki kabîle var-ıdı. Ol iki kabîleniñ arasında kan düşmânlığı vâkı’ olmuş hiç kimse onları barışduramaz-ımuş. Bir ulu kişi var-ımuş davâ itmiş, ben anları barışdurayın. Şöyle kim kimse ortaya girmeye, dıdı. Eyle olsa ol iki kabîleniñ kavmin hâzır itdi; şarâb getürdi; içdiler çün şarâb ikisiniñ dahı kalbine eser itdi. Husûmeti eküp gazâb ikisiniñ dahı içine düşdi. Derhâl bu kişi sâzin eline aldı ve ol işi-çün düzüp dururdi; nevâ çaldı. Çün nevâ anlarıñ ortasına irdi. Ol halkıñ arasında hiç gazâb kalmadı hâssa kim ol iki kabîle muhabbet bulup şöyle kim ağlaşdılar kimse ortaya düşmedin birbirin kuçdılar barışdılar ol bu işi iden iki kişiyi aralarında ulıdındılar.” (KE, 40b/41a; Binnaz, 1991: 174-175).

Müziğin toplum üzerindeki olumlu etkisini anlatan bu ifadelerle göre birbirine düşman olan iki kabîlenin arasındaki bitmeyen düşmanlık, musiki ile ortadan kalktığı gibi halkın arasında da hiç gazap kalmamıştır. İki kabîle, muhabbetle birbirine yaklaşarak birlikte ağlaşmışlar, birbirlerini kucaklayarak barışmışlardır.

2.3. Müzik ve Tıp İlmi

Musiki, çeşitli sinir ve ruhî bunalımlara hatta bazı fizikî sakatlıklara karşı kullanılan tedavi yöntemleri arasında yer almıştır (Kalender, 1989: 274). İnsanın ruh hâlleri üzerinde bu derece etkili olan musiki, Hızır bin Abdullah için de oldukça önemlidir. Çünkü musiki, tıp ilminin mukaddimesidir. Musiki bilinmedikçe tıp ilmini bütün kemaliyle bilmek mümkün değildir. Musikinin şerefi, ancak bu yönüyle anlaşılır. İyi bir hekim hastaya nasıl bir tedavi uygulanacağını bilir, çeşitli şurup ve gıdayla ilaçlar terkip edip onu kuvvetlendirir, hastaya mizacına uygun olan makamı sazla icra ettirir.

Musikinin tıpla olan ilişkisini anlatan bu ifadeler, eserde şu şekilde verilir:

“Bilgi ki bu ilm-i mûsikî ilm-i tıbbı mukaddimesidir yani ilm-i tıbbı kemâli vech üzerine bilmek ilm-i mûsikî bilmeyince bilinmez. Pes bu cihetden dahı bu ilmiñ şerefi anlanur. Zîrâ insân kemâlâtı şol vakt kesb idebilir ki beden sahîh ola tâ ilm-i marifet hâsıl kalup mertebede firişteden geçe ve Hak teâlâ katında kurb hâsıl ola. Pes ilm-i tıbı gereklü olduğunlayın bu ilm dahı gereklüdür. Zîrâ tabîb hastaya nitekim edviye ve eşribe ile ve gıdâ ile ilâc idüp kuvvetlendirür ancılayın bu fenn-ile dahı ilâc idüp takviye ider. Zîrâ tabîb-i hâdik olıcak hastanıñ tabiatını teşhîs idüp seçer ve bilir ki aña kankı âhenk yarar. Pes ancılayın âhenkde katında nesne okıdur veyâ saz çaldurur tâ ki ol sebeb-ile hasta gündün güne sâatden sâate sıhhat bulup yine kesb-i kemâle meşgûl olur ve mertebe hâsıl ider. Ve insân fi’l-mesel çenge teşbîh idüp dururlar ve tamarların kıllarına teşbîh idüp dururlar. Pes vakt ki tabîb hastanıñ nabzın duta ilm-i edvâr bilmek gerek. Tâ ki hastanıñ tabiatını bilüp aña göre sâz ve nagme-y-ile aña ilâc ide. Pes her tabîb ki bu ilmi bilmese tıbda kusûrı vardır hâzik degüldür. Zîrâ bu zikr itdüğümüz fuzalâ ve hukemâ bu ilme meşgûl oldukları ekser tıbbı gerek olduğu-çün idi. Pes bunca vechler-ile beyân itdük. Bu ilmiñ şerefini bildünse şimdiden girü şuru’ ide kim bu ilmiñ beyânına ve tarîfine Allah teâlânıñ ani ve tevfiğ-ile pes eyderüz ki ilm-i mûsikî bir ilmdür ki bahs olunur ol ilmde aşvâtıñ ahvâlınden şol haysiyyetden bahs olunur ki ol asvât nice makâm olur ve nice âvâze olur ve nice şube olur ve nice terkîb olur” (KE, 81b/83a; Binnaz, 2001: 213-214).

Musikinin gereği hususunda şu açıklamayı yaparken musikinin hasta üzerindeki iyileştirici özelliğine de temas eder:

“Mûsikîyi neden ötürü koyup tururlar. Suâl hem cevâb: Çün bildiler kim âvâz ve ol nesne kim âvâz üzerine konulmuşdur tamâm eser ider. Nefsi ten üzerine galebe itdürür. Bu ilmi bünyâd itdiler. Tâ nefis andan eser kabûl ide ve tene lezzet vire. Ve teni kendü hâlimden döndüre. Eger şöyle ki bu kişi bu ilmi gayet bile kim ulûm-ı tabî’idir. Mûsikîden bir nev’-ile her hastayı bir nev’-ile kendü hâlimden döndüre bî-hulâf.” (KE, 40a/41b; Binnaz, 174-175).

2.4. Müzik ve İnsan Sağlığı

Şamanist inancın yaygın olduğu dönemlerden başlayarak Selçuklu ve Osmanlılarda müziğin insan sağlığına etkisi ve müzikle tedavinin önemi anlaşılmıştır. Amasya, Sivas, Fatih ve Edirne darüşşifalarında hasta tedavi seanslarında kullanılan Klasik Türk Musikisinin tesir gücü yüksek makamlarının zaman içinde çeşitli tasnifleri yapılmış ve Farabi, İbn Sina, Hasan Şuuri, Hekimbaşı Gevrekzade Hafız Hasan Efendi gibi mümtaz şahsiyetlerin yazdıkları eserler günümüze kadar ulaşabilmiştir. Bu tasniflerden edinilen bilgilere göre, Rast makamının gözlere etkisi olduğu, insana sefa ve huzur verdiği, felç illetine deva olduğu; Irak makamın korku ve kafası çalışmayanlara tesiri olduğu, Büzürg makamının zihni temizleyip iyi geldiği, Isfahan makamının akıl hastalarına iyi geldiği, zihni açtığı (Güvenç, 1986: 41-46; Ak, 1997: 95) tespit edilmiştir.

Kitâb-ı Edvâr’da, makamların insanda uyandırdığı duyguları anlatan bir hikâyede şu şekilde zikredilmiştir:

“Ehl-i fazl arasında bu meşhûrdur kim Hocâ Ebû Nasr Fâriyâbi rahmetu’llâh-i ‘aleyhi Memûn halîfe radiya’llâhu anh katında bir nevâ çaldı. Bî-ihyâr kakhaha-y-ıla gülüşdiler ve bir nevâ dahı çaldı kamusı ağlaşdılar. Bir nevâ dahı çaldı cümle uyudılar kendü durdı gitdi, kimsenün haberi yog-ıdı. Bu hikâyeti anuñ-çün getürdüm ki siyeri mülûkda meşhûrdur eyidelüm. Her kavm-içün mûsikîden bir nev’ vardur. Avratları çün ayru var, erler-içün ayru ve oglancıklar-çün ayru. Destbend-i âkıyân ayru bir nev’ vardur kim savaşıda çalalar ve bir dahı vardur kim sulhda çalalar. Bu çokdur mahî degüldür kim mihrâblarda çalardı tâ du’â müstacâb ola ve müfsidler tevbe ider-idi ve hem bîmârhânelerde çalarlardı hastalaruñ şifâsı-çün.” (KE, 40b/41a; Binnaz, 2001: 174-175).

Kitâbü’l-Edvâr’a göre müzik, hakîmler ve filozofların nazarında oldukça faydalıydı ve birçok işlerde kullanılırdı. Bimarhanelerde uyuyamayan hastalara sehere kadar uykuları tutuncaya dek çalınırdı. Savmalarda ise, kötü işler yapanlara yaptıkları işleri terk etmeleri için çalınırdı. Müziğin insan psikolojisi üzerindeki tesirlerini anlatan bu ifadeler, Hızır bin Abdullah’ın eserinde şöyle geçer:

“Pes hakîmler ve feylosoflar katında bu ilm-i mûsikî azîm fâidedür; buni çok işlere sürüp dururlar. Şöyle kim mihrâblarda duâ isticâbet-içün eydürlerdi. Şöyle kim Dâvud Peygamber aleyhi’s-selâm barbut çalardı ve kendü gınâsını anuñ ehilleri birle münâcât iderdi ve dahı şöyle kim bîmârhânede çalarlardı seherde tâ ki hastalar uyhu dutardı biraz diñlenürlerdi. Ve dahı sâvmealarda çalarlardı mutelifleri çün anları ziyâret itmege varurlardı. Anı işidüp yavuz işlerinden tevbe iderlerdi. Egerçi şimdüki hâlde bazı enbiyânun serinde menhîdür sebab olmuş kim anlar anı işidüp nefsanî nesnelere haml iderler-imiş lezzet-i dünyâ ârzû iderlermiş ammâ ol hakîmlerün maksûdudur. Bu ilm-i mûsikî azîm asıldur seherde anuñ-çün kim her davet mûsikâr-ile idi tîzrak müstecâb olurdu.” (KE, 48b/49a; Binnaz, 2001: 182-183).

2.5. Müzik ve Astronomi İlmi

2.5.1. Makam ve Burçların İnsan Tabiatına Etkisi

Müzik bilginleri ve hekimler, insan mizacı ile müzik arasındaki ilişki üzerine geniş bir araştırma yapmış, makamların zamana göre insanlara etkisini incelemiş, ten renklerine, ırklara ve milletlere, hastalıklara karşı gösterdiği etkiye göre makamların duygular ve organlarla ilişkilerini tasnif etmiştir. Hızır bin Abdullah, bir müzik kuramcısı olarak makamların insan üzerindeki etkisini ortaya koyarken müziğin astronomi ile olan ilişkisini tespit etmiştir. On iki makamın on iki burca mensup olduğunu ve makamların dört unsurla münasebetinin bulunduğunu belirtmiştir. Buna göre ateş, hava, su ve toprak birbirini kaplamıştır. Bu da, makamların birbirini kaplaması demektir. Mesela *Hamel* (Koç), *Esed* (Aslan), *Kavs* (Yay) burçlarının âteşî (ateş), *Sevr* (Boğa), *Sünbüle* (Başak), *Cedy* (Oğlak) burçlarının hâkî (toprak), *Cevza* (İkizler), *Mizan* (Terazi), *Delv* (Kova) burçlarının badî (hava), *Seratan* (Yengeç), *Akrep* (Akrep), *Hut* (Balık) burçlarının abî (su)'ye nispet ettiği belirtilir.

Tablo 1 burçlar, makamlar ve dört unsurun arasındaki bağ

Sıra	Makam	Burç	Unsur
1	Rast	Hamel (Koç)	Ateş
2	Irak	Sevr (Boğa)	Toprak
3	İsfahan	Cevza (İkizler)	Hava
4	Zirefkend	Seretan (Yengeç)	Su
5	Büzürg	Esed (Aslan)	Ateş
6	Zirgüle	Sünbüle (Başak)	Toprak
7	Rehavi	Mizan (Terazi)	Su
8	Hüseyni	Akrep (Akrep)	Su
9	Hicaz	Kavs (Yay)	Ateş
10	Buselik	Cedy (Oğlak)	Su
11	Neva	Delv (Kova)	Toprak
12	Uşşak	Hut (Balık)	Su

Hızır bin Abdullah, şu cümleleriyle makam ve hılt arasındaki ilişkiye de dikkat çekmiştir:

“Pes makâmılar dahı kimi safrâya galebe itdürür kimi sâkin kılur kimi sevdâ galebe itdürür kimi sâkin kılur kimi kanı depredür kimi sâkin kılur kimi balgamı depredür kimi sâkin kılur. İmdi makâmşinâs olan dahı bu on iki makâmıñ kankısını kankı hılt depredür veyâ hûd kankı illeti sâkin kılur bilmek gerek tâ ki hâzik hakîm gibi deminde istimâl kıla ve fesâdetden kurtara yoksa tabiatı câhil gibi fesâda virür.” (KE, 31b/32a; Binnaz, 2001: 165).

Bu ifadelerin çerçevesinde makamların hılt adı verilen kan, salya, safra, balgamdan birine mutlaka tesir ettiği yadsınamaz bir gerçektir. Makamların da burçlarla münasebeti olduğu düşünülürse burçların kan, salya, safra ve balgamla ilişkisi vardır. Nitekim *Hamel*, *Esed*, *Kavs* burçlarının safra, *Sevr*, *Cedy*, *Sünbüle* burçlarının sevdâ, *Cevza*, *Mizan* burçlarının kan, *Akrep*, *Seratan*, *Delv*, *Hût* burçlarının da balgama etkisi bilinmektedir.

Tablo 2 burçların makam, hıltla ilişkisi

Sıra	Makam	Burç	Hılt
1	Rast	Hamel (Koç)	Safra
2	Irak	Sevr (Boğa)	Sevdâ
3	İsfahan	Cevza (İkizler)	Kan
4	Zirefkend	Seretan (Yengeç)	Balgam
5	Büzürg	Esed (Aslan)	Safra
6	Zirgüle	Sünbüle (Başak)	Sevdâ
7	Rehavi	Mizan (Terazi)	Kan

8	Hüseyini	Akrep (Akrep)	Balgam
9	Hicaz	Kavs (Yay)	Safra
10	Buselik	Cedy (Oğlak)	Sevda
11	Neva	Delv (Kova)	Balgam
12	Uşşak	Hut (Balık)	Balgam

2.5.2. Makam ve Burçların İnsan Sağlığına Etkisi

Hızır bin Abdullah’a göre makamların hastalıklar üzerinde önemli tesirleri görülür. Bazı makamlar, hastalıkları depreştirirken bazı makamlar da sakinleştirir:

“*Etübbânun ekseri ve kâmilleri darb ilmin ve makâmât ilmin öğrenmişdür tâ ki bir hastanun veyâhûd mizâcî münharîf olmuş kişilerün nabzın dutıcak bilegi ol tamarına darb urur ol darb kankı makâma taallukdur ol makâm kankı hıta taallukdur teşhîs ide tâ ki ilâc dahı âsân ola ve hem emegi zâyî olmaya.*” (KE, 32a; Binnaz, 2001: 164).

Hızır bin Abdullah’ın bu makamların hasta üzerindeki olumlu ve olumsuz etkisini şu cümlelerle vurgular:

“*Mutedil âvâzlar münâsib mizâcları mutedil ider ve tab’ı depredür. Vakt ola kim vecde getüre. Her hastalık kim vardır tende ve nefse mûsikîde anuñ mukâbilinde bir nev’ vardır kim aña sıhhat vire. Dahı her sıhgate mûsikîde bir nev’ vardır kim hastalık getirür şöyle kim adede nihâyet yoktur. Bu telîfe ve ilm-i mûsikîye telîf yoktur. Nitekim söze nihâyet yoktur; elhâna nihâyet yoktur.*” (KE, 44b/45a; Binnaz, 2001: 178-179).

Bu görüşleri beyan etmesinin sebebi, hekimlerin bu on iki makamı bilip hastanın nabzına nispeten bu makamlardan faydalanması yönündedir. Eğer, hekimler ileri sevide musiki ilmini bilirlerse hasta sağlığına kavuşur ve hekimlerin de emeği zayı olmaz.

2.5.3. Makam ve Burçların Mevsimlerle İlişkisi

Burçların mevsimlerle de münasebeti vardır. Mesela *Hamel* evvel bahara, *Sevr* orta bahara, *Cevza* son bahara taalluk ederken *Seratan* evvel yaza, *Esed* orta yaza, *Sünbüle* son yaza taalluk eder. Burçların mevsimlerle olan bu ilgisi makamlara da yansımıştır. Bununla ilgili ifadeler, eserde şu şekilde verilmiştir:

Hamel burcı evvel bahârîdür, Sevr burcı miyâne bahârîdür, Cevzâ burcı âhir bahârîdür, Seratân burcı evvel yaye taallukdur, Esed burcı orta yaye tallukdur, Sünbüle son yay burcıdur, Mizân ilk güz burcıdur, Akreb orta güz burcıdur, Kavs son güz burcıdur, Cedy ilk kış burcıdur, Delv orta kış burcıdur, Hût son kış burcıdur. Pes her makâmda dahı bu dört fasluñ vardır. Meselâ her makâm ki başlanur evvel makâmlardan ki kâne taallukdur. Evvel başlarken evvel bahâr ayı gibidür, ortası bahârın ortası gibidür, âhiri gibidür. Kaçan safrâya taalluk makâm eydilse veyâhûd çalınsa evveli ilk yay ayı gibidür. Kaçan sevdâya taalluk makâm eydilse evveli ilk kış ayı gibidür, ortası ve âhiri yine ancılayındur. Kaçan balgama taalluk makâm eydilse evveli ilk kış ayı gibidür tâ âhirine değin. Lîkin bazısın üstâdlar dimişlerdür: ‘Bahâr evveline taalluk bir makâmdur, ortasına taalluk bir makâmdur, âhirine taalluk bir makâmdur.’ Fi’l-cümle her fasluñ evveline, vasatına, âhirine taalluk bir makâm vardır. Kaçan ol makâmlar ol fasılda eydilse gayet safâ ve lezzet virür ammâ yani üstâdlar dimişler ki ‘Her makâm ki evvel bahâr tabîatindedür kaçan eydilmege veyâhûd gbaşlasa ol makâmın evvelinde ki tahîrler mergûller ne kim bunun misâlinde geçilse evvel bahârın çiçekleri gibidür. Kaçan gayet tizisine çıksa ol vakıtda gösterilen mergûller ve tahrîrler ne kim bunların misâlinde var-ısa gayet gün uzanup bahâr faslı tamâm olup yay girüp her nebât yimişün kemâle getürdüğü gibidür. Kaçan ol makâm gayet tizisinden dönse yay faslı tamâm olup güz faslı girmiş gibidür zîrâ ol makâm bozulmaga başlar. Şöyle ki bahâr revnâkı yayı ve yay revnâkı güzün bozulmaga başlar. Kaçan ol makâm tamâm olmağa başlasa kış faslı gibidür ve âdem incinür dahı mukâbelesin taleb kılur zîrâ ki kış faslı ve yay

faslına mukâbele düşmüşdür. Şöyle ki güz faslı bahâr faslına bahâr faslı güz faslına mukâbele düşmüşdür yani kış faslında sürdüğü safâlar o güne düşer dahı aña taalluk makâmlarda tabiat lezzet alır. Kaçan kış faslında dahı yay faslına taalluk makâmlar eydilse misâli buncılayındur.” (KE, 32b/34a; Binnaz, 2001: 165-166).

Tablo 3 burçların makamlar ve mevsimlerle olan ilişkisi

Sıra	Makam	Burç	Mevsim
1	Rast	Hamel (Koç)	Evvel bahar
2	Irak	Sevr (Boğa)	Orta bahar
3	İsfahan	Cevza (İkizler)	Son bahar
4	Zirefkend	Seretan (Yengeç)	Evvel yaz
5	Büzürg	Esed (Aslan)	Orta yaz
6	Zirgüle	Sünbüle (Başak)	Son yaz
7	Rehavi	Mizan (Terazi)	İlk güz
8	Hüseyni	Akrep (Akrep)	Orta güz
9	Hicaz	Kavs (Yay)	Son güz
10	Buselik	Cedy (Oğlak)	İlk kış
11	Neva	Delv (Kova)	Orta kış
12	Uşşak	Hut (Balık)	Son kış

Makamların sadece mevsimlerle değil gece ve gündüzle, ana yönlerle de münasebeti vardır. Mesela, makamların bazıları doğu bazıları güney, bazıları batı bazıları da kuzeyle ilişkilidir. Makam zihinden ve lisandan tez geliyorsa doğuya, lisandan geç gelip zihne geç düşüyorsa güneye, fazlasıyla geç düşüyorsa kuzeye, zahmetle düşüyorsa doğuya taalluk eder, derler.

2.5.4. Makam ve Burçların Renklerle İlişkisi

Hızır bin Abdullah, renklerin makamlarla olan ilişkisi olduğunu söyler. Onun bahsettiği renkler; sarı, asumanî (açık mavi), yeşil, gülgûnî (gül renkli, pembe), benefşe (mor), ak, kara, gendümgûn (buğday renkli), kara, ağber (?), kızıl ve muhtelit (karışık renkli)'dir.

“Pes her makâmların nisbeti vardır. Meselâ kaçan kim ak renge taalluk makâm çalınsa veyâhûd eydilse ol sohbet halkın hâtır-ı rûşen olur. Kaçan kara renge taalluk makâm çalınsa ol sohbet halkının hâtır-ı perîşân olur. Kaçan gülgûn renge taalluk makâm veyâhûd benefşe renge taalluk veyâhûd yeşil renge taalluk makâmlar çalınsa sevinmek zâhir olur. Kalan makâmların dahı rengi buna göre kıyâs etmek gerek.” (KE, 36a/36b; Binnaz, 2001: 170).

Bu ifadeye göre her makamın da bir renge nispeti vardır. Mesela ak rengin taalluk ettiği makam çalınsa sohbet meclisindeki halkın zihni aydınlanır; kara taalluk ettiği makam çalınsa halkın zihni karışır; gülgûn renk veya yeşil taalluk ettiği makam çalınsa halkta da sevinme görülür. Ruhun bu hâlleri gösterir ki beyaz renk aydınlığın, siyah renk karanlığın, yeşil ve gül rengi de mutluluğun habercisidir. Renklerle eşleşen makamlar, insanın hem zihni hem de kalbiyle iletişim hâlinindedir.

Tablo 4 makamların burçlar ve renklerle ilişkisi

Sıra	Makam	Burç	Renk
1	Rast	Hamel (Koç)	Sarı
2	Irak	Sevr (Boğa)	Asumanî (Açık mavi)
3	İsfahan	Cevza (İkizler)	Yeşil
4	Zirefkend	Seretan (Yengeç)	Gülgûnî (Gül renkli, pembe)
5	Büzürg	Esed (Aslan)	Benefşe (mor)
6	Zirgüle	Sünbüle (Başak)	Ak (Beyaz)
7	Rehavi	Mizan (Terazi)	Gendümgûn (Buğday renkli)
8	Hüseyni	Akrep (Akrep)	Kara
9	Hicaz	Kavs (Yay)	Ağber
10	Buselik	Cedy (Oğlak)	Kızıl

11	Neva	Delv (Kova)	Yeşil
12	Uşşak	Hut (Balık)	Muhtelit (Karışık renkli)

SONUÇ

Müzik; ruh, beden, zihin ve kalp üzerindeki olumlu etkilerinden faydalanan hekimler tarafından müzik bir tedavi yöntemi olarak tercih edilmiştir. Bu sebeple müzik ile tıp, birbirine bağlı önemli disiplinlerdir. Müziğin fizyolojik ve psikolojik açıdan tedavi edici özelliğini vurgulayan *Kitâbü'l-Edvâr* gibi nazariyat kitapları, disiplinler arası ilişkiye temas etmesi yönüyle için önemlidir.

Müellifin şahsi görüşleri ve bilimsel yaklaşımlarından hareket edilerek müziğin insan hayatındaki tıbbi açıdan üstlendiği rolle ilgili olarak elde edilen veriler şu şekilde sıralanabilir:

1. İnsanı müzikten, müziği de insandan soyutlamak mümkün değildir. İnsanoğlu var olduğu günden beri çevresinde müzik hep olmuştur. İnsan, müziğe özgü öğeleri yaşantısının her aşamasında kullanmıştır.

2. Müzik, tıp ilminin mukaddimesidir. Ritim, ezgi ve melodi eşliğinde insana sadece duygu ve his inceliği vermez aynı zamanda ruha ve bedene incelik ve sağlık da verir.

3. Müzik; endişe, kaygı, şüphe, korku, üzüntü, heyecan gibi duygusal yoğunluk yaşayan ve ruhî bunalım gösteren insanların nabızlarındaki değişimin neden olduğu huzursuzluğu ortadan kaldırır. Ruha sükunet verir.

4. Müzik, bir toplulukta bulunan herkesi güldürüp ağlatmak gibi bir güce ve sihre sahiptir. Bu güç vasıtasıyla sadece bireyleri değil toplulukları da barışa sevk eder. Toplumun huzuru için âdeta bir huzur kaynağıdır.

5. Müzikle tedavi, alternatif bir tedavi yöntemi değildir. Geleneksel tıba uygun bir tedavi yöntemidir. Bu tedavinin kendine ait metotları vardır. İnsanların mizaçlarına göre belirlenen saz eşliğinde icra edilecek makamlar bu metotlardan yalnızca biridir.

6. İyi bir hekimin insanın anatomisi yanında müzik ve makamları bilmesi gerekir. Çünkü insanın bedensel ve ruhsal sağlığı, bu makamlarla yapılacak tedaviye bağlıdır.

7. Makamların burçlarla ilişkisi vardır. Burçlar, insanoğlunun mizacıyla irtibatlıdır. Müzikle tedavide makam-burç-mizaç ilişkisi dikkate alınmalıdır.

8. Makamlar ile renkler arasında ilişki vardır. Her makamın ilgisi bulunduğu bir renk vardır. Dolayısıyla makamların insan üzerindeki tesiri, renklerin de tesirini gösterir. İyi bir hekim, insanın mizacı ile renkler arasındaki ilişkiyi bilmelidir. Müzikle tedavide, hangi renklerin hangi makamla eşleştiğini ve insanın hislerinde nasıl bir etki yaratacağını bilerek hareket etmelidir.

9. Bir hekimin iyi derecede müzik ilmini bilmesi gerektiğini vurgulamak için burçların makamlar, renkler, mevsimler, hıltlar, anasır-ı erbaa ve azalarla ilişkisini gösteren şöyle bir tablodan faydalanılabilir:

Tablo 5

Makam	Burç	Mevsim	Renk	Hılt	Unsur	Aza
Rast	Hamel	Evvel bahar	Sarı	Safra	Ateş	Baş
Irak	Sevr	Orta bahar	Asumanî	Sevda	Toprak	Boyun
Isfahan	Cevza	Son bahar	Yeşil	Kan	Hava	Kollar
Zirefkend	Seretan	Evvel yaz	Gülgûnî	Balgam	Su	Göğüs

Büzürg	Esed	Orta yaz	Benefşe	Safra	Ateş	Yürek
Zirgüle	Sünbüle	Son yaz	Ak	Sevda	Toprak	Karın
Rehavi	Mizan	İlk güz	Gendümgün	Kan	Su	Bilek
Hüseyni	Akrep	Orta güz	Kara	Balgam	Su	Zekere
Hicaz	Kavs	Son güz	Ağber	Safra	Ateş	Uyluk
Buselik	Cedy	İlk kış	Kızıl	Sevda	Su	Dizler
Neva	Delv	Orta kış	Yeşil	Balgam	Toprak	Baldırlar
Uşşak	Hut	Son kış	Muhtelit	Balgam	Su	Ayaklar

KISALTMALAR

KE Kitâbü'l-Edvâr

s. Sayfa

KAYNAKLAR

- Ak, Ş. (1997). Avrupa ve Türk-İslam Medeniyetinde Müzikle Tedavi Tarihi Gelişim ve Uygulamaları, Özeğitim Yayınları, Konya.
- Birkan Z. I. (2014). “Müzikle Tedavi, Tarihi Gelişimi ve Uygulamaları”, Ankara Akupunktur ve Tamamlayıcı Tıp Dergisi, s. 37-49.
- Binnaz B. Ç. (2001). Hızır Bin Abdullah’ın Kitâbü'l-Edvâr’ı ve Makamların İncelenmesi, Basılmamış Doktora Tezi, M.Ü.S.B.E. İstanbul.
- Çuhadar, C. H. (2009). “Toplumsal Yaşamda Müziğin Yeri ve Önemi”, 38. ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi 2007, Müzik Kültürü ve Eğitimi Bildiriler, Ankara, s. 195- 209.
- Darbaz, F. (1973). Türk ve Batı Müziği, Musiki Kültür Derneği Yayınları, No: 1, İstanbul.
- Dinç, D. (2014). Türk Sanat Müziği (Klasik Türk Müziği) ile Fizyolojik ve Duygusal Tepkiler Arasındaki İlişki, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Erer, S. - Atıcı E. (2010) “Selçuklu ve Osmanlılarda Müzikle Tedavi Yapılan Hastaneler”, Uludağ Üniversitesi Tıp Fakültesi Dergisi 36 (1), s. 29-32.
- Güvenç, R. O. (1985). Türklerde ve Dünyada Müzikle Ruhî Tedavi Tarihçesi ve Günümüzdeki Durumu, İstanbul Üniversitesi, Cerrahpaşa Tıp Fakültesi, Psikiyatr, Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- _____ (1986). Türk Musikisinde Kökler ve Batıya Yansıması, (Türk Musikisinin Dünü, Bugünü, Yarını, haz. Feyzi Halıcı, Sevinç Matbaası, Ankara.
- _____ (1993). Türk Musikisi Tarihi ve Türk Tedavi Musikisi, Metinler Matbaa, İstanbul.
- Hızır bin Abdullah (1177). Konya Mevlâna Yazmalar Kütüphanesi 5762 numarada kayıtlı nüsha.
- Kalander, R. (1989). “Ruh Hastalıkları Tedavisinde Musiki”, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi 40. Yıl Özel Sayısı, c. XXXI, Ankara, s. 271-281.

- Kılıç, E. (2015). “Mecmûa-yı Letâifte İnsan Sağlığına Dair İpuçları”, Medeniyet Sanat, İMÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Dergisi, sa.1, s.19-30.
- Kulaksızoğlu, Adnan (1998). Ergenlik Psikolojisi, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Öger, A. - Arslan, M. (2008). “Uygur Türklerinde Bazı Çalgılar ve Çin Kültürüne Etkisi”, Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi / Journal of Turkish World Studies, C. VIII, sa. 2, s. 9-16.
- Örter, H. C. (2005). Müzik ile Terapi, Mephisto Yayınları, İstanbul.
- Özçimi, M. S. (1989). “Hızır bin Abdullah ve Kitâbü'l-Edvâr”, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Şatıroğlu, G. (1999). Cerrahi Girişim Yapılacak Vakalarda, Preperatif Dönemde Müzik Terapi ve Dokunma Terapisi İçeren Hemşirelik Uygulamalarının Hasta Üzerine Etkilerinin Araştırılması, Marmara Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Şen Y. (1999). “Müzik-Toplum Etkileşimi”, AÜ Türkiyat Araştırma Enstitüsü Dergisi, sa. 13, Erzurum, s. 123-127.
- Turabi, A. H. (2005). Gevrekzâde Hâfız Hasan Efendi ve Musîki Risalesi , Rağbet Yayınları, İstanbul.
- Türkçe Tıp Dili Klavuzu (2006). Kocaeli Üniversitesi Basımevi, İzmit.
- Ünal, F. S. (2009). “Geleneksel Müziğimizin İnsan Sağlığı Üzerindeki Etkisi ve Müzikle Tedavi”, 38. ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi 2007, Müzik Kültürü ve Eğitimi Bildiriler, Ankara, s. 849-856.

“Popüler Müzikte Metinlerarası ve Göstergebilim Tabanlı Analiz Modeli’ne İlişkin Örnekler”

Begüm Fulya Adız, Ümran Ezgi Güleken, Mehmet Özkeleş

Akdeniz Üniversitesi

ÖZET

Bu çalışmada Özmenteş (2019) tarafından önerilen Popüler Müzikte Metinlerarası ve Göstergebilim Tabanlı Analiz Modeli’nin işlevliliğine ilişkin örnek analizler ortaya konmuştur. Popüler müzikler arasındaki alışveriş ve etkileşim üzerinden anlam ve bağlamın değişimine ilişkin metinsel/müzikal verilere odaklanan birinci düzey analiz (MA-Temel Analiz Çerçevesi) için The Time of My Life (B.Medley & J.Warnes, 1987) ve Dirty Bit (Black Eyed Peas, 2010) örnek olarak seçilmiştir. Bu düzeyde; şarkı sözleri, melodik/armonik yapı, performans ve stil nitelikleri, kayıt ve tını nitelikleri incelenmiş ve mastering spektral analiz uygulanmıştır. İkinci düzey olan MA+GB-Genişletilmiş Analiz Çerçevesi için ise Mısırlı/Misirlou temasına dayanan farklı versiyonlar arasındaki metinlerarası etkileşimler (MA-Temel Analiz Çerçevesi) ve versiyonlara ilişkin videolar arasındaki gösterge analizlerine yer verilmiştir. Gösterge analizlerinde her bir göstergenin işaret ettiği müzikal/müzik-dışı anlam ve kimlik temsilleri incelenmiş ve müzikal unsur/metnin zaman içinde geçirdiği anlam ve bağlam değişimine ilişkin veriler ortaya konmuştur. Analiz modelinin birinci düzeyinin ya da her iki düzeyinin bir arada yürütülmesine ilişkin örnekler üzerinden modelin işlevliliği kuramsal ve pratik düzeyde tartışmaya sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Popüler müzik, Metinlerarasılık, Göstergebilim, Müzik Analizi

“Examples of the Intertextual and Semiotic Analysis Model for Popular Music”

ABSTRACT

This study presents examples of analyses of the functionality of the intertextual and semiotic analysis model for popular music proposed by Özmenteş (2019). One example were selected for the first-level analysis (IA-fundamental analysis framework), which focuses textual and musical data on the change of meaning and context through the exchange and interaction of popular music pieces: The Time of My Life (B. Medley & J. Warnes, 1987) and Dirty Bit (Black Eyed Peas, 2010). On this level, lyrics, melodic and harmonic structures, performance, style, recording and timbre quality were examined, and mastering spectral analysis was done. On the second-level IA+S-extended analysis framework, the intertextual interactions (IA-fundamental analysis framework) of different versions based on the theme Misirlou and semiotic analyses of the videos of these versions were included. Musical and non-musical meaning and identity representations referred to by each sign were examined in the semiotic analyses, and the data on the change of meaning and context in the musical element and text over time were determined. The functionality of the model is discussed theoretically and practically using the examples for the first level of the model and for both models together.

Keywords: Popular Music, Intertextuality, Semiotics, Music Analysis

GİRİŞ

Metinlerarasılık yazılı metinlerde bir metnin bir başka metnin içinde farklılaşarak ya da bire bir aynı biçimde görülmesi olarak ifade edilebilir. Genette (1997) bu kavramı bir metnin içinde başka bir metin olarak kısaca tanımlamaktadır. Burada bir ilk metin (hypotext) ve onun üzerine yazılan ve ilk metnin izlerini taşıyan ikinci, üçüncü vb. metinlerden (hypertexts) söz etmek mümkündür. Yazılı metinlerde kullanılan metinlerarasılık analiz çerçevesini popüler müziğe interphonography özel terimi ile uyarlayan isim S.Lacasse (2000) olmuştur. Bu analizin temel verisi olan ses kaydı müzik metni olarak kabul edilebilmekte, dolayısıyla analizler bu kayıtlar üzerinden gerçekleştirilmektedir. Çalışmada kullanılan analiz çerçevesi S.Lacasse'ın interphonography kavramsallaştırmasına dayanacak biçimde Özmenteş (2019) tarafından geliştirilmiş olup iki boyuttan oluşmaktadır. Çerçevenin ilk aşaması olan Metinlerarası Analiz (Temel Analiz Çerçevesi-MA) dâhilinde müzikal malzemenin yapısal/teorik nitelikleride odaklanılırken ikinci aşamada Genişletilmiş Analiz Çerçevesi (Metinlerarası ve Göstergebilimsel Analiz-MGA) dâhilinde göstergebilimsel içeriğe odaklanılmıştır. İlk basamakta müzik teorik (tonal yapı, armonik progresyon, tempo, form), performans nitelikleri (solistler, stil-karakter) ve tını ve kayıt teknolojilerine (çalgılar-orkestrasyon, spektral analizler) ilişkin analizler yer almaktadır. Bu analizler A ve B şarkısı için ayrı ayrı yapılp bir zaman çizelgesi üzerine belli aralıklarla yerleştirilerek görselleştirilmiştir. Ardından bu zaman çizelgeleri üst üste bindirilerek ortak noktalar aynı renkle vurgulanmıştır. Böylece A ve B şarkıları arasındaki temel düzeydeki metinlerarası etkileşimler görselleştirilmiş olmaktadır.

Analiz çerçevesinin ikinci düzeyi olan göstergebilimsel analizde ise müzik dışı göstergeler üzerinde durulmaktadır. Yine bir zaman çizelgesi ve benzer tablolar üzerinde gerçekleştirilen analizde bu sefer metin analizi, senaryo, görsel öğeler, dans ve beden kullanımı ve yoruma dayalı görsel-işitsel senkronizasyon basamakları işe koşulmaktadır. Bu düzey müzik dışı öğelerin manipülatif gücünün subjektif biçimde yorumlanmasına olanak tanımaktadır. Yapılan analizlerde modelin her iki basamağını ayrı ayrı çalıştırmak mümkündür. Ancak Özmenteş'e (2019) göre modelin iki basamağının bir arada çalıştığı örnekler sayıca az olmakla birlikte anlam-kimlik çizgiselliğinde çok daha fazla işaret sunmakta ve yoruma pozitif destek sunmaktadır.

Metinlerarası Temel Analiz düzeyi için The Time of My Life (B.Medley & J.Warnes, 1987) ve Dirty Bit (The Black Eyed Peas, 2010) şarkıları seçilmiştir. Genişletilmiş Analiz Çerçevesi için de Mısırlı (Dick Dale & The Del Tones 1963) ve Pump It (The Black Eyed Peas, 2009) örnekleri uygun görülmüştür. İki örnekte de hypertext'in (yani ikincil metnin/kaydın) The Black Eyed Peas grubuna ait olması tamamen rastlantıdır. Analizlerde Youtube üzerinden ulaşılan official videolardaki en yüksek ses ve görüntü kalitesine sahip örnekler kullanılmıştır. Seçilen örneklerin Audio CD ya da master kayıtlarına ulaşmaktaki güçlük ve insanların hâlihazırda sosyal medya kanalıyla dinlediği müziğin ses kalitesi üzerinde çalışmanın yaratacağı yüksek geçerlik düzeyinin hedeflenmesi bunda rol oynamıştır. Araştırmanın amacı Popüler Müzikte Metinlerarası ve Göstergebilim Tabanlı Analiz Modeli'ne ilişkin örnekler sunarak modelin işlevliğini göstermektir.

ANALİZLER

Metinlerarası Temel Analiz (MA-1.Düzey)

The Time of My Life ilk olarak 1987 yılında Bill Medley ve Jennifer Warnes tarafından seslendirilmiştir. Dirty Dancing filminin final sahnesinde kullanılan şarkı 1988'de en iyi şarkı dalında Oscar ödülünü kazanmıştır. Şarkıya ilişkin MA bulguları Zaman Çizelgesi 1.'de gösterilmiştir.

Dirty Bit (The Black Eyed Peas, 2010) örneğinin de orijinal versiyonu gibi mi miksolidyen dizi üzerinde kurgulandığı görülmektedir. Parçaya ilişkin MA bulguları Zaman Çizelgesi 2.'de gösterilmiştir. Bu iki örneğe ait yapısal boyuttaki metinlerarası etkileşimler ise Zaman Çizelgesi 3.'de üst üste bindirilerek gösterilmiştir. Metinlerarası etkileşimlerin somutlaşması amacıyla örnekler arasındaki ortak müzikal nitelikler yeşil renkle boyanarak somutlaştırılmıştır.

Zaman Çizelgesi 1.

MA Analiz

The Time of My Life (B.Medley & J.Warnes, 1987)

Müzik Teorik Çerçeve	00:00 - 00:30	00:31-00:36	00:37 - 00:45	00:46-00:55	00:56-01:13	01:14-01:30	01:31 - 01:48	01:49-01:57	01:58-02:23	02:24-02:41	02:42 - 03:17	03:18-03:49	03:50-04:42
Tonal Yapı	Mi Miksolidyen					La Mixolydian	Mi Mixolydian			La Mixolydian	Mi Mixolydian		
Armonik Progresyon	E-C#m-D x 2	E/D E E/D E x2				A G A B	E C#m Dx2	E/D E	E/D E E/D E x2	A G A B	E C#m D	E/D E E C#m D	E C#m D
Form	A Vokal intro (Nakarat)	Orkestral intro	B			C	A	Orkestral Köprü	B	C	A x 2	Orkestral Köprü	Ax 3
Tempo	110 BPM												
Performans Nitelikleri	00:00-00:36		00:37-01:13			01:14-01:30	01:31-01:57		01:58-02:41		02:42-03:49		03:50-04:42
Solistler	Solo BM-JW		BM-JW-(BM+JW)			JW-BM-JW - (JW+BM)	JW+BM		JW-BM-JW-BM+JW		(JW+BM)		BM-(BM+JW)
Stil, karakter	00:00-00:29		00:30-01:13			01:14-01:30	01:31-01:57		01:58-02:41		02:42-03:49		03:50-04:42
	Dingin		Enerjinin başlaması, gizemli, dansa ilk adımlar			Enerji artışı	Nakaratla birlikte enerji patlaması ancak uzamıyor		Enerji azalır, nakarattaki duygunun özlemi		Enerjinin patlaması, Nakaratın tekrarı ile zirve duygular		Huzur, dinlenme ve ardından coşku
Kayıt ve Tını Nitelikleri	00:00-00:29		00:30-01:30				01:31-01:57		01:58-02:41		02:42-03:49		03:50-04:42
Çalgılar, Orkestrasyon	Elektro Piano+Bas gitar		Bas Gitar+Davul+Yaylılar+Elektro Gitar				Bas Gitar+Davul+Yaylılar+Elektro Gitar+Elektro Piano		Bas Gitar+Davul+Yaylılar+Elektro Gitar		Bas Gitar+Davul+Elektro+Yaylılar+Gitar+Elektro Piano+Saksafon		Bas Gitar+Elektro Piyano+Elektro Gitar

Zaman Çizelgesi 2.
MA Analiz
Dirty Bit (The Black Eyed Peas, 2010)

Müzik Teorik Çerçeve	00:00-00:22		00:23-00:59	01:00-01:14	01:15-02:07	02:08-02:44	02:45-02:59	03:00-03:29	03:30-03:44	03:45-04:45	04:46-04:53	
Tonal Yapı	Mi Miksolidyen											
Armonik Progresyon	E-C#m-D		E-C#m-D x 2	E		E-C#m-D	E			E-C#m-D	E	
Form	Armonik serim		A Vokal intro (Nakarat)	B Synth-techno tema	B+B' Synth-techno tema+rap vokal	A x2	B Synth- techno tema	B+B' Synth-techno tema+rap vokal	Rap things	A x4	Rap things	
Tempo	110 BPM											
Performans Nitelikleri	00:00-00:16	00:17-00:22	00:23-00:59	01:00-01:14	01:15-02:07	02:08-02:44	02:45-02:59	03:00-03:29	03:30-03:44	03:45-04:45	04:46-04:53	
Solistler	Vokalsiz Bölge	Erkek dış ses	Will.i.am-Fergie	Dirty beat!!x2 Vokalsiz Bölge	Will.i.am-Fergie- Taboo Rap vokal	Will.i.am-Fergie	Diryt beat!! Vokalsiz Bölge+Gök gürültüsü efekti	Apl.de.ap Rap solo+Gök gürültüsü efekti	Erkek dış ses- Taboo+ Apl.de.ap	Will.i.am-Fergie	Vokalsiz Bölge Dirty Beat !!	
Stil, karakter	00:00-00:22		00:23-00:59	01:00-01:14	01:15-02:07	02:08-02:44	02:45-02:59	03:00-03:29	03:30-03:44	03:45-04:45	04:46-04:53	
	Gizemli		Enerji yükselmesi	Enerjide patlama	Enerjiye devam	Enerjide düşüş ve giderek yükselme	Enerjide patlama	Enerjiye devam	Enerjide düşüş ve giderek yükselme	Enerjide patlama ve yükselme	Enerjide düşüş	
Kayıt ve Tını Nitelikleri	00:00-00:22		00:23-00:59	01:00-02:44			02:45-03:29		03:30-03:44	03:45-04:12	04:13-04:45	04:46-04:53
Çalgılar, orkestrasyon	Synth Arpejler+ Dış ses		Synth arpejler+ synth strings	Hybrid synth +Synth bass+beat			Hybrid synth +Synth bass+beat+gök gürültüsü efekti		Synth Arpejler+ Dış ses	Synth bass+beat	Synth bass+beat+ synth strings	Hybrid synth

Zaman Çizelgesi 3. / Karşılaştırmalı Metinlerarası Temel Analiz

The Time of My Life (B.Medley & J.Warnes, 1987)

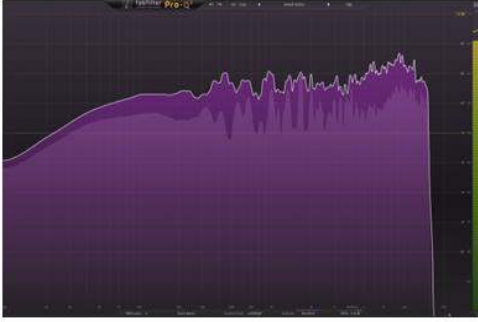
Müzik Teorik Çerçeve	00:00-00:30	00:31-00:36	00:37-00:45	00:46-00:55	00:56-01:13	01:14-01:30	01:31-01:48	01:49-01:57	01:58-02:23	02:24-02:41	02:42-03:17	03:18-03:49	03:50-04:42
Tonal Yapı	Mi Miksolidyen					La ixolydian	Mi Mixolydian			La ixolydian	Mi Mixolydian		
Armonik Progresyon	E-C#m-D x 2	E/D E E/D E x2				A G A B	E C#m Dx2	E/D E	E/D E E/D E x2	A G A B	E C#m D	E/D E E C#m D	E C#m D
Form	A Vokal intro (Nakarat)	Orkestral intro	B			C	A	Orkestral Köprü	B	C	A x 2	Orkestral Köprü	Ax 3
Tempo	110 BPM												
Performans Nitelikleri	00:00-00:36		00:37-01:13			01:14-01:30	01:31-01:57		01:58-02:41		02:42-03:49		03:50-04:42
Solistler	Solo BM-JW		BM-JW-(BM+JW)			JW-BM-JW - (JW+BM)	JW+BM		JW-BM-JW-BM+JW		(JW+BM)		BM-(BM+JW)
Stil, karakter	00:00-00:29		00:30-01:13			01:14-01:30	01:31-01:57		01:58-02:41		02:42-03:49		03:50-04:42
	Dingin		Enerjinin başlaması, gizemli, dansa ilk adımlar			Enerji artışı	Nakaratla birlikte enerji patlaması ancak uzamıyor		Enerji azalır, nakarattaki duygunun özlemi		Enerjinin patlaması, Nakaratın tekrarı ile zirve duygular		Huzur, dinlenme ve ardından coşku
Kayıt ve Tını Nitelikleri	00:00-00:29		00:30-01:30			01:31-01:57		01:58-02:41		02:42-03:49		03:50-04:42	
Çalgılar, Orkestrasyon	Elektro Piano+Bas gitar		Bas Gitar+Davul+Yaylılar+Elektro Gitar			Bas Gitar+ Davul+Yaylılar+Elektro Gitar+Elektro Piano		Bas Gitar+ Davul+Yaylılar+Elektro Gitar		Bas Gitar+Davul +Elektro+Yaylılar+Gitar+Elektro Piano+Saksafon		Bas Gitar+ Elektro Piyano+ Elektro Gitar	

Dirty Bit (The Black Eyed Peas, 2010)

Müzik Teorik Çerçeve	00:00-00:22		00:23-00:59		01:00-01:14		01:15-02:07		02:08-02:44		02:45-02:59		03:00-03:29		03:30-03:44		03:45-04:45		04:46-04:53											
Tonal Yapı	Mi Miksolidyen																													
Armonik Progresyon	E-C#m-D			E-C#m-D x 2			E			E-C#m-D			E			E-C#m-D			E											
Form	Armonik serim			A Vokal intro (Nakarat)			B Synth-techno tema			B+B' Synth-techno tema+rap vokal			A x2			B Synth-techno tema			B+B' Synth-techno tema+rap vokal			Rap things			A x4			Rap things		
Tempo	110 BPM																													
Performans Nitelikleri	00:00-00:16		00:17-00:22		00:23-00:59		01:00-01:14		01:15-02:07		02:08-02:44		02:45-02:59			03:00-03:29		03:30-03:44		03:45-04:45		04:46-04:53								
Solistler	Vokalsiz Bölge		Erkek dış ses		Will.i.am-Fergie		Dirty beat!x2 Vokalsiz Bölge		Will.i.am-Fergie-Taboo Rap vokal		Will.i.am-Fergie		Dirty beat!! Vokalsiz Bölge+Gök gürültüsü efekti			Apl.de.ap Rap solo+Gök gürültüsü efekti			Erkek dış ses-Taboo+ Apl.de.ap		Will.i.am-Fergie		Vokalsiz Bölge Dirty Beat !!							
Stil, karakter	00:00-00:22			00:23-00:59			01:00-01:14			01:15-02:07			02:08-02:44		02:45-02:59		03:00-03:29		03:30-03:44		03:45-04:45			04:46-04:53						
	Gizemli			Enerji yükselmesi			Enerjide patlama			Enerjiye devam			Enerjide düşüş ve giderek yükselme		Enerjide patlama		Enerjiye devam		Enerjide düşüş ve giderek yükselme		Enerjide patlama ve yükselme			Enerjide düşüş						
Kayıt ve Tını Nitelikleri	00:00-00:22			00:23-00:59			01:00-02:44						02:45-03:29				03:30-03:44		03:45-04:12		04:13-04:45			04:46-04:53						
Çalgılar, orkestrasyon	Synth Arpejler+ Dış ses			Synth arpejler+ synth strings			Hybrid synth +Synth bass+beat						Hybrid synth +Synth bass+beat+gök gürültüsü efekti				Synth Arpejler+ Dış ses		Synth bass+beat		Synth bass+beat+ synth strings			Hybrid synth						

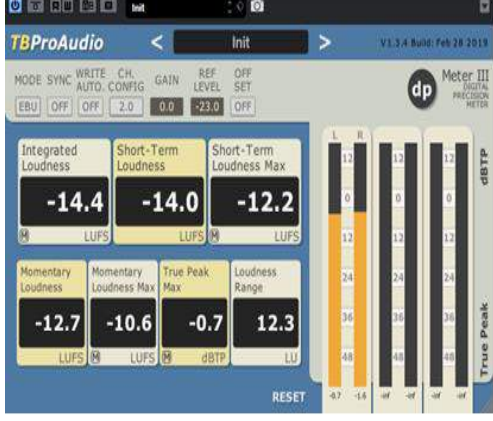
Bu çalışmadaki metinlerarası analizin amacı konuyu salt retorikten kurtarmaktır. Her ne kadar Tagg popüler müzik analizlerinde özellikle görsellikle birleştirilen müzikal analizlerin yoruma dayalı (interpretative) olduğunu söylemiş olsa da bu analizde mümkün olduğunca müzik-teorik zemin kullanılmaya çalışılmıştır. Bu müzik-teorik zemin ise klasik armonik, form ve melodik incelemelerin yanı sıra teknolojik analizler kullanılarak hazırlanmaya çalışılmıştır. Bu iki karşılaştırmada etkileşimin en az olduğu nokta tür ve stil farklılaşmasıdır. *The Time of My Life* (B.Medley & J.Warnes, 1987) versiyonu stil ve karakter olarak sakin, dengeli bir yükselişe sahip olup klasikleşmiş bir aşk şarkısıdır. *Dirty Bit* (The Black Eyed Peas, 2010) versiyonunda ise orijinal versiyonun sadece nakarat bölümü kullanılarak metinlerarası etkileşim minimal düzeyde tutulmuş, stil ve karakter bakımından büyük bir dönüşüm üretilmiştir. Orijinal versiyondaki kademeli enerji yükselmeleri (ki bir dans filminin şarkısıdır) *Dirty Bit* versiyonunda baştan sona patlayan ve azalmayan bir karaktere dönüştürülmüştür. İki versiyon arasındaki diğer analiz basamakları açısından görünen farklıların tümü de aynı şekilde tür ve stil farklılaşmasının getirdiği zorunluluğa paralel bulgular olarak görülebilir. İki parçanın *Mi Mixolidyen* dizi üzerinde kurgulandığı görülmektedir. 1987 versiyonu armonik progresyon olarak daha zengindir. Bu bakımdan iki versiyon arasında akorlarasılık bakımından güçlü bir ilişki değil, melodiyi taşıyacak temel armonik yapı düzeyinde bir ilişki olduğu görülmektedir. Orijinal versiyon 110 bpm iken *Dirty Bit* karakteri gereği daha hızlı bir tempoda, 127 bpm ile kaydedilmiştir. *Dirty Bit* versiyonunda orijinal versiyonun sadece nakarat kısmı melodik malzeme olarak kullanılmıştır. Bu bağlamda nakaratın ortak olarak kullanılmış olması iki parça arasındaki metinlerarası ilişkiyi güçlendiren ana unsur olarak görülmüştür. Orijinal versiyondaki A-B-C şeklinde göze çarpan üç bölümlü form, *Dirty Bit* versiyonunda terkedilmiş, yeni versiyon kendine özgü B ve B' bölmeleriyle bambaşka bir hale bürünmüştür. Bu da metinlerarası etkileşimde tematik malzemenin en temel hatırlatıcı malzeme olarak kullanılabilirliğini göstermektedir. Orijinal versiyonda elektro piyano, bas gitar, davul, yaylılar, elektro gitar ve saksafon gibi standart pop, pop-rock ve pop-caz enstrümantasyonu dikkati çekmektedir. Ancak *Dirty Bit* versiyonu synth soundlarının ağırlıklı olduğu elektronik altyapısı ile club-techno türüne tipik bir örnek olmuştur.

Tablo1. Master Spektrum Analizleri

Spektral Analizler, Pro-Q 2, Fabfilter	
Dirty Bit (The Black Eyed Peas, 2010)	The Time of My Life (B.Medley&J.Warnes,1987)
	

Tablo 1.'de Dirty Bit (The Black Eyed Peas, 2010) ve The Time of My Life (B. Medley & J. Warnes, 1987) örneklerine ait mastering spektrum analizleri görülmektedir. Spektrum analiz ölçümlerinde Fabfilter firmasına ait Pro-Q 2 uygulaması kullanılmıştır. Yapılan master spektrum analizine göre şarkıların sesleri yaklaşık olarak 1 Hz–17 kHz frekans aralığına yayılmış olarak görülmektedir. The Time Of My Life'ta seslerin enerjisi 700 Hz ile 13 kHz yoğunlaştığı göze çarpmaktadır. Bunun yanı sıra Dirty Bit'teki seslerin ise 30Hz ile 16 kHz arası yoğunlaştığı görülmektedir. Bu değerlere göre 1987'deki eski kaydın orta ve tiz frekans değerlerinin 2010 kaydına göre daha yüksek (tiz) olarak ortaya çıktığı spektral analizde de belirgin bir şekilde görülmektedir. Aynı zamanda 1987'deki eski kaydın düşük (bas) frekans değerleri 2010 kaydına göre daha aşağıdadır. Dirty Bit'in alt (bas) frekansları daha yukarıda olmakla birlikte, ortalama frekans dağılımı The Time of My Life'a göre daha dengeli görülmektedir. Bu değerlere göre The Time of My Life (B. Medley & J. Warnes, 1987) kaydındaki ses tonunun Dirty Bit (The Black Eyed Peas, 2010) kaydına göre daha tiz duyulduğu görülmektedir.

Tablo2. Master LUFS değerleri

Spektral Analizler, Pro-Q 2, Fabfilter	
Dirty Bit (The Black Eyed Peas, 2010)	The Time of My Life (B. Medley&J. Warnes, 1987)
	

Tablo2.'de The Time of My Life (B. Medley & J. Warnes, 1987) ve Dirty Bit (The Black Eyed Peas, 2010)'in Master LUFS (Integrated Loudness) değerleri verilmiştir. Yine Fabfilter firmasına ait Pro-Q 2 uygulaması ile yapılan analizler sonucunda Dirty Beat versiyonunda toplam gürülük seviyesi -16.8 LUFS olarak göze çarparken, orijinal versiyondaki bu değer -14.4 LUFS değerindedir. Anlık gürülük (momentary loudness) ise Dirty Beat'de -18.2, orijinal versiyonda ise -12.7 olarak görülmektedir. Bu değerlere göre her iki kaydın dinamik aralığının birbirine yakın olduğu görülmektedir. Ses seviyelerinin anlık değişmesinde ve dinamik aralıklarının değişken olmasında çok fazla kompres yapılmadığı ve her iki versiyonda da nüansların belirgin olduğu görülmektedir.

Tablo 3.'de VU metre değerler verilmiştir. Bu değerlere göre ses seviyesi (dB) olarak baktığımızda orijinal versiyonun peak seviyesi 5.1 dB' dir. Dirty Bit'in peak seviyesi 8.1 dB' dir. Bu değerlere göre Dirty Bit versiyonunun ses seviyesinin 1987 tarihli orijinal versiyona göre daha yüksek olduğu anlaşılmaktadır. Aynı zamanda yüksek (tiz) frekanslı seslerin düşük (bas) frekanslı seslere göre ses seviyesi daha çok hissedilmektedir. Orijinal versiyonun Dirty Bit versiyonuna göre hem LUFS (desibel) olarak hem de frekans açısından daha tiz ve yüksektir.

Tablo 3. VU Metre Değerleri

Spektral Analizler, Pro-Q 2, Fabfilter	
<i>Dirty Bit (The Black Eyed Peas, 2010)</i>	<i>The Time of My Life (B.Medley&J.Warnes,1987)</i>
	

Genişletilmiş Analiz Çerçevesi (MA+GB-2.Düzey)

Genişletilmiş Analiz Çerçevesi için Mısırlı (Dick Dale & The Del Tones, 1963) ve Pump It (Black Eyed Peas, 2006) örnekleri seçilmiştir. Aslında Mısırlı ezgisine ait daha farklı seçenekler de vardır. Örneğin; Zeki Müren'in Yaralı Gönül şarkısında ya da Pulp Fiction filminde bu melodi duyulmaktadır. Ancak göstergebilimsel bir analiz yapabilmek için ihtiyaç duyulan kasıtlı kurgusallığa ulaşmak official video ile mümkündür. Başından sonuna kadar bir senaryo ve bağlam açısından incelenebilir göstergeler sunması gerekçesiyle Mısırlı (Dick Dale & The Del Tones, 1963) yorumu seçilmiştir. Bu aşamada seçilen örnekler öncelikle MA analize tabi tutulmuştur.

Metinlerarası Temel Analiz (MA-1.Düzey)

Metinlerarası Temel Analiz düzeyinde şarkıların ikisi de birer zaman çizelgesi üzerinde ayrıntılı biçimde analiz edilmiştir. Ardında bu analizler tek bir tablo olarak birleştirilmiş ve ortak noktalar boyanmıştır. Spektral analizler ayrıca görselleştirilmiş ve karşılaştırılmıştır. Zaman Çizelgesi 4.'de Mısırlı (Dick Dale & The Del Tones, 1963), Zaman Çizelgesi 5.'de ise Pump It (Black Eyed Peas, 2006) örneklerinin MA analiz sonuçlarına yer verilmiştir.

Zaman Çizelgesi 4.
MA Analiz
Mısırlı, Dick Dale & The Del Tones, 1963

Müzik Teorik Çerçeve	00:00-00:20	00:23-00:30	00:31-00:41	00:42-00:52	00:53-01:02	01:03-01:13	01:14-01:25	01:26-01:57	01:58-02:08	02:09-02:19	02:20-02:30
Modal Yapı	Hicazkâr										
Armonik Progresyon	E-intro	E-F-E x2	Am-F-E-F-Dm-E	E-F-E x2	Am-F-E-F-Dm-E	Am-G-F-E	Dm-F-E x 2	E	E-F-E x2	Am-F-E-F-Dm-E	E
Form	intro	Ax2	Bx2	Ax2	Bx2	1. Köprü	B2X2	2.Köprü	Ax2	Bx2	Coda
Tempo	89 BPM										
Performans Nitelikleri	00:00-00:14	00:14-01:02				01:03-01:13	01:14-02:30				
Solistler	Solo DD	DD+TDT				DD	DD+TDT				
Stil, karakter	00:00-00:20	00:23-00:41	00:42-01:02		01:03-01:13	01:14-01:25	01:26-01:57	01:58-02:08	02:09-02:19	02:20-02:30	
	Gizemli	Enerjinin Başlaması		Enerjinin Yükselmesi		Enerjinin Yükselmesi	Enerjinin Patlaması	Enerjinin düşüşü	Enerjinin Yükselmesi		Enerjinin birden kesilmesi
Kayıt ve Tını Nitelikleri	00:00-00:14	00:15-02:30									
Çalgılar, Orkestrasyon	Elektro Gitar	Bas Gitar+Davul+Elektro Gitar+Saksafon+Piyano									

Mısırlı (Dick Dale & The Del Tones, 1963) yorumunun Hicazkâr makamına yakın bir dizi üzerinde kurgulandığı görülmektedir. Armonik progresyonda E-F-Am-Dm-G akorları duyulmaktadır. Şarkının form yapısında intro ardından A ve B bölmeleri ikişer kez tekrar edilip 1. köprüye bağlamakta daha sonra B2 bölmesiyle 2. köprüye varılmakta ve A ve B bölmelerinin hemen ardından coda ile sona ulaşılmaktadır. Şarkının temposu 89 BPM'dir. Performans niteliklerine bakıldığında solistin Dick Dale (elektro gitar) olduğu görülmektedir. Grupla arasında karşılıklı sololar ve geçişler vardır. Stil ve karakter olarak ise gizemli ve döneminin hızlı ve sert bir türü olan *Surf Rock*'ın genel özelliğine uygun olarak oldukça enerjik bir yapıya sahiptir. Mısırlı'nın ilk versiyonları olan 1930'larda yapılan kayıtlarında oldukça düşük tempo ve Arabik etkiler hakimken, 1963 yılında yapılan *Dick Dale & The Del Tones* yorumunda hızlı ve tremololu gitar icra tekniğiyle daha enerjik bir hal almıştır. Kullanılan çalgılar bas gitar, davul, elektrogitar, saksafon ve piyanodur. Kayıta piyano sesi duyulmamasına karşın official videoda The Del Tones üyelerinden birinin piyano çaldığı görülmektedir.

Zaman Çizelgesi 5.
MA Analizi
Pump It (Black Eyed Peas, 2006)

Müzik Teorik Çerçeve	00:00-00:39		00:40-01:09	01:10-01:23	01:24-01:35	01:36-02:06	02:07-02:18	02:19-02:53	02:54-03:18	03:19-03:32	03:33-03:44
Modal Yapı	Hicazkar										
Armonik Progresyon	Intro Ex2 -F-E-F-E		Ex2-F-E-F-E	Amx2-Gx2- Fx2-Ex2	F6-E-F6-E	Ex4 F-E-F Ex4	Am-G-F-E	F6-E-F6-E	E-G-D-C	Amx2-G-Fx2-Ex2?	F6-E-F6-E
Form	A		B	A		B	A		C	A	
Tempo	153 BPM										
Performans Nitelikleri	00:00-00:17	00:18-00:39	00:40-01:09	01:10-01:35		01:36-02:06	02:07-02:18	02:19-02:53	02:56-03:18	03:19-03:44	
	Vokalsiz bölge	Fergie,WillI am,Taboo Rap vokal	Will I am Rap vokal solo+ Fergie ve Taboo	Fergie,WillI am, Taboo		Will I am Rap vokal solo+ Fergie ve Taboo	Fergie,Will I am,Taboo Rap vokal	Fergie,WilI am,Taboo	Fergie	Fergie, WillI am, Taboo	
Stil, karakter	00:00-00:39		00:40-02:06				02:07-02:53		02:54-03:18	03:19-03:32	03:33-03:44
	Enerjik, hızlı bir giriş		Nakaratın tekrarlanması ile birlikte gelen enerji artışı				Enerji patlaması		Acid House bölgesi+ Fergie ‘nin vokal solosu ve sonra enerji artışı	Nakaratın tekrarlanması ile birlikte gelen enerji artışı	Enerjik,hızlı , beklenmedik keskin bir bitiş.
Kayıt ve Tını Nitelikleri	00:00-00:17	00:18-01:35				01:36-02:53			02:54-03:18	03:19-03:44	
Çalgılar ve Orkestrasyon	Elektrogitar+ Davul	Bas Gitar+Davul +Elektro Gitar+Klavye				Bas Gitar+Davul+Elektro Gitar			Davul+Bas+ Klavye+ Roland TB303	Bas Gitar+Davul +Elektro Gitar+Klavye	

Pump It (Black Eyed Peas, 2006) örneğinde ise orijinal temanın A bölmesi olarak kullanıldığını görüyoruz. Parçada Mısırlı temasının tekrarları arasına yerleştirilen ve bizim B bölmesi olarak tanımladığımız solo/toplu rap bölmeler yer almaktadır. Bu şekilde A-B-A-B formunun yarattığı monotonluk Fergie'nin Acid House altyapılı solosu ile zenginleşir. Bu C bölmesinin ardından parça rap ensemble'ların eşlik ettiği ana tema ile sona erer. Şarkının temposu 159 BPM'dir. Şarkının neredeyse tamamına söz yazıldığını, kimi zaman solo kimi zaman da rap ensemble'ların da dâhil olduğu biçiminde şarkının söylendiği görülmektedir. Hatta kimi zaman bağırma biçiminde şarkının bağlamına göndermelerde bulunan müzikal öğeler olduğu duyulmaktadır. Stil ve karakter olarak başından sonuna kadar bir enerji patlaması söz konusudur. Kayıt ve tını niteliklerinde çok fazla clup-techno özelliklerinin kullanılmadığı, *Mısırlı (Dick Dale & The Del Tones, 1963)* versiyonundaki melodik, armonik ve orkestral geçmişe ve tınılara sadık kalındığı görülmektedir. Hatta Dick Dale'in Surf Rock stilineki gitar solosu aynen korunmuş, trompet ile zenginleştirilmiştir. Fergie'nin Acid House altyapılı solosu dışında parçanın müzikal bakımdan orijinal kayıt *Mısırlı (Dick Dale & The Del Tones, 1963)* çizgisinde tutulduğu görülmüştür. İki versiyonun müzikal yapıları arasındaki benzerlik ve ilişkiler Zaman Çizelgesi 6.'da sunulmuştur.

Zaman Çizelgesi 6.
Karşılaştırmalı Metinlerarası Temel Analiz

Mısırlı, Dick Dale & The Del Tones, 1963

Müzik Teorik Çerçeve	00:00-00:20	00:23-00:30	00:31-00:41	00:42-00:52	00:53-01:02	01:03-01:13	01:14-01:25	01:26-01:57	01:58-02:08	02:09-02:19	02:20-02:30
Modal Yapı	Hicazkâr										
Armonik Progresyon	E-intro	E-F-E x2	Am-F-E-F-Dm-E	E-F-E x2	Am-F-E-F-Dm-E	Am-G-F-E	Dm-F-E x 2	E	E-F-E x2	Am-F-E-F-Dm-E	E
Form	intro	Ax2	Bx2	Ax2	Bx2	1. Köprü	B2X2	2.Köprü	Ax2	Bx2	Coda
Tempo	89 BPM										
Performans Nitelikleri	00:00-00:14	00:14-01:02				01:03-01:13	01:14-02:30				
Solistler	Solo DD	DD+TDT				DD	DD+TDT				
Stil, karakter	00:00-00:20	00:23-00:41	00:42-01:02		01:03-01:13	01:14-01:25	01:26-01:57	01:58-02:08	02:09-02:19	02:20-02:30	
	Gizemli	Enerjinin Başlaması		Enerjinin Yükselmesi		Enerjinin Yükselmesi	Enerjinin Patlaması	Enerjinin düşüşü	Enerjinin Yükselmesi		Enerjinin birden kesilmesi
Kayıt ve Tını Nitelikleri	00:00-00:14	00:15-02:30									
Çalgılar, Orkestrasyon	Elektro Gitar	Bas Gitar+Davul+Elektro Gitar+Saksafon+Piyano									

Pump It (Black Eyed Peas, 2006)

X. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu & 10th International Hisarlı Ahmet Symposium
25/27 Nisan 2019

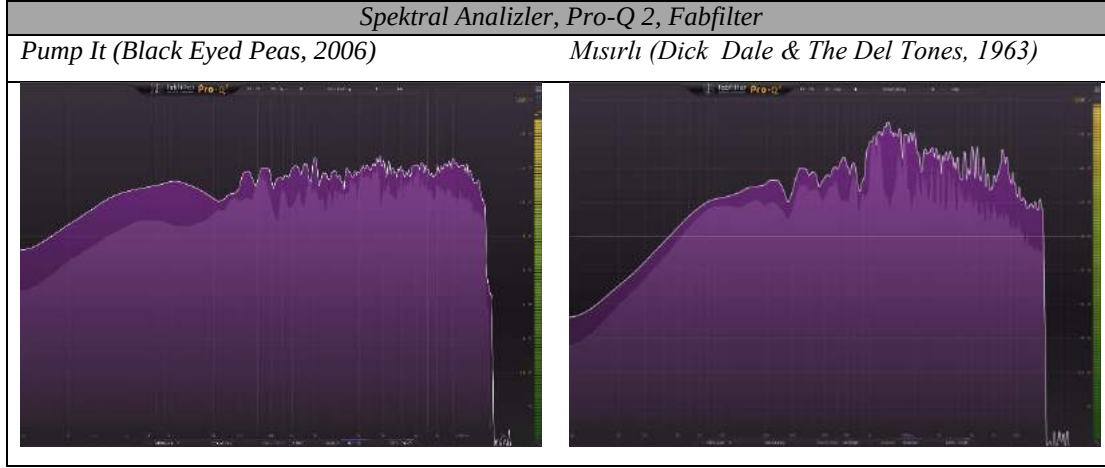
Müzik Teorik Çerçeve	00:00-00:39		00:40-01:09	01:10-01:23	01:24-01:35	01:36-02:06	02:07-02:18	02:19-02:53	02:54-03:18	03:19-03:32	03:33-03:44
Modal Yapı	Hicazkar										
Armonik Progresyon	Intro Ex2 -F-E-F-E		Ex2-F-E-F-E	Amx2-Gx2-Fx2-Ex2	F6-E-F6-E	Ex4 F-E-F Ex4	Am-G-F-E	F6-E-F6-E	E-G-D-C	Amx2-G-Fx2-Ex2?	F6-E-F6-E
Form	A		B	A		B		A		C	A
Tempo	153 BPM										
Performans Nitelikleri	00:00-00:17		00:18-00:39	00:40-01:09	01:10-01:35		01:36-02:06	02:07-02:18	02:19-02:53	02:56-03:18	03:19-03:44
	Vokalsiz bölge	Fergie,Willi am,Taboo Rap vokal	Will I am Rap vokal solo+ Fergie ve Taboo	Fergie,Willi am, Taboo		Will I am Rap vokal solo+ Fergie ve Taboo	Fergie,Willi am,Taboo Rap vokal	Fergie,Willi am,Taboo	Fergie	Fergie, Willi am, Taboo	
Stil, karakter	00:00-00:39			00:40-02:06			02:07-02:53		02:54-03:18	03:19-03:32	03:33-03:44
	Enerjik, hızlı bir giriş			Nakaratin tekrarlanması ile birlikte gelen enerji artışı			Enerji patlaması		Acid House bölgesi+ Fergie 'nin vokal solosu ve sonra enerji artışı	Nakaratin tekrarlanması ile birlikte gelen enerji artışı	Enerjik,hızlı , beklenmedik keskin bir bitiş.
Kayıt ve Tını Nitelikleri	00:00-00:17	00:18-01:35				01:36-02:53			02:54-03:18	03:19-03:44	
Çalgılar ve Orkestrasyon	Elektrogitar+ Davul	Bas Gitar+Davul +Elektro Gitar+Klavye				Bas Gitar+Davul+Elektro Gitar			Davul+Bas+ Klavye+ Roland TB303	Bas Gitar+Davul +Elektro Gitar+Klavye	

İki şarkının da Hicazkâr makamına ait dizi üzerinde kurulmuş Mısırlı temasına dayandığı açıkça işitilmektedir. Mısırlı temasının köken tartışmaları haricinde, official video olarak kabul edilebilecek *Mısırlı (Dick Dale & The Del Tones, 1963)* ve *Pump It (Black Eyed Peas, 2006)* yorumu tamamen aynı melodik tema ve makam dizisi üzerinde kurgulanmıştır. Makam müziği perde sistemi ile eşit aralıklı batı müziği dizileri arasında paralellik kurmaya yönelik kültürler-arası müzik teorisi tartışmaları perspektifinde, yapılan bu karşılaştırmanın sadece analogik düzeyde olduğunu belirtmekte yarar vardır. Bu iki versiyonun kullandığı müzikal tema ve ses sisteminin tampere olduğu ayrıca dikkate alınmalıdır. Bu bakımdan şarkının iki halinin de tamamen *batılı* bir Mısırlı yorumu olduğu görülmektedir.

Akorlararasılığı güçlendiren bir etken olarak armonik progresyon ve form yapısının büyük oranda örtüştüğü görülmekle birlikte tempoda büyük bir fark mevcuttur. *Mısırlı (Dick Dale & The Del Tones, 1963)* yorumu 89 bpm iken *Pump It (Black Eyed Peas, 2006)* 153 bpm ile oldukça hızlanmış görünmektedir. *Mısırlı (Dick Dale & The Del Tones, 1963)* zamanın Surf Rock tarzı ile oldukça hızlı ve değişik bir stile sahip olsa da *Pump It (Black Eyed Peas, 2006)* yorumunun agresif enerji patlamaları karşısında oldukça naif kalmaktadır. Bu fark sadece tempodan kaynaklanmamaktadır. *Dick Dale & The Del Tones*’un gitar, davul ve bas gitar ağırlıklı klasik enstrümantasyonun tersine *Pump It (Black Eyed Peas, 2006)* rap vokalin önde olduğu bir yorumdur. Dick Dale’in gitar soundunu şarkının başından itibaren duymamız orijinale yapılan bir gönderme ve etkileşimin yine tema üzerinden yapılan bir hatırlatma ile kurulduğunu göstermektedir

Mısırlı (Dick Dale & The Del Tones, 1963) versiyonunda söz yoktur. Melodi üzerine farklı kültürlerde ve farklı dillerde sözler yazıldığını görsek de official video kabul ettiğimiz biçiminde söz olmaması ve enstrümantal bir melodinin *Pump It* ile rap’e dönüşmesi büyük bir değişim olarak göze çarpmaktadır. Black Eyed Peas’in yapımcıları Mısırlı’yı bir rap ensemble ile birleştirmişler ve yeni bağlam ve söylemi geçmişin müzikal belleği üzerinden kurgulamışlardır.

Tablo4. Master Spektrum Analizleri



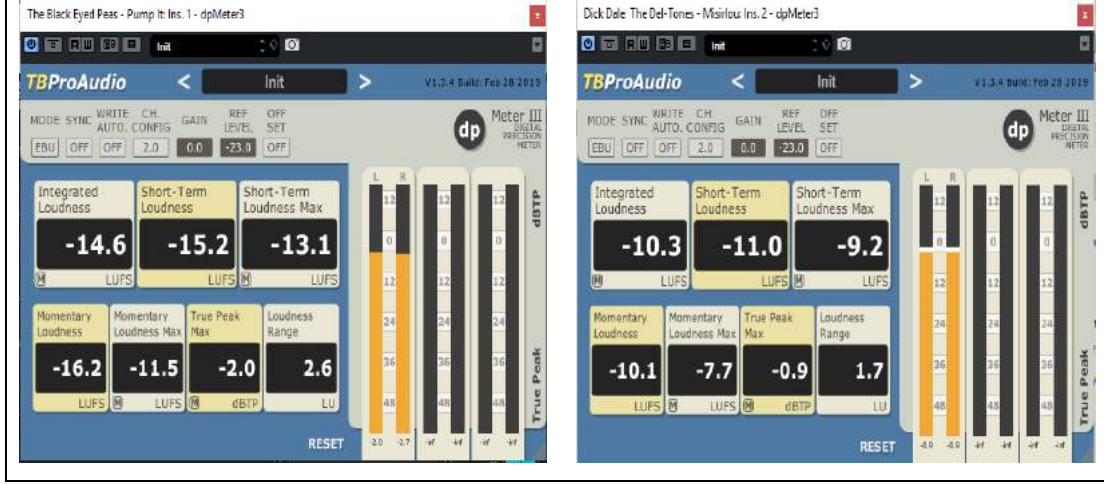
Tablo4.'te sonuçları verilen master spektrum analizine göre şarkıların sesleri yaklaşık olarak 1 Hz – 17 kHz frekans aralığına yayılmış olarak görülmektedir. *Pump It (Black Eyed Peas, 2006)*'te seslerin enerjisinin 15 Hz ile 15 kHz'de yoğunlaştığı göze çarpmaktadır. Bunun yanı sıra *Mısırlı (Dick Dale & The Del Tones, 1963)*'ta seslerin 42 Hz ile 16 kHz arası yoğunlaştığı görülmektedir. Bu değerlere göre 1963 tarihli versiyonun orta frekans değerlerinin *Pump It* versiyonuna göre daha yüksek olduğu belirgin bir şekilde spektrumda görülmektedir. *Mısırlı (Dick Dale & The Del Tones, 1963)* 'nın frekans dağılımı ise spektrumda görüldüğü gibi dengesizdir. 1963'deki kayıttta orta frekansların yüksek olmasından dolayı eserin ses tonu 2006 tarihli *Pump It*'e göre daha sert duyulmaktadır. Ayrıca bas frekansları ise daha az duyulmaktadır. *Pump It (Black Eyed Peas, 2006)* versiyonunun frekans dağılımı orijinal versiyona göre daha düzgün ve dengelidir. Frekansların arasında bir çarpışma ya da herhangi bir eşitsizlik görülmemektedir. Eserin seslerindeki frekanslar yani tiz (yüksek), mid (orta) ve bas (alt) sesleri neredeyse eşit duyulmaktadır. Bu durum diğer esere göre seslerin daha geniş ve net duyulmasını sağlamaktadır.

Tablo5. Master LUFS Değerleri

Spektral Analizler, Pro-Q 2, Fabfilter

Pump It (Black Eyed Peas, 2006)

Mısırlı (Dick Dale & The Del Tones, 1963)



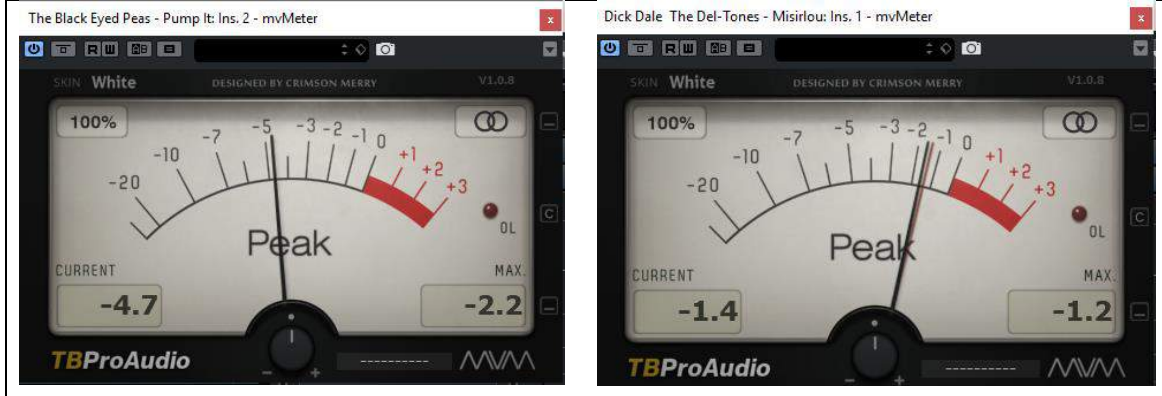
Tablo5.'te Mısırlı ve Pump It'in master LUFS değerleri verilmiştir. *Pump It (Black Eyed Peas, 2006)* versiyonunun toplam gürlük seviyesi -14.6 LUFS olarak göze çarparken, orijinal versiyon olan 1963 tarihli Dick Dale Mısırlı'da bu değer -10.3 LUFS) değerindedir. Anlık gürlük ise *Pump It (Black Eyed Peas, 2006)*'de -16.2 iken orijinal versiyonda -10.1 olarak görülmektedir. Bu değerlere göre her iki kaydın dinamik aralığının birbirine yakın olduğu görülmektedir. Ses seviyelerinin anlık değişmesinde ve dinamik aralıklarının değişken olmasında çok fazla kompres yapılmadığı ve her iki eserde de nüansların belirgin bir şekilde duyulduğu görülmektedir. Ancak, *Pump It (Black Eyed Peas, 2006)* versiyonunun orijinal versiyona göre dinamik aralığının daha geniş olduğu ve daha az kompresör uygulandığı açıkça görülmektedir.

Tablo6. VU Metre Değerleri

Spektral Analizler, Pro-Q 2, Fabfilter

Pump It (Black Eyed Peas, 2006)

Mısırlı (Dick Dale & The Del Tones, 1963)



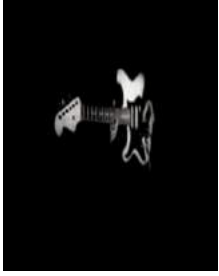
Tablo 6.'da VU metre değerler verilmiştir. Bu değerlere göre ses seviyesi (dB) olarak baktığımızda orijinal versiyonun peak seviyesi -1.2 dB'dir. *Pump It (Black Eyed Peas, 2006)*'in peak seviyesi ise -2.2 dB'dir. Bu değerlere göre *Pump It* versiyonunun ses seviyesinin 1963 tarihli orijinal versiyona göre çok daha aşağıda olduğu anlaşılmaktadır. 1963'deki şarkıda, orta frekanslar daha fazla yüksek olduğundan eserin diğer esere göre ses miktarı (gürlük seviyesi) daha fazla duyulmakta ve hissedilmektedir.

Spektral analizlerde *Mısırlı (Dick Dale & The Del Tones, 1963)* versiyonunun orta bölge frekansları bakımından daha yüksek olduğu görülmüştür, bu da Dick Dale versiyonunun kaydedildiği dönemin teknolojik şartlarını düşünmeye bizi götürse de, müzikal beklenti ve stillerdeki değişimi de göz ardı etmemek gerekir. Şöyle ki, *Pump It (Black Eyed Peas, 2006)* herşeyden önce bir club-techno grubuna ait olduğundan bas ve tiz bölgelere ağırlıkla vuran bir sound niteliği göstermesi doğal karşılanmalıdır. *Pump It*'in agresif sound yapısı, vokalleri ve temposu bu değişimin diğer ipuçlarıdır. Dick Dale versiyonunda orta bölgelerin daha yüksek frekanslarda olması bu versiyonun *Pump It* versiyonuna göre daha yüksek gürlük düzeyinde duyulmasını sağlamaktadır. Bunu elbette zamanın kayıt şartlarından kaynaklı bir yanılsama olarak görmek mümkündür. *Pump It (Black Eyed Peas, 2006)* versiyonu *Mısırlı (Dick Dale & The Del Tones, 1963)* versiyonuna göre desibel bakımından daha yüksek olsa da diğer müzikal nitelikleri bakımından çok daha enerjik tınlamaktadır. Bunda en önemli faktörler yüksek temposu ve bas-orta-tiz bölgeler arasındaki dengeli yapısıdır.

Genişletilmiş Analiz Çerçevesi (Metinlerarası ve Göstergebilimsel Analiz)

Genişletilmiş Analiz Çerçevesinin ikinci düzeyi olan göstergebilimsel analizde metin analizi, senaryo, görsel öğeler, dans ve beden kullanımı ile müzikal öğeler ve göstergenin senkronizasyonu basamakları üzerinde durulmaktadır. Ancak seçilen örneklerden *Mısırlı (Dick Dale & The Del Tones, 1963)* yorumunda söz unsuru olmaması metin analizini engellemektedir. *Pump It (Black Eyed Peas, 2006)* versiyonunun sözleriyle metinlerarası bağlar kurulabilecek bir söz unsuru olmaması sebebiyle analize senaryo basamağından başlanmıştır.

Tablo 7. Dick Dale & The Del Tones, Mısırlı Official Videosu Senaryosu

GB2	00:00-00:15	00:16-00:50	00:51-01:40	01:41-02:35
Senaryo				

Tablo7.'de Dick Dale & The Del Tones'un Mısırlı şarkısı için çekilen official videosunun senaryosuna ilişkin kesitlere yer verilmiştir. Videonun başlangıcında yalnızca solo çalınan elektro gitar ve DD'in elleri görünür. Solonun bitmesine yakın görüntü uzaklaşır ve solonun bitmesiyle kaybolur. Bir sonraki kesitte Dick Dale & The Del Tones sahnededir ve küçük bir grup insan onları izleyip dans etmektedir. Sonraki kesitlerde ise sırasıyla yalnızca The Del Tones TDT üyeleri hemen ardından Dick Dale & The Del Tones birlikte görünmektedir.

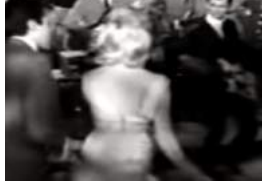
Tablo 8. Black Eyed Peas, Pump it, Official Videosu Senaryosu

GB2	00:00-00:38	00:39-01:27	01:28-02:30	02:31-03.44
Senaryo				

Tablo 8.'de *Pump It* (Black Eyed Peas, 2006) için çekilen official videodan alınan bazı kesitlere yer verilmiştir. Video başlangıcında iki erkek bir kadın kapalı bir otoparkta durmaktadırlar. Gruptaki kadın üye: *Black Eyed Peas burada olacağını söyledi* der ve müzik girer. Renkli ve Black Eyed Peas yazan, modifiyeli bir araba otoparka hızlı bir giriş yapar. Araç tüm otoparkı yüksek bir hızla turlar sonrasında durur ve grup üyeleri araçtan inerler. İkinci kesitle beraber grup üyelerinden Will I Am öne çıkarak Rap vokal yapmaya başlar. Çinli gencin meydan okumasına Will I Am umursamaz bir tavırla yanıt verir. Karşı gruptaki kadın üyenin güldüğü görülmektedir. Will I Am atağa geçerek kendisine saldıran kişiye vurur ve yere

düşürür. Adam bayılır ve kendi grup üyeleri de onu almadan arabaya binip giderler. Üçüncü görüntü iki hafta sonrasına aittir. Black Eyed Peas aynı otoparkta farklı, daha kalabalık ve siyahilerin ağırlıkta olduğu başka bir grupla kavga halindedirler. Will I Am topla ustaca hareketler yaparak gruba meydan okur. Karşı grup üyesi ise dövüş hareketleriyle saldırmaya başlar fakat Will I Am topu adama fırlatarak adamı yere düşürür. Will I Am topu bu kez hızla duvara fırlatır ve top duvardan sekerek diğer grup üyelerine teker teker vurarak onları da yere düşürür. Yere düşen adamların sürüklenerek götürüldüğü görülmektedir Diğer bir Black Eyed Peas grubu üyesi olan Apl.de.Ap insanların oluşturduğu daire içinde koşmaya başlar. Koşarak hızlanır ve dairenin etrafındaki insanların üstünde koşmaya başlar ve birkaçını da tepeler. Son kesitte ise Fergie kadınsı, kıvrak hareketleriyle diğer grup üyelerinden farklı olarak rap vokal yapmak yerine şarkı söylemeye başlar ve kendisine karşı saldırıya geçmiş karşı grup üyelerinin hepsini kıvrak hareketleriyle alt eder. Ardından Black Eyed Peas ve onların tarafındakiler hep birlikte zaferlerini kutlarcasına dans edip *Pump It* diye bağırırlar.

Tablo 9. Dick Dale & The Del Tones, Mısırlı Official Videosu Görsel Öğeleri

GB3	Açılış	Erkeklerdeki Formal Kostüm	Kadınlardaki İkonik Görünüm
Görsel Öğeler			

Tablo 9.'da Dick Dale & The Del Tones'un Mısırlı şarkısı için çekilen official videonun görsel öğeleri örneklenmiştir. Video dönemin teknolojik şartları gereği siyah beyazdır. Açılıшта siyah fon üzerinde ana kahramanları olarak Elektrogitar ve DD'in elleri vardır. Tüm erkek takım elbise/smokin giymiş ve kravat/papyon takmıştır. Kadınlardan seyircilerin görüntülediği sahnelerde kadrajın ortasında duran kadının kostümü ve saçları dönemin ikonik ismi Marilyn Monroe'yu andırmaktadır.

Tablo 10. Black Eyed Peas, Pump It, Official Videosu Görsel Öğeleri

GB3	Underground ortam	Kostüm ,saç ve makyaj	Süper Güç Öğeleri
Görsel Öğeler			

Pump It'in video klibi otoparkta yani underground bir ortamda çekilmiştir. Klibin başında hızlı ve agresif bir giriş yapan, üstünde BEP yazan kırmızı renkli araç kullanılmıştır. Rap ve R&B tarzını yansıtan saç ve kostüm kullanılmıştır. Videoda her BEP üyesinin süper güçlerinin olduğu görülmektedir. Bu imaj özel efektler kullanılarak kimi zaman bir futbol topuyla kimi zaman da farklı öğelerle verilmiştir.

Tablo 11. Dick Dale & The Del Tones, Mısırlı Official Videosu Dans ve Beden Kullanımı

GB4	Müzisyenlerin Beden Kullanımı	Dinleyicilerin Dansı
Dans ve Beden Kullanımı		

Tablo11.'de *Mısırlı (Dick Dale & The Del Tones, 1963)* official videosundaki dans ve beden kullanımına ilişkin görseller verilmiştir. Müzisyenlerin dans etmediği yalnızca basit bir sallanma hareketi yaptıkları görülmektedir. Seyirciler ise twisti andıran, serbest, koreografisiz bir biçimde dans etmektedir. Surf rock stiline o tarihler için çok yeni olması ve bu müziğe uygun dansın henüz oluşmaması dönemin popüler dansı olan twistten esinlenilerek yapılan figürleri açıklayabilir.

Tablo 12. Black Eyed Peas, Pump it, Official Videosu Dans ve Beden Kullanımı

GB4	Kavgaya Hazırlık	Stilize Edilmiş Kavga	Flört
Dans ve Beden Kullanımı			
	Küçümseme ve Dalga Geçme	Feminen Güç	Zafer Kutlaması



Pump It (Black Eyed Peas, 2006) official videosunda yer alan dans ve beden kullanımı özetleyen görseller Tablo12.'de verilmiştir. İlk görselde Çinli erkek boynunu ve omuzlarını esneterek kavgaya hazırlık yapar. Kavga sahnesi Capoeira dansını andıran hareketler eşliğinde stilize edilmiştir. Flört görselinde Will I Am rakip gruptan kısa bir flörtleşme yaşar. Küçümseme ve dalga geçme Will I Am'ın topu rakibin yüzüne çarparak küçük düşürmesiyle simgelenmiştir. Kadınsı gücün simgesi Fergie dansıyla kaba kuvvet kullanmadan, zarif dansı ve sadece saçını sallayarak karşıt grubu etkisiz hale getirir. Son görselde ise Black Eyed Peas üyeleri coşkulu bir biçimde dans ederek zaferlerini kutlar.

Anlam İnşaası ve Manipülasyon

Kapitalizm sürecinde müzik, kimlik ve kültür anlamlarının dışında madde dünyası içinde nesne haline dönüşerek adeta küresel kimlik krizi içerisinde çıkma çabasına bürünmüşler, genel anlamda kültür, özelde de müziğin popüler bir malzeme haline gelmesi, kimliğin şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır (Işıktaş ve Tanar, 2015: 49). Günümüzde de müzikal ve görsel öğelerin anlam ve kimlik üretme bakımından ayrılmaz bir ilişki içinde olduğu gerçeğinden hareket edersek, popüler müzikte anlam ve kimlik üretimine yönelik analiz ve yorumlarda müzikal (metinlerarası-müzik teorik) ve görsel (göstergesel) öğelerin bütünlüklü yorumu önem kazanmaktadır. Genişletilmiş Analiz bakımından göstergelere dikkat edilecek olursa, görsellerin senaryo niteliği bakımından da son derece farklılaştığı ve farklı bağlamlara işaret ettiği görülecektir. Dick Dale versiyonunda Mısırlı masum sayılabilecek, dönemin giysileri ile bir partide eğlenen (twist benzeri danslar yapan) gençleri göstermekte iken, Pump It agresif, stilize edilmiş dans-dövüş karışımı koreografisi ile ABD kültürüne ait göstergeleri taşıyan, Tagg'in (1999) ifadesiyle *manipülatif* bir gösterge zinciri halindedir. Stilize edilmiş danslara bakılacak olunursa, Çinliyi döven siyahi Amerikalı ilk olarak temelleri 2009 yılında atılan Çin-ABD ticaret savaşını akla getirmektedir. Klipteki bu kavga, Trump'ın 2016 yılında başkan seçilmesiyle ve ABD'nin Çin'e verdiği ticari açığın 347 milyar dolara çıkmasıyla tırmanan bu savaşın yansıması, yani yükselen rakip Çin'i itibarsızlaştırma olarak yorumlanabilir. Aynı ABD'linin Çinli gencin kız arkadaşının sempatisini kazanması da yine

toplumsal cinsiyet üzerinden Çin'e yönelik ayrı bir itibarsızlaştırma olarak yorumlanabilir. Yenilen Çinlinin arkadaşları tarafından terkedilmesi günümüz kapitalist gerçeklerini, Will I Am'ın rakiplerine dokunmadan futbol topu ile ortalığı darmadağın etmesi ve Fergie'nin sadece dansı ve saçları ile yine dokunmadan erkekleri sağa sola fırlatması ABD'li çete üyelerinin giderek insanüstü güçlere kavuşması da ABD'nin süper güç olmasına yönelik bir temsil halinde yorumlanabilir. 2006 tarihli videodaki göstergelerden okunabilecek bu ticari-ekonomik savaş 2019 itibariyle özellikle dijital teknoloji alanında üst düzey bir çekişmeye dönüşmüş durumdadır. Dolayısıyla *Pump It (Black Eyed Peas, 2006)* videosundaki müzikal bağlam geçmişten gelen ve pankültürel bir niteliğe kavuşmuş Mısırlı melodisinin tanınırlığı üzerinden kurgulanmış olsa da, görsel anlam dünyası Mısırlı'nın önceki tüm versiyonlarından bambaşka bir düzleme işaret etmektedir: *Kapitalizm Bağlamında Ticaret Savaşları*. Fergie'nin güçlü kadın sembolüne dönüşebilmesinin ancak çevresindeki erkek çoğunlukla ilişkilendirilmesinde ise yine kadının seks objesi haline gelmesi yani gömük bir cinsiyetçilik olduğu anlaşılabılır. Görsel öğelerin yanı sıra müzikal anlamın öne çıktığı Black Eyed Peas- Dirty Bit versiyonu orijinal versiyonunun tersine kadın-erkek karışık bir rap ensemble performansına sahne olmuştur. *Transsexuation* bakımından majör bir dönüşüm yokmuş gibi görünse de Black Eyed Peas gurubundaki tek kadın solistin Fergie olduğu unutulmamalıdır. Yani, Dirty Bit versiyonu solistlerin cinsiyeti (transsexuation) bakımından niceliksel olarak erkek ağırlığına doğru kaymış olsa da, Fergie'nin etkili performansı ile niteliksel olarak denge korunmuştur.

SONUÇ

Bu çalışmada Özmenteş (2019) tarafından önerilen Popüler Müzikte Metinlerarası ve Göstergebilim Tabanlı Analiz Modeli'nin işlerliğine ilişkin örnek analizler ortaya konmuştur. Bu analizlerden ilkinde modelin birinci düzeyi olan Temel Analiz çerçevesinin çalıştırıldığı *The Time of My Life (B.Medley & J.Warnes, 1987)* ve *Dirty Bit (Black Eyed Peas, 2010)* şarkılarıdır. Bu analizde şarkıların modal yapısının aynı olduğu, form yapısı olarak ortak noktalara sahip olduğu görülmüştür. En belirgin farklılık tür ve stilde olmuştur. *The Time of My Life (B.Medley & J.Warnes, 1987)* sakin ve dengeli bir yükselişe sahip olan bir aşk şarkısı iken orijinal versiyonun sadece nakarat bölümünün kullanıldığı *Dirty Bit (Black Eyed Peas, 2010)* oldukça enerjik bir techno-clup müziğidir.

Genişletilmiş Analiz Çerçevesinin örnekleri ise *Mısırlı (Dick Dale & The Del Tones, 1963)* ve *Pump It (Black Eyed Peas, 2006)* şarkılarıdır. İki şarkının da Hicazkâr makamına ait dizi üzerinde kurulmuş Mısırlı temasına dayandığı açıkça işitilmektedir. Form yapısında da

ortaklıklar söz konusudur. Farklılaşmanın yaşandığı iki önemli nokta ise tempo ve bağlamdır. Mısırlı versiyonu 89 BPM ike Pump It 153 BPM'dir. Bu da Pump It'in daha çok daha enerjik bir karaktere sahip olmasında ciddi bir rol oynamıştır. Bağlama ilişkin değişiklikler göstergelerle desteklenmektedir. Popüler müzik videoları müziği sadece *dinlenen* bir şey olmanın dışında *izlenen* bir göstergeler formuna dönüştürmüş ve müzikte anlam ve bunun üzerinden müzikal kimlik noktasına varan zengin bir zincirin taşıyıcısı haline gelmiştir (Özmenteş, 2019). *Mısırlı (Dick Dale & The Del Tones, 1963)* videosu oldukça sade iken yakın dönem sayılabilecek *Pump It (Black Eyed Peas, 2006)* videosu tam olarak göstergeler çorbasıdır. Dolayısıyla bu iki versiyon arasında sadece müzikal açılardan değil, anlam ve kimlik olarak büyük farklılıklar doğmuştur.

Popüler kültür ve müzik üretiminin, komplo teorileri hariç, tabiatı içinde normal görülebilecek bu durumun analizi için retorikten uzak işaret ve bulgulara gereksinim vardır. Önerilen ve örnek analizleri sunulan analiz modelinin amacı da tamamen budur. Günümüzde müzikal ve görsel öğelerin anlam ve kimlik üretme bakımından ayrılmaz bir ilişki içinde olduğu gerçeğinden hareket edersek, popüler müzikte anlam ve kimlik üretimine yönelik analiz ve yorumlarda müzikal (metinlerarası-müzik teorik) ve görsel (göstergesel) öğelerin bütünlüklü yorumu önem kazanmaktadır. Sadece müzik teorisi ya da göstergeler üzerinden yapılan analiz ve yorumların anlam ve kimliğin inşasına yönelik yorumlarda yetersiz kalacağı açıktır. Ancak özellikle gösterge analizlerinin yoruma dayalı olması ve çoğunlukla araştırmacının subjektif görüşlerini içermesi söz konusudur. Tam da bu noktada müzikal ve görsel öğelerin alımlanmasında farklılıklar ortaya çıkması beklenmektedir. Bu noktada analizcinin pozisyonu önem kazanmaktadır. Önerilen analiz modelinde analizci hem pozitivist (müzik teorik analizler) hem de idealist (göstergelerin yorumlanması) bir pozisyonda ayrı ayrı yürüttüğü analizlerini nihayetinde yine yorumcu bir bakışla bir araya getirebilmelidir. Disiplinlerarası karakteri (müzik teorisi, müzik teknolojisi, görsel-işitsel analiz) ile model farklı alan uzmanlarının bir araya gelmesini gerektirmektedir. Eldeki çalışma bir başlangıç aşamasını temsil etmekte olup; dil, sinema, müzik teknolojisi, sosyoloji, medya uzmanlığı vb alanlardan uzmanların katıldığı daha derin ve geniş araştırma olanaklarına da açıktır. Yapılan analizler önerilen analiz modelinin popüler müzikte müzik teorik yapı ve videolardaki göstergeler arasındaki ilişkiyi deşifre etmede etkili olduğunu ortaya koymuştur. Müzikal öğelerin görsel öğeleri nasıl biçimlediği ya da görsel öğelerin müzikal öğeleri ne yönde etkilediği noktasında, kısacası müzik videolarında görsel-işitsel unsurlar arasındaki simbiyotik ilişkinin anlam

inşasındaki ayrılmaz ilişkisinin kavranmasında önerilen modelin etkili olabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature In The Second Degree* (Vol. 8). University of Nebraska Press.

Işıктаş, B., Tanar, M. (2015) Kimlik Oluşumu Sürecinde Popüler Müziğin Etkisi. *Sosyoloji Konferansları*, (51), 31-49.

Lacasse, S. (2000). Intertextuality and Hypertextuality in Recorded Popular Music. *The Musical Work: Reality or Invention*, 35-58.

Özmenteş, G. (2019). Popüler Müzikte Metinlerarası ve Göstergebilim Tabanlı Bir Analiz Modeli, Çağhan Adar (Ed.), *10. Hisarlı Ahmet Sempozyumu bildiriler kitabı* içinde, Afyon: Afyon Kocatepe Üniversitesi.

Tagg, P. (1999). Music, Moving Image, Semiotics And The Democratic Right to Know. *Music and Manipulation: On the Social Uses and Social Control of Music*, edited by Steven Brown and Ulrik Volgsten, 163-86.

“Rautavvara’nın Üç Simetrik Prelüd’ü Üzerine Bir Analiz”

Çağlar Yalçın

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı
Müzik Bilimleri Bölümü Müzikoloji Anabilim Dalı

Gözde Gürün Demireriden

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Müzik Teorileri Anabilim Dalı

ÖZET

Kelime kökeni Grekçe’deki *συμμετρία*’ye (*symmetría*; syn: birlikte, metron: ölçü) dayanan ve orantılılığın her şeyde aranan bir özellik olduğu Antik Uygarlıklar’da güzelliğin sanattaki bir yansıması olarak görülen (Osborne, 1986:77) *simetri*, Roma’lı mimar Vitruvius tarafından “bütünü oluşturan parçalar arasındaki denge” olarak tanımlanmış, Rönesans’ta “tıpkı aynada olduğu gibi, objelerin bir ekseninde yansıması sonucu ortaya çıkan iki taraflı görüntü arasındaki özel bir denge” şeklinde daha dar bir anlama karşılık gelmiştir. (Meiss, 2013:80) Simetriyle, doğanın her kısmında mikro ya da makro ölçekte karşılaşılması, onu resim, heykel, estetik, mimari, fizik, kimya, biyoloji gibi bilimsel ya da sanatsal disiplinlerde yer bulan bir terim haline getirmiştir.

Müzikte ise ölçü uzunlukları, form öğeleri arasındaki ilişki, ses dizileri, armonik yapı, tempo ve nüans düzeyleri gibi müziğin çeşitli öğelerine sirayet etmiş bir kavram olan simetri, bir besteleme tekniği olarak Barok dönemde Bach, Handel ve Scarlatti’nin füglerinden, Klasik dönemde Beethoven, Romantik dönemde Wagner ve yirminci yüzyılda Debussy, Bartók, Varése ve Cage gibi bestecilerinin eserlerine kadar farklı stillerde karşımıza çıkmaktadır (Donnini, 1986:436-452).

Yirminci yüzyılda besteleme tekniği olarak simetri kavramından ilham alan ve bu yönüyle adından söz ettiren önemli bir isim Finlandiyalı besteci Einojuhani Rautavaara’dır (1928-2016). Besteci, pek çok eserinde bir besteleme tekniği olarak, piyano klavyesindeki tuşların *görsel* organizasyonuna dayanan *klavye simetrisini* temel almıştır.

Bu çalışmada, Rautavaara’nın 1949 yılında solo piyano için yazdığı *Üç Simetrik Prelüd* üzerinde, klavye simetrisi bağlamında özgün bir analiz gerçekleştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Rautavaara, simetri, klavye simetrisi, analiz, prelüd

“An Analysis on Rautavaara’s Three Symmetrical Preludes”

Çağlar Yalçın

Hacettepe University Ankara State Conservatory
Department of Musicology

Gözde Gürün Demireriden

Hacettepe University Institute of Fine Art
Department of Music Theories

ABSTRACT

The word origin of *symmetry* is based on the word *συμμετρ* (*symmetría*; syn: together, metron: measure) in Greek and is seen as a reflection of the beauty of art in Ancient Civilizations where proportionality is a sought-after feature (Osbourne, 1986:77). The symmetry was defined by the Roman architect Vitruvius as “the balance between the parts forming a coherent whole” and in the Renaissance “the particular balance arising from a ‘reflected’ disposition of elements on each side of an axis as in a mirror” (Meiss, 2013:80). The existence of symmetry in every part of nature in micro or macro scale has made it a term in scientific or artistic disciplines such as painting, sculpture, aesthetics, architecture, physics, chemistry, biology.

In music; symmetry, which is a concept that has been seen in various elements of music such as measure lengths, relationship between form elements, scales, harmonic structure, tempo and dynamics, appears as a composition technique in different styles ranging from the fugues of Bach, Handel and Scarlatti in the Baroque period to Beethoven in the Classical period, Wagner in the Romantic period, and the composers such as Debussy, Bartók, Varése and Cage in the twentieth century (Donnini, 1986:436-452).

In the twentieth century, the composer Einojuhani Rautavaara (1928-2016) is an important name inspired by the concept of symmetry as a composing technique. In many of his works, the composer has referred to *keyboard symmetry*, based on the *visual* organization of keys on the piano keyboard, as a composition technique.

In this study, a unique analysis has been carried out on Rautavaara's *Three Symmetrical Prelude*, which he wrote for solo piano in 1949, in the context of keyboard symmetry.

Key Words: Rautavaara, symmetry, keyboard symmetry, analysis, prelude

1. Giriş

1.1. Rautavaara ve Simetri

Farklı stillerde verdiği çok sayıda eseriyle adından sıklıkla söz ettiren Einojuhani Rautavaara (1928-2016) genellikle, Finlandiya'nın Jean Sibelius'tan sonraki en çok takdir edilen bestecisi olarak bilinmektedir (Huizenga, 2016).

Pek çok çalışmada Rautavaara'nın müziği, *Neoklasik*, *Seriyalist*, *Neoromantik* ve *Sentezci* olmak üzere dört temel stilistik dönem altında incelenmektedir (Aktaran: Matambo, 2010:7). Bunların yanı sıra, müziğini yazarken mistisizm, mitoloji ve din gibi müzik dışı birçok konudan ilham alan bestecinin pek çok eserine yansıttığı ilginç bir esin kaynağı daha vardır: Simetri! Rautavaara, bu eserlerinde bir *besteleme tekniği* olarak, piyano klavyesindeki tuşların *görsel* organizasyonuna dayanan *klavye simetrisini* temel almıştır.

Müzikte simetri, bir besteleme tekniği olarak Bach'ın füglerinden Debussy, Bartok gibi yirminci yüzyıl bestecilerinin modern eserlerine kadar Batı müziğinin çeşitli dönemlerinde karşımıza çıkmaktadır. Simetri kavramı müzikte; ölçü uzunlukları, form öğeleri arasındaki ilişki, ses dizileri, armonik yapı, tempo ve nüans düzeyleri gibi çeşitli öğelere sirayet etmiş bir kavramdır. Yirminci yüzyıl müziğinde, majör ve minör dizi hakimiyetine dayanan tonalite kavramından uzaklaşma çabaları sonucu özellikle Bartok, Persichetti, Webern ve Debussy gibi bestecilerin eserlerinde, daha çok *perde simetrisine* dayanan besteleme teknikleri görülmüştür. Rautavaara'nın simetrik yazı tekniği ise bunlardan farklı olarak piyano klavyesinin görsel anlamda sahip olduğu *ayna simetrisini* esas almaktadır (Paul, 2008).

Öğrencilik yıllarında yazdığı *Üç Simetrik Prelüd*'den, besteciliğinin son dönemlerinde yazdığı *Narcissus*'a, Rautavaara'nın müziğindeki tüm stilistik dönemlerde simetrinin çeşitli kullanımlarına rastlanır. Bestecinin klavye simetrisini *Üç Simetrik Prelüd*, *Piyano Konçertosu Nr. 1*, *Piyano Sonatı Nr. 1 "Christus und die Fischer"*, *Piyano Sonatı Nr. 2 "The Fire Sermon"* gibi piyano için olan eserleri dışında, *Çello Sonatı Nr. 1*, *Nirvana Dharma*, *Senfoni Nr. 8 "The Journey"* gibi eserlerinde de kullandığı görülür (Paul, 2008).

Rautavaara, yayınladığı ilk piyano eseri olan *Üç Simetrik Prelüd*'ü, üniversitedeki öğrencilik dönemlerine rastlayan 1949 ve 1950 yıllarında bestelemiştir. *Üç Simetrik Prelüd* bestecinin bir besteleme tekniği olarak klavye simetrisini esas aldığı *ilk eser* olmakla birlikte, klavye simetrisini bu kadar *katı* kullandığı tek eseridir. (Li, 2018:34).

1.2. Simetri Nedir?

Atom çekirdeğinden moleküllere, güneş sisteminden tüm galaksiler sistemine yayılması nedeniyle simetri, doğanın evrensel ilkesi durumundadır (Voloshinov, 1996:109). Simetriyle, doğanın her kısmında mikro ya da makro ölçekte karşılaşılması, onu resim, heykel, estetik, mimari, fizik, kimya, biyoloji gibi bilimsel ya da sanatsal disiplinlerde yer bulan bir terim haline getirmiştir.

Simetri özünde matematiksel bir kavramdır (Weyl, 1938:253) ve bu nedenle simetriyi aşağıdaki gibi matematiksel bir yaklaşımla açıklamak yerinde olacaktır. Bir şekil ya da ifadedeki parçalar bütünde değişiklik meydana getirmeyecek biçimde yer değiştirebiliyorsa, bu

şekil ya da ifade⁶ simetriktir. Örneğin “W” harfi, dikey bir eksene göre yansıma yoluyla, aralarında yer değiştirmesi halinde tüm şeklin durumunda bir değişiklik yaratmadan iki parçaya ayrılabilir. Bu şekil, *dikey bir eksene göre yansıma (ayna) simetrisine sahip* olarak nitelendirilir. Benzer şekilde, “C” harfi yatay bir eksene göre yansıma simetrisine, “S” harfi de merkezindeki bir noktaya göre *dönel simetriye* sahiptir (Tanton, 2005:490).

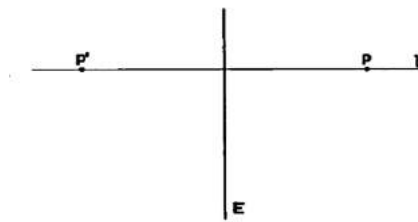
Simetri kavramını derinlemesine açıklayan Alman matematikçi ve teorik fizikçi Hermann Weyl (1885 - 1955), *ayna simetrisi (bilateral)*, *dönel simetri (rotational)*, *desen simetrisi (ornamental)* ve *kristalografik simetri (chrystolographic)* olmak üzere dört simetri türünden bahseder. Bununla birlikte sanatta ve gündelik konuşma dilinde kullanırken çoğunlukla kastedilen simetri türü *ayna simetrisidir* (Weyl, 1938:253). Ayna simetrisine, canlılar aleminde sıkça rastlanır. Günümüzde yaşayan hayvanların %99’undan fazlası (Finnerty, 2005:1174), doğadaki bazı çiçekler ve yapraklar ayna simetrisine sahiptir.



Şekil 1: Ayna simetrisine sahip bir çiçek⁷

Piyanonun biçimsel özelliklerinden ötürü bu çalışmada üzerinde durulan ayna simetrisi; üç boyutlu uzayda bir düzleme, iki boyutlu düzlemde ise bir doğruya göre yansıma ilkesine dayanır. Hatta özünde tek boyutlu bir işlem olan yansıma, düz bir çizginin simetri merkezi durumundaki bir noktaya göre yansıtılmasıyla da gerçekleştirilebilir (Weyl, 1938:254).

Uzayda bir E düzlemi ve ona dik olan bir l doğrusu alalım; l doğrusu üzerindeki herhangi bir p noktasının E düzleminin diğer tarafında ve E düzlemine eşit uzaklıkta olan tek bir p' noktası oluşur. Buna göre p ve p' noktaları E düzlemine göre simetriktir. Bu durumda E düzlemi ise *simetri eksenidir* (Weyl, 1966:4).



Şekil 2: E düzlemi, l doğrusu ve p ile p' noktaları arasındaki ilişki

1.3. Klavye Simetrisi

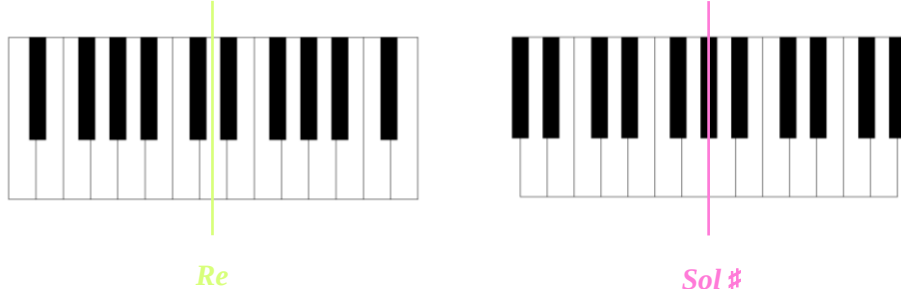
Piyanonun klavyesi, tuşların belli kurallarla birbirlerine göre yansımasının bulunduğu, ayna simetrisine sahip bir düzlemidir. Bu düzlemde, tuşların belli bir düzende yan yana dizildiği

⁶ $3a, 9x^2 + 7y, \sqrt{4a + b}$ gibi basit ya da karmaşık herhangi bir cebirsel niceliğe “ifade” denir. (Barlow, 1814). $x^2 + xy + y^2$ ifadesi simetrik bir ifadedir (Clapham ve Nicholson, 2009:767).

⁷ <https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/51TaJaDmhTL.jpg>. Erişim: 02 Ocak 2018

yatay doğrultuya dik olarak, **Re** ve **Sol#** tuşlarından geçen, birbirinden bağımsız iki farklı simetri eksenini bulunur.

Piyanonun sahip olduğu bu özellik, simetri eksenini durumundaki tuşlardan birine eşit uzaklıkta bulunan tuşların birbiriyle aynı renkte olmasından; başka bir deyişle, **Re** ya da **Sol#** perdelerinin belli bir aralık kadar pesindeki ve tizindeki perdelerin, piyanoda her zaman birbiriyle aynı renkteki (ikisi de siyah ya da ikisi de beyaz) tuşlar olmasından anlaşılabilir. Örneğin, **Sol#**'in küçük 2'li aralık kadar pesindeki ve tizindeki **Sol** ve **La** perdelerinin her ikisi de piyanoda beyaz, **Re** perdesinin büyük 3'lü aralık kadar pesindeki ve tizindeki **Si** ve **Fa#** perdelerinin her ikisi de siyah tuşlarla seslendirilir.



Şekil 3: Simetri eksenini durumundaki Re ve Sol# tuşları

2. Yöntem

Üç Simetrik Prelüd'deki simetri uygulamalarını ortaya koymak üzere gerçekleştirilen bu analizde, bir oktav içindeki her bir perde farklı bir renk ve sayı bileşimi ile gösterilmiştir:

Simetri eksenini durumundaki **Re** ve **Sol#** tuşlarının her ikisi de siyah renkli sıfır rakamı ile gösterilmiş olmakla birlikte, bu iki perdenin birbirinden ayırt edilebilmesi adına Re perdesine karşılık gelen sıfırın ince punto (0), **Sol#** perdesine karşılık gelen sıfırınsa kalın punto (0) ile gösterilmesi tercih edilmiştir.

Re ve **Sol#** arasındaki perdeler (**Re#**, **Mi**, **Fa**, **Fa#**, **Sol**) 1'den 5'e **turuncu** renkteki rakamlar, **Sol#** ve **Re** arasındaki perdeler (**La**, **La#**, **Si**, **Do**, **Do#**) ise 1'den 5'e **mavi** renkteki rakamlar ile gösterilmiştir.

Tablo 1. Bir oktav perdelerine karşılık gelen sayı - renk bileşimleri

Re	Re#	Mi	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La	La#	Si	Do	Do#
0	1	2	3	4	5	0	1	2	3	4	5

Bu sistem doğrultusunda, **Re** ya da **Sol#** eksenine göre birbirinin simetriği durumundaki perdeler arasında ortaya çıkan ilişki şu şekildedir:

1. Zıt renkte ve toplamı 6 olan iki rakama karşılık gelen perdeler birbirinin simetriğidir.
2. İkisi de "0" a karşılık gelen perdeler birbirinin simetriğidir.
3. İkisi de "0" a karşılık gelen perdeler birbirinin simetriğidir.

Bu ilişkinin matematiksel gösterimi şu şekildedir:

$$\begin{array}{ll} \mathbf{x}, \mathbf{y} \in \mathbb{Z}^+ & \mathbf{x} \text{ 'in simetriği } \mathbf{y} \\ 0 < \mathbf{x}, \mathbf{y} < 6 & \text{olmak} \\ \mathbf{x} + \mathbf{y} = 6 & \text{üzere,} \\ & \mathbf{0} \text{ 'in simetriği } \mathbf{0} \end{array}$$

Aşağıda sunulan ilkeler doğrultusunda, *Üç Simetrik Prelüd*'deki her bir ölçünün analizi için tablolar oluşturulmuş, bir oktav içindeki her bir perdeye karşılık gelen rakam ve renkler bu tablolarda gösterilmiştir. Tablolarda;

- Bir birim kare **bir adet onaltılık** notaya karşılık gelmektedir. Bunun sebebi, (*Prelüd III*'teki, bir adet sekizlik notanın üçleme oluşturacak biçimde bölünmesini saymazsak) üç eserde de ortak olarak rastlanan en küçük süre değerli notanın on altılık nota olmasıdır. Bu birim karelerin yatay doğrultudaki sayısı, notaların süre değerlerini veya ölçülerin uzunluğunu vermektedir.

- Birim kareleri oluşturan dikey çizgiler için iki farklı çizgi stili kullanılmıştır: Bunlardan birisi **kesik** çizgi, diğeri ise **devamlı** çizgidir. Birim kare içerisindeki rakamdan sonra gelen kesik çizgi, bu rakamın temsil ettiği perdenin sürdüğü; devamlı çizgi ise orada sona erdiği anlamına gelmektedir.

- Farklı partiler için farklı satırlar oluşturulmuştur. İçleri rakam ile doldurulan satırların sayısı, eserin o kısmındaki parti sayısı kadardır.

- Partileri ifade eden bu satırların arasında, partilerin birbirine göre simetri durumunu gösteren bir satır yer almaktadır. Bu satırın yeşil () olması simetri ekseninin **Re** olduğu, pembe () olması simetri ekseninin **Sold** olduğu, boyanmamış olması ise partilerin birbirine göre simetrik olmadığı anlamına gelmektedir.

Aşağıda, *Prelüd I*'in 19. ölçüsüne ilişkin, yukarıda sıralanan ilkeler doğrultusunda hazırlanan örnek bir tablo sergilenmektedir:



4	5	1	2	5	0
2		1		0	
4		5		0	
2	1	5	4	1	0

Örnek kesit. Prelüd I, ö19

Örnek kesitte verilen ölçü 4 partili olup sağ ve sol el partisinde 12'şer adet on altılık nota bulunmaktadır. Ölçünün tümünde **Re** eksenine göre simetri söz konusudur. Buna göre bu ölçü, simetri eksenini üzerinde 2 satır ve her bir satırda 12'şer adet kutucuk olacak şekilde gösterilmektedir.

En tiz partideki **Fa#** perdesi sekizlik süre değerinde olduğu için ilk birim karede kesik çizgi, iki birim kare sonunda devamlı çizgi çizilmiştir. Bir altındaki partide yer alan **Mi** perdesi dörtlük süre değerinde olduğu için dört birim kare sonunda devamlı çizgi çizilmiştir.

3.1. Prelüd I

1										2										3										4																			
4	5	1	2	5	0	0		0		0		0		1	0	5	1	0	0		0		0		0		0																						
2	1	5	4	1	0	0		0		0		0		5	0	1	5	0	0		0		0		0		0																						
5										6										7										8										9									
4	5	1	2	5	5		5		5		2	1	0	5		5		5		4	5	1	2	5		5																							
2	1	5	4	1	1		1		1		4	5	0	1		1		1		2	1	5	4	1		1																							
10										11										12										13										14									
5		5		5		2	1	0	5		1		1	0	5	4	3	2	1		1		1		1		1																						
1		1		1		4	5	0	1		5		2		1		0		5		4		3		5		2																						
15 ^a										16										17										18																			
1		0	1	2	3	4	5	3	4	5	0	0		0		0		1	2	1	2	3	0		5		1																						
2		1		0		5		4		3		2		1		5		0		1		5		0		1		5																					
5		4		3		2		1		0		5		4		3		0		1		5		0		1		5																					
19										20										21										22																			
4	5	1	2	5	0	0		0		0		0		1	0	5	1	0		5		5		5		5		5																					
2		1		0		5		5		5		5		4		5	1	0		5		5		5		5		5																					
4		5		0		1		1		1		1		2		5	0	1	5	0	1		1		1		1																						
2	1	5	4	1	0	0		0		0		0		5	0	1	5	0	0	0		0		0		0		0																					
23										24										25										26										27									
4	5	1	2	5	5		5		5		2	1	0	5		5		5		4	5	1	2	5		5																							
0							1		0		2			2		2		2		0		0		0		0																							
0																																																	
2	1	5	4	1	1		5		0		4	5	0	1		4		4		5		0		2	1	5	4	1																					
28										29										30										31																			
5		5		5		2	1	0	5		5		5		5		5		0		5		1																										
		1		0		2			2		2		1		0		5		1		0		5		1																								
		5		0		4			4		4		5		0		1		5		0		1		5																								
1		1		1		4	5	0	1		1		1		1		1																																
32										33										34										35										36									
0		0		0		0		1	0	5	4	3	1	1	0	5	0	5	0	5		0	5		4	5	4	5	0																				
4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	5	0	5	0	5		0																											

⁹ 41. ölçüdeki gibi küçük yazılmış rakamlar, süsleme notaları ifade etmektedir.

52						53						54					
0			0		0	0			1		5	1			5	0	
5						0			1		5					0	
2									5			0			5		

3.2. Prelüd II

Tablo 3: Analiz, *Prelüd II*

[illegible]

¹⁰ 27. ölkedeki gibi renkli kesik çizgiler, söz konusu pasajda yer alan ve birbirinin simetrisi durumundaki notaların aynı vuruşta bulunmadığı, simetrisinin gecikmeli olarak duyurulduğu anlamına gelmektedir.

The image displays a 10x10 grid of 100 numbered squares, each containing a 5x5 sub-grid of numbers. The numbers are color-coded: blue for 1, orange for 2, green for 3, red for 4, and purple for 5. The grid is divided into four quadrants by a central cross. The top-left quadrant (squares 1-49) and bottom-right quadrant (squares 51-99) contain numbers. The top-right quadrant (squares 50-49) and bottom-left quadrant (squares 50-49) are empty. The central cross (squares 50-49) is also empty.

¹¹ Elimizdeki edisyona göre, sol el partisinin başında bulunan akor, 53 ve 57. ölçülerde **Do, Reb, Sol**; 61. ölçüdeyse **Dob, Re, Sol** seslerinden oluşmaktadır. Tablodan, 51. ölçünün başından 64. ölçünün sonuna kadar süren pasajın ilk dört ölçünün (51-54) tekrarlanmasıyla oluşturulmuş bir pasaj olduğu anlaşılmaktadır. (Bu dört ölçü birer oktav yukarı taşınarak tekrarlanmıştır). 53 ve 57. ölçüler ile bu anlamda tutarlı olması gerektiği düşünülen 61. ölçüde, söz konusu tekrarın bozulduğu dikkatimizi çekmiştir. Ayrıca, bu ölçülerin sol el partisindeki ikinci akoruna ait bir ses olan **Si** göz önünde bulundurulduğunda, **Do**'nun yanına “b” işareti yerleştirilmesinin (**Dob** ile **Si** anarmoniktir) de herhangi bir gerekçesi yoktur. Bu durumların basit bir yazım hatasından kaynaklandığı düşünülmüş, 61. ölçüdeki akoru oluşturan sesler **Do, Reb, Sol** kabul edilerek tablolar buna göre hazırlanmıştır.

[illegible]

3.3. Prelüd III

Tablo 4: Analiz, *Prelüd II*

Figure 1 displays a 35x5 grid of numbers, where each cell contains a digit from 0 to 5. The grid is organized into 35 columns, each labeled with a column index (0 to 34) at the top. The numbers are color-coded: 0 (black), 1 (blue), 2 (red), 3 (green), 4 (orange), and 5 (purple). The grid is filled with numbers, with some cells containing multiple numbers (e.g., 0, 1, 2, 3, 4, 5) and others containing only one number. The numbers are arranged in a way that suggests a specific pattern or sequence.

[illegible]

4. Sonuç

Üç Simetrik Prelüd üzerinde uygulanan analizi sonucunda, *Prelüd I*, *Prelüd II* ve *Prelüd III*'ün her birinde simetriye ne oranda rastlandığı ve simetrinin hangi eksnlere göre ne oranda gerçekleştirildiğine ilişkin verilere ulaşılmıştır.

4.1. Prelüd I

Tablo 5a. Prelüd I: Simetrik ve asimetrik partilerin eser genelindeki dağılımı

	Eser Genelinde Kaplanan Alan	
		%
s ¹²	400	67,6
as ¹³	192	32,4
Toplam	592	100

Tablodaki bilgilere göre, *Prelüd I* genelinde % 67,6 oranında simetrik partiye rastlanmaktadır.

Tablo 5b. Prelüd I: Simetrik partilerin eksenlere göre dağılımı

	Simetrik Partiler Geneline Kaplanan Alan	
<i>e</i> ¹⁴		%
<i>Re</i>	340	85
<i>Sol#</i>	60	15
<i>Toplam</i>	400	100

¹² **s**: simetrik

¹³ *as*: asimetrik

¹⁴ *e*: eksen

Tablodaki bilgilere göre, *Prelüd I* genelinde simetrik partilerin % 85’inde eksen **Re**, % 15’inde ise eksen **Sol#**’dir.

4.2. Prelüd II

Tablo 6a. Prelüd II: Simetrik ve asimetrik partilerin eser genelindeki dağılımı

	Eser Genelinde Kaplanan Alan	
		%
s	356	42,2
as	488	57,8
Toplam	844	100

Tablodaki bilgilere göre, *Prelüd II* genelinde % 42,2 oranında simetrik partiye rastlanmaktadır.

Tablo 6b. Prelüd II: Simetrik partilerin eksenlere göre dağılımı

	Simetrik Partiler Genelinde Kaplanan Alan	
		%
e		
Re	340	95,5
Sol#	16	4,5
Toplam	356	100

Tablodaki bilgilere göre, *Prelüd II* genelinde simetrik partilerin % 95,5’inde eksen **Re**, % 4,5’inde ise eksen **Sol#**’dir.

4.3. Prelüd III

Tablo 7a. Prelüd III: Simetrik ve asimetrik partilerin eser genelindeki dağılımı

	Eser Genelinde Kaplanan Alan	
		%
s	376	74,9
as	126	25,1
Toplam	502	100

Tablodaki bilgilere göre, *Prelüd III* genelinde % 74,9 oranında simetrik partiye rastlanmaktadır.

Tablo 7b. Prelüd III: Simetrik partilerin aksenlere göre dağılımı

	Simetrik Partiler Genelinde Kaplanan Alan	
<i>e</i>		%
<i>Re</i>	376	100
<i>Sol#</i>	0	0
<i>Toplam</i>	376	100

Tablodaki bilgilere göre, *Prelüd III* genelinde simetrik partilerin tamamında eksen **Re**'dir.

4.4. Genel Değerlendirme

Tüm analiz verileri sonucunda, *Üç Simetrik Prelüd*'de simetri kullanımıyla ilgili olarak aşağıdaki genel bilgilere ulaşmak mümkündür.

- Üç prelüdde de simetriyle karşılaşılmaktadır.
- Simetriyle en yoğun olarak karşılaşılan prelüd, % 76,9'luk bir kullanım oranıyla *Prelüd III*'tür.
- Her bir prelüdde en sık karşılan simetri ekseni **Re**'dir. *Prelüd I* ve *Prelüd II*'de **Re** eksenine göre simetri miktar bakımından baskın olmakla birlikte her iki simetri ekseninin de kullanımıyla karşılaşılmaktadır. *Prelüd III*'teki simetrik partilerin tamamında simetri ekseni **Re**'dir.

KAYNAKLAR

- Barlow, P. (1814). *A New Mathematical and Philosophical Dictionary: Comprising an Explanation*, Londra: Whittingham and Rowland.
- Clapham, C., Nicholson, J. (2009), *The Concise Oxford Dictionary of Mathematics*, New York: Oxford University Press.
- Donnini, R. (1986). The Visualization of Music: Symmetry and Asymmetry. *Computers & Mathematics with Applications*, 12B(1/2), 435-463.
- Finnerty, J. R. (2005). Did Internal Transport, Rather than Directed Locomotion, Favor the Evolution of Bilateral symmetry in animals?. *BioEssays*, 27(11), 1174-1180. Erişim: 27 Aralık 2018, <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1002/bies.20299>.
- <https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/51TaJaDmhTL.jpg>.
- Erişim: 02 Ocak 2019
- Huizenga, T. (2016). *Eclectic Finnish Composer Einojuhani Rautavaara Dies At 87*, Erişim: 22 Aralık 2018, National Public Radio: <https://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2016/07/28/487824438/eclectic-finnish-composer-einojuhani-rautavaara-dies-at-87>.
- Li, M. M. (2018). *Symmetrical Elements in the Piano Music of Einojuhani Rautavaara*. Doktora Tezi, Toronto Üniversitesi, Toronto.
- Matambo, L. E. (2010). *The Solo Piano Music of Einojuhani Rautavaara*. Mastır tezi, Rhodes Üniversitesi, Grahamstown.
- Meiss, P. V. (2013). *Elements of Architecture: From Form to Place + Tectonics* (Hakol, T.). Lozan: EPFL Press.
- Osborne, H. (1986). Symmetry as an Aesthetic Factor [Elektronik Sürüm]. *Computers & Mathematics with Applications*, 12B(1/2), 77-82.
- Paul, B. (2008). Bilateral Keyboard Symmetry in the Music of Einojuhani Rautavaara, *The Ohio State Online Music Journal*, 1(2). Erişim: 02 Ocak 2019, <https://osomjournal.org/issues/1-2/paul/>.
- Tanton, J. S. (2005). *Encyclopedia Of Mathematics*. New York: Facts on File, Inc.
- Voloshinov, A. V. (1996). *Symmetry as a Superprinciple of Science and Art* [Elektronik Sürüm]. *Leonardo*, 29(2), 109-113.
- Weyl, H. (1938). Symmetry [Elektronik Sürüm]. *Journal of the Washington Academy of Sciences*, 28(6), 253-271.
- Weyl, H. (1966). *Symmetry* [Elektronik Sürüm]. Princeton: Princeton University Press.

“Yeni Medya Olanakları Bağlamında, 90'lardan Günümüze Türkiye'de Bağımsız Müziğin Yeniden Keşfi”

Eren Okur

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

erenokur90@hotmail.com

90'lı yıllarda Türkiye'de, medya alanındaki teknolojik gelişmelerin ve bu gelişmelerin yaygınlaşmasının bir sonucu olarak, batı kaynaklı temellere sahip olan Punk, Grunge gibi alttürler ilk kez fark edilebilmiş ve icra edilmeye başlanmıştır. Punk'ın en önemli söylemlerinden biri olan D.I.Y (do it yourself - kendin yap) düşüncesi, bu yıllarda ilk örneklerine rastladığımız 'bağımsız müzik' üretimlerinin temellerini atmıştır. Bu üretimler ise yine büyük sermaye odaklarıyla doğrudan bir ilişkisi bulunmayan bağımsız yapım şirketleri tarafından desteklenmiştir.

2000'li yıllarda ise 'Yeni Medya' olarak tabir edilen sosyal ağlar ve dijital platformlar, müzik endüstrisi üzerindeki etkinliklerini arttırmış ve 2010'lara gelindiğinde endüstri içinde bir paradigma kaymasına sebep olmuştur. Bu gelişmelere bağlı olarak 90'lı yıllardaki bağımsız müzik üretimleri, bir sonraki kuşak tarafından keşfedilmiş ve bahsi geçen alttürler bir "yeniden uyanış" olarak 2010'lu yıllarda tekrar görünürlük kazanmıştır.

Punk'ın başlıca niteliklerinden biri olan D.I.Y anlayışı ve onun ticarileşmeye ve endüstrileşmeye karşı olan tutumu günümüzde, akımın 'yeniden uyanış'çıları tarafından canlandırılmaya çalışılmaktadır. Fakat 'Yeni Medya' olanakları olan Spotify, iTunes gibi dijital platformlar ile yapılan işbirliği bağlamında, bu anlayışın taşıdığı temel politik fikirlerden uzaklaşmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yeni Medya, Bağımsız Müzik, 90'lar

The Rediscovery of Independent Music in Turkey from the '90s to the present in the context of New Media Opportunities

Eren Okur

Dokuz Eylül University Fine Arts Institute

erenokur90@hotmail.com

ABSTRACT

Musical sub-genres such as Grunge and Punk, which have originated in the West, were first discovered and started to be made in Turkey in the 1990s as a result of the development of new media technologies and their widespread use. One of the most important discourses of Punk, the D.I.Y (Do It Yourself) idea laid the foundations of the 'independent music' productions

which we first come across with during this period. These productions were supported by recording companies which had no ties to companies in the global capitalist market.

In the 2000s, social networks and digital platforms that are dubbed as ‘New Media’ began to increase their influence on the music industry, and eventually caused a paradigm shift within the industry in the 2010s. In accordance with these developments, the independent music productions of the 1990s were discovered by the following generation, and the aforementioned sub-genres regained visibility as a “revival” in the 2010s.

As one of the fundamental properties of Punk, the D.I.Y understanding and its stance against industrialisation and commercialisation is being tried to be revitalised by the “revivalists”; however, their cooperation with digital platforms of the ‘New Media’ such as Spotify and iTunes is in stark contrast with the fundamental political ideas of the D.I.Y understanding.

Keywords: New Media, Independent Music, ‘90s.

GİRİŞ

90’lı yıllarda medya alanında gerçekleşen yenilikler (ilk özel televizyonun açılması, MTV Türkiye’nin açılması vb.) ülkemizde, bağımsız müzik normlarını yerine getiren grup ve müzisyenlerin, üretim ve icraya dayalı pratiklerinde çeşitlenmelere sebep olmuştur. O yıllarda dünyada ana akım olmuş ve Punk kültürü ile doğrudan bağlantıları olan Grunge akımı, medyadaki gelişmelere bağlı olarak ülkemizde de etkisini göstermiştir. İstanbul Kadıköy’de bulunan ve aynı zamanda bir yapımcı şirketi olan Zihni Müzik’in sahibi Zihni Şahin 90’lı yıllardaki bu gelişmeler için: *"O dönemde dünyada Pearl Jam, Nirvana, Alice in Chains, Soundgarden gibi gruplar patlama yaptı. Onların, o tarz müziğin yükselmesinin Türkiye’ye etkileri de oldu. Burda hardcore, punk, alternatif rock grupları kurulmaya başladı, albümler çıkmaya başladı. 2000'lere kadar bu sürdü."*¹⁵ derken bu dönemde bir altkültür oluşturmaya çalışan ve büyük bir çoğunluğu gençlerden oluşan bir topluluğun yönelimlerinin kökeni hakkında ipuçları verir.

Müziğin ulaşılabilirliğinin geçmişe oranla arttığı bu ortamda, müzisyenler ve özellikle icraya dayalı herhangi bir yetkinliği bulunmayan fakat gelişen medya olanakları aracılığıyla bu yeni akımın normlarını öğrenen ve kültürlenmesini bu yönde gerçekleştiren gençler; Garage rock, Punk ve Grunge gibi D.I.Y "kendin-yap" anlayışından beslenen müzik türleri icra etmeye başladılar. Bağımsız (Indie) Müzik, grupların ya da müzisyenlerin, kendi kayıtlarını kendilerinin yaptığı, müzik üretimi ve dağıtımına ilişkin organizasyonları kendi başlarına hallettikleri, birbirleriyle yardımlaşarak ortak çalışmalar yaptıkları (ya da içlerinden bir kişinin çalışmasını destekledikleri) ve hazırladıkları kayıtlı ürünlerin görsel tasarımlarını da kendi imkanlarıyla "kotardıkları" müziksel pratikler olarak tanımlanır. (Çerezcioglu, 2017) Aynı zamanda müzik endüstrisindeki büyük şirketlerden (major companies) farklı olarak, bu anlayıştaki müzisyenleri destekleyen ve prodüksiyonlarını üstlenen küçük (bağımsız) şirketler, dayanışmaya dayalı bir şekilde bağımsız müziğin dolaşıma girmesinde rol oynar. 90’lı yıllarda Türkiye’de Zihni Müzik, Hammer Müzik, Kod Müzik gibi ana akım olmayan ve alternatif

¹⁵ Kadıköy Sound: Türler ve Kültürler Arası, *belgesel*: <https://www.youtube.com/watch?v=jcUtpRDbkW4> (2016)

üretimleri destekleyen küçük şirketler aracılığıyla bir çok çalışma ortaya konmuştur. Kesmeşeker, Rashit, Demirhan Baylan gibi bağımsız müzik icra eden bir çok müzisyen ve grup, çalışmalarını bu küçük şirketler aracılığıyla fiziki olarak dağıtabilme imkanına erişmiştir.

2000'li yıllara gelindiğinde ise medya olanaklarının gelişmesi ve Internet ortamındaki "yeni medya" olarak tabir edilen sosyal ağların etkinliklerini arttırmaları, 90'lı yıllardakine benzer eğilimler gösteren ve aynı şekilde bir altkültür oluşturmaya çalışan müzisyenlerin, üretim ve dağıtım pratiklerinde değişmelere neden olmuştur. 2000'li yıllarda 90'lı yıllara göre fiziki satışlar azalmış ve bağımsız müzik, desteklenmesi imkansız bir hale gelmiştir. Zihni Şahin, konuşmasının devamında: *"Bu yıllarda kesilmesinin sebebi de küçük firmaların prodüksiyonlardan para kazanamaması oldu. CD satışları çok azaldı. Korsan CD'ler çok arttı, mp3 çıktı. Dijital müzik fiziki satışları çok azalttığı için, biz dahil bir çok firma prodüksiyon yapmakta zorlandı."*¹⁶demektedir.

Müzik dağıtımının fiziki sınırlarından kurtulma süreci, 2000'li yıllarda iTunes, Spotify vb. dijital müzik servisi sunan şirketlerin geliştirdikleri iş modelleri ile boyut değiştirmiştir. Bu gelişme süreci, Türkiye'deki bağımsız müzik üretimlerinin 2000'li yıllarda sekteye uğramasıyla beraber, 2010'larda bir yeniden uyanış yaşanmasına ve gelişen medya olanaklarının bağımsız müziğin dağıtım ve tanıtım aşamalarındaki etkisinin artmasına sebep olmuştur.

Tüm bu gelişmelerin perspektifinde bu çalışmada, Türkiye'de 90'lı yıllarda etkisini göstermeye başlayan Punk, Grunge gibi bağımsız müzikle ilişkili akımların, yeni medya olanaklarıyla 2010'larda yeniden keşfedilmesi ve "İkinci bir 90'lar mümkün mü?" sorusunun cevabı üzerinde durulacak.

BAĞIMSIZ MÜZİĞE GİDEN YOLDA POLİTİKLEŞEN ROCK VE EKONOMİ- POLİTİK ÇELİŞKİLERİ

Dünyada 1960'lı yıllarda ve devamında etkisini gösteren Folk Rock, Pyschedelic Rock, Progresif Rock gibi alt türler o dönemin gençlik hareketleri içinde bir mücadele alanı olarak benimsenmiş ve döneme hakim "Hippi" altkültürüyle bağlantılı bir şekilde gelişimini sürdürmüştür. Weinstein'ın da belirttiği gibi (1999) bir gençlik altkültürünün mevcudiyeti, ayırt edici müziksel üslupların ortaya çıkmasıyla açıklanabilir. (Çerezcioğlu, 2018) Karakterini Beat Kuşağı ve devamı sayılabilecek "hippi" akımının kimi normlarına borçlu olan bu alt-türler; uzun saç, komünal yaşam, barışçıl politik tavır, özgür cinsel hayat söylemi (2018) gibi dönem gençliğinin ana akım toplumsal değerlere karşıt kimi söylemlerini dile getirirler ve aynı zamanda tınısal olarak da ilişkili bulundukları kültürel grubun tavırlarını yansıtır.

Birtakım politik etkenler rock müziği özellikle 1964-1971 yılları arasında politik protest'in söylemi konumuna getirir. Denisoff, folk-rock'ı tarihsel süreç içinde protest'in bir yaratıcısı olarak görmez. Müzik elbette toplumu etkilemiş ve o dönem kuşağını büyülemiştir ama yeni solun tasalarından oldukça uzaktır. Etzkorn ise rock'ın yalnızca bir müzik olarak algılanmamasını, içerdiği şiddet ve pejmürdeliğe karşın yaşama bir bakış olduğunu vurgular.

1967'de rock'ın oldukça politik bir işlev üstlendiği görülür. Amerikan ideolojisine tümüyle karşıdır. Vietnam'a, ırkçılığa, neredeyse Amerikan toplumunun olumlu baktığı her şeye. (Kutluk, 2018: 112)

¹⁶ a.g.y

O yıllarda görülen bu politize olma hali; inceleyenini ekonomi-politiğin araştırma alanına iter ve rock müziğin takındığı tavrın, söylemleri ve gençlik hareketi içindeki konumu bir yana bırakılacak olursa, özellikle tanıtım ve dağıtım alanında ne denli muhalif olabildiği; tüm dünyada etkisini gösteren protest akımının siyasal söylemlerinin ve Denisoff'un deyimiyle "yeni sol'un tasalarının" ne kadarına sahip olduğu, müzik endüstrisiyle girdiği ilişkide bu tasaları göz önünde bulundurup bulundurmadiği gibi kimi soruların sorulmasını gerektirir.

Shuker'a göre Hippi'ler, kendi içinde çelişkili bir biçimde, ana akım toplum ve toplumsal değerleri kabul etmeyen bir kültürel politiği temsil ederler. Genellikle aşırı konforlu orta sınıf ailelerden gelirler. Teknoloji karşıtıdır ancak etkileyici ses sistemleri edinmek konusunda kararlıdır. Karşıt kültür kavramı doğrudan doğruya Hippilerle ilişkili bir kullanım kazanır. Bu bağlamda kavram müziksel olarak da Progresif rock ve Psychedelic rock'la ilişkilendirir. (Shuker, 1998: 72'den aktaran, Çerezcioglu, 2018: 23)

Hippilerin sahip oldukları, "orta sınıf ahlakı" diyebileceğimiz bu özellikler, karşıtı oldukları 'sistem'le ilişkilendikleri noktalarda da kendini gösterecektir. Süreç içinde kültürlerinin ve dolayısıyla bağlı bulundukları müziksel türlerin dağıtım ve tanıtım aşamalarında, politik söylemleriyle tezat oluşturabilen davranışlar sergilerler.

B. Keith Murphy, rock müziğin bu yıllardaki protest tavrının barındırdığı yedi kültürel unsurdan yedincisinin "para" olduğunu söylerken devamında, "Protest rock, kendi hareketinin dünyaya yayılmasında karşı olduğu sistemle aynı yöntemi kullandı." der. (Kutluk, 2018: 114) Karşı olduğu sistemle aynı yöntemi kullanırken ise, bir şekilde kuralları karşıtı olduğu sistem tarafından belirlenen ticari ağın bir parçası (metası) haline gelmiş olur. Örneğin Pink Floyd grubunun ticari değeri, dünya çapında tanınmasında kullandığı ticari ağlar göz önünde bulundurulduğunda, siyasal söylemlerinin ötesine geçer ve kimi noktalarda bu söylemlerle çelişir. Grubun, ilk kez 1968 yılında yayınlanan "A Saucerful Of Secrets" isimli uzunçalarından, başta ilk yapımcısı Columbia Records olmak üzere Harvest, EMI, Capitol gibi irili ufaklı bir çok şirket büyük kârlar elde etmiştir¹⁷ ve bu şirketlerin, pazarladıkları ürünlerin içeriğindeki sistem karşıtı söylemi pek umursadıkları söylenemez. Bir şirket, doğası gereği, niteliğini önemsemeksizin kitle'de kâr görür.

Rock müziğin, politize olma sürecinde yaşadığı bu çelişkiler ve sınıfsal karakteri gereği sistem ile giriştiği danışıklı dövüş, 70'li yılların ortalarında yaratacağı tepkisellik ile bağımsız müzik normlarının temellerini atacak olan Punk akımının ortaya çıkmasına yol açacaktır.

O yıllarda sınıfsal karakteri ve sistem ile giriştiği danışıklı dövüş gereği rock müzik, eşitlikçi söylemlerine tezat oluşturacak biçimde bir *rock elitizmi* yaratmıştır. İşte Punk tam bu esnada, rock müziğin söylem ve davranış yönünden içinde bulunduğu çelişkileri görmüş ve geçmişten gelen bir *politik olma hali* ile D.I.Y (do it yourself/kendin yap) anlayışının temel niteliklerini hayata geçirmiştir. Sex Pistols örneğinde olduğu gibi (1977 yılında çıkan Never Mind The Bollocks Here's The Sex Pistols albümü İngiltere'de Virgin, Amerika'da ise Warner Bros. şirketleri tarafından yayınlanmıştır!)¹⁸ geçmişte Protest Rock'ın düştüğü benzer çelişkileri yaşadıkları durumlar olsa bile Punk'lar, rock müziğe kazandırdıkları "bağımsızlık" vurgusu ve D.I.Y anlayışı ile yalnızca o dönemde rock müziğe değil, günümüze değin devamcısı bir çok alt türe temel teşkil edecek olan fikirler geliştirmişlerdir.

Altmışlı yılların radikallerine baktığımız zaman -radikal derken çiçek takıp San Francisco sokaklarında bozuk para için dilenmekle yetinen Hippi'leri kastetmiyorum- bu insanların Rock müziğe karşı besledikleri tutkularını ve bu müziğin kendi politikaları için ne kadar önemli bir rol oynadığını görüyoruz. Siyah Panter'lerin Kalliforniya-Oak-land'dan Bob Dylan'a âşık

¹⁷ <https://www.discogs.com/Pink-Floyd-A-Saucerful-Of-Secrets/master/10352> (2018)

¹⁸ <https://www.discogs.com/Sex-Pistols-Never-Mind-The-Bollocks-Heres-The-Sex-Pistols/master/30445> (2018)

olmasından tutun, Beyaz Panter John Sinclair iie MC5 kardeşlerinin Michigan'da insanları silahlı devrime çağırma kadar, bu insanların hepsi, halkın müziği olarak rock müziğinin gücünü anlıyorlardı ve o güce önem veriyorlardı. Ölümünden veya kendilerini satmalarından önce altmışlı yılların radikalleri, Jerry Rubin, Abbie Hoffman ve sayısız diğerleri var olan durumdan tatmin olmayan genç acibelerden oluşan devlet karşıtı bir hareket yaratmak için Rock'ın bu gücünü kullanmayı bilmişlerdir. Bu dönemin Rock müziği, özgürlüğe övgüler yağdırarak ve toplumsal ikiyüzlülüğü kınayarak hayırlı bir hizmette bulunsa da, maalesef bu da popüler Rock'ın bu dönemden önce ve sonra karşı karşıya kaldığı aynı kaderin kurbanı olmuştur "piyasaya uygun hale getirmek için sulandırılması/yaratıcılığın tükenmesi, pazarın içine çekilmesi ve ana akım kuvvetlere yenilmesi" (Mark Andersen, Washington Peace Letter, Kasım, 1991, s. 1). Rock müziği "ya metalaştırılmış, ana akım müzik endüstrisinin dev şirketleri tarafından satışları artırmaya yönelik olarak yeniden paketlenmiş ya da törensel, yüzeysel hedonizme dönüşmüştür" (a.g.e.). Rock müziğinin kolayca öngörülen ana akım politikaları ve faaliyetlerine istisna olarak gösterilebilecek tek akım Punk Rock, ya da kısaca Punk'tır." (O'Hara, 2003: 26)

Punk, insanın hayatına kılavuzluk eden, insanı motive eden bir fikirdir. Var olan Punk topluluğu, müzik, sanat, fanzin ve kişisel yaratıcılığın diğer ifadeleriyle o fikri desteklemek ve gerçekleştirmek için vardır. Ve bu fikir nedir? Kendi aklını kullan, kendin ol, toplumun sana dayattığını kabul etme, kendi kurallarını yarat, kendi hayatını yaşa." (Mark Anderson, Positive Force broşürü, 1985'den aktaran, O'Hara, 2003: 34)

90'lı YILLAR TÜRKİYE'SİNDE BAĞIMSIZ MÜZİĞİN KEŞFİ

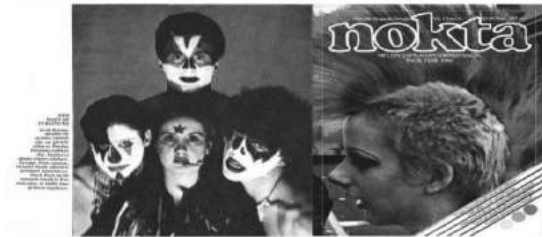
1. Yeni "Moda": Punk

Bağlam gereği 70'li yılların ortalarından itibaren Punk'ların D.I.Y anlayışı vb. 'sistemin içinde ve sisteme rağmen' dünyaya kazandırdıkları bağımsız fikir ve yöntemlerin neden ülkemizde ancak 90'lı yıllarda görünürlük kazanabildiği üzerinde durmak gerekir.

PUNK'TAN TAM ÖNCE

Headbangers'ın kurulduğu yıl olan 1987'yi bir milat olarak alabiliriz belki. Ama gerçek anlamda Punk'ı sahnede ilk icra eden grubu pişiren süreci göz ardı etmemeli. Punk, plaklar ve çekme kasetlerle yeraltına 80'lerin ilk yıllarında süzülmeğe başlamıştı. Bir kavram olaraksa Punk, gündemimize Headbangers'dan daha önce, 80'lerin ilk yarısı boyunca moda ve magazin dünyasından giriş yapmıştı.

Daha 80'lerin ilk günlerinde Sevdâ Karaca, Seyyal Taner ve Zerrin Özer gibi isimlerin tuhaf makyajlarla sahneye çıkmaları. Gazete ve dergilerde Punk'ın ülkemize geldiği şeklinde yansımıştı. (Resim1)



Resim 1 ve resim 2

1982 yılında dönemin en çok satan haber dergisi Nokta İngiltere'deki gençlik ve değişim hareketlerini anlatan bir dosyayı kapağı taşıdığı anda ise gerçek bir Punk görseliyle karşılaştık (resim 2)

Halkın Punk'a olan yüzeysel ilgisi tuhaf bir derinlik kazanmaya başlamıştı. Gazeteler, dünyada popüler müzik sahnesine Punk'ı taşıyan isimlerden haberler vermeye başlamıştı. Bu isimlerin saç, makyaj ve rengarenk kostümleri, okuyucu için oldukça eğlenceli bir haber malzemesi olmuştu. (resim3)

Moda dünyası medyanın attığı pası değerlendirdi ve Punk'ı bir moda olarak yayma çalışmalarına başladı. Kadıköy'de Moda Deniz Kulübünde gerçekleşen bir "Punk party"de dönemin ünlü mankenleri ve modacılar bu kavrama daha çok dikkat çekmiş oldu. (resim 4)

Güven Erkin Erkal



Resim 3 ve resim 4

Gazeteler ve gazinolardaki pop müzik sahnesinden yansıyan bu tuhaf Punk, sosyetik ve renkli simalar tarafından merakla karşılandı. Yine dönemin ilgi çeken genç kızlarından bir olan Billur Kalkavan, "Türkiye'nin tek PUNK kız" olarak lanse edildi (resim 5)

Punk'ın sunduğu marjinal görüntü, halka sinema ve fotoromanlar aracılığı ile de ulaştı. 1985'de dönemin tanınmış modacılarından Cemil İpeki, manken ve oyuncu Yaprak Özdemiroğlu ile kamera karşısına geçti. Aralarında 70'lerin "Hippi" ya da daha çok bilindiği lakabıyla "Tecavüzücü" Coşkun'da almışlardı. (resim 6)



Şekil 10 - Taxidermia, e-Fanzin (2018)¹⁹

¹⁹ <https://en.calameo.com/read/005719954a49ab3d21064?fbclid=IwAR24hYXSaOEirDuvDBB--b6db4eMvK8XJvwHL8sRLeZBbPP0q9L-qU9p9K4> (2018)

Sistemin benzer kimi örneklerde gösterdiği bir refleks olan imaja hapsetme; (karşıt bir kavramı salt imaja indirgeyip, onun harekete geçirici gücünü zayıflatma) muhalif bir gençlik hareketi olarak Punk'ların karşıt imajlarının (kendi tasarladıkları bu imajların her birinin ortak unsuru ana akım moda anlayışını bilinçli bir şekilde manüpile ediyor oluşlarıdır.) salt "lumpen" bir moda akımı noktasına indirgenerek, satılabilir bir "meta" olarak sunulması şeklinde kendini gösterir. Bu anlamda Güven Erkin Erkal'ın bahsettiği kimi örneklerden (Şekil-1) de anlaşılacağı üzere Punk, felsefesinden önce, imajıyla Türkiye'deki ilk görüngülerini elde etmiştir. Bu belirme hali ise, henüz kültürün icracısı ve altkültürünü kuracak olan gerçek kişilerine ulaşmamıştır.

70'li ve 80'li yıllarda iki askeri cunta tecrübe etmiş dönem gençliğinin, Punk akımından haberdar olması, dönemin sosyo-kültürel ortamına bağlı olarak 80'li yılların sonunu bulmuştur. Sosyo-kültürel durumun yanında dönemin teknolojisinin kültürel kaynaklara ulaşım aşamasındaki yetersizliği, gençlik içinde Punk vb. altkültürel oluşumların olgunlaşmaları için 90'lı yılların başındaki kimi gelişmeleri beklemlerini gerektirmiştir. Özel televizyon kanallarının açılması, kaset teknolojisinin ve plaktan kasete çekim yapma imkanının ucuzlaşması ve yaygınlaşması gibi gelişmeler, 90'lı yıllar gençliğinin söz konusu kültürün artık daha da kendisiyle tanışabilmelerine olanak sağlamıştır.

90'lı yılların önemli Punk oluşumlarından biri olan Rashit grubunun vokali Oğuz Taktak, dönem gençliğinin kültür ile tanışma sürecini anlatırken: "90'lı yılların müzikal anlamda şöyle bir durumu vardı; müziğe ulaşmak şimdikinden çok daha zordu. Mektup yazarak yurtdışından plaklar gelirdi ve bu plaklar bir şekilde kasete çoğaltılır ve insanlar arasında paylaşıldı. Müzik ise gençleri bir araya getiren bir kavramdı. Ortak müzik zevklerine sahip olan insanların bir araya gelmesi için önemli bir sebep oluşturmuştu müzik. Ulaşılması çok zor olan müziğe ulaşabilen insanlar... başlıca Zihni Abi'yi (Şahin) saymak gerekir. Zihni Abi Teşvikiye'de tezgah açarken, daha sonra Akmar Pasajı'ndaki Zihni Müzik'i açarak, bu gençleri bir araya toplayan unsurlardan birisi haline geldi."²⁰ diyerek aslında dönem gençliğinin söz konusu kültür ve bu kültürün normları ile temas edebilmelerine olanak sağlayan koşulların nasıl olgunlaştığını özetler.

1.1 Bağımsız Şirketler ve Alternatif Dağıtım

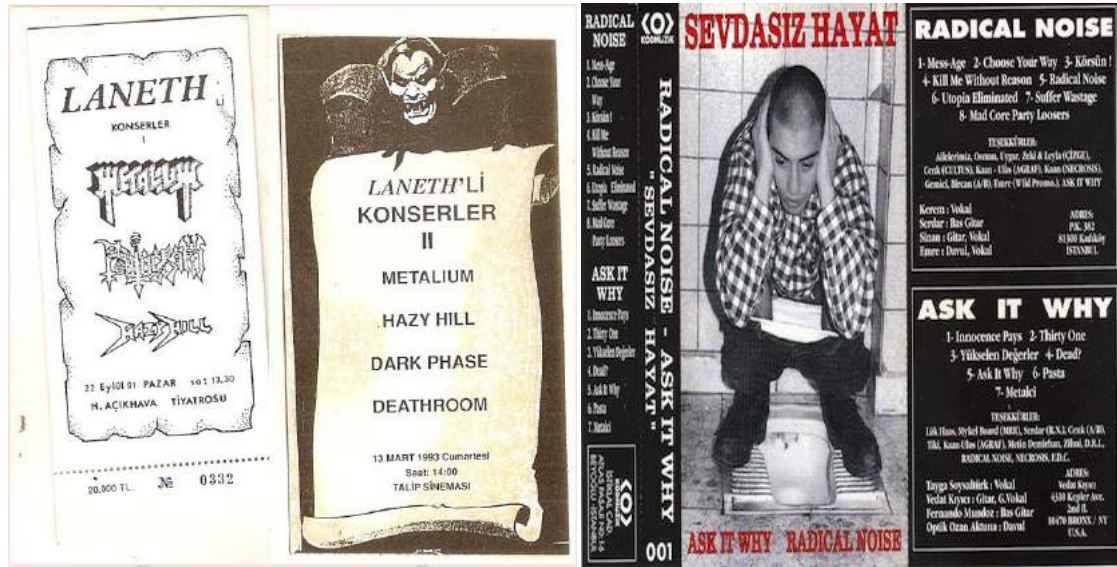
"Punk'ın en önemli söylemi olan "Do it yourself!-Kendin yap!" söyleminin tetikleyicisi aktif katılımcılık düşüncesidir. "Kendin yap!-Do it yourself!", Punkların kendi müziksel ve müzik dışı üretimlerinin tüm yönlerini kendi imkanlarıyla kotardıkları bir organizasyonun oluşmasını sağlar... Punklar her konudaki tekelleşmeye karşı çıktıkları gibi müzik endüstrisinin de müzik üretimini tekelleştirici yapısına karşı çıkarlar. Punk müzisyenleri, rock müziğin dağıtımını sağlayan büyük plak şirketlerini (major companies) rock müziği ticarileştirmekle suçlarlar, rock müzikteki tekelleşmeyi ortadan kaldırmak için kendi bağımsız şirketleriyle (independent companies) plak dağıtımlarını yaparlar." (Çerezcioğlu, 2017)

Taktak'ın sözlerinde de belirtildiği üzere o yıllarda Zihni Şahin'in kültürün aktarıcısı olarak üstlendiği rol, Zihni Müzik'in bağımsız üretimleri destekleyen bir "bağımsız şirket" olarak kurulması ile devam edecektir. Kadıköy Akmar Pasajı'ndaki Laterna isimli bir müzik dükkanını "Laterna Bülent" lakaplı sahibinden devralarak kurulan Zihni Müzik, ilerleyen yıllarda aynı pasaj içinde Hammer Müzik ve Atlantis Müzik'in açılmasıyla mekanı, bağımsız (underground) üretimlerin yapıldığı bir tür merkez üs konumuna getirmiştir. Yine o yıllarda "Bakırköy Tayfası" olarak kendini isimlendiren bir altkültürel oluşum da şehrin öteki yakasında

²⁰ Kadıköy Sound: Türler ve Kültürler Arası, *belgesel*: <https://www.youtube.com/watch?v=jcUtpRDbkW4> (2016)

Kod Müzik ile ilişkilendirilmiştir. Bu şirketler prodüksiyon ve dağıtım anlamında bağımsız gruplara destek olmalarının yanında, kendi üretimlerini kaset yoluyla çoğaltan ve küçük dahi olsa herhangi bir şirketle anlaşma yapmaktan kaçınan kimi grupların da oluşan altkültür içinde kendi imkanlarıyla dolaşıma girmelerini sağlamışlardır.

Bu grupların çoğu 'hücum kayıt' denilen ve tüm çalgıların anlık icrasının kaydedilmesinden müteşekkil kayıtlar yapmışlar ve kendi yaptıkları kartonetler eşliğinde bu kayıtları kaset olarak çoğaltmışlardır. Dağıtım ve tanıtım aşamalarında ise yine kendi üretimleri olan fanzin'leri fotokopi makinesi kullanarak çoğaltmışlar ve dönem gençliği içinde kültürün yaygınlaşmasını sağlamışlardır. Kendini 'Fanzin' olarak tanımlayan ilk yayın olan *Mondo Trasho* ve bu bilinçle olmasa dahi oluşan altkültüre büyük katkıları olan *Laneth* isimli yayınlar bu yıllarda ortaya çıkmışlardır. Ask it Why, Rashit, Not Made in China gibi dönemin Punk grupları, dayanışmaya dayalı bir biçimde birbirlerini desteklemişler ve düzenlenen kimi ortak konserlerle (bu konserlerin afişleri de yine D.I.Y unsurlarını barındırırlar) kendi üretimleri olan kasetleri tanıtmak ve dağıtmak için alternatif bir zemin oluşturmaya çalışmışlardır.



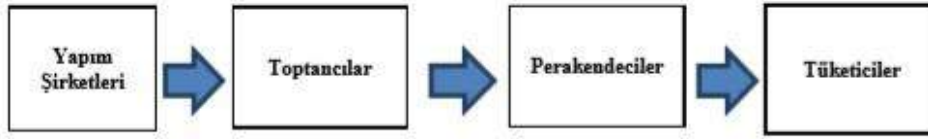
YENİ MEDYANIN MÜZİK ENDÜSTRİSİNE ETKİSİ

Çağlan Tekil'e göre internetin yaygınlaşması ve müzik eserlerinin "download" edilebilmesi, dijital müzik platformlarının ortaya çıkışı vb. gelişmeler Türkiye'deki müzik endüstrisini, olumsuz anlamda, dünyada olduğundan daha çok etkilemiştir. Bunun sebebi plak, kaset gibi eskiyen teknolojilerin, yeni teknolojik olanakların gelişimiyle birlikte çöpe atılması ve değerleri yeniden anlaşıldığında ise bulunabilirliklerinin azalmış olmasıdır.²¹ Bunu teknolojinin üreticisi değil de tüketicisi konumunda olan Türkiye'nin, bu konum dolayısıyla eski teknolojiyi koruyacak bir reflekse sahip olmamasına bağlamak pekala mümkündür.

Yine Tekil'e göre ve Tolga Güldallı'nın "Türkiye'de Punk ve Yeraltı Hareketlerinin Kesintili Tarihi" isimli kitabında da bahsedildiği üzere ülkemizde Rock müzik her zaman kesintili bir tarihe sahip olmuştur. Kimi dönemlerde yükselişe geçmiş, kimi dönemlerde unutulmuş fakat bir şekilde her zaman yeniden keşfedilmiştir.

2000'li yıllarda gelişen teknoloji, 90'lı yıllarda ilk örneklerini gördüğümüz Punk ve bağımsız müzik hareketlerinin, küçük şirketlerle girdikleri ilişkinin ve kendi oluşturdukları dağıtım ve tanıtım ağlarının sektöre uğramasına neden olmuştur. Bu yıllarda bağımsız müzik hareketleri topyekün son bulmamış olsa da, yeni teknolojik gelişmeler karşısında nasıl konumlanılacağı ve bu yeniliklerin nasıl kullanılabileceği konusunda bir bocalama yaşanmasına sebep olmuş ve 2010'lu yıllara kadar bu belirsizlik hali sürmüştür.

Yeni medya öncesinde müzik endüstrisinde bir müzik ürününün son kullanıcıya ulaşması fiziki yollarla gerçekleşirken, yeni medya ile beraber hem fiziki hem de dijital yolla gerçekleşmiştir.



Şekil 11. Dijital Müzik Dönemi Öncesinde Geleneksel Müzik Pazarında Dağıtım Kanalları

Müzik endüstrisinde dijital müzik dönemi başlamadan önce dağıtım kanalları birden çok aracı ile gerçekleşmekteydi. Müzik ürününün üretimini tamamlayan yapımcı şirket ürünün kopyalarını toptancılara vererek ürünün dağıtımına başlıyordu. Toptancı ürünü perakendecilere veriyor, son kullanıcı müzik ürününü plak, kaset veya cd formatında perakendecilerden satın alıyordu. Yeni medyanın geliştirdiği dijital müzik endüstrisinde ise aracı kanalların sayısı azalmış ve müzik yapımcısından son kullanıcıya doğrudan bir dağıtım yapma imkânı ortaya çıkmıştır. Dijital müzik endüstrisinde üretilen bir ürün çevrim içi yollarla direk tüketiciye sunulmaktadır. (Kuyucu, 2013: 1386)

Dijital müzik endüstrisi için milat sayılabilecek yıl olan 2003'te Apple tarafından yaratılan iTunes, benzeri bir çok dijital müzik servisi için öncü olmuştur. 2010'lara geline süreçte geliştirilen, "aylık üyelik ücreti ödemek suretiyle servis içindeki tüm eserlere sınırsız erişim imkanı tanıyan" iş modeli, dijital müzik pazarının endüstri içindeki konumunu sağlamlaştırmıştır. Bu iş modeli, yapım şirketleri ile tüketici arasında aracılık görevi üstlenen

²¹ Ses Kaydı (29): Çağlan Tekil ile 90'lardan günümüze Türkiye'de Metal Müzik, röportaj: <https://www.youtube.com/watch?v=95Go9oFhOsc&fbclid=IwAR0kk5iKgGDVVHOpXjcQO7II1EX7Cik-7cYC4jobUj8LxJGo4Gqy854Yz2I> (2018)

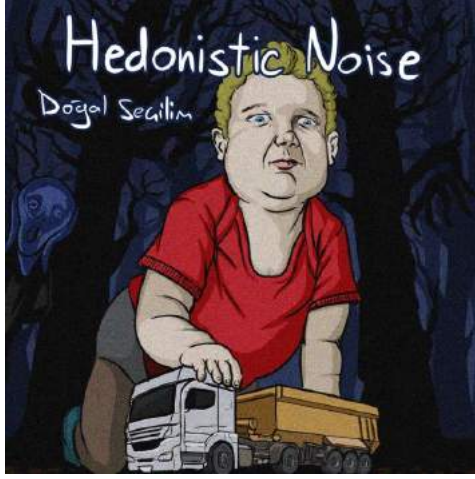
ve komisyon alan toptancıları ve perakendecileri etkisiz kılmasının yanında, bu aracılığı tek başına üstlenen iTunes, Spotify gibi büyük şirketlerin müzik endüstrisi üzerinde egemenlik kurmaya başlamasına zemin oluşturmuştur. Spotify'nın 2018 yılında açıkladığı üzere²², eskiden eserlerini bir yapım şirketi aracılığıyla bu platformlarda paylaşan müzisyenler için bu aracılık şartı da kaldırılmaya çalışılmakta ve dijital müzik endüstrisini elinde tutan bu şirketler, pazarın prodüksiyonlar dışında kalan dağıtım kanallarınının neredeyse hepsini eline geçirmek istemektedir. Bu durum bağımsız müzik icracıları için görünürlük kazanmak açısından bir fırsat gibi görünse de, Mevzu Records örneğinde görüleceği üzere büyük şirketler ile kurulan bu türden sıkı bir ilişki, akımın temel niteliklerine ters düşmekte ve geçmişte yaşanan kimi çelişkileri anımsatan durumların oluşmasına neden olmaktadır.

2010'lardaki PUNK UYANIŞI VE MEVZU RECORDS ÖRNEK OLAYI

Rosenberg, geçmiş bir müzik 'dizge'sinin yeniden yaratılmasını; sınırlarının sınıf, etnisite, ırk, dinler, ticaret ve sanat gibi etkenlerce tarihsel ve kültürel olarak çizildiğine inanılan paylaşılan bir dağar, çalgılama ve icra-üslubunun "bağlamsal bütünleşmeleri" olarak tanımlar. Livingston ise, insanların sınıfa dayalı kimliklerini oluşturmada ve sürdürmede önemli rol oynayan bir orta-sınıf fenomeni olarak gördüğü müzik uyanışlarını anlamada, uyanış önderlerinin (revivalists) belirleyici rolüne dikkat çeker. Çünkü ona göre birbirinden farklı gibi görünen uyanışlardaki ortak karakteristik, bizzat uyanış önderlerince 'aleni' (overt) olarak öne çıkarılan kültürel ve politik gündemdir. Uyanış önderleri bu gündemi oluştururken, (1) kendilerini çağdaş kültürel ana akım veçhelerine (aspects) muhalif bir konuma yerleştirirler, (2) uyanışla kendilerini belirli bir tarihsel silsile/soy (linage) ile ilişkilendirirler ve (3) meşruiyetini otantisite ve tarihsel bağlılık referansı ile temellendikleri kültürel bir alternatif sunarlar. Uyanışlar rastgele ortaya çıkmaz. Eski haline getirilecek geleneğin seçimi, içinde restorasyonun olabilirliği, kaynaklara ulaşılabilirlik ve bizzat uyanış önderlerinin tercihlerinin de bulunduğu, bir kaç pratik değerlendirme noktasına dayanmaktadır. Bununla birlikte restore edilecek geleneğin seçimi aynı zamanda uyanış önderlerini ilk adım atmaya yönelten sosyal, politik ve ekonomik koşullarca biçimlenmektedir. (Erol, 2015: 74)



²² <https://www.olayneyseo.com/spotify-bagimsiz-muzigin-tanimini-degistiriyor.html> (2018)



Erol'un ve atıfta bulunduğu yazarların "yeniden uyanış" tanımlarının karşılığını, 2010'lu yıllarda Punk ve Grunge gibi bağımsız müzik akımlarının yeniden yükselişe geçmesinde ve uyanış önderi grupların bir çoğunun yapımcılığını üstlenen "Mevzu Records" örneğinde bulabilmek mümkündür. Türkiye'de 90'lı yıllarda görünürlük kazanan D.I.Y anlayışının ve muhattabı akımların restore edilebilirliği ile yeni medya olanaklarının bir getirisi olarak 2010'lu yılların gençliğinin bu akımların üretimlerine ulaşabilirliğinin artması, bu gelişmeleri bir "yeniden uyanış" olarak tanımlayabileceğimizin göstergelerindendir. Sloganı "D.I.Y or DIE" olan Mevzu Records'un resmi tanıtım bülteni ise oluşumun nasıl bir izlek içinde olduğunu açıkça ortaya koyar. Bu metne göre "Mevzu Records, D.I.Y (kendin yap) ilkesini benimsemiş, multi disiplinler bir harekettir. Bünyesinde gerçeklere gözünü kapatmayı reddeden, etrafta dönen büyük gösteri içinde yine de inatla kendi dansını etmek isteyen ve bunu yaparken de yok olmaya yüz tutmuş insani hislerden beslenen kişileri toplamayı hedef edinmiştir. Millet, ırk veya cinsiyet gibi yapay bariyerleri tanımayan bireylere ve topluluklara her zaman açıktır." Metin, Livingston'ın açtığı uyanış önderlerinin kültürel ve politik gündem oluştururken kendilerini muhalif bir konuma oturtmaları, gelenek ile tarihsel bir bağ kurarak kendilerini ana akım dışında bir alternatif olarak sunmaları gibi kimi unsurları barındırıyor olmasıyla, söz konusu iddiayı güçlendirir niteliktedir.

Bahsi geçen yapım şirketinin, D.I.Y anlayışını benimsemesi ve üretim aşamalarındaki tavrı, 90'lı yıllardaki bağımsız müzik hareketleriyle benzerlikler taşımaktadır; fakat yeni medya olanakları olan dijital müzik servislerinin kullanımı noktasında gösterdiği tutum, sistem ile ilişkilene biçimi açısından 90'lı yıllar ile karşılaştırıldığında, konjonktürel farklılıkları da beraberinde getirir. Zira bu uyanış önderlerinin üretimlerinde, müziğin ticarileştirilmesine ve standardize edilmesine tepki olarak geliştirilmiş "do it yourself-kendin yap!" fikri varlığını koruyor olsa dahi, bu önderler büyük şirketler olan Apple ve Spotify aracılığını reddetmek bir yana, bu aracılığı sahiplenircesine davranmakta ve üretimlerinin dağıtımını, kendi fiziki dağıtımlarının yanında bu büyük şirketler aracılığıyla sürdürmektedir. 90'lı yıllarda küçük (bağımsız) şirketler aracılığıyla üretimlerini dolaşıma sokan öncüllerinin aksine, bu kanalı kullanıyor olmaları onları sermayenin büyük patronlarıyla doğrudan ilişkili bir konuma getirir. Bu durum D.I.Y anlayışının temel argümanlarına tezat oluşturmakla birlikte; müzisyen ile izler kitle arasındaki aracıları ortadan kaldıran kapitalist tekellerin, bizzat "bağımsız" olduğunu iddia eden müzisyenler tarafından beslenmesi anlamına gelir. Bu anlamda Zihni Müzik, Hammer Müzik gibi öncüllerinin aksine Mevzu Records, büyük sermayedar şirketler ile desteklediği müzisyenleri doğrudan bir ilişkiye sokar; bu sebeple de kendini söz konusu şirketlerin taşeronu konumuna düşürür.

Livingston, yeniden uyanışı bir "orta-sınıf fenomeni" olarak tanımlamaktadır.²³ 60'lı yıllarda Protest Rock akımının düştüğü çelişkilere benzer çelişkiler, Mevzu Records örneğinde de açıkça görülür; çünkü her iki olayda da aynı sınıfsal karakteristik göze çarpmaktadır. Sonuç olarak D.I.Y *sloganı*, 2010'lu yıllardaki Punk uyanış önderlerince, kültürel ve politik gündem oluşturmak amacıyla kullanılırken, yeni medya olanaklarının kullanımı bağlamında bu anlayışın taşıdığı temel politik fikirlerden uzaklaşmaktadır.

Arkadaşlığımızın o günlerinde, Craig (O'Hara) kendi kendine "şaka yollu" OPOC (Only Punk On Campus - Kampüsteki Tek Punk) adını takmıştı ve hem Punk'ları hem de Punk olmayanları eleştirmekten çekinmezdi. Craig'in geldiği yer olan Pennsylvania'nın göbeğindeki bu ortam ona, Boston gibi şehirlere dolmuş aşırı şık giyimli ve zaman zaman abartılı olan şehirli/banliyöli Punk'lara ve üniversiteli Rock'çılara ilişkin eşsiz bir bakış açısı kazandırdı. Craig biraz daha küçük bir ortamdan ve bazılarının bugün sandığının aksine, Punk'ın ancak çalışarak elde edildiği, hazır şeyler satılan bir mağazadan alınan "cool" bir şey olmadığı farklı bir zamandan gelmişti. Gerçekten de Punk, fazla yaygın olmayan her tür faaliyeti yaratmak ve sürdürmek için çaba gerektirdiğinden, rahatlığın zıddıydı. (Marc Bayard, 1999)

KAYNAKÇA

- Çerezcioğlu, A. B. (2017). *İsyen: Rock Müzikte Tınısal Temsiller*, Gece Kitaplığı, Ankara
- Erol, A. (2015). *Müzik Üzerine Düşünmek*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul
- Kutluk, F. (2018). *Müzik ve Politika*, h2o kitap, İstanbul
- Kuyucu, M. (2013). *Yeni Medya ve Dijital Müzik: Yeni Medyanın Müzik Endüstrisinin Ekonomik Yapısına Etkisi*, Book of Proceedings International Symposium on Language and Communication: Exploring Novelties, İzmir
- O'Hara, C. (2003). *Punk Felsefesi: Gürültünün Ötesinde*, (çev: Amy Spangler), Çitlembik Yayınları, İstanbul
- Shuker, R. (1998). *Key Concepts in Popular Music*, Routledge, London.

²³ Livingston T., (1999) *Music Revivals: towards a general theory*, *Etnomusicology*: 43/1'den aktaran Erol A., (2015) *Müzik Üzerine Düşünmek*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul: 74

“Bir Bestecinin Yaşamında Gelenek: Gerald Finzi’nin Klarinet Konçertosu’nun İncelenmesi”

Osman Ersin Soğulcaklı

Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
osman.sogulcakli@deu.edu.tr

Ebru Güner Canbey

Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
ebrucanbey@gmail.com

ÖZET

Ortaçağdan günümüze kadar teknolojik ve bilimsel gelişmelerle yaşam çok hızlı değişime uğramıştır. Bu değişim süreci Ortaçağ’dan Romantik dönem ortalarına kadar, Batı Avrupa merkezli olarak gelişen çoksesli müzik sanatında, 19. yüzyılın sonuna kadar değişimler ile devam etmiştir. 13. yüzyıla kadar kilise egemenliği altında olan İngiliz müziğine, kilise baskısından kurtulduktan sonra, 18. yüzyıla kadar birçok deneme ve çalışmalar yapılmıştır. Ancak İngiliz müziğinde kesin ve kalıcı bir müzikal anlayışı ortaya çıkmamıştır. Fransa’da Debussy öncülüğünde başlayan ve tüm Avrupa’yı etkisi altına alan empresyonist (izlenimci) akımının İngiltere’yi de etkilemesi ile birlikte İngiliz müziği değişime uğramıştır. Orta Avrupa müziğinden farklı olarak İngiliz milliyetçilik akımının da 20. yüzyıl döneminde yükselişte olması İngiliz müzik geleneğini etkilemiş diğer önemli faktörlerden biridir. 20.Yüzyıl ilk kuşak İngiliz bestecilerin temel eğilimleri, genel olarak folklorik etkilerin Fransız izlenimcilerinin etkileri ile birleştirilmesine dayanır. Bu sayede, folklorik etkilerin müziğe yansıtılmasıyla ulusal bilinçten kopulmamış, ayrıca Fransız izlenimcilerinin etkileri sayesinde evrensel bir müzik anlayışı içinde müzik yazılmıştır. Her iki etki 20. Yüzyıl İngiliz müziğinin temelini oluşturmaktadır. İlk kuşak ekolünün önderliğini yapmış olan besteci Ralph Vaughan Williams’ın yaşamında İngiliz halk şarkıları geleneği üzerine yapmış olduğu derleme çalışmaları, Williams’ın yaşamı boyunca İngiliz halk müziğine vermiş olduğu önemin ne denli büyük olduğunu göstermektedir. Ayrıca Williams’ın yaşamında bu gelenekçi tavrı ilk kuşak İngiliz bestecilerine ilham kaynağı olmuştur. Besteci Gerald Finzi’nin de içinde sayıldığı sonraki kuşak İngiliz besteciler yaşamlarında ilk kuşağın müzikal eğilimlerini sürdürmüşlerdir.

Bu çalışmada, 20. yüzyıl İngiliz bestecisi Gerald Finzi’nin yaşamında bestecilik stilini anlayabilmek, bu çalışma için seçilen eseri “Klarinet Konçertosu”nun bestecinin yaşamında önemli bir yere sahip olan eseri incelenmiştir. Türkiye’de hakkında hiçbir çalışma yapılmamış olan bestecinin müzik yaşamı ve müziğini tanıtmayı amaçlamaktadır. Ayrıca, bu çalışma “Klarinet Konçertosu” ile ilgili yapılmış olan armonik ve formal analiz ile bestecinin müziğine ilgi duyabilecek besteci ve yorumculara fikir verebilmesi ve daha sonra farklı eserlerinin incelenmesine tavsiye niteliğinde bir başlangıç olarak kabul edilebilir. Bu bağlamda araştırmanın, üfleme ve vurma çalgılar ana sanat dalında önemli bir araştırma olarak katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Ayrıca bu konuda çalışan araştırmacılar için iyi bir referans kaynağı olacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Besteci, Klarinet, Gelenek, Yorumcu

***“The Tradition In The Life Of A Composer: The Investigation Of The “Clarinet Concerto”
Of Gerald Finzi “***

Osman Ersin Soğulcaklı

Dokuz Eylül University State Conservatory
osman.sogulcakli@deu.edu.tr

Ebru Güner Canbey

Dokuz Eylül University State Conservatory
ebrucanbey@gmail.com

ABSTRACT

Life has changed rapidly with technological and scientific developments from the middle ages to the present day. This process of change continued from the middle ages to the middle of the Romantic period, with changes in the polyphonic music art, centered on Western Europe, until the end of the 19th century. British music had been under control of the church until the 13th century and had been freed from the pressure of the church. After releasing many studies about British music were tested and carried out until the 18th century. However, there is no definite and certain musical understanding in British music. British music has undergone some changes with the impact of the Impressionist movement which started under the leadership of Debussy in France and influenced the whole Europe. In contrast to Central European music, the rise of British nationalism in the twentieth century was one of the other important factors that influenced the tradition of British music. The basic tendencies of the first-generation British composers of the 20th century are generally based on the combination of folkloric influences with the influences of French impressionists. In this way, folkloric effects are reflected in music with the help of effects of French impressionism, music has been written in a universal sense of music. Both effects created the basis of 20th century British music. Leading the first generation of generations, composer Ralph Vaughan Williams's compilation on the tradition of British folk songs shows the great importance of Williams' life in British folk music throughout his life. In addition, this traditionalist attitude in his life inspired the first generation of English composers. The next generation of English composers, including composer Gerald Finzi, continued the musical tendencies of the first generation in their lives.

In this study, in the life of the 20th century British composer Gerald Finzi, his work which has an important place in the life of the composer has been examined to understand the style of composition in his life and the work “Clarinet Concerto” which has yet study in Turkey. This study also aims to introduce the music composer's life and its effect to music. In addition, this work can be considered as a recommendation to the composer and the commentators who may be interested in the music of the composer with harmonic and formal analysis about the beginning of the Clarinet Concerto and then to examine their different works. In this context, it is thought that this research will contribute as an important research in the main art branch of blowing and hitting instruments. It is also thought that it will be a good reference source for the researchers working on this subject.

Keywords: Composer, Clarinet, Tradition, Commentator

GİRİŞ

Ortaçağ'dan Romantik dönem ortalarına kadar, Batı Avrupa merkezli olarak gelişen çoksesli müzik sanatında, 19. yüzyılın sonunda değişimler olduğu görülür. Değişim ve yenilik müzikte her zaman olmasına rağmen, tarihsel çağlar ve dönemler içinde aşamalı olarak gelen müziğin bu defa daha hızlı ve sürekli değişimi söz konusudur. Bazı müzik insanlarının „müzikte kırılma“ olarak nitelendirdiği bu değişimin, geçmişte olduğu gibi, müzik dışında belirli nedenleri vardır: Aydınlanma ve Fransız Devrimi'nin etkileriyle başlayan değişim, yeni icatlarla birlikte Sanayi Devrimi, ulus-devlet modeli ve modernleşme ile devam etmiştir. Dolayısıyla, kendi dışında birçok şeyle ilişkili olan ve bunlardan etkilenen müzik de, yaratıcısı olan insanların gelişimleri ve değişimleri sonucu değişmek durumunda kalmıştır (Yöre, 2011: 2).

20. yüzyıl müziği, 19. yüzyılın, yani Romantik dönemin sonundan günümüze kadar gelişen bir uluslararası sanat müziği dönemi ve bu dönem içinde gelişen akım ve tekniklerdir (Yöre, 2011: 3). Akımların kesin bir başlangıç ve bitiş tarihleri olmadığı gibi, çoğu birbirleriyle iç içe geçmiştir - öyle ki, bir besteci aynı anda birkaç akımın temsilcisi konumuna gelebilmektedir. Akımlara genel olarak bakıldığında - Yeni Romantizm (Neoromantizm), Egzotizm, İzlenimcilik (Empresyonizm), Dışavurumculuk (Ekspresyonizm), Yeni Klasikçilik (Neoklasisizm), Caz, Folklorizm, Gelecekçilik (Fütürizm), Elektronik Müzik, Minimalizm - Modernizm ve Post Modernizm olarak karışımımıza çıkmaktadır (Bayramoğlu, 2014: 12).

20. Yüzyıl müziğinin öncüleri arasında: Debussy'nin açtığı yolda ilerleyen Stravinsky, Bartók ve Hindemith görülse de, en önemli temsilcileri arasında Schönberg, Berg ve Webern ile birlikte; Messiaen, Boulez, Varése, Stockhausen, Berio, Cage, Henze, Nono, Lutoslawsky, Penderecki, Ligeti, Xenakis, Maderna, Zimmermann ve Kagel gibi besteciler sayılabilir. Bütün bu bestecilerin oluşturduğu „Yeni Müzik Dönemi“nin ortak ilkeleri arasında en önemlileri: besteleme biçimlerinde özgürlük, sınırsız deneysellik, yeni tını ve ifade dilidir (Bayramoğlu, 2014: 12).

20. yüzyıldaki bestecilerin çoğu özellikle bir akıma bağlı olmayan özgün müzik yazan bestecilerdi. Bu bestecilerin önde gelenleri Rus Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev ve Dmitri Shostakovich, Alman Paul Hindemith, Kurt Weill ve Karlheinz Stockhausen, İtalyan Luigi Dallapiccola ve Luciano Berio, Fransız Olivier Messiaen, İngiliz Benjamin Britten ve Michael Tippett'tir.

İngiliz müziğinin değişim ve gelişim süreci, 13.yüzyıldan itibaren kilise etkisinden kurtulmasıyla başlamıştır. 18.yüzyılın başlarından 19.yüzyılın ortalarına kadar süren bir durağanlık sürecinden sonra İngiliz müziğinin yeniden doğuşu, 1850 dolaylarında iki orkestra yöneticisinin, Charles Halle (kendi adını vererek kurmuş olduğu Hallé Orchestra'nın genel yöneticisi ve şefidir) ve August Manns'ın (London's Crystal Palace orkestrası müzik direktörü ve şefidir) çabalarıyla başladı. Bu iki orkestra yöneticisi, İngiliz müzik sanatını yeniden eski parlaklığına kavuşturmak için öncelikle genç İngiliz bestecilerin eserlerini tanıtmaya başladılar.

Yine de yapılan tüm yenilikçi hareketlere rağmen, çeşitli etkilerin ve belirsiz eğilimlerin ortasında kendini kabul ettirecek, İngiltere'ye özgü yeni bir üslup yaratılamadı. Kısa süre sonra, folklorla yönelim Elizabeth dönemine duyulan hayranlık, ulusal kaynaklara dönüşü yani İngiliz müziğinde milliyetçilik akımının başlamasına neden oldu. Bu iki eğilimle Fransız izlenimci etkileri, birleştirilme yolu ile yeni bir anlayışa gidildi. Bu anlayışı benimseyen Gustav Holst (1874-1934), Havergal Brian (1876-1972), Cyril Scott (1879- 1970), John Ireland (1879-1962), Sir Arnold Bax (1883-1953), Arthur Benjamin (1893- 1960) ve E. J. Moeran (1894-1950) gibi yetenekli bestecilerin oluşturduğu ekolün önderliğini Sir Ralph Vaughan Williams (1872-1958) yaptı.

Yeni Klasikçilik temsilcileri: Robert Simpson, Malcolm Arnold, Francis Burt, Nicholas Maw, Gordon Cross, Paul Patterson; Elektro-akustik müzik temsilcileri: Reginald Smith

Brindle, Roger Smalley, Tim Souster, Michael Finissy, Deneysel müzik temsilcileri: Cornelius Cardew, John White, John Tavener. Çoğunlukla çağdaş İngiliz müzik anlayışına, müzikal düşüncelerin aşırı bir soyluluk ve zenginlikle dile getirmeyi benimsemiş Brian Ferneyhough anlayışı egemendir.

Müzik tarihinde adı geçen bu besteciler arasında pek anılmayan kendi ülkesi Britanya’da bile gözden kaçırılmış bir besteci olan Gerald Finzi, (1901-1956) 20. yüzyıl bestecisi olup dönemin İngiliz bestecileri arasında oldukça az tanınır. Eserlerinin çoğu vokal müziği üzerinedir. Vokal eserleri arasında, Thomas Hardy şiirlerinden oluşan: “By Footpath and Stile” (1921-1922), “A young Man’s Exhortation” (1926-1929), “Earth and Air and Rain” (1928-1932), “Before and After Summer” (1938, yay: 1949), “Till Earth Outwears” (yay: ölümünden sonra 1958) ve “I said to Love” (yay: ölümünden sonra 1958) sayılabilir.

Finzi’nin İngiliz edebiyatı ve şiiri hakkındaki derin bilgi birikimi, hem vokal hem de çalgı eserlerindeki başarısına önemli katkılar sağlamıştır. Yaşamış olduğu dönemde Mahler ve Brahms’tan almış olduğu müzikal geleneği sürdürmüş olan Finzi’nin eserlerinin tamamında lirik bir anlayış ve yine yaşamış olduğu dönemde yükselişe geçen İngiliz milliyetçiliği akımının etkileri görülür. Finzi’nin besteleme stili ilk olarak çağdaş besteciler ve 18. yüzyıl İngiliz bestecileri üzerine olan çalışmaları sonucunda oluşmuştur. Ayrıca Finzi, Brahms ve Mahler’in 19. Yüzyıl geç dönem lirik geleneğini sürdürmüş ve korumuş bir bestecidir. Bunun yanında Vaughan Williams’ın halk şarkıları lirik stili ve şiirselliğini oluşturmasında en büyük etken olmuştur. Finzi’nin müziğinde genel olarak İngiliz milliyetçiliğinin etkileri görülse de Gustav Holst, Vaughan Williams ve Londra da tanışmış olduğu genç bestecilerden edindiği deneyimlerin etkileri de görülür. Finzi’nin bir besteci olarak eşsiz stili sadece vokal müziği çalışmalarında değil ayrıca orkestra ve oda müziği çalışmalarında da görülür.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırma, Bir Bestecinin Yaşamında Gelenek: Gerald Finzi’nin Klarinet Konçertosu’nun İncelenmesi amacıyla yapılmıştır. Bir Bestecinin Yaşamında Gelenek: Gerald Finzi’nin Klarinet Konçertosu’nun ele alınarak alan çalışmaları açısından araştırılmaya değer olduğu düşünülmektedir.

Araştırmanın Önemi

Araştırma, Gerald Finzi’nin yaşadığı dönemi ve dönemin müzikal özelliklerinin öğrenilmesi, eserin armonik ve form analizinin, Klarinet Konçertosunun müzikal ve tonal yönünden incelenerek çalıcıların teknik zorluklarının aşılabilmesi için gerekli egzersiz çalışmalarının neler olduğunun tespit edilip ortaya konulması, bu araştırmayı önemli kılmaktadır. Ayrıca araştırmanın, alana özgü önemli bir araştırma olduğu ve müzik eğitime katkı sağlayacağı düşünülmüştür.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma 20. Yüzyıl bestecisi Gerald Finzi’nin yaşadığı dönem ve Op. 31 Klarinet Konçertosunun incelenmesiyle sınırlandırılmıştır.

YÖNTEM

“Bir Bestecinin Yaşamında Gelenek: Gerald Finzi’nin Klarinet Konçertosu’nun İncelenmesi” konulu çalışma da, nitel araştırma tekniklerinden betimsel tarama ve kaynak taraması’ modeli kullanılmıştır.

Veri Toplama Araçları

Bu araştırma, konuyla ilgili kaynak taraması yoluyla toplanmıştır. Verilerin elde edilmesinde elektronik veri tabanı taraması yapılmış, ulaşılabilen süreli-süresiz, yerli-yabancı kaynaklar incelenmiş ve araştırma için gerekli veriler elde edilmiştir.

Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Bu araştırma sonucunda elde edilen veriler, Gerald Finzi'nin müzik stili ile birlikte Op.31 Klarinet Konçertosunun form ve icra yönünden incelenip daha iyi anlaşılabilmesi ve eserin bilinçli bir şekilde icra edilebilmesine yönelik olarak çözümlenmiş ve yorumlanmıştır.

BULGULAR VE YORUMLAR

Birinci Bölüm (Allegro vigoroso)

Birinci bölüm Sonatina formunda olup 181 ölçü uzunluğunda ve do minör tonalitesindedir. Giriş kısmı (1-25) 4/4 ölçü sayısı ile başlar daha sonra ölçü sayısı ve tempo-ifade belirteçleri değişerek ve çeşitlenerek devam eder. 24 Serim'in (26-91) ilk teması da ana tonalite olan do minördedir. İkinci tema (60-74) ise mi bemol minördür. Klarinetin (26-55) ölçülerdeki ilk teması lirik bir yapıya sahiptir ancak bu lirik yapı, yaylı çalgıların giriş kısmı ile yapısal zıtlıklar göstermektedir. 56. ölçüden itibaren tonalite değişimi görülür. 58-59 ölçülerdeki bu tonalite değişimli kısımda kullanılan motifler giriş kısmından alınmıştır. 58. ölçüden başlayan klarinet solosunu 59. ölçüden itibaren viyola takip etmeye başlar ve klarinet solosundaki yapı, viyola partisinde de görülmektedir. 60. ölçüde viyolonsel ile kontrbasın da dahil olmasıyla birlikte çok katlı bir armonik bas yapısı oluşur. Ardından gelen 1. Kapanış teması (75-82) görülür. Bu tema giriş kısmındaki yapıyı içermektedir ve sol diyez pedal sesi üzerine konumlanmıştır. Gelişme (92-135) klarinetin girişi ile başlar. 26. ölçüde başlayan ilk klarinet teması ile yapısal benzerlik göze çarpar fakat gelişme bölgesinde gelen bu temada tonalite ve tempo-ifade belirteçleri değişiktir. Gelişme bölmesi, tipik bir klasik dönem sonatına benzer şekilde Serimdeki temaların farklı tonal merkezlerde duyurulması ile oluşturulmuştur. Bu farklı tonal merkezler Re majör / si minör ve fa minördür. 92-103 ölçülerdeki klarinet teması, ilk klarinet temasının Re majör / si minör tonalitelerinde bir yinelenmesidir. İkinci tema ise 117. ölçüde fa minör tonalitesinde yinelenerek getirilmiştir. Finzi'nin Serim kısmını geleneksel armonik fonksiyon bağlantılarından kaçınarak birden fazla tonal merkezde ve fonksiyonel bağlantı ile oluşturduğu görülür. 136. ölçüde Koda başlar. Koda kısmı, do minör tonalitesinde olan ilk temanın mi bemol minör tonalitesinde getirilmiş hali ile karşımıza çıkar. Finzi, bölümün son kısmında değişik akor geçişleri kullanmıştır. 174-178 ölçülerdeki bu akor geçişleri sırasıyla şu şekilde oluşturulmuştur: fa minör, Mi bemol majör, Re bemol majör, do minör, Si bemol majör, La bemol majör, Sol bemol majör, fa minör. 180. ölçü Re bemol majördür. Son ölçü ise do minör tonalitesinin adaş tonalitesi olan do majöre çözülmesi ile sonlanır. 174. Ölçüden itibaren başlayan bu süreç boyunca do sesi pedal sesi olarak kontrbas ve viyolonsel tarafından duyurulur.

Eserin genel armonik yapısına bakıldığında, Finzi'nin geleneksel V – I bağlantılı geçişler kullanmaktan kaçındığı görülür. Bunun yerine, Finzi'nin tonik akoru üzerine belli aralıklarla çevrimler ve belirli ses gruplarını farklı partilerde yinelenmeler şeklinde oluşturmuş olduğu bir yapı karşımıza çıkar (39-47). Sonuç olarak klasik tonal etki çok zayıf bir şekilde hissedilir. Ayrıca bu bölümde sık sık kullanılan geçit, komşu ve geciktirme sesleri gibi armoniye yabancı sesler tonal merkezi anlaşılması güç bir duruma sokmaktadır. Finzi, müziğinde genel olarak gergin bir hava yaratabilmek adına da sık sık disonans (uyumsuz) aralık kullanımı, kromatizm, polimodalizm ve politonalizm gibi tekniklere başvurmuştur. Birinci

Bölüm, do ve re bemol sesleri kullanılarak oluşturulan ve birbirleriyle çakışan disonans oktav gruplarının yaylı çalgılar eşliğinde duyurulması ile başlar. Kullanılan bu disonans yapı eserin tamamında hissedilen başlıca yapılardandır. Ek olarak, başlangıçtaki do sesi üstüne kurulan Re bemol majör akoru Napolitan akoru olarak da açıklanabilir. Tüm eser boyunca sürecek olan bu yapı Finzi'nin kromatizm tekniğinden faydalandığını açıkça göstermektedir. 1-25 ölçülerdeki giriş kısmının do minör tonalitesinde ve klasik armoni etkisi içinde yazılmış olmasına rağmen Finzi'nin geleneksel V - I bağlaşımlarından kaçındığı da görülür.

Klarinetin ilk solosu (26-29) lirik bir biçimde duyurulmaya başlanır ve onu takip eden yaylı eşlik, giriş kısımandaki gergin havanın aksine daha yumuşak bir yapıdadır. Yaylı eşliğinde viyola, klarinet solosundaki yapıya benzerlik gösteren bir yapıda takip etmeye başlar (26). Bu benzer yapı klarinet solosunun sona erdiği 29. Ölçüden itibaren kemanların devralması ile devam eder. Birbirlerini takip eden bu melodiler, bir çeşit soru-cevap (döngüsel) yapısı oluşturmaktadır ve bu yapı eserin genel müzik çizgisine hakim durumdadır. 31. ölçüde do minörün altıncı derece akorunun kullanımı ile geçici bir tonal etki olduğu görülmektedir. 35-38 ölçülerdeki kullanılan do pedal sesi, 39. ölçüde pedal sesin fa sesine inmesi ile bir çeşit V - I bağlaışı izlenimi vermektedir (Do majör V, fa minör I). 41. ölçüye gelindiğinde Finzi'nin tonaliteyi kromatik bir şekilde do diyez minöre taşıdığı görülür. 42-49 ölçülerdeki kısımda özellikle bas partisine bakıldığında yine Finzi'nin tonik akorunu kök biçiminde kullanmaktan kaçındığı bunun yerine akoru ikinci çevrim olarak kullandığı görülür. Giriş kısmının yapısal özelliklerini barındıran 56. ölçüye gelindiğinde tekrar bir ton değişimi görülür ama bu sefer kromatik bir biçimde değil diyatonik bir biçimde mi bemol minör tonalitesine getirilmiştir. Finzi, 73-75 ölçülerde kapanış teması için güçlü bir kadans oluşturmak amacıyla sol diyez pedal sesini do diyez minör tonalitesinin beşinci derecesi gibi kullandığı görülür. 83-91 ölçülerdeki kısım, temanın kapanış kısmıdır. Bu kısımdaki eşlikte yoğunlukla oktav hareketleri görülmektedir. Ayrıca 90-91 ölçülerde, disonans bir etki yaratmak amacı ile Re majör/Mi bemol majör tonal çakışması kullanıldığı görülür.

Gelişme bölümü, 92-135 ölçüler arasındadır. Bu bölme, genel olarak Serimin şematik bir tekrarı olmasına karşın, tonal merkezlerde ve tempo-ifade belirteçlerinde farklılık olduğu göze çarpar. Klarinet solonun başlamasından üç vuruş önce yaylılar sessiz bir biçimde eşliğe başlar. Re majör ile başlayan bu eşliğin 96. ölçüde ilgili minör olan si minör tonalitesine gittiği görülür. Başka bir solo klarinet girişi olan 105-108 ölçülerde mi minör tonalitesine gelindiği, sonrasında da fa minöre geçiş olduğu görülür. Gelişme bölümü, serim bölümü ile ölçü ölçü karşılaştırıldığında, Serim bölümündeki 26-46 ölçülerin, Gelişme bölümündeki 92-112 ölçüler ile benzerlik gösterdiği göze çarpar. Finzi, bu kısımda do minör tonalitesi kullanmak yerine Re majör/si minör, mi minör ve fa minör tonalitelerini kullanmayı tercih etmiştir. 2. Tema (117-135) fa minör tonalitesinde yinelenir. Sonuç olarak Finzi, hem Serim bölümünde (do minör/mi bemol minör) hem de Gelişme bölümünde (Re majör/ fa minör) tonal geçişleri aynı aralıksal plan olan minör üçlü geçişler üzerine oluşturmuştur. 129-135 ölçülerde altı ölçülük kısa bir kapanış teması görülür. Ayrıca 130. ölçüden başlayan uzun si bemol pedal sesi tema kapanışının sonunda tonalitenin tekrar mi bemol minöre gideceğinin sinyalini vermektedir.

Koda (136-181) mi bemol minör tonalitesinde başlar. Finzi, giriş kısmında kullanmış olduğu küçük ikili aralıklarından oluşan oktav gruplarını son olarak 149. ölçüde kontrbas ve viyolonselde do diyez, kemanlarda ise re sesi kullanarak tekrarlamıştır ve en sonunda do minör tonalitesine dönmüştür. Do minör tonalitesi kadansın başladığı 173. ölçüye kadar devam eder. Kadanstan sonraki kısımda (maestoso) do pedal sesi üzerine oturtulan birçok akor geçişinden sonra bölüm sonunda do majör akoru ile biter.

İkinci Bölüm (Adagio ma senza rigore)

Finzi, ikinci bölümde 6 adet motiften yararlanmıştır. Genel olarak tematik uyum, yaylı eşliğin 1-4 ölçüler arasındaki açılış kısmında yer alan materyallere dayanır. Ana tema, açılış

kısımında başlayan ilk üç nota ile duyurulur (sol, la bemol, re, (1). Bu ufak tematik birim, ters çevrilme (inversion), geriye gidiş (retrograde), genişleme (expansion) gibi üç farklı yapıya dönüştürüldüğü görülür. 1. Motifin (orjinal hali; sol, la bemol, re) aralık yapısına bakıldığında bir minör üçlü ve eksik dörtlü olarak karşımıza çıktığı ve sonrasındaki ölçüde aynı motifin geriye gidiş şeklinde oluşturulduğu görülür (1-2). 2. Motifin, 3. ölçüdeki son notasının oktav atlaması yaptırılarak genişletildiği ve sonrasındaki ölçüde aynı motifin geriye gidiş şeklinde oluşturulduğu görülür (3-4). Üç notalık bir figür olan 1. Motif, klarinet solosunun başlamasına öncülük eder. Giriş kısmındaki (1-13) son klarinet solo başlangıcı 13. ölçüde yer alır. Ayrıca bu ölçüde yer alan solo, 20. Ölçüde başlayacak olan klarinet solosunun habercisi niteliğindedir. Sol fa-si ve re-do-fa diyez seslerinden oluşturulan 3. Motifin (4-6) ve la bemol-sol-re seslerinden oluşturulan 4. Motifin yapısında, 1. Motiften alınmış benzer bir yapı göze çarpar. 1. ve 3. Motifte aynı aralık yapısı olan tritone (eksik dörtlü) aralığı kullanıldığı görülür (la bemol-re; do-fa diyez). 4. Motifteki yapı (la bemol-sol-re) 1. Motifteki seslerin farklı ses yüksekliğinde yeniden sıralanması şeklinde oluşturulmuştur. Sonuç olarak 3. ve 4. Motifin birbiri arasındaki yakın ilişki göze çarpar.

Üçüncü Bölüm (Rondo Allegro giocoso)

Üçüncü bölüm 280 ölçü uzunluğundadır. Üçüncü bölümün biçimsel yapısı Rondo olup Finzi'nin serbest bir biçimde oluşturmuş olduğu A-B-A-C-A düzenindeki bölmeler şeklindedir. Bir önceki bölümle (128-son) bağlantısı olan giriş kısmı, fa diyez minör tonalitesinde başlar. İkinci bölümün sonunda fa ve sol bemol arasındaki belirsiz tonal karışıklığın en son akor olan Fa majöre çözülmesiyle son bulunduğu görülür. Finzi'nin

Üçüncü bölümün açılışında bas partisindeki kullanmış olduğu disonans küçük ikili aralığı ile son iki bölümün açılış kısımlarındaki tonal yapıların benzerliği, bölümler arasındaki kurmuş olduğu bağlantıyı gözler önüne sermektedir. 12-36 ölçüler arasındaki A bölmesinde, ikinci bölümde oluşturulmuş olan karışık tonal yapıya karşın, daha basit ve daha yalın bir tonal işleyişin hâkim olduğu görülür. Başlangıçta ana tonalite do majördür. Sonrasında 25-36 ölçüler arasındaki kısımda tonalitenin La majörün beşinci derecesine getirildiği görülür. Bu kısımda görülen mi pedal sesi 36. ölçüde La majör tonalitesine geçileceğinin habercisi niteliğini taşır. Ardından 49- 61 ölçülerdeki kısımda tonalitenin La majörün adaş (paralel) tonalitesi olan la minöre geçiş yaptığı görülür. La minöre yapılan bu geçiş esnasında 49. ölçüde pedal ses olarak kullanılan mi sesi, tonalitenin beşinci derecesi niteliğindedir. B bölmesi, 62-137 ölçülerde olup kendi içinde üç adet alt bölmeye sahiptir (a-b-a).

Alt bölmelerdeki tonal dağılımlar sırasıyla; la minör (a), re minör (b), la minör (a) şeklindedir. B bölmesinde, 62-96 ölçülerde oluşturulan tematik çizgide, Finzi'nin diğer atlamalı tematik materyallerinin aksine birbiri ardına gelen, gelişmeye müsait ve benzer materyaller kullanmayı tercih ettiği görülür. B bölmesi, içindeki bir alt bölme olan küçük (b) bölmesindeki eşlik partisinde görülen aksak (Senkop) yapı, bir önceki küçük alt bölme olan küçük (a) bölmesi ile zıtlık göstermektedir.

La minör tonalitesinde olan B bölmesinden sonra final kısmına doğru A bölmesinde la minörün adaş (paralel) tonalitesi olan La majöre döndüğü görülür (137). Göze çarpan diğer bir değişiklik ise ölçü sayısının 3/4'lükten 2/2'lik ölçü sayısına geçmesidir. Sonrasında, 150. ölçüde Re bemol majör tonalitesine doğrudan bir modülasyon gerçekleştiği görülür. 150-153 ölçülerdeki solo klarinet partisinde tekrarlanmış bir biçimde görülen ritmik motifler, C bölmesine geçiş hazırlığı niteliği taşır. 162-221 ölçülerdeki C bölmesi, B bölmesindeki gibi üç adet alt bölmeye sahiptir (a-b-a). C bölmesindeki lirik bir yapıda olduğu görülen melodik çizgi, Re bemol majör tonalitesindedir. 171. ölçüde Re bemol majör tonalitesinin ikinci derecesi olan Mi bemol majör akoru'nun, Re bemol majör tonalitesine ait beşinci derece akoru olan La bemol majör akoruna geçtiği görülür. 172. ölçüde doğrudan bir modülasyon sayesinde tonalitenin Mi majöre getirildiği görülür. 176. ölçüde serbest bir şekilde adım adım ve inici bir yapıda görülen

bas yapısı, müziği do diyez minör tonalitesine gelmesini sağlar. Bu hazırlıklar, C bölmesinin 188. ölçüde do diyez minör tonalitesinde başlaması içindir. C bölmesinin bir alt bölmesi olan (b) bölmesinin enerjik bir yapıda görülen teması, bir önceki lirik yapıdaki klarinet teması ile zıtlık göstermektedir. 195. ölçüde başlayan (uzun ölçekli bir yapıda olan) do diyez pedal sesi ve ayrıca do diyez - re seslerinin oluşturduğu küçük ikili çakışmasının görülmesiyle birlikte (a) bölmesine dönüldüğü ve en sonunda 199. ölçüde, fa diyez minöre çözülmesi ile son bulmaktadır.

Rondo teması son olarak 267-270 ölçülerdeki kısımda tekrarlanarak eserin ana yapılarından biri olarak disonans küçük ikili aralık yapıları (sol/la bemol (273), (do/re bemol (275), si/do (276) eşlik kısmında toplanıp kullanılır ve en son olarak güçlü bir şekilde duyurulan do majör akoru ile eser son bulur.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada önce 20. Yüzyıl müziğine genel hatlarıyla değinilmiş, ardından iki dünya savaşı arasında yaşamış olan, pek tanınmasa da yazmış olduğu müziklerle İngiliz müziğine katkı sağlamış bir besteci olan Gerald Finzi'nin çok sevilen ama müzikolojik incelemelerde çoğunlukla ihmal edilen eserleri arasın da yer alan Op. 31 Klarinet Konçertosu incelenmiş ve ayrıntılı analizi yapılmıştır. Edebiyat, Şiir ve felsefeye hakkında geniş bilgi birikimine sahip olan besteci, çoğunlukla vokal müziği üzerine lirik eserler üretmiştir. Bunun yanı sıra, İngiltere'de yükselişte olan İngiliz milliyetçilik akımı Finzi'nin melodik çizgilerindeki folklorik etkilerin kaynağını oluşturmaktadır. Kimi eserlerini barok dönem yazı stili (kontrpuan, füğ) kullanarak oluşturmuştur. Çalışmanın temel konusu olan "Klarinet Konçertosu" klasik dönem konçerto formunda tasarlanmış olduğu, bununla birlikte Birinci bölümün, Sonat Allegrosu formuna sadık kalınarak yazıldığı, ikinci bölüm de klasik dönem geleneği olan Lied (şarkı) formunda, Üçüncü bölüm katlı lied formunda bir Rondo'dur. Eserin ana tematik fikirler klarinet partisinde duyurulmakta ve sonrasında eserin geneline yayılmaktadır. Her bölüm karakter olarak birbirine bağlı, farklı tempolar ve tonal merkezlerde tekrarlanan tematik döngülerden ve motiflerden oluştuğu her bölüm karakter olarak birbirine bağlı, fakat farklı tempolar ve tonal merkezlerde tekrarlanan tematik döngülerden ve motiflerden oluşmuştur. Eserin tümünde dikey çok seslilik hakim olmakla beraber, bu dikey çok sesli yapının altında barok dönem stilleri (konturpuan, füğ) ile oluşturulan tematik yapılar eşlik etmektedir. Konçertonun genel armonik yapısında Polimodal, Politonal ve Kromatik yaklaşımlar yer alarak. Geleneksel V-I, IV-I gibi armonik bağlantılardan özellikle kaçınmış olması, tonal etkiyi belki de bilinçli olarak zayıflatığı sonucuna yapılan analiz sonucunda ulaşılmıştır.

20. yüzyıl İngiliz bestecisi Gerald Finzi'nin bestecilik stilini anlayabilmek, Türkiye'de hakkında hiçbir çalışma yapılmamış olan bestecinin ve müziğinin tanıtılması, Finzi'nin müziğine ilgi duyabilecek besteci ve yorumculara fikir verebilmesi açısından ve Finzi gibi ismi çok fazla bilinmeyen besteciler hakkında yazımsal kaynakların daha fazla olması gerektiği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- AUSTIN, W. William (1966). *Music In The 20th Century*, First Edition, New York: The Vail-Ballou Press.
- BAYRAMOĞULLARI, Bayram (2014). *Yeni Müzikte Obua: Obua'nın Yeni Müzik Çalış Tekniklerinin İncelenmesi ve Müzik Eserlerinde Kullanımının Değerlendirilmesi*, Sanatta Yeterlik Tezi, dan. Yrd. Doç. Ebru Güner Canbey, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Ana Sanat Dalı, İzmir.
- CANGAL, Nurhan (2004), *Müzik Formları*, Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- CANGAL, Nurhan (2005), *Armoni*, Üçüncü Basım, Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- DALLIN, Leon (1974). *Techniques of Twentieth Century Composition*, Third Edition, Iowa: WM. C. Brown Company Publishers.
- FINZI, Gerald (2015), *Clarinet Concerto*, Second Edition, London: Boosey & Hawkes Music Publishers.
- KENNAN, K. Wheeler (1970). *The Technique Of Orchestration*, Second Edition, New Jersey: Prentice-Hall.
- McVEAGH, Diana (2010). *Gerald Finzi His Life And Music*, Third Edition, Woodbridge: The Boydell Press.
- PERSICHETTI, Vincent (1961). *Twentieth –Century Harmony Creative Aspects And Practice*, New York-London: W.W. Norton & Company.
- ROSEN, Charles (1988). *Sonata Forms*, Revised Edition, New York-London: W.W. Norton & Company.
- BAYRAMOĞULLARI, Bayram (2014). *Yeni Müzikte Obua: Obua'nın Yeni Müzik Çalış Tekniklerinin İncelenmesi ve Müzik Eserlerinde Kullanımının Değerlendirilmesi*, Sanatta Yeterlik Tezi, dan. Yrd. Doç. Ebru Güner Canbey, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Ana Sanat Dalı, İzmir.
- TSENG, Su-Ling (2000). *Gerald Finzi's Concerto for Clarinet and String Orchestra*, Doctor of Musical Arts, The University of Texas, Austin.

“İnsan Ve Çalgı: “Kontrbas” Tiyatro Metnine Yönelik Yaylı Çalgılar Öğrencilerinin Görüşlerinin Betimlenmesi”

Esengül Karademir

Akü Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Sanatta Yeterlik
esengulk.88@hotmail.com

ÖZET

Yaylı çalgılar ailesinin bas sesi “Kontrbas” 1980’de Alman edebiyatının en saygın yazarlarından olan Patrick Süskind tarafından yazılmış bir tiyatro oyununa konu olmuştur. Bir kontrbasçının enstrümanı ile ilgili düşüncelerini ve müzik yaşamını monolog biçiminde anlatan Süskind, sanatsal yaratıcılık ile memuriyet kalıpları arasındaki çelişkiyi ironik bir biçimde işlemiştir.

Sosyal ve kültürel yapısıyla güçlü bir sanat olan müzik meslek olarak bireylerin yaşamlarında önemli değişimlere ve alışkanlıklara sebep olmakta ve yön verebilmektedir. Mesleği ve öğrenimi müzik olan bireyler kendi müzik yaşamları ile bu yapıt arasında benzer veya farklı özellikleri görebileceklerdir.

Bu çalışmada; konservatuvar yaylı çalgılar bölümü lisans öğrencilerinin mesleki eğitim sürecinde kendi müzik yaşamlarını, bir kontrbas sanatçısının müzik yaşamı ile karşılaştırdıklarında nelerden etkilendikleri incelenecektir. Daha sonra öğrencilerin nasıl bir müzik yaşamı hedefledikleri; algı, sosyal etki, biliş, tutum, davranış, önyargı ve kalıp yargılar gibi sosyal psikolojik konular çerçevesinde ele alınacaktır. Çalışma, nitel ve betimsel özellikler taşıdığından, yapılandırılmış sorulardan oluşan anket tekniğinden yararlanılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kontrbas, mesleki müzik, sosyal psikoloji.

“Human and Musical Instrument: Describing The Views Of Students Of The Department Of String Instruments Intended For Theater Text “Contrabass”

Esengül Karademir

AKÜ Institute of Social Sciences Music Proficiency in Arts
esengulk.88@hotmail.com

ABSTRACT

In 1980, Patrick Süskind, one of the most respected writers of German literature, studied bass sound of the string family “Contrabass”, in a theater text. Süskind describing the thoughts and musical life of a contrabass artist in the form of monologues and sketched the contradiction between artistic creativity and civil service patterns ironically.

Music, which is a powerful art with its social and cultural structure, can lead to important changes and habits in the lives of individuals as a profession. Individuals with music and learning music, with their music lives see similar or different properties between the works.

In this study; in the vocational education process of the department of conservatory string instruments, the effects of their musical lives on the music life of a double bass artist will

be examined. Then, the students will be dealt with within the framework of social psychological issues such as what they aim at music life, perception, social impact, cognition, attitude, behavior, prejudice and stereotypes. Since the study has qualitative and descriptive characteristics, the survey technique consisting of structured questions will be utilized.

Keywords: Contrabass, Vocational Music, Social Psychology.

GİRİŞ

Müzik, insan yaşamında sanatsal ve bilimsel gücüyle daima gelişen, farklı bilim alanlarıyla etkileşimde bulunan ve hayatın içinde büyük bir payı olan olgulardan biridir.

Sanat ve eğitim müziğin ayrılmaz iki bütünü olarak varlığını sürdürürken, insan yaşamında müziğe yönelik çağdaş uygulamalar ve insan davranışlarındaki anlamların sorgulanması müzik sanatına ve eğitimine her zaman yeni yaklaşımlar ve boyutlar kazandırmıştır.

Müziğin insanlar üzerindeki bireysel ve toplumsal gücü, müziğin etkisi olarak da düşünülebilir. Sahip olduğu güç ile etki yaratan müziğin genel anlamda neyi nasıl etkilediği ve bu etkilerin ne şekilde gerçekleştiğinin yanında, yarattığı etkinin seviyesi de pek çok çalışma ile günümüze değin denenmiştir (Kurtuldu, 2013: 36).

İnsan, doğası gereği psikolojik algıyı anlamlandırma refleksiyle sorgulama eylemine geçebilmektedir. Müzik güç yapısındaki değişkenler sebebiyle insanlar “nasıl ve neden” sorularını doğal bir sebeple sormaktadır. Çünkü müzik insan duygularına etki ederek, soyut fikirler ve somut davranışlar, göreceli güzellik ve estetik algısı oluşturabilmektedir. Bu duyguların oluşmasını sağlayan müziğe ait en önemli araçlardan birisi çalgıdır.

Müzikte “çalgi” kavramı ses üreten araç anlamındadır. Çalgılar kendi evreninde farklı yapılara ve biçimlere sahip, farklı toplum ve kültürlerin sembolü niteliğini taşırlar. İnsanlar duygularını ifade eden, müziğin en önemli anlatım aracı olan çalgı unsurunu tarihler boyunca yaratmış, kullanmış, değiştirmiş, aktarmış, farklı toplum ve kültürlerle paylaşmıştır.

Çalgılara duyulan sevgi dinleyiciler için o çalgının sesinden alınan keyif, müzisyenler için ise çalmanın verdiği hazdır. Müzisyenler için çalgılar hayati bir önem taşır, zira sanatsal anlatımlarını çalgılar yoluyla ifade eder. Bir çalgıyı çalmak isteyen insanın o çalgıya koşulsuz bir sevgi beslemesi gerekir (Karabulut, 2013: 83).

Tarihsel olarak incelendiğinde farklı birçok kültüre özgü çalgılar vardır. Farklı sebeplere bağlı olarak günümüze kadar varlığını sürdürememiş çalgılar ile hala kullanılmakta olan çalgılar bulunmaktadır. Bazı çalgılar özellikleri bakımından daha yaygın bir biçimde kullanılır hale gelmiş ve sınıflandırılmıştır. Günümüzde en yaygın kullanılan çalgı sınıflandırma “yaylı, üflemlili ve vurmali çalgılar” biçiminde çalınış özelliklerine göre düzenlenmiştir.

Bu sınıflandırma çok sayıda çalgı için uygun görünmekle birlikte Curt Sachs ve Erich M. Van Hornbostel adlı müzikologlar çalgıları sınıflandırmaya ait yeni bir anlayış üzerinde çalışarak 1914 yılında çalgılar doğrudan ses özelliklerine göre sınıflandırılan bir sistem ortaya koymuşlardır. Sisteme göre çalgılar beş farklı grupta sınıflandırılmıştır. (Karabulut, 2013: 94). Bu gruplardan yaygın olan yaylı çalgılar “kordofonlar” olarak adlandırılmıştır.

Sınıflandırılan çalgıların her biri ait olduğu çalgı ailesinin bir üyesi olarak tanımlanır. Yaylı çalgılar ailesinin üyeleri boyut ve ses frekans özelliklerine göre küçükten büyüğe sıralandığında keman, viyola, çello ve kontrbasır.

Araştırmanın konusunu oluşturan kontrbas çalgısı, keman ailesinin bas sesli ve büyük çalgısıdır. Kontrbas çeşitli boyutlarda, farklı çalma stilleri ile farklı müzik türlerinde (klasik - caz - etnik) kullanılan bir çalgıdır.

Kontrbas, Alman edebiyatının en saygın yazarlarından olan Patrick Süskind tarafından yazılmış bir tiyatro oyununa konu olmuştur. Süskind, bu tiyatro metninde bir kontrbas sanatçısının mesleki yaşamına odaklanarak, bir çalgının insan yaşamına etkisini psikolojik ve sosyolojik açılardan ele almıştır.

Süskind'in ele almış olduğu konu insan yaşamında müzik ve çalgı konularında farklı açılardan karşılaştırmalı olarak incelenebilecek örnek bir olay niteliği taşımaktadır. Kitap özetle; bir kontrbas sanatçısının, çalgısına ait ses ve fiziksel özelliklerinin hayatına olumsuz etkileri olduğunu, bu nedenle sosyal yaşamında psikolojik sıkıntılara maruz kaldığını, çalgısının popüler olmamasından dolayı kendini diğer müzisyenlerden ve solistlerden daha değersiz gördüğünü, yıllarca orkestrada çalışmanın verdiği tecrübeyle sanatsal ve müzikal açıdan kontrbasın değerinin bilinmediği yönünde yakınmalarını anlatan bir tiyatro metninden oluşmaktadır. Bu örnek olay odağında kontrbas sanatçısının düşünceleri biliş, tutum, sosyal etki, önyargı ve kalıp yargılar gibi sosyal psikolojik konular çerçevesinde ele alınarak yapılandırılmış ifadeler ankete dönüştürülmüş ve çalgılarına yönelik görüşleri alınmak üzere henüz bir konservatuvarda kontrbas eğitimi alan öğrencilere uygulanmıştır.

Araştırmanın Problemi

Bu düşünceler doğrultusunda araştırmanın problem cümlesi “ Konservatuvar yaylı çalgılar bölümü kontrbas öğrencilerinin “Kontrbas” tiyatro metnine yönelik görüşleri nelerdir?” biçiminde düzenlenmiştir.

Alt problemler

1.Öğrencilerin kontrbas çalgısına yönelik bilişsel görüşleri nelerdir?

- a) Kontrbas orkestranın en önemli çalgılarından biridir.
- b) Teorik ve fiziksel açıdan sadece pes sesleri değil tiz sesleri de çıkarabilen bir çalgıdır.
- c) Enstrümana ait her bir parça oldukça pahalıdır.
- d) Akort, tel ve boyut olarak çok çeşitli yapıları olan bir enstrümandır.

2. Öğrencilerin kontrbas çalgısına yönelik tutumları nelerdir?

- a) Sesinin yüksek ve rahatsız edici olmasından dolayı evde çalışmak istemem.
- b) Taşınması zor olduğundan okul dışında çalışmayı tercih etmem.
- c) Çoğu zaman yaşantımı enstrümanıma göre düzenlemek zorunda kalırım.
- d) Solo yerine orkestrada çalmayı tercih ederim, çünkü daha az yorucu.

3. Kontrbas çalgısının, öğrencilerin sosyal yaşantılarına etkileri nelerdir?

- a) Kontrbasım boyutundan dolayı evde olduğu zamanlarda sosyal yaşamımı olumsuz etkiliyor.
- b) Yaşadığım toplum kontrbasa diğer yaylı çalgılar kadar ilgi duymuyor.
- c) Büyük bir çalgı olduğundan çalması dikkat çekici olsa da, sesi ve müziği insanları pek etkilemiyor.

d) Sosyal çevremdeki insanların çoğu kontrbası sadece caz enstrümanı olarak algılıyorlar.

4. Öğrencilerin kontrbas çalgısına yönelik önyargıları nelerdir?

- a)Gönüllü olarak kontrbas çalmak isteyen birisi olduğunu sanmıyorum.
- b) Sesinden ve fiziksel yapısından dolayı solo eserler çalmayı müzikal bulmuyorum.

5. Öğrencilerin kontrbas çalgısına yönelik kalıp yargıları nelerdir?

- a) Orkestralarda müziğin bütün yükünü kontrbaslar çeker ama ilgi görmezler.
- b) Mesleki açıdan geleceği pek parlak bir enstrüman olarak görmüyorum.

Araştırmanın Yöntemi

Araştırma, bir Konservatuvarda yaylı çalgılar bölümünde eğitim gören kontrbas öğrencilerinin, bir kontrbas sanatçısının kontrbas çalgısına yönelik görüşlerini örnek olay olarak nasıl algıladıkları konusunu içerdiğinden nitel ve betimsel özellikler taşımaktadır. Nitel araştırma yöntemlerine göre, konservatuvar yaylı çalgılar bölümü beş (5) kontrbas öğrencisine uygulanan anketten elde edilen veriler yorumlanmıştır. Sönmez; anket tekniğini, belli bir konuda, kişilerin, grupların, toplumların görüşlerini almak üzere hazırlanmış yapılandırılmış sorulardan oluşan veri toplama aracı olarak betimlenmekte olduğunu, bunları, inançlar, değerler, düşünceler, ilgiler, tutumlar, özgüven, yabancılaşma, tercihler vb. olabilir şeklinde tanımlamıştır (Sönmez; 2011:110).

Araştırmanın Amacı

Araştırmada, Konservatuvar yaylı çalgılar bölümü kontrbas öğrencilerinin kontrbas çalgısı hakkında biliş, tutum, sosyal etki, önyargı ve kalıp yargılar başlığında oluşturulan ankete verdikleri cevaplar yorumlanarak, kontrbas kitabındaki kontrbas sanatçısının görüşlerine hangi konularda katılıp katılmadıkları tespit edilerek, algılarının anlaşılması amaçlanmıştır.

Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, daha önce ele alınmış bir konu olmamakla birlikte, Konservatuvar yaylı çalgılar bölümü kontrbas öğrencilerinin kontrbas çalgısına yönelik, 1980 ve günümüz ışığında bir çalgıya yönelik düşüncelerin algısal boyutunun ne derece farklılıklara sahip olduğunun tespit edilmesi açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

BULGULAR

1. Alt Probleme Yönelik Bulgular

Öğrencilerin kontrbas çalgısına yönelik bilişsel görüşleri nelerdir?						
İfadeler	Cevaplar					
	Katılıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım	
	<i>f</i>	%	<i>f</i>	%	<i>f</i>	%
1. Kontrbas orkestranın en önemli çalgılarından biridir.	5	100	-	-	-	-
2. Teorik ve fiziksel açıdan sadece pes sesleri değil tiz sesleri de çıkarabilen bir çalgıdır.	5	100	-	-	-	-
3. Enstrümana ait her bir parça oldukça pahalıdır.	4	80	-	-	1	20
4. Akort, tel ve boyut olarak çok çeşitli yapıları olan bir enstrümandır.	4	80	1	20	-	-

Bu tabloda Konservatuvar yaylı çalgılar bölümü kontrbas öğrencilerinin toplam katılım sayısı (frekans (*f*)) ve yüzdelik (%) oranları yer almaktadır. Beş öğrenciye uygulanan anketin birinci alt problemine yönelik hazırlanmış dört örnek ifade yer almaktadır. Birinci, “Kontrbas orkestranın en önemli çalgılarından biridir” ifadesine Katılıyorum cevabını veren öğrenci sayısı 5, katılım oranı %100’dür. Katılmıyorum ve kararsızım ifadelerinde hiçbir öğrenci görüş bildirmemiştir. İkinci, “Teorik ve fiziksel açıdan sadece pes sesleri değil tiz sesleri de çıkarabilen bir çalgıdır” ifadesine Katılıyorum cevabı veren öğrenci sayısı 5, katılım oranı %100’dür. Katılmıyorum ve kararsızım ifadelerinde hiçbir öğrenci görüş bildirmemiştir. Üçüncü, “Enstrümana ait her bir parça oldukça pahalıdır” ifadesine Katılıyorum cevabı veren öğrenci sayısı 4, katılım oranı %80’dir. Katılmıyorum ifadesine görüş bildirilmemiş, Kararsızım cevabı veren öğrenci sayısı 1, katılım oranı %20’dir. Dördüncü, “Akort, tel ve boyut olarak çok çeşitli yapıları olan bir enstrümandır” ifadesine Katılıyorum cevabı veren öğrenci sayısı 4, katılım oranı %80’dir. Katılmıyorum cevabı veren öğrenci sayısı 1, katılım oranı %20’dir. Kararsızım ifadesine görüş bildirilmemiştir.

2. Alt Probleme Yönelik Bulgular

Öğrencilerin kontrbas çalgısına yönelik tutumları nelerdir?			
İfadeler	Cevaplar		
	Katılıyorum	Katılmıyorum	Kararsızım
	<i>f</i>	<i>f</i>	<i>f</i>

	<i>f</i>	%	<i>f</i>	%	<i>f</i>	%
5. Sesinin yüksek ve rahatsız edici olmasından dolayı evde çalışmak istemem.	1	20	3	60	1	20
6. Taşınması zor olduğundan okul dışında çalışmayı tercih etmem.	4	80	1	20	-	-
7. Çoğu zaman yaşıntımı enstrümanıma göre düzenlemek zorunda kalırım.	2	40	2	40	1	20
8. Solo yerine orkestrada çalmayı tercih ederim, çünkü daha az yorucu.	4	80	-	-	1	20

Bu tabloda Konservatuvar yaylı çalgılar bölümü kontrbas öğrencilerinin toplam katılım sayısı (frekans (*f*)) ve yüzdelik (%) oranları yer almaktadır. Beş öğrenciye uygulanan anketin ikinci alt problemine yönelik hazırlanmış dört örnek ifade yer almaktadır. Birinci, “Sesinin yüksek ve rahatsız edici olmasından dolayı evde çalışmak istemem” ifadesine Katılıyorum cevabını veren öğrenci sayısı 1, katılım oranı %20’dir. Katılmıyorum cevabını veren öğrenci sayısı 3, katılım oranı %60’dır. Kararsızım cevabını veren öğrenci sayısı 1, katılım oranı %20’dir. İkinci, “Taşınması zor olduğundan okul dışında çalışmayı tercih etmem” ifadesine Katılıyorum cevabı veren öğrenci sayısı 4, katılım oranı %80’dir. Katılmıyorum cevabını veren öğrenci sayısı 1, katılım oranı %20’dir. Kararsızım ifadesine hiçbir öğrenci görüş bildirmemiştir. Üçüncü, “Çoğu zaman yaşıntımı enstrümanıma göre düzenlemek zorunda kalırım.” ifadesine Katılıyorum cevabı veren öğrenci sayısı 2, katılım oranı %40’dır. Katılmıyorum cevabını veren öğrenci sayısı 2, katılım oranı %40’dır., Kararsızım cevabı veren öğrenci sayısı 1, katılım oranı %20’dir. Dördüncü, “Solo yerine orkestrada çalmayı tercih ederim, çünkü daha az yorucu” ifadesine Katılıyorum cevabı veren öğrenci sayısı 4, katılım oranı %80’dir. Katılmıyorum ifadesine hiçbir öğrenci görüş bildirmemiştir. Kararsızım cevabı veren öğrenci sayısı 1, katılım oranı %20’dir.

3. Alt Probleme Yönelik Bulgular

Kontrbas çalgısının, öğrencilerin sosyal yaşantılarına etkileri nelerdir?						
İfadeler	Cevaplar					
	Katılıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım	
	<i>f</i>	%	<i>f</i>	%	<i>f</i>	%
9. Kontrbasım boyutundan dolayı evde olduğu zamanlarda sosyal yaşamımı olumsuz etkiliyor.	-	-	5	100	-	-
10. Yaşadığım toplum kontrbasa diğer yaylı çalgılar kadar ilgi duymuyor.	4	80	1	20	-	-

11.Büyük bir çalgı olduğundan çalması dikkat çekici olsa da, sesi ve müziği insanları pek etkilemiyor.	2	40	2	40	1	20
12.Sosyal çevremdeki insanların çoğu kontrbası sadece caz enstrümanı olarak algılıyorlar.	2	40	3	60	-	-

Bu tabloda Konservatuvar yaylı çalgılar bölümü kontrbas öğrencilerinin toplam katılım sayısı (frekans (f)) ve yüzdelik (%) oranları yer almaktadır. Beş öğrenciye uygulanan anketin üçüncü alt problemine yönelik hazırlanmış dört örnek ifade yer almaktadır. Birinci, “Kontrbasım boyutundan dolayı evde olduğu zamanlarda sosyal yaşamımı olumsuz etkiliyor.”ifadesine Katılıyorum ifadesine hiçbir öğrenci görüş bildirmemiştir. Katılmıyorum cevabını veren öğrenci sayısı 5,katılım oranı %100’dür. Kararsızımifadesine hiçbir öğrenci görüş bildirmemiştir. İkinci, “Yaşadığım toplum kontrbasa diğer yaylı çalgılar kadar ilgi duymuyor” ifadesineKatılıyorum cevabı veren öğrenci sayısı 4, katılım oranı %80’dir. Katılmıyorum cevabını veren öğrenci sayısı 1, katılım oranı %20’dir. Kararsızım ifadesine hiçbir öğrenci görüş bildirmemiştir. Üçüncü, “Büyük bir çalgı olduğundan çalması dikkat çekici olsa da, sesi ve müziği insanları pek etkilemiyor” ifadesineKatılıyorum cevabı veren öğrenci sayısı 2,katılım oranı %40’dır. Katılmıyorum cevabını veren öğrenci sayısı 2,katılım oranı %40’dır.,Kararsızım cevabı veren öğrenci sayısı 1,katılım oranı %20’dir. Dördüncü,“Sosyal çevremdeki insanların çoğu kontrbası sadece caz enstrümanı olarak algılıyorlar” ifadesineKatılıyorum cevabı veren öğrenci sayısı 2,katılım oranı %40’dır.Katılmıyorum cevabı veren öğrenci sayısı 3,katılım oranı %60’dır.Kararsızım ifadesine hiçbir öğrenci görüş bildirmemiştir.

4. Alt Probleme Yönelik Bulgular

Öğrencilerin kontrbas çalgısına yönelik önyargıları nelerdir?						
İfadeler	Cevaplar					
	Katılıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım	
	f	%	f	%	f	%
13.Gönüllü olarak kontrbas çalmak isteyen birisi olduğunu sanmıyorum.	3	60	2	40	-	-
14.Sesinden ve fiziksel yapısından dolayı solo eserler çalmayı müzikal bulmuyorum.	2	40	2	40	1	20

Bu tabloda Konservatuvar yaylı çalgılar bölümü kontrbas öğrencilerinin toplam katılım sayısı (frekans (f)) ve yüzdelik (%) oranları yer almaktadır. Beş öğrenciye uygulanan anketin dördüncü alt problemine yönelik hazırlanmış ikiörnek ifade yer almaktadır. Birinci, “Gönüllü olarak kontrbas çalmak isteyen birisi olduğunu sanmıyorum”ifadesine Katılıyorum cevabını veren öğrenci sayısı 3,katılım oranı %60’dır. Katılmıyorum cevabını veren öğrenci sayısı 2,katılım oranı %40’dır. Kararsızımifadesine hiçbir öğrenci görüş bildirmemiştir. İkinci, “Sesinden ve fiziksel yapısından dolayı solo eserler çalmayı müzikal bulmuyorum” ifadesineKatılıyorum cevabı veren öğrenci sayısı 2, katılım oranı %40’dır. Katılmıyorum

cevabı veren öğrenci sayısı 2, katılım oranı %40'dır. Kararsızım cevabı veren öğrenci sayısı 1, katılım oranı %20'dir.

5. Alt Probleme Yönelik Bulgular

Öğrencilerin kontrbas çalgısına yönelik kalıp yargıları nelerdir?						
İfadeler	Cevaplar					
	Katılıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım	
	f	%	f	%	f	%
15.Orkestralarda müziğin bütün yükünü kontrbaslar çeker ama ilgi görmezler.	2	40	1	20	2	40
16.Mesleki açıdan geleceği pek parlak bir enstrüman olarak görmüyorum.	-	-	4	80	1	20

Bu tabloda Konservatuvar yaylı çalgılar bölümü kontrbas öğrencilerinin toplam katılım sayısı (frekans (f)) ve yüzdelik (%) oranları yer almaktadır. Beş öğrenciye uygulanan anketin beşinci alt problemine yönelik hazırlanmış ikiörnek ifade yer almaktadır. Birinci, “Orkestralarda müziğin bütün yükünü kontrbaslar çeker ama ilgi görmezler”ifadesine Katılıyorum cevabını veren öğrenci sayısı 2,katılım oranı %40'dır. Katılmıyorum cevabını veren öğrenci sayısı 1,katılım oranı %20'dir. Kararsızımcevabını veren öğrenci sayısı 2,katılım oranı %40'dır. İkinci, “Mesleki açıdan geleceği pek parlak bir enstrüman olarak görmüyorum” ifadesineKatılıyorum ifadesine hiçbir öğrenci görüş bildirmemiştir. Katılmıyorum cevabı veren öğrenci sayısı 4, katılım oranı %80'dir. Kararsızım cevabı veren öğrenci sayısı 1, katılım oranı %20'dir.

SONUÇ

Araştırmanın alt problemlerine yönelik hazırlanan ifadeler ankete dönüştürülerek, konservatuvar yaylı çalgılar bölümü kontrbas öğrencilerinin görüşleri alınmıştır. Birinci alt probleme yönelik bulgularda, ifadeleri incelediğimizde bilişsel olarak kontrbas sanatçısı ile aynı görüştedirler.

İkinci alt problemde, kontrbas çalgısına yönelik tutumlarının neler olduğunu konusundaki ifadelerden, sesinin yüksek ve rahatsız edici olmasından dolayı herhangi bir çekincede olmadıklarını ve kontrbas sanatçısına bu konuda katılmadıklarını görüyoruz. Kontrbasın taşınması konusunda ise sanatçıyla aynı görüşte olduklarını ifade etseler de yaşantılarını ona göre düzenleme konusunda çoğunlukla sanatçıyla aynı görüşte olmadıklarını söyleyebiliriz. Kontrbası orkestra da çalmanın daha az yorucu olduğu konusunda kontrbas sanatçısıyla aynı fikirde olduklarını görüyoruz.

Üçüncü alt probleme yönelik bulgularda, kontrbasın boyutu ile ilgili olarak evdeki sosyal yaşantılarında herhangi bir sıkıntı yaşamadıklarını ifade ederek kontrbas sanatçına

katılmadıklarını söyleyebiliriz. Toplumun kontrbası diğer çalgılar kadar değer verilmediği konusunda ise kontrbas sanatçısına katıldıklarını ifade etmişlerdir. Boyutundan dolayı ilgi çekici ama sesinden dolayı ilgi çekici bir çalgı olmadığını düşünen kontrbas sanatçısıyla, öğrencilerin verdiği cevaplar karşılaştırıldığında bu düşüncenin her bir kişiye göre değişebileceğini böylece göreceli bir yaklaşım sergilediklerini söyleyebiliriz. Sosyal çevrelerindeki insanların, kontrbası sadece caz enstrümanı olarak algılamadıkları konusunda kontrbas sanatçısıyla çoğunlukla aynı fikirde olduklarını söyleyebiliriz.

Dördüncü alt probleme yönelik önyargılar konusunda elde edilen bulguların ilkinde gönüllü olarak kontrbas çalmak isteyen birisi olacağı konusunda önyargılı olduklarını ve kontrbas sanatçısına çoğunlukla katıldıklarını söyleyebiliriz. Ses ve yapı özelliklerinden dolayı solo eseler çalmayı müzikal bulup bulmadıkları ifadesi göreceli bir konu olabilir ve kontrbas sanatçısının görüşlerine katılım azdır.

Beşinci alt probleme yönelik kalıp yargılarla ilgili bulgulardan ilkinde orkestralarda bütün yükü kontrbasların çektiği fikrine pek katıldıkları söylenemez. Mesleki açıdan ise geleceği parlak bir çalgı olarak görmekteler kontrbası. Son bulgularda da kontrbas sanatçısı ile çoğunlukla farklı görüşlerde olduklarını söyleyebiliriz.

Bu araştırmada, kontrbas sanatçısının, çalgısının boyutları ve sesinden dolayı mesleki olarak böyle bir enstrümanı icra etmenin psikolojik sıkıntılar yarattığını, sosyal yaşamında ortaya çıkan sorunların enstrümanı ile alakalı olduğunu, yıllarca bu mesleği icra etmesine karşın kontrbasın değerinin bilinmediği yönündeki düşünceleri ifade eden örnek bir olay öğrencilere sunuldu. Henüz çalgısını mesleki olarak icra etmeye başlamamış öğrencilerin, kontrbas sanatçısının kadar olumsuz düşüncelerde olmadıklarını görüyoruz. Öğrencilerin kontrbasla ilgili ses ve fiziksel özellikleri konusunda yaşanan sıkıntıları dile getirirlerse de, psikolojik ve sosyolojik olarak olumsuz bir algıda olmadıklarını söyleyebiliriz.

KAYNAKÇA

- Karabulut, B. (2013). “Çalgılar”, Müzik Kültürü. 1. Baskı. Ankara: Pegem Akademi
- Kurtuldu, M. K. (2013). “Müziğin Gücü”, Müzik Kültürü. 1. Baskı. Ankara: Pegem Akdemi
- Sönmez, V. , Alacapınar, F.G. (2011). Örneklendirilmiş Bilimsel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Anı Yay.
- Suskind, P. (2010). Kontrbas. 2. Baskı. İstanbul: Can Yay.

AÇIKLAMA		Katılıyorum	Katılmıyorum	Kararsızım
Biliş	1. Kontrbas orkestranın en önemli çalgılarından biridir.			
	2. Teorik ve fiziksel açıdan sadece pes sesleri değil tiz sesleri de çıkarabilen bir çalgıdır.			
	3. Enstrümana ait her bir parça oldukça pahalıdır.			
	4. Akort, tel ve boyut olarak çok çeşitli yapıları olan bir enstrümandır.			
Tutum	5. Sesinin yüksek ve rahatsız edici olmasından dolayı evde çalışmak istemem.			
	6. Taşınması zor olduğundan okul dışında çalışmayı tercih etmem.			
	7. Çoğu zaman yaşıantımı enstrümanıma göre düzenlemek zorunda kalırım.			
	8. Solo yerine orkestrada çalmayı tercih ederim, çünkü daha az yorucu.			
Sosyal Etki	9. Kontrbasım boyutundan dolayı evde olduğu zamanlarda sosyal yaşamımı olumsuz etkiliyor.			
	10. Yaşadığım toplum kontrbasa diğer yaylı çalgılar kadar ilgi duymuyor.			
	11. Büyük bir çalgı olduğundan çalması dikkat çekici olsa da, sesi ve müziği insanları pek etkilemiyor.			
	12. Sosyal çevremdeki insanların çoğu kontrbası sadece caz enstrümanı olarak algılıyorlar.			
Önyargı	13. Gönüllü olarak kontrbas çalmak isteyen birisi olduğunu sanmıyorum.			
	14. Sesinden ve fiziksel yapısından dolayı solo eserler çalmayı müzikal bulmuyorum.			
Kalıp Yargılar	15. Orkestralarda müziğin bütün yükünü kontrbaslar çeker ama ilgi görmezler.			
	16. Mesleki açıdan geleceği pek parlak bir enstrüman olarak görmüyorum.			

EKLER

“Göç, Kültürel Bellek ve Müzik: Geçici ve Yeni Gelen Göçmen Topluluklar Örneği”

Doç. Dr. Evrim Hikmet Ögüt

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

evrimhikmet@gmail.com

ÖZET

Müzikoloji/etnomüzikoloji literatüründe göçmen toplulukların müzik üretim ve icralarının hafıza ile ilişkisi, genellikle, göç sonrasında hangi müziksel öğelerin yaşatıldığı, “korunduğu” ya da dönüşüme uğratıldığı gibi sorular etrafında ele alınmaktadır. Bu literatür içinde küçük bir yer tutan sürgün ve “zorunlu göç” deneyimi ise genellikle travmatik toplumsal bellek kavramı çerçevesinde, göçe sebep olan şiddet ortamının ve göç sürecinde yaşanan travmatik olayların müzik aracılığıyla anlatıya dönüşmesine ve sonraki kuşaklara aktarılması bağlamında çalışılmıştır.

Bu literatürün genel özelliği, çalışılan toplulukların göç deneyiminin üzerinden belli bir sürenin geçmiş olması, yani kalıcılaştırmış topluluklar olmalarıdır. Geçici/transit göçmen topluluklar ve “yeni gelenler” ise bu tablonun tamamen dışında kalırlar. Yerleşik göçmen toplulukların tersine, geçici ve yeni gelen göçmen topluluklarda göçün sebebi ve göç süreci ne kadar ağır olursa olsun travma anlatısının yokluğu dikkat çeker. Bu süreçte müziğin sözel anlatının yerini alan bir simgesel dil olma özelliği gösterir.

Müzik, geçici ve yeni gelen göçmen topluluklarında parçalanan geçmişin yeniden kurulmasında, kültürel pratiklerin sürdürülmesinde ve tekrar yoluyla yeniden inşa edilmesinde de önemli yer tutar.

Bu metinde, Keldani-Iraklı topluluğu ve Suriye’den gelen göçmen toplulukları örnekleri üzerinden, etnomüzikolojik göç literatürünün kıyısında kalan geçici ve yeni gelen göçmen topluluklarının müzikle kurdukları ilişki, bellek çalışmalarının teorik araçlarından biri olan kültürel bellek kavramı bağlamında ele alınacaktır.

Anahtar kelimeler: Geçici göç, transit göç, kültürel bellek, göç ve müzik

“Migration, Cultural Memory and Music: The Example of Temporary and Newly Arrived Migrant Communities”

ABSTRACT

In the musicology/ethnomusicology literature, migrant communities’ production and performance of music are usually related to which musical elements are sustained, “preserved” or transformed after migration. The experience of exile and “forced migration” that has a small place in this literature is usually discussed within the concept of “traumatic social memory” in terms of transformation of the traumatic past that is experienced before and during the migration process into a narration through music.

The general characteristic of this literature is that a certain time has passed after the migration experience of the studied communities, so, they have become communities that are perpetuated. Temporary/transit migrant communities and “those who newly arrive” are completely outside this picture. In temporary and newly arrived migrant communities, however

severe the reason of migration or the migration process may be, the absence of a trauma narrative is noticeable, and in this process, music shows the characteristic of being a symbolic language that replaces verbal narrative. Moreover, in the experience of these communities, music has a significant role in reestablishing their destroyed past, sustaining cultural practices and rebuilding these practices by repetition.

This presentation will discuss the relationship established by temporary and newly arrived migrant communities, who are pushed to the side in the ethnomusicological migration literature, with music through the examples of the Chaldean-Iraqi and Syrian migrant communities in the context of the concept of cultural memory, which is one of the theoretical instruments of memory studies.

Key words: Temporary migration, transit migration, cultural memory, music and migration.

Giriş

Göçmen toplulukların hafıza ile ilişkisi çok çeşitli boyutları ile çalışılmıştır. Müzik merkezli göç ve hafıza çalışmalarında ise özellikle, göç sonrasında “hangi müziksel öğelerin yaşatıldığı, korunduğu” ya da “geleneksel repertuvarların ve icra stillerinin ne şekilde dönüşüme uğradığı” gibi sorular belirleyici bir yer tutar. Zorunlu göç deneyimine odaklanan çalışmalar genellikle “travmatik toplumsal bellek” kavramı çerçevesinde, göçe sebep olan şiddet ortamının ve göç sürecinde yaşanan travmatik olayların müzik aracılığıyla anlatıya dönüşmesine ve sonraki kuşaklara aktarılmasına odaklanır. Bu anlatı aynı zamanda topluluğun kimlik algısının göç sürecinde nasıl şekillendiğini, hangi öğelerin seçilerek öne çıkartıldığını, hangilerinin aktarılmaya değer bulunduğunu da ortaya koymaktadır.

Travmatik belleğe odaklanan literatürün genel özelliği, çalışılan toplulukların göç deneyiminin üzerinden belli bir sürenin geçmiş olması, yani kalıcılaşmış topluluklar olmalarıdır. Zira söz konusu anlatının oluşması ve sonraki kuşaklara aktarılabilmesi için topluluğun göç edilen coğrafyaya yerleşmiş ve en azından ikinci kuşağın ortaya çıkmış olması gerekmektedir.

Geçici/transit göçmen topluluklar ve “yeni gelenler” ise bu tablonun tamamen dışında kalırlar. Yerleşik göçmen toplulukların tersine, geçici ve yeni gelen göçmen topluluklarda göçün sebebi ve göç süreci ne kadar zorlu olursa olsun travma anlatısı görülmeyebilir; travma, göçmenin anlatmaya, yüzleşmeye hazır hissetmediği, hatta üzerine düşünmekten kaçındığı bir güncellik taşıyor olabilir. Bu süreçte müziğin sözel anlatının yerini alan bir simgesel dil olma özelliği gösterdiği ve söze dökülemeyen tecrübenin müzik aracılığıyla ifade edildiği görülebilmektedir.

Göçe ve geçmişe dair bir anlatının ifadesi, temsili ya da taşıyıcısı olmanın yanı sıra müzik, geçici ve yeni gelen göçmen topluluklarında -çoğunlukla yerleşik göçmen topluluklarında da olduğu gibi- parçalanmış geçmişin yeniden kurulmasında, kültürel pratiklerin sürdürülmesinde ve tekrar yoluyla yeniden inşa edilmesinde önemli yer tutar.

Bu metinde, 2011 yılından bu yana uzun süreli alan çalışmaları aracılığıyla göç deneyimlerini gözlemlediğim iki topluluk olan Keldani-Iraklı topluluğu ve Suriye’den gelen göçmen toplulukları örnekleri üzerinden, etnomüzikolojik göç literatürünün kıyısında kalan geçici ve yeni gelen göçmen topluluklarının müzikle kurdukları ilişki, bellek çalışmalarının teorik araçlarından biri olan kültürel bellek kavramı bağlamında ele alınacaktır.

Göç ve Bellek Araştırmalarında İki Kavramsal Araç: Toplumsal Bellek ve Kültürel Bellek

1920’li yıllarda Fransız sosyolog Maurice Halbwach tarafından kavramlaştırılan toplumsal bellek kavramı, Emile Durkheim’in toplumsal bilinç kavrayışına dayanır. Halbwach, belleği nörolojik değil, sosyal bir olgu olarak ele alır. Onun anlayışına göre bellek, bireysel değil, toplumsal olarak şekillenmektedir. Halbwach’a göre, “En kişisel anılar bile sadece sosyal grupların iletişimi ve etkileşimi üzerinden oluşur. Sadece başkalarından öğrendiklerimizi hatırlamayız, aynı zamanda onların anlattıklarını, anlamlı diye vurguladıklarını ve yansıttıklarını da hatırlarız” (Assman, 2015: 44). Diğer bir deyişle, bireylerin hafızaları kendi yaşam deneyimlerinden öte, kendilerine aktarılan kolektif anlatılar aracılığıyla şekillenmektedir.

Özellikle göçün köken ülkedeki şiddet olaylarına bağlı olarak gerçekleştiği zorunlu göç süreçlerine ilişkin anlatılarda, topluluk üyelerinin hangi öğeleri ön plana çıkarttıklarına bağlı olarak süreç içinde sabitlenmiş bir anlatı ortaya çıkabilmekte ve ikinci ve sonraki kuşak göçmenlerin göçe dair belleği bu anlatı çerçevesinde oluşmaktadır.

Göçmen toplulukların çeşitli kültürel pratiklerinin bellekle ilişki bağlamında incelenmesinde yoğun bir biçimde kullanılan bir diğer kavram da kültürel bellektir. Alman Mısırolog Jan Assman tarafından ortaya koyulan kültürel bellek kavramı, özellikle geleneğin sürdürülmesine ve belleğin geleneğin aktarılmasındaki rolüne vurgu yapmaktadır. Kültürel kimlik, mitler, danslar, masallar, atasözleri, adetler gibi çeşitli kültürel uygulamalar yoluyla oluşur ve kuşaklar arasında aktarılır. Kültürel belleğin kurulduğu pratikler özellikle döngüsellik taşıyan ritüellerdir ve müzik ve dans bu ritüellerin ayrılmaz öğeleridir.

Geçici ve Yeni Gelen Göçmen Toplulukların Göç Deneyiminin Özgünlüğü

Göç kavramı tekil bir deneyime işaret etmez. Göç edilen coğrafyanın kültürel veya coğrafi yakınlığı, göçmenin yasal statüsü, göçün bireysel ya da toplumsal olarak gerçekleşmesi gibi pek çok değişken arasında en belirleyici olanlardan biri de göçün sebebidir. Bu metinde ele alınacak olan Keldani-İraklı ve Suriyeli göçmen toplulukların her ikisi de ülkedeki savaş koşulları sebebiyle bir ikinci ülkeye göç etmiş yani zorunlu göç deneyimi yaşamış göçmenlerdir. Göç literatüründe zorunlu göç deneyimleriyle ilgili bellek çalışmaları büyük ölçüde travmatik olayın aktarılmasına odaklanır. Ancak travmatik olayın bir anlatı haline gelmesi, genellikle göç edilen ülkede belli bir sürecin geçirilmesi, yas sürecinin tamamlanması ve anlatının aktarılacağı yeni kuşakların oluşmasıyla mümkün olmaktadır.

Üçüncü bir ülkeye geçmek amacıyla bir ikinci ülkede -çoğunlukla sığınmacı (şartlı mülteci) statüsü ile- geçici olarak kalan göçmenlere literatürde transit ya da geçici göçmenler denmektedir. Bu göçmen toplulukların üyeleri, belirsizlik ve geçici olmanın getirdiği bir ruh hali içinde olduklarından göç ettikleri ülkenin dilini öğrenmekte isteksizlik göstermek gibi özgün davranış biçimleri geliştirebilirler. Bunun yanı sıra, geçici göçmen topluluklar yerleşik göçmen toplulukların zaman içinde sahip oldukları bazı olanaklardan yoksundurlar. Örneğin, müzik pratikleri açısından, yerleşik bir piyasanın yokluğu, kurumsal bir eğitimin mümkün olmaması ve profesyonel müzisyenlerin bulunmaması geçici göçmenlerin deneyimini yerleşik göçmenlerinkinden farklılaştırır (Öğüt, 2016a).

Travmatik Anlatı ve Müzik

Zorunlu göç sürecinin psikolojik etkilerine ilişkin çalışmalar, bu göç deneyiminin aile, ev, ülke arkadaşlar gibi kimlik kurucu unsurların yitirilmesine ve dolayısıyla göç sonrasında bir yas tutma sürecine yol açtığını göstermektedir (Voklan, 2017).

Savaş sürecinde İstanbul'a göç ederek burada Türkiyeli, Suriyeli ve çeşitli ülkelerden Avrupalı gençlerle Mozaik korusu adında bir koro kuran müzisyen Maisa Alhafez, 2017 yılında yayınlanan ve kendisinin de eş yönetmeni olduğu bir belgeselde ruh halini şöyle tarif eder: "Geçmiş hatırlamamaya çalışıyorum. Daha iyi bir gelecek yaratabilmek için ana odaklanırım. Geçmiş düşünmek beni kilitliyor, aşağı çekiyor; ben de bırakmak istiyorum" (Alhafez ve Tibet, 2017). Bu ifade, Alhafez'ın, göçün üzerinden geçen birkaç yıla rağmen hala göçe sebep olan şiddet ortamı hakkında konuşmaya hazır olmadığına, diğer bir ifadeyle yas tutma sürecinin hala sürmekte olduğuna işaret etmektedir. Yine aynı süreçte İstanbul'a göçen bir diğer müzisyen Alaa Alkhateb de 2016 yılında kendisiyle yapılan bir video röportajda benzer bir ifade güçlüğünden söz eder. Ancak Alkhateb bu ifade güçlüğünü müzik aracılığıyla aşmıştır:

"İstanbul'a geldiğim ilk üç ay, Ekim, Kasım ve Aralık'ta sadece udun üzerindeki tozu silip akort ediyordum. İçinde bulunduğum ruh haliyle çalamıyordum. Bu ruh hali arada yine geliyor. Her iki üç ayda bir bu hissi yaşıyorum; çalamıyorum, çaldığım şeyden zevk alamıyorum. Suriye'de bestelediğim parçalar var ama çoğunu bazı sebeplerden dolayı bitiremedim. İstanbul'daki üçüncü ayımdan sonra sakinleştim, Suriye'ye özlem de başladı. Böylelikle Halep ve diğer kentlerle ilgili iki parça besteledim." (Sülün ve Öğüt, 2016)

Alaa Alkhateb'in ifadeleri, müziğin, dile getirilemeyen, konuşulamayanı sembolik bir düzeye çıkarmada etkin bir araç olduğunu göstermektedir. Henüz anlatısı dilde kurulmamış olan travma, öncelikle müzikte ifade bulmaktadır. Yine Suriye'den göç etmiş Ezidi ve Kürt kadınlarla yapılan bir araştırma da ağıtların ve ninnilerin, "umutsuzluk, güçsüzlük, yalnızlık ve anavatanın şiddet dolayısıyla kaybedilmesi" gibi duyguların ifade edilmesindeki aracılığını vurgular (Kurtişoğlu vd., 2016:76).

Kültürel Bellek ve Evin Yeniden Kurulması

Yukarıda sözü edilen yas hissinin temel sebebi kimliği oluşturan mekansallığın ve bu mekansallığı oluşturan sosyal ilişkilerin kaybedilmiş olmasıdır. Bu sosyal ilişkilerin yeniden kurulması için göçmenler göç edilen coğrafyada çoğunlukla birbirlerine yakın yerlerde yaşamayı tercih ederken, mekansallığın yani evin yeniden kurulmasında da milli ve dini sembollere -geçmişte olduğundan çok daha- önemli bir anlam yüklenir.

Müzik, bir dizi sosyal pratikle olan ilişkisi dolayısıyla göç sürecinde evin geçici olarak yeniden kurulmasında etkin bir rol üstlenir. Bu sebeple göçmen toplulukların topluluk içi ve birlikte icra pratikleri -ki bunların önemli bir bölümü amatör pratiklerdir- göçmen bireylerin yalnızca psikolojik olarak kendilerini sağaltmaları açısından değil aynı zamanda, kimliğin kolektif bir hatırlama ve onaylama aracılığıyla yeniden kurulmasında hayati bir önem taşımaktadır.

Göç psikolojisi araştırmaları, ait olma hissinin kaybedilmesi durumunda eski bağların korunmaya çalışıldığını veya yerine yenilerinin ikame edildiğini göstermektedir (Yalçın, 2017:59).

Alhafez yine aynı belgeselde mekansallığın ve sosyal ilişkilerin kaybını, birlikte müzik icra ettiği koro üyeleriyle nasıl doldurmaya çalıştığını şöyle anlatır: "İstanbul'un sokaklarında yürüdüğümde gözlerim Şam'ın sokaklarını arıyor. Bana evimi hatırlatan benzer şeyleri bulmaya çalışıyorum. Tanıştığım herkeste annemi arıyorum. Korodakilerle bile. Arayıştayız,

günlerimizi kutlarken... birlikte, sanki ailelerimizle yaptığımız gibi. Bu boşluğu doldurmak için, gerçekten” (Alhafez ve Tibet, 2017).

Son olarak, kolektif bellek çalışmaları, geleneğin ve kültürel pratiklerin aktarımında ve göç edilen coğrafyada yeniden inşa edilmesi sürecinde, ritüellerin önemine vurgu yapmaktadır. Bu ritüeller, dini ve milli bayramlar, özel günler, düğün gibi döngüsel olarak gerçekleşen sosyal etkinliklerdir. Bu etkinliklerde müzik ve konvansiyonel formlarını müzikten ayrı düşünemeyeceğimiz dans pratikleri topluluk aidiyetini güçlendirmenin yanı sıra, kimliğin inşasına katkıda bulunur.

İstanbul'daki Keldani-Iraklı gençlerin bir Hıristiyan vakfının kendilerine sağladığı salonda gerçekleştirdikleri haftalık toplantılarda icra ettikleri dans pratiği kimliğin yeniden inşa boyutunu çarpıcı bir biçimde örneklemektedir. Kimliğin çoklu ve dinamik yapısı göz önüne alındığında (Hall, 1992), göç sürecinde göçmen toplulukların birden fazla kimliği eş zamanlı ya da ardıl olarak benimsedikleri görülmektedir. Keldani-Iraklı göçmen topluluğu da benzer şekilde göç deneyimlerinin farklı aşamalarında kendilerini farklı kimliklerle ifade edebilmektedirler (Öğüt, 2016b).

İstanbul'daki Keldani-Iraklı göçmen topluluğun genç üyeleri de haftalık eğlencelerinde istisnasız olarak her hafta, büyük kısmının göç ettiği Kuzey Irak coğrafyasında yaşayan çeşitli halkların halk danslarını art arda icra etmektedirler. Topluluk halinde icra edilen bu dansların, spor, müzik, sohbet, tiyatro gibi çeşitli etkinlikleri içeren buluşmaların zirve noktasında, gecenin sonunda toplu halde edilecek olan duadan hemen önce gerçekleşmesi rastlantı değildir. Gençlerin kendi ifadeleriyle, anavatanda sadece düğünlerde gerçekleştirilen bu dans pratiklerinin haftalık toplantılara taşınması ise bir ritüel pratiğin, göç sürecinde duyulan ihtiyaç üzerine yeni ve daha sık bir döngüsellik içinde gerçekleştiriliyor olmasına; yeni bir ritüelin inşasına işaret etmektedir.

Sonuç

Geçici ve yeni gelen göçmen toplulukların zorunlu göç deneyiminde travmatik anlatının kurulamaması halinde müziğin bu anlatıyı dile döken bir işlev üstlendiği görülmektedir. Bu bakımdan, zorunlu göç sürecinin yarattığı travmatik yas tutma sürecinde müzik hem bir ifade hem de iyileşme aracı olarak iş görmektedir. Bu iyileşme süreci aynı zamanda kaybedilen evin ve aidiyet hissinin tekrar kurulmasını içerdiğinden, özel günlerde müzik ve kimi zaman dans eşliğinde gerçekleşen ritüel etkinlikler özellikle yeni gelen göçmen topluluklar için kimliğin ve kültürel belleğin yaşatılması ve yeniden kurulması sürecinde belirleyici rol oynamaktadır.

KAYNAKÇA

- Alhafez M. ve Tibet E. E. (2017). *Ballad for Syria (Suriye için Ağıt)*, film.
- Assman, J. (2015). *Kültürel Bellek, Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, çev. Ayşe Tekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Hall, S. (1992). "The Question of Cultural Identity", S. Hall, D. Held, A. McGrew (ed.) *Modernity and Its Futures*. Polity Press: Cambridge.
- Kurtişoğlu, B., Öztürk S. ve Hajj, H. (2016). "Performing the Migration", *Refugee Watch*. 48: 67-81.
- Sülün U. Ve Öğüt, E. H. (2016). *Sınırın Ötesinden Sesler, İstanbul'un Suriyeli Müzisyenleri*, Alaa Alkhateb, video röportaj.
- Öğüt, E. H. (2016a). "Geçici Göçün Sesleri: İstanbul'daki Keldani-Iraklı Göçmenlerin Müzik Pratikleri", *Alternatif Politika*, cilt 8 (3): 460-473.
- Öğüt, E. H. (2016b). *Kimliğin Müziksel Performansı: İstanbul'daki Iraklı- Keldani Topluluğu Örneği*, Uluslararası Müzik Sempozyumu, Müzikte Performans, Sempozyum Tam Metin Kitabı, Bursa.
- Volkan, V. D. (2017). *Göçmenler ve Mülteciler, Travma, Sürekli Yas, Önyargı ve Sinir Psikolojisi*, Pusula Yayınevi, Ankara.
- Yalçın, M. G. (2017). *Göç Psikolojisi*, Pharmakon Yayınevi, Ankara.

“Kütahya Boşnak Kültürü ve Müzikal Özelliklerinin Betimlenmesi”

Ezginur Küçükdürüm

Afyon Kocatepe Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik ASD Yüksek Lisans Öğrencisi

ekucukdurum@outlook.com

ÖZET

Tarih boyunca, Balkanlarda yaşanan çeşitli etnik ve politik çatışmalar, 19. yüzyıl itibari ile 21. yüzyılın başlarına değin devam eden Balkanlaşma ve göç hareketlerini meydana getirmiştir. Kitleler halinde gerçekleşen bu göçlerin yoğunluğunu Müslüman azınlık grupları oluşturmakta ve bu etnik gruplar arasında Türk, Arnavut, Boşnak ve Pomaklar yer almaktadır.

Bu araştırmanın evrenini oluşturan Boşnaklar, özellikle 1463-1878 yılları arasına denk gelmekte olan Osmanlı Devleti'nin bu topraklar üzerindeki hâkimiyet dönemi ile beraber, Osmanlı ve Türk topraklarını ikinci bir vatan olarak bilmiş ve gönüllü/gönülsüz göçler gerçekleştirmişlerdir. Özellikle Balkan Savaşları, Bosna Savaşı ve Yugoslavya'nın dağılım sürecinden bu yana, Boşnakların kitleler halinde Türkiye'ye göç ederek yerleştikleri bilinmektedir.

Çalışmada 1870'lerden itibaren Kütahya'ya yerleşen Boşnak halkların yoğunlukla yaşamakta oldukları Çayca, Parmakören ve Yenibosna köyleri, Boşnak kültürünün betimlenmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, alanda kayda alınan Boşnak şarkılarından örneklerin paylaşımı ve müzikal analizleri yapılacaktır.

Nitel olan çalışmada, alan araştırması tekniğinin tüm imkânlarından yararlanılmış, yerinde gözlem yoluyla toplanan görsel-işitsel bilgi ve belgeler içerik analizi yapılarak çözümlenmiştir.

Yüksek Lisans Tezi devam etmekte olan bu çalışmanın, Kütahya Boşnak köyleri özelinde, unutulmak üzere olan bir kültürün izlerini sunduğu ve kültürel değişim odaklı çalışmalara bir örnek teşkil edebileceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Boşnaklar, Müzik, Kültürel Değişim

“The Kütahya Bosniak Culture and Describing its Musical Characteristics”

Ezginur Küçükdürüm

Afyon Kocatepe University

Institute of Social Sciences Music MA Student

ekucukdurum@outlook.com

ABSTRACT

Throughout history, various ethnic and political conflicts in the Balkans have created the Balkanization and migration movements which began 19th century and continued until the

beginning of the 21st century. Density of migration which happens as masses is composed of Muslim minority groups and Turkish, Albanian, Bosniak and Pomaks take a part among these ethnic groups.

The Bosniaks, which were the universe of this research, accepted the Ottoman Empire and Turkish territory as their second homeland and migrated willingly/unwillingly in the period of domination of the Ottoman Empire, which is between the years of 1463-1878. In particular, Bosniaks are known to have immigrated as masses to Turkey since the Balkan Wars, the Bosnian War and dispersion of Yugoslavia.

The aim of this study is to describe the Bosniak culture of Çayca, Parmakören and Yenibosna villages where the Bosniak people mostly settled in Kütahya from the 1870s. For this purpose, the samples of the Bosniak songs recorded in the field will be shared and musical analysis will be done.

In the qualitative study, all the facilities of the field research technique were utilized and the audio-visual information and documents collected through on-site observation were analyzed by content analysis.

It is thought that this study, which is ongoing in Master Thesis, presents traces of a culture that is close to forgotten in the case of Kütahya Bosniak villages and can serve as an example for cultural change oriented studies.

Keywords: Bosniaks, Music, Cultural Change

GİRİŞ

Kütahya Boşnak Kültürü ve Müzikal Özelliklerinin Betimlenmesi isimli bu çalışma özellikle 1870 itibari ile Türkiye'ye göç ederek Kütahya'nın merkez ve Çayca, Parmakören, Yenibosna isimli köylerine yerleşmiş olan Boşnakların kültürünü ve müzikal özelliklerini betimlemeyi amaçlamaktadır.

Bu amaç doğrultusunda alan araştırması sonucu bölgede kayda alınan Boşnak şarkılarının paylaşımı ve analizleri yapılacaktır.

BOŞNAK KİMLİĞİ

Boşnaklar genel itibari ile Bosna-Hersek, Sırbistan, Karadağ gibi Balkan ülkelerinde yaşamakta olan özellikle Osmanlı Devleti'nin bu toprakları fethiyle beraber Müslümanlığı benimsemiş grupları bütünleştirici ve birleştirici bir kimlik olarak kullanılmaktadır. Osmanlı Devleti'nin bölgeye kurmuş olduğu hâkimiyet ile birlikte yaşanan kültürel etkileşim sonucunda Osmanlılık, Müslümanlık gibi kavramlar, Boşnakların Slav kimliklerinin önüne geçerek onları dil, din, giyim-kuşam gibi pek çok kültürel alanda etkilemiştir.

Boşnaklar etnik orijin olarak güney Slav ırkındandır. Kendilerine has tarihi gelişimleri, Bosna bölgesindeki jeopolitik çevrelerinden dolayı Ortodoks Hristiyanlar Sırp, Katolik Hristiyanlar Hırvat ve Müslümanlar da Boşnak olarak adlandırılmaktadır. Dinî geçmişleri onları Türklerden ayırmaktadır. Boşnaklar genellikle Balkan Yarımadası'nın batı bölümünde yerleşmişlerdir. Bu sebeple Boşnakların tarihi geçmişleri, etnik ve demografik yapılarının merkezi, bugünkü Bosna Hersek toprakları ile Karadağ ve Sırbistan arasında bölünen Sancak bölgesidir. Bütün bu bölgelerde Boşnaklar, Sırlar, Hırvat, Karadağlı, Makedon ve etnik Arnavutlarla karışmış durumdadırlar (Alparslan, akt. Sızan, 2016:6).

Bosna-İstanbul ilişkisi boyunca Osmanlı Devleti bu bölgede kendi kurumlarını inşa ederek Osmanlı kültürünü bu topraklara yaymıştır. Günümüzde halen Bosna’da eğitim, sanat, ibadet gibi yaşam alanlarını, Osmanlı mimarisini ve bu kültürün izlerini görmek mümkündür. Osmanlı’nın Bosna’da gerçekleştirdiği bu kültürel yayılımın bir karşılığı niteliğinde Osmanlı topraklarına yerleşen Boşnaklar da devlet yönetimi içerisinde önemli statülerde yer almışlardır. Bu sebeptendir ki Boşnaklar, geçmişten günümüze Osmanlı ve Türkiye sınırlarını kendi toprakları kabul ederek, bu kültürel mirası sahiplenmişlerdir.

BALKANLAŞMA VE GÖÇ

Özellikle dil ve din Balkan topraklarında önemli etnik çatışmaların belirleyici unsurlarıdır ve Boşnaklar Müslüman olmaları sebebi ile Sırp-Hırvat gruplar arasında azınlık durumunda kalmaktadırlar. Bölgenin kaotik yapısı, Osmanlı Devleti’nin çeşitli sebepler ile gerileme dönemine girmesi ve 1878 Berlin Antlaşması neticesinde Osmanlı’nın bu topraklardan çekilmesi ile birlikte Boşnaklar yalnız kalmışlardır. Özellikle Balkan Savaşları, Bosna Savaşı, Yugoslavya’nın dağılım süreci ile birlikte yaşanan çeşitli soykırım ve katliamlar sonucu Boşnakların kaçarak Türkiye’ye göç etmek zorunda kaldıkları bilinmektedir.

Boşnakların Türkiye’ye göçlerinin, Balkan Yarımadası ve Trakya üzerinden gerçekleşmiş olması sebebiyle Boşnak grupların ilk yerleşim yerleri bu bölgelerden başlayarak dağılım göstermiştir. “Türkiye’de yaşayan Boşnakların Kırklareli, Edirne, Tekirdağ, İstanbul, İzmir, Bursa, Balıkesir, Kütahya, Adana, Ankara, Amasya, Sivas ve birçok bölgede yaşadıkları tespit edilmektedir” (Kurtişoğlu, 2008:4). Türkiye’nin farklı bölgelerine gruplar halinde gelen Boşnaklar, yerleştikleri bölgelerde kendi kültürlerini devam ettirmiş bu sebeple de yaşam sürdürdükleri yerler Boşnak mahallesi, Boşnak köyü olarak nitelendirilmiştir.

KÜTAHYA BOŞNAKLARI

Kütahya’da, Boşnak nüfusun yoğun olarak yaşadığı ve bu sebeple göçün ilk yıllarından bu yana Boşnakların yerleşim alanları olarak bilinen Çayca, Parmakören ve Yenibosna olmak üzere merkez ilçeye bağlı toplam üç köy bulunmaktadır. Yenibosna ve Parmakören köyleri şehir merkezine daha yakın konumda olmaları sebebiyle mahalle statüsüne geçen köyler arasındadır. Parmakören ve Yenibosna köylerinde Boşnaklar ve yerli halk aynı mahalle içerisinde ikamet etmekteyken Çayca köyünde bu durum farklıdır. Köy nüfusunun tamamına yakını Boşnak asıllıdır.

Çayca, Kütahya’ya göç eden Boşnakların ilk yerleşim yerlerinden biridir. Göç tarihinin 1971’lere denk geldiği köye gerçekleşen ilk göçün ardından tarihsel ve sayısal veriler ışığında, yıllar içerisinde köy nüfusunda azalma olduğu görülmektedir. Bazı Boşnak sülaleler, Sandıklı’dan Çayca’ya gelirken, yine Çayca’dan ayrılan bazı sülaleler ise Trakya Bölgesi’nde Kırklareli’nin Demirköy ilçesine yerleşmişlerdir. Köyde çoğunlukla yaşlı kesim bulunmaktadır ancak göç zamanlarını ve kültürel olayları hatırlayabilecek pek çok insanın vefat ettiği öğrenilmiştir. Değişen toplumsal olaylar sonucu yeni ve genç nesil, daha verimli eğitim ve iş imkânları sebebiyle köyden Kütahya merkeze yahut büyük şehirlere göç etmiştir. Köyde günümüzde yaklaşık 50 hanede yaşayan Boşnak bulunmaktadır.

Nüfusunun tamamının Boşnak olduğu Çayca Köyü, merkeze olan uzaklığı sebebi ile diğer etnik gruplar ile etkileşim ve karışımın az olduğu bir bölgedir. Ancak Parmakören ve Yenibosna köyleri için bu durum değişiklik göstermektedir. Parmakören’de yaşamakta olan Boşnakların, bölgeye gerçekleşen ilk göç tarihi hatırlanamasa da, Boşnakların bu bölgede 150 yıldır yaşıyor oldukları düşünülmektedir. Boşnak azınlığın yaşadığı ve bu sebepten pek çok

tarihsel bilginin unutulduğu diğer bir köy ise Yenibosna'dır. Bölgeye gerçekleşen ilk Boşnak göçlerinin tam tarihi bilinmemekle birlikte yaklaşık olarak bir buçuk asırdır (150 yıl) Boşnakların Yenibosna'da yaşadıkları belirtilmektedir. Önceleri Boşnak nüfus 35-40 hanede yaşamakta iken bu sayı günümüzde 170 hane civarına ulaşmıştır. Bölgede yaklaşık 100 kadar Boşnak'ın yaşadığı düşünülmektedir. Eski adı Bosna-ı Cedid olan köye, Boşnaklar kendi aralarında Dzedida (Cedida) demektedir.

Köylerin genel nüfusu ve Boşnakların sayıları göz önünde bulundurulduğunda, eski zamanlara oranla Boşnak nüfusun giderek azaldığı görülmüştür. Köyde yaşayan yaşlı kesimin vefat ettiği, gençlerin şehir merkezlerine yerleştiği öğrenilmiştir. Halen günümüzde köyde ikamet etmekte olan Boşnaklar bile özellikle kış aylarını merkezdeki akrabalarının yanında geçirebilmektedir. Köye yaz mevsiminde özellikle hafta sonları ve tatil günleri geri döndüğü söylenmektedir. Boşnak nüfusun azlığı, kültürel ve tarihsel bilgi ile birikimin çoğunu olumsuz yönde etkilemektedir. Genç Boşnakların geçmiş hakkında yeterli bilgisi olmazken, hayatta olan yaşlı Boşnakların da pek çok detayı hatırlayamadıkları görülmüştür.

MÜZİKAL PRATİKLERE İLİŞKİN BULGULAR

Boşnak kültürünün yoğun olarak hissedildiği bölge olarak bilinen Balkan coğrafyası pek çok Slav kökenli grubun yahut Müslümanın bulunduğu çok kültürlü bir bölge olması sebebiyle keskin tanımlamaların bulunamayacağı, kültürel etkileşim ağının oldukça geniş olduğu bir alandır. Ancak Boşnak müziği denildiğinde akla gelen ilk müzikal pratik Sevdalinkadır.

Aşk şarkıları olarak tanımlanan sevdalinkalar, genel olarak aşkı değil asıl olarak karasevdayı, bir başka deyişle birbirlerine çeşitli nedenlerle kavuşamayan aşıkların hikayelerini veya serzenişlerini konu almaktadırlar. Bir başka deyişle sevdalinkaların aşkı ele alışı mutluluğu değil hüznü yansıtmaktadır. Kavuşamama nedenlerinin başında din veya etnik köken olarak farklı ailelerin üyeleri olmaları gelmektedir» (Kurtişoğlu, 2008:57).

Özellikle tarih boyunca pek çok savaşa ve sıkıntıya tanıklık ederek, ailesinden ve yurdundan ayrılmak zorunda kalan, göçün zor zamanlarını yaşamış Balkan ve Yugoslav göçmenleri için Sevdalinkanın anlamı büyüktür. Bu sebepten sevdanın, sevgilinin ya da sevdalık etme kavramlarının içeriği değişebilmektedir. Örneğin vatana duyulan bir özlem, geride bırakılan bir sevgili, aileye kavuşma isteği gibi pek çok konu bu şarkılarda işlenebilmektedir. Özellikle Osmanlı kültürünün bu topraklara yayılışı ile birlikte gündelik sosyal yaşam pratiklerinin dahi Sevdalinka adı verilen şarkılara konu olduğu, Müslümanlık, şehir yaşamı, Padişah ile ilgili konuların da işlendiği bilinmektedir. Önceleri saray ve çevresinde söylenen bu türün zamanla şehir ve köylere yayılarak anonimleştiği, Türk Halk Müziği'nde "Türkü yakma geleneği" ile benzer bir işlevsellik gösterdiği saptanmıştır. Örneklerine 16. yüzyıl itibarı ile rastlanan Sevdalinkalar Sırp ve Hırvat gruplar arasında da bilinerek icra edilmektedir.

Boşnakların, açık ya da kapalı halka şeklinde, halay formu oyunlarına Kolo adı verilmektedir. Yan yana dizilerek sıra olunan bu dansa, el ele tutuşularak gerçekleştirilen, halay formu devinimsel hareketler hâkimdir. Boşnaklar bu dansa Kolo, bazıları ise Hora ya da Horon demektedir. Özellikle alanda görüşülen Boşnaklar, geleneksel dansların unutulduğunu, pek çok Boşnak'ın bu dansları bilmediğini belirtmiş ve katılım gösterilen kına, düğün gibi eğlence ritüellerinde de bu dansların varlığına rastlanılamamıştır. Bir müzik kültürü ve kimliğinden söz ederken bu müziği tanımlayan en önemli tınsal belirteçlerden biri şüphesiz ki müziğe eşlik eden enstrümanlardır. Boşnak kimliğinin gelişiminde olduğu kadar Boşnak müziğinin gelişim ve değişim sürecinde de pek çok kültürel etkileşim yer almaktadır ki bu müziğe eşlik eden çalgılar da aynı şekilde bir değişim süreci geçirmiştir. Örneğin, 16. yüzyıldan itibaren

örneklerine rastlanan Sevdalinka icraları sırasında şarkılara eşlik eden enstrümanların, Osmanlı kültürünün bir parçası olan tambur ve saz olduğu belirtilmektedir. Boşnak kültürünün, Balkanlarda yaşanan çeşitli politik etmenler sebebiyle değişimler içerisine girerek şekillendiğinden söz edilmiştir. Bu değişimin örneklerinden biri de geleneksel çalgılar özelinde yaşanmaktadır. Osmanlı Devleti'nin Balkan topraklarındaki hâkimiyeti boyunca müzikal pratiklerin de bu yönde etkilendiği ve icralara Saz, Tambur gibi enstrümanların eşlik ettiği görülmektedir. Osmanlı Devleti'nin bu topraklardan çekilmesi ve Avusturya-Macaristan'ın hâkimiyeti altına girmesi ise yeni enstrümanların tanınması ve benimsenmesine sebep olmuştur.

Özellikle Akordeon önemli bir çalgı olarak belirtilmektedir, öyle ki Boşnaklar da müzikal kimliklerini betimlerken Akordeonu daha önceki dönemlerde kullanılan enstrümanlara oranla daha fazla bilmekte ve “geleneksel” olarak tabir etmektedirler. Yapılan literatür taramasında Diple, Gusla, Bosna Sazı ve Sancak Tamburu gibi enstrümanlara da rastlanılmaktaysa da bahsi geçen enstrümanlar, Kütahya ili Boşnak müzik kültürü özelinde incelendiğinde bu enstrümanlara rastlanılmamış, özellikle Akordeonun bilindiği, bu bölgede yaşayan Boşnaklar tarafından mızıkaya ya da armonika denildiği gözlemlenmiştir. Alanda görüşmeler yapılan Boşnakların müziği meslek olarak tercih etmemeleri sebebiyle müzikal pratiklerin devamlılığını koruyamadığı ve herhangi bir enstrüman çalmayı bilen Boşnak sayısının azınlıkta olduğu saptanmıştır. Hemen her Boşnak, bir enstrüman çalabilen Boşnaklar içerisinde tek bir ismi örnek göstermekte, eski zamanlarda Yenibosna'da yaşamakta olan Akordeon çalmayı bilen bir Boşnak'tan söz edilmektedir

ORTAK ŞARKI VE TÜRKÜ REPERTUVARI

Görüşülen pek çok Boşnak'ın, hatıralarında canlanan en önemli müzikal pratik Sevdalinkalardır. Alanda kayda alınarak toplanan yahut sözü edilen Sevdalinka örnekleri bulunmakla birlikte, her Boşnak şarkısı Sevdalinka demek değildir. Görüşülen Boşnakların, paylaşılan örneklerle Boşnakça şarkı anlamına gelen *Pjesma* kelimesini kullandıkları öğrenilmiş ve bu kelimenin Slav dillerini konuşan Balkan ile Trakya göçmenleri arasında görülen *Pesna* geleneği ile benzer olabileceği düşünülmektedir. “....Slav halklarda, özellikle de Pomak ve Makedonlarda şiir ve müziğin iç içe olduğu “pesna” halk ezgileri varlığıdır.... Söz konusu halk şairliği ve halk ezgisi Trakya'dan Bulgaristan, Yunanistan ve eski Yugoslavya coğrafyasına dek farklı halklarda kendi yerel değerlerine uygun olarak gelenekteki yerini alır” (Alay, 2019: 22).

Özellikle köylerde yaşayan Boşnak nüfusun azınlığı ve bu nüfusun yarısından çoğunun yaşlı kesim oluşu, paylaşılan ve hatırlanan Boşnak şarkılarının sayısını büyük oranda etkilemektedir. Görüşülen Boşnakların hemen hemen hepsi aynı şarkıları bilmekte ve paylaşmaktadır. Genç neslin ise bu şarkılara dair bilgisi olmadığı saptanmıştır. Bu yönüyle Boşnakların yaşadıkları bölgelerde, Boşnak şarkılarının aktarımının gerçekleştirilemediği görülmüş, bu durum şarkıların yıllar içerisinde kayıplara uğramasına sebep olmuştur.

Alanda kayda alınan parçalar La=440 hz varsayılarak notaya alınmış ancak bazı şarkıların birden fazla kişi tarafından tekrar seslendirilmesi durumunda, icracının ses sahasına göre transpoze (göçürme) yapılmış, bazı parçaların frekansları ise Türk Müziği nota sistemine göre aktarılmıştır. Parçaların her birinde tonal ve makamsal incelemeler yapılarak bir takım sonuçlar elde edilmeye çalışılsa da bahsi geçen parçaların ne tonal ne de tam olarak makamsal özellikler sergilediği görülmüştür. Parçaların çoğunluğu makamsal bir hissiyat verse de seyir kurallarına uygun düşmediği için hiçbir makamı tam olarak karşılayamayacağı düşünülmektedir. Yapılan analizlerde, Türk Müziği Makam ve Ses Sistemi alanlarında uzman, iki adet kaynak kişiye başvurularak verilerin işlenmesi gerçekleştirilmiştir.

Notaya alınmaya çalışılan şarkılar Boşnakça sözleri ve Türkçe çevirileri ile birlikte verilmiştir. Görüşülen kaynak kişiler tarafından kaydının alınarak kontrollerinin yapıldığı sözler üzerinde değişiklikler yapılmasa da kelime ve harf hataları düzeltilerek çevirilerin anlamsız kalıplara sebebiyet vermesi engellenmeye çalışılmıştır. Yapılan incelemeye göre, icracıların orta yaşlı ve özellikle yaşlı Boşnaklar olması sebebiyle şarkı sözlerinde farklılıklar, yer değişiklikleri, yanlış, eksik yahut fazla kelimeler tespit edilmiştir.

Şekil 1. Oj Jusufe

Oj Jusufe

Kayıt Tarihi: 26 Kasım 2018 - Kütahya/Merkez
Kaynak Kişi: Raif ARI
Notaya Alan: Ezginur KÜÇÜKDÜRÜM-Danyal MANTI
Nota Kaynağı: Vokal

Oj Ju su fe la le mo je sta ce bi ti od nas dvo je

Oj Ju su fe car te zo ve sta ce bi ti od nas dvo je

Oj Jusufe lale moje (Oy Yusuf yârim benim)
Sta će biti od nas dvoje (İkimizden ne olacak?)
Oj Jusufe čar te zove (Oy Yusuf İmparator çağırıyor)
Sta će biti od nas dvoje (İkimizden ne olacak?)
Dobro dobro Hava moja (İyi iyi Hava'm benim)
Pričekaj me tri godine (Bekle beni üç yıl)
Cekala ga tri godine (Bekledim üç yıl)
Î četvrte polovine (Ya da dört buçuk yıl)
Kuju noć Hava odde (Hangi gece Hava gittiyse)
Onu noć Jusuf dodje (O gece Yusuf geldi)
Ne pita kako si majka (Sormuyor anne nasılsın?)
Pita gdje mi je Hava (Soruyor Hava nerede)
Hava ti je i s prošena (Hava nişanlandı)
Î s prošena odvedena (Nişanlandı gitti)

Raif Arı tarafından seslendirilen “Oj Jusufe” makamsal bir seyir özelliği göstermemesine rağmen durak seslerinin Sol (Rast) perdesinde karar vermesi sebebiyle Rast’lı bir kalış özelliği göstermektedir. Bu sebeple donanımına, Rast dizisinin donanımı olan Si koma bemolü (Segâh perdesi) ve Fa diyez (Evc perdesi) işaretleri konulmuştur. Bu durumun Batı Müziği ses sistemi içerisinde majör bir ton yahut diziye karşılık gelebileceği düşünülmektedir.

Şekil 2. Oj Jusufe

Oj Jusufe

Kayıt Tarihi: 1 Ağustos 2018 - Kütahya/Çayca
Kaynak Kişi: Zekeriya KURT

Nota Kaynağı: Vokal
Notaya Alan: Ezginur KÜÇÜKDÜRÜM-Danyal Manti

Oj Ju su fe la lemo je sta ce bi ti od nas dvo je
Dob ro dob ro Ha va mo ja pri ce kaj me tri go di ne

Oj Jusufe lale moje (Oy Yusuf yârim benim)
Sta će biti od nas dvoje (İkimizden ne olacak?)
Dobro dobro Hava moja (İyi, iyi Hava'm benim)
Pričekaj me tri godine (Bekle beni üç yıl)
Tri godine i četvrte (Üç yıl ya da dört yıl)
İ četvrte polovine (Ya da dört buçuk yıl)
Oj Jusufe čar te zove (Oy Yusuf İmparator çağırıyor)
Carska hazna pokradena (İmparatorun hazinesi soyuldu)
Na Jusufa potvorena (Yusuf'un üzerine atıldı)

Oj Jusufe şarkısı, aynı isimle Zekeriya Kurt tarafından da dinlenilmiş ve parçanın içerisinde ufak süsleme ile ritmik değişiklikler saptanmıştır. Söz sıralamalarının farklılık gösterdiği parçada melodik seyir değişiklik göstermemektedir ancak Zekeriya Kurt tarafından seslendirilen şarkının ses sahası itibarı ile parça, Mi (Hüseyinâşiran) perdesine göçürülmüştür (transpoze edilmiştir). Bu durumda parça, Mi (Hüseyinâşiran) perdesinde Rast'lı bir kalış özelliği göstermektedir. Ayrıca paylaşılan bilgiler doğrultusunda "*Oj Jusufe*" isimli şarkının, hikâyesi ve kullanılan tema itibarı ile Sevdalinka olabileceği söylenmiş, acıklı bir olayı aktarmasına karşın, eski zamanlarda düğün, kına gibi eğlencelerde Kolo olarak oynandığı belirtilmiştir.

Şekil 3. Raslo Drvo Bademovo

Raslo Drvo Bademovo

Kayıt Tarihi: 26 Kasım 2018 - Kütahya/Merkez
Kaynak Kişi: Raif ARI

Nota Kaynağı: Vokal
Notaya Alan: Ezginur KÜÇÜKDÜRÜM-Danyal MANTI

Ras lo dr vo ba de mo vo Ras lo dr vo ba de mo vo
Tan ko vi so ko Tan ko vi so ko

Raslo drvo bademovo x2 (Badem ağacı büyüdü)
Tanko visoko x2 (İnce uzun)
Pod njim sjedi mlado momče x2 (Onun altında genç erkek)
İ s njim djevojče x2 (Ve onunla kız)
Bolje momče veg djevojče x2 (Erkek kızıdan daha iyi)
Bože pomože x2 (Allah yardımcıları olsun)

Bez duška bez jorgana x2 (Yataksız yorgansız)
Na crnoj zemlji x2 (Siyah toprakta)
Dušek im je zelena trava (Yatakları yeşil çimen)
Jastuk im je desna ruka (Yastıkları sağ el)
Bože pomože x2 (Allah yardımcıları olsun)
Jorgan im je vedro nebo x2 (Yorganları açık gökyüzü)
Nebo sa zvijezdama x2 (Yıldızlarla cennet)
Pred djevojkom fini češal x2 (Kızın önünde ince tarak)
İ ogledalo x2 (Ve ayna)
Pred momčetu zlatna časa x2 (Erkeğin önünde altın kâse)
Puna rakije x2 (Dolu rakı)
Bolje momče veg djevojče x2 (Erkek kızdan daha iyi)
Bože pomože x2 (Allah yardımcıları olsun)

Donanımında Si koma bemolü (Segâh perdesi) ve Fa diyez (Evc perdesi) işaretlerini bulundurmaktadır. Özellikle parçanın dördüncü ölçüsünde Fa diyez (Evc) perdesi Fa natural (Acem’li) halini alarak inici bir hareket yapmakta, yedinci ölçüde Rast makamının karar perdesi Sol (Rast) perdesinde bir durak yapılmakta ve bu yönüyle Rast’lı bir kalış hissi uyandırmaktadır. Devam etmekte olan son iki ölçüde ise *Uşşak Dörtlüsü*’nün güçlü (dominant) perdesi Re (Neva) perdesinin duyurulması ve parçanın La (Dügâh) perdesinde sonlanması, yani *Uşşak Dörtlüsü* “La – Si koma bemol – Do – Re” (Dügâh perdesi - Segâh perdesi - Çargâh perdesi - Neva perdesi) gösterilmesi ile yerinde La (Dügâh) perdesinde Uşşak’lı bir kalış özelliği göstermektedir. İkinci bir uzman görüşüne göre; *İşaretli perdelere dikkat edildiğinde eserde Segâh sesinin ağırlıkta olduğu ve eserin Segâh çeşnisi barındırdığı görülmektedir. Mevzu bahis Rast (Sol) sesinden sonraki Segâh (Si koma bemol) sesi düşünüldüğünde Rast/Segâh atlaması Segâh eserlerde sıkça görülür. Segâh makamında ilerleyip Dügâh (La) perdesinde Uşşak çeşnisi ile karar edildiğinde, bugün elimizde 2 örneği bulunan Dügâh Maye makamı meydana gelir. Bkz. Türk Musikisinde Makamlar, Y. Fikret Kutluğ, Maye Maddesi.*

Şekil 4. Raslo Drvo Bademovo

Raslo Drvo Bademovo

Kayıt Tarihi: 1 Ağustos 2018 - Kütahya/Çayca
Kaynak Kişi: Zekeriya KURT
Notaya Alan: Ezginur KÜÇÜKDÜRÜM-Danyal MANTI
Nota Kaynağı: Vokal

Ras lo dr vo ba de mo vo
Tan ko vi so ko

Raslo drvo bademovo x2 (Badem ağacı büyüdü)
Tanko visoko x2 (İnce uzun)
Pod njim sjedi mlado momče x2 (Onun altında genç erkek)
İ s njim djevojče x2 (Ve onunla kız)
Pred momčetu zlatna časa x2 (Erkeğin önünde altın kâse)

Puna rakije x2 (Dolu rakı)

Pred djevojkom fini češal x2 (Kızın önünde ince tarak)

İ ogledalo x2 (Ve ayna)

Raslo Drvo Bademovo şarkısı, aynı isimle Zekeriya Kurt tarafından da seslendirilmiştir. İcra sırasında ufak süsleme ile ritmik değişiklikler saptanmakla birlikte şarkıya eşlik eden sözlerin ilk örneğine göre eksik olduğu görülmektedir. Parçada melodik seyir değişiklik göstermemektedir. Ancak Zekeriya Kurt tarafından seslendirilen şarkının ses sahası itibari ile göçürme (transpoze) yapılmıştır. Parçanın yedinci ölçüsünde Fa (Acemaşiran) perdesinde Rast'lı bir kalış ile durak yapılmakta, devam etmekte olan son iki ölçü ise Sol (Rast) perdesinde Uşşak'lı bir kalış özelliği göstermektedir.

Şekil 5. Ja Uranio Jutros Rano

Ja Uranio Jutros Rano

Kayıt Tarihi: 1 Ağustos 2018 - Kiitahya/Çayca
Kaynak Kişi: Zekeriya KURT

Nota Kaynağı: Vokal
Notaya Alan: Ezginur KÜÇÜKDÜRÜM-Danyal MANTI

Ja u ra ni o jut ros ra no ja u ra nio jut ros ra no

Ni sam o dav no ni sam o dav no

Ja uranio jutros rano x2 (Ben sabah erken uyandım)

Nisam odavno x2 (Çoktandır erken kalkmadım)

Sretio sam djevoj x2 (Kızla tanıştım)

Brdom šetaše (Tepede yürürken)

Putem šetaše (Yolda yürürken)

Ja joj nazvah selam x2 (Ben ona selam verdim)

Boži pomoži x2 (Allahım yardım et)

Ona mene hajde tamo (O bana hadi burada)

Ona meni hajde odatle (O bana hadi oradan)

Vidjaćete majka x2 (Annem görecek)

x2

Ja Uranio Jutros Rano isimli, Zekeriya Kurt tarafından paylaşılan bu şarkı, yukarıda da örneği verilmiş olan, Zekeriya Kurt ve Raif Arı tarafından seslendirilen *Raslo Drvo Bademovo* şarkısı ile benzer bir melodik seyir göstermektedir. Yalnızca cümle başlarındaki inici motifin çıkıcı bir hareket gösterdiği, bunun dışında ritmik ve melodik yapı bakımından farklılık bulunmadığı saptanmıştır. Parçanın yedinci ölçüsü Fa (Acemaşiran) perdesinde Rast'lı bir kalış, devam etmekte olan son iki ölçü ise Sol (Rast) perdesinde Uşşak'lı bir kalış özelliği göstermektedir.

Şekil 6. Zelenise Šaša

Zelenise Sasa

Kayıt Tarihi: 1 Ağustos 2018 - Kütahya/Çayca
Kaynak Kişi: Zekeriya KURT

Nota Kaynağı: Vokal
Notaya Alan: Ezginur KÜÇÜKDÜRÜM-Danyal MANTI



- Zelenise şaşa (Sazlıklar yeşillendi)
- Mene prosi paşa (Paşa beni nişanladı) x2
- Volim brati şaşu (Severim kardeşim sazlıkları)
- Veg sluşat paşu (Paşayı dinlemektense) x2
- Zelenise ottova (Yeşillendi otlar)
- Jesi li cura gottova (Sevgilim hazır mısınız?) x2
- Ako je si evo ja (Eğer hazırsan ben buradayım)
- Ako ni je si odo ja (Eğer değilsen ben gidiyorum) x2

Donanımında değiştirici bir işaret bulundurmuyor olmasına rağmen, parça içerisinde özellikle inici hareketlerde Fa diyez (Irak) perdesinin kullanılması, durak seslerinin Mi (Hüseynîaşiran) perdesinde karar kılması ve son ölçüde duyurulan *Uşşak Dörtlüsü* sesleri “Mi – Fa diyez – Sol – La” (Hüseynîaşiran perdesi - Irak perdesi - Rast perdesi - Dügâh perdesi) sebebiyle Mi (Hüseynîaşiran) perdesinde *Uşşak*’lı bir kalış özelliği göstermektedir. İkinci bir uzman görüşüne göre; *Eserin genelinde Uşşak makamından ziyade Hüseyinî makamı duygusu vardır. Hüseyinîaşiran (Mi) sesinden Dügâh (La) sesine göçürülürse Hüseyinî olduğu daha kolay anlaşılır.* Alanda, Zekeriya Kurt tarafından seslendirilen bu şarkının, müzik eşliğinde oyun olarak oynandığı, eski zamanlarda şenliklerde büyük bir çember olunarak halay (kolo) çekildiği öğrenilmiştir.

Şekil 7. Zavedi Provedi Kolo Halilu

Zavedi Provedi Kolo Halilu

Kayıt Tarihi: 26 Kasım 2018 - Kütahya/Merkez
Kaynak Kişi: Raif ARI

Nota Kaynağı: Vokal
Notaya Alan: Ezginur KÜÇÜKDÜRÜM-Danyal MANTI



Zavedi provedi (Çağır getir)

Kolo Halilu (Halaya Halil'i)

Ne mogu ne smijem (Yapamam çekiniyorum)

Od drage moje (Benim sevgilimden)

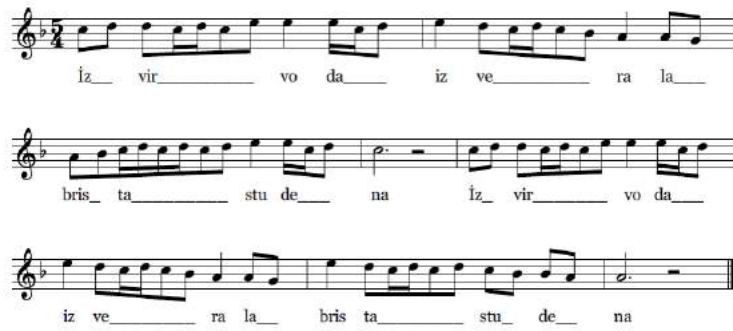
Donanımında Si koma bemolü (segâh perdesi) işaretini bulundurmakta, La (Dügâh) perdesinde karar vermesi ve son ölçüsünde görülen *Uşşak Dörtlüsü* “La – Si koma bemol – Do – Re” (Dügâh perdesi - Segâh perdesi - Çargâh perdesi- Neva perdesi) sebebi ile yerinde La (Dügâh) perdesinde Uşşak’lı bir kalış özelliği göstermektedir. Raif Arı tarafından seslendirilen bu şarkının müzik eşliğinde kolo olarak oynandığı belirtilmiştir.

Şekil 8. İzvir Voda İzverala

İzvir Voda İzverala

Kayıt Tarihi: 26 Kasım 2018 - Kütahya/Merkez
Kaynak Kişi: Raif ARI

Nota Kaynağı: Vokal
Notaya Alan: Ezginur KÜÇÜKDÜRÜM-Danyal MANTI



İzvir voda izverala (Su kaynar kaynağında)

Brista studena (Duru soğuk)

x2

Ustaj gojre djevojčice (Kaldır kızları yukarı)

Sto si zaspala (Neden uyudun)

x2

Ruža ti je uvehnula (Gülün solmuş)

Ko ti je brala (Kime kopardın)

x2

Paylaşılan diğer örneklerden farklı olarak, 5 zamanlı bir ölçü birimine sahiptir. Türk Müziği’nde *Türk Aksağı Usûlü* olarak geçmekte olan 5/4’lüğün bu parça içerisindeki kullanım şekli 3+2 olarak saptanmıştır. Donanımında beş komalık Si bemol (Kürdi perdesi) işaretini bulundurmakta, durak seslerinin La (Dügâh) perdesinde karar kılması sebebi ile makamsal bir seyir özelliği göstermemesine rağmen yerinde (Dügâh perdesinde) Kürdi’li bir kalış özelliği göstermektedir. Raif Arı tarafından seslendirilen bu şarkının sözlerinin zaman ile unutulduğu söylenmiş ve yalnızca altı mısrası paylaşılmıştır.

Şekil 9. O Tud İde Mlado Momce

O Tud İde Mlado Momce

Kayıt Tarihi: 26 Kasım 2018 - Kütahya/Merkez
Kaynak Kişi: Raif ARI

Nota Kaynağı: Vokal
Notaya Alan: Ezginur KÜÇÜKDÜRÜM-Danyal MANTI



O tud ide mlado momče (Karşıdan geliyor genç erkek)

Nazekalukonu x2 (Beyaz atın üzerinde)

Nikad znajem ni poznajem (Hiç bilmiyorum tanımıyorum)

İmenome javnu x2 (İsmimle seslendi)

A ja bih do pokraj majke (Ben de isterdim ancak annemin yanımdayım)

Ne smijedoh se javnut x2 (Çekindim seslenmeye)

Jos ovdahnu crcom krahnu (Çevrilemedi!)

Eto mu se javnu x2 (İşte oradan sesleniyor)

Moja draga gdje češ biti (Sevgilim benim nerede olacaksın?)

Daj da večer dodjem x2 (İzin ver akşam geleyim)

Ja cu biti u hasbahči (Ben hasbahçede olacağım)

Gossile sijati x2 (Fesleğen ekeceğim)

Gossileče mirisati (Fesleğenler kokacak)

Dodji mi mirisi (Gel de kokla)

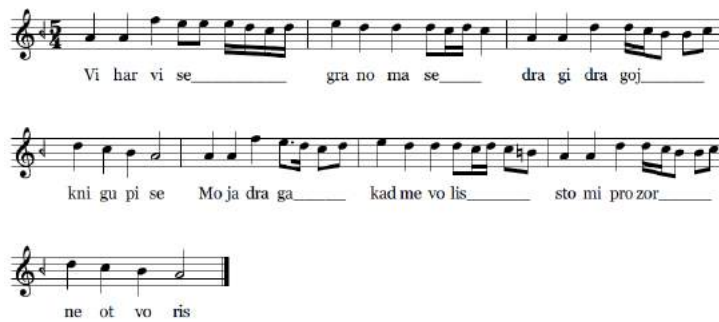
Parça, paylaşılan diğer örneklerden farklı olarak eksik ölçü ile başlamaktadır. Batı Müziği'nde *Auftakt* – *Anakrus* terimleri ile kullanılmakta ancak Türk Müziği'nde örneğine sık rastlanılmamaktadır. Donanımında Si koma bemolü (Segâh perdesi) işareti bulundurması ve La (Dügâh) perdesinde karar kılması sebebi ile yerinde La (Dügâh) perdesinde Uşşak'lı bir kalış özelliği göstermektedir. Özellikle “*Nazekalukonu*” ve “*Jos ovdahnu crcom krahnu*” cümlelerinin Boşnakçadan Türkçeye tam olarak çevirileri yapılamamıştır.

Şekil 10. Vihar Više Grano Maše

Vihar Vise Grano Mase

Kayıt Tarihi: 6 Şubat 2019 - Kütahya/Merkez
Kaynak Kişi: Nebahat YAKIŞ

Nota Kaynağı: Vokal
Notaya Alan: Ezginur KÜÇÜKDÜRÜM-Danyal MANTI



Vihar više grano maše (Rüzgâr esiyor dallar sallanıyor)

Dragi dragoj knigu piše (Sevgili sevgilisine mektup yazıyor)

Moja draga kad me voliš (Sevgilim benim madem seviyorsun)

Što mi prozor ne otvoriš (Neden pencereyi açmıyorsun?)

Prozor biti otvorila (Pencereyi açardım)

İma majka ne sam dozvolila (Annem var müsait değilim)

Bu parçada da, yukarıda örneği paylaşılan *İzvir Voda İzverala* isimli şarkıda olduğu gibi 5/4'lük kullanılmıştır. Türk Müziği'nde *Türk Aksağı Usûlü* olarak geçmekte olan 5/4'lüğün zamansal tartımı 3+2 olarak saptanmıştır. Donanımında Si koma bemolü (Segâh perdesi) işareti bulundurması, durak seslerinin La (Dügâh) perdesinde karar kılması ve son ölçüde kullanılan *Uşşak Dörtlüsü* "La – Si koma bemol – Do – Re" (Dügâh perdesi - Segâh perdesi - Çargâh perdesi - Neva perdesi) sebebi ile yerinde La (Dügâh) perdesinde Uşşak'lı bir kalış özelliği göstermektedir.

Paylaşılan örnekler, Kütahya'nın üç Boşnak köyü olarak belirlenen Çayca, Parmakören ve Yenibosna köylerinde gerçekleştirilen alan araştırması sonucu görüşülen kaynak kişilerce söylenerek kayda alınmıştır. *Oj Jusufe* ve *Raslo Drvo Bademovo* şarkılarının hemen hemen tüm Boşnaklarca hatırlanabildiği saptanmış ve bu şarkılara bu çalışma içerisinde iki kez yer verilmiştir. Aynı şarkıların tekrarları hariç alanda melodik bir eşlikle birlikte söylenen sekiz adet farklı şarkı kayda alınabilmektedir. Bu örnekler dışında yine alanda görüşülen kaynak kişilerden yalnızca sözleri hatırlanabilen şarkılar da kayda alınmış ve Türkçe çevirileri yapılmıştır.

BULGULAR VE YORUM

Paylaşılan örnekler üzerinde yapılan incelemeye göre, Boşnakların söylenen parçalar içerisinde Sevdalinka adını verdikleri bir örneğe rastlanmamış, bunun yerine şarkı anlamına gelen *Pjesma* kelimesini kullandıkları görülmüştür. Örnekler arasında *Oj Jusufe*, *Zelenise Šaša*, *Zavedi Provedi Kolo Halilu* ve *Kolo İgraj Na Vodu* şarkılarının Kolo olarak oynandığı öğrenilmiştir. Özellikle, farklı kişiler tarafından söylenen *Kolo İgraj Na Vodu* ve *O Tud İde Mlado Momce* şarkılarının benzer bir hikâyeye sahip olduğu saptanmıştır. Örneklerin zaman ile unutulmasının, bazı sözlerin karıştırılmasına, yanlış telaffuz edilmesine ve birbirinden farklı şarkılar ile birleştirilerek söylenmesine sebebiyet verebileceği belirtilmiştir.

Parçaların genel itibari ile 4/4'lük gibi basit usûllü, yalnızca iki örneğin 5/4'lük gibi bileşik usullerden oluştuğu ve bunlardan birinin eksik ölçü (auftakt) ile başladığı görülmüştür. Melodik seyir sözlerin kullanım sırasına göre değişiklik göstermekte, her bir mısra tekrar söylenmekte yahut kıta sonlarındaki mısralar tekrar edilmektedir. Tonal ve makamsal incelemeye göre şarkıların uşşak, rast ve kürdi çeşnileri barındırdığı ancak belirli bir makama ait seyir özelliklerini bulundurmaması yahut tonal bir melodik yürüyüş göstermemesi sebebiyle bu kavramlar içerisinde değerlendirilemeyeceği düşünülmektedir.

Şarkıların her birinde kavuşamama, kavuşma özlemi, sevgiliyi bekleme, sevgiliden çekinme, paylaşılan sevginin gizli yaşatılmaya çalışılması ve bu sebeple özellikle anneden çekinme, başa gelen kötü bir olay sonucu arkada kalanların üzüntüsü gibi konular işlenmekte, parçalar yaşanan olayların gerçekliğini belirtme amacıyla isimler verilerek kişiselleştirilmektedir. Hasbahçe, gül, fesleğen gibi ayrıntılara yer verilerek aşk ve sevginin doğadaki gökyüzü, çimen, su gibi ayrıntılar ile süslenerek betimlenmesi de dönemin edebi dilini ve sosyo-psikolojik alt yapısını anlamlandırmada önemli belirteçlerdir.

SONUÇ

Kütahya'nın üç Boşnak köyünde yaşamakta olan Boşnakların 1870'li yıllardan itibaren bölgeye göç ederek yerleşik bir yaşama geçtikleri öğrenilmiştir. Özellikle yıllar içerisinde yerleşilen Çayca, Parmakören ve Yenibosna köylerindeki Boşnak nüfusun sayısında değişiklikler olduğu buna bağlı olarak da kültürel etkileşim sürecinin hız kazanmış olduğu düşünülmektedir. Kütahyalı Boşnakların göç süreci içerisinde yerleştikleri ilk köy olarak bilinen Çayca, şehir merkezine olan uzaklığı sebebiyle farklı etnik ve yerleşik gruplar arasındaki etkileşim ağının az olduğu bir bölgedir. Bu sebeple nüfusunun neredeyse tamamı Boşnak'tır. Çaycalı Boşnakların bölgeye olan ilk yerleşimleri ile birlikte yeni bir yaşam sürme girişimleri içerisinde tarım ve hayvancılık gibi sosyal yaşam faaliyetlerinin önemli olduğu belirtilmiş bu özellikleri sebebiyle komşu köyler ile etkileşim içerisine girilerek Boşnak olmayan grupları bu yönde etkiledikleri söylenmiştir. Sağlanan kültürel etkileşim sonucu özellikle kız alıp verme gibi faktörler sonucunda uyum sürecinin hızlandığı düşünülmektedir. Değişen toplumsal ve teknolojik gelişmeler sebebiyle köylerden merkeze doğru gerçekleşen iç göç sonucunda, iç kesimler ile kurulan etkileşim ağı genişlemiş, meslek tercihleri çeşitli sosyal yaşam pratiklerine etki etmiştir. Çaycalı Boşnakların nesiller boyu taşımacılık ile iştiğal etmesinin, yalnızca Kütahya merkez özelinde değil Türkiye'nin farklı il ve kültürleri ile de sağlanan etkileşim ve uyum sürecini etkilemiş olabileceği düşünülmektedir. Özellikle genç neslin Kütahya merkeze göçü ve köyde yaşam gösteren yaşlı kesimin her geçen gün azalmış olması ile kültürel paylaşım ve aktarımın değişmesi, kültürel uyum sürecine verilebilecek önemli örnekler arasındadır.

Boşnak nüfusun yerleşim gösterdiği diğer köyler arasında yer alan Parmakören ve Yenibosna, merkez ile iç kesimlere olan yakınlığı sebebiyle etkileşim ağının güçlü ve yıllar içerisinde Boşnak nüfusun azınlık gösterdiği bölgeler olarak saptanmıştır. Manav, Kürt ve Boşnak gruplar arasında kültürel etkileşim sağlanan bu köylerde, Boşnaklara dair sosyal yaşam yahut müzikal pratiklerin değişikliğe uğrayarak devamlılık sağlayamadığı görülmüştür.

Paylaşılan örnekler özelinde yapılan incelemeye göre, alanda kayda alınan “*Ja Uranio Jutros Rano*”, “*Raslo Drvo Bademovo*”, “*Oj Jusufe*” gibi şarkıların ve benzer konulu içeriklerin Balkan coğrafyası ile Boşnak ve Sırp asıllı Slav gruplar arasında oldukça yaygın olduğu görülmüş ancak icraların seslendiren sanatçılar arasında dahi bir takım farklara sahip olduğu saptanmıştır. Alanda kayda alınan parçaların ise bu vesile ile kültürel değişim ve dönüşüme yönelik somut örnekler arasında olabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Alay, O. (2019). *Balkan ve Trakya Coğrafyasında Köklü Bir Halk Kültürü Varlığı: Guslarilik (Halk Şairliği) ve Pesna (Halk Ezgisi)*, Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, Cilt 12, Sayı 25, s. 21-30.
- Kurtişoğlu, F. B. (2008). “*Göçmen Kimliği Açısından Boşnak Müzikleri: Trakya ve İstanbul Örneği*”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı.
- Sızan, E. (2016). “*Kırklareli’de Boşnak Halk Kültürü*”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Edirne: T.C. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İnt. Balkan Çalışmaları Anabilim Dalı.

“Piyano Eğitimcilerinin Metaforik Öğretim Yaklaşımları”

Öğr. Gör. Faki Can Yürük

Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik ASD

Sanatta Yeterlik Öğrencisi

fakicanyuruk@hotmail.com

ÖZET

Mesleki müzik eğitimi veren konservatuvarlarda yürütülmekte olan piyano eğitimi süresince genelde usta çırak ilişkisinin önemli bir yer edindiği bilinmekte. Piyano eğitimcisi; genel ve özel öğretim yöntem ve teknikleri yanında kişisel deneyimleri ve tecrübelerini de eğitim öğretim sürecinde etkin olarak kullanır.

Eğitimcinin yaratıcılığı bu süreçte oldukça belirgin bir rol üstlenir. Öğrencinin karşılaştığı bazen açık bazen oldukça karmaşık eğitim öğretim durumlarında eğitimci işi kolaylaştırma adına bir takım yol ve yöntemler izler. Metaforik yaklaşımlar burada önemli bir yer edinir. Öğrencinin piyano eğitimi sürecinde özellikle icra boyutunda bilme, sıralama, ilişki kurma, tahmin etme, analiz yapabilme, sezinleme ve anlamlandırmasında etkin roller üstlenir.

Çalışmada; konservatuvar eğitimcilerinin kullandıkları metaforlar betimlenecek ve kategorileştirilecektir.

Nitel ve betimsel temelli çalışmanın; piyano pedagojisi alanına katkı sağlayacağı, genel ve özel piyano öğretim tekniklerinde yeni ve farklı bakış açıları geliştireceği, eğitimci metaforik yaklaşımlarının diğer eğitimcilerle paylaşılmasının konuya duyarlılığı artıracığı, sempozyumun müzik ve akademi alt başlığına uygun ve özgün olduğu düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Metaforik Algılama, Pedagoji, Yaklaşım.

“Metaphoric Teaching Approaches of Piano Teachers”

ABSTRACT

It is known that during the piano education which is carrying out in the conservatories which are giving occupational music education, there is generally master-apprentice relationship. During the teaching process, the educator uses general and special approaches and techniques, also personal experiences and knowledge.

The creativity of the educator has a quite explicit role during this process. Educator follows some ways and approaches to make the education-training situations, which students come across, easier. There, metamorphic approaches have a significant place. Upon the piano education of the student, it has a role, especially in the extent of composing, in knowing, sorting, relating, guessing, analyzing, sensing and understanding.

In the study; the metaphors that conservatory educators used will be categorized.

It is thought that this qualitative and descriptive study will be contributive to piano pedagogy area, will develop new and different views in general and special piano teaching

techniques, will enhance the sensitivity by sharing educator metamorphic approaches with other educators and that it is suitable and unique for music and academia subtitles of the symposium.

Key Words: Metamorphic Perception, Pedagogy, Approach.

GİRİŞ

Konservatuvarlar ülkemiz mesleki müzik eğitimi veren kurumlar arasında sanatçı yetiştirme özellikleri ile bilinmektedirler. Sayıları son yıllarda hızla artmaktadır. Yaklaşık 47 konservatuvarın olduğu ülkemizde aynı oranda eğitimci ve öğrenci sayısı da artmaktadır.

Konservatuvar eğitimini merkezinde "icracı" yetiştirmek vardır. Çalgı ve Ses eğitiminde geleceğin saantçılarının yetiştirme süreçleri kolay değildir.

İcraçı yetiştirme yanında bu okullarda görev yapacak eğitimcilerin yetiştirilmesi de aynı öneme sahiptir. Nitelikli ve alanında yetkin eğitimcileri yetiştirme sürecinde ise alana katkı sağlayıcı araştırmalara büyük görevler düşer.

Konservatuvar eğitiminde önemli bir yer edinen "piyano" eğitimi ise bir çok alanı (ses, korrepitasyon, sahne deneyimi vb) etkilemesi, etkileşmesi ve etkilenmesi bakımından da ayrı bir öneme sahiptir.

Konservatuvarlarda yürütülmekte olan piyano eğitiminin en önemli özelliklerinden biri elbette geleneksel yaklaşımlar "usta-çırak" ilişkisinin hala devam ettiği gerçeğidir. Sayısız metodun, öğretim materyalinin geliştiği ve hatta teknoloji sayesinde her türlü icranın dinlenebildiği, notaya ulaşılabildiği bir zamanda "usta-çırak" ilişkisinde gelenekselci tutum vazgeçilmez olarak bilinir ve yaşantıya geçerilir.

Eğitimci ve öğrenci ilişkisinde özellikle konservatuvar eğitiminde sıkça rastlanan gelenekselci süreçte okula- ekole- eğitimcinin yetiştiği sosyal çevreye, eğitimcinin bilgi ve birikimine vb dayalı olarak farklı yaklaşımlarında olması doğal görülür. Bu çeşitlilik içerisinde eğitimciler, okullar, ekoller vb farklılıklar gelenekselleşir ve süreçte farkındalık içerecek şekilde yer edinirler.

Bu farklı eğitimci yaklaşımlarının yerelde kalmayıp genele ve hatta evrene yayıldığı da görülmekte ve bilinmektedir. Bunun en güzel örneği Suzuki, Kodaly vb dir.

Ülkemizde de Mithat Fenmen, Kamuran Gündemir gibi yaşadığı döneme etki eden, alana katkı sağlayan müzik eğitimcileri ve sanatçıları olmuştur. Bu sanatçı ve eğitimciler; genel ve özel öğretim yöntem ve teknikleri yanında kişisel deneyimleri ve tecrübelerini de eğitim öğretim sürecinde etkin olarak kullanmışlardır.

Sanatçı ve eğitimcilerin piyano eğitimindeki yaklaşımlarının betimlenmesi, gelecek kuşaklara aktarılmasının önemli olduğu düşüncesindeyiz.

Eğitim ve Müzik Eğitimi

Tarih boyunca insanoğlu özellikle yerleşik düzene geçtikten sonra ve teknolojik gelişmeleri hayatına geçirmesinden itibaren düzenli ve programlı bir eğitim ortamının olması için mücadele etmiştir. Eğitimin formal (resmi) boyutu olduğu gibi informal (dolaylı) boyutu da vardır. Bu iki boyut birbirini tamamlar.

Güler, eğitimin, bütün toplumlarda saygın bir yere sahip olduğunu, eğitim aracılığı ile yaşayan değerleri koruma, idealleri doğrulama, değerleri aktarma fırsatı bulunduğunu, bu fırsatın her toplumun kendi insanlarını hayata hazırlamasını sağladığını ifade etmektedir. Kişiliğin

bilinçlendirilmesini sağlayan eğitimin, aynı zamanda insanların yönlendirilmesini de hedeflediğini vurgulamaktadır (1997: 1).

Eğitim aynı zamanda bireylerin ve toplumların kültürlenme, kültürlenme ve kültürleşme süreçlerinde de etkin bir rol üstlenir. Sönmez'e göre eğitim en geniş anlamıyla, "kültürleşme süreci" olarak ele alınabilir, bir diğer deyişle "kültürel değerleri bireye kazandırma sürecidir" (2008: 5).

Eğitimin bir çok dalı olduğu bilinmektedir. Bu dallar zaman içinde bilim alanı olarak gelişmiş ve insanlığa katkı sağlamıştır. Tarihbilim, fizikbilim, dilbilim vb. Müzik sanatında sadece eğlence boyutu ile değil eğitim boyutu ile de insanoğluna hizmet etmiştir.

"Müzik eğitimi bilindiği gibi, temelde insana müzik ile ilgili davranış kazandırma sürecidir. Müzik eğitiminde diğer branş eğitimlerinden farklı olarak hem sanat hem de bilim bir arada öğretilmektedir. Bu yönüyle müzik eğitimcisinin görevi diğer dallara nazaran iki kat daha artmaktadır"(Somakçı, 1999: 53).

Çalgı Eğitimi ve Piyano Eğitimi

Çalgı eğitimi, müzik eğitiminin olmazsa olmazlarından. Çalgı eğitimi, bir çalgı çalmak için uygulanması gereken kuralların bütünüdür. Çalgı eğitimi olmadan müzik eğitiminde toptan bir başarı sağlanamaz. Çalgı eğitiminde üç temel unsur bulunmaktadır. Bunlar, çalgı öğretmeni, çalgı öğrencisi ve iyi bir çalgıdır. Çalgı eğitimi amatör ve profesyonel olarak ikiye ayrılabilir. Her iki süreç içinde çalgı eğitimi sabır, sistematik bir disiplin ve özveri isteyen bir durumdur. Uslu'ya (2006) göre; "Çalgı eğitimi, insanın kendisini yakından tanıyabilmesi, var olan yeteneklerini anlayabilmesi, eğitim aracılığıyla mevcut becerilerini geliştirip, yeni beceriler elde edebilmesi ve bu sayede kendisini gerçekleştirebilmeansı veren bir uğraş olmasından dolayı müzik eğitiminin önemli bir koludur (Akt. Gergin, 2010: 2).

Çalgı eğitiminde genellikle iki tür öğretmen-öğrenci ilişkisinden söz edilebilir. Bunlardan birincisi usta-çırak ilişkisi, diğeri ise rehber-arkadaş ilişkisidir. Usta-çırak ilişkisinde öğretmen daha çok çalgı ile ilgili becerilerini sergiler ve konu ile ilgili deneyimlerini öğrencisine aktarır. Bu model öğretim genellikle öğrencinin öğretmeninin çalgıdaki davranışlarını ve müzikalitesini taklit etmesi ile gerçekleşir. Rehber arkadaş ilişkisinde ise öğretmen, öğrencinin müziği deneyimlemesi, anlaması ve öğrenmesi konusunda ona rehberlik eder (Lehmann , Sloboda ve Woody, 2007; Akt. Özmenteş, 2013: 321).

Piyano ise başlangıçta öğrenilmesi karmaşık gözükken bir çalgı olmakla beraber müzik eğitiminin temel çalgılarından biridir. Piyano eğitimine ise çalgı eğitiminin bir kolu denilebilir. Piyano eğitimi teori ve uygulamanın sentezi sonucunda oluşmaktadır. Yılmaz'a göre piyano eğitimi; "Çalgıyı seslendirmek için bireyin davranışlarında müzikal, teknik ve estetik nitelikli yeni davranışlar kazandırmak amacıyla uygulanan sürecin tümü olarak nitelendirilebilir" (2006: 584).

Piyano eğitimi sistematik bir çalışma isteyen başarı odaklı bir süreç olarak tanımlanabilir. Piyano eğitimi, profesyonel müzik eğitimi veren tüm kurumların her türlü bölüm ve anasanat dallarında dersi verilen tek çalgı olmasının da ayrı bir önemi vardır. Bunun nedenine bakacak olursak piyanonun seslerinin sabit olması, ses genişliğinin oldukça büyük olması, repertuvarının oldukça geniş olması, eşlikte kolay kullanılabilen bir çalgı olması bu nedenle bu kadar tercih edilen bir enstürman olduğunu bize açıklamaktadır. Piyano eğitiminin bireyin bilişsel ve devinışsel gelişimine katkısı olduğu gerçeğini göz ardı edemeyiz.

Çalgı Eğitiminde Yöntem ve Teknikler

Çalgı eğitiminde uluslar arası kabul görmüş birçok yöntem ve teknik bulunmaktadır. Bunların nedenini de, bu yöntem ve metodları ortaya atan müzik eğitimcilerinin yaşadıkları dönemde çalgı eğitiminde gördükleri eksikliklere bir çözüm yolu bulma arayışı olarak gösterebiliriz. Bu yöntemlerin bazılarının günümüze kadar gelmesinin bir nedeni de bu yöntemlerin çocuklara yönelik olmasıdır. Sadece tek yönlü bir çalgı öğretim yöntemi değil müzikal gelişime ve yaratıcılığa önem veren, zevk terbiyesini geliştirmek bu tekniklerin göz önünde tuttuğu en önemli unsurlardandır.

“Çalgı eğitimi bireylerin, bilişsel, duyuşsal ve devinişsel davranışlarına yönelik kazanımlar içermektedir. Çalgı eğitimi yoluyla birey, yaratıcı ve eleştirel düşünme, araştırma ve sorgulama, iletişim, problem çözme becerisi gibi ortak beceriler ile birlikte çalgı alanında temel becerileri kazanır. Çalgı eğitimi, müziğin öğrenilmesinde ve anlaşılmasında etkin bir rol oynar. Müzik ile ifade edilen duygu, düşünce ve izlenimleri anlamamızı, seslendirmemizi ve farklı bir bakış açısı kazanmamızı sağlar” (Baykal, 2012: 7).

Günümüzde kullanılan ve tüm dünyada geçerlilikleri kanıtlanmış olan öğretim yöntemleri Dalcroze, Kodaly, Suzuki ve Orff olarak bilinmektedir. Bu yöntemlerde ortak amaç, öğrencilere çalgı eğitimi öncesinde ve çalgı eğitimi sırasında müziksel bilgi ve beceri kazandırmanın hedeflenmesidir. Bir diğer ortak nokta ise, erken yaşta müzik eğitimine başlayan çocuklara yönelik olmasıdır. Müziğe yetenekli ve istekli bireylere bu yöntemlerle gelecekte yapacakları çalışmaları için sağlam bir birikim kazandırılmaktadır.

Eğitimde Yapılandırmacı Yaklaşım

“Yapılandırmacı yaklaşım Piaget’nin zihinsel gelişim kuramını temel alan bir yaklaşımdır. Ayrıca Dewey, Bruner, Vygotsky ve Ausubel’in görüşleri yapılandırmacı yaklaşımın gelişmesini etkilemiştir. Piaget’ e göre düşüncenin gelişimi kelimelerle değil, faaliyetlerin sonucunda oluşur” (Akbaş, 2017: 351).

Yapılandırmacı öğrenmede temel alınanlar aşağıdaki gibi özetlenebilir.

1. Bilgiyi araştırma yorumlama ve analiz etme.
2. Bilgiyi ve düşündürme sürecini geliştirme.
3. Geçmişteki yaşantılarla yeni yaşantıları bütünleştirme. Tartışma, fikirleri savunma, hipotez kurma, sorgulama ve fikirler paylaşma gibi öğrenme sürecine etkin katılım yoluyla öğrenme gerçekleştirir” (Perkins, 1999: 7; Akt. Şaşan, 2002: 49).

Metafor ve Metaforik Öğretim

"Metafor kelimesi esas olarak Grekçe’de “metaherein” kelimesinden gelmektedir. Taşımak, transfer, aktarım gibi anlamlar taşımaktadır. Metafor kelimesi etimolojik olarak birleşik kelime (meta+ phora) olarak izah edilen “metaphora”ya dayanır. “Meta”, “öte” anlamında gelen, “pgora” ise “taşımak” anlamını çağrıştıran Yunanca kökenli kelimelerdir" (Güneş, 2019: 1).

Metafor; bir şeyi veya bir fikri ona çok benzeyen niteliklere sahip başka bir şey ile genel olarak “gibi”, “benzer” sözcüklerini kullanmaksızın istenen tanımlamayı yapmak, anlatıma üslup güzelliği ve kolaylığı katmak amacıyla kullanılan sözcük ya da sözcük kümesidir. Bir başka deyişle metafor; bir kavramı, kelimeyi, terimi, olguyu daha güzel ve etkili anlatmak

amacıyla, başka bir anlamda olan bir sözcükle, ilgi kurularak benzetme yoluyla kullanılmasıdır (Aydın, 2004; Akt. Güneş, 2019: 3).

Metafor'un Kullanım Alanları

Metaforlar günlük konuşma dilinin vazgeçilmez bir parçasıdır ve somut olmayan şeylere somut nitelikler vermek için kullanılır. Olayları açıklamak için kullanılan dil anlaşılır ve kusursuz olsa da fikir ve kavramları tanımlamaya çalışırken zorluklarla karşılaşılabilir. İnsan bir fikri göremediği, hissedemediği, koklayamadığı, tadamadığı ya da ona dokunamadığından bu soyutluğun üstesinden gelmek amacıyla, günlük deneyimlerindeki düşünce ve görüşleri anlamlı bir şekilde ifade etmek için metaforlara başvurur. Metafor genellikle kavrayabilme yeteneğine sahip olunan ve “Ne demek istiyorsunuz?” sorusunun cevabı olan gerçekte üretilebilen dil arasındaki dengesizliğin çözümüdür (Darn ve White, 2005; Akt. Akyol, 2019: 51).

Metaforlar yalnız dilde ve düşüncede kullanılmaz. Materyal kültürü ve fiziksel olaylar da dahil olmak üzere tüm kültürel gerçeklikleri kapsayan yaygın bir olgudur.

“Metafor vücutta da bulunmaktadır. Beyin vücudu çalıştırır ve vücudun yaşadığı şey beyin tarafından kaydedilir. Sonuç olarak metaforların ikamet ettiği ve metaforik düşüncenin üretildiği yer beyindeki nöronlardır. Buradan hareketle geçmiş araştırmalara dayalı olarak metaforun şöyle tanımlanması mümkündür: Dil-düşünce-kültür-beden ve beyin” (Kövecses, 2010: 311; Akt. Akyol, 2019: 52).

İlgili Yayın ve Araştırmalar

Akça, Şen ve Kurtaslan (2019) tarafından yapılan “Bilim Ve Sanat Merkezleri Müzik Alanı Öğrencilerin Müzik Kavramına Yönelik Algılarının Belirlenmesi: Bir Metafor Analizi Çalışması” adlı araştırmada BİLSEM müzik alanı öğrencilerinin müzik kavramına yönelik bilişsel yapılarını belirlemek amacıyla, eğitim alanında sıkça başvurulanan alternatif ölçme yöntemlerinden metafor tekniği kullanılmıştır. Araştırmanın verileri, 2018-2019 eğitim öğretim yılında Mersin Yenışehir Belediyesi Bilim ve Sanat Merkezi, Tarsus Hadiye Kuradacı Bilim ve Sanat Merkezi, Silifke Bilim ve Sanat Merkezi, Konya Bilim ve Sanat Merkezi, Adana Bilim ve Sanat Merkezi’nde öğrenim gören 100 ortaokul öğrencisinden toplanmıştır. Elde edilen veriler içerik analizi yöntemi ile kategorilere ayrılarak çözümlenmiştir. Araştırma, durum tespitiye yönelik betimsel bir çalışma olup nitel bir araştırmadır.

Tez (2016) tarafından yapılan “Ortaokul Öğrencilerinin Müzik-Müzik Dersi Ve Müzik Öğretmeni Kavramlarına İlişkin Algılarının Metaforlar Aracılığıyla İncelenmesi” adlı araştırmanın örneklem grubunu, 2014-2015 eğitim-öğretim yılında Niğde ili merkez ilçesindeki ortaokul 5, 6, 7 ve 8. sınıflarda öğrenim görmekte olan 972 öğrenci oluşturmaktadır. Araştırmanın verileri, Saban’ın (2008) araştırmasındaki verileri analiz etme yolu örnek alınarak analiz edilmiştir. Buna göre araştırmada elde edilen veriler beş aşamada analiz edilmiştir. Bu aşamalar: geçerli metaforların kodlanması ve geçersiz metaforların ayıklanma aşaması, örnek metafor ifadelerini derleme aşaması, temalara göre kategori geliştirme aşaması, geçerlik ve güvenilirliği sağlama aşaması ve nitel verilerin nicel verilere dönüştürülerek SPSS programı aracılığıyla analiz edilme aşamasıdır.

Açıkgöz (2017) tarafından yapılan “Ortaokul Öğrencilerinin Müzik Dersine İlişkin Metafor Örneklerinin İncelenmesi” adlı araştırma metafor analizi yolu ile yönlendirilmesinden dolayı betimsel nitelikte olup, nitel yönteme dayalı, mecazlar yoluyla veri toplama tekniğiyle oluşturulmuştur. Araştırmanın evrenini ortaokul öğrencileri, örneklemini ise Malatya İli Battalgazi İlçesinde yer alan 3 ortaokuldan 5., 6., 7., ve 8. sınıf öğrencileri oluşturmaktadır. Çalışmanın örnekleminde, 251 öğrenci yer almaktadır. Araştırmanın sonucunda, 251 öğrencinin 251 metafor üretmesi, çalışmanın metafor geliştirme değerini gerçekleştirmiş olduğunu göstermektedir. Öğrencilerin ürettiği her metafor anlamsız cümle yapısı veya üretilen metaforu açıklayamaması nedeni ile belirlenen kategorilere dahil edilmemiştir. Bu durumun, öğrencilerin birçok gelişimsel özellikleri ile bağdaşmasının yanı sıra öğrencilerin kelime dağarcığı, sosyo kültürel etkenleri, yerleşim yerleri ve çevresel faktörler gibi çeşitli değişkenlerin metaforların oluşturulmasında etkili olduğunu göstermektedir. Sonuç olarak, öğrencilerin ürettiği metaforlardan sıklıkla kullanılan 17 öğrencinin oluşturduğu “Oyun” metaforudur. Üretilen diğer metaforlar ile birlikte 21 farklı kategori üretilmiştir. Çalışmada üretilen bazı metaforların açıklanamaması sebebiyle 38 metafor “Herhangi bir kategoriye dahil olmayan metaforlar” başlığıyla belirtilmiştir.

Problem Cümlesi

Piyano Eğitimcilerinin Metaforik Öğretim Yaklaşımları Nelerdir?

Çalışmanın Amacı – Önemi - Sınırlılıkları

Çalışmada; konservatuvar eğitimcilerinin kullandıkları metaforların kategorileştirilmesi ve betimlenmesi amaçlanmıştır.

Çalışmanın; piyano pedagojisi alanına katkı sağlayacağı, genel ve özel piyano öğretim tekniklerinde yeni ve farklı bakış açıları geliştireceği, eğitimci metaforik yaklaşımlarının diğer eğitimcilerle paylaşılmasının konuya duyarlılığı artıracığı, sempozyumun müzik ve akademi alt başlığına uygun ve özgün ve önemli olduğu düşünülmektedir.

Çalışma; Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Piyano Anasanat Dalı eğitimcileri ile sınırlandırılmıştır.

YÖNTEM

Tarama modelini esas alan nitel ve betimsel temelli çalışmada veriler yapılandırılmış görüşme formu ile toplanmış ve nitel tekniklerle çözümlenmiştir. Araştırmanın geçerliliği ve güvenilirliği için eğitim bilimlerinde konu alanında uzman desteği alınmış ve görüşme formu uzman eleştiri ve önerileri doğrultusunda hazırlanmıştır.

BULGULAR

Çalışma kapsamındaki;

Piyano eğitimcilerinin 4’ü konservatuvar 1’i eğitim fakültesi mezunudur. Piyano eğitimcilerinin 3’ü yüksek lisans, 2’si doktora /sanatta yeterlik eğitimi tamamlamışlardır. Piyano eğitimcilerinin 1’i kadın, 4’ü erkektir. Piyano eğitimcilerinin mesleki deneyimleri; 0-5 yıl arası 2 kişi, 5-10 yıl arası 1 kişi, 15 yıl ve üzeri 2 kişi olarak belirlenmiştir.

Piyano eğitimcilerinden sadece biri pedagojik temelli piyano eğitimi almıştır.

Piyano eğitimcilerinin 4'ü çalıştay, masterclass vb. etkinliklere katıldıklarını, metaforik yaklaşım hakkında bilgi sahibi olduklarını ve kullandıklarını belirtmişlerdir.

Piyano eğitimcilerine göre metaforik öğretim yaklaşımının yararları, (özellikle çok küçük yaştaki öğrencilerle yapılan derslerde) bir kavramı ya da notayı açıklarken başka kavramlardan yararlanıldığı ve öğrencinin bilişsel ve duyuşsal olarak gelişimine etki sağladığı şeklinde belirtilmiştir.

Piyano eğitimcileri metaforik öğretim yaklaşımlarında öğrencinin yaşına göre farklılıkları göz önünde bulundurdıklarını fakat cinsiyetine göre farklılıkları göz önünde bulundurmadıklarını yani cinsiyet ayrımı yapmadıklarını belirtmişlerdir. Piyano eğitimcilerinin Öğrencinin piyano eğitimi sürecinde özellikle icra boyutunda (bilme, sıralama, ilişki kurma, tahmin etme, analiz yapabilme, sezinleme ve anlamlandırma) belirtilen hedeflere ulaşmada metaforik yaklaşımlar kullanılabilirliği üzerine düşünceleri aşağıdaki tabloda verilmiştir.

Öğrencilerin Hedeflerine Ulaşmalarındaki Metaforik Yaklaşımlarının Kullanılabilirliğinin Piyano Eğitimcileri Açısından Değerlendirilmesi

	Olumlu	Olumsuz
Bilme	3	2
Sıralama	1	4
İlişki Kurma	4	1
Tahmin Etme	3	2
Analiz Yapabilme	1	4
Sezinleme	2	3
Anlamlandırma	4	1

Piyano eğitimcileri sağ el ve sol el tekniğinde kullandıkları metaforlara örnekleri; *Başparmağını C şeklinde tut, Avucunda portakal, tenis topu ya da elma varmış gibi tut, Kollarını yay gibi kullan, Parmaklar kedi yürüyüşü gibi olsun, Sol elini orkestranın bas grubu enstrümanlarını (çello-kontrbas) taklit eder gibi düşün* şeklinde belirtmişlerdir.

Piyano eğitimcileri pedal tekniğinde kullandıkları metaforlara örnekleri; *Araba sürüyormuş gibi hassas davran, Sağ pedalı arabanın gaz pedalı sol pedalı arabanın freni gibi düşün, Manuel araba kullanmak gibi düşün, Sağ ayak daha işlevsel olsun, Ayak tabanı kalkmadan bas* şeklinde belirtmişlerdir. Buna göre eğitimcilerin pedalın çok hassas kullanılması gerektiği düşüncesinde oldukları görülmektedir.

Piyano eğitimcileri nüans öğretiminde kullandıkları metaforlara örnekleri; *Forte; baba ayı sesi, piyano; yavru kuş sesi, Çok küçük çocuklarda hayvanlarla ilişkilendirme, daha büyüklerde ise daha çok dinlemesi gerekliliği, Kreşendoya çıkarken fırtına esiyor gibi, sakın okyanus gibi çalma ya da yağmur devam ediyor, şeklinde belirtmişlerdir.*

Piyano eğitimcileri oturuş tekniği öğretiminde kullandıkları metaforlara örnekleri; *Sırtında sopa varmış gibi dik otur, Ağaç gibi kalma kolları yay gibi kullan, şeklinde belirtilmiştir.*

Piyano eğitimcileri stil öğretiminde kullandıkları metaforlara örnekleri; *Barok dönem için metal parmaklı gibi çalma, klasik dönem için çekiç parmaklı gibi çalma, romantik dönem için ise mikser gibi çalma* şeklinde belirtmişlerdir.

Piyano eğitimcileri ritim öğretiminde kullandıkları metaforlara örnekleri; *Basit ritimleri tren sesi, kalp sesi, ya da ayak sesi ile betimleme, Gelibolu, Karaman, Ankara gibi klasikleşmiş kalıpları kullanma, vuruş değerini öğretirken elma örneğini kullanma, Ağır tempo için ayı yürüyüşü, koalanın ağaca tırmanması, hızlı tempo için çitanın koşması, orta tempo için yavru fil kaçıışı* şeklinde belirtmişlerdir. Buna göre eğitimcilerim ritim öğretiminde klasikleşmiş kalıpların dışında da çıktıkları gözlemlenmiştir.

SONUÇ

Piyano eğitimi günümüze kadar birçok gelişim göstermiş, çeşitlenmiş ve teknoloji sayesinde daha ulaşılabilir bir hale gelmiştir. Bu kadar gelişmeye rağmen piyano eğitiminde usta çırak ilişkisi her zaman daha sağlıklı ve geçerli olmuştur. Bu bağlamda da piyano eğitimcilerinin piyano öğretiminde kullandığı yöntemler, metodlar ve uygulamalar önem teşkil etmektedir. Metaforik öğretim yaklaşımı da bu yöntemlerin arasında piyano eğitimcileri tarafından geleneksel bir yaklaşım olarak her yaştaki öğrenci için kullanılmaktadır.

Metaforik öğretim yaklaşımının öğrencinin bilişsel ve duyuşsal gelişimine katkısı olduğu düşünülmektedir. Tabii ki bu yaklaşım öğrencinin yaşına göre farklılık göstermekle beraber genel itibari ile anlatılmak istenenin daha kolay kavranmasını da sağlamaktadır.

Yapılan görüşmeler sonucu; eğitimcilerin metaforik yaklaşımı çoğunlukla amatör müzik eğitiminde kullandıkları ve bu yaklaşımın piyano öğretiminde faydalı olduğunu düşündükleri sonucuna ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

- Akbaş, O. (2017). “Eğitim Bilimlerinde Yeni Yönelimler”. E. Karip, (Ed.), *Eğitim Bilimine Giriş*, (8.Baskı), (333-364). Pegem Akademi Yayıncılık, Ankara.
- Akyol, C. (2019). “Metaforların Kullanım Alanları ve Faydaları”. B. Kılcan, (Ed.), *Metafor ve Eğitimde Metaforik Çalışmalar İçin Bir Uygulama Rehberi*, (2. Baskı), (49-87). Pegem Akademi Yayıncılık, Ankara.
- Gergin, Z. (2010). Bireysel Çalgı I Dersine İlişkin Öğrenci Tutumlarının ve Başarılarının Çeşitli Değişkenler Açısından İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi. Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı. Burdur.
- Güler, A. (1997). *Eğitim Tarihi ve Sosyal Temelleri*, A.İ.B.Ü. Basımevi, Bolu.
- Güneş, C. (2019). “Metafor Nedir, Ne Değildir?”. B. Kılcan, (Ed.), *Metafor ve Eğitimde Metaforik Çalışmalar İçin Bir Uygulama Rehberi*, (2. Baskı), (1-15). Pegem Akademi Yayıncılık, Ankara.
- Özmenteş, S. (2013). “Çalgı Eğitiminde Öğrenci Motivasyonu ve Performans” *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi Journal of Research in Education and Teaching*, Cilt:2 Sayı:2 Makale No:35 ISSN: 2146-9199
- Somakçı, P. (1999). *Türk Müziği Nazariyat ve Solfeji*, Bemol Müzik Yayınları, İstanbul.
- Sönmez, V. (2009). *Program Geliştirmede Öğretmen Elkitabı*. (15. Baskı). Anı Yayıncılık, Ankara.

- Şaşan, H. H. (2002). “Yapılandırmacı Öğrenme” Hacettepe Üniversitesi Eğitim Bilimleri Bölümü, Eğitim Programları ve Öğretim Anabilim Dalı. Yaşadıkça Eğitim Dergisi. Sayı: 74-75 s. 49-52, Ankara.
- Yılmaz, N. (2006). “Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalında Uygulanan Piyano Eğitiminin Değerlendirilmesi”. Ulusal Müzik Sempozyumu Bildirisi (26-28 Nisan). Pamukkale Üniversitesi, Denizli.

“Down Sendromlu Bireylerin Hayatında Müzik: Hilal Ve Piyanosu”

Filiz Yıldız

Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Öğrencisi

filizyldz88@gmail.com

ÖZET

Eğitimin olduğu gibi öğrenmenin de sayısız tanımı yapılmıştır. En belirgin anlamıyla bireyde kalıcı izli davranış değişikliği olarak tanımlanan öğrenme, bireyin özelliklerine göre değişim gösterir. Yine bireyin; psikolojik, sosyolojik, fizyolojik ve biyolojik durumu öğrenme sürecini etkiler. Söz konusu farklı öğrenenler olduğunda ise durum daha da karmaşıklaşır. Farklı öğrenen bireyin içinde yaşadığı sosyo ekonomik ve sosyo-kültürel çevresi onun genelde toplumla ve diğer bireylerle; özelde ise müzikle olan iletişimini olumlu veya olumsuz etkilemektedir.

Bu bireylerin müziği nasıl algıladıkları, öğrenme durumları, süreçleri, yaşantılarına yansımaları hakkında çalışmaların azlığı dikkat çekmektedir.

Nitel ve betimsel çalışmada; öğrenmeyi etkileyen faktörler, bireysel farklılıklar, farklı öğrenenler ve müzik konuları üzerinde durulacak; örnek olay/vaka incelemesi tekniğinden yola çıkılarak down sendromlu bir bireyin piyano eğitimi süreci gözlenecektir. Elde edilen veriler nitel tekniklere göre çözümlenecek ve yorumlanacaktır.

Çalışmanın alana özgü, sempozyumun müziğin insan yaşamındaki önemi, etkisi ve gücünün belirlenmesi amacına ve “müzik ve toplum” alt başlığına uygun olarak hazırlandı, özellikle down sendromlu bir bireyin hayatına dair gözlem sonuçlarının ilgili kişi ve araştırmalara kaynak teşkil edeceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Down Sendromu, Farklı Öğrenenler, Çalgı Eğitimi.

“Music In The Life Of Individuals With Down Syndrome: Hilal's Piano”

Filiz Yıldız

Afyon Kocatepe University Social Sciences Institute Department of Music

Student of Proficiency in Art

filizyldz88@gmail.com

ABSTRACT

Limitless definition of training as well as education has been done. Training, which is a permanent behavior change in the individual with its them ostexplicit meaning, changes according to the individual' squalifications. The physiological, sociological, physical, biological state of the individual also effects the process of training. The situation is more complicated when thinking about the ones that learn differently. The socio-economic and socio-cultural environment of the individuals who learn differently effects positivelyor negatively their communication with society and theother individuals in general; with music in particular.

The lack of studies about how these individual perceive the music, their learning situations, processes, there flection to their lives has been into account.

In the qualitative and descriptive study; the factors that effects the learning, individual differences, different teachers and music subjects will be stated; the process of piano education of an individual with down syndrome will be observed by means of precedent / incident examination technique. The data will be analyzed and interpreted with qualitative techniques.

It is thought that the study has been prepared unique to the field and appropriate to the symposium's aim of determining music's importance, effect and power in the human life; and to the "music and society" subtitle, and that it will be a sourceforrelatedpeopleandresearches for the examination conclusions of specially to the life of individualswithdoensyndrome.

Key Words: Down Syndrome, The Ones Who Learn Differently, Instrument Education.

EĞİTİMDE FARKLI ÖĞRENENLER VE DOWN SENDROMU

Bireylerin bilişsel, duyuşsal, devinişsel ve sezişsel olarak birbirlerinden farklı yönleri oldukları bilinir. “Hiçbir çocuk bir diğerine benzemez, kendine özgedir, güçlü, zayıf yanları, yeterlik ve yetersizlikleri ile her çocuk bir bireydir” (Ataman, 2009: 14). Eğitim bir sistemdir ve bu sistem içerisindeki bireylerin özelliklerine göre planlamalar, programlar geliştirilir ve uygulanır. “Eğitim her kişinin kendisini tanımasına, yeteneklerini geliştirip varlığını gerçekleştirmesine olanak tanımalıdır” (Sönmez, 2009: 89).

Down sendromu “ilk olarak 1866 yılında Dr. John Langton Down tarafından İngiltere’de yayınlanan bir çalışmada “özel bir zekâ geriliği” olarak tanımlanmış ve Dr. Down bu çalışmada down sendromuna has bir grup özellik belirtmiştir. Çekik gözleri nedeniyle Moğol ırkı insanlarına olan benzerlikleri nedeni ile ne yazık ki uzun yıllar boyunca –Mongolizm- ya da –Mongol- isimleri ile anılmıştır. Moğol ırkına bir tür olumsuzluk yüklediği için 1960’lı yılların başında Asyalı bilim insanlarının girişimi sonucu bu terimin kullanımından vazgeçilmiştir” (Batshaw, 1998; Kozma, 2008; Pueschel, 2001; Akt. İftar, 2009: 10-11).

Down sendromu, oldukça sık rastlanan ve birçok bulgunun bir arada görüldüğü genetik kökenli doğumsal bir kromozom anomalisidir (şekil bozukluğu) (Erdek, 2013: 22).

Down sendromu, hücre bölünmesindeki bir hata nedeni ile oluşmaktadır. Sıradan bir insan vücudunda bulunan kromozom sayısı 46 iken, down sendromlu bireylerde bu sayı 21. kromozomun 3 adet olması nedeniyle 47 olarak ortaya çıkmaktadır. “Hamilelik süresince yaşanan hiçbir durum bunun sebebi değildir” (Turan, 2005: 37). Doğum sonrasında da “down sendromu iyileştirilecek ya da down sendromlu olma etkilerini yok edecek herhangi bir tıbbi tedavi şekli yoktur. Tek çare eğitimidir” (Madrid, 1997; Akt. Turan, 2005: 38).

Down sendromu kendi arasında 3’e ayrılmaktadır. Bunlar klasik tip (trizomi 21), translokasyon ve mozaik olarak bilinmektedir. en fazla görülen çeşitin %95 oranla ‘klasik tip (trizomi 21)’ olduğu bilinmektedir.

Down Sendromlu Bebek Sahibi Olma Riski

Annenin Yaşı	Down Sendromu Riski
15-19	1/1250
20-24	1/1700
25-29	1/1250
30-34	1/1000
35-39	1/500
40-44	1/135
45-49	1/40
50	1/10

Hilal Yıldız Kimdir?

1999 Yılında Isparta’ da doğmuştur. Üç kardeşin en küçüğüdür. 11 aylıkken özel eğitime başlamıştır. 6 yaşında bir yıl kreşe, 7 yaşında ise iki yıl anaokuluna gitmiştir. 8 yaşında ilkokul 1.sınıfa başlamış ve bir dönem okumuştur. 9 yaşından itibaren ise eğitimine Eğitim Uygulama ve İş Okulunda devam etmiştir. 1 yıl keman eğitimi almış, ardından piyanoya başlamış ve 3,5 yıldır piyano eğitimi almaktadır. Okul koroları ve özel korolarda solist ve korist olarak yer almaktadır. Halen Eğitim Uygulama ve İş Okulu 11.sınıf öğrencisidir.

Amatör Müzik Eğitimi

“Amatör müzik eğitimi, genel müzik eğitimiyle yetinmeyip müziğe ya da müziğin belli bir dalına amatörce ilgili, istekli, gönüllü, yatkın ve düşkün ya da tutkun olanlara yönelik olup, etkin bir müziksel katılım, zevk ve doyum sağlamak ve bunu olabildiğince sürdürüp geliştirmek için gerekli müziksel davranışlar kazandırmayı amaçlar” (Uçan, 2018: 35).

“Ülkemizde genel ve mesleki müzik eğitiminin yanında giderek önem kazanan amatör müzik eğitimi, genellikle özel müzik evleri ve müzik dershaneleri yoluyla yürütülmektedir. Değişik müzik türlerinin ve çalgıların eğitiminin verildiği bu müzik evleri vb. kurumlar yoluyla ülkemiz müzik eğitimine önemli bir katkı sağlanmaktadır” (Özdek, 2006: 9).

Türkmen, “Çocuğun Bireysel, Toplumsal ve Kültürel Gelişiminde Amatör Müzik Eğitiminin Yeri, Problemleri ve Çözüm Önerileri” adlı makalesinde, amatör müzik eğitiminin gerekliliği ile ilgili olarak şunları söylemektedir:

- “Birey sanatı algılayabilmelidir, - Toplumun her kesiminin sanata ve müziğe olan ilgilerini artırabilecek en önemli araçlardan biri amatör müzik eğitiminin yaygınlaştırılmasıdır,
- Amatör müzik eğitimiyle birey, farklı toplumları ve kültürleri tanıma imkânı elde eder,
- Amatör müzikçiler toplum için gerekli olan kültürel yaratıların üretiminde besleyici bir rol üstlenirler,

- Bireyin estetik yönü gelişir. - Amatör müzik eğitimi alan birey, popüler kültürün eseri olmayacak, tek tip müzik dinlemeyecek, müzik türleri arasında nitelikli olanı tercih edecektir,
- Birçok amatör müzisyenin profesyonelliğe geçtiği bilinmektedir. Amatör müzik eğitimi profesyonel müzik eğitimini besleyecektir,
- Amatör müzik eğitimi ile birey, kültürün, sanatın ve müziğin bireysel, toplumsal ve kültürel yaşamındaki yeri ve önemini fark edecek, sanat ortamlarında bulunmak, sanat aktivitelerine katılmak isteyecektir,
- Amatör müzik eğitimi alan birey, özellikle de çocuk, boş zamanlarını daha etkili ve verimli kullanacaktır,
- Amatör müzik eğitimi alan birey, yaşantısında karşılaştığı stres, kaygı, başarısızlık, sağlık vb. sorunları aşmada müziği bir yardımcı olarak kullanabilecektir” (2010: 964).

Türkmen’in de dile getirdiği gibi amatör müzik eğitiminin bireye olduğu kadar, topluma ve kültüre de katkısı oldukça çoktur.

Fenmen’e göre; bir ülkenin müziğinin gelişmesinde amatör müzik eğitiminin önemli bir rolü vardır. “Bir ülkenin müziği kuşkusuz ki profesyonel müzikçiler elinde yaşam bulur ve gelişir. Ama amatörlerin katkısını da küçüksemeyelim. Bu düşüncesiyle sanat yaşamına atılıp her şeyini ona hasredenler olduğu gibi, çevresini sanatsever bir düzeye yükseltmiş nice amatörler de vardır. Amatörlük ciddiyet düşmanı değildir, kayıtsızlık ve disiplinsizlikle ilgisi yoktur. Bu kapsama gire müzikçiler, profesyonellerden de fazla zevk sahibi insanlar olabilir. Bu iki kategori arasındaki fark, sanat tekniğini elde etmek için gerekli çalışmanın yalnız profesyoneller tarafından yapılabilmesindendir” (Akt. Say, 2011: 82).

Farklı Öğrenenlerde Müzik ve Piyano Eğitimi

“Bedensel farklılıklar, zihinsel farklılıklar, psikolojik durumlar dikkate alınması gereken farklılıklar olarak karşımıza çıkar. Normalin biraz dışına çıkan her durum müzik eğitiminde dikkate alınmalı ama bir engel olarak görülmemelidir. Her insanın müzikte yapabileceği bir şey mutlaka vardır. Gerek bedensel farklılıklar ya da çeşitli engeller, gerekse öğrenmeye ilişkin çeşitli farklılıklar çalgı çalmayı etkileyeceğinden, hem böyle bireylerin eğitimlerinde çeşitli düzenlemeler dikkate alınmalı, hem de uygun çalgı seçimi ile neleri yapabilecekleri ve nelerin onların yaşamına katkı sağlayacağı gereğince düşünülmelidir” (Türkmen, 2019: 127).

“Müzik eğitimi her bireyin sosyal, bilişsel, duyuşsal, devinışsel ve dil gelişiminde oldukça önemli bir yer kaplamaktadır. Bireyin gelişim basamaklarının tümünde geniş yer kaplayan müzik eğitimi, down sendromlu bireylerin gelişiminde de aynı yeri ve önemi kapsamaktadır” (Çelik, 2016: 216).

Aileler

Farklı öğrenenler ve eğitimleri süreci düşünüldüğünde; anne-baba-çocuk eğitiminin önemi üzerinde durulur. Suzuki sisteminde olduğu gibi normal öğrenenlerin müzik-çalgı eğitimlerinde de bu önemsendir. Anne ve babanın sistemin önemli bir unsuru olarak yer alması hedeflere ulaşmada olumlu bir etki yapacaktır.

Anne babalar arasında duygularla başa çıkma konusunda farklılıklar olabilir. Anne babalardan biri çok hassaslaşırken diğeri içine kapanabilir ve birisi tamamen kendini down sendromlu çocukla ilgilenmeye adanırken diğeri geri planda kalabilir (Odluyurt, 2009: 139).

“Ailelerin en büyük problemi ‘bizden sonra ne olacak’ endişesidir. Müziğe yetenekli bireylerin çocuklarının nitelikli olarak yetişmeleri bu konuda da bir yol almamıza vesile olabilir” (Çankır ve Türkmen, 2019: 224).

Metodoloji

Bu çalışmada; öğrenmeyi etkileyen faktörler, bireysel farklılıklar, farklı öğrenenler ve müzik konuları üzerinde durulmuş; örnek olay/vaka incelemesi tekniğinden yola çıkılmıştır. Bu çalışmada down sendromlu bir birey olan Hilal’in yaşamında başta piyano olmak üzere müziğin önemi üzerinde durulmuş, ailesi ve öğretmenlerinin gözlemleri betimlenmeye çalışılmıştır. Aile ve piyano öğretmenine farklı sorular, sınıf, rehber ve müzik öğretmenine aynı sorular sorulmuştur. Örnek olay/vaka incelemesi temelli çalışmada veriler yapılandırılmış görüşme yolu ile elde edilmiş ve nitel tekniklere göre çözümlenmiştir. “Örnek Olay karmaşık, özel ve ilginç bir olgunun, durumun kendi koşulları içerisinde incelenmesi olarak tanımlanabilir. Bu yöntemde güncel bir olgu, olay, durum, birey ya da grupların derinlemesine incelenmesi gerekmektedir” (Yin, 1984; Stake, 1995; Bassey, 1999; Alacapınar, 2008; akt. Sönmez ve Alacapınar, 2016: 104). Çalışmanın örnek olayı (bireyi), down sendromu teşhisi konulmuş ve üç buçuk yıldır piyano eğitimi almakta olan Hilal Çalışmanın; farklı öğrenenler ve amatör müzik eğitimi temalı araştırmalara kaynak teşkil edeceği düşünülmektedir.

Problem

Down Sendromlu Bireylerin Hayatında Müzik Nasıl Bir Yere Sahiptir? Problem cümlesinden yola çıkılarak aşağıdaki alt problemler oluşturulmuştur.

Alt Problem

- 1) Downsendromlu bireyin günlük yaşamında müzik nasıl bir yer tutmaktadır?
- 2) Downsendromlu bireyin almakta olduğu müzik eğitimi toplumsal ve bireysel davranışlarına ne şekilde yansımaktadır?
- 3) Hilal’in müzik eğitimi almasına yönelik aile görüşleri nelerdir?
- 4) Hilal in ders sürecine yönelik eğitimci görüşleri nelerdir?

Bulgular

Aile Görüşleri

Aile bireyleriyle yapılan yapılandırılmış görüşme yapılmış ve verdikleri cevaplar çözümlenirken sorular tek ele alınmamış, birbirleriyle örtüşen düşüncelere tekrar tekrar yer verilmemiştir. Tüm cevaplar toplanarak metin halinde sunulmaya çalışılmıştır. Aile bireylerinin samimi ve içten cevaplar verdikleri düşünülmektedir.

Aile ile yapılan görüşmede;

Ailede müzikle uğraşan 2 profesyonel (ablalar), 1 amatör (baba) birey olduğu öğrenilmiştir.

Hilal'in küçük yaştan itibaren müziğe olan yoğun ilgisinin farkedilmesi, duyduğu her şarkıyı hemen ezberlemesi, bir ödül verileceği zaman bunu şarkı söylemek veya da müzikle ilgili bir şey olduğunda aşırı mutlu olması ailenin bireyi müziğe başlatma kararında belirleyici unsur olmuştur.

Hilal'in yaklaşık 5 yıldır müzik eğitimi aldığı, piyanoyu sevdiği, saygı duyduğu ve severek çalıştığı, Almakta olduğu eğitiminin sorumluluklarını (ödevlerini) yerine getirdiği, piyano çalışmaya başladığında hiç sıkılmadığı dile getirilmiştir.

Çalışmalarında Hilal'in uzun süreli dikkat toplama problemi olduğu için küçük parçalar halinde çalışarak daha başarılı olduğunu belirtilmiştir.

Çalışması bittiğinde yeni bir şeyler öğrenmenin mutluluğuyla çok keyifli bir birey olduğu belirtilmiştir.

Almakta olduğu piyano eğitiminin tutum ve davranışlarına etkisi, "başarılı olmanın vermiş olduğu duyguyla özgüveninin arttığı ve bu mutluluğunu çevresindeki insanlarla paylaşmasıyla" özetlenebilir.

Sınıf-Rehabilitasyon ve Müzik Öğretmenleri Görüşleri

Sınıf, Rehabilitasyon ve Okul Müzik Öğretmeniyle yapılan yapılandırılmış görüşme soruları aynıdır. Öğretmenlere 11 soru sorulmuştur. Verdikleri cevaplar çözümlenirken sorular tek tek ele alınmamış, birbirleriyle örtüşen düşüncelere tekrar tekrar yer verilmemiştir. Tüm cevaplar toplanarak metin halinde sunulmaya çalışılmıştır. Öğretmenlerin samimi ve içten cevaplar verdikleri düşünülmektedir.

Öğretmenler, Hilal dışında down sendromlu başka çocuklarla çalıştıklarını belirtmişlerdir.

Öğretmenler "Hilal'in müzik eğitimi alması bireysel ve toplumsal davranışlarını etkilemekte midir? Görüşleriniz nelerdir?" sorusuna "Etkilemektedir" cevabını vererek, Hilal'in olduğundan daha mutlu ve sevgi dolu olduğu, mutlu bireylerin mutlu toplumları oluşturacağı, Hilal'in genetik olarak müziğe yatkınlığı olan bir çocuk olduğu, Müzik ve diğer derslerde kendine güvenir şekilde duruyor olması ve bunun da Hilal in özgüven kazanımının olduğunu gösterdiği, Hilal'in kendini ifade ederken heyecanlanabildiği fakat sahnede veya sınıfta onca kişinin karşısında müzikle ilgili bir şey sergilerken (ritim çalarken, şarkı söylerken, piyano çalarken) bir profesyonel gibi davranıyor olması görüşlerini dile getirmişlerdir.

Öğretmenler "Almakta olduğu piyano eğitiminin Hilal'in bilişsel gelişimine katkısı olduğunu düşündüğünüz örnek verebileceğiniz davranışlar var mı?" sorusuna 'evet var' cevabını vererek benzer örnekleri vermişlerdir. Bu örnekleri 'notaları bilmesi, çalışılan parçaları unutmaması, sürekli tekrar etmesi, hatırlamadığında şarkının sözlerini neydi neydi:) diyerek tatlı tavırları düşünceleri, zihninin canlı kalmasına olanak sağlıyor. Hilal piyano derslerine gitmeye başladıktan sonra notaları ve piyano tuşlarındaki notaların ismini öğrenmeye başladı ve bunu okuldaki müzik derslerinde de kullanmaya başladı ve kendine olan güveni arttı.' şeklinde ifade etmişlerdir.

Öğretmenler "Almakta olduğu piyano eğitiminin Hilal'in duygusal gelişimine katkısı olduğunu düşündüğünüz örnek verebileceğiniz davranışlar var mı?" sorusuna 'evet kesinlikle var' cevabı vererek bazı örnekler vermişlerdir. Rehabilitasyondaki öğretmenin örneği şu şekildedir: "Dersimizde muhabbetimiz esnasında çayır çimen geze geze' yi dinlerken sözlerinin bir yerinde ben gelin olmam ki babam çok üzülür, ağlar, dayanamaz demesi duygusal gelişimine güzel bir örnektir" Diğer öğretmenlerin ise bu konudaki görüşü 'piyano eğitimi

almaya başladıktan sonra derslere daha ilgili ve bir şeyleri daha bilinçli yaptığının farkında. Bunu yapabildiği için de çok daha mutlu.’ şeklindedir.

Öğretmenler “Almakta olduğu piyano eğitiminin Hilal’in el becerilerine, kaslarının gelişimine ve psikomotor gelişimine katkısı olduğunu düşündüğünüz örnek verebileceğiniz davranışlar var mı?” sorusuna Hilal’in piyano eğitimiyle eş güdümlü olarak ritimsel algısının çok geliştiğini, ritim çalgılarını eskiye oranla daha iyi çalmaya ve daha iyi hakim olmaya başladığını dile getirmişlerdir.

Öğretmenler “Almakta olduğu piyano eğitiminin Hilal’in iletişim becerilerine katkısı olduğunu düşündüğünüz örnek verebileceğiniz davranışlar var mı?” sorusuna şu örneği vermişlerdir: ‘Hilal normal yaşamında utangaç bir çocuk olmakla beraber bazen kendini de ifade ederken utanma ve sıkılma davranışı gösterebiliyorken sahnede piyano çalarken utangaç bir çocuk olmaktan çıkıp kendine güvenen bir çocuk haline geliyor. Derslerde arkadaşlarına aldığı eğitimle ilgili yardımlaşmalar yapabiliyor notalar hakkında veya ritimlerle alakalı yardımlaşmalar yapabiliyor.’

Öğretmenler “Almakta olduğu piyano eğitiminin Hilal’in toplumsallaşmasına katkısı olduğunu düşündüğünüz örnek verebileceğiniz davranışlar var mı?” sorusuna üç öğretmen de aynı cevabı vermiştir. ‘Eskiden *rehabilitasyon merkezinde veya okulda sessiz olan Hilal şimdi özel günlerde rol almaktan çekinmez, görev almak ister, öğretmenleriyle insanlarla iletişim kurmaktan keyif alır. Piyano eğitimi aldığı kuruma gittiğini, oradaki yaşadığı olayları anlatması, konserlere çıkınca mutlu olması ve bunu heyecanla anlatması toplumsallaşması ve kendini ifade etmesinin bir göstergesidir*’

Öğretmenler “Almakta olduğu piyano eğitiminin Hilal’in sosyal çevresine katkısının olduğunu düşündüğünüz örnek verebileceğiniz davranışlar var mı?” sorusuna Hilal’in okul öğretmen ve arkadaşlarıyla bir proje kapsamında Almanya’ya gitmesi, gittiği insanları söylemesi, gezdiği mekanları belirtmesi, Afyon ‘a Korolar Şenliğine, Amatör Çalgıcılar Festivaline gitmesi ve bunları okulda ve rehabilitasyon merkezinde öğretmen ve arkadaşlarına anlatması, piyano öğretmeniyle geçen diyaloglarını anlatıyor olması, konserlere çıktığında toplum önünde bulunuyor olması ve bunu heyecanla dile getiriyor olması sosyal çevresine katkısının olduğunu göstermektedir” şeklinde belirtmişlerdir.

Öğretmenler “Almakta olduğu piyano eğitiminin Hilal’in farklı konularda verilen bilgi ve becerileri öğrenmeye olan istek ve bakış açısını değiştirmekte midir?” sorusuna yaklaşık benzer cevaplar vermişlerdir. Öğretmenlere göre Hilal’in farklı konularda verilen bilgi ve becerileri öğrenmeye olan istek ve bakış açısı değiştirmektedir, örneğin başka enstrümanlar dikkatini çekmektedir ve onların nota yerlerini merak etmektedir. Müzik dışı derslerde de bazen (örneğin Türkçe-Matematik) anlatılan konunun dışında çok farklı sorular sorarak öğrenme isteğinin arttığı görülmektedir.

“Hilal’in tutum ve davranışları aynı durumdaki diğer öğrencilerle kıyaslandığında nasıldır?” sorusuna öğretmenlerin vermiş olduğu cevaplar benzeşmektedir. ‘Hilal diğer downlu bireylere göre kesinlikle daha özgüvenli bir çocuk’ cevabını vermişlerdir. Ayrıca müzik öğretmeni şu bilgiyi paylaşmıştır; ‘İnatçı olmaları down sendromluların tipik özelliğidir ve bu da davranış bozukluğu şeklindedir. Hilal’de sanırım bu azim yönünde... Hiçbir davranış bozukluğuna şahit olmadım, ufak sıkıntılarda da uyarmak kafidir. Müzik dersi konusunda yorulmak bilmez, sıkılmaz, sorumluluk bilinci kazanmıştır. Genelde hep aşık olurlar ve bu da saplantılı olur Hilal de böyle bir duruma da rastlamadım. Onun aşkı –müziktir- diyebiliriz. Mutluluğuna mutluluk eklemiş gibi, bu özellikleriyle diğer down sendromlulardan ayrıldığını söyleyebilirim.’

“Hilal’in yetenek ve becerileri aynı durumdaki diğer öğrencilerle kıyaslandığında nasıldır?” sorusuna öğretmenlerden biri ‘Eğitimde özellikle de özel eğitim de her öğrenci farklı dünyadır. Bireysel farkları vardır birbirlerinden ayrılırlar ama durumu Hilal ile aynı olan bir öğrenciyle çalışmadım.’ Cevabını verirken diğerleri Hilal in ritim algısının aynı durumdaki öğrencilerle kıyaslandığında ağır basmakta olduğunu, şarkıları ve verilen şiirleri daha kolay ezberlediğini dile getirmişlerdir.

Piyano Öğretmeni Görüşleri

Piyano öğretmeniyle yapılan yapılandırılmış görüşmede öğretmene 13 soru sorulmuştur. Öğretmenin vermiş olduğu cevaplar aşağıda doğrudan verilmiş ve yorumlanmaya çalışılmıştır. Öğretmenin vermiş olduğu cevaplarda samimi ve içten olduğu düşünülmektedir.

1. Hilal kaç yıldır müzik eğitimi almaktadır?

-5 yıl

2. Sizinle kaç yıldır çalışmaktadır?

-3,5 yıl

3. Hilal müzik eğitimi olarak sadece piyano eğitimi mi almaktadır? Piyano eğitimi destekleyici diğer müzik eğitimi uygulamaları nelerdir?

-Evet- Eğitimimizin ilk 1 yılı Orff çalgıları ile desteklendi.

4. Eğitimini aldığı çalgı ile etkileşimini nasıl değerlendiriyorsunuz? (çalgı iletişimini seviyor mu, arkadaş olarak görüyor mu? Enstrümana nasıl davranıyor?)

-Çalgısını çok seviyor. Sevdiği parçalarda arkadaşı gibi görüyor. Zorlandığı Pozisyonlarda (Teknik anlamında) ve parçaların zorluk seviyesine göre çalışılan parçalara gösterdiği ilgi ve duygu değişimi farklılaşıyor.

5. Derse geldiğinde nasıl bir tutum sergilemektedir?

-3,5 yıldır çalışıyorum. Her derse ilk günkü heyecanıyla geliyor, gözlerinin içi gülüyor.

6. Ders sırasında öğretmenin çalmasını istediği bir parçayı çalamadığında nasıl bir tutum sergilemektedir?

-Direkt dikkati dağılıyor. Uzun bir süre elleriyle oynuyor. Çalamadığı için ellerini suçluyor. (Hilal elleriyle oynamaya başladıysa ya sıkılmıştır ya da anlatılan konuyu anlamamıştır. Sürekli “Selin Öğretmenim” diyerek sarılmak istiyor.

7. Ders sırasında öğretmenin çalmasını istediği bir parçayı çalabildiğinde nasıl bir tutum sergilemektedir?

-“Çaldım”! diyerek iki eliyle piyanoya güçlü bir şekilde vuruyor. Kendisini alkışlıyor. Öğretmeni dışında yabancı şahıslara da başardığı parçaları dinletmek istiyor. Yine öğretmenine sarılmak istiyor. Hissettiği sevinci paylaşmak istiyor.

8. Almakta olduğu eğitiminin sorumluluklarını (ödevlerini) yerine getirirken nasıl bir tutum sergiler?

-“Hilal çok çalışacak”! der. ve dersin bitimine kadar bu cümleyi defalarca tekrarlar. Eğer çok sevdiği bir parça verilmişse, sürekli evde pratik yapar. Derse tam olarak geri getirir. Sevmediği bir ödevi olursa çalışmaz, sadece sevdiği parçalara çalışır.

9. Piyano çalışmaya başladığında nasıl bir davranış sergiliyor?

-Derse ilk girdiğinde, defterini açıp nota okumak için öğretmenini bekler. Nota okuma egzersizleri bittikten sonra, piyonunun başına geçer, parmak egzersizlerini yapar (kendiliğinden yapar – öğretmen her hangi bir uyarıda bulunmaksızın), ödev olarak verilen parçalardan en sevdiği parçayı çalar (bir kere çaldıktan sonra, güzel olduğu kanıtlandığında hemen şarkı söylemek ve dans etmek ister.)

Kısa bir süreliğine de olsa şarkı söyleyerek parçanın ve yaptığı çalışmaların onaylandığını düşünür.

10. Çalışma sürecinde yaşadığı problemler var mı? Varsa neler?

-Piyano başında çok uzun bir süre vakit geçirdiğinde, sürekli su içmek ister. O gün derse mutlu geldiyse de kafasında başka bir sorun varsa dikkat dağınıklığı, elleriyle oynama, sürekli temasta bulunma ellerini piyanoda yapılamaması gerektiği gibi çalma gibi davranışları sergiler.

11. Çalışması bittiğinde nasıl bir tutum sergiliyor?

-Eğer ailesi tarafından ders bitiminde bir ödül varsa koşarak gider ama aksı takdirde kurumda bulunan bütün öğretmenlere yaptığı çalışmaları göstermek ister.

12. Ders bitiminde beklentileri var mı? Ödül ve ceza gibi yaptırımlar uyguluyor musunuz?

-Hayır yok. Hayır uygulamıyorum.

13. Almakta olduğu piyano eğitimi bireysel veya toplumsal davranış ve tutumlarını etkilemekte midir?

-Evet etkilemektedir. Kurumdaki diğer öğrencilerle ilk yıllarda iletişime ve temasa geçmezken şuan ise kuruma gelen bütün bireyleri selamlar ve tanışmak ister. Çok küçük bir öğrenci bile olsa onu öpmek ister. Kurumdaki diğer öğrenciler ilk yıllarda Hilal den çekinirken, şuan diğer arkadaşları gibi Hilal’e yakın durmak istemektedirler. Geçen seneki konserimizde Hilal koro konserinde solo şarkı söylerken, ilk provada diğer öğrenciler yadırgadığı için tam performans sergileyememişti. Fakat konserde seyircilerimizin göstermiş olduğu pozitif yoğun ilgiden ve o an öğrencilerin Hilal hakkında görüşleri pozitif yönde tamamen değişti ve şuan çoğu öğrencimiz Hilali görmediğinde “ Hilal/Hilal abla gelmiyor mu?” diye sorular sorarak özlediklerini belirtmektedirler.

Sonuç ve Öneriler

Yapılan çalışmada elde edilen verilere göre;

Hilal’in müzikle uğraşan bir ailenin çocuğu olduğu,

Çok küçük yaştan (hatta anne karnından) itibaren müzikle iç içe olduğu,

5 yıldır müzik eğitimi aldığı,

Piyanoyu sevdiği, saygı duyduğu ve severek çalıştığı fakat uzun süreli dikkat toplama problemi olduğu için küçük parçalar halinde çalışarak başarılı olduğu,

Ders bitiminde yeni bir şeyler öğrenmenin mutluluğuyla çok keyifli bir birey olduğu,
Müzik eğitimi almasının bireysel ve toplumsal davranışlarını etkilediği,

Almakta olduğu piyano eğitiminin bilişsel, duyuşsal, devinişsel ve iletişim becerilerine katkı sağladığı,

Almakta olduğu piyano eğitiminin toplumsallaşmasına ve sosyal çevresine katkı sağladığı,

Tutum ve davranışlarının aynı durumdaki diğer öğrencilerle kıyaslandığında çok farklı olduğu (daha özgüvenli, daha emin vs...)

Piyano eğitiminin ilk yılının Orff çalgılarıyla desteklendiği,
Her piyano dersine ilk günkü heyecanla geldiği,

Verilen parçayı çalamadığında dikkatinin dağıldığı ve ellerini suçladığı, Çaldığında ise “Çaldım”! diyerek sevindiği, öğretmeni dışında başkalarına çalmak istediği,

Öğretmeninin çalışması gerektiğini söylediğinde “Hilal çok çalışacak öğretmenim” diyerek kendini motive ettiği,

Derse geldiğinde büyük bir titizlikle öğretmeni gelinceye kadar hazırlık yaptığı,

Güzel çaldığında şarkı söylemek veya dans etmek istediği,

Kurumdaki diğer öğrencilerle ilk yıllarda iletişime ve temasa geçmezken şuan ise kuruma gelen bütün bireyleri selamlayıp, onlarla sohbet etmek istediği,

Kurumdaki diğer öğrencilerin ise Hilal gelmediği zaman merak edip sordukları sonucuna ulaşılmıştır.

Hilal’in almakta olduğu piyano eğitiminin tutum ve davranışlarına etkisi ise “başarılı olmanın vermiş olduğu duyguyla özgüveninin arttığı ve bu mutluluğunu çevresindeki insanlarla paylaşmasıyla” açıklanabilir.

Özetle; Down Sendromlu bir bireyin yaşamında müziğin önemli bir yer tutabileceği, eğitim yaşamında müziğin önemli bir rol üstlenebileceği anlaşılmıştır. Müzik yoluyla verilecek eğitimin daha etkili ve kalıcı izli olacağı, Down Sendromlu çocukların eğitiminde müziğin daha çok yer almasının ve müzik yoluyla eğitim verilmesinin sosyal ve psikolojik gelişimleri ile fiziksel aktivitelerinde etkili olabileceği sonucuna ulaşılmıştır.

Ülkemizde son yıllarda engelli bireylere yönelik çalışmalar artmakta ve verilen önemin arttığı gözlenmektedir. Bununla birlikte yapılan çalışmalar yeterli olmaktan çok uzaktır ve bu alanda özellikle müzik eğitimcisi yetiştirilmemektedir. Müzik eğitimcilerinin özel eğitim uzmanlığı alarak bu alanda da hizmet verebilmelerinin sağlanması ve Down Sendromlu bireylerin yaşamına müzik eğitiminin daha etkin bir şekilde yer almalarının sağlanması umut edilmektedir.

KAYNAKÇA

- Çankır, B. Türkmen, U. (2019). Otizmli Çocukları Olan Ailelerin Profesyonel Müzik Eğitiminden Beklentileri, Uluslararası Müzik ve Bilimler Sempozyumu, (s. 219-230) İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Yayınları, İstanbul
- Çelik, S. (2016). *Down Sendromlu Çocukların Eğitiminde Müziğin Önemi Ve Ritim Sazların Kullanımı*, Sanat Eğitimi Dergisi, Cilt 4, Sayı 2,
- Erdek, M. (2003) Down Sendromu Kromozom Akrabalarım, Tezer Matbaası, İzmir.
- İftar, E. T. (2009). “Down Sendromu”. E.S. Batu (Ed.), 0-6 Yaş Arası Down Sendromlu Çocuklar ve Gelişimleri, (9-39). Kök Yayıncılık, Ankara.
- Odluyurt, S. (2009). “Down Sendromlu Çocuklarla Aile Yaşantısı”. E.S. Batu (Ed.), 0-6 Yaş Arası Down Sendromlu Çocuklar ve Gelişimleri, (133-156). Kök Yayıncılık, Ankara.
- Özdek, A. (2006), Özengen Müzik Eğitimi Veren Kurumlarda Klasik Gitar Eğitimi, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Say, A. (2011). Müzik Öğretmi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Sönmez, V. (2009). Sevgi Eğitimi, Anı Yayıncılık, Ankara.
- Sönmez, V. Alacapınar, F. (2016). Örneklendirilmiş Bilimsel Araştırma Yöntemleri (4. Baskı), Anı Yayıncılık, Ankara.
- Turan, A. (2005). Sevgi Dili Konuşan Çocuklar, Sistem Yayıncılık, İstanbul.
- Türkmen, U. (2010). *Çocuğun Bireysel Toplumsal ve Kültürel Gelişiminde Amatör Müzik Eğitiminin Yeri Problemleri ve Çözüm Önerileri*, İlköğretim Online, 9 (3).
- Türkmen, E. F. (2019). Müzik Eğitiminde Öğretim Yöntemleri, (4.Baskı), Pegem Akademi, Ankara.
- Uçan, A. (2018), Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar ve Türkiye’deki Durum, (4. Basım), Arkadaş Yayınevi, Ankara.



“Popüler Müzikte Metinlerarası ve Göstergebilim Tabanlı Bir Analiz Modeli”

Gökmen Özmenteş

Akdeniz Üniversitesi

ÖZET

Postmodernite ve özellikle Kültürel Çalışmalar ile birlikte edebiyat ve sanat alanında hızlanan dilbilimsel ve göstergebilimsel okuma/anlama yaklaşımları popüler müzik için de verimli bir analiz perspektifi sunmuştur. Derrida'nın *anlamın ertelenmesi (différance)* kavramı müziğe uyarlandığında müzikteki metinsel (sözler) ve teknik (melodi, armoni, ritim, kayıt teknikleri vs.) unsurların anlam üretme sürecinde simbiyotik ve boylamsal bir ilişki içinde olduğu görülecektir. Müzik videolarındaki göstergeler de bunlara eklendiğinde popüler müzikte anlamın çok katmanlı bir hale geldiği görülecektir. Araştırmada popüler müzikte *anlam inşasına* ve anlamın işaret ettiği *kimlik* noktasına varmayı sağlayacak bütünsel bir analiz/okuma modeli önerilmiştir. Model iki düzeyden oluşmaktadır. İlk düzey Kristeva ile başlayan ve S.Lacasse'ın popüler müzik için çizdiği çerçeveye uzanan metinlerarası analiz anlayışının genişletildiği temel analiz çerçevesidir (MA-Temel Analiz Çerçevesi). Bu düzey, müzikler arasındaki alışveriş ve etkilenme üzerinden anlam ve bağlamın değişimine ilişkin metinsel/müzikal verileri içermekte ve temel düzeyde analizi göstermektedir. İkinci düzey ise popüler müzik videolarının metinlerarası analizleri ile ilişkilendirilebilecek görsel unsurların göstergebilimsel analizini içermektedir (MA+GB-Genişletilmiş Analiz Çerçevesi). MA analiz düzeyi çoğu zaman tek başına da kullanışlıdır. Ancak her iki düzeyin birlikte işlediği MA+GB-Genişletilmiş Analiz Çerçevesi daha az örnek içermekle birlikte popüler müzikte anlam ve kimlik inşasındaki değişimi çok daha net bir şekilde temsil etmektedir. Çalışmada, modelin kavramsal ve müzik teorik arkaplanı ortaya konmuş ve açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Popüler müzik, Metinlerarasılık, Göstergebilim, Müzik Analizi

“An Intertextual and Semiotic Analysis Model for Popular Music”

ABSTRACT

Linguistic and semiological reading and understanding approaches have won popularity in literature and art along with postmodernism and particularly cultural studies. They can also be used to analyze popular music efficiently. Adapting Derrida's concept of *différance* to music will show that music's textual (lyrics) and technical (melody, harmony, rhythm, recording techniques, etc.) elements are in a symbiotic and longitudinal relationship while producing meaning. In addition, signs in music videos will also show that the meaning in popular music has a multilayered structure now. This study proposes a holistic analysis and reading model that will allow to access to *the construction of meaning* and the point of identity to which the meaning refers. This model is composed of two levels. The first level is the fundamental analysis framework, an expanded version of the understanding of intertextual analysis starting with Kristeva and extending to the framework drawn by Lacasse for popular music (IA-fundamental analysis framework). This level includes textual and musical data regarding the change of meaning and context through the exchange and interaction between pieces of music. The second level includes semiotic analyses of visual elements that can be associated with intertextual analyses of popular music videos (IA+S-extended analysis framework). The analysis level of IA is mostly useful on its own as well. The IA+S-extended analysis framework,

which is used by the two levels together, includes fewer examples. However, it represents a change in meaning and identity construction in popular music much more clearly. This study identifies and describes the conceptual and musical theoretical background of the model.

Keywords: Popular Music, Intertextuality, Semiotics, Music Analysis

GİRİŞ

Kökleri Kristeva'nın 1960'lı yıllardaki çalışmalarına dayanan metinlerarasılık, farklı bağlam ve tarihlere ait metinler arasındaki alışveriş ve etkileşim üzerinden anlamın izinin geriye doğru izlenebilirliğini sağlayarak metinler arasında akan, dolaşan ve paylaşılan anlamın haritalanma olanağını sunmaktadır. Bir metnin *şimdiki* ve *geçmişteki* formları arasındaki belirli yapısal özellikler üzerinden yürütülen analizin işaret ettiği her türlü ilişki, etkileşim, dönüşüm ve farklılıklar metindeki yapı özellikleri ve anlam arasında somut göstergeler sunmakta ve anlamın dönüşüm sürecini de ortaya koymaktadır. G.Genette'nin *bir metnin içinde diğer metinlerin varlığı* (Durmuş, 2012) olarak tanımladığı metinlerarasılık yaklaşımında Kristeva'nın dikkati çektiği nokta bir metnin diğer metni/metinleri bire bir taklit etmesi değil, önceki metinlerden yola çıkarak yeni metinlerin oluşturulmasıdır. Geçmişle kurulan sürekliliğin/kopuşun metinlerdeki somut yapısal özelliklerle ilişkilendirilerek ortaya konması o alanda inşa olunan anlam/işlev dönüşümüne ilişkin yorumları sadece retoriğe dayanmaktan kurtaracak, dönüşerek yaşayan metinlerin anlam inşasını güçlendirecektir. Metinlerarası analizler ile şu olanaklara kapı açılabilir:

- Metinlerde ne değişmiştir? (Yapısal nitelikler)
- Metinlerdeki bu yapısal değişim neyi gösteriyor? (Anlam değişimine neden olan yapısal nitelikler nelerdir, bunu nasıl yapıyorlar?)
- Metinlerdeki anlam dönüşümü neyi gösteriyor? (Değişen anlamlar üzerinden tarihsel yorum olanağı)

Popüler Müzikte Metinlerarasılık

Aslında müzikte metinlerarasılığı popüler müzik dışında Batı Klasik Müziği'nde ve çok farklı kültürlerin halk müziklerinde görmek de mümkündür. Ancak yazınsal alandan kaynaklı bir analiz yaklaşımı olarak metinlerarasılığın müzikte ilk olarak popüler müziklerde işletildiğini görüyoruz. Bu konuda yapılmış çalışmaların başında L. Poirier'in 1994'de Kanada Quebec'de verdiği *İkinci El Müzik (La Musique au second degre)* başlıklı seminer gelmektedir. Poirier bu sunumunda esasen G.Genette'nin 1982 tarihli *Palimpsestes: la litterature au second degre* kitabındaki teorik yaklaşımları popüler müziğe uyarlamaya çalışmıştır (Lacasse, 2000: 35). Bu girişimleri takiben popüler müzik alanında metinlerarası analiz yaklaşımını kuramsallaştıran ve böylelikle eldeki çalışmanın arkaplanını oluşturan isim S.Lacasse olmuştur. 2000 tarihli *Intertextuality and Hypertextuality in Recorded Popular Music* isimli çalışmasında konunun kuramsal temellerini atan ve metinlerarası tekniklerin müzikte işletilebilirliğine yönelik çerçeveyi çizen Lacasse 2018 tarihinde L.Burns ile birlikte kaleme aldığı *The Pop Palimpsest: Intertextuality in Recorded Popular Music* başlıklı kitapta Genette'deki *-metin* son ekini *-phono* olarak dönüştürmüş ve konunun müzik alanına taşınmasında ilk ve en önemli kavramsal değişimi sağlamıştır. Buradaki amaç yazınsal alanların malzemesi olan *metin* kavramının müzikteki karşılığını *phono* olarak işaret etmenin yanı sıra, yazınsal alanlardaki *kapatılmış metin* kavramının müzikteki karşılığını *kaydedilmiş müzikler (phonogram)* olarak dönüştürmenin bir olanağını sunmaktır. Notasyon sistemleri her ne kadar yazınsal alanlardaki

kapatılmış metinlere karşılık geliyor gibi görünse de, icra ve notanın gösterdiği sound ideali arasındaki doğal kopukluk ve temsiliyet sorunu *kaydedilmiş müzik* kavramı ile çözülmeye çalışılmıştır. Ayrıca popüler müziklerin ve halk müziklerinin büyük oranda standartlaştırılmış notasyon sistemlerinin sınırları dışında icra edilmeleri, informal öğrenmeye dayalı karakterleri odağı tamamen *sound*'a yönelmiş ve kayıt da sound'un temsili olarak görülmüştür. Lacasse (2018) böylelikle tüm teorisini kaydedilmiş müzikleri de kapalı, sabit ve analize hazır metinler olarak görme varsayımına oturtmuştur. Öte yandan bu tercih, kaydedilmiş popüler müziklerin diğer müziklere oranla metinlerarası ilişkiler ve etkileşimler bakımından daha zengin olduğunu da düşündürmektedir. Keza, telif hakları konusundaki güncel tartışmaların daha çok popüler müzik sahasında yaşanması analizin bu müzik türü üzerinden yürütülmesindeki tercihin doğruluğunu da göstermektedir.

Popüler Müzik Analizi

Tagg popüler müzik alanında ciddi müzikal analizlere gereksinim olduğunu belirttiğinde yıl daha 1982 idi. O dönemde popüler müzik çalışmaları henüz ciddi bir saha olarak müzikoloji dairesi içinde ele alınmadığından Klasik Batı Müziği merkezli geleneksel müzik analiz yöntemlerinin baskınlığı iyice hissedilmekteydi ve müzikoloji akademileri müzikle ilgili kayıt, medya ve üretim ağlarını görmezden gelmekteydi (Tagg, 1982, 1995). Sadece belirli bir sanat müziğini analize layık gören tutumu nedeniyle Tagg (1982: 38) akademik dünyayı statik ve ebedi fildişi kulelerde yaşayan bir cemaat olarak tanımlamış ve bu şizofrenik statükonun kapitalist dünyada yenildiğini belirtmiştir. Çünkü müzik kamuoyunu duygusal-bilişsel, özel-kamusal, bireysel-toplu, içedönük-dışadönük, eğlenceli-ciddi vb. ikilikler üzerinden yapay şekilde bölme ve kamplaştırma işlevini de yürüten statükonun *hiç kimseyle buluşmama* sendromu kabul edilemez bir durumdur ve insanlığın yaşadığı gelişimlere paralel bir müzik tarihi yazımını zorunlu kılmaktadır (Tagg, 1982: 38). Bu bağlamda Tagg (1982: 39) popüler müzik çalışmalarına/analizine duyulan gereksinimi şu sosyolojik nedenlere bağlamıştır:

- Endüstri toplumlarındaki insanların müziğe ayırdıkları zaman ve bütçedeki büyük artış,
- Toplumsal sınıf yapısındaki kayma. Tıpkı çocukluk ve yetişkinlik arasındaki işsizlik sınırı gibi öğrenciler ya da gençler arasında da sosyo-kültürel olarak tanımlanabilir grupların ortaya çıkması ve onların da kolektif kimliğe olan gereksinimi. (Popüler müziklerin gençler arasında bir kimlik göstergesi haline gelmesi ve bu açıdan sosyolojinin sahasına dâhil olması)
- Notaya alınmayan/alınmamış müziklerin dağıtımı ve depolanmasını sağlayan teknolojik gelişmeler,
- Transistörizasyon ve mikro elektronik alanındaki gelişmelerin tümünün müziğin kitlesel yayılmasındaki rolü,
- Film, TV, video ve reklam gibi görsel-işitsel medyada müziğin yeni işlevlerle kullanılması,
- Klasik müziğin iletişimsizlik krizi ve durgunluğu,
- Sesin yayıldığı ortamın lo-fi sistemlerle değişmesi, yüksek sesli müzik dinleme alışkanlıkları,
- Çeşitli Avrupa ve Afro-Amerikan çıkışlı müzik türlerinin sanayileşmiş toplumlarda çeşitli bağlamlarda ortak bir müzikal ifade dili olarak kabulü, yaygınlaşması.

- Sanat müziği geleneğinde eğitilmiş entelektüeller ile kaçınılmaz şekilde Presley, Beatles ve Rolling Stones'a maruz kalan aynı gelenekten gelen entelektüellerin yer değiştirmesi.

Dolayısıyla popüler müzik analizi salt bir müzikal analiz olmanın ötesinde çok sayıda müzik-dışı bağlamı aydınlatma işlevi de görecekler. Klasik Batı Müziğinin söylemsel, ideolojik ve kurumsal hegemonyasına rağmen gerçek yaşamda ve sektörde ağırlığını giderek arttıran popüler müziğin analizi de böylelikle kendine özgü yaklaşımları gerektirmiştir. Bir müzikal içerik analizi olduğu gerçeğinden yola çıkıldığında popüler müzik analizinin ilk sorununun metodolojik olduğu görülecektir. Notaya alınmış Klasik Batı Müziği'ndeki yapısal öğelerin analizine dayanan geleneksel müzikoloji yaklaşımları popüler müzik analizinde yetersiz ve işlevsizdir. Bunun temel nedeni Tagg'e (1982: 41) göre popüler müziklerin üretim ve dağıtımında ana aygıtın nota olmamasıdır. Bir başka deyişle popüler müzikte informal üretim ve öğrenme bağlamlarında notaya gereksinim duyulmaması ortada analiz edilecek sadece sound malzemesini zorunlu kılmaktadır ki bu da geleneksel analiz açısından subjektif bir durum olarak görülmektedir. Tersine, Batı Klasik Müziği analizinde analizcinin ilk ve en somut malzemesi müziğin yazılı olduğu ve statik tasarımını içeren notadır. Nota malzemesi böylece analizcinin müzikal içeriği işleme kaynaklı subjektif estetik yargılardan uzak, tarih/kültür içinde uzlaşıya kavuşmuş önceden verili somut göstergeler üzerinden analiz etmesini sağlayan güvenilir bir kaynak haline gelmekte ve analizi *bilimsel* kılmaktadır. Bu tür bir analizin de aslında o müziğin (soundun) analizi mi yoksa müziği gösteren notadaki yapısal özelliklerin mi bir analizi olduğu tartışmaya açık olsa da, çok uzun süredir başvurulmuş ve müzik analizi dendiğinde akla gelen tek yöntem olduğu da ortadadır.

Görsel-işitsel medyadaki müziğin incelenmesinde kültürel çalışmalar sahasının belli başlı disiplinlerinin baskınlığı, yani müziğe müzik dışı alanlardan bakışın temel nedenleri Tagg'a (1995) göre müzik sahasındaki epistemik cemaatin tutumundan kaynaklıdır. Cemaat içindeki aktörleri ve tutumlarını Tagg (1995) şöyle özetler: (i) *Yaptıkları müziği açıklamada isteksiz, utangaç ya da şüpheli olan müzisyenler*, (ii) *müzik dışında hiçbir şey konuşamayan müzikologlar*, (iii) *müzik yapmayı ve müzikal yapı hakkında kafa yormayı bırakmış müzisyenler/müzikologlar*. Aslında bu eleştiri çok büyük oranda doğruluk payı içerse de, müzik yapmak ve müzik hakkında düşünmek/bilim yapmak arasındaki ontolojik ve epistemolojik temelli tartışmaları çağrıştırmaktadır. Kısacası müzik alanının aktörleri *yapılan bir şey* olarak müziğin edimine aşırı odaklandıklarından müziği inceleme görevini çoğunlukla müzik-dışı alanlara kaptırmışlardır. Keza, Tagg (1995: 3) de müzisyen, besteci, şarkıcı ve kayıt mühendislerinin yaptıkları müziğe büyük bir zaman ve enerji ayırdıklarını çünkü *işlerinin bu olduğunu* belirtmiştir. Ancak bu durumda karşılaşılan müzik-dışı alanlardan gelen bilgi yığınının müzik-içi saha tarafından anlamlandırılması ya da kabulünde sorunlar ortaya çıkmakta, müziğin bilgisi ve edimi arasındaki çatlak büyümektedir. Müziğin müzik-dışı alanlarca incelenmesinde sembol sistemlerinin hiyerarşisi gündeme gelmekte ve müzikal semboller akademideki epistemolojik zincirde arka sıralara yerleştirmektedir. Böylelikle müzikal malzeme; ölçülebilme, gözlemlenebilme, yanlışlanabilme gibi rasyonel ölçütlere sahip olan ve hiyerarşinin üst sıralarında yer alan sözel ve görsel sembollerin baskınlığı üzerinden analize tutulmaktadır. Bu hiyerarşide son sıraya yerleştirilen müzikal sembollerin en önemli özelliği notaya alınmamış olma varsayımına dayalıdır. Notaya alınmış müzik ise hiyerarşik yapıda üst sıralara yaklaşmaktadır. Çünkü notasyon sistemlerinin verili kurallarına uygun olup olmaması üzerinden yazılı müziklerin rasyonel niteliği daha fazla olup analizde subjektif çıktıları azaltmaktadır.

Ancak bu subjektiviteden kaçınmaya eğilimli ve fazlasıyla biçimci bir çizgide ilerleyen geleneksel müzik analizi de kendi içinde oldukça eksik görülebilir. Sosyal, psikolojik, görsel, bedensel, ritüelistik, teknik, tarihsel, ekonomik ve dilsel yönleri göz önüne alınmayan hiçbir

müzikal söylem analizinin tamamen kabul edilemeyeceğini belirten Tagg'ın (1982: 40) bu yaklaşımını geleneksel müzik analizine yönelik bir eleştiri olarak görmenin yanı sıra popüler müzik analizinde dikkate alınacak yeni perspektifler olarak da okumak mümkündür.

Müzik Videolarının Analizi: Müzikal Yapı ve Göstergeler

Popüler müzikte müzikal ve görsel öğelerin kompakt bir formu olarak müzik videolarının anlam inşasında oynadığı rol Tagg'ın (1999) ifadesiyle *manüplatiftir*. Benzer şekilde Straw (1988) da müzik videolarının dinleyicinin yorumlama özgürlüğünü kısıtladığını, empoze edilen görsel ve sözel unsurlarla müzikal deneyimin semantik ve duygusal düzeyde fakirleştirildiğini iddia eder. Komplo teorilerini dışarıda tutarsak popüler müzik videoları müziği sadece *dinlenen* bir şey olmanın dışında *izlenen* bir göstergeler formuna dönüştürmüş ve müzikte anlam ve bunun üzerinden müzikal kimlik noktasına varan zengin bir zincirin taşıyıcısı haline gelmiştir. Bu noktada en önemli husus popüler müzik videolarının bunu nasıl yaptığıdır.

1980'lerle birlikte etkisi giderek yayılan MTV vb. müzik kanalları popüler müziğin görselleşmesinde bir başka deyişle müzik videolarının patlamasına neden olmuştur. O yıllarda birçok araştırmacı (Berland, 1986; Goodwin, 1987; Kinder, 1984; Laing, 1985) artık popüler müziğin müzikal sesler ve görsel öğelerin birleşiminden oluştuğunu, hatta müziğin görsellik tarafından domine edildiğini belirtmişlerdir. Benzer şekilde, Straw (1988) da müzik videolarının imaj yaratmada müzikal deneyimden daha etkili olduğunu yazar. Kaplan (2016) ise görsel öğelerin şarkı sözlerine bağlı oluşturulduğunu belirtip semiotik zincirde şarkı sözlerine kurucu bir anlam yükler. Brown ve Fiske (1986) ise popüler müzik yıldızlarının izler/dinler kitle ile *sihirli düşünme formları* olarak müzik videoları aracılığıyla iletişim kurduğunu ifade etmiş ve bu iletişimde görsel öğelerin müzikal öğelerden daha güçlü olduğunu iddia etmişlerdir. Nielsen (1991) ise müzik videolarında görselliğin *ritmik olarak belirlenmiş haz ilkeleri* aracılığıyla müziği ikinci plana atabildiğinden bahseder (Akt. Bjönberg, 1994). Böylece popüler müzik videolarının analizinde aralarındaki yapısal ilişkilerin belirleyici olduğu iki temel öğe öne çıkar: Müzik ve görsellik. Bjönberg (1994) bu tür analizde müzikal ve görsel unsurlar arasındaki ilişkinin yürütülen dinleme/izleme biçimleri bağlamındaki alımlama ve yoruma dayalı olarak *göreceli bir açıklık* göstereceğinden bahseder. Popüler müzik videolarının analizini yoruma dayalı kılan da bu göreceli alımlamadır.

Popüler müzik çalışmalarını yorma dayalı üst-müzikal söylem üretme içinde tanımlayan Tagg'ın (1999) bu alanın disiplinlerarası karakteri içinde göstergebilime öncelikle vurgu yaptığını görüyoruz (Bkz.Tablo 1.) Keza, Berland (1986), Goodwin (1987), Kinder (1984), Laing (1985) gibi ilk dönem analistlerinin göstergebilim temelli çalıştığı ve videolardaki müzikal ve görsel yapılar arasındaki ilişkilere odaklandığını bilinmektedir.

Tablo 1. Müzikte Bilgi Türleri (Tagg, 1999: 7)

Tür	Açıklama	Öğrenmenin Yeri
1. Bilgi olarak Müzik (Müziğin Bilgisi)		
1a. Müzik Yapma Yeterliği	(Müzikte), yaratıcılık, özgünlük, üretim, besteleme, düzenleme, icra vb.	Konservatuarlar, Müzik Okulları (Yüksekokul,Kolej vb)
1b. Müzikte (icrada) yorum yapma yeterliği	Müzikal sound'lar arasındaki kültür temelli çağrışımları ve sosyal işlevleri bilmek, ayırt etmek, kullanmak.	-
2. Üstmüzikal Bilgi (Müzik Hakkında Bilgi)		

2a. Üstmüziksel söylem	Müzik Teorisi. Müzikal yapı öğelerini isimlendirmek ve tespit edebilmek.	Müzikoloji Bölümleri ve Müzik Akademileri
2b. Yorumcu üstmüziksel söylem	Göstergebilim, akustik, ekonomi, psikoloji, sosyoloji, antropoloji ve kültür çalışmalarından yaklaşımlarla müzikal pratiklerin kültür ve toplumla ilişkisini açıklamak.	Sosyal Bilimler Bölümleri, Edebiyat ve Medya Çalışmaları, Popüler Müzik Çalışmaları.

Göstergebilimde *gösterilen* ve *gösteren* arasındaki ilişkinin kanıta dayalı değil, uzlaşım olmasını belirtmekte yarar vardır. Yani, gösterilen şey ve O'na bağlı kurulması beklenen anlam arasında nedensel bir ilişki yoktur. Gösterilenin ne anlama geldiği, daha önceki gösterilenlerden *farklılığına*, *benzerliğine* ya da *aynılığına* bağlıdır. Apriori yani, verili bir gönderge de yeni ve farklı bir bağlam içinde bizi başka bir anlama götürebilir. Popüler müziklerde belirli müzikal unsurların metinlerarası bir mantıkla sürekli kullanılması gibi videolarda da belirli görsel unsurlar yine tekrara dayalı olarak kullanılmakta, izler kitlenin görsel belleği bu yolla inşa edilmektedir. Frith (1988) videolarda genel bir yapı malzemesi olarak *hareketin*, müzikal ve görsel unsurların sıkça tekrarı ile elde edildiğini belirtmiştir. Bu tekrarları görsel-işitsel bir leitmotive olarak videodaki mesajın bir temsili olarak ele almak mümkün olsa da Goodwin (1987) kimi yönetmenlerin zaman baskısı altında başvurduğu bir yöntem olarak da açıklar. Yine de popüler müzik videolarında müzikal ve görsel unsurlar arasındaki eşleştirme ve tekrar sayısı analizde bir parametre olarak kullanılmaya açıktır.

Analiz Modeli

Metodolojik Arkaplan

Kültür ve çoğunlukla epistemik müzikal cemaat içinde sabitlenen yapısal/yazılı göstergelerle müzikal ifadeler/anlamlar arasındaki eşleştirmeler geleneksel müzik analizinde apriori çerçevenin dışında yeni ve özgün bir yorumu güçleştirmektedir. Böylelikle tamamen *teknik* düzeyde kalan geleneksel müzikal analizini Tagg (1982) *türdeş analiz* olarak görür. Bu analizin özelliği, etik (dışarıdan), imasız (gösterimsiz), biçimsel ve tek disipline dayalı olmasıdır. Bunun dışında, *türdeş olmayan analiz* ise emik (içeriden), imalı (gösterimli), yorumcu (hermeneutik) ve çok-disiplinlidir. Bu iki analiz mantığını birbirleriyle yarıştırmaktan çok birlikte kullanmanın daha etkili bir yol olacağını belirten Tagg (1982) böylelikle müziği oluşturan yapısal özellikler ile müzik-dışı noktalar arasında bağıntılar kurmanın olanağını da sunar. Bu bağıntıların kurulmasında yorumcu bakışın rolü büyük olsa da önerilen dengeli analiz yaklaşımı müzik sosyolojisi ve göstergebilimi gibi diğer müzikoloji disiplinleri ile birlikte uygulandığında popüler müziğin analizinde önemli rol oynayacaktır. Tagg (1982) yorumcu bakışın reddinin kuru bir biçimciliğe, kontrolsüz kullanımının da bilim dışı, uçuk tahminlere yol açacağını belirtmiştir. Kısaca, popüler müzik analizi doğası gereği yoruma açık olmakla birlikte, geleneksel müzikoloji yaklaşımındaki müzik teorik, sosyolojik ve gösterge analizleri ile birleştğinde anlam dünyasına ilişkin daha bütüncül ve tutarlı sonuçlar üretecektir. Tagg (1982) popüler müzik için önerdiği analiz modelinin ilk basamağına analiz nesnesi olarak seçilen örneğin müzikal parametreleri ile müzik dışı boyutlarının ilişkilendirilmesini yerleştirmiştir. Bu yorumcu-göstergebilimsel eşleştirmenin temel aşaması görülebileceği gibi müzik teorik malzemenin analizi ile başlamakta ve doğal olarak objektiviteden subjektiviteye giden bir paradigmayı oluşturmaktadır. Önerilen Metinlerarası ve Göstergebilim Tabanlı Analiz Modeli'nin (MA+GBAM) başlangıç paradigması tamamen aynıdır. Böylelikle kültürel çalışmalarda müzik-dışı sembollerden müziğe bakış kadar, müzik ve müzik-dışı sembolleri

karşılıklı yorumlama olanağı doğmakta ve alanda çizilen hiyerarşi bir şekilde dağılmaktadır (Bkz.Tablo 2).

Tablo 2. Modelin Karşılaştırmalı Metodolojik Arka Planı

Kültürel Çalışmalarda Müzik İncelemesi	Metinlerarası ve Göstergebilim Tabanlı Analiz Modeli
<i>Müzik-Dışı Semboller</i> ↓ <i>Müzikal Unsurlar (Müzik-İçi)</i>	<i>Müzikal Unsurlar (Müzik-İçi)</i> ↕ <i>Müzik-Dışı Semboller</i>

Modelin Tasarımı ve Boyutları

Model temelde iki bağımsız boyutun birleşiminden oluşmaktadır: Metinlerarası Analiz-Temel Analiz Çerçevesi (MA) ve Metinlerarası Analiz+Gösterge Analizi-Genişletilmiş Analiz Çerçevesi (MA+GB) (Bkz. Tablo 3).

Tablo 3. Popüler Müzikte MA+GB Tabanlı Analiz Modeli

Metinlerarası Analiz-Temel Analiz Çerçevesi MA	Genişletilmiş Analiz Çerçevesi MA+GB
-Müzik Teorik Çerçeve -Tonal/Makamsal Analiz -Armonik Yapı (akorlararasılık) -Ritmik yapı, Tempo (ritimlerarasılık) -Melodik Analiz -Biçimsel Yapı -Performans Niteliklerindeki Dönüşümler -Tını ve Kayıt Nitelikleri (Teknolojik nitelikler, spektral analiz vb.)	MA Analiz Basamakları+
	GB -Metin Analizi -Senaryo (Öykü, Bağlam, Ortam) -Görsel Öğeler (Semboller, Renkler, Dekor, Giysi, Arkaplan, Makyaj) -Dans -Müzikal Öğeler ve Göstergelerin Senkronizasyonu
Anlam (Tüm Bunlar Ne Anlama Geliyor?) + Kimlik (Anlam Neyi Tanımlıyor?)	

İlk boyut metinlerarası analize uygun her türlü örneğe açıktır. Gösterge analizi de birinci boyuttan bağımsız yürütülebilir. Ancak, her iki boyuta da uygun örneklerin müzikal anlam inşası ve dönüşümde çok daha fazla veri sağladığı düşünülmektedir. Bu tür örnekler sayıca çok olmamakla birlikte popüler müzikteki anlam dönüşümünü göstermek bakımından önemlidir ve MA+GB Genişletilmiş Analiz Çerçevesi'ne uygundur. Modelin dayandığı varsayımlar şöyle özetlenebilir:

- Tagg'in (1999) yoruma dayalı üst-müzikal bilgi olarak tanımladığı sahadaki popüler müzik çalışmalarını müzik teorik temellere dayalı müzikte metinlerarasılık üzerinden olabildiğince retorikten kurtarmaya yöneliktir.

- Popüler müzik videolarında anlam; nihayetinde bireysel, toplumsal, ideolojik vb. kimliklere varan bir anlam zincirinin ilk basamağı olup söz konusu analiz modeli ile çözümlenmeye uygundur.

- Modelin iki düzeyi birbirinden bağımsız çalışabilir. Şöyle ki, hypotext (A metni) ve hypertext (B metni) ilişkisine sahip her türlü örnek için modelin ilk düzeyi işletilebilir.

- Modelin ikinci düzeyi olan gösterge analizi için metinlerarası bir bulguya gerek yoktur. Her müzik videosu anlam ve kimlik menziline göstergeleri üzerinden analiz edilebilir.

- Modelin iki düzeyinin bir arada çalıştığı örnekler sayıca az olmakla birlikte anlam-kimlik çizgiselliğinde çok daha fazla işaret sunmakta ve yoruma pozitif kanıt sunmaktadır.

- Modelde sunulan *akorlararasılık* ve *ritimlerarasılık* gibi kavramlar müzikte metinlerarasılık açısından yeni kavramlar olup analizin farklı türler arasındaki ilişkiyi ortaya koyabilme potansiyeli açısından önemlidir.

- Analizin yoruma açık karakteri, teknik analizlerin de olabildiğince insan odaklı yapılmasını gerektirmektedir. Kayıt niteliklerine yönelik bilgisayar ortamındaki analizler sadece yoruma nesnel veri desteği sağlama amacıyla yürütülmektedir.

Modelin Boyutları

a. Metinlerarası Analiz (Temel Analiz Çerçevesi-I.Düzyey)

Analizin ilk düzeyindeki Metinlerarası Analiz (MA) zamansal açıdan geriye doğru takip edilebilir müzikal etkileşim ve ilişkilere sahip her tür müzik arasında yürütülebilir ve bu bakımdan rasyonel, ölçülebilir ve denetlenebilir bir müzik teorik analize dayanmaktadır. Bu düzeydeki analizlerin, spektral analiz hariç, işitsel yani müzikal örneği dinleyerek araştırmacı ve denetleyici uzman/uzmanlarca yürütülmesi araştırmacının insan odaklı ve yorumcu karakteri bakımından önemlidir. Bu analizlerle A (*hypophonogram*) ve B (*hyperphonogram*) müzikleri arasındaki müzik teorik benzerlikler, farklılıklar ya da etkileşimler rasyonel veriler ışığında görülebilir hale gelmektedir. Bu niteliği ile Tagg'in (1982) *türdeş analiz* tanımına denk gelen MA düzeyi göstergebilim analizine gerek duymadan, sadece müzik teorik çıktıları ile de kullanışlıdır. Hatta metinlerarası analize uygun olmayan örneklerin tekil analizine bile uygundur. Tonal/makamsal, armonik, ritmik, melodik, biçimsel nitelikler gibi müzik teorik parametreler MA düzeyinin temel basamaklarıdır ve tüm analiz modelinin çıkış noktasını oluşturmaktadır. Bunun dışında müzikal kayda ilişkin performans ve tını-kayıt nitelikleri MA düzeyinde müzikler arasındaki etkileşim ve dönüşüme ilişkin diğer rasyonel verileri sağlamaya yöneliktir. Özellikle müziklere ilişkin ses dosyaları üzerinde yapılan spektral analizler, analizin rasyonel niteliğini yükseltmektedir. Ancak kullanılacak ses dosyalarının formatı analizi büyük oranda etkilemeye açıktır. Birçok müzik eserinin audio CD formatındaki ses dosyasına ulaşmanın güçlüğü düşünüldüğünde analizleri internet ortamlarından (YouTube vb.) elde

edilen flv ve mp3 uzantılı sıkıştırılmış görüntü/ses dosyaları üzerinden yapma zorunluluğu doğmaktadır. Ancak dinleyicinin çok büyük oranda yine bu medyaları kullanıyor olması bu sıkıştırılmış dosyalar üzerinde çalışmayı gerçekçi bir zemine taşımaktadır. Bir başka deyişle, spektral analizleri insanların dinledikleri/duydıkları ses dosyaları üzerinden yürütmek metodolojik açıdan gerçekçi bir zemine dayanmaktadır.

Analizin bu düzeyindeki tüm basamaklar önceden çizilmiş bir zaman çizelgesi üzerinde gösterilmektedir. Bjönberg'in (1994) görsel-işitsel analizinde müzikal parametreler ölçü sayısı üzerinden gösterilmekteydi. Bu yaklaşım müzik teorik bakımdan yararlı olsa da, okuyucu/değerlendirici açısından güçlük taşımaktadır. Video ilerleme çubuğu müzikal parametrelerde yaşanan değişimlerin müziğin hangi anında gerçekleştiğini kolaylıkla görünür kılmaktadır. Video ilerleme çubuğunun ileri-geri yönlü kullanımı analizin yürütülmesinde ve denetiminde büyük avantaj sağlamaktadır. Analizler zaman çizelgeleri üzerinde önce ayrı ayrı çalışılır, ardından üstüste gelecek şekilde bindirilir. Bu aşamada örnekler arasında örtüşen müzikal parametreler yeşil renkle gösterilerek belirginleştirilir. Bu görselleştirme zaman çizelgesi üzerinde müzikal alışveriş ve etkileşimlerin kolaylıkla görünmesini sağlar.

Tablo 4. Metinlerarası Analizin Yöntem/Paradigması

Analiz Basamakları	Yöntem/Paradigma			
	Analitik	Yorumcu	Öznel	Nesnel
Müzik Teorik Çerçeve				
Tonal Yapı	+	-	-	+
Armonik Progresyon	+	-	-	+
Form	+	-	-	+
Tempo	+	-	-	+
Performans Nitelikleri				
Solistler	+	-	-	+
Stil, karakter	+	+/-	+/-	+/-
Kayıt ve Tını Nitelikleri				
Çalgılar, Orkestrasyon	+	-	-	+
Spektral Analiz	+	-	-	+

Tablo 4.'ün de gösterdiği üzere müzik teorik çerçeve oldukça analitik ve nesnel bir bakışla yürütülmelidir. İşitsel odaklı bu analizde araştırmacının başka uzmanların görüşünü alması analizlerin güvenilirliği açısından önemlidir. Performans nitelikleri altındaki analizlerde ise A v B örnekleri arasındaki değişimler solistler, solo-grup performansı, solistlerin cinsiyeti (*transsexuation*) vb. değişkenler üzerinden yürütülür. Stil ve karakter değişimleri bu analiz düzeyinin yorum, öznellik ve nesnellik bakımından dengeli boyutunu oluşturmaktadır.

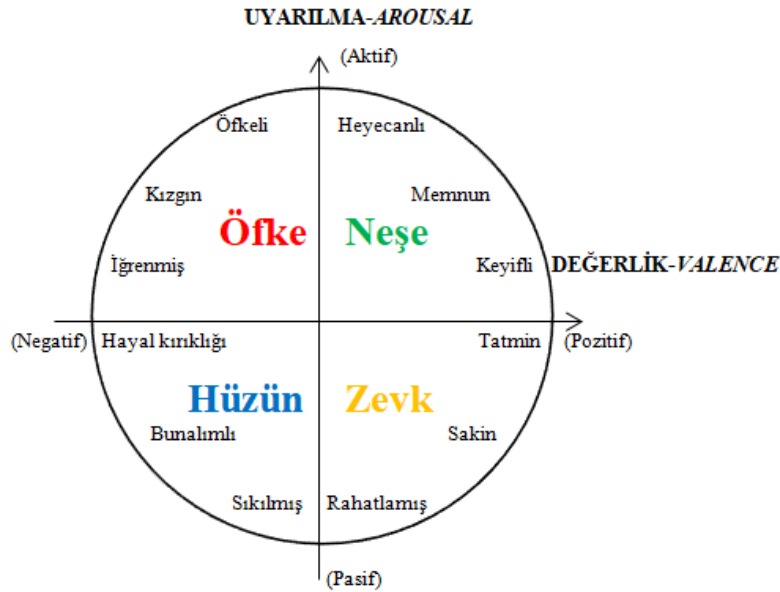
Müzik örneklerinin tonal, melodik, armonik vb. müzik teorik boyutlarının nesnel ve hatta pozitivizm diliyle konuşursak yüksek geçerlik ve güvenilirlikle analiz edilebilme olanağına

karşın stil ve karakter analizi oldukça kişisel düzeyde, duygu-duygulanım boyutundaki değerlendirmelere dayalıdır. Multimedya ürünlerine yönelik duygusal düzeydeki (*affective level*) içerik analizlerinde izleyicinin/analistin araştırma nesnesine yönelik belirli yoğunluktaki ve türdeki duygusal çıktıları önemli bir araçtır (Yazdani ve ark., 2013). Son derece kişisel değerlendirmelere açık yapısı nedeniyle multimedya analizi alanında işe koşulacak duyguların/hislerin ne olması gerektiği konusunda ciddi tartışmalar yaşanmış ve çeşitli modeller önerilmiştir (Ekman, 1999; Hanjalic ve Xu, 2005; Wang ve Cheong, 2006). Bu noktada kullanılacak duygusal içerikler iki farklı model ile ele alınmıştı: kategorik ve boyutsal. Kategorik yaklaşımda duygular *korku*, *öfke*, *hüzün*, *neşe* gibi belli başlı duygularla özetlenmektedir. İlk olarak Ekman'da (1999) gördüğümüz bu kategorik modellemede amaç, diğer tüm duyguların içinde inşa edilebileceği tanımlanmış duygusal kategoriler elde etmektir. Bu yaklaşım oldukça indirgemeci olup, *mutlulukla karışık hüzün* ya da *hayranlıkla dolu öfke* gibi karmaşık ancak günlük yaşam içinde sıkça yaşanan, kolaylıkla bir kategoriye dâhil edilemeyecek duyguları ifade etmekte yetersizdir.

Bu noktada devreye boyutsal duygusal modelleme girer. Bu modelde duygular iki ya da üç boyutlu soyut bir duygulanım sahasının içinde koordinatları gösterilebilir bir nokta şeklinde temsil edilir. Yazdani ve ark. (2013) günümüzde çok sayıda teorisyenin duyguları üç boyut altında modellediklerini belirtir: Değerlik (*valence*), uyarılma (*arousal*) ve baskınlık (*dominance*). Değerlik, müziğe yüklenen pozitif ve negatif anlamlar arasında inşa olunan hoşlanma aralığını ifade ederken; uyarılma boyutu iç aktivasyonu temsil edip enerjik ya da sakin olmak arasındaki tepkiyi temsil eder. Üçüncü boyut olan baskınlık ise duygulardan birinin üstün kılınma sürecini içerir. Öfke ile hüzün gibi yakın duygulardan birinin baskın gelmesi durumu daha çok üçüncü boyut içinde yorumlanır (Hanjalic ve Xu, 2005). Bu tür boyutsal modellerde değerlik-uyarılma (*valence-arousal*) ikilisi üzerinden yürütülen yaklaşımlar ağırlık kazanmaya başlamıştır (Figür 1).

Bir duygu durumunun duygular sahasında serbestçe ve daraltıcı kategorilerin dışında pozisyonlanabilir olmasını sağladığı için D-U (V-A) modeli multimedya analizlerinde oldukça yaygın şekilde kullanılmaya başlamıştır (Hanjalic ve Xu, 2005; Koelstra ve ark., 2011).

Figür 1. Uyarılma-Değerlik Sahasında Farklı Duyguların Dağılımı (Yazdani ve ark.,2013: 3)



Multimedya olanaklarının iyiden zenginleştiği günümüzde medya sağlayıcı platformların sundukları görsel-işitsel içeriği analiz ettiklerini görüyoruz. Bunların en ilginç

olanı Spotify'ın sunduğu *Audio Features & Analysis*²⁴ hizmetidir. Bu analizlerin ölçü, tempo, vuruş, ses perdeleri, çalgılar ve tını gibi parametreleri analiz etme noktasına geldiği düşünüldüğünde gerek her türlü multimedya analizinde gerekse de önerilen analiz modelinin birinci düzeyindeki basamakların (müzik teorik nitelikler, stil ve karakter, tını ve kayıt nitelikleri) tümünde de kullanışlı olabileceği görülmektedir. Ancak; bu tür online audio ve multimedya analiz sistemleri henüz gelişme aşamasında olmaları, yeterince yaygınlaşıp güvenilirlik kazanmamaları ve daha çok kullanıcı tepkileri kaynaklı bir algorithmadan beslenmeleri nedeniyle önerilen analiz modeli için şimdilik uygun görülmemektedir. Bunun yanında analizlerin tüm aşamalarının insan odaklı/ağırlıklı yürütülmesindeki hermenetik/yorumcu düşünce de bu tür online analiz sistemlerine çekilen mesafenin bir başka nedenidir.

b. Genişletilmiş Analiz Çerçevesi (Metinlerarası ve Göstergebilimsel Analiz-2.Düzyey)

Analizin bu boyutu metinlerarası analize uygun olan müzik eserlerinin sözlerinin ve özellikle müzik videolarındaki senaryo, görsel öğeler, dans gibi göstergelerin tekil ve karşılıklı analizini içermektedir. Analizin bu boyutu müzikal ve görsel unsurların anlam kodlarını çözmeye yönelik gösterge analizlerine dayanır. Bu noktada temel varsayım, müzik videolarındaki göstergelerin olabildiğince yapılandırılmamış olduğu ve anlamın muğlak karakteridir. Saussure'cü göstergebilimde göstergenin keyfi karakteri fikri Giddens'e göre oldukça keyfi ve talihsiz bir ifadedir. Giddens'e (2013: 228) göre göstergenin keyfi doğası tezi nihayetinde özellikle gösterenden ziyade gösterilenin doğasıyla ilişkili olduğu ölçüde daha muğlak bir hale gelir. Kişinin derdini anlatmak için kelime dağarından özgürce seçim yapabilme olanağına vurgu yapsa da bu keyfiyet kavramsal bir daralma ya da belirgin bir mesaja yönelik olduğunda sanıldığı kadar keyfi olmayabilir, hatta zorunlu seçimlere yön verebilir. Bu bağlamda müzik videolarındaki mesaj, Tagg'ın ifadesiyle manipülatif olup, keyfi inşa edilmiş bir gösterge olmaktan ziyade izler-dinler kitlenin kendi anlamlandırma sürecini sınırları önceden çizilmiş bir anlam dairesi içinde yaşamasına yöneliktir. Örneğin, Brown ve Fiske (1986) rock videolarının, rock müzik gibi, öncelikle fiziksel uyarımlar ve fiziksel bir zevk ürettiğini ve bunun da baskın ideolojinin yaygın söyleminin karşısına dikildiğini belirtir. Müzik videolarının bu etkiyi yaratabilmesindeki en temel etken görsel-işitsel biçimler arasındaki bütünlüktür. Videolardaki her türlü görsel-işitsel unsur mesajın/anlamın inşasına yönelik yapılandırılmış öğeler olduğundan *ne anlatmak* istediği konusunda analize de açıktırlar. Bu bağlamda yapılan analizlerde araştırmacılar müzik videolarında belli müzikal kesitlerle görsel unsurların eşleşme süreçlerine odaklanmışlardır (Larsen, 1987).

Önerilen modelin bu aşamasında müzik videosu analiz geleneğine paralel olarak sunumcu/anlatımcı (narrative) bir söylem kullanılacaktır. Anlatıcı olarak analizci söylemini *dır-dir* ekleri ile biten *durum, konum, hal* bildiren cümleler (ne, nedir, kimdir?) ve *yapar, eder* vb. fiiller ile eylem içeren *süreç* cümleleri (ne yapar?) kullanır (Chatman, 1978: 31'den akt. Bjönberg, 1994: 55). Modeldeki bu anlatımcı üslubun müzik videosundaki görsel-işitsel unsurların sadece yapısal bir anlayışla ilişkilerini çizmenin ötesinde bir amacı da vardır. O da Tagg'ın ifadesiyle müziğin *manipülatif* doğasının müzik videolarındaki sıkıştırılmış formunun yorumcu/anlatımcı bir söylemle şifrelerini çözmektir. Tagg (1999:16) müzikal yapının iletişimsel işlevlere referans olmadan açıklanamamasını film ve TV müziklerindeki görüntülerin, eylemlerin ve kelimelerin artık birbirlerinden ayrılmaz biçimde simbiyotik bir bütünlük sergilediğini belirtir. Buradan şu temel çıkış noktasına ulaşırız: *müzik videoları*

²⁴ Spotify sunduğu müzikleri dans edilebilirlik, değerlik (valence değeri üzerinden pozitif ya da negatif olma), enerji, tempo, ses şiddeti, sözlü-çalgısal, canlı performans olup olmama vb. parametreler üzerinden analiz etmektedir. <https://developer.spotify.com/discover/>

manipülatif ve iletişimsel bir işleve sahiptir. Bu işlev görsel ve işitsel unsurlar arasındaki ilişkilerin salt yapısal analiz bulgularının eksik kalmasına neden olur. Zinciri tamamlayan esas nokta tüm bu ilişkilerin ne anlama geldiğidir. Dolayısıyla modeldeki anlatıcı analizcinin görevi sadece duyup gördüğünü *durumsal* ve *süreçsel* parantezlerin dışında yorumlamaktır. Modelde müzik videolarındaki görsel-işitsel unsurların analizinde izlenecek bir çerçeve Tablo 5.'de sunulmuştur. Bu çerçevenin kimi basamağı analiz örneğinin kendine özgü niteliklerine göre değişebilir. Yeni basamaklar eklenebilir, ya da kimisi çıkarılabilir. Ancak analizin tüm basamaklarının *görsel-işitsel unsurlar arasındaki etkileşim ne anlama geliyor ve bu anlam neyi gösteriyor?* sırasını izleyen semantik zincirinde yürütülmesi gereklidir.

Görsel-işitsel unsurların verilen çerçeveye göre analizinden elde edilen veriler de modelin ilk boyutunda olduğu gibi bir zaman çizelgesi üzerinde gösterilebilir. Bu analizler tamamen anlatımcı bir stilde de sunulabilir olsa da, zaman çizelgesi üzerinde gösterimi nihai *anlam* ve *mesajın* video akışı içindeki kurgusunu, ayrılan süreyi, söz konusu tekrarlarını ve video süresince tüm olup biteni bir bütün içinde görebilmeyi sağlayacağından önemlidir. Ayrıca, yeri geldiğinde anlamın, mesajın yoğunlaştığı, somutlandığı kesitler zaman çizelgesinden dışarı taşınarak daha mikro düzeyde analize tabi tutulabilir. Özellikle de analizin *yazılı* olması videodan alınan görüntülerin kullanılmasını gerektirdiğinden *anlamın/mesajın* özeti ya da güçlü temsilcisi olabilecek görsellerin seçilmesine dikkat edilmelidir. Aksi halde bir müzik videosunun her saniyesinin görselini zaman çizelgesinde göstermek hem olanaksız hem de anlamsız olacaktır. Mesaj, anlamın yoğunlaştığı 8-10 arası kare ortalama bir analiz için yeterli olabilir.

Tablo 5. Müzik Videolarındaki Görsel-İşitsel Unsurların Analizinde İzlenecek Bir Çerçeve

Analiz İçeriği	1.Aşama	2.Aşama	3.Aşama
Metin Analizi	Sözler ne diyor? Değişim var mı, ne değişmiş?	(Değişim varsa) ne anlama geliyor? Değişim nasıl tanımlanır?	(Değişim varsa) ne anlama geliyor, mesaj ne?
Senaryo	Öykü, bağlam, ortam nedir? Neler olup bitiyor? Kim kimdir? Roller, temsiller açıklanabilir mi?	Senaryo ne hissettiriyor, ana duygu nedir? Yan öyküler varsa bütünle ilişkisi nedir?	Tüm senaryo ve unsurları neye işaret ediyor? Temelde söylenen nedir?
Görsel Öğeler	Semboller, renkler, dekor, giysi, arkaplan, makyaj	Görsel öğelerin temsil ettiği kültür, değer, anlam dünyası nedir?	Görsel öğelerin nihayetinde neyi gösteriyor, mesajı nedir?
Dans	Koreografi, beden kullanımı, beden imgeleri, kadın-erkek cinselliği	Dans ve beden kullanımı hangi sosyo-kültürel ortamı gösteriyor, işlevi nedir?	Dans ve beden kullanımı hangi mesajı veriyor?
Görsel-İşitsel Senkronizasyon	Görsel-işitsel senkronizasyon nasıl kurgulanmış? Eşleşme noktaları neler ve ne zaman? (eşleşen öğelerin zaman çizelgesinde gösterimi, tekrarlar?)	Görsel-işitsel senkronizasyonun gösterdiği anlamlar neler, neler oldu, nasıl açıklanır?	Görsel-işitsel senkronizasyon sonunda ne mesajı verdi?

SONUÇ

Önerilen analiz modeli iki boyuttan oluşmaktadır. İlki metinlerarası analiz (müzik teorik çerçeve), ikincisi ise ilk aşamaya eklenen göstergebilimsel analizle ulaşılan genişletilmiş analiz çerçevesidir. Bu modelin her iki boyutu da birbirinden bağımsız olarak kullanılabilir. Metinlerarası analiz A metni (hypotext) ve B metni (hypertext) ilişkisine sahip her türlü örnek için işletilebilir. Bu müziklere ait resmi/orijinal müzik videoları (*official video*) da analizin ikinci boyutuna malzeme olurlar. Bu boyutta müzik videoları arasındaki metinlerarası ilişkilere ek olarak videolardaki görsel-işitsel unsurlar önce ayrı ayrı analiz edilir ve ardından karşılaştırılır. Özellikle metinlerarası analiz basamağının yürütüldüğü ilk boyutta müzik teorik düzeydeki alışveriş ve etkileşimlerin net şekilde görülebilmesi için A ve B örneklerinin analiz verilerini içeren zaman çizelgeleri üst üste bindirilir ve ortak noktalar yeşil renk ile boyanır. Analizin ikinci boyutunda da üst üste bindirme tekniği oldukça yararlı olacaktır. Özellikle de anlam/mesajın yoğunlaştığı karelerin hangi müzikal öğelerle örtüştüğü ve bunun videonun hangi anına denk geldiği, kaç defa tekrarlandığı gibi nicel veriler söz konusu manipülasyon ya da mesajın yoğunluğu konusunda fikir verecektir.

Metodolojik felsefe bakımından nicel/pozitivist (müzik teorik veriler) ve nitel/idealist/yorumcu (görsel-işitsel unsurlara ilişkin yorumcu/anlatımcı bakış) bir karakter taşıyan modelin özellikle ikinci boyutunun tözcü genellemelerden uzak, anlamaya yönelik, bakanın gözünden gören fenomenolojik bir yaklaşımı vardır. Münch (2007) idealistler ve pozitivistler arasındaki yorumlama (*Verstehen*) ve açıklama çelişkisinin meta teorik düzeyde yaşanan bir sorun olduğunu belirtir ve bu ikisi arasında bir seçmenin gereksizliğini, aksine ikisini bir araya getiren bir çalışma biçimi bulmamız gerektiğini söyler. Önerilen analiz modeli Münch'ün bahsettiği bileşimi esasen içermektedir. Hatta Münch'ün (2007) şu ifadeleri modelin izleyen/dinleyen analizciye verdiği birincil pozisyonu özetlemektedir: *Eylemin ilk koşulları ile bireyin örtük niyeti arasındaki bağlantı, nedensel bir ilişki değil, yorumlama aracılığıyla değerlendirilebilen bir "anlam ilişkisi"dir.* Buradan hareketle koşulların eylemin gerçekleştirilmesi üzerindeki doğrudan etkisini kabul etsek bile sonucun kendisini kesin şekilde oluşturamayacağını belirtmek gerekir. Özetle, müziklerdeki ve videolardaki kurgusal/manipülatif anlam içeriği izler-dinler kitleyi önceden kurgulanmış ve sıkça gösterilerek alıştırılmış *tipleştirilmiş bilgiler* (Schütz, 1962:7'den akt. Heritage, 2013:259) üzerinden etkilemeye yöneliktir yani *eylemin ilk koşullarını* belirler. Önerilen analiz modelinin işlevi de bunun hangi yollarla yapıldığına odaklanmak kadar, izler-dinler kitlenin işe koştuğu/koşturulduğu *tipleştirilmiş bilgileri* üreten görsel-işitsel unsurların kodlarının çözümünde kullanılabilecek bir olanak üretmek, bunu da analizcinin yorumuna dayandırmaktır. Yani görsel-işitsel ürünün kurgulanma, pazarlanma ve izler-dinler kitleye ulaşana kadar olan içeriği ile sınırlıdır. Böylelikle analiz modeli Münch'ün ifadesindeki yoruma dayalı anlam zincirini şimdilik analizcinin bakışıyla sınırlamaktadır. Ayrıca modelin izler-dinler kitleyi Adornist bir tanımla *kültürel aptallar* ya da *pasif alımlayıcılar* olarak görmediğini ve hatta şimdilik dışarıda tuttuğunu belirtmek gerekir. İzler-dinler kitlenin konumu ve söz konusu analiz örneklerine verdikleri alımlayıcı tepkileri bir sonraki araştırmanın konusu olup, İngiliz Kültür Okulu çalışmalarındaki *özgür alımlayıcı* ve *tipleştirilmiş bilgiyi* kırmaya eğilimli kitlenin varlığı da araştırılmayı beklemektedir. Bu noktada Schütz, Husserl, Bakhtin, Derrida ve Bourdieu gibi isimlerin ufuk açıcı ve kanon kırıcı metinleri altyapıyı oluşturacaktır. Bir sonraki çalışmada analizcinin rolü kurgulayıcının (sektörün) niyeti ile izler-dinler kitlenin alımlaması arasındaki ilişkiyi yorumlamak olacaktır.

KAYNAKLAR

- Berland, J. (1986). Sound, image, and social space: rock video and media reconstruction. *Journal of Communication Inquiry*, 10(1), 34-47.
- Björnberg, A. (1994). Structural relationships of music and images in music video 1. *Popular Music*, 13(1), 51-74.
- Brown, M. E., & Fiske, J. (1987). Romancing the rock: romance and representation in popular music videos. *OneTwoThreeFour*, 5, 61-73.
- Burns, L., & Lacasse, S. (2018). *The Pop Palimpsest: Intertextuality in Recorded Popular Music*. University of Michigan Press.
- Chatman, S. B. (1980). *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. Cornell University Press.
- Durmuş, G. (2012). "Alageyik"ten Yaralı Geyik'e Metinsel-Aşkınlık (Transtextualité) İlişkileri. *Milli Folklor*, 24(96).
- Ekman, P. (1999). Handbook of cognition and emotion, chapter Basic emotions. *John Wiley, New York, 1999c*, 51, 301-320.
- Frith, S. (1988). Making sense of video. Pop into the nineties. *ders.(Hg.): Music for Pleasure. Essays in the Sociology of Pop. London*, 205-225.
- Giddens, A., & Turner, J. H. (Eds.). (2013). *Günümüzde sosyal teori*. 1.Baskı, Say Yayınları.
- Goodwin, A. (1987). From anarchy to Chromakey: music, video, media'. *OneTwoThreeFour: A Rock Journal Quarterly*, (5), 16-32.
- Hanjalic, A., & Xu, L. Q. (2005). Affective video content representation and modeling. *IEEE transactions on multimedia*, 7(1), 143-154.
- J.C.Heritage. (2013). Etnometodoloji, (edt.A.Giddens ve J.Turner) *Günümüzde Sosyal Teori* (çev. Ü.Tatlıcan), 253-307.
- Kaplan, E. A. (2016). *Rocking around the clock: Music television, postmodernism, and consumer culture*. Routledge.
- Kinder, M. (1984). Music video and the spectator: Television, ideology and dream. *Film Quarterly*, 2-15.
- Koelstra, S., Muhl, C., Soleymani, M., Lee, J. S., Yazdani, A., Ebrahimi, T., ... & Patras, I. (2011). Deap: A database for emotion analysis; using physiological signals. *IEEE transactions on affective computing*, 3(1), 18-31.
- Lacasse, S. (2000). Intertextuality and hypertextuality in recorded popular music. *The musical work: Reality or invention*, 35-58.
- Laing, D. (1985). Music Video: Industrial product, cultural form. *Screen*, 26(2), 78-83.
- Larsen, P. 1987. 'Bortom berattelsen' ('Beyond narrative'), *Filmht'ftet*, 55-56, pp.82-96.
- Münch, R. (2013). Günümüzde Parsoncı Teori: Yeni Bir Sentez Arayışı, (edt.A.Giddens ve J.Turner) *Günümüzde Sosyal Teori* (çev. Ü.Tatlıcan), 133-174.
- Schutz, A. (1962). On multiple realities. In *Collected papers I*(pp. 207-259). Springer, Dordrecht.
- Straw, W. (1988). Music video in its contexts: popular music and post-modernism in the 1980s. *Popular Music*, 7(3), 247-266.

- Tagg, P. (1982). Analysing popular music: theory, method and practice. *Popular music*, 2, 37-67.
- Tagg, P. (1995). Studying music in the audio-visual media—an epistemological mess. <https://www.tagg.org/articles/xpdfs/glasg95.pdf> (erişim tarihi 19.06.2019)
- Tagg, P. (1999). Music, moving image, semiotics and the democratic right to know. *Music and Manipulation: On the Social Uses and Social Control of Music*, edited by Steven Brown and Ulrik Volgsten, 163-86.
- Wang, Y., Liu, Z., & Huang, J. C. (2000). Multimedia content analysis-using both audio and visual clues. *IEEE signal processing magazine*, 17(6), 12-36.
- Yazdani, A., Skodras, E., Fakotakis, N., & Ebrahimi, T. (2013). Multimedia content analysis for emotional characterization of music video clips. *EURASIP Journal on Image and Video Processing*, 2013(1), 26.

“Bir Empresyonist Müzik Analizi: Debussy, “La Cathédrale Engloutie””

Gözde Gürün Demireriden

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Teorileri Anabilim Dalı
gozdegurun@gmail.com

ÖZET

Avrupa sanat müziğinde işlevsel armoni temeline dayanan geleneksel tonalite anlayışından ve majör/minör dizi hakimiyetinden kopuşun ilk adımı, on dokuzuncu yüzyıl sonlarında, Fransız besteci Claude Debussy’nin öncülüğünde (Reti, 1962:39), Empresyonist besteciler ile atılmıştır. Akımın en önemli temsilcisi Debussy, bu müziğin karakteristik özelliklerini neredeyse tüm eserlerinde sergileyen tek bestecidir. Bestecinin sıra dışı uygulamaları, müzikte yepyeni bir tonalite anlayışının kapılarını açmıştır (Stern, 1978:8).

Müzikteki bu değişim, *analiz yaklaşımlarının* da değişmesi gerekliliğini beraberinde getirmektedir. Böylesi bir müziği tonik-dominant temelli işlevsel armoni kurallarıyla açıklamaya çalışmak yanıltıcı olacaktır, dolayısıyla analizin sınırlarını genişletmek, farklı yaklaşımlar geliştirmek gereklidir.

Bu çalışmada; Empresyonist müziğin karakteristik özellikleri çerçevesinde, Debussy’nin 1909-1913 yılları arasında, iki kitap halinde yazdığı *Prelüdlar* adlı eser serisinin 10 numaralı prelüdü *La Cathédrale Engloutie* üzerinde bir analiz gerçekleştirilmiştir. Analiz sonucunda; bestecinin empresyonist stiline temel yansımaları olan pentatonik dizi, Ortaçağ modları gibi sıra dışı ses dizilerini kullanımı, *paralel*, *pentatonik* ve *kaçak/buharlaştan* akorlar yoluyla işlevsellikten kurtulmuş armoni uygulamaları tespit edilmiş, bu yeni tonalite anlayışı anlamlandırılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Debussy, prelüd, La Cathédrale Engloutie, Empresyonizm, analiz

“An Analysis of Impressionist Music: Debussy, “La Cathédrale Engloutie””

Gözde Gürün Demireriden

Hacettepe University Ankara State Conservatory
Institute of Fine Art Department of Music Theories
gozdegurun@gmail.com

ABSTRACT

In the European art music, the first step of breaking away from traditional tonality understanding and major/minor sequence domination based on functional harmony was taken by Impressionist composers in the late nineteenth century under the leadership of the French composer Claude Debussy (Reti, 1962:39). Debussy, the most important representative of the movement, is the only composer who exhibits the characteristics of this music in almost all of

his works. The composer's extraordinary practices have opened the doors to a brand new sense of tonality in music (Stern, 1978:8).

This change in music is accompanied by the necessity of changing the *analysis approaches*. It would be misleading to try to explain this kind of music with the tone-dominant based functional harmony. So it is necessary to expand the boundaries of the analysis and develop different approaches.

In this study; in the framework of the characteristic features of Impressionist music, an analysis was carried out on *La Cathédrale Engloutie*, 10th prelude of Debussy's *Preludes* series, written between 1909 and 1913 in two volumes. As a result of analysis; the use of scales such as the pentatonic scales, whole-tone scales and medieval modes and the harmonic practices freed from functional harmony tradition by parallel, escape and blurry chords which all are the main reflections of the composer's impressionist style were determined and this new understanding of tonality was tried to be understood.

Key Words: Debussy, prelude, La Cathédrale Engloutie, Impressionism, analysis

1. Giriş

Çok uzun yıllar boyunca Avrupa sanat müziğinde hakim olan Alman müzik geleneği, yirminci yüzyılın başlarında Rusya ve Doğu Avrupa'da yeşeren ulusalcı fikirler ve Fransa'daki yeni sanat algısıyla sarsılmaya başlamış, alışlageldik tonalite anlayışı iki farklı yönde evrimleşmiştir: bir yandan Post-Romantizmin ultra-kromatik üslubu, Schoenberg ile ekspresyonist atonal stile ulaşırken, diğer yandan Debussy, Stravinsky ve Bartók gibi bestecilerin halk müziği unsurlarından yola çıkarak geliştirdikleri ve yeni bir anlam kazandırdıkları tonal yaklaşım ün kazanmaya başlamıştır (Antokolotez, 2014:60-61).

İşlevsel armoni temeline dayanan geleneksel tonalite anlayışından ve majör/minör dizi hakimiyetinden kopuşun ilk adımı, on dokuzuncu yüzyıl sonlarında, Fransız besteci Claude Achille Debussy'nin öncülüğünde (Reti, 1962:39), Empresyonist besteciler ile atılmıştır. Akımın en önemli temsilcisi Debussy, bu müziğin karakteristik özelliklerini neredeyse tüm eserlerinde sergileyen tek bestecidir. Besteci sıra dışı uygulamalarıyla müzikte yepyeni bir tonalite anlayışının kapılarını açmış, önceki dönemin armonik sınırlamalarını ortadan kaldırmakla birlikte, yine de tonalite hissiyatını korumayı başarmıştır. Üstelik bunu, diatonik diziler ve kadans noktalarını vurgulayan geleneksel akor yürüyüşlerine dayanmadan yapmıştır. Majör/minör dışındaki özel ses dizilerini kullanması ve armonik fonksiyonları değiştirme isteği, bestecinin yeni bir tonalite anlayışına giden yolda ilk adımları olmuştur (Stern, 1978:8).

Debussy içgüdüsel olarak, Beethoven'ın dramatik dinamizminden, Wagner'in hararetli atmosferi ve acıklı teşhirciliğinden, genel olarak Romantik bestecilerin içe dönük duygusallığından hoşlanmıyordu. Monet, Manet, Renoir gibi Fransız Empresyonistlerin resimleri ve Verlaine, Baudlaire, Mallarmé gibi ressamaların saf ve incelikli şiirleri O'na yeni bir tür müziğin kapılarını açtı: karakter olarak son derece Fransız, açıkça ifade etmek yerine sadece *ima eden* bir müzik, *renklerin* ard arda gelişinin dinamik gelişme yerine geçtiği bir müzik, *atmosferik duyumun*, dokunaklı kahramanlık hikayelerinin ayağını kaydırdığı bir müzik; *bulanık* ve *değişen* gün ışıkları gibi, yağmurun ve rüzgarın güç algılanan sesleri gibi *soyut* ve *dokunulamaz* bir müzik. Bu fikirlerin gerçekleşmesi; sonat, senfoni, tematik materyal, işlevsel armoni gibi tipik "Alman" başarılarının tamamen terkedilmesini ve Klasik ve Romantik armoniye karşıt, çeşitli sıra dışı uygulamaların hayat bulmasını beraberinde getirdi (Apel, 1950:350).

Empresyonist müziğin ve dolayısıyla Debussy müziğinin bu sıra dışı dağılımının öne çıkan armonik ve ezgisel uygulamaları şunlardır:

- Klasik ve Romantik dönem müziğinin karakteristik özelliği olan tonal hiyerarşi ve işlevsel armoni, Empresyonist müzikte söz konusu değildir. Bunun sonucu olarak, Debussy'nin eserlerinde *tonalitede belirsizlik* ve *armonik durağanlık* göze çarpar, geleneksel armoni yürüyüşleri ve kadanslar terkedilmiştir, dolayısıyla akorlar hiyerarşik olarak birbirine hizmet etmez. Besteci akoru *kendi başına bir varlık*, kendine özgü bir rengi ve duyumu olan bir *titreşim* olarak tasarlamıştır (DeVoto, 2005:459).

- Empresyonizm akımının “an” kavramına yaptığı vurgu, yine durağan armoniye işaret eder. Buna göre müziğin amacı süre giden bir yürüyüşle (armonik yürüyüş, kadans) ilerleyip hedefe (tonik ses) varmak değildir; “an”da kalabilmektir. Bunun müziğe yansımaları ise sıklıkla *kaçak akorlar* aracılığıyla sağlanır. Bu akorlar, başka bir tonaliteye “kaçma” izlenimi veren armonilerdir (Stern, 1978:18-19). Ancak Debussy müziğinde bu tarz akorlar, geleneksel olarak ne başka bir tona hazırlık yapar, ne de başka bir tona çözülürler. Bunlar sadece anda var olup, sonrasında hemen “buharlaşırlar”.

- Geleneksel armoni kurallarına göre yasak bir uygulama olan *paralel hareket*, Empresyonist müzikte sıkça tercih edilmiştir (DeVoto, 2005:460). Akorların paralel hareket etmesi, armoninin dikey anlamda tonal çözülmeye hizmet etmekten ziyade, ezgisel yapıya renk katmak üzere tasarlandığını göstermektedir.

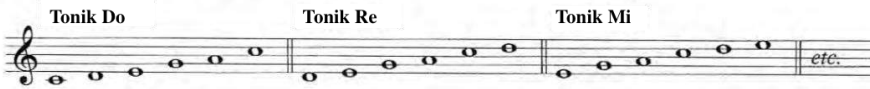
- Majör ve minör triadların dışında, ikili, dörtlü, altılı, yedili eklenmiş triadlar ile geniş bir ses rengi elde etmek amacıyla birkaç oktava yayılan aralıklar ile kurulan geniş akorlar da Debussy müziğinde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır (Apel, 1950:350).

- Klasik ve Romantik müzik, geleneksel armoni kurallarına bağlı olarak, majör ve minör dizi kullanımıyla özdeşleşmişken, Empresyonist müzik; *pentatonik dizi* ve *tam-ton dizisi* gibi “egzotik” ses dizilerinin²⁵ yanı sıra (Day-O’Connell, 2009:226), *Orta*

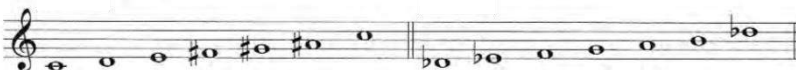
²⁵ Beş sesli pentatonik diziler, insanoğlunun müzik yaşamındaki en eski ses dizilerinden biri olarak kabul edilir ve bu dizilere Çin, Japonya, Polonezya, Afrika, Avrupa’nın bazı kısımları, Keltler, İskoçlar ve Amerika yerlileri gibi neredeyse tüm antik kültürlerin müziklerinde rastlamak mümkündür (Apel, 1950:564). Pentatonik diziler majör ikili ve minör üçlü aralıklarla kurulur ve majör ve minör dizilerin aksine, minör ikili aralık barındırmaz. Do’yu tonik olarak aldığımızda temel pentatonik dizi aşağıdaki gibidir (Kostka, 2006:23):



Yukarıdaki pentatonik dizinin her bir üyesi tonik olarak görev alabilir; bu durumda toplam *beş* adet “mod” elde edilmiş olur:



Tam-ton dizisi ise altı seslidir ve kökeni Uzak Doğu’ya dayanmaktadır. Debussy’nin 1889’da katıldığı Paris Dünya Fuarı’nda Cava Gamelan orkestrasını dinlediği ve onun için yeni ve bambaşka bir dünyaya ait bu müzikten son derece etkilendiği pek çok kaynakta karşımıza çıkar. Öyle ki besteci en ünlü eserlerinde tam-ton dizisini kullanmayı sıklıkla tercih etmiştir. Tam-ton dizisi, sadece majör ikili aralıklarla kurulur; barındırdığı tritonların yanı sıra, içindeki sesler arasındaki mesafe eşit olduğundan tonal merkez hissiyatı oldukça zayıftır (Stern, 1978:9):



Çağ modları ve çeşitli halk müziği modları²⁶ gibi sıra dışı dizilerinin kullanımına yönelmiştir (Stern, 1978:12-13).

Debussy'nin 1909-1913 yılları arasında, iki kitap halinde yazdığı Prelüdlar adlı eser serisinin 10 numaralı prelüdü La Cathédrale Engloutie, yani "Batık Katedral", Fransa'nın kuzey bölge halklarından Breton'lara ait eski bir efsaneye dayanmaktadır. 4. ya da 5. yüzyılda geçen bu efsaneye göre, bölge halkı Tanrı'ya itaatsizlik sebebiyle cezalandırılmış ve Ys Katedrali sular altına gömülmüştür. Ancak söylentiye göre Katedral, sabahın erken saatlerinde, gün doğumuyla birlikte denizin dibinden su yüzüne çıkar ve bir süre görüldükten sonra yeniden suya batar (Hudgins, 1956, s. 47). Besteci Batık Katedral efsanesinin izlenimini "sembolik" olarak müziğe başarılı bir biçimde işlemiştir.

Bu çalışmada; Empresyonist müziğin karakteristik özellikleri çerçevesinde La Cathédrale Engloutie üzerinde bir analiz gerçekleştirilmiş, Debussy'nin armonik ve ezgisel yapı bakımından o yıllar için oldukça sıra dışı ve yeni kabul edilen uygulamaları açıklanmaya çalışılmıştır.

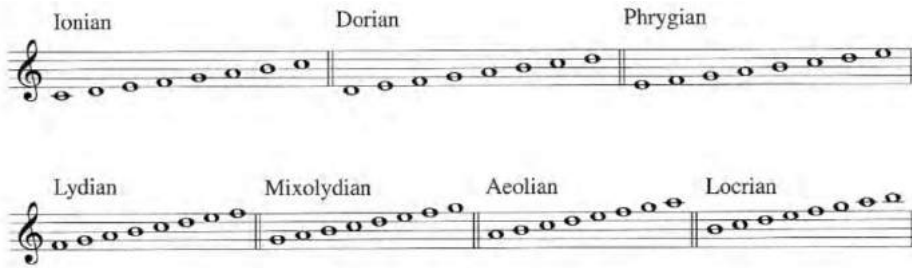
2. Analiz

2.1. Biçimsel Yapı

La Cathédrale Engloutie, tür olarak bir *senfonik şiiri*²⁷ andırmaktadır.

Eserin son derece programcı bir niteliğe sahip olması sebebiyle, öncelikle tematik ya da armonik yapıdan bağımsız olarak, hikayenin tasvir ettiği manzara ve duyumdan yola çıkıp betimleyici ve anlatımcı bir form analizi yapmak mümkündür. Ericourt'a göre eser temel olarak şu üç süreci betimlemektedir: *Sabahın erken saatlerinde sisle kaplanmış deniz* (öl-27); *Katedral'in su yüzüne çıkması* (ö28-46) ve *sonunda tekrar suyun derinliklerine gömülmesi*

²⁶ Orta Çağ Modları, yedi sesli diatonik dizilerdir, majör ve minör dizilerin tersine, her bir modun kendi formülü ve kendine özgü karakteristiği vardır. "Kilise modları" ya da "Gregorian modlar" olarak da adlandırılabilen bu diziler aşağıdaki gibidir:



²⁷ Senfonik şiir; müzik dışı bir konuyu, bir şiiri, bir hikayeyi, bir resmi, bir manzarayı ya da bir olayı öyküleyici biçimde yansıtmak veya tasvir etmek üzere yazılmış, tek bölümlü eserdir. Çoğunlukla orkestra eseri olarak yazılmalarına karşın solo piyano ve oda müziği örnekleri de mevcuttur (McDonald, 2001).

(ö47-89) (Smith, 2006:18). Atmosfer ve sonorite değişimleriyle birlikte bestecinin nota üzerinde belirttiği Fransızca ifadeler de bu üç süreci destekler niteliktedir: Hemen başlangıçta yer alan “peu à peu sortant de la brume” (sislerin içinden yavaş yavaş yüzeye çıkmak) ifadesi katedralin su yüzüne çıkmaya başlamasını; 72. ölçüde yer alan “comme un écho de la phrase entendue précédemment” (daha önce duyulan cümlelerin bir yansıması gibi) ifadesi ise suyun yüzüne çıkmış olan katedralin simetrik olarak yeniden suya gömülmesini simgelemektedir. 84. ölçüde karşımıza çıkan “Dans la sonorité du début” (en baştaki sonoriteyle) ifadesi de giriş ve kapanış kısımlarının aynı olduğunu belirterek eserin simetrik yapısını vurgulamaktadır.

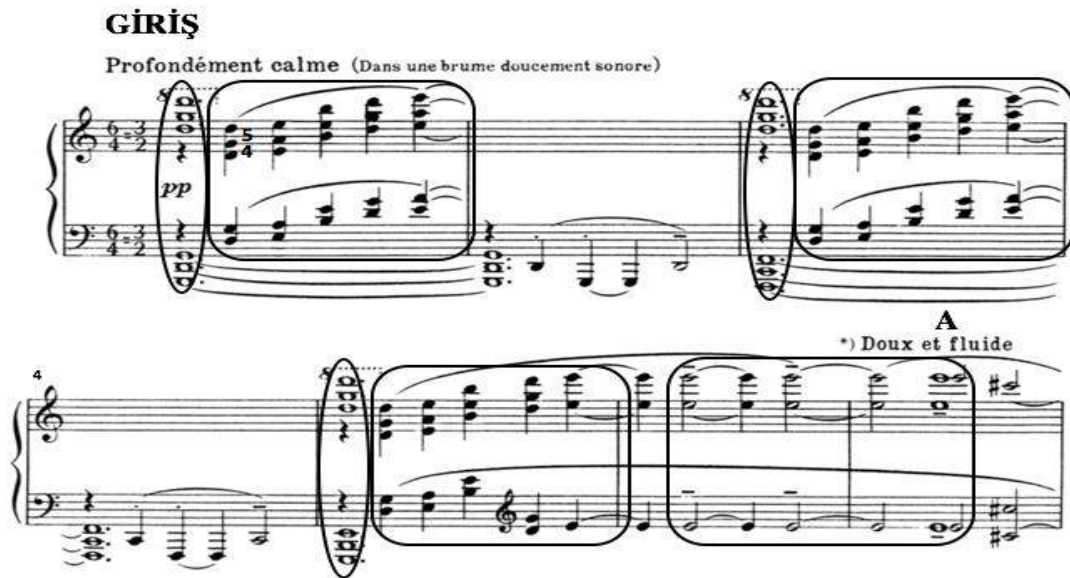
Bu bilgiler ışığında, eser içinde kullanılan ses dizlerine bağlı ton merkezleriyle, armonik ve ritmik yapıdaki değişiklikleri de göz önünde bulundurarak prelüdü form öğelerine ayırabiliriz. Eser üzerinde çalışan pek çok teorisyenin farklı form analizleri olsa da hepsinin dayandığı temel ortak noktalar mevcuttur. Bunların ışığında, eserin form şemasına ilişkin en doğru yaklaşım şöyledir:

1	7	28	47	72	84
GİRİŞ	A	B	A'	B'	CODA

2.2. Armonik ve Ezgisel Yapı

a) Giriş (öl²⁸-6)

GİRİŞ
Profondément calme (Dans une brume doucement sonore)



Nota 1. öl-6

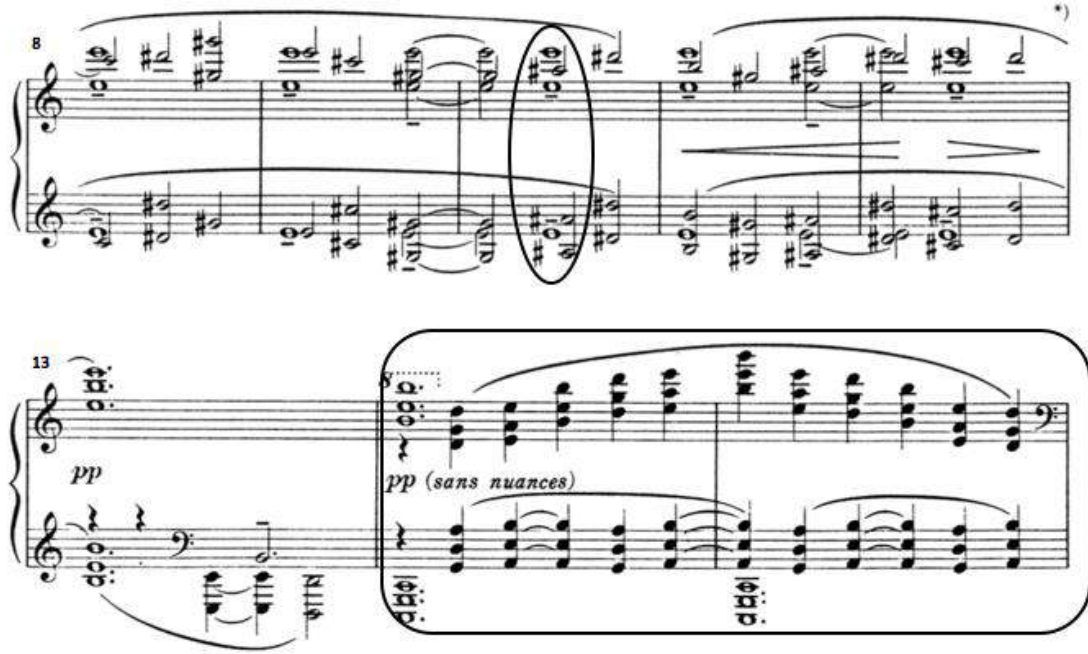
²⁸ “öl”, 1. ölçü anlamına gelmektedir. Çalışma boyunca ölçü numaraları bu şekilde gösterilmiştir.

ö1, ö3 ve ö5'te gördüğümüz, paralel hareket eden çıkıcı dördü-beşli akorlar, Ortaçağ'da ilk örneklerini gördüğümüz erken *organum* yazı stilini akla getirmektedir. (Stern, 1978:54). Bu akorlar Sol majör pentatonik dizinin (Sol-La-Si-Re-Mi) sesleriyle kurulmuştur. ö3'te bas partisindeki Fa'nın eklenmesiyle dizi Fa Lydian (Fa-Sol-La-Si-Do-Re-Mi), ö5'te yine bas partisindeki Mi ile birlikte ise Mi minör pentatonik (Mi-Sol-La-Si-Re) olur.

Ölçü başlarında beşliyle desteklenen *geniş akorlar* görmekteyiz; bunlar empresyonist müzikte sıkça karşımıza çıkan tipik tınılardır.

ö6'da adeta Katedral'in çan sesi gibi tekrarlayan Mi ile ton merkezi belirginleşir, müzik saydamlaşır.

a) A (ö7-27)



Nota 2. ö8-15

A kısmı Mi Majör ile başlamaktadır. ö10'da La# sesinin eklenmesiyle dizi Mi Lydian'a (Mi-Fa#-Sol#-La#-Si-Do#-Re#) dönüşür.

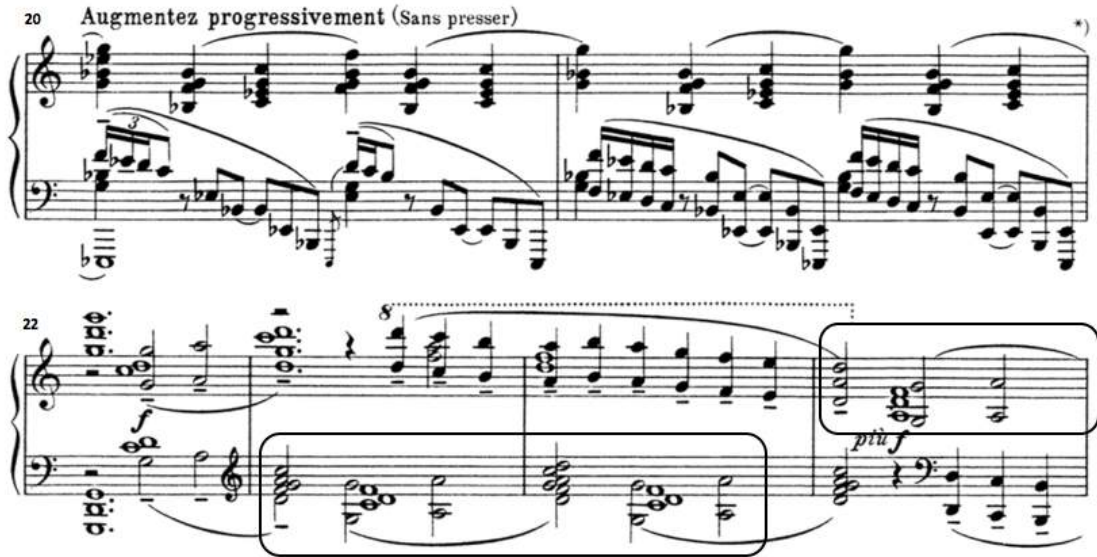
ö14'te ton Do Majör'e ulaşır. Dizi yine açılıştaki gibi Sol Majör pentatoniktir. Sağ elde yine paralel dördü-beşli akorlar varken, bu kez sol elde paralel beşli akorlar bulunur.



Nota

3. ö16-19

ö16'da ani biçimde Si Majör tonalitesine geçilir. Bu parlak majör ton 3 ölçü boyunca devam eder. Burada sol eldeki arpej eşliği denizin hareketlerine benzetilebilir (Hudgins, 1956:48). ö19'da *kromatik üçlü modülasyonu* (ana tondan aşağı ya da yukarı majör üçlü aralık ile yapılan modülasyon) ile Si Majör'den Mib (Re#) Majör'e geçilmektedir. Dizi ise bu kez Mib pentatoniktir (Mib-Fa-Sol-Sib-Do)



Nota 4. ö20-25

ö22'de tekrar bir kromatik üçlü modülasyonu ile bu kez de Mib'den Sol Majör tonalitesine geçilmektedir. Debussy'nin buraya kadarki tonalite planı şöyledir: Sol Majör pentatonik – Si

Majör – Mib Majör – Sol Majör. Görüldüğü üzere, her bir ton merkezi birbiriyle üçlü aralık ilişkisindedir.

ö22-28 arasında kullanılan dizi Sol Miksolydian'dır (Sol-La-Si-Do-Re-Mi-Fa). Ö23-24'te sol elde, ö25-27'de ise sağ elde görülen akorlar Fa majör pentatonik dizinin sesleriyle kurulmuştur (Fa-Sol-La-Do-Re).

a) B (ö28-46)

Nota 5. ö26-38

B bölümü ö28'de başlamaktadır. Bu kısım aynı zamanda, anlatımcı analize göre Katedral'in suyun yüzüne çıkmaya başladığı zamanı yansıtmaktadır. Bu tasvire uygun olarak, ö28-33 arasında Do Majör tonalitesinde, *paralel hareketle* seyreden diyatonik akorlarla sağlanan ezgisel yapıya tanıklık etmekteyiz. Bilindiği üzere, bu tarz paralel hareketler geleneksel armoni kurallarına göre yasak olan uygulamalardır. Ancak empresyonist müzikte ve özellikle Debussy eserlerinde sıkça karşımıza çıkan bu durum, *geleneksel majör-minör akorların, geleneksel olmayan bir armonik bağlam içinde kullanımına* örnek teşkil etmektedir.

ö33'te Sib sesinin gelişiyile dizi Do Miksolydian'a dönüşmektedir (Do-Re-Mi-Fa-Sol-La-Sib).

39

43

piu p

pp

piu pp

Nota 6. ö39-46

ö40-41'de Do Majör'de ezgisel olarak gelen Sol-Do-Re sesleri ö42'de armonik olarak kullanılmıştır. Hemen ardından bas partisinde Sib sesinin gelmesiyle, Mi sesi eksik olan Sib Majör pentatonik diziye (Sib-Do-Re-Mi-Sol) ulaşmaktayız. Ö45'te bas partisinde Lab sesinin gelmesi, bu kez Lab Lydian dizisini çağırıştırıyor.

b) A' (ö47-71)

A'

47

Un peu moins lent (Dans une expression allant grandissant)

pp expressif
et concentré

52

pp

pp

56

p

Nota 7.  47-58

Katedral'in tekrar suyun derinliklerine gömülmeye başladığı A' bölmesi  47'de ba  lar. Burada ton, Lab'den anarmonik olarak Sol#'e geçmektedir; basta Sol# pedalı devam ederken, sağ elde Sol# Aeolian dizi seyretmektedir (Sol#, La#, Si, Do#, Re#, Mi, Fa#).

Debussy,  52'ye kadar yatay olarak kullandığı sesleri, buradan itibaren dikey olarak kullanmaktadır. Bu, bestecinin eser genelinde tercih ettiği bir uygulamadır.

 55'te La naturel sesinin gelmesiyle dizi Sol# Frigian'a dönüşür (Sol#, La, Si, Do#, Re#, Mi, Fa#). Basta yine Sol# pedalı üzerinde Fa# minör ve Re# yarı eksilti  mi   beşli diyatonik akorlarıyla ezgisel çizgi devam etmektedir.

59 8

ff

molto

Re#7

63

dim.

p

p

Do#7 Si7 La7 Do#7 Sol#7 Re#7 Sol#7 Do#7 Sol#7

Nota 8.  59-67

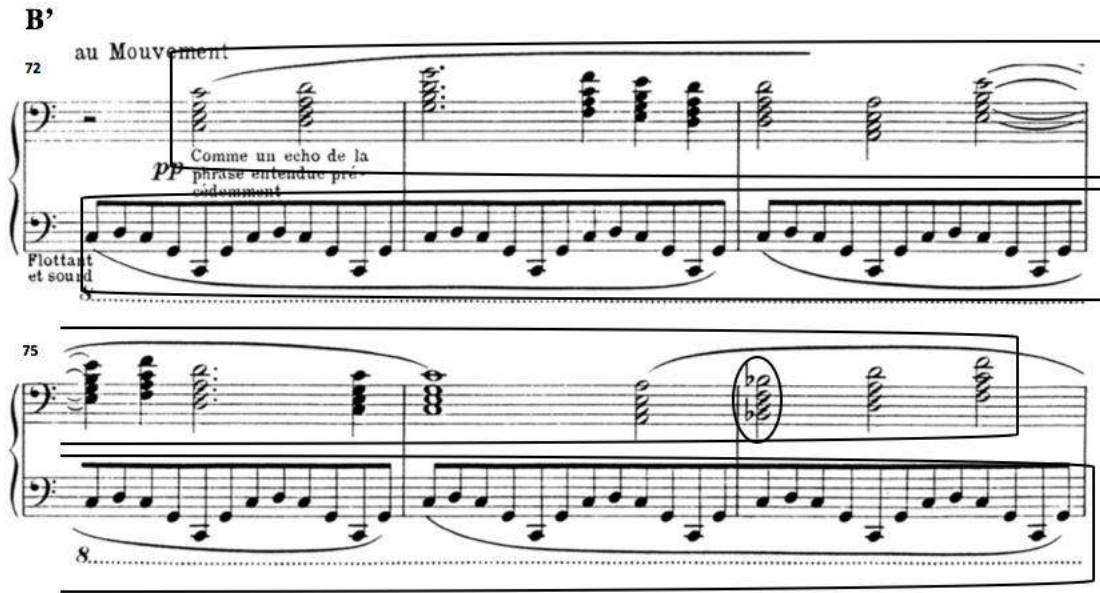
 62-67 arasında birbirinden bağımsız dominant yedili akorların ardı ardına, paralel hareketle sıralandığı görülmektedir. Bu akor y  r  y     geleneksel armoni kurallarından tamamen uzak bir uygulamadır. Gelenekte yedili akorların amacı çoğunlukla tonik akora   z  lmektir, burada ise her bir akorun o anda kendi ba  na bir anlamı vardır ve sonraki akora   z  lmek gibi bir işlev taşımayıp, sadece "an"da varolup, hemen ardından buharla  şarak yok olmaktadır. Empresyonist müziğin en karakteristik armoni uygulamalarından olan bu tarz akorlara *ka  şak/buharla  şan akorlar* adı verilmektedir (Stern, 1978:18-19).

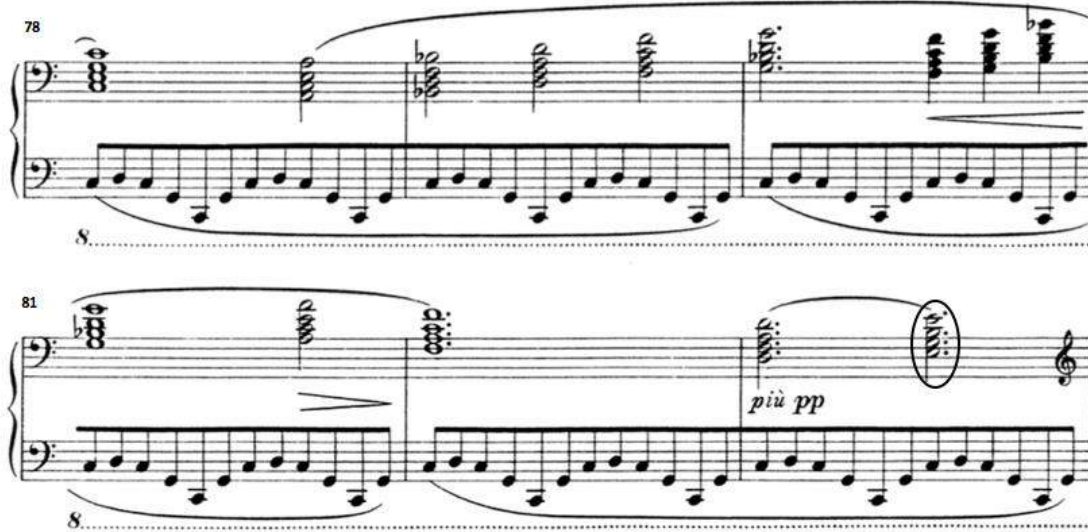


Nota 9. ö68-71

ö68-71 arasında, basta Fa#-Sol# armonik majör ikili aralığı, üzerinde Do#-Re ezgisel minör ikili aralığıyla sağlanan bulanık bir atmosfer söz konusudur. Bu kesit, B' bölümüne geçmek için bir hazırlık, bir köprü olarak nitelendirilebilir.

c) B' (ö72-83)



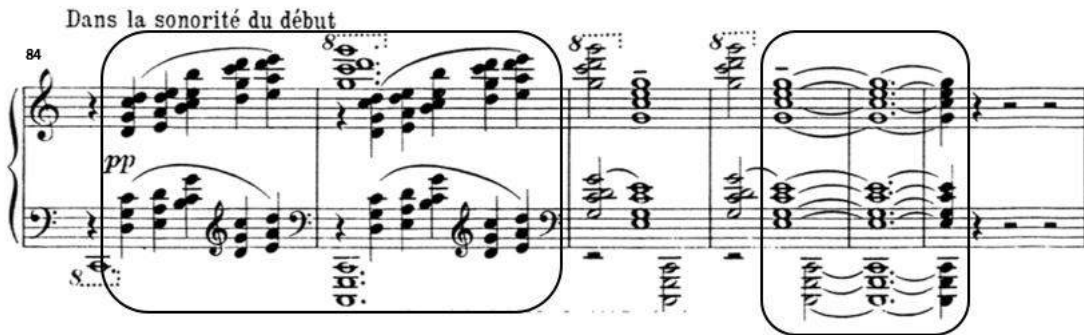


Nota 10. ö72-83

B' bölümü ö72'de başlamaktadır. Do Majör tonalitesi ve paralel hareketle seyreden diatonik akor yürüyüşleri bu bölgede tekrar karşımıza çıkar, ancak bu kez sol elde pest bir ostinato arpej eşliği duyulmaktadır. Bu kesit belki de Katedral'in suyun derinliklerine iyice gömüldüğünü simgelemektedir. ö77'de Sib sesinin gelmesiyle dizi Do Miksolydian'a dönüşür ve ö83'te tekrar Do Majör'e ulaşılır.

d) Coda (84-89)

CODA



Nota 11. ö84-89

Debussy, Coda'da Giriş'tekine çok benzer bir atmosfer yaratmak istemiştir. Eserin en başında duyulan çıkıcı dördü-beşli akorlar burada da karşımıza çıkmaktadır. Burada görülen neredeyse her akor Do Majör pentatonik dizinin sesleriyle kuruludur: Do-Re-Mi-Sol-La. Majör triad akora 2. ve 6. derece seslerinin eklenmesiyle oluşan *pentatonik akorlar*, Debussy'nin favori akorlarından. Eserin son üç ölçüsünde sunulan geniş akorlar da yine Giriş bölümüne malzemelerdir. Besteci, denizin, Katedral'in su üstüne çıkmadan önceki izlenimiyle, suyun

derinliklerine gömüldükten sonraki izlenimini benzer şekilde sunmuştur. Prelüd Do Majör ile sona ermektedir.

3. Sonuç

Tüm analiz verilerinin sonucunda, *La Cathédrale Englouite*'nin, empresyonist müziğin karakteristik uygulamalarını en açık biçimde gözler önüne seren bir eser olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Eser genelinde kullanılan armonik ve ezgisel malzemeler, aşağıdaki form bölmelerine özel tablolarla özetlenerek sergilenmektedir ²⁹:

Bölme	1		
	Giriş		
	1	3	5
Ton / Dizi	Sol pentatonik	Fa Lydian	mi pentatonik
Açıklama	• Paralel dörtlü-beşli akorlar • Organum • Geniş akorlar		

Bölme	7		
	A		
	7	10	14
Ton / Dizi	Mi Majör	Mi Lydian	Sol pentatonik
Açıklama	• Paralel dörtlü-beşli akorlar • Paralel beşli akorlar		

Bölme	16		
	A		
	16	19	22
Ton / Dizi	Si Majör	Mib pentatonik	Sol Miksolydian
Açıklama	• Fa pentatonik akorlar		

Bölme	28	
	B	
	28	33
Ton / Dizi	Do Majör	Do Miksolydian
Açıklama	• Paralel diatonik akorlar	

Bölme	47			
	A'			
	47	55	62	68
Ton / Dizi	Sol# Aeolian	Sol# Frigian	Sol# Aeolian	köprü
Açıklama	• Kaçak akorlar			

²⁹ Tablo satırlarında sol üstte yer alan rakamlar ölçü numaralarını göstermektedir.

Bölme	72		
	B'		
	72	77	83
Ton / Dizi	Do Majör	Do Miksolydian	Do Majör
Açıklama	• Paralel diyatonic akorlar		

Bölme	84	
	Coda	
	28	33
Ton / Dizi	Do pentatonik	Do Majör
Açıklama	• Paralel dörtlü-beşli akorlar	• Diyatonic triad • Geniş akor

Gerçekleştirilen analiz sonucunda elde edilen bilgiler ışığında, Debussy'nin *La Cathédrale Engloutie* adlı prelüdüyle ilgili aşağıdaki analitik sonuçlara ulaşılmıştır:

- Prelüd ³⁰, **Giriş-A-B-A'-B'-Coda** formunda yazılmış bir **senfonik şiir**dir.
- Debussy eserinde, **paralel hareket** eden akorlara sıklıkla yer vermeyi tercih etmiştir. Bu da armoniyi ezgisel yapıya renk katmak üzere tasarladığını göstermektedir.
- Prelüd'de oldukça karşımıza çıkan **paralel dörtlü-beşli akorlar** ve **Orta Çağ modları**, majör/minör dizilerin hükümdarlığından kurtulmaya çalışan Debussy için ilgi çekici olmuştur. Bu modlarda vurgulanan öncelikli aralıklar oktav, dörtlü ve beşli aralıklardır. Bunlarla kurulan ve paralel hareketle seyreden akorlar **organum** adı verilen ve ilk çok sesli müzik örnekleri olarak bilinen Ortaçağ yazı stiline işaret etmektedir (Stren, 1978:15).
- Prelüd'ün B ve B' bölmelerinde paralel hareket eden diyatonic triad akorlar kullanılmıştır. Bu durum, Empresyonist müzikte karşımıza çıkan, **geleneksel majör/minör akorların geleneksel olmayan bağlam içinde kullanılması**na iyi bir örnektir.
- Debussy eser genelinde **pentatonik dizileri** sıklıkla kullanmıştır. Ezgisel kullanımın yanı sıra, pentatonik dizi sesleriyle kurulan **pentatonik akorlara** da azımsanamayacak oranda yer vermiştir.
- Empresyonist müziğin en tipik özelliklerinden biri olan ve akımın vurgu yaptığı “an” kavramının müzikteki yansıması olan **kaçak akorlara** bu eserde de rastlanmaktadır.

³⁰ *La Cathédrale Engloutie*'den kısaca “Prelüd” olarak bahsedilecektir.

- Debussy, hem esere konu olan “deniz”e gönderme yapmak hem de Empresyonist müzikteki bir diğer önemli unsur olan yeni ve geniş tınlar kavramına riayet etmek amacıyla Prelüd’de birkaç oktava yayılan **geniş akorlara** yer verdiğini söylemek mümkündür.
- Debussy’nin başka pek çok eserinde kullandığı ve Empresyonist müzikle özdeşleşen ses dizilerinden biri olan tam-ton dizisine bu eserde rastlanmamıştır.
- Prelüd, “tonalite”nin yıkılışı değil *farklı anlamlandırılmasına* iyi bir örnektir. Eser genel anlamda tonal bir müziktir; ton merkezi belirlidir ancak standart armoni kuralları çerçevesinde, majör-minör dizilere mahkum olmadan, derece hiyerarşisine tabi olmaksızın uygulanan özgür bir tonalite anlayışı söz konusudur. Debussy’nin cesareti, tonalite kavramının sarsılmaz doğasına riayet edilen o dönem için son derece sıra dışı olmakla birlikte, yirminci yüzyıl müziğinde gerçekleşecek olan devrimlerin de *ilk habercisidir*.

KAYNAKLAR

- Antokoletz, E. (2014). *A History of Twentieth-Century Music in a Theoretic-Analytical Context*. New York: Routledge.
- Apel, W. (1950). Impressionism. *Harvard Dictionary of Music* (c. 6, s. 350). Cambridge: Harvard University Press.
- Day-O’Connell, J. (2009). Debussy, Pentatonism, and the Tonal Tradition. *Music Theory Spectrum*, 31(2), 225-261.
- DeVoto, M. (2005). Some Aspects of Parallel Harmony in Debussy. Bempechat, P (Ed.). *Liber Amicorum Isabelle Cazeaux: Symbols, Parallels and Discoveries in Her Honor* (s. 459-485). Pendragon Press.
- Hudgins, M. (1956). A Descriptive Analysis of The Preludes (Book 1) of Claude Debussy (Yüksek Lisans Tezi). Texas: North Texas State College.
- Kostka, S. (2006). *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Pearsen Prentice Hall.
- MacDonald, H. (2001). Symphonic Poem. *The New Grove Dictionary of Music*. (Elektronik Sürüm)
- Reti, R. (1962). *Tonality in Modern Music*. U.S.A: First Collier Books Edition.
- Smith, J. B. (2006). Solving Performance Problems in Debussy’s: La Cathédrale Engloutie. *American Music Teacher*, 56(1), 18-23.
- Stern, J, C. (1978). *Tonality of the First Book of Debussy’s Preludes*. (Post Graduate Thesis). University of Natal, Department of Music

“Bir Çocukluk Hatırasından Hareketle -Hisarlı Ahmet Şahsiyetinde- Bireysel Ve Toplumsal Rol Model Olarak Sanatçı”

Hacer Akçaalan

(Kütahya Fatih Ortaokulu Türkçe Öğretmeni- Uşak Üniversitesi TDE Bölümü Türk Halk Bilimi Ana Bilim Dalı Doktora Öğrencisi)

akcaalanhacer@hotmail.com

ÖZET

“Kütahya’nın kışları sert geçerdi çocukluğumda. Bu bol karlı kış günlerinde okuldan çıkar çıkmaz Hatuniye’nin bayırında kızak kaymak en büyük zevkimizdi. Bizler için tarif edilmez bir eğlence olan bu kayma keyfi, mahallenin büyükleri için ise bayırı çıkmayı ve yürümeyi daha da zorlaştıran bir çileye dönüşüyordu. Aramızda adı konulmamış bir mücadele vardı. Tüm mahalle –özellikle mahallenin yaşlıları- çocuklara karşıydı. Bir tek “O” hariç. Sadece başındaki kasketi, elindeki sazıyla değil; biz çocuklara olan davranışlarıyla, sözleriyle de diğerlerinden farklı olan Hisarlı Ahmet. Babamın ifadesiyle: Herhangi bir adam değil, sanatçı Hisarlı Ahmet.”

Bu çalışmada, ilk çocukluk döneminde Hisarlı Ahmet ile aynı mahallede yaşamış olan bir çocuğun gözünden bireysel ve toplumsal rol model olarak sanatçı kimliği ve kişiliği ele alınacaktır. Sanatçının karakteri yaşamının ve sanatının şeklini belirlemektedir. Sanatçı yaşama kök salmış, temsil ettiği sanatının, sanatçı kişiliğinin gölgesi üzerimize düşmüş, bizi etkilemiş ve içimize sinmiştir. Bir sanatçı varlığı ve davranışlarıyla toplumdan doğar ve topluma rol model olur.

O halde, sanat ve sanatçıyla yaşamı paylaşmanın; bireysel, kültürel ve toplumsal gelişimde önemi ve etkisi açıktır. Toplumun sanatı ve sanatçıyı içine sindirmesi ve sanatçının toplum ve toplumu oluşturan bireylere rol model olmadaki önemi noktasında farkındalık oluşturulması gerekmektedir.

Anahtar Kelimeler: Çocuk, Sanatçı, Hisarlı Ahmet, Rol Model, Toplum

“From a Childhood Memory- In The Figure of Ahmet of Hisar-Artist As A Role Model Individually and Socially”

“The winters of Kütahya was severe in my childhood. On those snowy days, sliding on ice on the slope of Hatuniye was our greatest joy as soon as we left the school. For us it was a big fun but for the adults of our neighbourhood it was becoming an ordeal to go and walk up there. There was a fight between us that we couldn't name. All of them, especially the old was against the children but except “him”. Not only with his cap or musical instrument saz but also his behaviours and words to us, Hisarlı Ahmet was different. In my father's word: not externally man, the artist Ahmet of Hisar.”

In this study, it will be mentioned personality and identity of an artist as a role model individually and socially from a child's point of view who lived in the same neighbourhood with Ahmet of Hisar. Personality of an artist indicates his style of life and art. Artist takes root into life, his/ her art and character affects us deeply. An artist is born from the society that he / she belongs to, he/ she becomes a role model.

In that case, sharing life with art and artist is effective and important on individual, cultural and social improvements. It is necessary that the society internalizes art and artist and also to create awareness for the importance of the artist who becomes a role model for a society and the individuals of that society.

Key words: Child, Artist, Ahmet of Hisar, Role model, Society

Giriş

Hayatla ilgili neler hatırladığımız çok ilginç bir şey. Bazı hatıralar vardır ki; hayat duruşumuzu belirlemede, hayata bakışımızda, kişiliğimizin oluşumunda onların ne kadar önemli olabileceğini o anları yaşarken fark etmeyiz. Bir gölge halinde olan bu anının, şu an 10. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu'nda bulunabilmemin en önemli sebebi olması da bunun bir göstergesidir.

Kütahya'nın kışları sert geçerdi çocukluğumda da. Bu bol karlı kış günlerinde okuldan çıkar çıkmaz Hatuniye'nin- Kütahya ağzında "Hatune" deriz- bayırında kızak kaymak en büyük zevkimizdi. Biz çocuklar için tarif edilmez bir eğlence, bir oyun olan bu kızak keyfi, mahallenin büyükleri için ise bayırı çıkmayı ve yürümeyi daha da zorlaştıran bir çileye dönüşüyordu. Aramızda adı konulmamış bir mücadele vardı. Özellikle mahallenin yaşlıları- çocuklara karşıydı. Biz kızaklarımızın daha iyi kayması için karları ezerek buz yapmak için uğraşırdık, büyükler ise kayıp düşmemek için sobadan çıkardıkları külleri yollara dökerlerdi.

Kızak kayarken bayırı çıkan bir büyük gördüğümüzde, kızaklarımız elimizde onların bize kızarak, söylenerek önümüzden geçip gitmelerini korkuyla karışık tedirginlik ve oyunumuzu aksattıkları için de içten içe bir kızgınlıkla yolun kenarında dikilerek beklerdik. Fakat elinde taşıdığı sazı ve başındaki kasketiyle diğerlerinden farklı olan dedenin, Hatuniye'nin bayırını yaşlı ve yorgun adımlarıyla çıkarken Kütahya ağzıyla: "Ellemen çocuklara! Bırakın gali! Bi kızak da benim olsa da, ben de gayivesem. Çocuk bunla, çocuk." deyişini hiç unutamadım. Bizim yanımızda olan bu dede de kimdi?

Çocuk gönlüm, bizi savunduğu için bu dedeye sevgi beslerken ve kendimi daha güçlü hissederken bir taraftan da aklımda; "Kızağımı alıp kaymak isterse ne yaparım sorusu ile birlikte kızağı yokmuş versem de kaysa mı?" soruları çarpışırdı. Minnet, güven, korku, sevgi, saygı ve endişe duyguları küçük bir yürekte geleceğe izlerini taşıyan bir gel git oluşturmuştu.

O,sadece elindeki sazıyla değil; biz çocuklara olan davranışlarıyla, sözleriyle de diğerlerinden farklı olan Hisarlı Ahmet'ti. Babamın ifadesiyle: "Hariçten bir adam" değildi o. O sanatçı Hisarlı Ahmet'ti.

Babamla ne zaman TRT radyosunu dinlesek ve bir Hisarlı Ahmet türküsü çalsa babam bana :''Bak size kızak kayarken arka çıkan dedenin türküsü bu. Hatırladın mı?'' derdi. Ben de çocuk aklımla ünlü birisi ile tanışmış olmanın verdiği gururla onu onaylardım. Daha sonraları ne zaman bir Kütahya türküsü dinlesem bu gururu içimde hissettim. Hisarlı Ahmet benim için artık sadece bir isim değildi, hayatımın içinde bir parçaydı.

Bugün yetişkin bir birey, bir anne, bir öğretmen, Halk edebiyatı alanında akademik çalışma yapan bir bilim insanı, olarak yaşadığım bu anıya daha geniş ve bilimsel açıdan baktığımda, o kadar anının arasında bu ufak yaşanmışlığın benliğimde bıraktığı izi daha iyi analiz ediyor ve anlıyorum. Hisarlı Ahmet benim için bir sanatçı rol modeliydi. O anı ile birlikte Hisarlı Ahmet özelinde benliğimde evrensel bir sanatçı modeli oluşmuştu. Bu modellemede sanatçı, toplumun içinde ancak diğerlerinden farklı ve topluma öncü, kendi fikrini ve değerlerini savunabilen, sevgi ve şefkat dolu, kültürlenmeye ve kültür aktarımına yardımcı, mütevazı bir o kadar da vakar sahibi bir şekilde oluşmaktaydı. Sanatçı yerelliğiyle evrenselliğe uzanmalı,

sanatçının muhteşemliği sadeliğinde ortaya çıkmalıydı. Toplumun içinde kalmayı başarmalı ancak topluma dışarıdan bakabilecek geniş bir bakış açısına sahip bir rol model olmalıydı.

Bu noktadan hareketle rol model, öğrenme, kültürlenme kavramlarına bir bakmak faydalı olacaktır.

Çocuk çevresinde gördüğü her şeyi öğrenmek ister. Buna bağlı olarak da gelecek hayatında kullanacağı şemaları oluşturup sorularına kısa ve öz cevaplar arar. Çocuk ilk aşamada verilen cevapları sorgulamaz ve bunlara hemen inanır (Starbuck, 1908: 189). Onları uygulamaya koymaya çalışır. Çocuğun kolay inanırlığı göz önünde bulundurulduğunda, inandığı şeyin hayal veya gerçek olmasını sonucu değiştirmez. Tıpkı benim Hisarlı Ahmet'in kızağı olsa kayacağına inandığım, kızağımı istemesinden çekindiğim gibi.

İnsanın kendi tecrübeleri veya doğuştan getirdiği bilgi kategorileriyle değil, tamamen sosyal bir ortamda gözlemler yoluyla öğrenmelerini (observational learning) gerçekleştirdiği, yerleşik yetişkin davranışlarının da geçmişte ödüllenen veya cezalandırılan davranışlar olduğu tezinden hareket eden sosyal öğrenme kuramının temel öğrenme yaklaşımı, modelleme yoluyla öğrenmedir.

Albert Bandura insanların neredeyse bütün davranışları gözlemleyerek ve model alarak öğrendiğini belirtir (Bandura, 1989: 1178; Akers, Krohn ve Lanza, 1979: 636). Gözlem yoluyla öğrenme ya da sosyal öğrenme olarak adlandırabileceğimiz bu kuram bireyi, sosyalleşme süreci ve kültürlere aracılığıyla hayatını inşa eden ve sürekli kendisine rol modeller arayan bir canlı olarak ele alır.

Kişilik gelişimi ve sosyal gelişimde önemli olan insanın olumlu bir çevre ve bu çevre şartlarında iyi bir kontrol mekanizması kurmasıdır (Bandura, 1989: 1175, 1179). Bandura (2001: 275) modelleme yoluyla öğrenmede muhtemel üç süreçten bahseder.

- (1) Birçok sosyal örnekten genel özellikleri almak.
- (2) Alınan bilgileri bileşik kurallarla bütünleştirmek.
- (3) Bu kuralları yeni davranış kurallarını üretmek için kullanmak.

Bu şekilde gerçekleşecek modelleme hem kişiye ortak öğrenmeler sunar (Kağıtçıbaşı, 2005: 278, 68) hem de daha yaratıcı düşünme imkânı sağlar (Bandura, 2001: 275). Çünkü modelleme süreci aynı zamanda uzmanlığı ve uzmanları gerektirir. Krech ve Sutchfi eld (1980: 217)

Sosyal öğrenme kuramına göre model alma ve taklit yoluyla öğrenmede gözlenen figürler (anne, baba, öğretmen, arkadaş, beğenilen herhangi bir kişi, televizyondaki kahraman vb.) model alınmakta ve bu figürlerin davranışları uygun bir zamanda taklit edilmektedir. Bandura davranışları şekillendirebilecek olan modelleri “canlı modeller, sembolik modeller ve sözlü direktifler” olmak üzere üç grupta toplamıştır (Akt: Bayrakçı, 2007: 203). Canlı modeller, belirli bir davranışı sergileyen gerçek kişiler; sembolik modeller, bir filmde, televizyon şovunda, kitapta veya başka bir platformda tasvir edilen bir karakterler veya da kişiler; sözlü direktifler ise, nasıl davranılacağına ilişkin açıklamalar canlı veya da sembolik bir insan tarafından gösterilmeyen modellerdir. Sosyal öğrenme kuram bireyi, sosyalleşme süreci ve kültürlere aracılığıyla hayatını inşa eden ve sürekli kendisine rol modeller arayan bir canlı olarak ele alır. Kişinin birçok bilişsel, duyuşsal, sosyal ve psiko-motor davranış kazanmasının; beğendiği, saygı duyduğu yetişkinleri model alarak gerçekleştirdiğini savunur.

Çocuk için anne-baba; öğrenci için öğretmen ve kitaplar, -dindarlar için din âlimleri o alanın uzmanlarıdır. Kişinin anne babası, arkadaşları, komşuları, okuduğu kitaplar, gördüğü filmler, dinlediği radyo programları, gittiği ibadet mekânları, diğer birçok insan, insan grupları

ve insan eliyle meydana gelmiş eserler eğitimin temel eksenini oluşturur. Kağıtçıbaşı'na (2000: 67) göre bir rol modeli taklit ederek öğrenme, sosyal öğrenme kuramının temelini oluştururken çocukların toplumda sosyalleşmesini sağlayan önemli bir etken olarak karşımıza çıkmaktadır. Rol modeller sosyalleşme sürecinde kilit oyunculardır. Gibson, (2004) rol modellerine sahip olmanın bireyin büyümesi ve gelişmesi açısından önemli olduğunu, çünkü rol modellerinin birer öğrenme, isteklendirme, tanımlama ve kariyer rehberi olarak hizmet verdiğini öne sürmektedir.

Peki, nedir bu rol model?

Rol modelle ilgili birçok tanımlama bulunmaktadır. Kongar (2011: 81-82) siyasi, sosyal, bilimsel veya iletişim alanında; insanları “etkileme gücü” olan ve giyim kuşamdan, günlük hayatına hatta kişiliklerine kadar geniş kitlelerce taklit edilmeye çalışılan kişilerdir. Bireylerin hayranı olduğu ve onları taklit ettikleri, bireysel başarı ve özelliklere sahip olan bireylerin, karar verme davranışı üzerinde doğrudan ya da dolaylı etkileri bulunan kişilerdir (Bandura, 1977; Run vd., 2010: 72). Onlar gibi olmak, mevcut konumları itibariyle onların yerinde olmak istediklerimizdir (Paice ve Moss, 2002; Karaoğlu, 2012: 30).

Rol model olarak görülen ünlü kişilere duyulan hayranlık, çocukluk ve ergenlik dönemindeki kimlik gelişiminin bir parçasıdır (Giles ve Maltby, 2004). Kişi hayranlık duyduğu kişiler ya da popüler dizi/filmlerdeki karakterlerle kendilerini özdeşleştirerek, onlar gibi güzel olmak, onlar gibi giyinmek, onlarınkine benzer davranışlar sergilemek için çaba sarf etmektedir (Chan ve Zhang, 2007: 142). Buna göre model alınan kişileri toplumsal davranışlarda kalıcı bir etkiye sahip oldukları için önemlidir. Ayrıca model olarak seçilen kişiler bir takım yanlış davranışlar yapıyorlarsa bu çocuğun davranışına yansiyabilir (Ersanlı 2007, 323-326).

Rol modeli seçimini belirleyen faktörlere; başarı, güç, gizem, şöhret, sevdiği diğer kişilerin ve toplumun rol model alınan kişiye tutumu, ilgi alanı, rol model aldığı kişiyle iletişim biçimi, onun tarafından kabul görmesi, duygularını paylaşabilmesi, ona karşı yakınlık hissedebilmesi örnek verilebilir.

Bir kişinin rol model olarak alınmasında, benzerlik, sevgi ve şefkat, güç ve üstünlük gibi faktörlerin etkili olduğunu belirtirken; sosyal öğrenme kuramı yüksek statülü, saygın ve güçlü olmanın etkili olduğunu göstermektedir (Korkmaz, 2012).

Rol modellerin akademik ve meslek kararlar üzerinde etkili olduğunu gösteren çalışmalar da bulunmaktadır (Nauta ve Kokaly, 2001; Zirkel, 2002; Azer, 2005). Gibson (2004)

Bu durum toplumu ve aileleri çocuklara ve gençlere karşı rol model olma ve sunma konusundaki sorumluluklarında farkındalık oluşturulmasının önemini hatırlatmaktadır. İnsanlar özendikleri ya da idealindeki özelliklere sahip olan insanları örnek alır. Modelin davranışları bireyin davranışlarından farklı olarak algılandığında, modelden edinilen tecrübelerin etkisi azalır (Pajares, 2002).

Gençlerin kişilik özelliklerinden, mesleki başarılarından, gayret azim ve hedeflerine ulaşmış olan kişilerden etkilenmekte olduğu ve onları kendilerine rol model aldığı anlaşılmaktadır. Ancak burada önemli olan gençlere sadece maddi yönde başarılı olma (çok para kazanma, lüks bir hayat yaşama, güzel veya yakışıklı olma) gibi yönlerin model olarak sunulması yanında insani erdemlerin de model olarak sunulması gereklidir. Dolayısıyla toplumun gençlere kimleri rol model olarak sunduğu önem kazanmaktadır. İndigo dergisinin 2016 yılında yapmış olduğu araştırma sonucunda gençlerin rol model aldıkları kişiler gibi olmak için kendilerini geliştirmeye çalıştıkları, onları rehber aldıkları ve taklit etmeye çalıştıkları görülmüştür. Çocukların kendilerine rol model aldığı kişiler gibi konuşmak, giyinmek ve onların hayat tarzlarını kendi hayatlarında uygulamak istedikleri belirlenmiştir.

Sosyalleşmeye bağlı olarak toplumsal norm ve yapıların aktarımı ‘kültürleme süreci’ denilen kişinin doğumundan ölümüne değin kendi toplumunun kültür öğelerini öğrenmesi, toplumca istenen, beklenen insan olma süreci aracılığıyla gerçekleşir (Güvenç, 1996: 287). Kültürü dünyayı ve kendimizi nasıl değerlendirdiğimizi belirleyen anlamlar, davranış normları ve değerler kümesi olarak düşündüğümüzde, özellikle kişiliğin oluşumu ve şekillenişinden ana-baba tutumlarına, çocuk yetiştirme tarzlarından dile kadar insan hayatının pek çok yönünü ilgilendiren bir yapıyla karşı karşıya olduğumuzu anlarız (Sayar, 2000: 7). Böyle karmaşık bir yapının devamlılığı ve değişimi farklı sebeplerle açıklanabilir. Fakat sosyal psikoloji verileri kültürel değişimlerin ya empoze ve dayatmalarla ya da farklı kültürlerin karşılaşması yoluyla gerçekleştiğini doğrulamaktadır (Turhan, 1997: 112; Güvenç, 1996: 287).

Sonuç ve Öneriler

Bu noktada karşımıza şu soru çıkmaktadır: Bireysel, toplumsal gelişim ve kültürlenme sürecinde doğru sanatçı rol modelleriyle toplumu, özellikle çocukları ve gençleri buluşturmak ve sosyal öğrenmeyi sağlamak için neler yapabiliriz?

Bu soru aşağıdaki önermelerle cevaplandırılabilir:

1-Sanat ve sanatçı halkla daha doğal ortamlarda, doğrudan ve daha çok buluşturulmalıdır.

2-Özellikle yerel sanatçıların okullarımızda öğrenciler ile buluşturulması için ortamlar hazırlanmalıdır. Bu buluşmalar, misafir öğretmenlik seviyesinde bir eğitim- öğretim etkinliği olabileceği gibi seminer ve konferans verme şeklinde de olabilir.

3- Okullarda sanat etkinliklerine ağırlık verilmelidir.

4-Okul öncesinden başlanarak bireyler yetenekleri doğrultusunda bir sanat dalına yönlendirilmelidir.

5-Belirli bir davranışı sergileyen gerçek kişiler olarak tanımlanan canlı modelleri, sembolik modeller haline getirme çalışmaları yapılmalıdır. Şöyle ki; örneğin Hisarlı Ahmet canlı modelinin bir hikâye veya çizgi film kahramanı olarak sembolik modelleştirme çalışması yapılmalıdır. Ancak bu şekilde daha geniş kitlelere ulaşılabilir.

6-Sanatsal estetik anlayışı farklı disiplinler aracılığı ile de aktarılmalıdır.

7- Dilin ve özellikle sözlü kültürün korunması ve aktarılmasında sanatçı misyonunun önemi her platformda vurgulanmalıdır.

Sonuç olarak sanatçı, bir toplum mühendisidir. Bireyin ve toplumun gelişiminde, kültürü oluşturma, koruma ve aktarmada doldurulamaz yeri olan bir rol modelidir. Bu görevini işlevsel ve etkin bir biçimde yerine getirebilmesi için doğal ve planlı olarak sanatçı-toplum buluşma ortamları hazırlanması gerekmektedir. Öz değerlerimize sahip çıkmalı, sanat ve sanatçı eliyle toplumumuza değer aşılması yapılmalıdır. Toplumun istikbalini oluşturacak nesillerin karakter ve kişiliğinin dünkü ve bugünkü neslin ellerinde olduğu unutulmamalıdır.

Kaynakça

- Akers, R. L., Krohn, M. D., Lanza, L. ve Radosevich, M. (1979). "Social Learning and Deviant Behavior: A Specific Test of a General Theory". *American Sociological Review*, Vol. 44/s.636-638
- Azer, S. A. (2005). The qualities of a good teacher: How can they be acquired and sustained? *Journal of The Royal Society of Medicine*, 98, 67-69.
- Bandura, A.(1989). "Human Agency in Social Cognitive Theory". *American Psychologist-American Psychological Association*, Vol. 44/ No.9/ s.1175-1179.
- Bandura, A. (2001). "Social Cognitive Theory of Mass Communication". *Mediapsychology III-Theoretical Integration and Research Synthesis Essay*, s.275.
- Bayrakçı, M. (2007). Sosyal Öğrenme Kuramı ve Eğitimde Uygulanması, SAÜ. Eğitim Fakültesi Dergisi. 198-210.
- Ersanlı, K. (2007). Çocuğun davranışlarının biçimlenmesinde rol model davranışların etkisi okullarda şiddet ve çocuk suçluluğu. Ankara: Hegem.
- Gibson, D. E. (2004). Role Model in Career Development: New Direction for Theory and Research. *Journal of Vocational Behavior*, 65: 134-156.
- Giles, D. C. and Maltby, J. (2004). The Role of Media in Adolescent Development: Relations Between Autonomy, Attachment, and Interest in Celebrities. *Personality and Individual Differences*, 36(4): 813–822.
- Güvenç, B. (1996). İnsan ve Kültür. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kağıtçıbaşı, Ç. (2005). İnsan ve İnsanlar. İstanbul: Evrim Yayınları.
- Kağıtçıbaşı, Ç. (2007). Kültürel Psikoloji-Kültür Bağlamında İnsan ve Aile. İstanbul: Evrim Yayınları.
- Krech, D. ve Crutchfield, R. S. (1980). Sosyal Psikoloji. (çev. E.Güngör). İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Kongar, E. (2011). İçimizdeki Zalim, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Korkmaz, İ. (2014). Sosyal Öğrenme Kuramı. B. Yeşilyaprak (Editör). Eğitim psikolojisi (Gelişim-ÖğrenmeÖğretim). 12. Baskı, Ankara: Pegem Akademi.
- Nauta, M. M., and Kokaly, M. L. (2001). Assessing role model influences on students' academic and vocational decisions. *Journal of Career Assessment*, 9(1), 81-99.
- Paice E, Heard S. ve Moss F. (2002). How Important are Role Models in Making Good Doctors? *British Medical Journal*, 325(7366): 707.
- Pajares, F. (2002). Overview of social cognitive theory and self-efficacy. Retrieved December 2012 from <http://www.uky.edu/~eushe2/Pajares/eff.html> (ulaşım tarihi 10.08.2018).
- Sayar, K. (2000). Psikiyatri ve Kutsallık. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Turhan, M. (1997). Kültür Değişimleri-Sosyal Psikoloji Bakımından Bir Tetkik. İstanbul: İfay Yayınları.
- Zirkel, S. (2002). Is there a place for me? Role models and academic identity among white students and students of color. *Teachers College Record*, 104(2), 357-376.

“Camii Musikisi Üzerine Bir Betimleme; Afyonkarahisar Merkez Örnekleme”

Hasan Hüseyin Poyraz

Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Asd Öğrencisi
hasanhuseyinpoyraz32@gmail.com

Doç. Dr. Çağhan Adar

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
cadar@aku.edu.tr

ÖZET

Yaşamın Her Anında Var Olan Müzik, Doğumdan İtibaren Başlayıp Öldüğümüz Güne Kadar Hayatın Her Alanında Var Olan Bir Sestir. Özellikle Müslüman Ülkelerde Yeni Doğan Çocuğun Kulağına Okunan Segâh Makamında Ezan İle Başlayan, Vefat Ettiğinde İse Hüzzam Veya Saba Makamında Okunan Müzik İle Türk Müziği Hayatımızın Aslında En Önemli Safhalarında Yerini Almıştır. Hem Türk Müziği Hem De Diğer Ülkelerin Birçoğunda Müziklerin Oluşum Süreci Dini Musiki Geneline Şekillenmiş Ve Cami, Kilise, Etnik Topluluklar Vb Yerlerde İcra İle Oluşmaya Başlamıştır.

Türk Müziğimizin Temelinde Dini Ve Din Dışı Olarak Ayrılan Müzik Özellikle Temelinde Dini Musiki Olarak Gelişmeye Başlamış Sonrasında Diğer Formlara Da Etki Etmiştir. Dini Musiki Formlarından Bir Tanesi De Camii Musikisi Olmuştur. Ezan, Sâla, Kamet Vb Yapıları İçinde Barındırmaktadır. Çalışmamızda Afyonkarahisar Merkez İlçede Bulunan Camilerde 2 Rekât Olarak Kılınan Cuma Namazlarında Okunan Fatiha Suresinin Cami İmamlarına Göre Makamsal Seslendiriş Şekilleri Tespit Edilmeye Çalışılmış Ve Böylelikle Makamsal Bilgi Ve Sesi Kullanma Becerileri Tespit Edilmeye Çalışılmıştır. Çalışmamızda Veri Toplamak Amacıyla Cuma Namazları Sırasında Ses Kayıt Yapılmış, Verilerin Çözümlemesi İçin Kayıt Sonrasında Bu Kayıtların Teknik Olarak Deşifresi Yapılmış Ve Makamsal Veriler Elde Edilmiştir. Daha Önce Böyle Bir Çalışma Yapılmamış Olması Açısından Sonraki Çalışmalara Işık Tutarak Alana Katkı Sağlayacağı Düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Dini Musiki, Camii, Makam

“A Description On The Mosque Of The Mosque; Afyonkarahisar Center Sampling”

Hasan Hüseyin Poyraz

Afyon Kocatepe University Social Sciences Institute Music Department Student

hasanhuseyinpoyraz32@gmail.com

Assoc. Prof. Dr. Çağhan Adar

Afyon Kocatepe University State Conservatory

cadar@aku.edu.tr

ABSTRACT

Music in every moment of life is a sound that starts from birth and exists in every area of life until the day we die. Especially in Muslim countries, the newborn child started to read the ezan at the hüzzam maqam. When person died, Turkish music is taken place in the most important stages of our life with the prayer read in hüzzam or saba maqam. The formation process of Turkish music as well as many other countries' music has been shaped throughout the religious music and has started to form with the performances in places such as mosques, churches, ethnic communities etc.

On the basis of the music which was separated as religious and non-religious in the basis of the Turkish music, it started to develop as a religious music and then influenced other forms. One of the religious music forms was a mosque music. Mosque music in prayer, sala, kamet etc forms are available. In our study, in the mosques in the central district of Afyonkarahisar, the prayer of Fatiha, which was read in Friday prayers, was taken over. According to the imams of the mosque, the method of reading the prayer is tried to be determined and thus the ability to use the knowledge and sound of the maqam is tried to be determined. In order to collect data, audio recordings were made during Friday prayers, and these records were technically deciphered after the registration, these records were technically decrypted and the data of maqam were obtained. It is projected that the research is authentic and it will form a basis for the relevant literature and research.

Key Words: Religious Music, Turkish Music Maqam, Analysis

Giriş

Türk müziğimizin temelinde dîni ve din dışı olarak ayrılan müzik, özellikle temelinde dîni mûsikî olarak gelişmeye başlamış, sonrasında diğer formlara da etki etmiştir. dîni mûsikî formlarından bir tanesi de camii mûsikîsi olmuştur. ezan, sâla, kâmet vb. yapıları içinde barındırmaktadır.

Çalışmamızda afyonkarahisar merkez ilçede bulunan camilerde 2 rekât olarak kılınan cuma namazlarında okunan Fâtiha Sûresi ele alınmıştır. Camii imamlarına göre makamsal seslendiriş şekilleri, makamsal bilgi ve sesi kullanma becerileri tespit edilmeye çalışılmıştır.

Veri toplamak amacıyla cuma namazları sırasında ses kaydı alınmış, verilerin çözümlenmesi için kayıtların teknik olarak deşifresi yapılmış ve makamsal veriler elde

edilmiştir. Araştırmanın özgün olduğu, ilgili yayın ve araştırmalara kaynak teşkil edeceği, amaçlanmaktadır.

Müzik Ve Din

İnsanoğlunun, kendi sesini kullanabilmeyi, nesneleri birbirine vurup ses oluşturabilmeyi ve bir hayvan kemiğine üfleyip ses üretmeye başladığında müziğin de tarihini yazmaya başladığı söylenmektedir (İlyasoğlu, 2003: 1-2). Müziğin tarihsel serüveni içerisinde insanların birbirleriyle ve doğayla iç içe olmasının yanı sıra farklı kültürlerle olan etkileşiminin de müziğe olumlu veya olumsuz katkıları olabileceği de göz ardı edilmemelidir. toplumun yaşayış tarzı, evreni algılayışı, eğitim düzeyi gibi faktörler müziğin gelişimi açısından olumlu veya olumsuz etkiler gösterebilmektedir. toplumların müziklerini karşılaştırmak, ürettikleri müziği ve etkileşim içinde oldukları toplumları anlamaya çalışmak, kültürleri tanımayı kolaylaştırmaktadır (Çetinkaya, 1999: 58). toplum ile sürekli etkileşim halinde bulunan müzik, tarihin eski dönemlerinde haberleşmek, eğlenmek ve tedavi amacıyla kullanılmasının yanı sıra dini törenler arasında yer alarak kutsal bir kimlik de kazanmıştır. müziğin dini törenlerde yer alması dinin yaygınlaşması ve kabul görmesine hizmet etmiştir. kutsal dinlerin tümü müziği ifade gücü olarak kullanmışlar, müziği ibadetlerine güç katan bir araç olarak görmüşlerdir. müziğin kullanılmadığı veya ibadetlerinde müziğin yer almadığı bir din yok gibidir. insanoğlu var olduğu günden bu yana bir şeye inanma ihtiyacını sürekli hissetmiştir. İlk zamanlarda doğada olağanüstü bir güç olarak gördükleri güneşe, aya, ateşe, toprağa vs. inanan insanoğlu semavi dinlerin doğuşuyla bu inanışını daha sistemli bir hale getirmiştir.

Tarihi ve sosyolojik araştırmalar inanma isteğinin insanlıkla beraber doğduğunu söylemektedir. islam bilginlerine göre, akıl sahiplerini kendi hür iradeleriyle en iyiye ve en güzele ulaştıran ilahi kanunlar manzumesi olarak tanımlanan din (Şentürk Ve Yazıcı, 2001: 11), her toplulukta kendine yer edinebilmiştir. tarihin hiçbir devrinde dinden habersiz bir topluluğa rastlanmayıp yanlış veya doğru bir şekilde inanç ve ibadet şekli görülmüş (Gürtaş, 2000: 3), zayıf ve güçsüz kaldığı durumlarda inandığı varlık veya varlıklara sığınarak kendini korumak istemiştir. Bu Öylesine Güçlü Bir Duygu Olarak Karşımıza Çıkmaktadır Ki Toplumu Ayakta Tutan Temel Unsurların Başında Din Ve İnançların Olduğu Görülmektedir. İnsanda ruh ve beden birleşmiş olduğundan, maddi ve manevi iki yön insanın ihtiyaçlarını belirleyici bir nitelik taşımaktadır. bedenın ihtiyaçlarını karşılamak yaşamın bir gereğidir ve ruhun ihtiyaçlarını karşılamak da insanın manevi varlığının devamı içindir. Din ise bu yapıda önemli bir manevi destek ve iyilik kaynağı olarak belirir (Günay Ve Küçük, 2009: 19).

Din, toplumların gelişimine bağlı olarak, toplumun ihtiyaçlarına, gelişmişlik düzeyine ve içinde bulunduğu duruma göre şekil almıştır. Yani din, toplumların kendi ihtiyaçları doğrultusunda kendi ürettikleri inanışları olarak nitelendirilebilir. Dini müzik, inananları ilahi inanca götüren ve ortak maneviyatta birleşmesini sağlayan, insanların Allah'a veya inançlarındaki tanrılarına olan sevgilerini, dualarını ses, ritim ve melodi zenginliğiyle ifade edebildikleri bir müzik türü olarak tanımlanabilir. en ilkel topluluklarda bile müzik dini inançlarla kaynaşmış bir halde görülmektedir. Totemizm, Şamanizm gibi dinlerde melodiler eşliğinde söylenen metinler bunu kanıtlar niteliktedir. ilkel toplulukların, müziğin ibadet olduğuna ve müzik sayesinde tanrılarına yaklaştıklarına ve kendilerine verilen sesin tanrı tarafından kendilerine hediye olarak verildiğine inandıkları görüşü mevcuttur (Keklik, 2006: 32). müziğin inanç alanında kullanılması, dini törenlerin yapılmasında müziğin disiplin edici yönünden yararlanılması ve kişinin yaradan'a olan duygularını ifade etmede müzikten yararlanması çok eski çağlara dayanmaktadır.

Dini Mûsiki

Türklerin İslamiyet'ten önce din adamlarının yönettiği dini törenlerde müzik, kamların tanrı ile iletişime geçmelerinde bir araç olarak görülmüştür. Türklerin İslamiyet'i IX. yüzyılın sonlarına doğru resmen kabul etmesiyle, ibadetleri ve dini törenleri de değişiklik göstermiştir. Daha sonra yeni mezheplerin ve tarikatların da ortaya çıkmasıyla beraber müziğin ibadetteki yeri tartışmaya açık bir konu haline gelmiştir. ortaya çıkan mezhep ve tarikatların şekil değişikliklerine de bağlı olarak ibadet şekilleri değişmiş; müziğe de ibadette daha çok yer verilir olmuştur. dolayısıyla yeni beste şekilleri ortaya çıkmıştır (Özalp, 2000: 106). Dini müzik camilerde, dergâhlarda, ibadet esnasında hatip, müezzin, zâkirler ve bazen de orada hazır bulunan topluluğun katılımıyla okunan belirli müzik parçalarından meydana gelmektedir. dini müzik, müzik sanatının en önemli alanlarından birisi olmasının yanı sıra, Türk milletinin hayatında doğumundan ölümüne kadar çok büyük bir yer edinerek Türk milletiyle bütünleşmiş ve milli birliğin kurulmasında sağlam bir harç görevi görerek büyük katkılar sağlamıştır (Güney, 1997: 1-2).

Cami Mûsikisi

Camide icra edilen, gerek ibadet sırasında, gerekse ibadet öncesi ve sonrasında, çoğu zaman irticali (doğaçlama) olarak, yani hafızalardaki melodi kalıplarına belirli ibarelerin döşenmesi şeklinde ortaya çıkan ses musikisine cami musikisi denmektedir.

Dua niteliğinde olan bu musiki islamiyet'in ilk devirlerinden beri tabî bir gelişme göstermiştir. nâ't, tekbir, salâ, temcid gibi dini parçalarla, kamet, tesbih duaları gibi namaza ait bölümler bu musikinin birer parçasıdır.

Ezan

Namaz vakitleri müslümanları namaza davet etmek için camilerin minarelerinden okunan ve sözleri arapça olan, vakitlere göre çeşitli makamlarda okunan ve usulsüz icra edilen bir dini musiki türüdür. Namazlarda genellikle kullanılan makamlar şu şekilde sıralanabilir; Sabah Ezanı (Saba Veya Dilkeşhâveran Makamı), Öğle Ezanı (Rast Veya Hicaz Makamı), İkinci Ezanı (Hicaz Makamı), Akşam Ezanı (Segâh Veya Evç Makamı), Yatsı Ezanı (Uşşak, Bayatı Veya Neva Makamı).

“Ezân'ın kelime manası, “bildirme” demektir. Istılâh (Terim) manası ise, cuma ve beş vakit namaza müslümanları davet etmek için, istenilen makamdan ve mümkün olduğu kadar sade ve geçkisiz, zühdi bir üslûpta ve mûsikî usûlleri kullanılmadan irticali olarak okunan bir çeşit câmi mûsikîsi formudur. ezân'ın sözleri arapça olup, okuyucusuna da “müezzin” denmektedir” (Demirdaş, 2009: 216).

Ezan her müslümana, farz olan namaz vakitlerini haber vermek için ve onları ibadete çağırmak için günün beş vaktinde, minarelerden veya yüksekçe bir yerden, belirli sözleri, bir makam çerçevesi içinde okumak suretiyle yapılan çağrıdır (Tura, 1983:28).

Bulgular

Afyonkarahisar merkez ilçede bulunan 48 câmiden topladığımız kayıtların deşifre işlemleri yapıp, makamlara göre ayırıştırarak benzer ve yakın olan kayıtlar bir arada toplanmıştır.

Bu meyanda 20 adet câmi kaydında makamsal olgulara kısmen rastlanmış olup, kimi kayıtlarda ise makamsal olgulara hiç rastlanmamıştır. bazı kayıtlarda ise makamsal olarak

başlanıp, gerek ton olarak, gerekse de makamsal açıdan başka bir yerde karar ettiği tespit edilmiştir.

Rast Makamı Kayıtları;

Câmilerden toplanan kayıtların deşifre işlemleri sonrasında imamlar fâtiha sûresine rast makamının seslerini duyurmaya çalışarak başlayıp, rast perdesi üzerinde kalışlar yapmışlardır. Ancak daha sonra düğâh perdesinde uşşaklı bir kalış yapıldığı da görülmüştür. Karara doğru inici nağmelerde iniş cazibesiyle eviç perdesi yerine acem perdesinin kullanılmasıyla acemli rast dizisini de gösterip, bazı kayıtlarda rast makamının yedeni olan ırak perdesini de vurgulayarak karar hissini güçlendirdikleri gözlemlenmiştir. Genel manâda imamların kulağında rast makamına ait karakteristik ezgilerin ve melodik yapıların mevcut olduğu anlaşılmıştır.

Kürdî Makamı Kayıtları;

İmamlar kürdî dörtlüsü sesleri ile farklı melodik cümle yapıları oluşturup, düğâh perdesi üzerinde sıkça kalışlar yapmışlardır. Karara doğru kürdî makamının da güçlü perdesi olan nevâ sesini vurgulayıp tam yedenli karar ettikleri saptanmıştır. Bu camilerde görev yapan imamların fazla bir müzik bilgisine sahip olmadığını sadece kulaktan duyum ile birşeyler ezberleyip sonrasında bunu kendince ifade etmeye çalıştıkları görülmüştür.

Hicâz Makamı Kayıtları;

Kayıtlar dinlenip deşifre işlemlerinin yapılması sonrasında hicaz dörtlüsü içerisindeki seslere riayet edilerek düğâh perdesinde, makamın güçlü sesi olan nevâ perdesinde, arkasından da nim hicâz da asma kalış yapıp düğâh perdesinde karar ettiği görülmektedir. Buradan anlaşılabileceği üzere camilerde görev yapan imamların kaydedilen hicaz makamı kayıtları da göz önünde bulundurularak söylenebilir ki diğer makamlara göre hicaz seslerine daha hakim ve yatkın oldukları saptanmıştır.

3. Sonuç

Sonuç olarak incelenmiş, deşifresi yapılmış camilerden de anlaşılabileceği üzere incelenen 48 camiden 20'sinde görev yapmakta olan imamların bir şeyler yapmaya çalıştığı fakat hiçbir makam kalıbının içerisine girmeyen farklı melodik seslendirmeler yaptığı bunda makamsal olarak bir olguyu ifade etmediği görülmüştür. Diğer %60'lık kısmın ise yine tam bir makam bilgisine sahip olmadığı fakat gerek kendi çabaları gerekse dinleyerek kendilerini geliştirmelerinden dolayı diğer imamlara göre daha makamsal bir şekilde fâtiha sûresini okudukları sonucuna ulaşılmıştır.

4. Öneriler

Bu bağlamda imam hatib yetiştiren kurumlarda (ortaokul-lise) nazari ve makamsal ağırlıklı olarak talebelere eğitim verilmesi,

İlahiyat fakültelerinde dîni musiki anabilim dallarının daha aktif olarak çalışarak bu alanda özellikle makam bilgisine sahip öğretim elemanlarının makamsal okumaya yönelik derslerin müfredata eklenerek daha yoğun bir okuma çalışmasının yapılması,

Diyanete bağlı olan müftülüklerde bu alanda eğitimcilerin kadrolu olarak görevlendirilmesi ve o şehirde bulunan cami imamlarına belirli aralıklarla makamsal anlamda nazari ve okumaya yönelik kurslar verilmesi,

Bu kurslara katılımların müftülükler tarafından zorunlu hale getirilmesi önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Çetinkaya, Y. (1999). Müzik Yazıları, İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Demirdağ, Y. (2009), Türk Din Musikisi Formları, Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi 14:1 (2009), Ss.213–227, Elazığ
- Günay, T. Ve Küçük, A. (2009). Dinler Tarihi, Ankara: Berikan Yayınevi.
- Güney, A. (1997). Halvetilerde Musiki, (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Gürtaş, A. (2000). Atatürk Ve Din Eğitimi, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- İlyasoğlu, E. (2003). Zaman İçinde Müzik Başlangıcından Günümüze Örneklerle Batı Müziğinin Evrimi, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Keklik, S. (2006). Din Ve Müzik Etkileşimi (Şanlıurfa Müziği Örneği), (Yüksek Lisans Tezi). Harran Üniversitesi, Şanlıurfa.
- Özalp, M. N. (2000). Türk Mûsikîsi Tarihi, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Şentürk, L. Ve Yazıcı, S. (2001). İslam İlmihali, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Tura, Y. (1983), Dini Türk Musikisi, İstanbul

**“Uşak Belediyesi Sanat Akademisi Müzik Çalışmaları: Müziğin İşlevlerinin Yerine
Gelmesinde Etkisi”**

İbrahim Erdem Küçükayvaz

Uşak Belediyesi Sanat Akademisi Piyano Eğitmeni

Merve Nur Kale

Uşak Belediyesi Sanat Akademisi Çocuk Sesler Korosu Eğitmeni/Şefi, Piyano Eğitmeni

ÖZET

Uşak Belediyesi Sanat Akademisi 2017 yılında faaliyete geçmiştir. Bu kurumda çocuk koroları, gençlik koroları, Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği koroları ve enstrüman kursları yapılmaktadır. Her dönemde her enstrüman için özel yetenek sınavlarıyla öğrenci alımları yapılmaktadır. Enstrüman kursları olarak ney, bağlama, kanun, piyano, yan flüt, keman ve gitar dersleri verilmektedir.

Uşak Belediyesi Sanat Akademisi amatör müzik eğitimi veren kurumlardan birisidir. Bu kurumda öğrencinin müziksel davranışların oluşumu ve gelişimi, müzik eğitimindeki verimliliği, ailelerin desteği, gelecekteki müzik kariyeri önem taşımaktadır. Bu kurumda verilen kurslar neticesinde çeşitli konser etkinlikleri ve çeşitli ulusal ve uluslararası festivallere önem verilmektedir. Bu kurumun insan yaşamında olumlu etkilerinin olduğu düşünülmektedir. Öğrencilerin davranışlarının olumlu yönde ilerlemesi, birbirleriyle olan etkileşimin artması, iletişimin güçlenmesi, sosyalleşmesi, diğer faaliyetlerle paralellik göstermesi, duygu ve düşüncelerimizin gelişmesi gibi etkilerinin olduğu düşünülmektedir.

Bu çalışmada, bu kurumla ilgili müziğin toplumsal, bireysel, kültürel, ekonomik, eğitimsel işlevlerinin tespitinin sağlanması için öncelikle örnek olay incelemesi yapılacak ve bu çalışmada veri toplama tekniği olarak, araştırma sorularından oluşturulmuş soru kâğıdı kullanılacaktır. Öğrenci velileri ile yarı yapılandırılmış görüşme yapılacak ve bu görüşme ile toplanan veriler nitel yöntemlerle işlenecek ve yorumlanacaktır. Araştırmada katılımcılar olasılığa dayalı olmayan örnekleme yöntemlerinden kolayda örnekleme yöntemine göre belirlenmiştir. Araştırmaya 9 kadın, 5 erkek olmak üzere toplam 14 veli araştırmaya katılmıştır. Bu çalışmanın alana katkı sağlayacağı ve kaynak teşkil edeceği önem taşımaktadır. Araştırmanın sonucunda Uşak Belediyesi Sanat Akademisi'nde müzik eğitimi alan öğrenciler üzerinde müziğin bireysel, toplumsal, kültürel ve eğitimsel işlevlerinin yerine getirdiği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik Eğitimi, İşlev, Koro.

“Music Studies At The Art Academy Of Usak Municipality: The Effect Of Music On Its Functions”

İbrahim Erdem Küçükayvaz

Piano Instructor, Art Academy of Usak Municipality

Merve Nur Kale

Instructor/Conductor of the Children Chorus and Piano Instructor, Art Academy of Usak Municipality

ABSTRACT

Art Academy of Usak Municipality is established in 2017, hosting choruses for children and teenagers, Turkish folk and classical music choruses and musical instrument courses while organizing talent intake exams for each musical instrument. Musical instrument courses include ney, baglama, kanun, piano, flute, violin and guitar.

Art Academy of Usak Municipality is an amateur music education institution. It's really important to establish and develop the musical behavior of students, the effectiveness of the music education, support of families and the future career in music. With the help of courses provided by the institution, organizations like concerts and international fairs become important. The institution has a positive effect on improving the behaviour of students, their communication with each other, and their thought and emotion systems.

In this study, social, individual, cultural, economical and educational functions of music will be studied. In order to determine the effects, a questionnaire with a predetermined set of questions will be given to the parents and the data collected will be processed qualitatively. The participating parents are determined by convenience sampling, resulting in 9 women and 5 men, in a total of 14 participating parents. It's essential for this study to contribute to and become a reference in the study area. The result of this study indicates that the music has its functions on individual, social, cultural and educational on the students of the Art Academy of Usak Municipality.

Keywords: Music Education, Function, Chorus.

GİRİŞ

Müzik sanatı; resim, edebiyat, tiyatro gibi diğer sanatlarla ilişkilidir. Resimde geçen olayları, yeri ve insanları; şiirde geçen mısraları, şiire kattığı duygu ve düşünceleri, yazıya aktarılan metinleri; tiyatro oyunu ilgili konusunu, dramatik olayları seslerle anlatmamıza yarayan müziktir.

Müzik eğitimi çok küçük yaşlardan başlayıp hayatının sonuna kadar devam eden süreçtir. Bu süreç ana okul eğitiminden başlar ve ilkökul, ortaokul, lise ve üniversitede devam eder. Bu eğitimde sanatçı, virtüöz, müzik öğretmeni, müzikolog gibi meslekleri hedeflemektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

MÜZİK

Müzik, bireysel yönüyle insanların duygu ve düşüncelerini zenginleştiren, toplumsal yönüyle bireyleri birbirlerine bağlayan, kültürel yönüyle tarih öncesinden günümüze kadar müziksel birikimi taşıyan ve ekonomik yönüyle ise iş dünyasının önemli bir sektörü durumundadır (Özgür ve Aydoğan, 2015: 2).

Uçan’a göre müzik; “duygu, düşünce, tasarım ve izlenimleri, belirli bir amaç ve yöntemle, belirli bir güzellik anlayışına göre birleştirilmiş (örüntülenmiş) seslerle işleyip anlatan estetik bir bütündür” (2018: 6).

Müziğin İnsan Yaşamındaki Yeri

Doğduğu çevrede müzikle bağlantısı olan insan; müziği dinleme, müziksel oyunlar oynama, ritmi algılama, tempo tutma, ıslık çalma, şarkı söyleme, müziği beğenme, müziğin türlerini ayırt etme, enstrüman çalma, müziği beğenme, müziği eleştirme, müziği yaratma gibi müziksel davranışlar kazanır. Bu davranışların temelinde “müzikle iletişim” vardır. Müzik insana kendini tanıma, kendini gerçekleştirme, kendini anlatma, kendini aşma olanağı verir (Say, 2009: 19).

Müziğin İşlevleri

1) Müziğin Bireysel İşlevleri

“Bireyin dengeli ve doyumlu, sağlıklı ve başarılı, duyarlı ve mutlu olması için bilişsel, duyuşsal, devinışsel ve sezışsel yapıları üzerinde olumlu izler bırakan müziksel uyarılma ve tepkide bulunma biçimlerini kapsar” (Uçan, 2018: 10).

2) Müziğin Toplumsal İşlevleri

“Bireyler, birey ile toplum, toplumsal kesimler ve toplumlar arasında tanışma, anlaşma, kaynaşma, paylaşma, yaklaşma, işbirliği, birleşme ve bütünleşme sağlanmasında müziğin oynadığı rolleri kapsar” (Uçan, 2018: 10).

3) Müziğin Kültürel İşlevleri

“Kültürü artırıcı, kültürel özellikleri taşıyıcı ve kuşaktan kuşağa aktarıcı, kültürler arası ilişkileri zenginleştirici müziksel birikim ve etkinlikleri kapsar” (Uçan, 2018: 10).

4) Müziğin Ekonomisel İşlevleri

“Sanatsal öz korunmakla birlikte müzik alanında giderek belirginleşen sunu-istem, üretim-dağıtım-tüketim ilişkilerinin ağır bastığı çalışma ve düzenlemeleri kapsar” (Uçan, 2018: 10).

5) Müziğin Eğitimsel İşlevleri

“Bireysel, toplumsal, kültürel ve ekonomisel işlevlerin düzenli, sağlıklı, etkili, verimli ve yararlı olmasını sağlamaya yönelik müziksel öğrenme-öğretme etkinliklerini ve bunlara ilişkin düzenlemeleri kapsar” (Uçan, 2018: 10).

MÜZİK EĞİTİMİ

Uçan’a göre müzik eğitimi, “temelde, bir müziksel davranış kazandırma, bir müziksel davranış değiştirme veya bir müziksel davranış değişikliği oluşturma, bir müziksel davranış dönüştürme, geliştirme ve yetkinleştirme sürecidir” (2018: 11).

Müzik eğitimi üçe ayrılır: Genel Müzik Eğitimi, Amatör (Özengen) Müzik Eğitimi, Mesleki Müzik Eğitimi.

Genel Müzik Eğitimi

Genel müzik eğitimi; meslek, bölüm, dal ve program türü ne olursa olsun, ayırım olmadan, her seviyede, her basamakta, her yaşta herkese yönelik olup, sağlıklı ve dengeli bir yaşam için gerekli ortak genel müzik kültürünü kazandırmayı amaçlamaktadır (Uçan, 2018: 34).

Amatör (Özengen) Müzik Eğitimi

Uçan'a göre amatör (özengen) müzik eğitimi, "genel müzik eğitimiyle yetinmeyip müziğe ya da müziğin belli bir dalına özengence (amatörce) ilgili, istekli, gönüllü, yatkın ve düşkün ya da tutkun olanlara yönelik olup, etkin bir müziksel katılım, zevk ve doyum sağlamak ve bunu olabildiğince sürdürüp geliştirmek için gerekli müziksel kazandırmayı amaçlar" (2018: 35).

Mesleki Müzik Eğitimi

Mesleki müzik eğitimi, müzik alanının bütünü, bir dalını, o bütün dal ile ilgili bir işi meslek olarak seçen, müziğe belli düzeyde yetenekli kişilere yönelik olup, dalın, işin ya da mesleğin gerektirdiği müziksel davranışları, yeterlikleri, birikimi kazandırmayı amaçlamaktadır (Uçan, 2018: 36).

PROBLEM VE ALT PROBLEMLER

Araştırmanın Problemi: Uşak Belediyesi Sanat Akademisi'nde müzik eğitimi alan öğrenciler üzerinde müziğin bireysel, toplumsal, kültürel, ekonomik ve eğitimsel işlevlerinin yerine getirilip getirilmediğinin tespitinin sağlanmasıdır.

Araştırmanın Alt Problemleri

- 1) Ailelere göre çocuğun sanat akademisinden aldığı müzik eğitiminin bireysel gelişimine fayda sağlaması konusunda düşünceleri nelerdir?
- 2) Ailelere göre çocuğun sanat akademisinden aldığı müzik eğitiminin toplumsal anlamda etkisinin olup olmadığı konusunda düşünceleri nelerdir?
- 3) Ailelere göre çocuğun sanat akademisinden aldığı müzik eğitiminin kültürel anlamda gelişimi üzerinde etkisinin olup olmadığı konusunda düşünceleri nelerdir?
- 4) Ailelere göre çocuğun sanat akademisinden aldığı müzik eğitiminin, eğitim hayatına etkisinin olup olmadığı konusunda düşünceleri nelerdir?
- 5) Ailelere göre çocuğun sanat akademisinden aldığı müzik eğitimi sürecinde ekonomik hayata etkisinin olup olmadığı konusunda düşünceleri nelerdir?

ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu araştırmada; Uşak Belediyesi Sanat Akademisi'nde müzik eğitimi alan öğrenciler üzerinde müziğin bireysel, toplumsal, kültürel, ekonomik ve eğitimsel işlevlerinin yerine getirilip getirilmediği amaçlanmıştır.

ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Bu araştırma; literatürde konuyu ele alan çalışmaların kısıtlı olması bakımından alana katkı sağlaması ve çalışmanın özgün olması bakımından önemlidir.

ARAŞTIRMANIN SAYILTILARI

Araştırmaya katılan öğrenci velilerinin araştırmaya gönüllü olarak katıldıkları, veri toplama ve işleme aracının araştırma için uygun olduğu varsayımlarından hareket edilmiştir.

ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI

Araştırmanın Uşak Belediyesi Sanat Akademisi'nde uygulanmış olması, Uşak Belediyesi Sanat Akademisinde piyano ve koro eğitimi alan öğrenci aileleri ile görüşülmüş olması ve Türkiye genelinde benzer örneklem sayısının kısıtlı olmasıdır.

İKİNCİ BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Bu araştırma nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması tekniği ve görüşme-katılımlı gözlem tekniği kullanılmıştır. Nitel araştırmada en çok kullanılan teknikler görüşme ve katılımlı gözlemdir. Bu görüşmeler yapılırken kişisel deneyim, içebakış ve yaşam öyküleri kullanılır, görüşmeler tarihsel ve genel metinlerle desteklenir (Kuş, 2003).

McMillan'a göre (2000), durum çalışmaları bir ya da daha fazla programın, sosyal grubun, ortamın ya da bunun gibi birbirine bağlı diğer sistemlerin ayrıntılı bir şekilde incelendiği yöntem olarak tanımlanır (akt. Büyüköztürk, Kılıç Çakmak, Akgün, Karadeniz, Demirel, 2016).

Araştırmanın Modeli

Araştırmada öncelikle “örnek olay” incelemesi yapılmıştır. Bir veya daha az sayıda birbiriyle ilgili denek üzerinde yapılan ayrıntılı çalışma olarak tanımlanabilen örnek olay çalışmasında, yapılan derinlemesine sorgulama ile bir kişi, grup veya kurum hakkında ayrıntılı veriler elde edilebilmektedir. Örnek olay çalışmasında veri toplama tekniği olarak, araştırma sorularından oluşturulmuş soru kâğıdı kullanılmıştır. Araştırma soruları gözlem türlerinden “katılımlı gözlem” tekniği ve önceden belirlenmiş soruların bulunduğu bir teknik olan mülakat türlerinden “biçimsel mülakat” tekniği ile cevaplandırılmıştır. Çalışmanın özelliği gereği katılımlı gözlem ve biçimsel mülakat sırasında daha önce belirlenmemiş ancak öğrenilmesi gerekli konularla ilgili olarak araştırmacının genel bir yol haritasına sahip olduğu ancak, cevaplayıcının bilgi ve ilgi düzeyine göre ek sorularla konunun değişik boyutlarının irdelendiği bir teknik olan “yarı-biçimsel mülakat” tekniğinden yararlanılarak araştırmanın genişletilmesi şansı yakalanmıştır.

Araştırmanın Çalışma Grubu ve Katılımcılar

Araştırmanın çalışma grubunu Uşak Belediyesi bünyesinde kurulmuş olan sanat akademisinde müzik eğitimi almakta olan öğrencilerin velileri oluşturmaktadır. Araştırmada katılımcılar olasılığa dayalı olmayan örnekleme yöntemlerinden kolayda örnekleme yöntemine göre belirlenmiştir. Oldukça yaygın olarak kullanılan bu teknikte esas, görüşmeye katılmayı kabul eden herkesin araştırmaya dâhil edilebilmesidir. Araştırmaya 9 kadın, 5 erkek olmak üzere toplam 14 veli araştırmaya katılmıştır.

Tablo 1. Öğrenci Velilerinin Cinsiyetlerine Göre Dağılımı

Cinsiyet	Kişi Sayısı
Kadın	9
Erkek	5

Yukarıdaki tabloya göre öğrenci velilerinin 9'ini kadınlar, 5'ini ise erkekler oluşturmaktadır.

Tablo 2. Öğrenci Velilerinin Yaş Aralıklarına Göre Dağılımı

Yaş Aralığı	Kişi Sayısı
24-30 Yaş	-
31-37 Yaş	4
38-44 Yaş	9
45-51 Yaş	1
52 ve Üzeri Yaş	-

Yukarıdaki tabloya göre öğrenci velilerinin 4'ü 31-37 yaş aralığında, 9'u 38-44 yaş aralığında ve 1'i ise 45-51 yaş aralığındadır.

Tablo 3. Öğrenci Velilerinin Mesleklerine Göre Dağılımı

Meslek	Kişi Sayısı
Mühendis	3
Esnaf	2
Öğretmen	7
Hemşire	1
Akademisyen	1

Yukarıdaki tabloya göre öğrenci velilerinin 3'ü mühendis, 2'si esnaf, 7'si öğretmen, 1'i hemşire ve 1'i akademisyendir.

Tablo 4. Öğrenci Velilerinin Öğrenim Durumlarına Göre Dağılımı

Öğrenim Durumu	Kişi Sayısı
İlköğretim Mezunu	-
Lise Mezunu	2
Üniversite Mezunu	10
Yüksek Lisans	-
Doktora	2

Yukarıdaki tabloya göre öğrenci velilerinin 2'si lise, 10'u üniversite, 2'i doktora eğitimi almıştır.

Tablo 5. Öğrenci Velilerinin Gelir Düzeylerine Göre Dağılımı

Gelir Düzeyi	Kişi Sayısı
2.200-3.500	-
3.500-4.500	5
4.500-5.500	4
5.500-6.500	3
6.500 ve üzeri	2

Yukarıdaki tabloya bakıldığında öğrenci velilerinin 5'inin 3.500-4.500 arası, 4'ünün 4.500-5.500 arası, 3'ünün 5.500-6.500 arası ve 2'sinin 6.500 ve üzeri olduğu görülmektedir.

Tablo 6. Öğrenci Velilerinin Çocuk Sayılarına Göre Dağılımı

Çocuk Sayısı	Kişi Sayısı
1 Çocuk	3
2 Çocuk	8
3 Çocuk	3

Yukarıdaki tabloya göre öğrenci velilerinin 3'ünün birer çocuk olduğu, 8'sinin 2'şer çocuk olduğu ve 3'ünün üçer çocuk olduğu görülmektedir.

Tablo 7. Öğrencilerin Yaşlarına Göre Dağılımı

Öğrencinin Yaşı	Kişi Sayısı
10 Yaş	5
11 Yaş	2
9 Yaş	4
14 Yaş	1

12 Yaş	1
8 Yaş	1

Yukarıdaki tabloya göre öğrencilerden 5'inin 10 yaşında, 2'sinin 11 yaşında, 4'ünün 9 yaşında, 1'inin 14 yaşında, 1'inin 12 yaşında ve 1'inin 8 yaşında olduğu görülmektedir.

Tablo 8. Öğrencilerin Akademiye Geldikleri Yıl Sayısına Göre Dağılımı

Akademiye Geldiği Yıl Sayısı	Kişi Sayısı
1 Yıl	3
2 Yıl	8
3 Yıl	3

Yukarıdaki tabloya göre öğrencilerden 3'ünün 1 yıldır, 8'inin 2 yıldır ve 3'sinin 3 yıldır akademiye geldikleri görülmektedir.

Tablo 9. Öğrencilerin Sanat Akademisinden Aldıkları Eğitime Göre Dağılımı

Sanat Akademisinden Aldığı Eğitim	Kişi Sayısı
Piyano Eğitimi	8
Piyano Eğitimi ve Koro Eğitimi	6

Öğrencilerin sanat akademisinden aldıkları eğitime bakıldığında öğrencilerden 8'inin piyano eğitimi ve 6'inin hem koro hem de piyano eğitimi aldıkları görülmektedir.

Veri Toplama Aracının Geliştirilmesi

Verilerin İşlenmesi: Yapılandırılmış görüşme formları nitel araştırma tekniklerinden yararlanılarak analiz edilmiş ve yorumlanmıştır.

Veri Toplama Aracı: Veri toplama aracı, araştırma soru formu şeklinde düzenlenmiştir. Soru formu, katılımcılar arasında yer alan öğrenci velilerine yarı yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılarak uygulanmıştır. Soru formunda yer alan bu soruların içerisinde farklı boyutları saptamak amacıyla sorular alt başlıklarla detaylandırılmıştır. Alt başlıklarla toplamda 11 soru sorulmuştur. Araştırmanın uygulama kısmına ilişkin tüm süreçler belgelerle ve ses kayıtlarıyla kayıt altına alınmıştır. Araştırmacı tarafından literatür bilgisine uygun olarak ve öğrenci velilerinin sosyo-demografik özelliklerini içeren sorulardan oluşan anket formu düzenlenmiştir. Kişisel bilgi formunda velilerin yaşı, cinsiyeti, öğrenim durumu, meslek, gelir düzeyi, çocuk sayısı ile ilgili sorular bulunmaktadır. Sanat akademisinden müzik eğitimi alan öğrencinin yaşı, sanat akademisine kaç yıldır geldiğine dair sorular da bulunmaktadır.

Tablo 10. Araştırma Soruları

1) Çocuğunuzun sanat akademisinden aldığı müzik eğitiminin bireysel (müzik yapmayı isteme, müzik dinlemeyi isteme, müzik türleri arasında seçim yapma vb.) gelişimine fayda sağlaması konusunda düşünceleriniz nelerdir?
a- (Etkisi olduğunu düşünüyorsanız) Ne gibi etkisi vardır?
b- (Etkisi olmadığını düşünüyorsanız) Neden etkili değildir?
2) Çocuğunuzun sanat akademisinden aldığı müzik eğitimi yoluyla müziksel davranışlar (enstrüman çalma, şarkı söyleme, konserlere katılma vb.) kazanması konusunda düşünceleriniz nelerdir?
3) Çocuğunuzun sanat akademisinden aldığı müzik eğitiminin toplumsal (arkadaşlık, paylaşma, sevgi, iletişim vb.) anlamda etkisinin olup olmadığı konusunda düşünceleriniz nelerdir?
a-(Etkisi olduğunu düşünüyorsanız) Ne gibi etkisi vardır?
b- (Etkisi olmadığını düşünüyorsanız) Neden etkili değildir?
4) Çocuğunuzun sanat akademisinden aldığı müzik eğitiminin kültürel (sanat etkinliklerine katılma, kendi kültürünü müzik aracılığıyla tanıma) anlamda gelişimi üzerinde etkisinin olup olmadığı konusunda düşünceleriniz nelerdir?
a-(Etkisi olduğunu düşünüyorsanız) Ne gibi etkisi vardır?
b- (Etkisi olmadığını düşünüyorsanız) Neden etkili değildir?
5) Çocuğunuzun sanat akademisinden aldığı müzik eğitiminin, eğitim hayatına etkisinin olup olmadığı konusunda düşünceleriniz nelerdir ?

a-(Etkisi olduğunu düşünüyorsanız) Ne gibi etkisi vardır?
b- (Etkisi olmadığını düşünüyorsanız) Neden etkili değildir?
6) Çocuğunuzun sanat akademisinden aldığı müzik eğitimi sürecinde ekonomik hayata etkisinin olup olmadığı konusunda düşünceleriniz nelerdir?
a-(Etkisi olduğunu düşünüyorsanız) Ne gibi etkisi vardır?
b- (Etkisi olmadığını düşünüyorsanız) Neden etkili değildir?

Verilerin Analizi: Yapılandırılmış görüşme, daha çok ne tür soruların ne şekilde sorulup, hangi verilerin toplanacağı önceden en ayrıntılı biçimde planlanır ve aynen uygulanmaya çalışılır. Cevapların denetimi ve sayısallaştırılması kolaydır ancak görüşme tekniğinin esnekliğinden beklenen anlam çıkarma ve içtenliği sağlama olanakları sınırlıdır (Karasar, 2016: 212).

Yarı yapılandırılmış görüşme tekniğinde soru ve cevap yöntemi esastır. Görüşmelerde kendini ifade etme imkânı tanınması ve sorular ile ilgili istenildiğinde konunun detaylarına inilebilmesi, yöntemin en avantajlı yönlerinden biridir. İnilen detaylarda güvenilirliğin azalması ve de uzayan zaman dilimi ise yöntemin dezavantajları içinde sayılabilir (Büyüköztürk ve diğerleri., 2016).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLAR

Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Araştırmada çalışma grubunda yer alan öğrenci velilerine *Çocuğunuzun sanat akademisinden aldığı müzik eğitiminin bireysel (müzik yapmayı isteme, müzik dinlemeyi isteme, müzik türleri arasında seçim yapma vb.) gelişimine fayda sağlaması konusunda düşünceleriniz nelerdir?* sorusu yöneltilmiştir. Ayrıca *Çocuğunuzun sanat akademisinden aldığı müzik eğitimi yoluyla müziksel davranışlar (enstrüman çalma, şarkı söyleme, konserlere katılma vb.) kazanması konusunda düşünceleriniz nelerdir?* sorusu yöneltilmiştir.

Tablo 11. Çocuğunuzun Sanat Akademisinden Aldığı Müzik Eğitiminin Bireysel (Müzik Yapmayı İsteme, Müzik Dinlemeyi İsteme, Müzik Türleri Arasında Seçim Yapma vb.) Gelişimine Fayda Sağlaması Konusunda Veli Görüşleri

Görüşler	Frekans	Yüzde
Müzik ile uğraşma isteği ve eğiliminin arttığını belirtenler.	2	15.3
Serbest zamanlarında enstrüman çalıştığını belirtenler.	2	15.3
Duyduğu müzikleri daha dikkatli ve ilgili dinlediğini belirtenler.	2	15.3
Müzik bilgisi edindiğini ve kendisini geliştirdiğini belirtenler.	1	7.6
Müzik türlerine ilişkin farkındalık düzeyinde artış olduğunu belirtenler.	1	7.6
Müzik kulağının geliştiğini belirtenler.	1	7.6
Müzik türlerini tanıdığını ve ayırım yapabildiğini belirtenler.	1	7.6
Yeteneğini keşfettiğini belirtenler.	1	7.6
Farklı şarkıları ve müzikleri dinleyip enstrümanında çalmaya çalıştığını belirtenler.	1	7.6
Bildiği şarkıları enstrümanı ile çalmaya çalıştığını belirtenler.	1	7.6
Sosyal hayatın akışını algılama ve süreci yönetme becerisi, aile ve yakın çevre dışında kalan kişilerle iletişim kurma becerisi ve zaman yönetimi farkındalığı sağladığı için etkili olduğunu belirtenler.	1	7.6

Görüşme yapılan 14 velinin ifadelerinden sanat akademisinden aldığı müzik eğitiminin bireysel gelişimine etkisinin olduğunu belirtmişlerdir ve bu etkinin olumlu yönde olduğu konusunda aynı görüşte oldukları anlaşılmıştır. Bu konuda görüşme yapılan 2 veli çocuklarının müzik ile uğraşma isteği ve eğiliminin arttığını ifade ederken, diğer 2 veli de çocuklarının serbest zamanlarında enstrüman çalıştığını belirtmişlerdir. 2 veli çocuklarının duyduğu

müzikleri daha dikkatli ve ilgili dinlediğini belirtirken, 1 veli çocuğunun müzik bilgisi edindiğini ve kendisini bu konuda geliştirdiğini ifade etmiştir. Görüşme yapılan 1 veli çocuğunun müzik türlerine ilişkin farkındalık düzeyinde artış olduğunu belirtirken diğer bir veli ise çocuğunun kulağının geliştiğini belirtmiştir. 1 veli müzik türlerini tanıdığını ve ayırım yapabildiğini belirtirken, 1 veli de yeteneğini Sanat Akademisi sayesinde keşfettiğini belirtmiştir. Görüşme yapılan 1 veli çocuğunun farklı şarkıları ve müzikleri dinleyip enstrümanında çalmaya çalıştığını belirtirken, diğer 1 veli bildiği şarkıları enstrümanı ile çalmaya çalıştığını belirtmiştir. Görüşme yapılan 1 veli çocuğunun sosyal hayatın akışını algılama ve süreci yönetme becerisi, aile ve yakın çevre dışında kalan kişilerle iletişim kurma becerisi ve zaman yönetimi farkındalığı sağladığı için etkili olduğunu belirtmiştir.

Tablo 12. Çocuğunuzun Sanat Akademisinden Aldığı Müzik Eğitimi Yoluyla Müziksel Davranışlar (Enstrüman Çalma, Şarkı Söyleme, Konserlere Katılma vb.) Kazanması Sağlaması Konusunda Veli Görüşleri

Görüşler	Frekans	Yüzde
Konserlere katıldığını ve katılmaya istekli olduğunu belirtenler.	4	30.7
Enstrüman çaldığını belirtenler.	3	23
Enstrüman çaldığını ve koroda şarkı söylediğini belirtenler.	3	23
Şarkıları ritimlerine ve tonlarına uygun söyleyebildiğini belirtenler.	2	15.3
Koroda ve bireysel olarak şarkı söylediğini belirtenler.	1	7.6
Çok faydalı olduğunu belirtenler.	1	7.6

Görüşme yapılan 14 velinin ifadelerinden çocuğunun sanat akademisinden aldığı müzik eğitimi yoluyla müziksel davranışlar kazandığı anlaşılmaktadır. Görüşme yapılan 4 velinin ifadelerinden çocuğunun konserlere katıldığını ve katılmaya istekli olduğu anlaşıırken, 3 veli çocuğunun enstrüman çaldığını belirtmiştir. 3 veli çocuğunun enstrüman çaldığını ve koroda şarkı söylediğini belirtirken, diğer 2 veli çocuğunun şarkıları ritimlerine ve tonlarına uygun olarak söylediğini belirtmiştir. Görüşme yapılan 1 veli ise çocuğunun koroda ve bireysel olarak şarkı söylediğini belirtmiştir. Görüşme yapılan 1 veli çok faydalı olduğunu belirtmiştir.

İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Araştırmada çalışma grubunda yer alan öğrenci velilerine *Çocuğunuzun sanat akademisinden aldığı müzik eğitiminin toplumsal (arkadaşlık, paylaşma, sevgi, iletişim vb.) anlamda etkisinin olup olmadığı konusunda düşünceleriniz nelerdir?* sorusu yöneltilmiştir.

Tablo 13. Çocuğunuzun Sanat Akademisinden Aldığı Müzik Eğitiminin Toplumsal (Arkadaşlık, Paylaşma, Sevgi, İletişim vb.) Anlamda Etkisinin Oluşup Olmadığı Konusunda Veli Görüşleri

Görüşler	Frekans	Yüzde
Daha kolay iletişime geçerek, arkadaşlık kurduğunu ve sosyal ilişkilerinin geliştiğini belirtenler.	8	61.5
Daha hassas, duyarlı, nazik bir birey olduğunu belirtenler.	2	15.3
Arkadaşları arasında müziğe dair bir şeyler konuşabildiğini belirtenler.	1	7.6
Arkadaşları arasında daha özgüvenli olduğunu belirtenler.	1	7.6
Toplu hareket edebilmeyi öğrendiğini belirtenler.	1	7.6
Farklı yaş gruplarından, farklı okullardan çocuklarla tanışma fırsatını güvenli bir ortamda geliştirdiğini belirtenler.	1	7.6

Görüşme yapılan 14 velinin ifadelerinden çocuğunun sanat akademisinden aldığı müzik eğitiminin toplumsal anlamda etkisinin olduğu anlaşılmaktadır. Görüşme yapılan 8 veli çocuğunun insanlarla daha kolay iletişime geçerek, daha kolay arkadaşlık kurduğunu belirtirken, 2 veli çocuğunun daha hassas, daha duyarlı ve nazik bir birey olduğunu belirtmişlerdir. 1 veli çocuğunun arkadaşlarıyla arasında müziğe dair bir şeyler konuşabildiğini belirtmiştir. 1 veli çocuğunun arkadaşları arasında daha özgüvenli olduğunu belirtirken, diğer 1 veli çocuğunun toplu hareket edebilmeyi öğrendiğini belirtmiştir. 1 veli farklı yaş

gruplarından, farklı okullardan çocuklarla tanışma fırsatını güvenli bir ortamda geliştirdiğini belirtmiştir.

Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Araştırmada çalışma grubunda yer alan öğrenci velilerine *Çocuğunuzun sanat akademisinden aldığı müzik eğitiminin kültürel (sanat etkinliklerine katılma, kendi kültürünü müzik aracılığıyla tanıma) anlamda gelişimi üzerinde etkisinin olup olmadığı konusunda düşünceleriniz nelerdir?* sorusu yöneltilmiştir.

Tablo 14. Çocuğunuzun Sanat Akademisinden Aldığı Müzik Eğitiminin Kültürel (Sanat Etkinliklerine Katılma, Kendi Kültürünü Müzik Aracılığıyla Tanıma) Anlamda Gelişimi Üzerinde Etkisinin Oluş Olmadığı Konusunda Veli Görüşleri

Görüşler	Frekans	Yüzde
Bestecileri tanıdığını ve öğrendiğini belirtenler.	4	30.7
Müzik sayesinde kendi kültürünü ve farklı kültürleri tanıyıp öğrendiğini belirtenler.	3	23
Kendi kültüründen müzikleri tanıdığını belirtenler.	2	15.3
Olumlu etkisinin olduğunu belirtenler.	3	23
Sanatçıların hayatlarını merak ettiğini ve araştırdığını belirtenler.	1	7.6
Akademi çatısı altında yürütülen birçok etkinlikten birçok kişiden önce haberi oluyor.	1	7.6

Görüşme yapılan 14 velinin ifadelerinde çocuğunun sanat akademisinden aldığı müzik eğitiminin kültürel anlamda gelişimi üzerinde etkisinin olduğu anlaşılmaktadır. 4 velinin ifadelerinden çocuğunun bestecileri tanıdığını ve öğrendiğini anlaşılrken, 3 velinin çocuğunun müzik sayesinde kendi kültürünü ve farklı kültürleri tanıyıp öğrendiğini anlaşılmıştır. 2 veli kendi kültüründen müzikleri tanıdığını ifade ederken, 1 veli çocuğunun sanatçıların hayatlarını merak ettiğini ve araştırdığını ifade etmiştir. Görüşme yapılan 3 veli sanat akademisinden aldığı müzik eğitiminin kültürel anlamda olumlu etkisinin olduğunu ifade edip açıklama yapmamıştır. 1 veli çocuğunun sanat akademisi çatısı altında yürütülen birçok etkinlikten birçok kişiden önce haberi olduğunu belirtmiştir.

Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Araştırmada çalışma grubunda yer alan öğrenci velilerine *Çocuğunuzun sanat akademisinden aldığı müzik eğitiminin, eğitim hayatına etkisinin olup olmadığı konusunda düşünceleriniz nelerdir?* sorusu yöneltilmiştir.

Tablo 15. Çocuğunuzun Sanat Akademisinden Aldığı Müzik Eğitiminin, Eğitim Hayatına Etkisinin Oluş Olmadığı Konusunda Veli Görüşleri

Görüşler	Frekans	Yüzde
Okul dersleri ile piyanoya eşit vakit ayırmak için hayatını planladığını ve bu durumun da eğitimine katkısı olduğunu belirtenler.	4	30.7
Farklı bir alanda uğraş vermesi eğitim hayatında da aynı disiplini, aynı başarıyı getirdiğini belirtenler.	2	15.3
Boş zamanlarında enstrüman çalarak kendini rahatlatıldığını ve derslere daha iyi odaklanabildiğini belirtenler.	1	7.6
Eğitime etkisinin olduğunu belirtenler.	1	7.6
Ders başarısının arttığını belirtenler.	1	7.6
İleride onun eğitim açısından kapılar açacağını belirtenler.	1	7.6
İlkokulda müzik dersinin işlenmediğini ve sanat akademisi sayesinde müzik eğitimi alabildiğini belirtenler.	1	7.6

Piyano çaldığı için beyninin sağ ve sol lobu aynı anda çalıştığı için dikkat süresinin arttığını belirtenler.	1	7.6
Arkadaşlarıyla daha rahat iletişim kurabildiğini belirtenler.	1	7.6
Yaptığı sosyal faaliyetler sonucu okulunda madalya gibi ödüllendirmeler yapılması hoşuna gittiğinden eğitim hayatına ilişkin olumlu düşüncesi daha da pekiştiğini belirtenler	1	7.6

Görüşme yapılan 14 velinin ifadelerinden çocuklarının sanat akademisinden aldığı müzik eğitimiyle, eğitim hayatına olumlu etkisinin olduğu anlaşılmıştır. 4 velinin ifadelerinden okul dersleri ile piyanoya eşit vakit ayırmak için hayatını planladığını ve bu durumun da eğitimine katkısı olduğunu anlaşılrken, 2 velinin ifadesinden farklı bir alanda uğraş vermesi eğitim hayatında da aynı disiplini, aynı başarıyı getirdiği anlaşılmaktadır. 1 velinin ifadesinden boş zamanlarında enstrüman çalarak kendini rahatlatıldığını ve derslere daha iyi odaklanabildiği anlaşılrken, diğer 1 velinin ifadelerinden ders başarısının arttırdığı anlaşılmaktadır. Görüşme yapılan 1 veli eğitime etkisinin olduğunu söylemiştir fakat hangi yönüyle etkilediğini açıklamamıştır. 1 veli çocuğuna ileride eğitim açısından kapılar açacağını ifade ederken, bir başka veli ilkokulda müzik dersinin işlenmediğini ve sanat akademisi sayesinde müzik eğitimi alabildiğini ifade etmiştir. 1 veli arkadaşlarıyla daha rahat iletişim kurabildiğini ifade etmiştir. Görüşme yapılan velilerden 1 tanesi de piyano çaldığı için beyninin sağ ve sol lobu aynı anda çalıştığı için dikkat süresinin arttığını ifade etmiştir. 1 veli de çocuğunun yaptığı sosyal faaliyetler sonucu okulunda madalya gibi ödüllendirmeler yapılması hoşuna gittiğinden eğitim hayatına ilişkin olumlu düşüncesi daha da pekiştiğini belirtmiştir.

Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Araştırmada çalışma grubunda yer alan öğrenci velilerine *Çocuğunuzun sanat akademisinden aldığı müzik eğitimi sürecinde ekonomik hayata etkisinin olup olmadığı konusunda düşünceleriniz nelerdir?* sorusu yöneltilmiştir.

Tablo 16. Çocuğunuzun Sanat Akademisinden Aldığı Müzik Eğitiminin, Ekonomik Hayata Etkisinin Olup Olmadığı Konusunda Veli Görüşleri

Görüşler	Frekans	Yüzde
Sanat akademisinde derslerin ücretsiz olmasından dolayı ekonomik olarak bir etkisi olmadığını belirtenler.	10	76.9
Etkisi vardır. Müzik ile ilişkili harcamalar yaptıklarını belirtenler.	1	7.6
İleride meslek olarak seçtiğinde müzik ile geçimini sağlayarak ekonomiye katkısı olabileceğini belirtenler.	1	7.6
Sanat akademisinde çalışan sanatçıların aktiviteleri arttıkça sanatçılarımızda bu yolla geçimlerini sağlayabileceklerini belirtenler.	1	7.6
Piyano aldıklarını ve sonuçta bu da müzik endüstrisine katkı sağladığını belirtenler.	1	7.6

Görüşme yapılan 10 velinin ifadelerinden çocuklarının sanat akademisinden aldığı müzik eğitimi sürecinde ekonomik hayata etkisinin olmadığı anlaşılrken, 4 velinin ifadelerinden ekonomiye etkinin olduğu anlaşılmaktadır. Görüşme yapılan 10 veli sanat akademisinde derslerin ücretsiz olmasından dolayı ekonomik olarak bir etkisi olmadığını ifade etmiştir. Görüşme yapılan 1 veli müzik ile ilişkili harcamalar yaptıklarını ifade ederken, diğer bir veli çocuğunun ileride meslek olarak seçtiğinde müzik ile geçimini sağlayarak ekonomiye katkısı olabileceğini ifade etmiştir. Görüşme yapılan 1 veli de sanat akademisindeki sanatçıların, sanat aktiviteleri yaptıkça sanatçılarımızda bu yolla geçimlerini sağlayabileceklerini ifade ederek ekonomiye katkısının olduğunu belirtmiştir. 1 velinin ise piyano aldıklarını ve sonuçta bu da müzik endüstrisine katkı sağladığını belirtmiştir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölüm, araştırmada elde edilen sonuçlar ve bu sonuçlara dayalı olarak geliştirilen önerileri içermektedir. Bu araştırma genel olarak Uşak Belediyesi Sanat Akademisi'nde müzik eğitimi alan öğrenciler üzerinde müziğin bireysel, toplumsal, kültürel, ekonomik ve eğitimsel işlevlerinin yerine getirilip getirilmediği tespitinin sağlanması belirlenmiştir.

Birinci alt probleme ilişkin bulgulardan; çocukların sanat akademisinden aldığı müzik eğitiminin bireysel gelişimine fayda sağladığı sonucuna ulaşılmıştır. Çocuklarının müzik ile uğraşma isteği ve eğiliminin arttığı, serbest zamanlarında enstrüman çalıştıkları, yeteneğini Sanat Akademisi sayesinde keşfettiği, müzik bilgisi edindiği ve kendisini bu konuda geliştirdiği, müzik türlerini tanıdığı ve ayırım yapabildiği gibi bireysel işlevleri kazandığı sonucuna ulaşılmıştır. Çocukların sanat akademisinden aldığı müzik eğitimi yoluyla müziksel davranışlar kazandığı sonucuna ulaşılmıştır. Çocukların konserlere katıldığı ve katılmaya istekli olma, enstrüman çalma, koroda şarkı söyleme, bireysel şarkı söyleme, şarkıları ritimlerine ve tonlarına uygun olarak söyleyebilme gibi müziksel davranışlar kazandıkları ve çok faydalı olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

İkinci alt probleme ilişkin bulgulardan; çocuğunun sanat akademisinden aldığı müzik eğitiminin toplumsal anlamda olumlu etkisinin olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Çocuğunun insanlarla daha kolay iletişime geçerek, daha kolay arkadaşlık kurduğu, daha hassas, daha duyarlı ve nazik bir birey olduğu, arkadaşları arasında daha özgüvenli olduğu, çocuğunun toplu hareket edebilmeyi öğrendiği gibi toplumsal işlevleri kazandığı sonucuna ulaşılmıştır.

Üçüncü alt probleme ilişkin bulgulardan; çocukların sanat akademisinden aldığı müzik eğitiminin kültürel anlamda gelişimi üzerinde olumlu etkisinin olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Çocuğunun bestecileri tanıdığı ve öğrendiği, müzik sayesinde kendi kültürünü ve farklı kültürleri tanıyıp öğrendiği, sanatçıların hayatlarını merak ettiği ve araştırdığı gibi kültürel işlevleri kazandığı sonucuna varılmıştır.

Dördüncü alt probleme ilişkin bulgulardan elde edilen sonuçlarda; çocuklarının sanat akademisinden aldığı müzik eğitimiyle, eğitim hayatına olumlu etkisinin olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Çocukların okul dersleri ile piyanoya eşit vakit ayırmak için hayatını planladığı ve bu durumun da eğitime katkısı olduğu, ileride eğitim açısından kapılar açacağını ifade ettiği, ilkokulda müzik dersinin işlenmediği ve sanat akademisi sayesinde müzik eğitimi alabildiği gibi eğitimsel işlevleri kazandığı sonucuna varılmıştır.

Beşinci alt probleme ilişkin bulgulardan elde edilen sonuçlarda; çocukların sanat akademisinden aldığı müzik eğitimi sürecinde müzik eğitiminin ücretsiz olmasından dolayı ekonomik hayata etkisinin olmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Fakat bazı velilerin ifadelerinden, sanatçıların aktiviteleri arttıkça sanatçılarımızda bu yolla geçimlerini sağlayabileceği, çocuğunun ileride meslek olarak seçtiğinde müzik ile geçimini sağlayarak ekonomiye katkısı olabileceği, piyano aldıkları ve müzik endüstrisine katkı sağladığı bu sebeple ekonomiye katkı sağladığı sonucuna ulaşılmıştır.

Öneriler:

Uşak Belediyesi Sanat Akademisi gibi müzik eğitimi veren kurumların arttırılmasında gerekli çalışmalar yapılmalıdır. Bireylerin özgüvenli olmaları ve sağlıklı iletişim kurabilmeleri açısından müzik eğitime yönlendirilmeli ve özendirilmelidir. Ülkemizde kültür ve sanat alanlarının gelişimine katkı sağlayabilmek ve entelektüel seviyesi yüksek bireylerin yetişmesinin sağlanması açısından sanat akademisi gibi kurumların arttırılması daha geniş

kitlelere yayılmasının gerekliliği düşünülmektedir. Topluma faydalı bir birey olabilmeleri açısından müzik eğitime yönlendirilmeli ve özendirilmelidir.

KAYNAKÇA

- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2016). Bilimsel Araştırma Yöntemleri, Pegem Akademi Yayınları, Ankara.
- Karasar, N. (2016). Bilimsel Araştırma Yöntemleri, Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara.
- Kuş, E. (2003). Nicel-Nitel Araştırma Teknikleri, Anı Yayıncılık, Ankara.
- Özgür, Ü. ve Aydoğan, S. (2015). Müziksel İşitme Okuma Eğitimi ve Kuram, Arkadaş Yayınevi, Ankara.
- Say, A. (2009). Müziğin Kitabı, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Uçan, A. (2018). Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar ve Türkiye'deki Durum, Arkadaş Yayınevi, Ankara.

**“Dünya Müziği Kayıtlarındaki Otantik Çalgılar İçin Kullanılan Efekt Bileşenlerinin
Duyumu Ve Tini Algisına Etkisi”**

Kadri Yılmaz Erdal

Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Müzik Teknolojileri
Bölümü

kyerdal@mehmetakif.edu.tr

ÖZET

Müzik türleri, dönemine ve teknik özelliklerine göre sınıflandırılmıştır. Bu bağlamda kullanılan çalgılar da sahip oldukları tınısal özellikleri ile yer aldığı müzik türünün müzikal yapısı içinde, besteci ve çalgı icracıları tarafından müzikal ifade için kullanılmaktadır. Yerel müzik türleri kapsamında kullanılan çalgılar, otantik kullanımlarının yanında evrensel olarak kabul edilen müzik türlerinde de yer almaktadır. Pop, caz, blues, rock, new age, chillout, ethnic fusion, ambient v.b. türlere ait özelliklerin birlikte yer aldığı Dünya müziği (World Music) kapsamında farklı otantik çalgıların kullanıldığı görülmektedir. Müzik türleri için, albüm, jingle ve sahne performansı alanlarında kayıt işlemleri gerçekleştirilmektedir. Bu doğrultuda müzik endüstrisi içinde, ses kayıt ve müzik teknolojileri olanakları, müzik yapıtlarının, dinleyiciye ulaştırılması amacının yanında besteci ve çalgı icracılarının, müzikal ifadelerini çeşitlendirmede de etkili olmuştur. Müzik türlerine ait çalgı türlerinin, teorik ve performansa dayalı teknik özellikleri vardır. Ayrıca bu çalgı türlerinin ses kayıt ve mix – mastering aşamalarında da uygulanan türe özgü teknik özellikleri bulunmaktadır. Bu bağlamda, Dünya müziği kapsamında yer alan kayıtlarda kullanılan otantik çalgılar için kullanılan efekt bileşenleri, çalgıların geleneksel olarak kullanıldığı kayıtlardan bazı farklılıklar göstermektedir. Bu araştırmanın özelinde, otantik çalgıların hem geleneksel icrasını hem de Dünya müziği kapsamındaki kullanımına yönelik örnek kayıtlar seçilmiştir. Örnek kayıtlardan elde edilen farklı efekt bileşenlerinin duyuları, müzik teknolojisi alanında çalışan uzmanların görüşleri alınarak incelenmiştir. Bu araştırmanın, ses kayıt ve müzik teknolojileri alanında çalışmalarını devam ettiren akademisyenlere ve öğrencilere kaynaklık edeceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Dünya Müziği, Ses Kayıt, Tını, Efekt

“The Sensation Of Effect Components Used For Authentic Instruments In The Records Of World Music And The Impact On The Timbre Perception”

Kadri Yılmaz Erdal

Mehmet Akif Ersoy University Turkish Music State Conservatory Music Technologies
Department

kyerdal@mehmetakif.edu.tr

ABSTRACT

Music genres are classified according to their period and technical specifications. The instruments used in this context are used for musical expression by the composers and instrumentalists in the musical structure of the musical genre with which they are included. The instruments used in the local music genres are also included in the music genres that are universally accepted as well as their authentic use. It is seen that different authentic instruments are used in the context of World Music, which the features of pop, jazz, blues, rock, new age, chillout, ethnic fusion and ambient. For music genres, in the fields of album, jingle and stage performance, recording is carried out. In this context, the music industry, sound recording and music technologies, music works, as well as the purpose of reaching the listener, instrumentalists, musical expressions have been effective in diversifying the expression. Types of instruments belonging to music genres, have theoretical and performance- based technical specifications. In addition, these instrument types have special features specific to the sound recording and mix - mastering stages. In this context, the effect components used for authentic instruments used in the records included in the world music some difference from the records in which the instruments are traditionally used. In this study, sample records for the use of authentic instruments both in traditional performances and in the context of world music have been selected. The sensations of the different effect components obtained from the sample records were examined by taking the opinions of the experts working in the field of music technology. It is thought that this research will be a source for academics and students who continue their studies in the field of sound recording and music technologies.

Key Words: World Music, Sound Recording, Timbre, Effect.

GİRİŞ

Araştırmamız kapsamında, otantik çalgıların geleneksel olarak kullanıldığı müzik türleri kayıtlarındaki efekt bileşenleri ve dünya müziği başlığı altında yer alan farklı müzik türlerinin kayıtlarında aynı otantik çalgıların kullanıldığı müzik parçalarından örnekler seçilerek, bu çalgılar üzerindeki zaman bazlı (time FX) efekt bileşenleri incelenmiştir. Bu doğrultuda, çalışma sonucunda elde edilen veriler ışığında, müzik teknolojileri bölümünde okutulan müzik teknolojileri, stüdyo yazılımları, stüdyo donanım bilgisi ve mix dersleri kapsamında öğrenciye efekt işlemcilerinin anlatılmasına yönelik işlenen derslerde, farklı müzik türlerinde kullanılan aynı çalgıların farklı efekt bileşenleri ile duyumunun nasıl gerçekleştirildiğine dair bilgiler sunulması amaçlanmıştır. Araştırmamız kapsamındaki karşılaşılan kavramların üzerinde durmak, örneklerin duyumunda oluşan farklılıkların ya da benzerliklerin açıklanmasında/anlaşılmasında faydalı olacağı düşünülmektedir.

Dünya Müziği

Dünya müziği olarak adlandırılan kavram, ortaya atılmasından itibaren farklı şekillerde tanımlaması yapılmış, dolayısıyla net bir şekilde tanımlanması zor olmuştur. 1960'lı yılların başında dünya müziği (world music), müzikal çeşitlilik üzerine yapılan çalışmaları ifade etmek için ve müzikoloji alanında yapılan çalışmalar kapsamında “etnomüzikoloji” terimine alternatif olarak kullanılmıştır (Feld, 2000:146). 1950'lerde ortaya atılan “etnomüzikoloji” kavramının etnik azınlık toplulukların ve batılı olmayan müziklere atıfta bulunduğunu bilinmektedir (Feld, 2000:147). Dünya müziği başlığı altında çeşitli ve farklı müzik türlerinin yer aldığı bilinmektedir. Bu bağlamda dünya müziğinin geniş bir yelpazede birden çok müzik türünü barındırması ile farklı müzik türlerinin birbiri ile etkileşim halinde olduğu görülmektedir.

Bohlman, dünya müziğini; dünyanın her yerinde, halk müziği, sanat müziği ve popüler müzik türlerinde, uygulamacılarının amatör ya da profesyonel olan, kutsal, seküler ve ticari bir ürün olarak nitelendirmiştir. Ayrıca modernitenin bir ürünü olan, keşifler çağını, aydınlanmayı, sömürgeci genişlemeyi, ulus devletlerin ortaya çıkması ile kaotik yapı ve sınırları olmayan bir anlayışı yorumlayan bir tür olduğunu vurgulamıştır (Bohlman, 2015:15). Dünya müziğinin akustik ya da elektronik yollarla üretildiğine işaret eden Bohlman, bu müzik türünün, radyo, internet, CD, faklı okurlara sahip kitaplarda ve üniversite dersliklerinde yer aldığını ifade etmiştir (2015:9-10).

Araştırma kapsamında, dünya müziği başlığı altında çeşitli ve farklı müzik türlerinin yer aldığı görülmüştür. Bu bağlamda dünya müziğinin geniş bir yelpazede birden çok müzik türünü barındırması ile farklı müzik türlerinin birbiri ile etkileşim halinde olduğu görülmektedir. Kayıt endüstrisi kapsamında da “Worldbeat”, “Küresel Pop” gibi kavramlar kullanılmıştır.

Firth, Dünya müziği kavramının; Kuzey Amerika ve Batı Avrupa haricindeki ülkelere ait kültürel yapının içinde yer alan seslerden meydana gelen müzikleri kapsadığını, kayıt ve prodüksiyon çalışmaları ile ticari bir meta haline geldiğini belirtmiştir (1989:5). Dünya müziği kavramının yaygınlaşması ve finansal getirisini artması ile bu kapsamda yer alan müzikal türlerin haricindeki yapılan çalışmalarında kendi müzikal türlerinin isimlendirmesinde ‘ethno’ ve ‘world’ kelimelerini kullanıldığı bilinmektedir. Örnek olarak, world ambient, ethno techno, ethno punk, ethnic fusion, tribal music, space music, trance music, ambient music gibi türler meydana gelmiştir (Feld, 2000:147).

Dünya Müziği'nin, farklı coğrafyaların kendilerine ait müzik kültürlerinden oluşan ürünlerin yanında Avrupa müziği olarak adlandırılan müzik türlerinin, ritim-armoni gibi müzikal unsurlarının kullanıldığı çalışmaların yapıldığı bilinmektedir. Anjelik Akbar'ın *Bach A L'Orientale* albümü, Loga Ramin Torkian – Azam Ali *Feathers of Fire Soundtrack* albümü, Mercan Dede'nin sufi müziği ile elektronik müziğin öğelerini kullandığı çalışmaları bu duruma örnek olarak gösterilebilir.

Özkişi, Postmodernizm ve Küreselleşme Bağlamında World Music Tanımlaması çalışmasında; ‘world music’ etiketi / kapsamı altında piyasaya sürülen müzik türlerini üç maddede sınıflandırmıştır (2007:154):

- 1. Azınlık / folk /halk / yerel etnik müzikler;
- 2.Batı dışı coğrafyalarda üretimi olan popüler müzikler ‘world beat’;
- 3. Batı-dışı coğrafyaların etnik / folk / yerel müzikleriyle, Batı Müziği unsurlarının bir araya getirildiği müzikler.

Bu sınıflandırma, etkileşim halinde olan farklı müzik türleri, form, biçim, armoni gibi müzikal unsurların bir arada kullanıldığı ve bu tarz müziklerin oluşturulmasında ise çeşitli otantik ve günümüz çalgılarının bir arada yer aldığı müzik çalışmalarına işaret etmektedir.

Günümüzde dünya müziği üretiminde çok sayıda enstrümanın bir arada kullanılarak ya da otantik çalgıların tınların çeşitli yöntemlerle değiştirilmesi ile yeni tınlar elde edildiği bilinmektedir.

Otantik Çalgı ve Tını

Eskiden beri mevcut özelliklerini taşıyan ve orijinalliğini koruyan çalgılara otantik çalgılar denilmektedir. Örnek olarak; pan flüt, sitar, ud, lavta, keman, ney, kaval, bağlama, kemane vb. daha pek çok örnek verilebilir. Araştırmamız süresince müzik albümleri araştırılırken, otantik çalgıların yanı sıra elektronik müzik çalgılarının, dünya müziği türündeki prodüksiyonlarda sıklıkla kullanıldığı tespit edilmiş, bu bağlamda günümüzde çalgı sınıflarına yenilerinin eklendiği görülmektedir.

Bilimde çalgı sınıflandırmalarına yönelik, farklı yaklaşımların olduğu bilinmektedir. Curt Sachs ve Eric Hornbostel'in 1914 yılında birlikte yaptıkları çalışmalar, dünyanın tüm bölgelerinin müzik kültürüne ait çalgılarının içinde yer alabileceği bir sınıflandırma olmuştur. Vural Sözer "Müzik Ansiklopedik Sözlük" isimli çalışmasında, günümüzde Elektrofon (electrophones) başlıklı yeni bir sınıf eklendiğini belirtmiştir.

- İdyofon (idiophones): Ağaç ya da metal gibi katı maddelerin titreşimiyle ses çıkaran vurma çalgılar.
- Membranofon (membranophones): Davulda olduğu gibi deri ya da zar gerili çalgılar.
- Kordofon (chordophones): Keman, gitar ya da piyano'da olduğu gibi kırılsız çalgılar.
- Aerofon (aerophones): Ses titreşimlerinin havayla sağlandığı tüm üfleme çalgılar.
- Elektrofon (Electrophones): Sayıları ya da türleri giderek genişleyen, elektronik çalgılar.

Besteci ve icracılar, kullanacakları çalgıların fiziksel yapılarına bağlı olarak elde ettikleri frekans aralıklarına göre müzik eserlerini besteler, düzenlerler ve icra ederler. Buna bağlı olarak da tını kavramı önem kazanmaktadır. Tını (timbre): Ton kalitesi veya bir sesin rengi (Gallgher, 2009:215). Aynı frekansta farklı enstrümanlardan, aynı nota çalındığında enstrümanların seslerini birbirinden ayırabilmemizi sağlayan olgu. Müzisyenler tınıyı, aynı nota çaldıklarında piyanoyu gitardan ayıran ses niteliği olarak düşünürler. Ses mühendisleri, tonmaysterler, Steinway ve Bösendorfer piyanoları, Les Paul gitarların arasında bir diğer gitarın aynı notayı çalıyor olsa bile tınısını fark edebilmelerini ifade etmiştir. Eğitimli ve dikkatli dinleyiciler, bir sesin temel özelliklerini güvenilir bir şekilde ayırt edebilir (Case,2007:214).

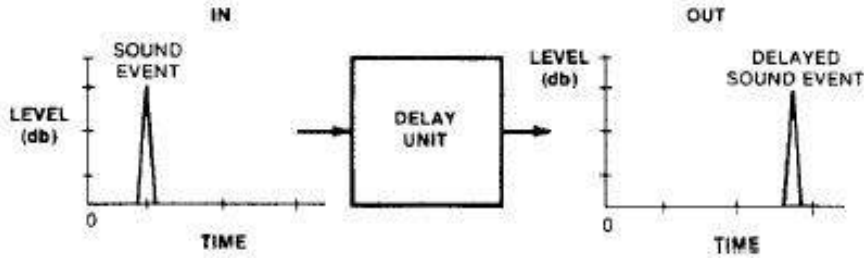
Ses Efekt İşlemciler (Sound FX)

Müzik prodüksiyonu aşamalarından olan mix işlemlerinde ve sinema sektöründe film sahnelerindeki kullanılan efektlerin üretiminde ses efekt bileşenleri kullanılmaktadır. Araştırmamız kapsamında dünya müziği adı altında üretilmiş olan müzik albümleri tarandığında, çeşitli ses efekt bileşenlerinin bir arada kullanıldığı görülmüştür. Araştırmamız doğrultusunda, bu tarz müzik prodüksiyonlarında, zaman bazlı efekt işlemcilerin kullanımlarını ele aldık. Öncelikle zaman bazlı efekt işlemcilerin, kayıt edilen müzik eseri üzerindeki etkilerini açıklayacağız. Kayıt ve mix işlemleri aşamasında kullanılan zaman bazlı efekt işlemciler ile müzik eserlerinde, yansıma (reverb) süreleri, geri besleme (feedback) oranı, gecikme (delay) süreleri gibi parametreler ile belli ölçülere sahip bir mekan algısı, yaratılarak kayıt altına alınmış olan müzik parçalarına duyum açısından farklı etkiler verilebilmektedir. Örneğin, Efekt işlemcilerin türlerine göre kullanıldığında gerçek bir konser salonunun akustik ortamını taklit edebilirsiniz. Müzik türlerine göre kullanıldığında, örneğin; Pop ya da rock müzik türleri için

yapılan davul kayıtlarında trampet enstrümanı için kullanımında, ses kaynağının hem yanıl hem de derinlemesine algılanmasında daha hacimli bir etki yaratılabilmektedir. Yukarıda bahsedilen efekt işlemcilerin dünya müziği türlerinin bazı örneklerinde yoğun şekilde kullanılırken, caz ve klasik müzik gibi türlerin kayıtlarında ise çok az yada hiç kullanılmadığı bilinmektedir. Zaman bazlı efekt işlemcilerin içinde yer alan başlıca efekt işlemciler şu şekildedir:

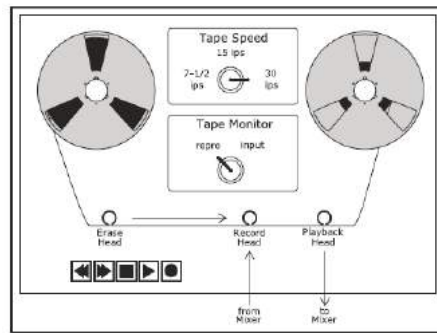
Delay

Delay: Bir ses sinyalinin zaman eksenini değiştirerek. Seste bir zamansal gecikme çizgisi yaratan, kullanılan en önemli sinyal işlemcisidir (Case,2007:214). Delay ses teknolojisi alanında önemli bir tekniktir. Reverb, echo, flanger, chorus gibi ses teknolojilerinde kullanılan bu işlemlerin temelini oluşturmaktadır (Işıkhani, 2013:198). Delay ünitesine yönlendirilen ses sinyali, belirlenen süre kadar bekletiliyor ve tekrar ses çıkışı sağlanıyor.



Şekil 1- Delay işlemcinin çalışma prensibi.

Delay işlemcisi kullanılarak, 15 ms altındaki gecikmeler ile elde edilen faz farklılıklarından dolayı sesteki bazı frekansların seviyelerinde artma ya da azalma olmaktadır. Bu gecikmelerin sürekli bir değişkenlik göstermesi durumunda flanger efekti elde edilmektedir. Flanger efekti bir dönem pop, rock ve birçok müzik türünde sıklıkla kullanılmıştır. Günümüz delay işlemcileri üzerinde ses sinyalinin doğru şekilde istenilen gecikme hissine sahip olabilmesi için belli parametreler yer almaktadır. Delay işlemciler donanım (hardware) ve yazılım (software) olarak ayrılmaktadır. Günümüzde genellikle yazılım türünde üretilmiş olanları kullanılmaktadır.



Şekil 2- Donanım (Hardware) Delay

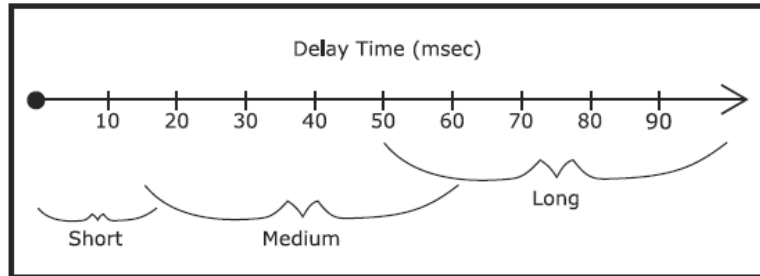


Şekil 3- Yazılım (Software) Delay

Delay işlemcilerin temel birimi milisaniye (ms)'dir. Dry-wet ve mix parametreleri ile birincil ses ve işlemden sonra elde edilen seslerin duyumu delay ünitesi üzerindeki bu parametre kullanılarak sağlanır. Low cut ve high cut filtrelerin olduğu bölüm. Low cut ve high cut bölümünde yer alan parametreler ile ses sinyali üzerindeki istenilen frekans aralığının filtrelenmesi sağlanmaktadır. Feedback birimi ile ardışık her bir yankının, ses seviyesinin oranını belirler. Farklı plug-in'lerde, bu birimler değişiklikler göstermektedir. Case, yüzeyde basit olan bu işlemin, tüm kayıt stüdyosu ortamlarında gerekli bir işlemci olduğunu ifade etmiştir (Case,2007:214).

Delay efekti; üç kategoride sınıflandırılmıştır:

- Long Delay: 50ms'den daha uzun olan süreler.
- Medium Delay: 20-50 ms arası orta.
- Short Delay: 20ms'den daha az olan süreler. (Case,2007:214)

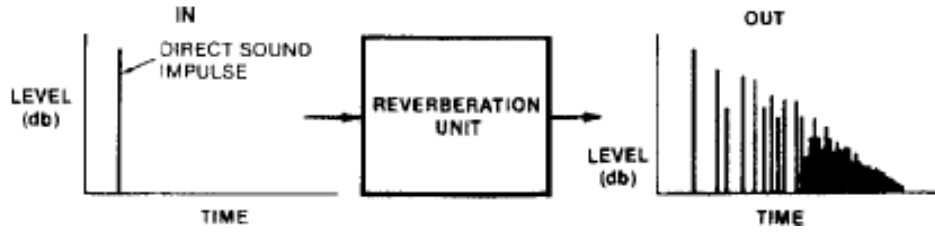


Şekil 4- Delay efekti süre cetveli.

Delay süreleri ile ping pong delay, modulated/feedback delay, multiap delay türleri oluşturulabilmektedir (Tarıkçı, 2015:69).

Reverb

Sesin bir mekan içerisinde çok kez tekrarı ve yine mekanın fiziki özellikleri ve içinde bulunan unsurlara çarparak rastgele yayılmasından meydana gelmektedir. Kaynaktan doğrudan gelen ses susturulduktan sonra odada çalmaya devam eden sese reverberation (yansıma) denir ve yankı kalitesi, sesin olduğu alanın boyutu ve şekli hakkında bilgi sağlar (Gallagher, 2209:178). Bu efekt, enstrüman ve seslere oda akustiği, ambiyans veya alan hissi ekler. Bir odadaki doğal yankılanma, orijinal sesi devam ettiren ve yavaş yavaş sönümlenen bir dizi çoklu ses yansımasıdır. Tarıkçı, mekan ve çarpan zemin modellerine bağlı olarak, oda (room), salon (hall), plaka (plate) gibi çeşitli reverb türlerinin ortaya çıktığını ifade etmiştir (2015:71). Günümüzde yazılım reverb işlemciler üretilmekte ve sıklıkla kullanılmaktadır.



Şekil 5- Reverb efekti çalışma prensibi.

Reverb simülasyonu oluşturmanın üç yöntemi kullanılmaktadır;

- Acoustic chamber (çeşitli sert materyallerden yüzeylere sahip oda).
- Plate ve Spring mekanik reverb ünitelerinin kullanımı.
- Dijital reverb üniteler (Önen, 2008:195).

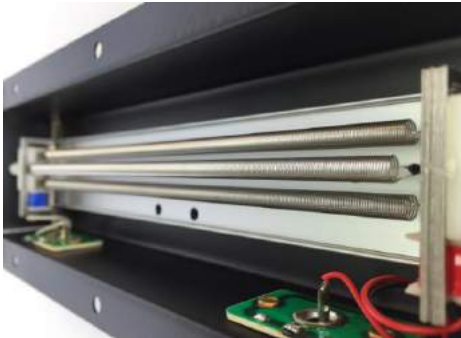


Şekil 6- Acoustic chamber.



Şekil 7- Plate reverb.

Acoustic chamber: çeşitli sert materyallerden yüzeylere sahip oda olarak tanımlanmaktadır. Bu oda ile bir reverb efekti üretmek için, reverb verilmek istenen sinyal oda içerisindeki hoparlöre gönderilir ve oluşan yansımali ses, mikrofon(lar) ile tekrar kayıt altına alınır. Plate ve spring mekanik reverb ünitelerinin kullanımında; Reverb efekti verilmek istenen sinyal, bir hoparlöre bağlı spring (yay) yada plate (levha)'e gönderilir ve oluşan titreşim yüzey mikrofonu ile kayıt altına alınır.



Şekil 8- Spring reverb.

Dijital Reverb

Kaynak sesle açığa çıkan ve çeşitli matematiksel fonksiyon ve algoritmalarla yapay olarak oluşturulan yansıma sesleri üretmektir. Mekanın yansıma seslerinin tekrar üretilmesi için simülasyon tabanlı algoritmalar kullanılmaktadır (Işıksan, 2013:214). Ses mühendislerini çok kanallı düzenlemenin çeşitli öğelerini duyurmada ve tamamen yeni sesler sentezlemek için, müzik destekleyen tınlar ve dokuları oluşturmak için reverb kullandığını, fakat bu sonuçların hepsi doğada mekansal karşılığının olmadığı bilinmektedir (Case,2007:310). Diğer zaman bazı efekt işlemcilerde olduğu gibi yazılım türünde olan reverb işlemciler üzerinde de reverb efektinin istenilen etkiyi verebilmesi için bazı parametreler vardır.



Şekil 9- Dijital reverb.

Dijital reverb işlemciler üzerindeki temel parametreler:

Pre-delay: Birimi milisaniyedir. Kulağa ilk ulaşan ses ile ilk yansımaların kulağa ulaşması arasındaki geçen zamanın ayarlanmasını sağlamaktadır. **Time:** Birimi saniyedir. Bu parametre ile sesin ne kadar uzayacağı kontrol edilmektedir. **Size:** Oda/mekan büyüklüğüne işaret eder. Birimi metre/feet'dir. (oda-room, hall gibi türleri vardır.) **Diffusion:** Efektin dağılma/yayılma yoğunluğunu kontrol eder. **Decay:** Bir odadaki yankıların çalmasını durması için geçen sürenin kontrol eder. **Low cut ve high cut filtrelerin olduğu damping bölümü.**

Panorama ve Stereo Image

Müzik prodüksiyonu aşamalarında, kayıt işlemlerinden sonra editing ve mixing işlemleri gelmektedir. Mixing işlemi sırasında enstrümanların ve seslerin kayıt içerisindeki pozisyonları belirlenmektedir. Seslerin stereo bir sistem içinde sağ, orta ve sol pozisyonlarında yerleştirilmesi ve duyumunu sağlanması panorama ve stereo image olgusunu oluşturmaktadır. Dünya müziği başlığı altında yapılan müzik üretimlerinde kullanılan efektler ile, caz, klasik ve pop müzik türlerindeki üretimlerden farklı bir duyum gerçekleştirilmektedir.



Şekil 10- Panorama.

Araştırmamız kapsamında seçilen örnek kayıtlar, kullanılan otantik çalgılara göre belirlenmiştir. Otantik çalgıların ait oldukları müzik türlerinden bir örnek ve yine aynı otantik

çalgıların kullanıldığı dünya müziği türlerinden örnekler seçilmiş ve incelenmiştir. Örnekler, müzik teknolojisi alanında çalışmalar yapan uzman kişiler tarafından birlikte dinlenerek, kullanılan zaman bazlı efekt bileşenlerin duyumu üzerine görüşler alınmıştır.

Ud çalgısı için örnekler: Yurdal Tokcan – Saray Albümü – Hisleniş parçası, Smadj – Take It And Drive- Betty isimli parçası.

Keman çalgısı için örnekler: Daniel Jang – Violin Covers Albümü – Perfect parçası., Jon Hassell – The Night The Moon Came Dropping It .- The Night The Moon Came isimli parçası

Ney çalgısı için örnekler: Süleyman Ergüner – Anadolu Nefesi Albümü – Hicaz Ney Taksimi. Unders – Syria- Syria Original isimli parça.

Sitar çalgısı için örnekler: Anaushka Shankar – Anaurag Albümü – Shudda Sarang, Kaatru – Nani – Nani isimli parçası

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Dünya müziği kayıtları incelendiğinde otantik çalgıların yer aldığı çok sayıda örnek eser bulunabilmektedir. Otantik çalgıların kullanıldıkları müzik türleri kapsamında kullanılmasının yanı sıra, sahip oldukları tınısal özellikleri ile dünya müziği başlığı ve bu doğrultuda türemiş pek çok müzik türünde yer aldığı görülmüştür. Dünya müziği türünde, besteci ve icracının, sınırları olmayan bir bakış açısı ile müzik eserlerini üretilmesi ve yorumlanması, tınların çeşitlenmesinde büyük rol oynamıştır. Bu bağlamda farklı müzik türlerinin etkilerinin görüldüğü dünya müziği türlerinde çok farklı tınların elde edildiği örneklerle rastlamak mümkündür.

Araştırmamız kapsamında ele alınan otantik çalgılar için geleneksel icranın yer aldığı kayıtlarda kullanılan zaman bazlı efekt bileşenleri incelendiğinde, kullanılan reverb efekt işlemcilerin, ses sinyali üzerine etki eden değerlerinin, çalgı icrasının, normal yansıma sürelerine sahip bir mekanla simüle edilecek şekilde kullanılarak kayıt edildiği görülmüştür. Ayrıca geleneksel icranın yer aldığı kayıtlarda delay efektinin kısa süreli milisaniye değerlerinde kullanılmasının çalgının daha hacimli ve stereo genişlik kazandırılması için kullanıldığı düşünülmektedir.

Dünya müziği kapsamında yer alan kayıtlarda kullanılan otantik çalgılar için kullanılan efekt bileşenlerinin ise geleneksel icra kayıtlarındaki kullanımına göre daha yoğun şekilde kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bu kayıtlarda kullanılan reverb efektinin time, size ve decay parametrelerinin, büyük ölçülere sahip bir mekanı simüle edecek şekilde ayarlandığı görülmüş, yine bu kayıtlarda kullanılan delay efektinin ise geleneksel icra kayıtlarındaki kullanımının aksine müziğin temposuna göre zaman değerlerinin ayarlanarak kullanıldığı, feedback parametre oranının feedback etkisinin ayırt edilecek şekilde kullanıldığı tespit edilmiştir. Çeşitli müzik türlerinde kullanılan zaman bazlı efekt kullanımının değişkenlik göstermesi, örneklerin karşılaştırmalı dinlenerek bu alanda çalışan öğrencilerin efekt bileşenleri üzerindeki çalışmalarına katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Örneklerin tür çeşitliliği ve sayıları artırılarak bu araştırmanın, ses kayıt ve müzik teknolojileri alanında çalışmalarını yapanlara ve müzik teknolojileri öğrencileri için kaynaklık edeceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Bartlett, B Ve J. Bartlett (2009), Practical Recording Techniques, Focal Press, U.S.A.
- Case, U. A. (2007), Sound Fx, Focal Press, U.S.A.
- Gallagher M. (2009). The Music Tech Dictionary: A Glossary Of Audio-Related Terms And Technologies, Course Technology, Usa,
- Işıkhani, C. (2013), Yayıncılıkta Ses Teknolojisi Ve Mikrofonlar, Görünmez Adam, Ankara
- Önen, U. (2008). Ses Kayıt Ve Müzik Teknolojileri, Çitlembik Yayınları, İstanbul.
- Özkişi, G., Zeynep. (2007), Postmodernizm Ve Küreselleşme Bağlamında "World Music" Tanımlaması, Akademik Araştırmalar Dergisi, S.33, 152-164.
- Steven, Feld. (2000). A Sweet Lullaby For World Music, Duke University Press, Public Culture S.12, S145-171.
- Tarıkçı, A. (2015), Müzik Teknolojisine Giriş, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara.

“George Crumb'ın Piyano Sanatının ve Yenilikçi Müzikal İfade Yönünün İncelenmesi”

M. Emir Barutcu

Afyon Kocatepe Üniversitesi

e.barutcu@hotmail.com

ÖZET

20. yüzyıl müzikte köklü değişimlerin meydana geldiği ve farklı akımların ortaya çıktığı bir dönem olma özelliğine sahiptir. Bu dönemde yaşamış olan bestecilerin müziği yeni bir ifade aracı olarak kullandıkları dikkat çekmektedir. Dönemin ilk yarısında besteciler, kendilerine özgü getirmiş oldukları farklılıklar ve müzikte yenilikçi ifade yönleriyle eserlerinde farklı tını, armoni ve atonalite gibi unsurlara yer vererek piyano sanatına katkıda bulunmuşlar ve dönemin sonuna ışık tutmuşlardır.

George Crumb, bu yüzyılın son döneminde müziğe ve piyano sanatına getirdiği yenilikçi yaklaşımları ile tanınan bir besteci olarak ön plana çıkmaktadır. George Crumb'ın programatik, sembolik, mistik ve tiyatro unsurları bulunan eserlerindeki farklı deneysel yaklaşımlar, piyano için kullandığı bir takım araç gereçler, bunun yanında yorumcuyu daha aktif hale getiren yorumlama teknikleri, ikonografik nota yazımı kullanması, çeşitli müzik türlerini sentezlemesi gibi özellikleri, Crumb'a bestecilikte farklı bir müzikal ifade yönü kazandırmıştır.

Bu araştırmada, müziğe ve piyano sanatına kattığı yenilikler ile Amerika'da toplumun beğenisini kazanan G. Crumb'ın piyano sanatındaki müzisyen rolü ve yenilikçi müzikal ifade yönünün irdelenmesi amaçlanmıştır. Araştırmanın, ülkemizde G.Crumb hakkında yeterince Türkçe kaynak bulunmaması, yeni nesil genç piyanistlerin kendisini, sanatını ve getirdiği farklı yenilikleri anlayabilmesi ve değerlendirebilmesi bakımından önemli olduğu düşünülmektedir. Araştırmada nitel araştırma yöntemini esas alan betimsel bir model kullanılmıştır. Literatür taraması sonucu elde edilen veriler değerlendirilerek, ortaya çıkan bulgular yorumlanmıştır.

Anahtar kelimeler: George Crumb, Piyano Sanatı, Yenilikçi Müzikal İfade, İkonografik Nota Yazımı.

“George Crumb's Piano Art and Analysis of Innovative Musical Expression”

M. Emir Barutcu

Afyon Kocatepe University

e.barutcu@hotmail.com

ABSTRACT

The 20th century is a period in which fundamental changes occurred in music and different currents emerged. It is noteworthy that the composers who lived in this period used music as a new means of expression. In the first half of the period, composers contributed to the piano art by including different timbre, harmony and atonality in their works with their unique differences and innovative expression aspects in music.

George Crumb stands out as a composer known for his innovative approaches to music and piano art in the late last century. George Crumb's programmatic, symbolic, mystical and theatrical elements of different experimental approaches in his work, a number of instruments used for the piano, as well as interpretation techniques that make the performer more active, the use of iconographic note writing, features such as synthesizing various music genres, Crumb a different aspect of musical expression in composition.

In this study, it is aimed to examine the role of G. Crumb, who gained the appreciation of the society in America with his innovations in music and piano art, and his innovative musical expression direction. It is thought that the research is important in terms of the lack of sufficient Turkish resources about G. Crumb in our country, and the ability of new generation young pianists to understand and evaluate himself, his art and the different innovations it brings. A descriptive model based on qualitative research method was used in the study. The data obtained as a result of literature review were evaluated and the findings were interpreted.

Key Words: George Crumb, Piano Art, İnnovative Musical Expression, WritingIconographicNotes.

GİRİŞ

Klasik müzikte, dönemler içinde birçok yenilik ve gelişimler meydana gelmiştir. Armoni, çalgı gelişimi, yorumlama sanatı, müzikal ifade ve çalma stilleri gibi durumları saymamız mümkündür. Dönem içerisinde yaşamış olan besteciler müziğe farklı yön vermişler ve kendilerinden sonraki gelen bestecilere de miras bırakmışlardır. Örnek olarak Barok dönemde yaşamış olan ve müziğin babası olarak sayılan J. S. Bach, armoni ve füğ sanatını geliştirerek bestecilere ilham kaynağı olmuş ve bestecilerin eserlerinde kullandıkları müzikal ifadelerin nasıl oluşması gerektiği konusunda fikirler vermiştir. Aynı şekilde Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Liszt, Cramer, Clementi ve Czerny gibi besteciler müziğin gelişimine yön verdikleri gibi piyanonun gelişimine de katkı sağlamışlardır. Diğer çalgılara nazaran bestecilerin çoğunlukla tercih ettikleri bir çalgı olan piyano, gerek dünya müziğine gerekse kendi yarattığı edebiyatınakatkı sağlayarak adından söz ettirmiştir. Dönemler içerisinde kullanım şekli, fiziki yapısı ve ifadesel yönden gelişim gösteren piyano, Klasik dönemde saray içinde, Romantik dönemde ise büyük konser salonlarına taşınarak büyük bestecilerin yarattığı eserlerle gelişim göstermiştir. Aynı şekilde Çağdaş dönemde de bu değişim devam etmiş ve 20.

yüzyılın sonlarına kadar dönemin gerektirdiği yeniliklerle ifadesel olarak başka bir boyuta taşınmıştır. Klasik, Romantik dönemdeki güzel tını arayışları Çağdaş dönemde daha sert, daha kakafonik ve daha deneysel bir hal alarak vurmali çalgı haline dönüştürülmüştür. Bu dönemde yaşamış olan besteciler ses yüksekliklerini ve alçaklıklarını göstermek adına ffff (con tuta la forza) ve pppp (pianossissima) gibi nüanslar kullanarak ses seviyelerini uçlarda kullanmışlardır.

J. Cage'in 1946 yılında ilk ortaya koyduğu hazırlanmış piyano yani, önceden bestecinin ön gördüğü şekilde vida, silgi, tahta, bardak, tabak ve bez parçaları gibi materyalleri teller üzerine yerleştirme yaklaşımını Crumb da kullanmış, ayrıca tel çekmek ya da elleri teller üzerinde tutarak seslerin uzamasını engellemek gibi farklı ses tınıları elde etme çabaları ile avangart müziğin yani yenilikçi müziğin ortaya çıkmasına neden olmuşlardır. İşte bu noktada 20. yüzyılın en önemli bestecilerinden biri olarak kabul edilen Amerikalı besteci George Crumb, piyano sanatına ve nota yazımına getirdiği yenilikler ile adından söz ettirmiş ve kendine özgü müzik fikri ile de çağa etki etmiştir.

GEORGE CRUMB

Hayatı

George Crumb 28 Ekim 1929 yılında batı Virginia'da doğmuştur. Babası klarnetçi, edisyoncu ve orkestra şefidir. Annesi ise yerel bir orkestrada çalışan viyolonsel sanatçısıdır. Crumb'ın müzik yeteneği ailesi tarafından fark edilmiş ve erken yaşta müzikle büyük bir etkileşim içerisine girmiştir. Küçük yaşta en büyük uğraşı aile oda orkestra salonunda bulunan flüt, piyano ve klarneti çalmaya çalışmasıdır. Lise yıllarında "Thayer'in Beethoven Yaşamı" ve "Einstein'nın Mozart'ı" gibi kitaplar okumuştur. Liseden mezun olduktan sonra, lisans derecesi için West Virginia'da bulunan Charleston'daki Charleston Üniversitesine eski adıyla Morris Harvey College'a girmiştir. Daha sonra Urbana-Champaign Illinois Üniversitesi'nden yüksek lisans derecesi almıştır.

1953'de Michigan'da doktora eğitimine başlayan Crumb, doktora seminer derslerinde Bartok, Schönberg, Webern ve Stravinsky gibi bestecilerin müziklerini incelemiştir. 1953 yılında Michigan Üniversitesinde Ross Lee Finney ve Boris Blacher ile kompozisyon çalışmış ve 1955'de Fulbright bursu kazanarak eğitimini Berlin'de devam ettirmiştir. 1957'de Berlin'deyken doktora derecesini tamamlamak için Ann-Arbor'da bulunan Michigan Üniversitesine geri dönmüştür. Doktora tezini orkestra için varyasyonlar üzerine yazmış (1959) ve Arnold Schönberg'in on iki ton sistemi tekniğinden yararlanmıştır. 1962'de, Colorado Üniversitesinde hocalık yapmış ve öğretim üyesi olan piyanist David Burge ile yeni müziğin ateşli bir destekçisi olmuştur. 1963'de piyano için bestelediği beş parçasını da bu eserin öncüsü olarak kabul ettiği Burge'ye adanmıştır.

1965'de Crumb, Pennsylvania Üniversitesinde kompozisyon dersleri vermeye başlamış ve emekli olana kadar bu kurumda çalışmaya devam etmiştir (Kim, 2008: 3-4). 1800 yılında Almanya'nın Leipzig kentinde Franz Anton Hoffmeister, Ambrosius Kühnel ve Max Abraham tarafından kurulan "Edition Peters", bestecinin eserlerinin basımını gerçekleştirmiştir (www.wikipedia.org). Hala hayatta olan besteci onursal doktora sahibidir ve birçok kurum tarafından da ödüllendirilmiştir. 60 yıldan fazla zamandır üç çocuğunu büyüttüğü Pensilvanya'daki evinde karısı ile birlikte yaşamını sürdürmektedir. Ayrıca besteci tarafından denetlenen "Complete Crumb" kaydı da Bridge Records tarafından yayınlanmıştır (<http://www.georgecrumb.net/about>).

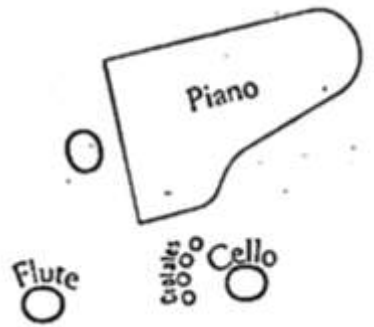
Eserleri

George Crumb, ilk eser denemesini liseden mezun olduktan sonra 1946 yılında “Poem” isimli orkestra eseri ile yapmıştır. Daha sonra 1947’de yine bir orkestra eseri olan “Gethsemane” isimli eserini besteleyerek bestecilik kariyerine devam etmiştir. 1952 yılında Amerikalı sihirbaz, illüzyonist, yazar, oyuncu, ressam ve film yönetmeni olan Raymond Joseph Teller için Trio, 1953 yılında viyola ve piyano için yazdığı sonat Urbana-Champaign Illinois Üniversitesi yıllarına denk gelen en önemli kompozisyon eserleridir. Crumb’ın bestelediği bu iki eserde de Hindemith ve Bartok etkisi hâkimdir. 1955’de Bartok stiline benzeyen başka bir eseri de solo viyolonsel için yazdığı sonat olmuştur ve annesine adamıştır.

Crumb, Soprano, piyano ve vurmali için yazdığı “Night Music I” ile piyano ve keman için yazdığı “Night Music II” eserini 1964 yılında bestelemiştir (Fowler, 1967: 61). Ayrıca Crumb’ın Night Music eserinde İspanyol şair, oyun yazarı, ressam, piyanist ve besteci olan Federico Garcia Lorca’nın metinlerinden yararlandığı ve dört madrigal kitabı olarak ortaya çıkardığı da belirtilmektedir (Dobay, 1984: 89).

1967’de orkestra için bestelediği “Echoes of Time and River” (Zamanın Yankısı ve Nehir) isimli eseri 1968 yılında Pulitzer ödülüne layık görülmüştür. 1970 yılında yazdığı “Black Angel” (kara melek) quartet eseri ise Crumb’ın ilk elektrikli alet kullandığı eserdir. Bu eserde amplifikatör kullanarak “pppp” nüansını izleyicilere duyurmak istemiştir. 1971 yılında kambur balinalardan esinlenerek yazdığı “Vox Balaenae-Voice of The Whale” (Balının Sesi) eseri flüt, piyano ve viyolonsel için yazılmıştır ve mikrofon ya da amplifikatör kullanılarak güçlendirilmiş ses elde edilmiştir. Crumb’ın tiyatro unsurunu kullandığı bu eserde yorumlayıcılar siyah maske takmaktadır ve derin mavi sahne aydınlatması içerisinde çalarak, doğanın kişisel olmayan güçlerini temsil etmeleri ve okyanus havası yaratmaları istenmektedir (Kim, 2008: 5). Bu eserde Crumb, balinaların su altında şarkı söyledikleri kaydı dinledikten sonra eseri yazdığını belirtmiştir (www.bookoflike.com).

Eserin çalımı sırasında yorumlayıcıların enstrümanlarını aşağıdaki gibi yerleştirmesi tavsiye edilmektedir.



Şekil 1. Enstrümanların duruşu.

Crumb daha sonra 1972 yılında Makrokosmos I ve 1973’de devamı olan Makrokosmos II solo piyano eserlerini bestelemiştir. Tıpkı “Vox Balaenae-Voice of The Whale” (Balının Sesi) eserindeki gibi ses tınısını ve kalitesini değiştirmeyi amaçlayan bir takım tel çekmeleri ya da çekicin vurduğu teli tutma gibi fikirleri bu eserlerinde de kullanmıştır. Bu durum armoni tınlarının tiz sesler çıkarmasına ve ek olarak üç pedalın kullanımında yeni yollar keşfedilmesine neden olmuştur (Kim, 2008: 3-4). Aslında bu eserlerin öncüsünü Crumb, 1963 yılında piyanist David Burge’ye adadığı piyano için beş parça eserinde göstermektedir.

1977’de soprano, çocuk sesleri ve orkestra için “Star Child” (Yıldız Çocuk) isimli eserini besteleyen besteci, 1979 yılında güçlendirilmiş piyano fikri ile Makrokosmos’un diğer bölümleri olan III ve IV. bölümlerini yazmıştır. Ancak Makrokosmos III ve IV eseri iki piyano ve vurmali için yazılmıştır ve ilk seslendirilişi yine aynı yıl Gilbert Kalis ve Paul Jocabs tarafından New York’da yapılmıştır. 1984’de orkestra için “Haunted Landscape” (Perili Manzara) ve yine aynı yıl soprano ve piyano için yazdığı “The Sleeper” (Uykucu) eserleri bestecinin son eserleridir (Kim, 2008: 5).

Sanatı

George Crumb, yaşadığı dönemin takipçisi olmuş ve bu doğrultuda kendisinden önceki bestecilerin devamlılığını sürdürmüştür. Avangart müziğin güçlü savunucusu olmuş ve yarattığı müzik dili farklılığı ile de beğeni kazanmıştır. John Cage’in ortaya koyduğu hazırlanmış piyano geleneğini kendi eserlerinde de kullanmış, farklı tını ve doğa sesi arayışıyla deneysel müziğin yansımaları gerçekleştirilmiştir.

Avangart sanat, yerleşik, geçerli ve egemene karşı siyasi, felsefi, sosyal ve dinsel tutuma ve mevcut düzene karşı bir tepki sunmaktadır. 1960’lı ve 1970’li yılların ortalarına kadar “Hiç yapılmamış olanı yapmak” düşüncesi hâkimdir (Erdal, 2013: 53). Bu felsefedeki hiç denenmemişi deneme yaklaşımı da Crumb’ın müziğinde açıkça görülmektedir. New York Okulu üyesi olan Amerikalı besteci John Cage’in hazırlanmış piyano düşüncesi, avangart müzik dünyasını geliştirmede önemli bir hal almıştır (Balkarlı, 2002: 1). Hazırlanmış piyano, yabancı nesnelerin piyano içine yerleştirilerek ses tınlarını değiştirme şeklinde yorumlanmaktadır. Tellerin arasına ya da tellerin üzerine kâğıt, çivi, metal parçası, kalem, cam, çubuk, mızrap gibi şeyler konulması örnek olarak verilebilir. Cage, bunu birçok dans parçasında ve birkaç bestelediği konser parçasında kullanmaktadır. Bunlardan en bilindik olanı “Sonatas and Interludes” (1946-1948) eseridir. Bu sıra dışı yaklaşımı Crumb da, Cage gibi olmasa da kendince yansıtmıştır. “Voice of The Whale” eserinin II. varyasyonu “Proterozoic” bölümünde titreyen tele ataç değiştirerek farklı ses çıkartma uygulaması buna örnektir (Demirci, 2016: 178).

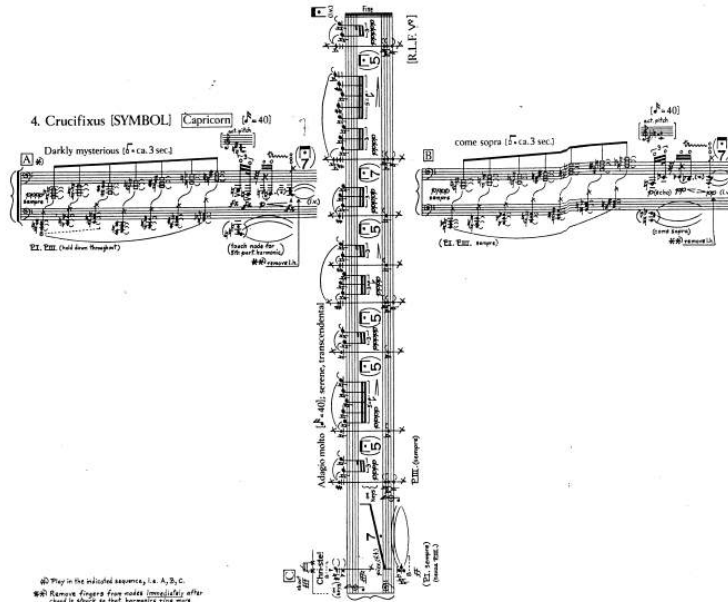
Cage gibi Crumb da piyanoyu bir vurmali enstrüman olarak kullanmış ve farklı ses tınısı elde etmek için bir takım araç ve gereçlerden yararlanmıştır. Olağan dışı bir ses rengi ortaya koymuş, sembolizm ve ayin temalarını betimlemiştir (Dobay, 1984: 89). Güçlendirilmiş piyano (ses seviyesine artırmaya yönelik mikrofon veya amplifikatör kullanılması) fikri ile yapılmamış olanı yapmaya çalışması, savunucusu olduğu akımın gerekliliğidir. Sonarite açısından Debussy etkisini fazlasıyla hissettirmektedir. Özellikle Makrokosmos eserinde, Debussy ve Bartok etkisi yoğun bir şekilde görülmektedir. Tını, genişletilmiş pedal, tam ton dizisi, simetrik akor kullanımı gibi yapılar bu durumu kanıtlamaktadır. Aynı zamanda eserlerinde Schoenberg, Berg ve Webern etkisi görmek de mümkündür. Besteci bu durumu kabul etse de hiçbir zaman tam anlamıyla etkileşim içinde olduğunu kabul etmemiştir. Bununla birlikte, kısa ve dansa benzer müzikal jestler kullanması Webern’in belirgin bir etkisi altında olduğunu açıkça göstermektedir. Bunun yanında Bartok etkisi biçimsel ve tınısal olarak da görülebilmektedir. Bartok’un kullandığı kısa form anlayışı ile birlikte çeşitli küçük ölçekli simetri kullanması, Crumb tarafından “birincil etki” olarak tanımlanmaktadır. Ayrıca, hem Bartok’un hem de Crumb’ın müziğinde, doğadaki seslerden, özellikle gece seslerinden sıkça yararlandığı görülmektedir (Kim, 2008: 5). Crumb’ın kendi söylediğine göre; eserlerini besteleme sırasında biçimsel olarak çok zorlandığını ve saat olarak çok zamanını aldığını belirtmiştir (Dobay, 1984: 90).

Müzik yapılarının çoğu ya simetrik ya da paraleldir. Bu yapıları güçlendirmek için birbirleriyle ilişkili olabilecek sonaritetler kullanmıştır. Aralık kullanım şekilleri, müziğindeki armonik ilişkileri doğal olarak ortaya koymaktadır (Dobay, 1984: 90).

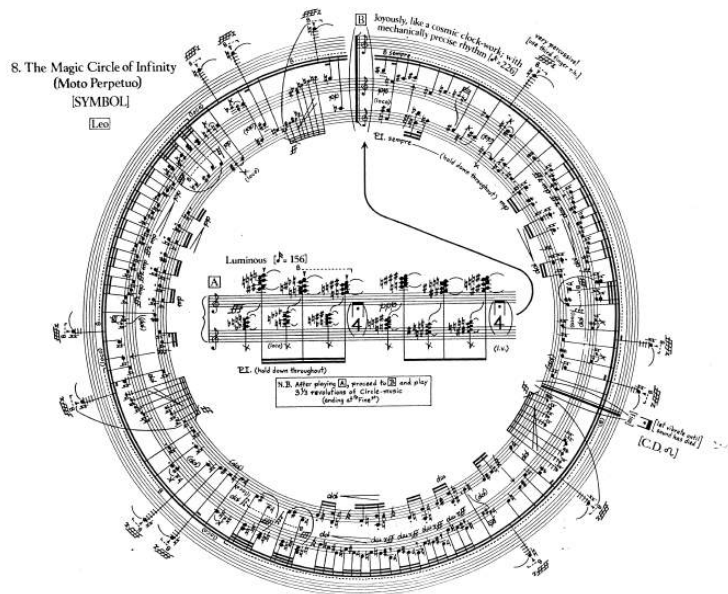
Tımsal farklılıklar dışında Crumb sembolik yazılarda kullanmaktadır. Eserlerindeki nota yazımı oldukça zor ve karmaşıktır. Bir piyanistin bunu çözmesi epey bir zaman almaktadır. Nota yazımları dışındaki porte kullanımı, pedal kullanım şekli, notaların altında yazan açıklayıcı hareket biçimleri, piyanistin eserlerin belirli yerlerinde ses çıkarmaları ya da ısıklık çalmalarını istemesi en önemli yaklaşımıdır. Eserlerinin basımını gerçekleştiren Edition Peters, Crumb'ın eserlerinin nasıl çalınması gerektiği ile ilgili kitabının başında bir takım bilgiler vermektedir.

İkonografik ve spiral yazım biçimi özellikle Makrokosmos eserinde sıkça görülmektedir. Eserin konu başlıkları dışında anlatılmak istenen şeyin genellikle burçlardan oluştuğu da göze çarpmaktadır.

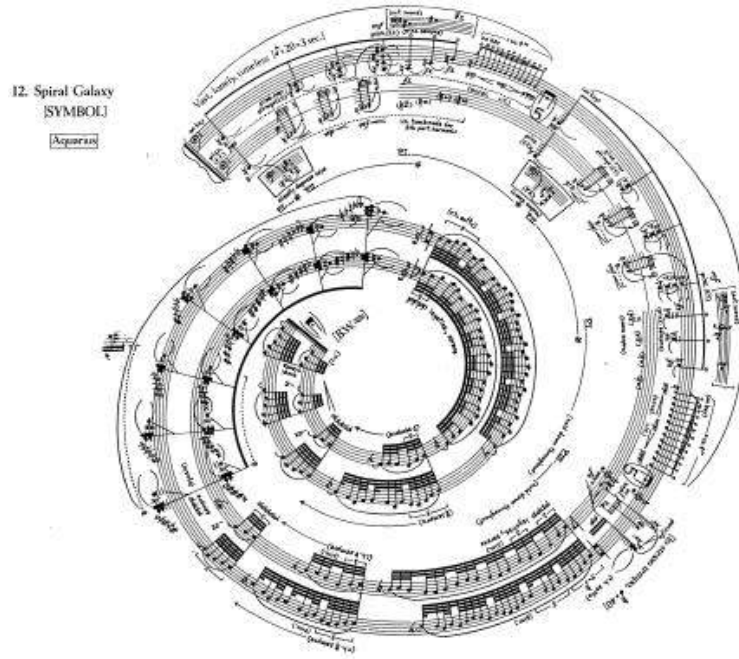
Eserlerindeki ikonografik nota yazım şekilleri şöyledir:



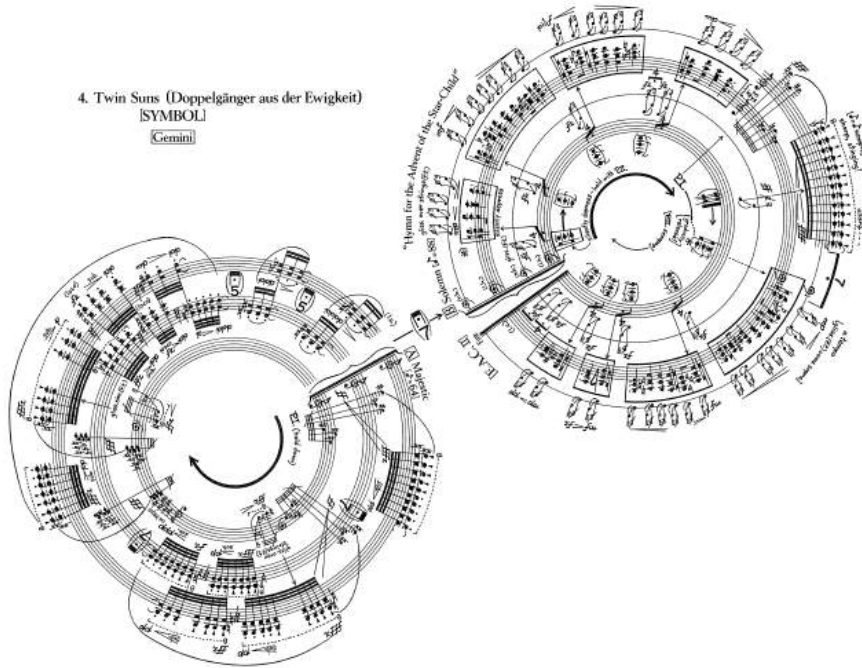
Şekil 2. Makrokosmos I Bölüm 4 “Crucifixus” (Haç) “Capricorn” (oğlak burcu)



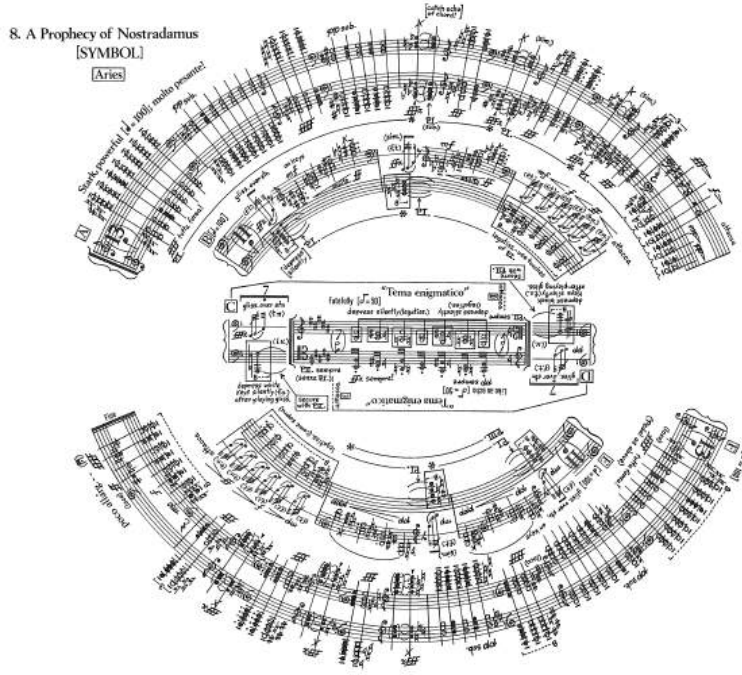
Şekil 3. Makrokosmos I Bölüm 8 “The Magic Circle of Infinity” (sonsuzluk çemberi)



Şekil 4. Makrokosmos I Bölüm 12 “Spiral Galaxy” (Sarmal Galaksi) “Aquarius” (Kova)



Şekil 5. Makrokosmos II Bölüm 4 “TwinSuns” (ikiz güneş) “Gemini” (ikizler burcu)



Şekil 6. Makrokosmos II Bölüm 8 “A Prophecy of Nostradamus” (Nostradamus Kehaneti) “Aries” (Koç)

Müzikal İfade Yönü

George Crumb, ortaya koyduğu yenilikçi müzikal yaklaşım ile 20. Yüzyıl müziğine önemli bir etki bırakmıştır. Birçok eserinde bağırıtı, inilti, ısıklık çalma ve tel çekme gibi hareketli davranışlar ile yorumcuyu daha aktif bir biçimde kullanması, O’nun farklı bir besteci olduğunu kanıtlamaktadır. Doğa seslerini betimlemesi ve ayın hissinin yansıtılması gibi durumları eserlerinde tasvir etmesi, gerçekliği dolaysız bir şekilde anlatma isteği içerisinde olduğunu göstermektedir. Leonard Pearlman, Crumb hakkında yazdığı bir makalede “Crumb’ın programlı ve sembolik yazım kullanması müziğinin yaygınlaşmasındaki en önemli unsur” olduğunu ifade etmiştir (Reeder, 1997: 1).

Tabi Crumb’ın bu yenilikçi müzikal ifadesine etki eden unsurlar arasında hazırlanmış piyano kullanımı ve avangart yaklaşım büyük bir öneme sahiptir. Öğrenciliği boyunca 20. yüzyıl bestecilerinin birçoğunu incelemiş ve eserlerinde etkilendiği bestecilerden ilham almıştır. Bunlar arasında sayabileceğimiz Bartok, Debussy, Stravinsky, Schönberg ve Webern gibi bestecilerin ifadesel olarak yansıttığı öğelerden faydalanmıştır. Tınısal olarak genellikle Debussy ve Stravinsky etkisi yoğunluktadır. Kısa dansa benzer küçük motif kullanımında Webern etkisi oldukça yaygındır. Makrokosmos I eserinin 11. bölümü olan “Dream Images” (Love-Death Music) bölümünde aşk ve ölümü tasvir eden Crumb, Chopin’in re bemol majör prelüdünün bir kısmını kullanarak onun etkisi altında olduğunu da göstermektedir.

II. Dream Images (Love-Death Music) [Gemin] *Musingly, like the gentle caress of a faintly remembered music. [♩=60, but flexible and expressive]*

The image shows a page of a musical score for 'Dream Images (Love-Death Music)' by Chopin. The score is in G minor and 3/4 time. It features a piano introduction with a tempo of ♩=60. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also performance instructions like 'Musingly, like the gentle caress of a faintly remembered music' and 'Moderato cantabile'. The score is divided into sections with different tempos and dynamics, including 'poco più animato' and 'poco più lento'. The score ends with a 'ritard.' (ritardando) and a 'poco più lento' section.

Şekil 7. Makrokosmos I “Dream Images” (Love-Death Music) Bölüm 11

(Şekilde ok işareti ile gösterilmiş olan yerler Chopin’in re bemol majör prelüdünün bir kısmının kullanıldığı yerlerdir).

Crumb’ın eserlerinde yansıttığı müzikal düşünceler içerisinde farklı tınılarla doğa seslerini betimlemesi, genişletilmiş pedal, tam ton, pentatonik dizi, simetrik ve paralel akor yapıları gibi unsurlara rastlamak mümkündür. Ayrıca atonalite içerisinde kullandığı aralıkların tınısal olarak uyum içerisinde olması ve ikonografik porte kullanımına yer vermesi müzikal düşüncelerini oluşturmaktadır.

Sonuç

Yeniçağın öncüsü olarak niteleyebileceğimiz besteci, piyano sanatı içerisinde kullandığı yenilikçi yaklaşımlar ile yorumlama sanatına farklılıklar getirmiş ve gerçekçi olayları konu alan felsefi düşünceleri ile 21. yüzyıl müziğine öncülük etmiştir. Eserlerinde kullandığı dini öğeler ve burçlara yer vermesi, bunun yanında biçimsel olarak Bartok, tınısal olarak Debussy ve Stravinsky etkisi göze çarpmaktadır. J. Cage’in hazırlanmış piyano geleneğini kendi eserlerinde kullanmış, farklı tını ve doğa sesi arayışıyla deneysel müziğin yansımalarını gerçekleştirmiştir. Amplifikatör ve mikrofon kullanarak güçlendirilmiş piyano fikrini ortaya koymuştur. İfadesel olarak doğa, gece, yankı ve uzay gibi öğeleri betimlemiş, ayrıca tiyatro ve sembolizmden yararlanarak yorumcuyla daha aktif hale getirmiştir.

KAYNAKÇA

- Balkarlı, S. (2002). “*John Cage’in Hazırlanmış Piyanosu ve Endonezya Geleneksel Orkestrası Gamelan*” yayımlanmamış doktora tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Demirci, Ş. A. (2016). “*Modern Piyano Teknikleri ve İki Örnek*” yayımlanmış makale, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Cilt 18 Sayı 1, Edirne.
- Dobay, T. R. (1984). “*The Evolution of Harmonic Style in The Lorca Works of Crumb*” yayımlanmış makale, Yale University Department of Music, Yale.
- Erdal G. G. (2013). “*1945-1970 Arası Müzikte Avangard Akım Avangard Besteciler*” yayımlanmış makale, International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education dergisi, sayı 2, konu 1, İzmir.
- Fowler, C. B. (1967) “*American Composer Sketches: George Crumb*” yayımlanmış makale, Music Educators Journal dergisi konu 53, sayı 8, A.B. D.
- Kim, H.(2008). “*A Performer’s Guide to George Crumb’s Makrokosmos IV (Celestial Mechanics)*” yayımlanmamış doktora tezi, Teksas Üniversitesi, Teksas.
- Reeder, D. B. (1997). “*Symbolism and Textual Painting in Four Vocal Works By George Crumb Document*” yayımlanmamış doktora tezi, The Ohio State University, Ohio.

İNTERNET KAYNAKÇASI

- www.wikipedia.org, 05.04.2019 tarihinde ulaşılmıştır.
- <http://www.georgecrumb.net/about>, 05.04.2019 tarihinde ulaşılmıştır.
- <https://www.bookoflike.com/blog/view/6031/vox-balaenae-george-crumb-voice-of-the-whale-score> 06.04.2019 tarihinde ulaşılmıştır.

“Arabeskin Oynak/Değişken Anlam Dünyası ve Jeneolojisi: Arabeskin Bilinmeyen Tarihi”

Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Avcı

Sosyal Bilimler Bölümü, Altınbaş Üniversitesi

mustafa.avci@altinbas.edu.tr

Özet

Bu çalışma ilgili akademik araştırmalarda, belgesellerde, tartışma programlarında ve gazete yazılarında arabesk kelimesinin kullanıldığı oynak ve birbirinden farklı anlamları derleme çabasının bir parçasıdır. Tartışmaların daha geniş bir kitle tarafından nasıl ele alındığını anlamak için, müzik tartışmaları açısından çok önemli olan iki gazetede (Cumhuriyet, Milliyet), nota arşivlerinde ve Musiki Mecmuası’nda arabesk kelimesi taranmış ve kelimenin geçtiği binlerce başlık (toplamda 7619 gazete sayfasına yayılmış) analiz edilmektedir. İşbu bildiri, toplum tarafından kendisine gösterilen değeri, dönemin aydınları tarafından asla görmeyen bir müzik türünün, müzikal ve müzik dışı alanda bıraktığı derin izleri ve dolayısıyla dönemin düşünsel iklimini anlamaya çalışmaktadır. Bu araştırmanın bir parçası olan bu bildiri özel olarak arabeskin ortaya çıkış dönemiyle ilgilenmektedir ve arabeskin tahmin edilenden (1935 ve sonrası) birkaç on yıl daha eskiye gittiğini iddia etmektedir. Bu bağlama bu bildiri Türkiye’de arabeskin tarihinin gözden kaçmış bir kısmını ortaya çıkarmaya çalışmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Arabesk, Arabesk Sözlüğü, Jeneoloji,

Abstract

This paper is part of a larger project that attempts to document the ever-changing meanings of arabesk through an analysis of scholarly works, documentaries, TV debates, and newspaper articles. In order to understand the ways in which the term arabesk was employed by a wider population, I searched two prominent newspapers (Cumhuriyet and Milliyet), score archives, music journals for the word arabesk. I was able to find thousands of articles (in total 7619 pages of newspaper) and analyze them. This project is an attempt to investigate the genealogy of Arabesk; a musical genre that was valued by the majority but was deemed worthless by the intellectuals of the time. A genealogy of arabesk will not only enable us to have a better understanding of the genre, but it will also provide us with a better understanding of the intellectual and artistic climate of the above-mentioned period. This paper specifically deals with the founding period of arabesk which I argue is more than a couple of decades earlier than the previously assumed dates (after 1935) In this respect this is an attempt to uncover an overlooked history of arabesk music in Turkey.

Keywords: Arabesk, Arabesque, Arabesk Dictionary, Genealogy

KLASİK TÜRK MÜZİĞİNDE “MEVCUT BİR TARZ” OLARAK ARABESK

Orhan Gencebay Milliyet Gazetesi’nin kendisiyle 1972 yılında yaptığı bir söyleşide kendisinin yaptığı müziği “dolmuş müziği” ve “taklit müzik” olmakla suçlayanlara: “Klasik Türk müziğinde mevcut olan ‘Arabesk’ tarzı sevip, bu tarzda eserler verdiğini ve bunun başka ülkelerin müziğinden çalmak anlamına gelmediğini söylemiştir. Popüler bir müzik yıldızı olarak, kariyerinin oldukça erken dönemlerinde yapılmış bu söyleşide kullandığı KTM’nin Arabesk tarzı ifadesi müzik tarihimiz ve arabesk tartışmalarımız açısından oldukça ilginç ve önemli bir açıklamadır. Bu açıklama önemlidir zira özellikle 90’lı yılların başından itibaren Gencebay kendisiyle, entelektüel kesim tarafından hakir görülen, arabesk müzik arasına bir mesafe koymaya çalışmaya başlamıştır. Bu süreçte Gencebay yaptığı müziği bu söyleşide olduğu gibi arabesk olarak isimlendirmeyi bırakmış ve serbest çalışmalar olarak adlandırmaya başlamıştır.

Bu minvalde Orhan Gencebay “serbest çalışmalar” tabirini Meral Özbek’in, Gencebay’la doktora tezi çalışmaları sırasında 20 Ekim-6 Kasım 1987 tarihleri arasında yaptığı ve Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski adlı kitabında da yayınlanan söyleşinde de “Resmi sanat/halk müziği içinde konulan kuralların dışına çıkan, serbest çalışan, ama bizim duyumumuz içinde olan biriyim” (Özbek, 1991: 249) diyerek kullanmış olsa da harfi harfine “serbest çalışmalar” ibaresinin Gencebay tarafından arabesk yerine kullanılmasının 1994 yılı ve sonrasına rastladığını görüyoruz³¹.

Bu açıdan bakıldığında Orhan Gencebay’ın KTM’nin geleneksel formlarından ve tarzlarından daha serbest bir üslupta ve yine KTM’nin içinde yer alan arabesk tarzında besteler yaptığını söylemesi önemlidir. Bu araştırma sırasında karşılaşılan bu bilgi, Musik Mecmuası’nda yapılan arabesk taraması sırasında karşılaşılan ve Zekai Dede (1824-1897), Suphi Ezgi (1869 - 1962), Fahri Kopuz (1882-1968), Haydar Tatlıyay (1890-1963), ve Kanuni İsmail Safa Olcay (1907-1969) gibi bazı bestecilerin Arabesk tarzda besteler yaptığı bilgisiyle birleşince ortaya arabeskin evriminin en önemli ayaklarından ve kaynaklarından birisinin Klasik Türk Müziği olduğu ortaya çıkıyor. Bu bilgiler ışığında bakıldığında arabeskin ortaya çıkışında; KTM’nin ya da daha doğru bir ifadeyle Osmanlı Musiki’sinin bünyesinde ortaya çıkan üslupsal bir değişim ve sentez fikrinin önemli bir rol oynadığı ortaya anlaşılır. KTM’nin içinde yer alan arabesk tarzı neredeyse hiç bahsi geçmeyen ve daha geleneksel ve katı bir Klasik Türk Müziği algısına sahip aktörler tarafından türün dışına itilmiş ve “yoz” ya da “dejenere” olarak nitelenmiş bir tarzdır.

Arabeskin yanlış “Kaynak”ları

Arabeskin KTM içinden çıktığı fikri halihazırda yeni bir iddia değildir. Modern arabesk müziğini bir tarz ya da bir tür olarak nitelersek onun karmaşık ve girift yapısına çok indirgemeci bir şekilde yaklaşmış oluruz. Bu yüzden de bundan çok daha derin anlamlara ve performativiteye sahip Arabeski bir kompleks olarak nitelemek daha doğru olacaktır. Bu kompleksi oluşturan ve temel olarak icra, bestecilik, ve dinleyicilik (esrimeye yatkın bir tür

³¹ Serbest çalışmalar tabirinin en erken kullanımlarından ikisi için bkz.: 24 Aralık 1994 tarihli Cumhuriyet gazetesinin 14. sayfasında yayınlanan Orhan Gencebay söyleşisi ve 26 Aralık 1994 tarihli Milliyet Gazetesi’yle birlikte verilen Ekran ekinin 6. Sayfasında yayınlanan Arabesk’in anatomisi başlıklı yazı.

dinleyicilik)³² olarak ayırabileceğimiz üç alanı ilgilendiren ögeler farklı oranlarda ve biçimlerde aşağıdaki bileşenlerden oluşurlar:

KTM (ya da Osmanlı musikisi), Türk halk müziği (ya da Anadolu halk müzikleri), Arap müziği (ve Osmanlı-Anadolu tasavvuf müziğinde bulunan ekstatik ve esrik müzikal ve sözsel ögeler³³), Anadolu Kürt müziği³⁴, Batı müziğinden alınan (mesela arabesque, fantezi gibi bestecinin hayal gücünü geleneksel form ve üslup anlayışından serbest bir şekilde kullanmasını mümkün kılan) türler; beste yapma, melodi oluşturma, gam, makam, usul, ritim ve ton(alite) anlayışı; icra ve süsleme teknikleri.

Bu yazı bağlamında bizi ilgilendiren arabeskin temel bileşenleri arasında Batı müziğinden ödünç alınan ve daha serbest bir icra anlayışına imkan sağlayan arabesque (arabesk ya da arap üslubunda) ve fantezi tarzlarıdır. Bu tarzların arasında fantezi çok daha yaygın bir şekilde kabul görmüş ve arabeske göre daha az ötekileştirilmiş bir türdür. Bestecilerin fikirlerini serbestçe anlatmalarını sağlayan fantezi'nin yaygınlaşmasında 1930'lu yıllarda başlayan film müziği besteciliğinin de etkisi vardır (Öztuna, 1990d: 284, 1990e: 293). Aslında Yılmaz Öztuna ve pek çok müzik araştırmacısına göre de modern arabeskin ortaya çıkmasında ve yayılmasında Arapça filmlerin müziklerinin ve bu filmlere yapılan serbest tarzdaki müziklerin çok büyük etkisi vardır. Modern arabeskin ortaya çıkışını bu şekilde açıklayan teoriye göre bu süreçte iki temel faktör çok etkilidir. Bunlardan ilki radyodaki KTM yasağı ve bunun neticesinde de halkın Arap radyolarına ve özellikle Mısır radyosuna yönelmesidir (Özdemir, 2009, pp. 145–146). Bu teoriye göre arabeskin ortaya çıkış sürecindeki ikinci önemli kırılma noktası da müzikli Arap filmlerinin Türkiye'de gösterilmeye başlamasıdır.

Arabeskin ortaya çıkışıyla ilgili oldukça yaygın bir şekilde kabul gören bu hipoteze göre de modern arabeskin ortaya çıkışına yol açacak dejenerasyonu başlatan en önemli figür de aynı zamanda film müziği bestecisi olan Sadettin Kaynak'tır. (Stokes, 1992: 97). Öztuna gibi düşünürler arasında *Arabesk: Sosyokültürel Açıdan Arabesk Müzik* kitabının yazarı Nazife Güngör de vardır: “[...] arabesk müziğin kaynağı çok daha eskilere, daha sonraki bölümde de ayrıntılı olarak değinileceği gibi Sadettin Kaynaklara dek gitmektedir” (Güngör, 1990: 22). Bu anlatıya göre Kaynak film müziği bestelerken tavır olarak Arap müziğine benzeyen görece daha serbest şarkılar bestelemiştir ve “[g]eleneksel şarkı formu tarzının dışına taşan ve “Fantezi” diye adlandırılan bu yeni formun ortaya çıkmasının yanı sıra bu beste ve form anlayışını sunuşu Kaynak'la arabesk denilen müzik tarzının da ilişkilendirilmesine sebebiyet vermiştir” (Hasan Oral Şen'den aktaran Özdemir, 2009: 274).

Yılmaz Öztuna, Sadettin Kaynak'ı hiçbir kaynak göstermeden intihalle suçlamıştır. Öztuna Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi'nin 1990 yılındaki baskısında yer alan “Hacı Hafız Sadettin Kaynak” maddesinde, Kaynak'ın film müziği bestelerinden şu şekilde bahsetmiştir:

“85 Mısır filminin musikisi için, her filme 10-20 parça olarak adaptasyon yaptım. Bu parçalarda Kaynak'ın katkısı az oldu. Çoğu Mısır melodilerinin biraz değiştirilmesinden ibarettir. Bu suretle günümüzde büsbütün dejenere olan çok kötü bir çığır açılmış oldu. [...]”

³² Esrimeye yatkın bir dinleyicilikle bahsedilen dinleyicinin arabesk dışındaki türlerde de arabesk dinlerken yaşadığı ve arabeske has denilebilecek esrik ve ekstatik dinleme alışkanlıklarını başka bir türü dinleme deneyimine de taşımasıdır. Andante Facebook sayfası'nın 12 Nisan 2014 tarihinde takipçilerine sorduğu sizi hüzünlendiren Klasik Batı Müziği eserleri nelerdir sorusuna verilen cevaplar sonunda bir takipçinin “Sorum sayesinde bir cuma gece yarısını birbirinden damar eserlerle gecirmekteyim” yorumu buna örnek gösterilebilir.

³³ Arabesk ve tasavvuf arasındaki ekstatik ilişkinin analizi için bkz. Stokes, M.(1992). *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey*.

³⁴ Yılmaz Öztuna arabeski aynı zamanda “bozuk bir Türkçeyle söylenen Kürd musikisi” olarak da tanımlamıştır (Öztuna, 1990a: 63).

Ancak bazı parçaların Kaynak'ın mı, Abdülvehhab veya başka bir Mısırlı bestekârın mı olduğunu kestirmek kolay değildir.”

Yılmaz Öztuna'nın ansiklopedisinde yaygın olarak karşımıza çıkan bu tamamen keyfi, kişisel ve sosyal bilimsel olmaktan bir hayli uzak tavrının örneklerinden olan bu desteksiz iddianın bir benzerini Sadun Aksüt de yinelemiştir ve Kaynak'ın film müziği besteleri için “Musiki değeri olmayan, arabesk nağmeler dolu şarkılar” bestelemiştir ve bu şarkılar da “musikimizde, yaygın baygın nağmelerle dolu arabesk tarzın yerleşmesine sebep olmuştur” demiştir (Sadun Aksüt'ten aktaran Özdemir, 2009: 274).

Hiçbir analize ve kanıta dayanmayan bu iddiaların karşısında, Sadettin Kaynak'ın film müziklerinde herhangi bir intihal olmadığını İlhan Arakon, Necdet Mahfi Ayral gibi kendisiyle birlikte çalışmış sinemacılar da belirtmiştir (Özdemir, 2009, pp. 292–293; 301–302). Kaynak'ın şarkılarının kesinlikle arabesk olmadığını Cinuçen Tanrıkorur, Nevzat Atlığ ve Alaeddin Yavaşca gibi çok önemli müzisyenler de ifade etmişlerdir (Özdemir, 2009, pp. 275; 277; 284). Ayrıca Sadettin Kaynak da Hâfız Ahmet Kibritçioğlu'nun kendisi ile yaptığı bir söyleşide “şarkılarının bazılarını Abdülvahâb'ın eserlerinden alarak yaptığı yönündeki” söylentileri reddetmiştir (Özdemir, 2009: 287).

Sadettin Kaynak'ın kendi ağzından Abdülvahab'ı taklit etmediğini yani Arap üslubunda besteler yapmadığını söylemesi önemlidir. Bu bildirinin konusu olan ve arabesk tarzda yapılan bestelerin varlığı bu açıdan önemlidir. Her ne kadar aşağıda listelenecek eserlerin bestecilerinin kendi eserleri için arabesk tanımlamasını kullanıp kullanmadıklarını bilmese de, bazı Osmanlı musikisi ve KTM bestecilerinin eserlerinin arabesk tarzda yapıldığı bilgisinin Türk Müzik Kültürünün Hafızası ve Cüneyd Kosal Türk Müsikisi Nota Arşivi (İSAM) gibi nota arşivlerinde, Musiki Mecmuası'nda ve Yılmaz Öztuna'nın Türk Musikisi Ansiklopedisi'nde belirtilmiş olması çok önemlidir.

Osmanlı musikisinde ilk arabesk besteler

Osmanlı musikisinin ondokuzuncu ve yirminci yüzyıl bestecileri arasında Arap üslubunda besteler yaptığı belirtilen ilk ve en önemli isim tartışmasız Zekai Dede'dir. Kendisi de bir dönem Mısır'a gitmiş ve Arap müziğini incelemiş, Zekai Dede'nin talebesi Salahaddin Bey'in öğrencisi olarak müziğe başlamış olan besteci ve kemani Hayri Yenigün (1893-1979) (Öztuna, 1990c: 497), Zekai Dede'nin Arap müziğine olan ilgisinden bahsetmiş ve Zekai Dede'nin Arap üslubunda besteler yaptığını belirtmiştir. Yenigün bu bilgileri verirken, arabesk ifadesini (modern arabeski betimlemek için kullanılan ve negatif değer yüklü arabesk kelimesinin aksine) değer yüklü olmayan bir şekilde kullanmıştır:

Zekai Efendinin Mısırdaki bulunduğu zaman "Şeyh Şihap" ismindeki, Mısırın tanınmış bir musikîşinası ile tanışmış ve bu zattan Arap Musikisi hakkında bilgiler elde etmiş ve yine bu musikiden aldığı intibalarla “Arabesk” tavrında eserler meydana getirmiştir³⁵ (Yenigün, 1958: 38)

Yenigün'ün kullandığı arabesk teriminin herhangi bir değer yargısı taşımadan kullandığı bir başka örneğe, bestecinin yine Musiki Mecmuası'nda yazmış olduğu Türk Musikisinin Varlığı, Türkün Varlığı Demektir başlıklı yazısında rastlanabilir:

“Mısırdaki, Irakta, Suriyede velhasıl bütün Arap ülkelerinde isimleri Farsça olan Suzinak, Ferahnak.. ve isimleri Arapça olan Hicaz, Uşşak ve yine isimleri Türkçe olan Karcıgar, Hüzzam.. gibi Türk Musikisinin tekmi makamları Arap Musikisinde de olduğu gibi caridir, ve

³⁵ Zekai Dede'nin bestelediği bu arabesk eserlerin hangileri olduğu ve bu eserlerin akıbetleri ayrı bir araştırma konusudur.

bu memleketlerde okunan ve çalınan bütün bu makamların esaslarında hiçbir değişiklik yoktur. Ancak Arapların tevşih (beste) leri Türk musikisi makamları çerçevesinde bulunmakla beraber lisandaki lehçe farkı gibi çalınış ve okunuşları yalnız tavır itibarıyla (Arabesk) tir. İşte o kadar” (Yenigün, 1968: 4)

Yenigün’e göre arabesk, bir tür müzikal lehçe farkı gibidir ve temel olarak da icrayla ilgili bir tavır farkıdır ve bu fark da aslında Arap Müziği ile Türk müziği arasındaki farktan başka bir şey değildir. Bu görüş akıllara bir grup arabesk araştırmacısının, arabeski “Arap popüler müziğinin Türkçe versiyonu” olarak tanımlamasını getirir. Yenigün’ün Arap müziği hakkındaki görüşü her ne kadar, bu indirgemeci ve ötekileştiren arabesk tanımının ters çevrilmiş hali olsa da, Arap müziğini tavır-- yani “arabesklik”-- açısından küçük gören ya da ötekileştiren bir bakış açısına sahip değildir.

Arabesk üslupta eser besteleyen bir diğer besteci de ondokuzuncu ve yirminci yüzyılın en önemli müzik insanlarından birisi olan Suphi Ezgi’dir. Zekai Dede’nin talebesi olan Ezgi’nin Suz-i Dil makamında ve Sofyan usulünde arabesk bir peşrev ile yine aynı makamdan bir saz semaisi bestelemiştir.

Ayrıca Zekai Dede’nin oğlu Ahmet Irsoy’un talebelerinden Fahri Kopuz da arabesk eserler bestelemiş bir diğer bestecidir. Fahri Kopuz’un Arabesk’leri arasında 1923 senesinde bestelediği Aşıkım, dağlara (Düyek, Rast, Ö.B. Uşaklı),³⁶ 1924 senesinde bestelediği Zavallı gönlümün (Düyek, Fantezi, Segah, solo koro için), 1926 senesinde bestelediği Nişaburek Peşrevi (Düyek) ve Hicaz Nim Sofyan Oyun Havası (Arabesk = Arab Raksı) bulunur. (Öztuna, 1954, pp. 299–300)

Hayri Yenigün, Kopuz’un birinci ölüm yıldönümü dolayısıyla Musiki Mecmuası’nda 1969 senesinde yazmış olduğu anma yazısında Zavallı Gönlümün adlı eseri hakkında “Arabesk kargındaki bu eseri en fazla beğenilen besteler arasında yer almıştır” diye bahsetmiştir.

Yukarıda bahsedilen kaynaklarda Arabesk üslupta eserler besteleyen bestecilerin sonuncusu Kemani ve besteci Haydar Tatlıyay’dır. Tatlıyay’ın Mısır’da yaptığı Niçin Gördüm Seni adlı bestesi Nurettin Önen ve Haluk Güneyli tarafından arabesk tarzda yapılmış bir şarkı olarak belirtilmiştir (Güneyli, 1964: 121; Tatlıyay, 1965: 208). Hafız Burhan’ın plağa okuduğu bu şarkı Cüneyd Kosal Arşivi’nde de “Niçin gördüm seni / Yüzündeki beni (Arab Kantosu)” olarak kaydedilmiştir. Bu şarkının dışında bir arabesk Bayati peşrevi, hicaz “arabesk” oyun havası da bestelemiş olan bestecinin ayrıca arabesk esintiler taşıma ihtimalleri bulunan Nihavend "Çöl Kızı", Hicazkar "Çölde Fırtına", ve Nihavend "Çöl Dansı" gibi besteleri vardır (Öztuna, 1969: 308).

Yılmaz Öztuna Haydar Tatlıyay maddesinde müzisyenin bir besteci ve icracı olarak Arap üslubunu benimsemiş olmasının aslında KTM’ye uygun olmadığını söyler: “Tatlıyay’ın 1935’te ilk defa İstanbul’a geldi. Arabesk şarkılar yapmaya ve Arab üslubunda yay çekmeye başladı ki Türk Musikisi’ne tamamen aykırı sayılır.” Öztuna ayrıca Tatlıyay’ın bestelerini listeledikten sonra bunlardan bir kısmının Arapça filmlerin Türkçe adaptasyonları için yapıldığını da belirtmiş ve ne yazık ki bu eserlerin isimlerini tek tek belirtmeye gerek olmadığını söylemiştir. (Öztuna, 1969: 308).

Öztuna’nın bu olumsuz yaklaşımına karşın, Haluk Güneyli yine Musiki Mecmuası’nda Tatlıyay’ın ölümünün altıncı ayında yayınlanan bir yazıda Tatlıyay’dan genel olarak olumlu ve Arap müziği etkisinde kalmasından nötr bir şekilde bahsediyor:

³⁶ Türk Müzik Kültürünün Hafızası Nota Arşivi’nde eserin tarihi 1929 olarak gösterilmiştir (Kopuz, 1929). Ayrıca Öztuna da ansiklopedisinin 1990 baskısında tarihi 1929 olarak belirtmiştir (Öztuna, 1990b: 456).

“Haydar, Arap musikisine ve bilhassa bu musikin değerli okuyucularından (Kevkebi Şark ümmü Gülsüm)e aşık. Bu kıymetli sanatkarın bestecisi (Riyad-el-Sımbati) yi çok takdir eder ve ümmü Gülsüm'e refakat eden merhum kemanı Enver Münsi'yi beğendiğini söylerdi. Eserlerinde arap musikisinin tesiri altında kaldığı hissedilir. Haydar, Kemanı Memduh, ama Recep ekolünün son temsilcisi idi.”

Ayrıca Cevdet Çağla da bestecinin Arap etkisiyle yaptığı besteleri hakkında oldukça olumlu yorumlarda bulunmuş ve Tatlıyay'ın “[t]aksim ve bestelerinde Arap çöllerinden, Balkan dağlarına kadar şarkın sihirli ve hülyalı nağmelerini bizlere sunan” bir besteci ve müzisyen olduğunu belirtmiştir (Tatlıyay, 1965: 108).

Sonuç

Arabeskin yaygın bir şekilde kabul edilen ve Sadettin Kaynak'a dayandırılan tarihinde oldukça sorunlu ve hatalı noktalar bulunmaktadır. Bu çalışmada gösterildiği üzere Kaynak'ı öncülleyen ve arabesk üslupta eserler veren Zekai Dede, Suphi Ezgi, Fahri Kopuz, Haydar Tatlıyay vb. bestecilerin eserlerinin daha detaylı bir şekilde çalışılması popüler müzik tarih açımızdan önem taşımaktadır.

Kaynaklar

- Güneyli, H. (1964). Fahri Kopuz. *Musiki Mecmuası*, (196), 121.
- Güngör, N. (1990). *Arabesk: Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik*. Bilgi Yayınevi.
- Kopuz, F. (1929). *Aşıkım dağlara kurulu tahtım (Son Dilek)*. Retrieved from http://www.sanatmuziginotalari.com/nota_inderme.asp?notaid=9651&mode=2&sessionid=103592844
- Özbek, M. (1991). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İletişim Yayınları.
- Özdemir, S. (2009). *Popülerleşme Sürecinde Türk Müziği Ve Bu Süreçte Bir Bestekâr: Sadettin Kaynak* (Ph.D. Dissertation, Sosyal Bilimler Enstitüsü). Retrieved from <https://polen.itu.edu.tr/handle/11527/12480>
- Öztuna, Y. (1954). Fahri Kopuz. *Musiki Mecmuası*, (82), 299–300.
- Öztuna, Y. (1969). Haydar Tatlıyay. In *Türk Musikisi Ansiklopedisi* (Vol. 2). İstanbul: M. E. B. Devlet Kitapları.
- Öztuna, Y. (1990a). Arabesk. In *Kültür Bakanlığı ; Kültür Eserleri Dizisi: Vol. 1. Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi* (p. 63). Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Öztuna, Y. (1990b). Fahri Kopuz. In *Kültür Bakanlığı ; Kültür Eserleri Dizisi: Vol. 1163. 149. Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi* (Vol. 1, pp. 455–456). Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Öztuna, Y. (1990c). Fahri Yenigün. In *Kültür Bakanlığı ; Kültür Eserleri Dizisi: Vol. 1163. 149. Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi* (Vol. 1, pp. 497–499). Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Öztuna, Y. (1990d). Fantezi. In *Kültür Bakanlığı ; Kültür Eserleri Dizisi: Vol. 1163. 149. Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi* (Vol. 1: 284). Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Öztuna, Y. (1990e). Film Musikisi. In *Kültür Bakanlığı ; Kültür Eserleri Dizisi: Vol. 1163. 149. Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi* (Vol. 1: 293). Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Stokes, M. (1992). *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey*. Oxford: Clarendon Press.
- Tatlıyay, M. (Ed.). (1965). *Üstad Kemanî Haydar Tatlıyay: Hayatı Ve Eserleri*. İstanbul: Baha Matbaası.
- Yenigün, H. (1958). Zekai Dede. *Musiki Mecmuası*, (122), 38–39.
- Yenigün, H. (1968). Türk Musikisinin Varlığı, Türkün Varlığı Demektir. *Musiki Mecmuası*, (239), 4–5.

“Hisarlı Ahmet’in Yaşamına Müzik Felsefesi Temelli Bir Bakış”

Mustafa Hisarlı

TRT Emekli Sanatçı
mhisarli@gmail.com

Prof. Dr. Uğur Türkmen

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
uturkmen@aku.edu.tr

ÖZET

“Hisarlı Ahmet’ten alınan bir Kütahya türküsü dinleyeceksiniz.” Kütahya türküleri TRT Kurumunda yıllarca bu anonsla duyuruldu. Neden Ahmet Akıncan’dan alınan değil de, Hisarlı Ahmet’ten? Bu sorunun cevabını bulmak çalışmanın ana amacıdır. Çalışmada; müzik ve felsefe odaklı olarak algı, güzellik, estetik, duyarlılık, yaratıcılık, duygu, eleştiri, değişim ve dönüşüm gibi konulara değinilecek, Hisarlı Ahmet’in hayata bakış açısı, türkü icralarındaki yaklaşımları, müzik anlayışı, genelde yaşam, özelde ise müziğe yönelik felsefesi, seslendirici-öğretici-aktarımcı-rolleri, toplum ve müzik ilişkisine yönelik tutum ve davranışları betimlenmeye çalışılacaktır. Hisarlı hakkında hâlihazırda yaşayan öğrencileri ve sosyal çevresinin de görüşlerinin betimleneceği nitel çalışmada; içerik analizi tekniği kullanılacak, veriler yapılandırılmış görüşmeler yolu ile elde edilecek ve nitel tekniklere göre analiz edilip yorumlanacaktır. Hisarlı Ahmet’in yaşamında müziğin yeri, önemi, etkisi ve gücünün “müzik felsefesi temelli” belirlenmesine yönelik bu çalışmanın alana katkı sağlayıcı ve sempozyum temasına ve özellikle “İfade Kültürünün Bir Yönü Olarak Müzik” alt başlığına uygun olduğu düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Hisarlı Ahmet, Felsefe, Müziksel İfade.

“A Glimpse To Hisarlı Ahmet’s Life Based On Music Philosophy”

Mustafa Hisarlı

TRT Retired Artist
mhisarli@gmail.com

Prof. Dr. Uğur Türkmen

Afyon Kocatepe University State Conservatory
uturkmen@aku.edu.tr

Abstract

"You will listen a Kütahya folk song from Hisarlı Ahmet" Kütahya folk songs have been announced like this in TRT institute for years. Why not from Ahmet Akıncan but from Hisarlı Ahmet? The main aim of this study is to find this question's answer. In the study,

subjects like perception, beauty, aesthetic, sensitivity, creativity, emotion, criticism, change and transformation will be stated based on music and philosophy. Hisarlı Ahmet's view to the life, approaches in his performances, his understanding of music, his life in general and the philosophy of him towards music in special, his narrator-instructor-transferer roles, his attitudes and behaviors towards society and music relationship are tried to be described. In the qualitative study in which the views of the students who are stil alive and social environment of him will be described, the index analysis technique will be used, the data will be gathered with the structured interviews and it will be analyzed and interpreted with qualitative techniques. This study towards detecting the importance, place, effect, and power of music in Hisarlı Ahmet's life "based on the music philosophy" is thought to be contributive to the area and it is thought to be appropriate for Symposium, especially for "Music as an aspect of expression culture" subtitle.

Key Words: Hisarlı Ahmet, Philosophy, Musical Expression

GİRİŞ

Kütahya; Friglerden günümüze Anadolu'nun önemli tarih ve kültür merkezlerinden.

Ezop, Porsuk Bey, Hezar Dinari, Yakup Bey, Şeyhî, Evliyâ Çelebi, Âşık Sırrı, Pesendî, Ali Nutki Dede, Adûlbaki Nasır Dede, Hisarlı Ahmet yüzlerce sanatçı, bilim insanı, komutandan akla hemen geliveren birkaç isim.

Sanata o kadar yakın ki; Çöğürler adlı bir köye bile sahip.

Hisarlı Ahmet (1908-1984) ise ayrı bir değerdir. Birçok Kütahya türküsü Hisarlıdan derlenmiştir. Hisarlı'nın farkı; Kütahya türkülerini kendine has yorumuyla icra etmesidir. Onun yorumuyla derlenen türküler bugün Türk halk müziğinin en seçkin eserleri arasında görülür.

*"Hisarlı Ahmet'ten alınan bir Kütahya türküsü dinleyeceksiniz."*Bu anons yıllarca televizyon ve radyolardan duyuldu.

Neden Ahmet Akıncan'dan alınan değil de, Hisarlı Ahmet'ten?

Çalışmada, Hisarlı Ahmet'in hayata bakış açısı, türkü icralarındaki yaklaşımları, müzik anlayışı, genelde yaşam, özelde ise müziğe yönelik felsefesi, seslendirici-öğretici-aktarımcı-rolleri, toplum ve müzik ilişkisine yönelik tutum ve davranışları sosyal çevresi ve en yakını "oğlu" aracılığı ile betimlenmeye çalışılmıştır.

Hisarlı hakkında hâlihazırda yaşayan öğrencileri ve sosyal çevresinin de görüşlerinin de alındığı nitel çalışmada; içerik analizi tekniği kullanılmış, yapılandırılmış görüşmeler yoluyla elde edilen veriler nitel tekniklere göre analiz edilip yorumlanmıştır. Hisarlı Ahmet'in yaşamında müziğin yeri, önemi, etkisi ve gücünün "müzik felsefesi temelli" belirlenmesine yönelik bu çalışmanın alana katkı sağlayıcı ve sempozyum temasına ve özellikle *"İfade Kültürünün Bir Yönü Olarak Müzik"* alt başlığına uygun olduğu düşünülmektedir.

Oğlunun anlatımıyla Hisarlı Ahmet

Hisarlı Ahmet'i en iyi anlayan ve anlatabilecek kişinin Mustafa Hisarlı olacağını düşündük. Çalışmanın bu bölümünde oğlunun dilinden Hisarlı Ahmet'i okuyacaksınız.

"Ölümlü. Hayattan ebedi hayata göçtükten sonra da sevenlerinin gönlünde cismen olmasa da ismen hâlâ yaşamağa devam eden şanslı insanlardan biridir rahmetli babam Hisarlı Ahmet.

Güzel bir yemek. İleride lüzum eder birilerine ikram ederiz diye dondurucuda saklanan yemekler gibi, tekrar gündeme getirilen Hisarlı Ahmet

Her ne kadar Kütahya’da yayınlanan dergilerde, yıllıklarda, etkinliklerde yer almamış olsa da radyo, tv programlarında ve Kütahya dışında bir çok konserde anılmış olan ve vefatından 25 sene sonra; başlayan ve yüzlerce bilim adamı, akademisyen, araştırmacı sanatçı katılımı ile devam eden bu sene onuncu yılını kutladığımız “Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu.” Söylendiğinde çok basit bir cümle ile ifadesi olan ancak; bir an düşünüldüğünde gerçekleştirilmesi, sürdürülmesi, ilgisinin her sene geniş kitlelere ulaştırılması kağıt üzerinde bile zamana zemine yayılmasının nedeniyle emek, gayret ve destek gerektirdiği daha rahat anlaşılabilir diye düşünüyorum.

Ölümü daha dün gibi hatta sağ iken bile bu kadar iç içe yan yana değildik. Yüksek öğrenim için İstanbul’a a gittiğim de bile bir araya gelmemiz belli zamanlar ve zeminlerde olurdu. Babam çalıştırdığı kahve’de marka yerine tebeşir kullanırdı. Saz öğrenmek için gelenlerin sazlarının sapına tebeşirle “sol sol re re fa sol fa” tren gelir hoş gelir türküsünü işaretler ve kendisi de gösterir öğrenmelerini sağlardı. Orta okula giderken baba evlat arası şimdiki gibi omuzda sırtta değil ölçülü belirli mesafede. Ana’ma bana da öğretsin diyorum; “*hadi ordan baba’n gibi çalgıcı mı olcan !?* Okulda jimnastik öğretmenim saz çaldığını duymuş bana da öğret dedi ... Elimde saz saklayarak gidiyorum. Fransızca öğretmenim gördü “*ne o çalgıcı mı olacaksın !?*” Az ileride matematik öğretmenim aynı şekilde o’ da... Babam saz almış dedem kırmış, sonra bir tane gene kırmış, daha sonraları davar. Bakmış ki olmuyor sonra serbest bırakmış dedem. Babam kavaf, kahveci sonra müzik,aletleri satış dükkanı. Gençlere, Kızılay, Yeşilay, Halk Evi gibi yerlerde bila ücret saz, türkü ve halk oyunu öğretirdi.

Benim saz çaldığımı fark etmiş “*gel bakalım saz çalıyormuşsun*” dedi. Ben utaniyorum başım önümde – sanki ayıp bir şey yapıyormuş gibi- birlikte çalışıyoruz. Belki becerim belki genlerden çok çabuk ilerlettim- babam çok mutlu. Arkadaşları geldiğinde gösteri için beni zorlardı. Ben de sirto longa ne biliyorsam gösteri için çalardım. Aferim beklerken “*mıs’ta bey doğru dürüst bir şey çal da dinyelim*” derlerdi tabii benim balon da sönerdi.

Kale-i bala / yukarı hisar’da mıs’ta bey ile a’she hanımın ikinci evladı olarak dünyaya gelmiş. Kavaf olan babasının mesleği kavaflığa devam ederken Kütahyalı gençlerin yerel eğlencesi olan gezeclere devam. Sesinin güzelliği, ahengi, sazında ki ustalığı onu akranları arasında aranan kişi yapmış.

1942 de Muzaffer Sarısözen’in Ankara radyosunda il il türküler programı için Ankara Radyosuna ekip olarak çağırılmışlar. Hepsi rahmetli Nuri Çavuş, Terzi Sadık Türk, Kambur Celal Tavukçuoğlu, Fındık Hüseyin ve babam. Kendi sesinden “Fincanın dibi noktalı ve Hesardan inmem /Pembeli” türkülerini derlenmiş. Yani; “Şimdi Kütahya’dan bir türkü parça Hisarlı Ahmet İnegöllüoğlu’ndan alınmıştır, ya da Hisarlı Ahmet İnegöllüoğlu’ndan alınan bir Kütahya türküsü. Bu arada “ İnegöllüoğlu” soyadını açıklığa getireyim. Dedem kavaf yemenileri satmak için zaman zaman İnegöle gidirmiş arkadaşları da o’na eynigöllü diye takılırlarmış. Soyadı kanunu çıktığında memur o’na sormadan “*seni böyle tanıyorlar*” diye soyadını böyle kaydetmiş. Ben okulda babamdan gelen PTT’den parayı alırken hüviyet gösteriyorum İnegöllüoğlu-Eynigöllüoğlu-İnegüllüoğlu zorluk çıkıyordu. Babamdan rica ettim “*seni herkes Hesarlı diye anıyor soyadını değiştiririm*” dedim. Ailecek karar verilerek mahkeme kararı ile soyadımız Hisarlı oldu. Bu sempozyum da bazı eksik bilgi ile (akademisyen olduklarını söyleyen) bazı kişiler bizim Rumeli’den geldiğimizi ve türkülerin de Rumeli kaynaklı olduğunu söylemek gafletinde maalesef bulundular. Dedelerimizin Tuna boylarına akınları hiç akıllarına gelmez. Dedem ve daha ötesi hep Hisarlı’yız hatta tuğra (tura) kaşeli bir berat’ta vardı ama onu kaybettik (hatta, dışarıdan gelen göçmenler şehir dışında ikamet ettirilirdi)

1945 sonu hisarda Sanatoryum yapılacak diye orada ikamet edenlerin evlerini boşaltması istenmiş. Bir kış günü Hisardan aşağıda bir mahalleye taşındık. Babam evine ailesine bağlı çocuklarına ve ihtiyaçlarına titizlik gösteren yeme, içme, giyinmede, ikramda cömert, eli açık biriydi.

Mahallemizdeki okula yazıldım. Okulda başarılıydım. Öğretmenim okumamı tavsiye etti. Sağlık ocağına gittik. Sağlık raporu alacağız. Memur babamı tanıyor “*a’meda git berbere terziye çırak ver n’apacaksın okutup*” dedi. Babamın kafasının tası attı “*a’met beyin kızı m’emet beyin oğlu okusun bizim ki okumasın ver bizim raporumuzu*” ...Ben orta okula yazıldım.

Babam bu arada kavaflığı bıraktı aras’ta da kahve işletmeğe başladı. Tabii duvar da bağlama/ saz asılı. Aşık Veysel, Aşık Davut Sulari gibi bazı sanatçıların onu görmeğe / dinlemeğe geldiklerini hatırlıyorum. Okullardan mandolin, flüt, trampet gibi müzik aletleri istekleri olurdu. O’da İstanbul’dan istenen siparişleri getirirdi.

Kedinin ağzından bir karga yavrusu kurtardı ve o’nu besledi. Bazen dükkandan uzak bir yerde “Arap” diye bağırıldığında o “mübarek hayvan” uçarak gelir, kalabalığın içinde babamın omuzuna ya da başına konardı. Evimizde tekir adında bir de kedimiz vardı. Babam ailesine düşküncü iyi bir eş iyi bir baba iyi bir komşu ve ahbap’tı. Evdeki ihtiyaçları usanmadan bıkmadan günde birkaç defa eve gelir giderdi. Evimize şimdiki söylemlerin tersine üç beyaz; un, şeker, tuz alınırdı. Mahallelerde bakkal, manav yok her ihtiyaç çarşıdan alınır: makarna, tarhana, tatlılar evde yapıları. Mahalleye taşınan memur bir aile için çarşı ekmeği yiyorlar diye anlatırlardı. Yer sofrasında yenen yemek sırasında sofrada eksik kişi olduğunda babam yemeğe başlamazdı. Şimdiki servis tabağı gibi büyük sahan/tabaklarda yenen yemekte, çatal yok sadece kaşık var, ekmek lokması ile üç parmakla yenen banak’ta kişilerin önünde kahvaltı tepsilerinde olduğu gibi setler oluşur kimse yanındakinin önündeki kısma uzanmaz hatta çaktırmadan kendi önünden yana doğru iterdi. Ninem, anam babam ağabeyim ablam ve ben: Sofraya diyelim ki 5 elma kondu “bir eksik” yemek bittiğinde yenmemiş bir –iki elma kalırdı. Babam veya anam yememiş çocuklar yesin diye. Bazı terbiye şekilleri vardı. “*geçen fatm’nımın kızı ben geçerken pencereden perde silkeledi hep üstüme geldi... ya da zehra’nımın oğlu pazardan geliyordum file’yi elimden aldı eve kadar getirdi*” Eskiden eğitim evlerimizdeki hayattan alınırdı.

Askerliğini topçu çavuşu olarak yapan babam askeri spor yarışmasında ayağına giydiği iki asker çorabı ile – spor ayakkabısı yok- birinci geldiğinde teftişe gelen komutanın bu asker sihirbaz ayakları görünmüyor dediğini anlatır. Çarşıda iken Hisardaki eve “*iki dakikada iner çıkardım*” diye de öğünürdü. Hisarda türkü çıkırdığında yakındaki köylerden sesinin duyulduğu söylenirmiş. Çamaşır mahalledeki çamaşırlıkta yıkanır. Mahalleden geçen at arabalı çöpçüye “*erken gel mahallede işimiz var*” denir, sokak süpürülür, kilimler üzerine temiz çarşaf serilir, evlerde yapılan erişte makarna gibi gıdalar güneşte kurutulur. Evin yanında cami vardı babam zaman zaman ezan ve sala verirdi. Eve farklı bir gereç aldığında ablaamlara ve İstanbul’a bize de aynısından alırdı - mesela buz dolabı yoktu tel dolap almıştı.

Müzik aletleri satışı yaptığı dükkanın kapısına bir sandalye kor giderdi. Anam bir gün yağ ibriğini verdi. Birkaç gün geçti *oğlum yağ ?* Babam “*siftah etmedik*”. Yani savaş sonrası kıtlık, esnaf, kazanç yok. Babam askere giderken koltuğunun altında üç telli bağlama, sınıf seçilirken komutanı; *sen müzikten anlıyorsun galiba, seni bando’ya yazdım* diyor. Babam klarnet üflemeği öğreniyor. Yukarıda anlattığım gereklerle mali destek için belediye bandosuna giriyor. Resmi bayramlarda bizim okul/ bizim sıra geçerken klarnet ile değişik nağme yapar benim de hoşuma giderdi. Okuma /yazmayı üç günlük gece kursunda öğrendiğini söylerdi, kırkıktan sonra da musaf’tan makamından kur’an okurdu. Ramazanlarda teravihlerde okunan ilahilere eşlik eder zaman zaman sabahları veya cumalar sala verirdi. Hatta müezzin olmak için sınava girdi ama saz çalıyor ya...o’nun yüreğinde bu uhde olarak kaldı maalesef. Hacca gitti

geldi “a’meda sen hacı oldun bırak artık şu zimbirtıyı” diyenlere (!?) Siz gidin işinize ben sazımla Allaha sizden daha yakınım derdi.

Dini günlerde dağıtılan lokma helvaları bilirsiniz. Çok ustalık isteyen un helvası’nı babam yapardı bittiğinde de geri çekilip helva böyle yapılır diye de öğünürdü. Bayramlarda ekmek kadayıfını yapmak O’nun işi idi. Kış günlerinin eğlencesi çekme helva- pişmaniye de O’nun becerileri arasında idi.

Lise öğrenimim bitti. “Oğlum okumak istiyorsan çeketimi satar seni okuturum” dedi. Konuyu abartmadan sadece 1950 li yıllarda esnaf bir baba’nın durumu çerçevesinde düşünülmesini isterim. Önceleri 25 kuruş’a birinci, sonra 20 kuruş köylü sigarası daha sonra da tamamen bırakma. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Mimarlık bölümündeyim. Kütahya Yüksek Öğrenim Öğrenci yurdunda 100 TL ücretle kalıyorum. 30 TL yurt, 3 kuruş şebeke otobüs tramvay okulda kağıt kalem vs para bitti. Akşam saati babamdan para isteyeceğim; Beyazıtta PTT kapalı koşarak sirkeci büyük postane. Telefon yıldırım, acele pahalı ELT. Yazdırıyorum. Kütahya PTT’den bizim eve yaya ulak gidiyor “a’meda istanbul’dan telefon”. Babam koşarak PTT’ye. İstanbul’da “Mustafa Bey kabine girin telefon var.” Şimdi cepte kredi kartı!..

Kütahya İli Yetişenler Derneği yurttan kalan ihtiyaç sahibi öğrencilere yardım için Kütahya gecesi tertipler, yemek müzik ve Kütahya mahalli ekip ile türküler ve mahalli halk oyunları; masraf sonu kalan para ihtiyaç sahibi öğrencilere verilirdi. Tabii etkinlikte ekip başı Hisarlı Ahmet.

Okul dışında MTTB ve MTTF iki yüksek öğrenim gençlerinin halk müziği ve oyunları çalışmalarına katılıyorum. Konserlere gidiyorum. Robert Kolej, Bağlarbaşı Hemşire Okulu, Vefa Lisesi öğrencilerine halk müziği dersleri veriyorum. Adnan Ataman hocanın İstanbul THM icra topluluğu sınavına girerek misafir sanatçı olarak çalışmalarına ve konserlerine katılıyorum. Konser ücreti 100TL. Bu arada Muzaffer Akgün’ün, daha sonra Ahmet Sezgin’in saz ekibine katılarak okul masraflarını daha rahat karşılamağa başladım. 1966 da İstanbul radyosunun sınavını kazanarak stajyer sanatçı olarak daha sonra da 1971 de de kadrolu sanatçı olarak göreve başladım. Akademi’nin bazı derslerde 5/7 sınav hak’kı vardı ben hem okul hem radyo devam ediyor sınavda ve sonraları benim saz tavrım, Kütahya’lı ve Hisarlı Ahmet’in oğlu olmam hocalarımın dikkatini çekti. Nida, Neriman Tüfekçi ve Yücel Paşmakçı hocalar Kütahya’da konserde tanışmışlar ama herhangi bir kayıt alamamışlar. Onların ısrarı ile babamı Nida Tüfekçi, Yücel Paşmakçı hocaların evlerine götürerek Kütahya türkülerinin TRT repertuarına kazandırılmasında köprü görevi yaptım. Gerçi bazı türkülerin derlemesini ve notasını yazmama rağmen biraz geride durmam gerektiğini anladım.

Selçuklu, Germiyan beyliği ve Osmanlı kültürü ile yoğrulan Kütahya türküleri halk müziği camiasının klasikleri arasındadır ve tüm sınavlarda seviye belirleyici olarak değerlendirilir ve lisansüstü tezlere konu olmuştur. Kütahya türküleri melodik yapısı ve genişliği nedeniyle çok az sayıda sanatçı tarafından seslendirilmiştir.

Şimdi o dönemde Kütahya türkülerini çalıp söyleyen başkaları yok muydu sorusu akla gelebilir. Tabii ama Hisarlı’daki saz /ses hakimiyeti ayrıcalığı önde idi. Çini çamurunu birine verirsiniz top yapar verir size bir başkası da bir vazo sürahi yapar verir. İşte Hisarlı Ahmet’te sanat görüşü ve ustalığı farklı idi. Kendi adıyla anılan türküler radyoda dinlediğinde (Seha Okuş , Kemal Koldaş, Şahin Gültekin vb..) benden güzel okuyorlar diye de alçak gönüllülük yapardı.

Seneler önce 1924’lü yıllarda Halil Bedii Yönetken, Muzaffer Sarısözen, Ahmet Kutsi Tecer ve daha birileri Kütahya türkülerini derleyip notaya almışlar bunların kayıtları elimde. Bir de Ahmet Akıncan’dan alınmış şekli ile iki türkü var. Arada çok açık pozitif yönünde fark

var. Beylik bir tabir vardır “*un, şeker yağ var helva nerde?*” diye. İşte helva ortada. O dönem de benim tanıma fırsatımın olduğu sanatçılar. “Kelerlerin Ethem Efendi, Dülgerin Hüseyin Ağa, Nuri Çavuş, Terzi Sadık (Türk), Kambur Celal (Tavukçuoğlu), Aşık Ömer (Kocaoğlu), Arabacı İbrahim (Sakarlıoğlu), Berber Kazım (Baltaoğlu), Kunduracı Sadık, Paytoncu Dındık Hüseyin, Camcı Veli, Sarı Doğan, Hisarlı Sıtkı bu saydıklarım bazen babamın kahvesinde bazen gezeklerde bir araya gelirlerdi. Daha sonraları da sesleri ve bağlamaları ile Zeynel Sağ ve birçok yerel etkinliklere çalışmalarına katkısı ile Mustafa Salün katılmışlar.

Türkülerimizden ve halk oyunlarımızdan bazıları kadın ağzı ile daha yumuşak daha naif icra edilirler. Oyunlar karşılama ve kırık zeybek türü’dür. Çok ağır çok hareketli değildir. Tekli, ikili ve dördütlü oynanır. Kaşıklar omuzdan yukarda başı geçmeyecek seviyededir ve vakur bir duruş gösterir. Son zamanlarda maalesef gördüğümüz gibi hoplama zıplama yoktur.

Biz kendi adımıza kültürümüzü “miras” değil “emanet “ kabul ediyoruz miras’ın sonunda ne olduğu biliniyor.

Radyo ve televizyonlarda, İstanbul, İzmir kültür merkezlerinde bir çok kez Hisarlı Ahmet ve Kütahya türküleri anma programları yapıldı. Tekirdağ Saray İlçesi Sıla Sanatçı Çiftlik Evlerinde ve Kütahya’da bir sokak ve caddeye adı verildi.

Ben meraklıyım Uher marka makaralı güzel bir teyp almıştım. Babam İstanbul’a geldiğinde bu türkü böyle miydi, şöyle miydi ? Sabah sala’sı nasıldı ?, Ramazan ilahileri; Elvada , ey şehri ramazan nasıldı ? derken hepsini kayıt etmişim. Cemal Reşit Rey’de (salon) Hisarlı Ahmet’i anma programı yapıldı. Kütahya’dan mahalli ekip geldi, radyo’dan ses saz sanatçı arkadaşlarım katıldı. Kar’lı bir Ramazan gecesinde çok güzel bir konser oldu. Bu arada Kalan Plak sahibi beni bularak bu türkülerin CD’sini yapalım dedi. “*Radyoda maalesef babamdan bunların kayıtları yok ancak benim amatör kayıtlarım var*” dediğimde “*bizim için arşiv değeri var biz onları hallederiz*” dedi ve benim kayıtlarımla CD ve kaset yapıldı

Sağlığında bunları bir kitapta toplayalım isteği de daha sonra kıymetli Kütahyalı iş adamı Nafi Güral’ın desteği ile 1000 adet basılarak ücretsiz ilgililere dağıtıldı.

Çok kez radyolarda ve konser salonlarında Hisarlı Ahmet dolayısıyla da Kütahya anıldı ve hala anılmakta. İzmir’de Bahar Almaç Konak Belediyesi korusu, Antalya’da Yiğit Aktı, İstanbul’da da Uğur Kaya Devlet Korusu ve nice radyo programları ve tabii Kütahya ve Hisarlı Ahmet Sempozyumu

Şimdiki sözüm Kütahya’lı hemşehrilerimdir. Ne yazık ki senelerce Kütahya’da yayımlanan bazı kültür yayımlarında, belgesellerde Hisarlı Ahmet de anılmamıştı. (Bunların kayıtları bende saklıdır)

Yüksek öğrenimim sırasında ve TRT İstanbul radyosunda saz sanatçısı ve THM Şube Müdürlüğü yaptığım dönemlerde Kütahya türkülerinin TRT repertuarına alınması, tanınması ve yaşaması için yaptığım gayret ve çalışmalarım benim onur ve gurur kaynağımdır.

Ancak hepimizin bildiği gibi “marifet iltifata tabidir” denir. Kütahya’da halk kültürümüze özellikle halk müziğimize (yerel olarak) hizmet edenler anıldığında, paylaşımlar yapıldığında bizim de adımızın geçmemesinin bizi üzdüğünü söylemek istiyorum.

Hisarlı Ahmet üzerine iki ustanın görüşü

Nida Tüfekçi;

“Onun sazındaki tavır, Kütahya tavrının diğer yörelerden ayrı bir özellik taşıdığını ispat ve kabul ettirdi. Oya gibi işlediği hançere nağmeleri ile, Kütahya ağzının varlığını bütün sanat

âleminin dikkatine sundu. Amatör bir duygu ve geleneğe sadakati, sanattan ve özellikle halk sanatından anlayanların, hayranlıkla ve özenerek izleyecekleri bir yol ve taklit edecekleri tavır ve ağız olarak yaşayacaktır. Kendisini daima saygı, sevgi ve hayranlıkla anarım” (Hisarlı, Pektaş, 1997:4).

Yücel Paşmakçı

Kütahya türkülerinin günümüze ve bizlere ulaşması, yurt sathında yayılıp sevilmesinde amil olmuş son basamak hiç şüphesiz yeri doldurulmaz büyük usta merhum Hisarlı Ahmet’tir. Hisarlı Ahmet usta’nın sanatçı kişiliğinin bir başka göstergesi, repertuarını oluşturan türkülerin sanatsal seviyesinin tartışılmaz ölçüde oluşudur. Bugün Halk Müziği dağarcığımızda müstesna bir köşeyi işgal eden bu türküler yurt sathının tamamında halkımızın sevgisini kazanmış durumdadır” (Türkmen, 2013: 98-99).

Hisarlıyı Anlamak

Hisarlı algısı

Hisarlı başka insanları anlama ve tanımada usta bir kişilik. Çocukla çocuk, gençle genç olması dikkat çekici. Çocuklar-gençler-yaşlılar-saz sanatçıları-esnaflar her sınıf ve yaştan birçok kişi kendisini tanır ve sever. Acı tatlı olaylara karşı tavırları ise sakin.

Hisarlı ve estetik

Hisarlı’nın estetik anlayışı vardı ve belli ederdi. Köşeli şapkası hala akıllarda.

Hisarlı ve duyarlılık

Hisarlı’nın hayatında en duyarlı olduğu konular; vatan, bayrak, türkülerin doğru icrası, aile, dostluk, insan ve hayvan sevgisi ve elbette gelenek.

Hisarlı ve yaratıcılık

“Hisarlı’yı diğerlerinden ayıran özellikleri kendine has yorumudur. Öğrenme ve öğretme merakı.

Hisarlı ve duyguları

Duygularını belli eden, şakalaşmayı seven, dostluklara önem veren, kızgınlığını da saklamayan bir kişilik.

Hisarlı ve eleştiri

“Ağzına altın alıyor bakır çıkartıyor” sözü O’na ait. O’na göre; türküler doğru okunmalı, türkü gecelerinde istekte bulunulmamalı, etkinlik zamanında başlamalıdır. Kendisini de eleştirmekten geri durmaz.

Hisarlı ve değişim- dönüşüm

Ağabeyinin hanımını almış, eşi vefat ettiğinde hiç evlenmemiştir. Klasik bir baba profili çizer. Yeniliğe açık. Klarinet öğrenmiş, geçimini sağlamıştır.

Hayata bakış açısı

Sevgi odaklı. İnsancıl.

Müzik anlayışı

İşinde ciddi bir adam. Prensipleri var. Geleneğe sıkı sıkıya bağlı. Öğrenmeye ve Öğretmeye Açık

Genelde yaşam, özelde ise müziğe yönelik felsefesi

Saygı hayatında son derece önemli. Komşusu Alaattin Özekmekçi'nin sözü: “O’nu anlayabilmek için onunla yaşamak lazımdı” çok önemli. Ekonomik olarak hani derler ya hep bıçak sırtında yaşamış. Okuma ve okutma sevdalıdır “çeketimi satar okuturum” sözü oldukça anlamlıdır. Dini bütün biridir. Haç vazifesini yerine getirmiştir.

Seslendirici-öğretici-aktarımcı rolleri

Öğretici-aktarımcı rollerini benimsemiş. Ustası yok ama devrindeki tüm saz ve söz ustalarından yararlanmış. Kütahya kültürüne her daim sahip çıkmıştır.

Toplum ve müzik ilişkisine yönelik tutum ve davranışları

O’na göre müzik toplum içindir. Halkevi-Kızılay-Yeşilay- Gezekleri önemsemiş; gençlerin yetişmesinde yardımcı olmuş, yardım konserlerine katılmıştır. İçinde yaşadığı topluma hizmet etmiştir.

SON SÖZ YERİNE

Sevgi anlamına gelen *philo* ve bilgelik anlamına gelen *sophos* sözcüğünün birleşiminden oluşan *felsefe* kelimesi Hisarlı Ahmet üzerine yapılan bir çalışmada daha da bir anlam kazandı.

Nasıl ki felsefe bir sorgulama bilimi ise ve hep arayış içerisindeyse Hisarlı’nın hayatı da hep bir arayış içerisinde geçmiştir. Gençliğinde ki mahallesindeki kadınlardan ve çevresindeki ustalardan edindiği bilgi ve tecrübeler O na çok şey katmıştır. Çünkü O durağan kalmamış hep sorgulamıştır.

Genelde felsefe özelde ise müzik felsefesi müzik alanı içerisinde bazı şeyleri sorgulamaya yöneltir ve düşünmemizi sağlar. Hisarlı’nın hayatında müzik nasıl yer edinmişti? Sorusu işte bu yolun başlangıcı oldu ve sonuçta Hisarlı; estetiğe önem veren, prensipleri olan müziği işlevleri ile önemseyen bir birey olarak karşımıza çıktı.

Pythagoras “*Ruhun temizlenmesinde müzik araçtır*” derken; Hisarlı’da “*Siz bana karışmayın ben Allah’a sizden daha yakınam*” demiştir.

Hakkında tezler yazılmış. Makale, bildiri, konferans, söyleşi, dinleti, anma etkinlikleri, radyo-TV programları, konser vb sayısız bilimsel ve sanatsal etkinlikler yapılmıştır.

Heykeli dikilmiş, “Hisarlı Ahmet Kültür Sanat Evi” açılmıştır.

Kendi sesinden CD kaydı yapılmış, belgeseli çekilmiştir.

Ülkede ilk akla gelen sempozyumlardan birine adını vermiştir. “Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumları” 2009 yılından beri kesintisiz devam etmektedir.

Müzik eğitimcisi Gökhan Yalçın Hisarlı Ahmet Sempozyumları için şunları söyler:

“Çocukluğum boyunca bu güzel ülkemizin çeşitli yörelerinden ve ozanlarından yüzlerce türkü dinledim... Kimi zaman Neşet'ten kimi zaman Veysel'den, kimi zaman da çok sevdiğim ama bir türlü bestecisini öğrenemediğim türkülerimizi dinledim. Bazılarını anonim zannettim, dinledim. Bizden bir parçaydı, bizi anlatıyordu çünkü. Ben ise sadece dinledim, dinledim. Türkülerle sevindim, türkülerle üzüldüm, türkülerle hüznlendim, coştum, eğlendim. Severek

dinledim her türlü duyguyu yaşadım, ama bu türkülerin bir müzik eğitimcisi olana değin Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun şiirinde belirttiği gibi beni de utandıracağını bilemedim...

Şairim,

Zifiri karanlıkta gelse şiirin hası,

Ayak seslerinden tanırım.

Ne zaman bir köy türküsü duysam

Şairliğimden utanırım.

Türkülerimizi, bu güzel türkülerimizi; şairlerimizi şairliğinden, biz müzik eğitimcilerini eğitimciliğinden, müzisyenliğinden utandıran türkülerimizi daha çok tanımaya, daha çok tanıtmaya, çok kıymetli ozanlarımızı yeni nesiller ile tanıştırmaya, buluşturmaya geç kalmış olmayalım! Türkülerimizi, ozanlarımızı her platformda tanıtmamız gerektiğini ama yetersiz kaldığımızı görüyor ve çok üzülüyorum. Bu anlamda bu vazifeyi ilk, belki de tek olarak yerine getiren ve bizlere Hisarlı Ahmet'i hatırlatan, doğduğu büyüdüğü yer ile tanıştıran tüm "Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu" düzenleme kuruluna ve emeği geçen herkese teşekkür ediyorum. Neden hâlâ Neşet Ertaş, Aşık Veysel, Kazancı Bedih, Hacı Taşan vs. adına düzenlenmiş sempozyumlarımız yok, buna çok üzülüyorum”

Bazı insanlar böyledir. Vefatlarından sonra da hizmetleri devam eder. Hisarlı; hala bir çok bilim ve sanat insanının hayatına dokunuyor.

Adı ile gerçekleştirilen sempozyum, konser, sergi, atölye çalışmaları, konferans, söyleşi vb etkinlikler bilim ve sanat insanlarına ama özellikle gençlere yeni fırsatlar sunmakta.

Sempozyum her yönüyle; müziğin ve sanatın bireysel, toplumsal, kültürel, ekonomik ve en önemlilerinden eğitimsel işlevlerinin yerine gelmesinde önemli roller üstleniyor.

Bu imkânı sunan ise yine Hisarlıdır.

Sunmaya devam etmesi dileğiyle.

KAYNAKÇA

Hisarlı, M., Pektaş, İ. (1995). Hisarlı Ahmet Yorumuyla Kütahya Türküleri, Arabacılar Kollektif Şirketi, Kütahya.

Türkmen, U., “Hisarlı Ailesi”, Kütahya Belediyesi Yayınları, Çağrı Ofset Matbaacılık, Kütahya, 2013

Yalçın, G. Yapılandırılmış Görüşme, 25.05.2018

“Alışveriş Merkezlerinde Çalınan Müziklerin Çalışanlar Üzerindeki Etkileri”

Mustafa Vural

Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Bölümü Yüksek
Lisans Öğrencisi

Doç. Dr. Serenat İstanbullu

Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı

ÖZET

Müzik, hayatın her safhasında olduğu gibi birçok farklı sektörde atmosferi tamamlamak ve içinde bulunulan ortama, amaca uygun özellikler katmak için kullanılır. Özellikle de alışveriş merkezlerinde ve mağazalarda çalınan müzikler, alışveriş esnasında profesyonel bir ortam yaratmak, bulunulan mekânda daha fazla vakit geçirilmesini sağlamak ve satılan ürünlerin genel özelliklerine göre bir ruh hali uyandırmak için uygulanan yöntemler arasındadır. Bu konuda yapılan araştırmalar genellikle, müziklerin müşteriler üzerindeki etkileri göz önünde bulundurularak şekillendirilmiştir.

Bu çalışmanın hareket noktası mağaza müziklerinin, mağaza çalışanları üzerindeki etkilerini saptamaktır. Çalışmada mağaza çalışanlarına yapılan anket uygulaması ile veriler oluşturulmuştur. Anket uygulaması Kayseri İli Kayseri Park Alışveriş merkezinde bulunan 11 mağaza içerisinde, toplam 40 çalışana uygulanmıştır. Yapılan anket çalışması sonucunda, elde edilen bulgular ışığında, müzik uygulamasının çoğu çalışan tarafından performans artırıcı bir unsur olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Çalışanların yabancı müziklerden ziyade, Türkçe ve sözlerini anlayabildikleri müzikleri tercih ettikleri; ses seviyesinin orta olduğu durumlarda çalışanlar üzerinde daha olumlu etki uyandırdığı anlaşılmıştır. Çalışma ortamında müziğin sabah saatlerinde daha sağlıklı ve dinlendirici bir etki oluşturduğu, hafif ve düşük ritimdeki müziklerin daha rahatlatıcı etkisi olduğu üzerinde durulmuştur. Özellikle müşterilerle diyalog esnasında fonda çalan müziğin, konuşmada akıcılığı sağladığı ve çalışanların kendilerini daha iyi ifade ettikleri dile getirilmiştir. Çalınan müziklerin sürekli tekrarı, sözlü ve sözsüz müziklerin etkileri gibi detaylı sonuçlara da yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Mağaza Müzikleri, Çalışma Ortamı, Satış Elemanı

The Effects Of Music In Shopping Centers On Employees

Mustafa Vural

Niğde Ömer Halisdemir University Graduate School of Social Sciences Musicology
Department Graduate Student

Assoc. Prof. Serenat İstanbullu

Niğde Ömer Halisdemir University Turkish Music State Conservatory

ABSTRACT

Music is used to complete the atmosphere in many different sectors as well as in every stage of life and to add appropriate features to the environment. Especially the music played in shopping centers and stores are among the methods applied to create a professional environment during shopping, to provide more time in the place and to awaken a mood according to the general characteristics of the products sold. Research on this subject is generally shaped by considering the effects of music on customers.

The starting point of this study is to determine the effects of store music on store employees. In the study, data were prepared with the questionnaire application made to store employees. The questionnaire was applied to 40 employees in 11 stores located in Kayseri Park Shopping Center in Kayseri. As a result of the survey, it is concluded that music practice is a performance enhancing factor by many employees in the light of the findings. Employees prefer music rather than foreign music, in Turkish and in which they can understand their words; It is understood that the sound level has a more positive effect on the employees in the medium. It is emphasized that the music creates a healthier and more relaxing effect in the morning and that the music in light and low rhythm has a more relaxing effect. Especially during the dialogue with the customers, it was stated that the music played in the fund provided fluency in the speech and the employees expressed themselves better. Detailed results such as the continuous repetition of the stolen music and the effects of oral and non-verbal music are also included.

Keywords: Music, Store Music, Working Environment, Salesperson

GİRİŞ

Müziğin insan duyguları ve davranışları üzerinde derin etkilere sahip olduğu yüzyıllardır yapılan uygulamalar ve araştırmalarla sabittir. Farklı kültürler, müzik yoluyla iletişim, etkileşim ve paylaşımlarını geliştirmiş ortak bir dil oluşturmuşlardır. Müziğin psikolojik etkilerinden ise tedaviden kültür aktarımına örgütlenmeden iletişime kadar her alanda faydalanılmıştır.

Müziğin psikolojik yansımalarını en etkili kullanan kesim ise satış sektörüdür. Sanayi devriminden sonra seri üretime geçen işletmeler ürettikleri ürünleri potansiyel alıcı olan tüketicilere kolaylıkla satarken, günümüzde artan firma sayısı, değişen rekabet ortamı gibi nedenler, işletmeleri tüketicileri satın almaya ikna etme ve tüketimi artırma gibi amaçları gerçekleştirmede bazı farklı teknik ve araçları kullanmaya yöneltmiştir. Bu araçlardan biri de

tüketicileri manipüle ederek bir robot gibi davranışlarına yön vermek amacıyla oluşturulmuş atmosferik elemanlardan biri olan müziktir.(F. Kırkbir, E. Cançelik, E.M. Biçer, 2013:47)

Perakendeci işletmeler, rakiplerinden farklılaşmak ve müşterilerini memnun etmek amacı ile fiyat, ürün, kuruluş yeri seçimi vb. unsurlar ile ilgili birçok pazarlama aracı kullanmakta ve yeni stratejiler geliştirmektedir. Mağaza atmosferi, perakendecilere, müşterileri tatmin etmek, müşterilerin daha fazla harcamaları ve tekrarlı alışveriş yapmalarını sağlamak ve böylece mağaza sadakatini arttırmak konusunda önemli fırsatlar sunmaktadır (Kurt,2008:2). “Mağaza imajı; tüketicilerin mağazayı nasıl algıladıklarıyla ilgilidir ve tüketicilerin mağazaya ilişkin izlenimlerini yansıtmaktadır. Mağaza imajına, mağazanın fiziksel özelliklerinden, mağaza içinde çalışan personeline, satış elemanına kadar pek çok faktör etki etmektedir. Bu faktörlerin bütünü de mağaza imajını oluşturmaktadır” (Yücel ve Yücel, 2012:100).

Müzik yoluyla müşteriye etkileme, satın alma güdüsü uyandırma ve akılda kalıcılığı artırmaya yönelik mağaza atmosferi oluşturmak satış sektörünün en fazla kullandığı stratejilerden biridir.

Kısa bir düşüncenin kolay hatırlanıp tekrarlanabilir bir biçimde çarpıcı sözlerle ve ezgiyle yazılması yoluyla ürün reklamları yapılması, bir mağaza ya da firmanın belli bir ezgiyle hatırlanması ve son yıllarda görülen mağaza içi müzik yayını ve mağaza adıyla firmaya özgü radyo yayını gibi uygulamalar satış gücünün ve akılda kalıcılığın sağlanması amaçlı uygulamalardır.

“İnsan beyninin sağ yarısı olayları ve nesneleri sezgi yoluyla algılar. Bu sayede insanlar herhangi bir olayı veya nesneyi beyinlerine daha çabuk kaydeder ve daha kolay hatırlarlar. Buradan yola çıkarak, mağaza içerisinde ürünlerin müzik eşliğinde teşhir edilmesinin müşteriler üzerindeki etkisinin sözlü teşhirden daha fazla olacağı söylenebilir. Çalınan müzik, mağazanın veya teşhir edilen ürünlerin müşteri tarafından algılanmasını hızlandırır (Orel, 2006:1).

Literatür taraması sonucu elde edilen verilere göre, mağazalarda veya perakende sektöründe hizmet veren işletmeler, müzik unsurunu; müşteriye mümkün olduğu kadar fazla süre mağazada tutmak ve alışverişe teşvik etmek amaçlı olarak kullanmışlardır.

Bunun haricinde göz önünde bulundurulması gereken önemli bir etken ise mağaza çalışanlarıdır. Çalışanların bulundukları ortamda verimli bir şekilde hizmet sunabilmeleri için mağaza atmosferinin, en az müşterileri etkilediği kadar çalışanlar üzerindeki etkisi de göz önünde bulundurulmalıdır. Perakende sektöründe atmosfer hazırlama faktörünün önemi hayli fazladır. Müşterileri alışverişe teşvik için hazırlanan ortamdaki ses, ışık, koku, renk vb. etkenler değerlendirilirken bu etkenlerin çalışanların psikolojik durumlarının da göz önünde bulundurup hazırlanması gerekir. Ortamın her iki taraf için uygun olması mutlu bir alışveriş süreci için gerekmektedir. Personelin mağaza içerisinde geçirdiği zaman göz önünde bulundurulduğunda ve bazı günlerde bu sürenin 12 saati bulduğu düşünülürse; çalışanların bu müzikli ortama uzun süre maruz kaldığı görülmektedir. Bu durum doğal olarak çalışanlar üzerinde psikolojik bir etki bırakacak ve bununla beraber çalışmalarına olumlu ya da olumsuz yansımaları olacaktır.

Mağazalarda çalınan müziklerin çalınma sıklığı ve çalma listesinde kalma süreleri; seçilen müziklerin tını, ritim, gürlük ve tür bakımından çalışanlar üzerinde oluşturduğu etki merak konusu olmuştur. Çalışma ortamındaki ses düzeyinin ve müzik türlerinin kişiden kişiye farklı etkileri olduğu, cinsiyete ve yaşa göre değişkenlik gösterdiği göz önüne alınarak genel manada mağaza müziklerinin çalışanlar üzerindeki etkileri belirlenmek istenmektedir. Bu nedenle çalışma; mağaza müziklerinin müşteriler üzerindeki etkisinden ziyade çalışanların psikolojilerine ve satış performanslarına nasıl yansıdığı, çalışanların verimliliğine

olumlu/olumsuz etkisinin hangi açılardan ve ne derece olduğunu tespit etmek ve ölçümlemek amacıyla yapılmıştır.

Mağaza müzikleri üzerinde yapılan çalışmaların müşteri odaklı olduğu bilinmekle birlikte çalışanların performanslarının da en az müşterilerin hissiyatı kadar önemli olduğu ve satış sürecini etkilediği aşikârdır. Bu çalışma; satış sektöründe görev yapan ciddi bir kitle ile ilgili olması, gündelik hayatta sık sık karşılaşılan bir durum hakkında olması ve bugüne kadar bakılmamış bir açıdan durumu ele alması bakımından önem taşımaktadır.

Araştırma, durum tespitine dayalı, betimsel bir çalışmadır. Çalışmanın verileri anket tekniğinden faydalanılarak oluşturulmuştur. Anket, belli bir konuda saptanmış hipotezlere ya da sorulara bağlı olarak bir evren ya da örnekleme oluşturan kaynak kişilere sorular yöneltmek suretiyle sistemli veri toplama tekniği olarak tanımlanabilir (Balcı, 1997: 169). Bu anket çalışmasında inanç ve kanı soru tekniği kullanılmıştır.

Araştırmanın evrenini, Kayseri ili alışveriş merkezlerinde çalışan satış elemanları; örneklemini ise Kayseri ili Kayseri Park Alışveriş ve Yaşam Merkezinde bulunan 11 mağaza içerisinde 40 çalışanı oluşturmaktadır. Veriler, söz konusu 40 çalışanın gönüllü katıldığı anket uygulaması ile oluşturulmuştur. Anket verilerinin istatistiksel çözümlemeleri frekans (f) ve yüzde (%) değerlerinden oluşan tablo ve grafik ile sunulmuştur.

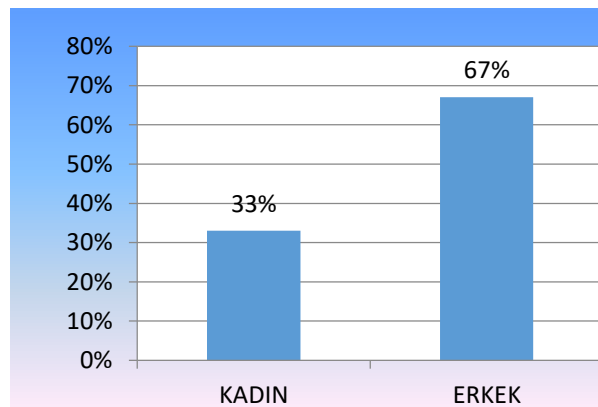
BULGULAR VE YORUMLAR

Yapılan anket çalışması sonucunda elde edilen bulgular ve sorulara verilen cevaplar tablo ve grafik haline getirilerek aşağıda sunulmuştur.

Bu kısımda, demografik özellikler; cinsiyet, yaş ve eğitim durumları olmak üzere üç boyutta değerlendirilmiş ve bulgular Tablo 1, Tablo 2 ve Tablo 3'te gösterilmiştir.

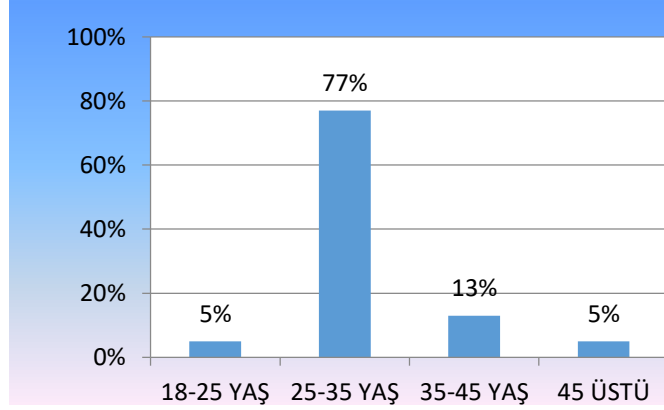
Tablo 1. Örneklem grubunun cinsiyet dağılımı

Cinsiyet	f	%
Kadın	13	%33
Erkek	27	%67
Toplam	40	% 100



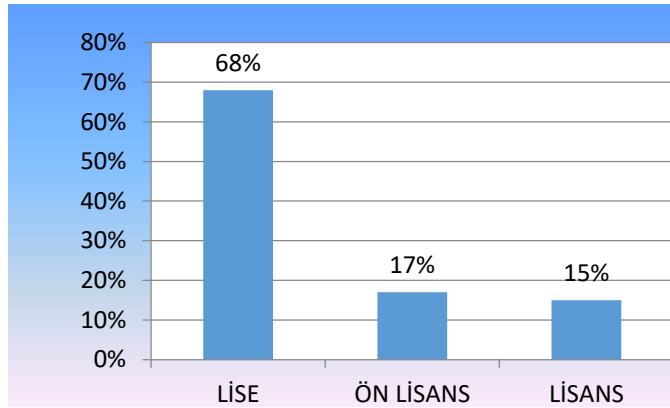
Tablo 2. Örneklem grubunun yaş aralıkları dağılımı

Yaş Aralığı	f	%
18-25	2	%5
25-35	31	%77
35-45	5	%13
45 Üstü	2	%5



Tablo 3. Örneklem grubunun eğitim durumu

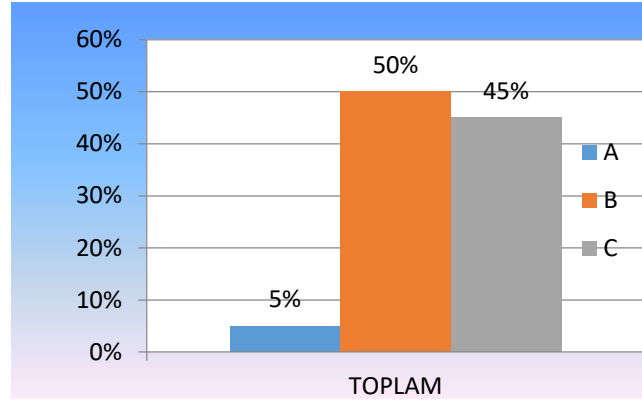
Eğitim durumu	f	%
Lise	27	%68
Ön lisans	7	%17
Lisans	6	%15
Toplam	40	%100



Tablo 4. Ankete katılanların “Mağazadaki müzik uygulamasını çalışan olarak gerekli buluyor musunuz? Sorusuna verdikleri cevapların yüzdeler tablosu.

Seçenek	f	%
Hayır tamamen gereksiz sadece gürültü kirliliği.	2	%5
Çalışma ortamına heyecan katıyor, fakat her zaman olması sıkıcı gelebiliyor	20	%50

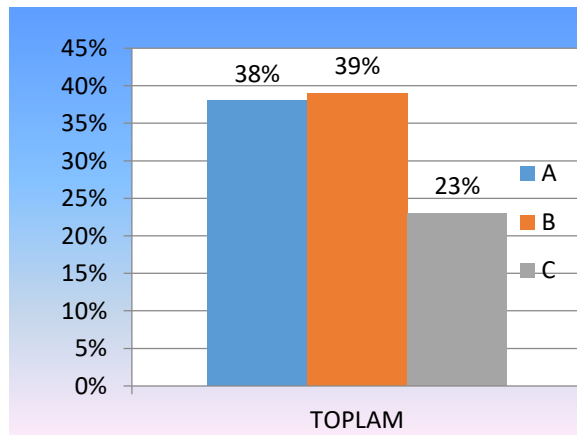
Evet çalışmamı kesinlikle olumlu yönde etkileyen bir 18 %45 faktör.



Mağazada müzik uygulamasının gerekliliği hakkında, çalışanların %50'si çalışma ortamına heyecan kattığını fakat sürekli olduğu için sıkıcı hale geldiğini belirtmişlerdir. %45'lik kısmı ise kesinlikle olumlu bir uygulama olduğunu, %5'i ise tamamen gereksiz bulduklarını düşünmektedir.

Tablo 5. Ankete katılanların “Sizce hangi tür müzikler motive edici ve performans artırıcı özelliklere sahiptir? Sorusuna verdikleri cevapların yüzdelik tablosu.

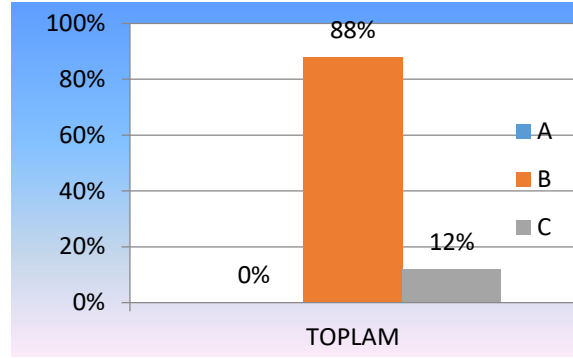
Seçenek	f	%
Yabancı pop müzikler, sadece ritmik olarak kulağa hoş gelen sözlü müzikler.	15	%38
Kesinlikle Türkçe pop ve sözlerini de anlayabildiğim müzikler	15	%39
Klasik ve ritmik olarak daha ağır sadece sözsüz müzikler.	10	%23



Bu soruya ise çalışanların %39'u Türkçe pop ve sözlerini anlayabildiğim müzikler cevabını verirken, %38'lik dilim ise yabancı pop ve sözlü müzikler cevabını vermiştir. Kalan %23'lük kısım klasik ve ağır tempolu sözsüz müziklerden yana cevaplar vermişlerdir. Söz konusu tercihlerin birbirlerine yakın oranlarda olması müzik listesine alınabilecek türlerde çeşitliliğe gidilebileceği yönünde yorumlanabilir.

Tablo 6. Ankete katılanların “Sizce çalışma ortamındaki ses seviyesinin nasıl olması gerekir?” Sorusuna verdikleri cevapların yüzdeler tablosu.

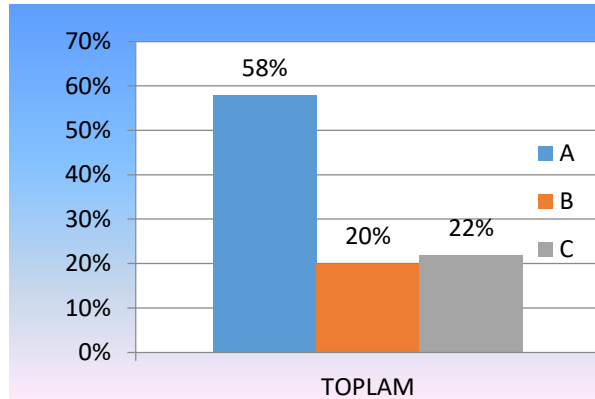
Seçenek	f	%
Yüksek seviyede.	0	%0
Orta seviyede	35	%88
Çok düşük seviyede.	5	%12



Mağaza içerisinde ses seviyesinin orta olmasından yana cevap veren çalışan oranı %88 iken, çok düşük seviyede olması gerektiğini düşünen çalışan oranı %12 dir. Bu soruya hiçbir çalışan yüksek seviye cevabını vermemiştir. Alışveriş merkezlerindeki bazı bölümlerde ve mağazalarda ses seviyesinin oldukça yüksek olduğu bilinmektedir. Bu durumdan hiçbir çalışanın memnun olmaması araştırmanın önemli bulgularından biridir. Çalışanların çok büyük bir oranı orta seviyede müzik yayını tercih etmektedir.

Tablo 7. Ankete katılanların “Çalınan müzikleri günün hangi saatlerinde tam anlamıyla dikkatinizi çekecek seviyede dinleyebiliyorsunuz?” Sorusuna verdikleri cevapların yüzdeler tablosu.

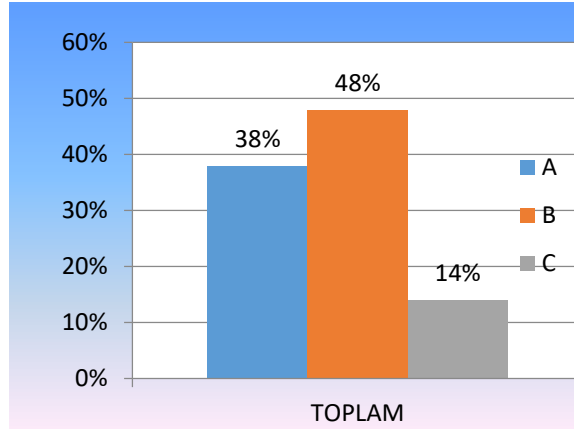
Seçenek	f	%
Sabah saatlerinde.	23	%58
Öğle saatlerinde	8	%20
Akşam saatlerinde	9	%22



Çalışanların %58'i sabah saatlerinde çalınan müzikleri daha net dinleyebildiklerinden yana cevap verirken, %22'lik dilim akşam saatleri, %20'lik bir oran ise öğle saatleri cevabını vermiştir. Bu cevaba dayanarak yoğunluklu olarak mağaza çalışanlarının, müşterilerin az olduğu sabah saatlerinde çalınan müziklere daha fazla konsantre olabildikleri bulgusuna ulaşılmıştır. Bu saatlerde çalınan müziklerin daha çok mağaza çalışanlarının psikolojik durumlarına uygun parçalardan seçilmesi, sabah saatlerinde çalınan müziklerin ritimlerinin, türlerinin ve ses seviyesinin çalışanları yormayacak şekilde ayarlanması, motive edici ve olumlu ruh hali yaratıcı müziklerden oluşturulması önerilebilir.

Tablo 8. Ankete katılanların “**Olumsuz bir durumla karşılaştığınızda çalan müzikler ruh halinizi nasıl etkiliyor?**” Sorusuna verdikleri cevapların yüzdelik tablosu.

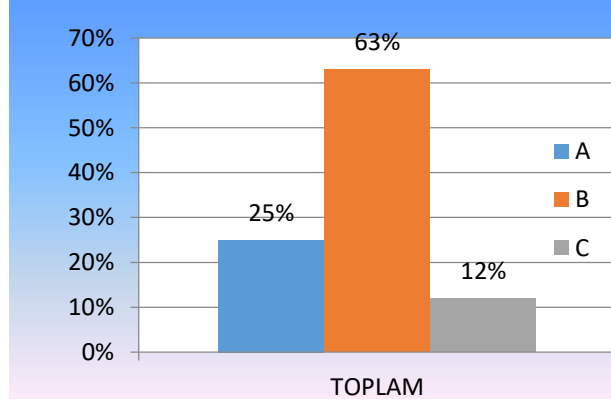
Seçenek	f	%
Müzik moral ve motivasyonumu yükseltmemeye kesinlikle yardımcı oluyor.	15	%38
Daha hafif ve düşük ritimdeki müzikler beni biraz daha rahatlatıyor.	19	%48
Hiçbir şekilde tahammül edemiyorum, psikolojik olarak olumsuz etkiliyor.	6	%14



Çalışma ortamında olumsuz bir durumla karşılaşıncı, çalışanların%48’i daha hafif ve düşük ritimde çalan müziklerin kendilerini rahatlattığından yana cevaplar vermişlerdir. %38 oranında çalışan, müziğin her şekilde moral ve motivasyonu yükseltmeye yardımcı bir unsur olduğundan yana cevaplar verirken, %14’lük kısım ise çalan müziğe tahammül edemediklerini ve olumsuz etkilendiklerini belirtmişlerdir.

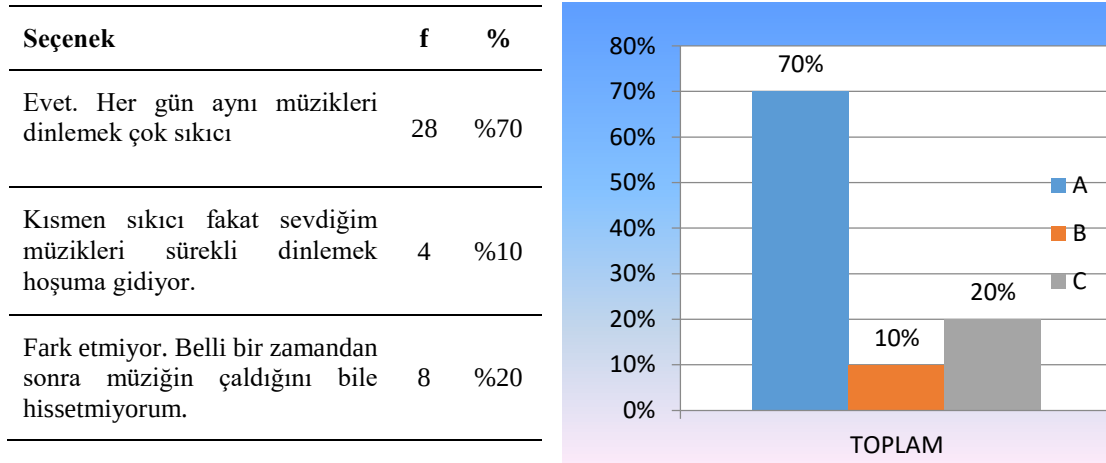
Tablo 9. Ankete katılanların “**Müşterilerle diyalog halindeyken çalan müzikler konuşmanızı ne yönde etkiliyor?**” Sorusuna verdikleri cevapların yüzdelik tablosu.

Seçenek	f	%
Kesinlikle olumlu yönde etkiliyor, tetikleyici ve ikna aşamasında etkili oluyor.	10	%25
Bazen konuşmada akıcılığı sağlıyor ve anlatmak istediklerimi daha iyi ifade edebiliyorum.	25	%63
Kesinlikle olumsuz yönde etkiliyor, kafamı karıştırıyor, şaşkınlığa neden oluyor ve sinir bozucu hale geliyor.	5	%12



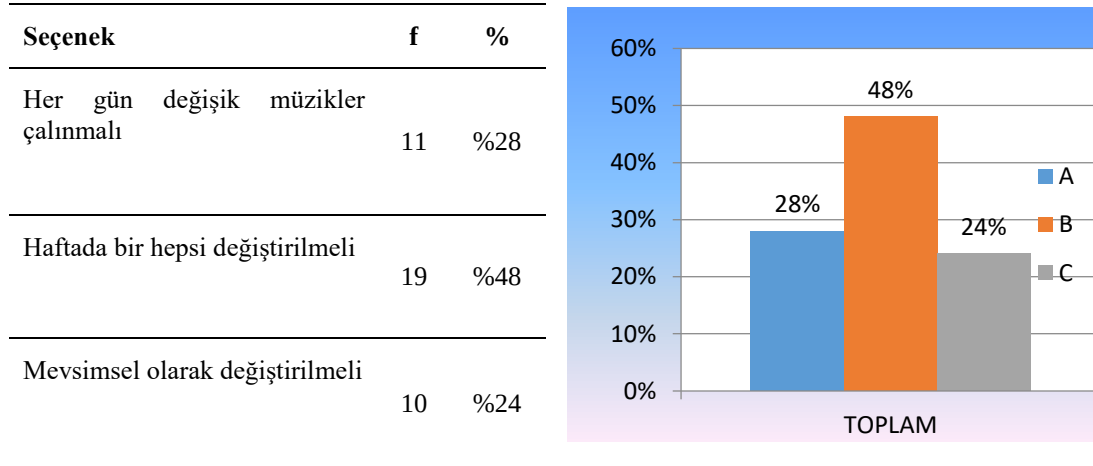
Diyalog esnasında fonda çalan müziğin, bazı durumlarda konuşmada akıcılığı sağladığını ve anlatılmak istenenin karşı tarafa daha iyi ifade edildiğini düşünen çalışanların oranı %63 tür. Çalışanların kendini daha iyi ifade etmesinde olumlu etkisinin bulunduğu ve tetikleyici bir unsur olduğunu düşünen çalışan oranı %25 tir. Geriye kalan %12’lik kısım ise fonda çalan müziğin, kafa karışıklığına yol açtığından yana cevaplar vermişlerdir.

Tablo 10. Ankete katılanların “Uzun süre aynı müziklerin çalınması size sıkıcı geliyor mu?” Sorusuna verdikleri cevapların yüzdeler tablosu.



%70 oranında çalışan, her gün aynı müziklerin çalınmasının sıkıcı olduğunu belirtmektedir. Yüksek oranda verilmiş olan bu yanıt her gün aynı müzikleri dinlemekten sıkılmış olan çalışanın motivasyonunun da düşebileceği düşüncesini uyandırmaktadır. Belli bir zamandan sonra müziğin çaldığını bile hissetmiyorum cevabını verenlerin oranı ise %20’dir. Geriye kalan %10 kadar çalışan ise sürekli olsa bile sevilen müzikleri uzun süre dinleyebildiklerini belirtmişlerdir.

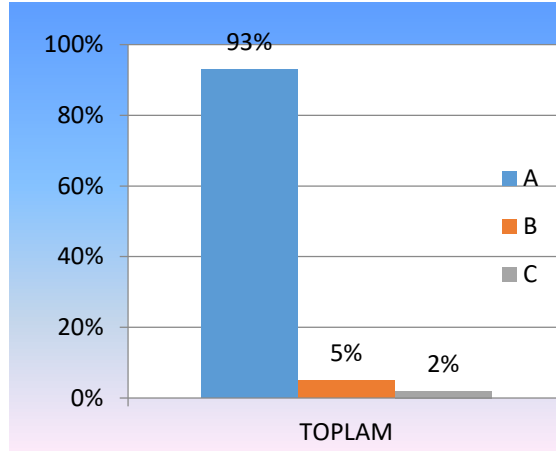
Tablo 11. Ankete katılanların “Sizce mağazada çalınan müzikler ne sıklıkta değiştirilmeli?” Sorusuna verdikleri cevapların yüzdeler tablosu.



Mağazalarda uzun süre çalınan listelerin haftada bir değiştirilmesinden yana cevap veren çalışanların oranı %48 dir. Her gün değişik müzikler çalınmasından yana görüş belirtenlerin oranı ise %28 dir. %24 lük dilim ise mevsimden mevsime değiştirilmesinden yana cevaplar vermişlerdir.

Tablo 12. Ankete katılanların “Severek dinlediğiniz bir müzik çalışmanızı nasıl etkiliyor?” Sorusuna verdikleri cevapların yüzdelik tablosu.

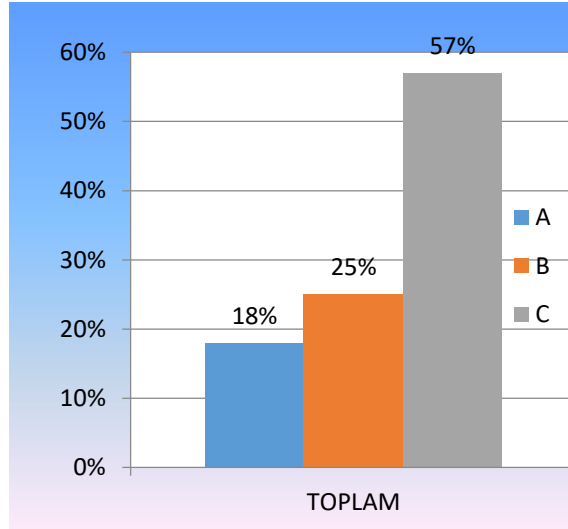
Seçenek	f	%
Kesinlikle daha iyi iletişim kurmamı sağlıyor ve olumlu yönde etkiliyor.	37	%93
Anlama ve anlatımda bazen müziğe kapılıp tam olarak diyalog kurmamı engelliyor.	2	%5
Tamamen kendimi müziğin akışına kaptırıp yaptığım işi aksatmama neden oluyor.	1	%2



Sevilen müzik türünün, iletişim esnasında olumlu etkisi olduğunu düşünen çalışanların oranı %93 tür.%5 lik kısım ise anlama ve anlatımda müziğe kapılıp, diyalog esnasında karışıklığa neden olduğunu belirtmiştir. Kalan %3 kadar çalışan ise sevilen müzikler dinlenirken yapılan işin aksadığı, ve olumsuz etkisinin olduğu şeklinde cevaplar vermişlerdir.

Tablo 13. Ankete katılanların “Mağazada çalışan ve günlük hayatta dinlediğiniz müzik türleri arasında ne gibi farklılıklar var?” Sorusuna verdikleri cevapların yüzdelik tablosu.

Seçenek	f	%
Genelde benzer tarzda müzikler dinlerim	7	%18
Daha önce dinlememiş olsam da mağazada çalarken dinlediğim ve sevdiğim müzikleri günlük hayatta da dinleyebilirim.	10	%25
Kesinlikle hiçbir alakası yok mağazada farklı bir tür çalar, ben farklı tür müzikler dinlerim	23	%57



Çalışma ortamında çalışan müzikler ile günlük hayatta dinlenen müzik türleri sorusuna ise çalışanların %57 si, çok farklı tarzlarda müzikler dinlediklerinden yana cevaplar vermişlerdir. %25’lik kısım ise o anda çalan müziği sevdikleri takdirde günlük hayatta dinleyebileceklerini belirtmişlerdir. Geriye kalan % 18 kadar çalışan ise benzer tarzlarda müzikler dinlediklerini ifade etmişlerdir. Mağaza müziklerine günlük yaşamında yer vermeyen %57 oranında bir yoğunluk bulgusu mağaza müziklerinin türünden çalışanların ağırlıklı olarak hoşlanmadığı ya da bıkkınlık hissettiği sonucunu doğurabilir.

SONUÇ

Araştırma bulgularına göre; çalışanların yarısının genel anlamda mağazalardaki müzik uygulamasından memnun oldukları, ancak sürekliliğinin zaman zaman rahatsız edici olabildiği görülmektedir. Çalınmasını istedikleri müzik türünde ise Türkçe pop ve yabancı pop müzik tercihleri öne çıkmaktadır. Çalışanların genel olarak genç ve orta yaş sınıfına dahil olmaları bu tür müzikleri tercih etmelerine sebep olarak görülebilir. Mağazadaki ses seviyesinin orta olduğu durumlarda daha verimli çalıştıklarını ağırlıklı olarak vurgulayan çalışanlar, sabah saatlerinde çalan müziği daha sağlıklı duyabildiklerini dile getirmişlerdir. Hafif ve düşük ritimdeki müziklerin olumsuz anlarda kendilerine iyi geldiğini, müşteriler ile diyalog halindeyken konuşmada akıcılığı sağladığını ve anlatılmak istenenin karşı tarafa daha güzel aktarıldığını belirten çalışanların çoğunluğu, uzun süre aynı müziklerin çalınmasının sıkıcı hale geldiği ifade etmişlerdir. Çalışanların tamamına yakını severek dinledikleri müziklerin, çalışma ortamında iletişimi güçlendirdiğini ve motivasyonlarını arttırdığını belirtmişlerdir. Günlük hayatta dinledikleri müzikler ile çalışma ortamındaki müziklerin karşılaştırılması yapıldığında, çalışanların çoğunluğu mağazalarda çalınan müzikleri günlük hayatta dinlemedikleri sonuçlarına ulaşmıştır.

Bir alışverişin kaçınılmaz muhatabı olan mağaza çalışanlarının, performans ve motivasyonlarında önemli ve süregelen bir etken olan müzikler seçilirken, çalışanların görüşlerinin de alınması ve planlamanın bu yönde yapılması önerilmektedir. Müziğin tartışılmaz gücü her iki taraf için uygun olarak planlandığı, müziğin ses düzeyi, türü ve ritmi konusunda daha detaylı çalışmalar yapılarak seçildiği bir ortam oluşturulduğu takdirde, daha verimli bir alışveriş ortamı yanında daha iyi güdülenmiş satış elemanları ve satış başarısı sağlanacaktır.

KAYNAKÇA

- F. Kırkbir, E. Cançelik, E.M. Biçer, (2013). Mağaza Müziklerinde Ses ve Beğenin Tüketiciler Üzerindeki Etkisi, Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Elektronik Dergisi, Haziran Sayı:8. ss: 46-57 sy:47
- Orel, F. D. (2006). Mağaza İçinde Müzik Yayını Nasıl Olmalıdır? Bizim Market Dergisi, Kasım. sy:1
- Kurt, G. (2008). Mağaza Atmosferinin Müşteri Sadakati Oluşturmadaki Rolü: Büyük Ölçekli Gıda Perakendeciliğinde Bir Araştırma, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İşletme Anabilim Dalı Pazarlama Programı Yüksek Lisans Tezi.
- Yücel A. ve Yücel N. (2012). Mağaza İmajı ile Mağaza Sadakati Arasındaki İlişkinin Belirlenmesi: Denizli İlinde Yapılan Bir Araştırma, Yönetim Bilimleri Dergisi, Cilt: 10, Sayı: 19, s.95-114.
- Balcı, A. (1997). Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntem, Teknik ve İlkeler, Bilgisayar Yayıncılık, Ankara.

“Konser Geleneğinde Yeni Boyut: Dijital Konserlerde Seyirci Ve Mekân”

Özge Cesur

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Yüksek
Lisans Öğrencisi

ozgecesur95@gmail.com

Özet

Ücretli konserler ilk kez 1672 yılında Londra’da düzenlenmeye başlamıştır ancak profesyonel anlamda konser geleneğinin ortaya çıkışı 18. yüzyıla dayanmaktadır. Yüzyıllar içerisinde ise bu gelenek çeşitli karakteristik değişimler yaşamıştır. Ortaya çıktığı dönemde konser süreleri oldukça uzundur. Ancak 19. Yüzyıla gelindiğinde Sanayi Devrimi ile birlikte hedef kitle değişime uğrar. Bu yeni hedef kitle, işçi sınıfından oluşmaktadır ve önceki nesiller kadar boş zamana sahip olmamalarına bağlı olarak konser sürelerinin de kısaldığı söylenebilir.

Daha sonrasında gençlik konserleri, stüdyolarda gerçekleştirilen elektronik müzik konserleri, yılbaşı konserleri gibi farklı türler bu gelenek içerisinde kendine yer bulmuştur. Aynı zamanda farklı müzik türlerinin iç içe geçtiği konserlere rastlamak da mümkündür. Bu durum konser geleneği içinde bir tavır değişikliği olarak yorumlanabilir. Günümüze gelindiğinde ise sosyal medya platformlarında sıkça karşımıza çıkmakta olan dijital konserler, 2000’li yılların başından itibaren gündelik hayatta yerini almaya başlamış yeni bir tür olarak ifade edilebilir.

Dijital konserler, canlı müzik yayınının bir türüdür. Tarihsel anlamda bakıldığında kökleri, 1897 yılında icat edilmiş olan Telharmonium’a kadar götürülebilir. 20. yüzyıl içerisinde, radyo ve televizyon teknolojilerinin kullanımı da canlı müzik yayını için oldukça önemli gelişmelerdir. Günümüze gelindiğinde ise internet teknolojisinin yoğun kullanımıyla birlikte yeni medya olarak nitelendirilen araçlar yoluyla izleyicisine ulaşan dijital konserler (bir diğer adıyla online konserler), gün geçtikçe daha sık karşımıza çıkmaktadır.

Bu konser türü, kendi içinde farklı gerçekleştirilme şekillerini barındırmaktadır. Çekimin yapıldığı ortamda seyirci, konserlerin ayrılmaz bir parçası olarak görülmez. Seyircili ve seyircisiz konserlere rastlamak mümkündür. Kimi konserler canlı yayınlanırken kimileri ise çekim sonrası düzenleme yapılarak dijital ortama yüklenmektedir. Aynı zamanda bu konser türü için, içerisinde pek çok hareketli unsuru bulunduran mekan da oldukça önemli bir olgudur. Tercih edilen mekanlar genellikle stüdyo ve ev tipi olarak gözlemlenebilir. Bu çalışmada dijital konserler, çeşitli toplumsal ve teknolojik değişimler de göz önünde bulundurularak mekan kavramı üzerinden incelenmeye çalışılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Konser Geleneği, Dijital Konser, Yeni Medya, Mekan

“The New Dimension In Concert Traditions: Audiences And Spaces In Digital Concerts”

Özge Cesur

Dokuz Eylül University, Institute of Fine Arts, Master of Science Student in Musicology
ozgecesur95@gmail.com

Abstract

First concerts in which tickets were sold to audiences was in 1672 London, UK. However, the emergence of the professional concert tradition dates back to 18th century. Over centuries these traditions had some various changes in their characteristics. At the time of emergence, the concert durations are quite long. But, in the 19th century, the target group has changed with the Industrial Revolution. The new audiences were the working-class therefore didn't have the time as the previous generations did so the duration of concerts shortened.

Later youth concerts, electronic music concerts in studio and new-year concerts have evolved throughout time in the dimension of concert traditions. We also see that different types of music styles were mixed throughout these events. This also shows an attitude change in concerts. Today, digital concerts, which are frequently encountered in social media platforms, can be defined as a new type of concert which started to take its place in daily life since the beginning of 2000s.

Digital concerts are a type of live music streaming. Historically, it can be traced back to the Telharmonium, which was invented in 1897. In the 20th century the use of radio and television technologies were also very important in the improvement of live music broadcasting. Today, with the massive use of internet technologies, digital concerts (also known as online concerts), which reach the audience through the mediators described as new media, are becoming more frequent.

Digital concerts include different types of performances. The audience is not seen as an inseparable part of the concerts in the place of video recording. It can be possible to see many concerts with audiences or without any audiences at all. Some of the concerts are streaming live and others are uploaded to digital media platforms after an editing process. For these type of digital concerts, the scenes and surroundings are very important. Preferred spaces are usually observed as studios or living rooms in houses. In this study, we will examine digital concerts by considering the various social and technological changes in the context of space.

Key Words: Concert Traditions, Digital Concerts, New Media, Place of Concerts

Giriş

Pek çok kaynakta konser, bir müzisyen, şarkıcı, orkestra, koro ya da müzik grubu tarafından seyirci karşısında gerçekleştirilen canlı müzik performansı olarak tanımlanmaktadır. Cambridge Dictionary’de ise konser, *bir ya da daha fazla müzisyen ya da şarkıcı tarafından gerçekleştirilen bir müzik performansı* olarak tanımlanmıştır.

Konserler (müzik performansları), birbirinden farklı boyutta ve nitelikte pek çok farklı mekanda gerçekleştirilebilmektedir. Konser salonları, stadyumlar, arenalar, parklar ve kafeler gibi halka açık kamusal alanlar, gece kulüpleri, stüdyolar ve hatta evler bu mekanlara örnek olarak gösterilebilir.

Ancak her müzik performansı konser olarak nitelendirilmemektedir. Performans, canlı performans, gösteri (show) ve hatta iş -çoğunlukla performansı gerçekleştiren kişiler tarafından kullanılır- gibi kullanımlara da rastlanmaktadır. Bu nedenle konser kavramının tam olarak nasıl bir müzik performansını ifade ettiğini belirlemek güçtür. Dijital konserler ise hem bir canlı müzik performansı olması hem de performansı gerçekleştiren ve yayınlayan kişilerin bu performansı konser olarak nitelendirmesi nedeniyle bu çalışma içerisinde bir konser türü olarak ele alınmıştır.

Literatürde konser olgusunun tarihsel gelişimi incelendiğinde, konser olarak nitelendirilen ilk müzik performanslarından biri olarak, 1672 yılında Londra’da düzenlenmeye başlayan konserler karşımıza çıkmaktadır. Bu konserler, bir İngiliz besteci ve kemancı olan John Banister tarafından, halka açık ve ücretli olarak gerçekleştirilmişlerdir. Ancak profesyonel anlamda konser geleneğinin ortaya çıkışı 18. yüzyıla dayandırılmaktadır. Attali’de konserlerin tarihsel gelişimiyle ilgili olarak konserin, *18. yüzyılda İngiltere’de ortaya çıktığı halde ticari denetiminin 19. yüzyılda Fransa’da düzenlendiğini* vurgulamış (2017: 97), *müzikal gösterilerin ise 16. yüzyılda tiyatrolara rakip olarak, oratoryo ve operayla başladığını* belirtmiştir (2017: 26). Bu noktada da yine konser kavramının belirsizliği karşımıza çıkmaktadır. Literatürde konser olarak ele alınan ilk müzik performanslarının, halka açık ve ticari olarak düzenlendiğinin vurgulanması, konser kavramının tarihsel geçmişiyle ilgili üzerinde durulabilecek bir soru işareti ortaya koymaktadır. Ancak bu çalışma içerisinde örnek olay olarak yalnızca dijital konserler ele alındığı için bu konu üzerinde durulmamıştır.

18. yüzyılda ortaya çıktığı kabul edilen konser geleneğinde, zaman içerisinde teknolojinin gelişiminin de etkisiyle konser biçimlerinde yaşanan değişiklikler sonucu gelenek içerisinde yeni türler ortaya çıkmıştır. Çalışmanın konusu olan dijital konserlerin ise 2000’li yılların başından itibaren gündelik hayatta kendine yer bulan, çoğunlukla dijital ortam yoluyla izleyicisine ulaşan yeni bir tür olduğu söylenebilir. Bu noktada dijital konserlerin ele alındığı ve seyirci-mekan ilişkisi üzerinden incelendiği bölüme geçmeden önce canlı müzik yayınına göz atmanın faydalı olacağı düşünülmektedir.

Canlı Müzik Yayınının Gelişimi

Yeni bir konser türü olarak ele alınan dijital konserlerin, konser olarak nitelendirilmelerinin yanı sıra temelde bir canlı müzik yayını olduğu rahatlıkla söylenebilir. Teknolojik olarak canlı müzik yayınının gelişimine bakıldığında ise Telharmonium’dan başlayarak geleneksel ve yeni medya kitle iletişim araçlarının bir kısmını da içine alan teknolojik icatlardan bahsetmek mümkündür.

Telharmonium

Canlı müzik yayınının kökleri, tarihsel anlamda bakıldığında, Thaddeus Cahill tarafından icat edilen Telharmonium’a kadar götürülebilir. Cahill, Telharmonium’u bir elektronik müzik sentezleyici kurmak ve uzaktaki yerlere canlı müzik yapmak amacıyla tasarlamış ve patentini ise 1897 yılında almıştır. Cahill’in canlı elektronik müziği bir telefon ağı üzerinden pazarlama fikrinin, radyo ve kablo yayıncılığının bir habercisi olduğu söylenebilir (Holmes, 2008: 8).

Telharmonium ile ilk konserler New York’ta 1906 yılında başlamıştır. Canlı yayınlar ile yapılan bu konserlere ulaşanlar, Broadway’in önde gelen otel ve restoranlarıydı. Onların yanı sıra kimi zengin müşteriler de bu konserleri evlerinden dinleme imkanına ulaşabilmişlerdi. O dönemde yapılan yayınlar, günde iki ila dört performans içeren konser serilerinden oluşmaktaydı (Holmes, 2008: 10). Telharmonium yoluyla gerçekleştirilen bu konserler ilk

dönemde oldukça başarılı olmuş olsa da zaman içerisinde cihazın kullanımında teknik problemler yaşanmıştır. Telefon hatlarındaki seslerin karışması, ses kalitesi gibi problemler sonucu cihaz bir süre sonunda kullanımdan kalkmıştır.

Telharmonium yoluyla ses aktarımı sağlanarak, ilk canlı müzik ve konser yayınlarının gerçekleştirildiği söylenebilir. Bu nedenle canlı müzik yayınının bir türü olarak da kabul ettiğimiz dijital konser adı ile gerçekleştirilen müzik performanslarının tarihsel anlamda ortaya çıkışını Telharmonium'a kadar götürmek mümkündür. Telharmonium'dan sonra ise ses aktarımı, müzik ve konser yayını için bir başka önemli icat radyodur.

Radyo

Radyo, kimi teknolojik icatlar sonucu, 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkmıştır. Ancak düzenli radyo yayıncılığı, 1920'li yıllarda başlamıştır. O dönemde yapılan yayın türleri oldukça kısıtlıdır ve genel olarak haber ve müzik yayınlarının yapıldığı söylenebilir.

Radyoda ilk konser yayını da yine 1920'de, Amerika Chelmsford'da gerçekleştirilmiştir. Daha sonra Amerika'da ilk özel istasyonlar kurulmaya başlanır ve müzik/konser yayınları stüdyolarda çalan müzisyenler yoluyla yapılır. Attali, Amerikalıların, en iyi icracıların çaldığı her tür müziğe, evlerinden çıkmadan ve ücretsiz olarak ulaşmanın mümkün olduğunu ifade ederken bu durumu *bilet satın almaksızın erişilen evrensel gösterinin ütopyası* olarak tanımlar. Bunun yanı sıra caz müziğin kabulünün de radyoyla bağlantılı olarak gerçekleştiğini ifade eder (2017: 120-121).

Türkiye'de radyo yayıncılığına ise 1926 yılında başlanmıştır. Başlangıcından itibaren 1960'lara kadar olan uzun süreçte müzik yayıncılığı, programların ortalama %70'ini oluştururken, kalan %30'unu dünya radyo yayıncılığında olduğu gibi haber bültenleri kapsamaktadır.

Görüldüğü gibi radyo, canlı müzik ve konser yayıncılığı için oldukça önemli bir teknolojik icattır. Telharmonium ile benzer işlevlere sahiptir. Her ikisi de ses aktarımı yoluyla dinleyicilere, performansın gerçekleştiği mekanda bulunmadan müzik dinleme imkanı sağlamıştır. Daha sonra ise televizyonun icadıyla birlikte, Telharmonium ve radyoyla birlikte sağlanan ses aktarımına görüntü de dahil edilmiştir. Görüntünün de sese dahil edildiği bu canlı yayın türünün, pek çok özelliği bakımından dijital konserler ile aynı şekilde gerçekleştirilmekte olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Televizyon

Televizyon, 20. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkmıştır. Williams, televizyonun icadının tek bir olay ya da olaylar dizisi olmadığını, elektrik, telgraf, fotoğraf, sinema ve radyodaki icatların bileşimine ve gelişmelerine bağlı olduğunu vurgular ve bu gelişimi temel olarak iki döneme ayırır. Ona göre bu iki dönem, *1875-1890 yılları arasında televizyonun belirli bir teknolojik amaç olduğu dönem ile bir duraklama döneminden sonra 1920'den başlayıp ilk genel televizyon sisteminin kurulduğu 1930'lara kadar uzanan, televizyonun belirli bir teknolojik yatırım olduğu dönemdir* (2003: 13).

Televizyonun teknolojik bir icat olarak gelişiminden sonra televizyon yayıncılığına geldiğimizde ise düzenli televizyon yayını yapan ilk üç ülke olarak İngiltere, ABD ve Sovyetler Birliği karşımıza çıkmaktadır. İngiltere'de yayın 1936'da, ABD ve Sovyetler Birliği'nde ise 1939'da başlamıştır. Televizyon tarihinde ilk canlı yayın olarak nitelendirilebilecek olay ise 1939'da ABD'de New York Dünya Fuarı'nın canlı olarak yayınlanmasıdır. Türkiye'de ise ilk televizyon yayınları 1968 yılında başlamıştır. Türkiye'de radyo yayınlarının başlangıç tarihi ile kıyaslandığında, radyoya göre oldukça geç bir tarihte televizyonun kullanıma girdiği söylenebilir.

Tıpkı radyo yayıncılığında olduğu gibi televizyonda da müzik yayıncılığı oldukça önemli bir konumda bulunmaktadır. Özellikle ilk düzenli yayınların başladığı dönemlerde, televizyon yayınlarının büyük bir kısmını müzik programları, konser yayınları oluşturmaktadır. Bu durumun yanı sıra televizyonda gerçekleştirilen müzik yayıncılığı için, 1981 yılında MTV'nin (Music Television) kuruluşu önemli bir olay olarak nitelendirilebilir.

MTV, genel merkezi New York'ta bulunan bir müzik kanalıdır. Jones, ilk olarak ABD'de tanıtılan MTV'nin *LiveAid*, *Unplugged Acoustic Performances*, *The Real World* gibi programlar aracılığıyla popüler müzik, görsel stil ve kültür üzerinde oldukça hızlı bir şekilde etkili olduğunu vurgularken onu, popüler kültürün temel unsurlarını keşfetmek ve tanıtmak için ilk adım olarak tanımlamıştır (2005: 83). MTV, Türkiye'de ise 2006 yılında yayın hayatına başlamıştır. 2011 yılında yayının durdurulduğu daha sonra 2012'de ise tekrar yayına başladığı bilinmektedir. Yalnızca *Digiturk* platformundan yayın yapılmaktadır.

Türkiye özelinde düşünüldüğünde ise 1994 yılında *Kral TV*'nin kuruluşunun Türkiye müzik yayıncılığı için önemli bir olay olduğu söylenebilir. İlk özel tematik kanal olarak nitelendirilen *Kral TV*'nin müzik alanında yayına başlaması ise Türkiye'de özel televizyonculuğun önünün açılması ile birlikte gerçekleşmiştir (Karadağ ve Algül, 2018: 712).

Hem MTV hem de *Kral TV*, yayın hayatlarına televizyon kanalı olarak başlamışlardır. Ancak günümüzde, televizyonun yanı sıra internet ortamında da yayınlarını gerçekleştirmektedirler. Bu yayınları gerçekleştirirken ise hem kendilerine ait Web sitelerini hem de yoğun olarak Youtube kanallarını kullanmaktadırlar. Bütün bunlar göz önünde bulundurulduğunda, canlı müzik yayınının teknolojik yönü ile birlikte yayın yapılan kanalların ve içeriklerin de geleneksel medya ve yeni medya arasında bağlantılar kurularak incelenmesinin gerekli olduğu düşünülmektedir.

Geleneksel Medyadan Yeni Medyaya

20. yüzyılda ortaya çıkan ve yukarıda da bahsi geçen teknolojik icatlar, canlı müzik yayınının gerçekleştirilebilir hale gelmesini sağlamıştır. Yukarıda da bahsedildiği gibi önce Telharmonium ve radyo ile birlikte ses aktarımı sağlanmış ardından televizyonun kullanımıyla ses aktarımına görüntü de dahil edilmiştir. Günümüze gelindiğinde ise internetin ortaya çıkışı ve gelişimiyle birlikte yeni medya teknolojileri karşımıza çıkmaktadır. Ancak radyo ve televizyonu da kapsayan geleneksel medya ve internet teknolojisiyle yakından ilişkili olan yeni medya arasında net bir ayırım yapmak ve bu iki kategoriyi birbirinden bağımsız düşünmek çok da mümkün değildir. Bu bağlamda karşımıza Roger Fidler'in *Medyamorfoz (Mediamorphosis) Teorisi* çıkmaktadır.

Fidler, medya araçlarındaki değişimi ve yeni medya araçlarının ortaya çıkışını altı temel prensip üzerinden ele alır. Bunlar, birlikte evrimleşme ve var olma, metamorfoz, yayılma, hayatta kalma, fırsat ve ihtiyaç, gecikmeli uyum sağlama şeklinde listelenebilir.

Fidler'in bu teoriyle temel olarak ifade ettiği şey yeni medyanın var olandan bağımsız bir şekilde kendiliğinden ortaya çıkmadığıdır. İletişim sistemine bir bütün olarak bakıldığında yeni medyanın, eski medyanın bir tür metamorfozundan doğacağı öngörülmektedir. Bu süreç içerisinde yeni medya formları ortaya çıktığında eski formlar genel olarak kaybolmazlar, kendilerini değişime adapte ederek hayatlarına devam ederler (Fidler'dan aktaran Tokatlı, 2016: 879).

Bu anlamda teknolojik icatları ele aldığımızda, Fidler'in teorisini destekleyen çeşitli örnekler karşımıza çıkmaktadır. Canlı müzik yayını üzerinden düşünüldüğünde, radyo ve televizyon kullanımının yeni medya teknolojileriyle birlikte hala devam ettiği açıkça

görülmektedir. Yani yeni medyanın ortaya çıkışı ve kullanımı sonucu, kullanımları sonlanmamıştır. Ancak daha önce de bahsedildiği gibi Telharmonium -bir noktaya kadar radyoyla aynı işlevi görmesine karşın- icat edilmesinin ardından kısa bir süre sonra teknolojik anlamda yetersizlikleri sonucu kullanımdan kalkmıştır. Kaset, CD, DVD gibi ürünlerin de artık neredeyse hiç kullanılmaması, onların sahip olduğu işlevlerin dijital ortamda çok daha kolay şekilde karşılanabilir olması da yine verilebilecek örnekler arasındadır.

Fidler'in ortaya koyduğu bu teoriyi yalnızca teknolojik anlamda değil içerik anlamında da ele almak mümkündür. Buradan yola çıkarak çalışmanın ana konusu olan dijital konserlere baktığımızda, karşımıza bu türün öncüsü olarak nitelendirebileceğimiz iki televizyon programı çıkmaktadır. Örnekler çoğaltılabilecek olsa da çalışma içerisinde ele alınan bu iki program *MTV Unplugged* ve *Akustikhane*'dir. Her iki program da öncelikli olarak televizyon kanallarında yayınlanmaya başlamıştır. Daha sonra ise içeriklerinde değişim gözlenmeden internet ortamında kendilerine yer bulmuşlardır. İnternet siteleri, sosyal medya hesapları ve Youtube kanalları üzerinden erişim sağlanmaktadır. Verilen bu örnekle birlikte, geleneksel medya ve yeni medyanın içerik anlamında da etkileşim içerisinde olduğu gözlemlenebilecek olduğu söylenebilir.

Yeni Medya ve Müzik

Yeni medya kavramı tanımlanması oldukça güç bir kavramdır. Literatürde yeni medya, alternatif medya, sosyal medya gibi kavramların iç içe geçmiş olduğu, kimi durumlarda farklı şeyleri anlatırken kimi durumlarda ise birbirlerinin yerine kullanıldıkları görülmektedir. Bu kavramların kullanıma girmesi, Web 2.0 teknolojisiyle birlikte iletişimin sanal bir boyut kazanması sonucu gerçekleşmiştir (Polat, 2018: 50).

Everett M. Rogers, yeni medyanın üç ana özelliğini *etkileşim (interaction)*, *kitlesizleştirme (demassification)* ve *eşzamansızlık (dissynchronization)* şeklinde ortaya koymuştur. Etkileşim özelliği, kaynaktan alıcıya gönderilen bilgi akışının çift taraflı bir boyut kazanmış olmasına gönderme yapar. Bu özellik ile birlikte kaynak ve hedef karşılıklı şekilde, içeriği manipüle edebilecek bir iletişim düzeyine ulaşmıştır. Kitlesizleştirme, alıcılara geleneksel medya kitle iletişim araçlarında olduğu gibi kitlesel mesajlar göndermek yerine, kişiye özel içerikler gönderilebilme özelliğini ifade eder. Eşzamansızlık ise aynı andalık gerekliliğinin ortadan kalkması anlamına gelir. Bu durum sonucunda alıcı, mesajı alma zamanını belirleyebilme imkanına sahip olur. Çevrimiçi olmadığı anlarda kendisine gelen mesaja istediği zaman zarfında ulaşabilmektedir. Mesajın gönderim anında mesajın alınma zorunluluğu bulunmamaktadır (Rogers'tan aktaran Yanık, 2016: 902).

Lev Manovich ise yeni medyanın, *sayısal temsil, modülerlik, otomasyon, değişkenlik ve kod çevrimi* olmak üzere beş temel prensibe sahip olduğunu öne sürmektedir. Manovich, bu prensipler yoluyla yeni medyanın temel olarak işleyiş sistemini anlatmaktadır (Manovich'ten aktaran Polat, 2018: 52).

Yeni medyanın kullanım açısından geleneksel medyadan belki de en önemli farkı etkileşimlilik özelliğidir. Bu özellik ile birlikte alıcı da gönderen konumuna geçebilmektedir. Teknolojik anlamda en önemli farkın ise sayısal temsil olduğu söylenebilir. Sayısal temsil, *yeni medya nesnelerinin dijital kodlardan oluştuğunu ifade etmektedir. Yani bilgisayarlar aracılığıyla veriler; sayısal kodlar, algoritmalar ve matematiksel simgeler aracılığıyla programlanarak, ifade edilebilir* (Polat, 2018: 52).

Müzik özelinde yeni medya teknolojilerinin yarattığı değişiklikler düşünüldüğünde ise öncelikli olarak akla gelen şey müziği dinleyicisine ulaştırma ve müzik dinleme biçimlerinin

değişmiş oluşudur. İnternetin gelişimiyle birlikte kaset, CD gibi fiziksel ürünler yerlerini dijital ortamdaki verilere, platformlara ve uygulamalara bırakmışlardır. *Youtube*, *iTunes*, *Spotify* ve benzerleri dijital ortamdaki müzik uygulamalarına örnek olarak gösterilebilir. Bu durum sonucunda ise müzik endüstrisi içerisinde değişiklikler yaşanmıştır. Dijital konserlerin ortaya çıkışını ise bütün bu değişikliklerin bir sonucu olarak ele almak mümkündür.

Dijital Konserler

Gerçekleştirilme şekli göz önünde bulundurulduğunda dijital konser basitçe, bir stüdyoda, sahnede, ev ortamında ya da benzer mekanlarda gerçekleştirilen müzik performansının, internet aracılığıyla sosyal medya ve benzeri Web siteleri üzerinden canlı olarak yayınlanması şeklinde tanımlanabilir.

2000’li yılların başından itibaren gündelik hayatta internet kullanımının da artmasıyla birlikte sıklıkla karşımıza çıkmakta olan dijital konserlerde, pek çok farklı müzik türüne rastlanmaktadır. Bir gelenek olarak bakıldığında, gerçekleştirilme biçimi açısından bu konser türüne oldukça uzak olan klasik müzik konserlerin dahi dijital konserler içerisinde kendine yer bulduğu söylenebilir. Berlin Filarmoni’nin 2008 yılından itibaren, *Dijital Konser Salonu* (www.digitalconcerthall.com) adlı Web sitesi ve uygulaması aracılığıyla canlı olarak yayınladığı konserler bu durum için örnek olarak gösterilebilecek niteliktedir.

Dijital konserler, temel olarak canlı müzik yayınının bir türüdür. Literatürde ve internet ortamında, bu konserler için kesin bir isimlendirme bulunmamaktadır. Dijital konser kullanımının yanı sıra online konser, dijital akustik konser gibi kullanımlara da rastlanmaktadır. Özellikle internet ortamında ve Youtube üzerinden yapılan aramalarda, üç kullanımın her birinde çeşitli konser örnekleri karşımıza çıkmaktadır.

Dijital konserler kendi içinde farklı gerçekleştirilme biçimlerini barındırmaktadır. Kişisel hesaplar üzerinden konser yayını yapılabildiği gibi yayınlar farklı sponsorlar aracılığıyla seriler halinde konserler de gerçekleştirilebilmektedir. Sponsorlu olarak düzenlenen konserlerde, genellikle sponsor olan firmanın bu etkinlikler aracılığıyla kendi reklamını yapma çabasında olduğu gözle görülür bir gerçektir.

Bu çalışmada dijital konserler incelenirken Türkiye’de gerçekleştirilen etkinlikler üzerinde durulmuştur. Yapılan internet aramaları sonucunda bu konserlerin büyük bir çoğunluğunun Youtube üzerinden seyircisine ulaştığı gözlemlenmiştir. Bu nedenle çalışmanın bu bölümünde, Youtube aramalarında sıkça karşılaşılan üç farklı kanal yoluyla yayınlanan dijital konserler ele alınmıştır. Bu üç kanal *İstanbul Blue Night*, *Vodafone FreeZone* ve *Rocco Müzik* şeklinde listelenebilir.

İstanbul Blue Night “Dijital Konser/Dijital Akustik Konser”

İstanbul Blue Night, İstanbul’da düzenli olarak yapılan bir müzik festivalidir. Festivale sponsor olan firmalar genellikle alkol firmalarıdır ve bu festivaller 18 yaş üstü gruba hitap etmektedir. Bu festivali düzenleyenler çeşitli konser etkinliklerini yapmanın yanı sıra dijital konserler de gerçekleştirmektedirler. Bu konserler genellikle akustik (unplugged) performansları içermektedir.

İstanbul Blue Night tarafından düzenlenen dijital konserlerde, Mor ve Ötesi, Son Feci Bisiklet, Hayko Cepkin gibi isimler yer almıştır. Bu dijital konserlere, aynı isme sahip olan Youtube kanalından yapılan canlı yayına katılarak erişim sağlanmaktadır. Canlı yayın tarihinde konseri izleyemeyenler için ise konser kaydı daha sonra kanala yüklenmektedir.

Kanala yüklenen dijital konserlere erişim, kanalın kendi sayfasında yer alan videolar ve oynatma listeleri sekmelerinden ya da arama butonundan sağlanmaktadır. Bu videolar konser tarihinde yapılan canlı çekimin kaydını ve konserlerde söylenen şarkılara ait kısa videoları içermektedir. Ancak Youtube ana sayfada dijital konser olarak aratıldığında daha çok videoya daha kolay ulaşım sağlandığı görülmektedir.

Yüklenen dijital konser videolarında canlı performansın gerçekleştirildiği mekanlar, çekim için hazırlanmış sahnelerden oluşmaktadır. Genellikle mekanda performansı ve çekimi gerçekleştiren ekip dışında kimse bulunmamaktadır. İzleyiciler konseri Youtube kanalı üzerinden takip edip yorum yapabilmektedirler. Anlık olarak yapılan yorumlar dışında performans sonrası yüklenen videolara da yorum yapabilmek mümkündür.

Vodafone FreeZone “Online Konser”

Vodafone, son yıllarda sponsor olduğu müzik etkinlikleriyle sosyal medyada sıkça karşımıza çıkan bir markadır. Etkinlikler, Freezone Stüdyo adını verdikleri bir stüdyoda gerçekleştirilmektedir. Vodafone sponsorluğunda gerçekleşen müzik etkinlikleri arasında Son Ses Online Müzik Yarışması, canlı stüdyo konserleri ve canlı olarak “online konser” adı ile yayınlanan dijital konserler gösterilebilir. Gerçekleştirilen bu müzik etkinliklerine ait videolar ve dijital konserlerin canlı yayınları, Vodafone FreeZone Youtube kanalı yoluyla yayınlanmaktadır.

Yapılan müzik yarışmasının bu yıl ikincisi gerçekleşmektedir. Başvurular online olarak yapılmaktadır. Yarışmanın kazananları, mayıs ayında, Freezone Youtube ve TV8,5 kanallarında canlı olarak yayınlanacak büyük finalde belirlenecektir. Canlı stüdyo konserlerinde ise Yalın, Manuş Baba, İlyas Yalçıntaş ve Ekin Beril gibi isimlere rastlanmaktadır.

Freezone Stüdyo’da, “SaçmaGüzel” etiketiyle, şimdiye kadar iki adet dijital konser düzenlenmiştir. Bunlardan ilki 1 Kasım 2018 tarihinde gerçekleştirilmiş olan Aleyna Tilki ile Shuffle Party adlı konserdir. Konser tanıtım videosunda Aleyna Tilki, bu konserde pop, rock, türkü, arabesk, R&B gibi pek çok türde şarkılar söyleyeceğini ifade etmektedir. Konserin moderatörlüğünü, sosyal medya içerik üreticisi Orkun Işıtmak yapmıştır. İkincisi ise 13 Mart 2019 tarihindeki Simge ile Raad Online Konser’dir. Pop ve reggae temalı olan bu konserde Simge’ye Sattas eşlik etmiştir ve konserin moderatörlüğünü de başka bir sosyal medya içerik üreticisi olan Chaby Han üstlenmiştir.

Vodafone FreeZone sponsorluğunda düzenlenen dijital konserler, diğer etkinliklerde olduğu gibi FreeZone Stüdyo’da gerçekleştirilmektedir. Canlı performans sırasında stüdyoda izleyici bulunmamaktadır. İzleyiciler canlı performansları Youtube üzerinden takip ederken, konser için belirlenmiş olan “hashtag’i” (etiket) kullanarak yorumlarla performansı gerçekleştirenlere ulaşabilmektedirler.

Gerçekleştirilen dijital konserlerin canlı performans sonrasında yüklenen videoları, Vodafone FreeZone kanalının ana sayfa, videolar ve oynatma listeleri sekmelerinden izlenebilmektedir. Bu videolar kanala, oynatma listeleri halinde yüklenmiştir. Konserin bütün halinde bir kaydı bulunmamaktadır.

Rocco Müzik “Rocco’lu Online Konserler”

Rocco’nun sponsorluğunda gerçekleşen müzik etkinlikleri “Rocco Müzik” adlı kanaldan yayınlanmaktadır. Bu etkinlikler arasında dijital konserler ve “Rocco ile Roxy Müzik Günleri” adlı etkinlik bulunmaktadır.

Rocco’nun düzenlediği dijital konserler, “Rocco’lu Online Konserler” adı ile gerçekleştirilmiştir. Bu konserler arasında Can Bonomo, Model, Fatma Turgut gibi isimlerin

performansları bulunmaktadır. Canlı performanslar, Youtube, Facebook, Onedio ve İzlesene gibi sosyal medya platformları ve Web siteleri üzerinden yayınlanmıştır.

Gerçekleştirilen konserler çeşitli konseptlere sahiptir. Örneğin Fatma Turgut'un yer aldığı konser bir bar ortamı gibi küçük bir sahnede ve az sayıda izleyiciyle gerçekleştirilirken Can Bonomo'nun konserleri ise ev oturması konseptindedir. Bu konseptlere uygun olarak seçilen hashtagler yoluyla ise sosyal medyadan performansı takip eden izleyicilere katılım imkanı sağlanmıştır. Performans sırasında izleyici yorumları dikkate alınarak kimi zaman bu yorumlara cevaplar verildiği kimi zaman söylenecek şarkı seçimleri için de yine bu yorumlara başvurulduğu gözlemlenmektedir.

Bu konserler arasında özellikle "Can Bonomo ile Ev Oturması" serisi oldukça dikkat çekmiştir. Çeşitli haber sitelerinde bu konserle ilgili Can Bonomo ile röportajlar yapılmış, çok sayıda haber çıkmıştır. Bu röportajların pek çoğunda Bonomo, dijital konserleri düzenlemeye başladıklarında bu kadar dikkat çekeceğini tahmin etmediklerini ancak çok sayıda kişiye ulaştıklarını, 18 yaşından küçük izleyiciler için de bu konserlerin alternatif bir çözüm yolu olduğu ifade etmiştir.

Diğer iki örnekte olduğu gibi Rocco'nun düzenlediği dijital konserlerin videoları da performans tarihinden sonra kanala yüklenmektedir. Bu videolardan bazıları bütün bir konser sürecini içerirken bazıları ise sadece şarkılardan oluşan oynatma listeleri şeklindedir.

Kanala yüklenen videolara arasında Can Bonomo ve Model konserlerinin oynatma listeleri, Fatma Turgut ve Can Bonomo'nun birlikte gerçekleştirdikleri konserin ise tamamının kaydı bulunmaktadır. Can Bonomo'nun ev oturması konseptiyle gerçekleştirdiği konserlerin bazılarının ise tüm konser kaydı oynatma listeleri içerisinde mevcuttur.

Dijital Konserlerde Mekan ve Seyirci

Metin, mekan kavramını özellikle zaman-mekân ilişkisinin parçalandığı modern yaşamda, sosyo-kültürel eylemin gerçekleştiği alan-ortam olarak tanımlamıştır (2006: 19). Bu tanımdan yola çıkarak müziksel bir pratik içinde ele alınan mekanın, canlı performansın gerçekleştiği ortam olduğunu söylemek mümkündür.

Örnek olarak ele alınan konser kayıtlarında, performansların gerçekleştirildiği mekanların, standart konser salonları ya da sahnelerinden farklı olduğu söylenebilir. Ağırlıklı olarak stüdyo ya da ev tipi mekanlara rastlanmaktadır. Mekan konusundaki bu değişikliğin nedeninin maddi olanaklar olabileceği düşünüldüğü gibi "samimi" bir ortam yaratma çabası olduğu da ihtimaller dahilinde görülebilir.

Ancak bu çalışma içerisinde mekan ve zaman ilişkisinden de bahsetmek gerekmektedir. Dijital konserler söz konusu olduğunda mekan, canlı performansın gerçekleştiği ev ya da stüdyo ortamı olarak karşımıza çıksa da bu performansla dahil olmak isteyen izleyici için mekanda bulunma zorunluluğu söz konusu değildir. Canlı performansın gerçekleştiği mekanda seyircinin var olduğu durumlara rastlansa da genel olarak hedef izleyici kitlesinin sosyal medya kullanıcıları olduğu düşünülmektedir. İnternet teknolojisinin gelişimiyle birlikte ortaya çıkan bilgisayar, akıllı telefon, tablet gibi yeni medya iletişim araçlarının varlığıyla birlikte, canlı konser gibi etkinlikleri izlemek fiziksel olarak orada bulunmadan da olanaklı hale gelmiştir. İzleyici, bir mekandan başka bir mekana hareket halinde olduğu durumlarda bile gerçekleştirilen performansla dahil olabilir.

Burada bahsedilen performansla katılım durumu sadece izlemekten ibaret değildir. Gerçekleştirilen performanslara izleyici, anlık olarak yorum yaparak hatta kimi durumlarda konser akışında değişiklik yaratarak da konsere dahil olabilmektedir.

Sonuç

Sonuç olarak, konser kavramının kendisinin dahi içinde belirsizlikleri barındırdığı bir durumda, dijital konserlerin tam olarak ne olduğunu ve bu konser türünün kapsamını, sınırlarını belirlemenin güç olduğu söylenebilir. Ancak çalışma içerisinde bir sınırlandırmaya gidilmesi gerekliliğinden dolayı dijital konserler, internet aracılığıyla izleyicisine ulaşan, canlı olarak gerçekleştirilen ve genellikle planlı olarak düzenlenen ve duyurulan etkinlikler olarak ele alınmıştır. Bu şekilde ele alınan dijital konserler incelenirken Türkiye’de gerçekleştirilen etkinlikler üzerinde durulmuş, örnek olarak ise Youtube üzerinden yapılan yayınlara yer verilmiştir.

Dijital konserlerin ortaya çıkışı internet teknolojisinin gelişimi ve bu gelişim sonucunda kişilerin gündelik hayat pratiklerinde ortaya çıkan değişiklikler ile yakından ilişkilidir. Burada bahsedilen değişiklikler, akıllı telefon, tablet gibi cihazların kişilerin gündelik hayatının bir parçası haline gelmesi, bu cihazların kişilerin iletişim biçimleri üzerinde yarattığı etkiler, bir iletişim aracı olarak sosyal medya platformlarının yoğun kullanımı gibi durumlar ile örneklendirilebilir. Bu değişiklikler de göz önünde bulundurularak dijital konserler ele alındığında ise bu türe ait belli başlı özellikler karşımıza çıkmaktadır.

Dijital konserler, izleyicisine etkinliğin gerçekleştiği mekanda bulunmadan etkinliğe katılabilme imkanı sunmaktadır. Fiziksel olarak mekanda bulunma zorunluluğu olmayan izleyici, internet teknolojisinin sağladığı olanaklarla istediği herhangi bir konumdan konsere ulaşabilmekte, yorum yaparak dahil olabilmekte ve hatta konser akışında değişiklik yaratabilmektedir. Bunların yanı sıra sosyal medya platformları yoluyla isteyen herkesin bu türde yayınlar yapabileceği de bir gerçektir. Ancak bu noktada yapılan bu türde yayınların, dijital konser olarak nitelendirilip nitelendirilemeyeceği bir soru olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bunların yanı sıra dijital konser türüne ait verilen bu özelliklerin, yalnızca bu konser türünde bulunduğunu söylemek ise çok da mümkün görünmemektedir. Televizyon kanalları aracılığıyla yapılan canlı konser yayınları, MTV Unplugged ve Akustikhane gibi konser programları da izleyicisine mekanda bulunmadan konseri dinleyebilme imkanı sağlamaktadır. Ayrıca televizyon aracılığıyla yapılan yayınlara da önceleri telefon yoluyla günümüzde ise yine sosyal medya platformları yoluyla ulaşmak mümkündür.

Bütün bunlardan yola çıkılarak dijital konserlerin -internet teknolojisinin gelişimi sonucu kendine gündelik hayat içerisinde yer edindiği bir gerçek olsa da- geleneksel medya kitle iletişim araçları yoluyla gerçekleştirilen etkinliklerden çok da bağımsız olmadığı düşünülmektedir. Çalışma içerisinde ele alınan örnekler de göz önünde bulundurulduğunda, geleneksel medya ve yeni medya arasında hem teknolojik hem de içerik açısından benzerlikler olduğu bir gerçektir.

KAYNAKÇA

- Attali, J. (2017). *Gürültüden Müziğe*. Gülüş Gülcügil Türkmen (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Holmes, T. (2008). *Electronic and Experimental Music Technology, Music, and Culture*. New York: Routledge.
- Jones, S. (2005). MTV: The Medium was the Message. *Critical Studies in Media Communication*, 22 (1), 83-88.
- Karadağ, G., Algül, A. (2018). Kullanımlar ve Doyumlar Yaklaşımı Bağlamında Genel Televizyon/Tematik Televizyon İzleme Alışkanlıkları. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 8 (4), 708-724.
- Metin, B. (2006). *Mekan-Müzik İlişkisi ve İzmir'deki Türkü Barlar*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Polat, H. (2018). Geleneksel Medyada Temsil Sorunu: Alternatif Bir Mecra Yeni Medya. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 38 (38), 45-60.
- Tokatlı, M. (2016). Yeni Medya'nın Geleneksel Medya ve Halkla İlişkiler Meslek Alanı Üzerine Etkileri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9 (45), 877-886.
- Williams, R. (2003). *Televizyon, Teknoloji ve Kültürel Biçim*. Ahmet Ulvi Türkbağ (Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Yanık, A. (2016). Yeni Medya Nedir Ne Değildir?. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9 (45), 898-910.

İnternet Kaynakları

- <https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/concert>
- <https://www.youtube.com/user/istanbulbluenight>
- <https://www.youtube.com/user/VFreeZone>
- <https://www.youtube.com/channel/UCDb4L7dgyY1NnKFXUhrN4fw>

“Theodor Adorno ve Walter Benjamin’de Sanat Eseri”

R. Görkem Aytimur

Gaziosmanpaşa Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü

Müzik Eğitimi Anabilim Dalı

ÖZET

Bu çalışmada 20. yüzyılın çağdaş iki düşünürü Theodor W. Adorno ile Walter Benjamin’in sanat üzerine olan düşünceleri, sanat eseri bağlamında ele alınmıştır. Düşünürlerin bu bağlamdaki düşünceleri ayrı bölümlerde belirtildiği gibi, birbirleriyle olan yazışmaları temel alınarak, karşılaştırmalı olarak da incelenmiştir. T. Adorno’nun “Eleştirel Felsefe”, “Kültür Endüstrisi”, “Kitle Kültürü”, “Müziğin Fetiş Karakteri”, “Müziksel Olumsuzlama”, ve “Yeni, İlerici ve Diyalektik Müzik” gibi düşüncelerinin bağlamları ile W. Benjamin’in “Aura”, “Flâneur”, “Fantazmagori”, “Alegori”, “Hikâye Anlatıcısı” gibi kavramları çerçevesinde sanata ve sanat eserine yaklaşımları ele alınmıştır. Sözü edilen düşünce ve kavramlar birbirleriyle karşılaştırılmış ve değerlendirilmiştir. Bu iki düşünürün düşünceleri bağlamında özsel bir sanat anlayışı, teknik gelişmelerle birlikte çoğaltılmış yapının sanatsal niteliğiyle karşılaştırılmış ve yeni bir sanat düşüncesinin olanağı ifade edilmiştir. Böylece Adorno ve Benjamin’in sanat üzerine olan düşünceleri, sanat eseri temelinde belirtilmiş ve bir kavramsal çerçeve oluşturulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Theodor Adorno, Walter Benjamin, Eleştirel Felsefe, Kültür Endüstrisi, Aura, Flâneur.

“Artwork In Walter Benjamin And Theodor Adorno”

R. Görkem Aytimur

Gaziosmanpaşa University Fine Arts Education

Department of Music Education

Abstract

In this study, two contemporary thinkers of the 20th century, Theodor W. Adorno, and Walter Benjamin's ideas on art were discussed in the context of artwork. The ideas of thinkers in this context, as stated in separate sections, are examined comparatively by taking their correspondences with each other. T. Adorno's thoughts of “Critical Philosophy”, “Cultural Industry”, “Mass Culture”, “The Fetish Character of Music”, “Musical Negation” and “New, Progressive and Dialectic Music” and W. Benjamin's “Aura”, “Flâneur”, “Fantazmagori”, “Allegory” and “Storyteller” were discussed in terms of art and piece of art regarding their approach. These ideas and concepts have been compared and evaluated with each other. In the context of the ideas of these two thinkers, a understanding of essential art has been compared with the artistic quality of the work which is replicated with technical developments and the

possibility of a new idea of art has been expressed. Thus, the thoughts of Adorno and Benjamin on art have been stated on the basis of artwork and a conceptual framework has been formed.

Keywords: TheodorAdorno, Walter Benjamin, Critical Philosophy, Culture Industry, Aura, Flâneur.

GİRİŞ

Bu çalışmada 20.yy'ın iki önemli düşünürü Theodor W. Adorno (1903-1969) ile Walter Benjamin'in (1892-1940) sanat hakkındaki düşünceleri sanat eseri temelinde ele alınmıştır. Bu iki düşünürün sanata dair bakış açıları karşılaştırmalı olarak ele alınmış, ortaklıklar ve karşıtlıklar bu çerçevede belirtilmiştir.

20. yy sanat dünyası için Adorno ve Benjamin'in düşünce ve eleştirileri büyük bir önemi ifade etmektedir. Bu iki düşünürün önemi dönemin sanat anlayışının toplumsal işlevini ve önemini vurgulamış olmalıdır. Siyasetten estetiğe, modern sanatlardan avangarda, özerk sanattan kitle kültürüne ve entelektüelden halk kültürüne uzanan bir çizgide sanat ve tarih üzerine yazmışlardır.

Adorno ve Benjamin'in sanat hakkında düşünceleri üzerine yapılan çalışmaların çoğunda bu düşünürleri iki farklı kutupta değerlendirme alışkanlığı oluşmuştur. Kendi aralarındaki yazışmalardan bile bu iki kutuplu değerlendirmeye sebep olan çatışma açıkça anlaşılmaktadır. Bununla birlikte Adorno ve Benjamin'in aynı tarihsel ve toplumsal koşulların içinde varolmuş iki düşünür oldukları da göz ardı edilmemelidir. Bu anlamda iki düşünürün kendi sanat düşüncelerine yükledikleri bağlamlar arasında benzerliklerin olup olmadığının araştırılması bu çalışmanın bir başka yönünü de ifade etmektedir.

Her iki düşünür, her ne kadar aynı görüşte olmasalar da sosyal eleştirinin bir şekli olarak sanat eleştirisini önemsemişlerdir. Onların sanat eleştirisi düşünceleri tarihsel ve toplumsal bir zeminedir. Benjamin sanatsal eleştirel tutumunu resim, edebiyat fotoğraf ve sinema üzerinden yapılandırırken, Adorno kendi müzisyen kimliğinden de yola çıkarak, müzik temelinde oluşturmuştur.

Aralarındaki iletişim ve etkileşimler birbirlerine yazdıkları mektuplarla belgelenmiştir. Bu mektuplardan da yola çıkarak Benjamin ile Adorno'nun sanat hakkındaki düşüncelerindeki çatışmaları kitle kültürünün ütopyacı potansiyelinin bir olanağı üzerine olduğu ifade edilebilir. Bir tarafta kitle kültüründen hiçbir koşulda yeni bir sanatsal anlayışın oluşamayacağı konusunda ideolojik eleştirel bir tutum sergileyen Adorno, diğer tarafta teolojik unsurla yapılanmış ve kitle kültürü içinde yeni bir sanatın olanağını olumlayan bakış açısıyla Benjamin.

Bu kavramsal çerçevede Adorno ve Benjamin'in sanat hakkındaki düşünceleri sanat eseri bağlamın karşılaştırılmalı olarak ele alınmıştır.

ADORNO VE BENJAMIN'İN SANAT ÜZERİNDE DÜŞÜNCELERİN KARŞILAŞTIRILMALI OLARAK İNCELENMESİ

Adorno ile Benjamin'in sanat ve sanat eseri üzerine düşünceleri arasında en temel karşıtlık sanat eserinin Teknik olarak yeniden üretilebilirliği üzerinedir. Yeniden üretilme

imkanlarıyla bir çeşit kopya olan ürünün sanatsal değerinin ne olduğu tartışmanın bir boyutuyken, bu ürünün ne amaçla tekrar üretildiği ya da neye hizmet ettiği konusu da bir başka boyutudur. Bu konular çerçevesinde Adorno ve Benjamin bazı temel ayrımlara düşmüşlerdir.

Adorno'ya göre yeniden, tekrardan ya da seri olarak üretilen yapının sanatsal değerinden geriye birşey kalmamıştır. Üretim ticari bir unsur haline dönüşmüştür. Yapıt, bir meta olarak, endüstri içinde talep ve arzu edilir fetiş bir ürünü haline gelmiştir. Müzik üzerine düşüncelerinde de olduğu gibi, yeniden üretilmiş bir ürünün hakikatle ilişkisi kopmuştur. O artık tüketim endüstrisi içinde “şeyleşmiş” bir metadır. Tarihsel ve toplumsal herhangi birşeye içkin olması mümkün değildir. Sadece bir ideolojinin ya da tüketim endüstrisinin ajitasyon ya da propaganda aracıdır. Özellikle fotoğraf ve sinemanın sanatsal değer olarak kabul edilir bir tarafı yoktur. Bu ürünler yanlış bir bilincin ve gerilemenin göstergesidir.

Benjamin sanat eserinin yeniden üretilmesi ya da çoğaltılması noktasında orjinal ürün karşısında aura kaybına uğradığını ve onun gelenekle olan bağlarının koptuğu konusunda Adorno ile benzer düşünmektedir. Bununla birlikte Benjamin, durumu sadece bir gerileme olarak ifade etmek istemez. Ona göre teknolojik gelişmelerle birlikte sanat toplumsal olarak kendine yeni iletişim olanakları bulmuştur. Yeniden üretimin sanatın sergilenme ve büyük kitlelere ulaşma imkanının arttırdığını belirtmektedir. Benjamin'e göre bu gerçekten önemli bir konudur. Büyük kitleleri etkilemekte özellikle sinema gibi üretim alanları değiştirici ve dönüştürücü bir rol oynamaktadır.

Benjamin'e göre Faşizm tekrardan üretilabilir ya da çoğaltılabilir olan ürünü tam da Adorno'nun söz ettiği gibi, propaganda aracı olarak kullanmaktadır. Bu aracın kitleler üzerindeki etkisi açıktır. Bir çeşit kitle iletişim araçları kullanılarak faşist propaganda estetize edilmektedir. Benjamin'e göre sanatın bu kitlesel gücünü görmemek yanlış olur. Benjamin'e (1969: 244) göre, 'siyasetin estetize edilmesi' olarak söylenebilecek Faşist olguya karşı, sanatın toplumcu yönde siyasallaştırılmasını gerektirmektedir.

Fiat ars, pereat mundus' diyen faşizm, tekniğin değişim euğrattığı, duysal algılamanın sanatsal düzlemde doyuma ulaştırılmasını, Marinetti'nin itiraf ettiği gibi, savaştan bekler. Bu, herhalde tam anlamıyla 'sanat sanat içindir'in gerçekleşmesidir. Bir zamanlar Homeros'ta, Olympos Dağı'ndakitanrıların gözünde bir tür sergi malzemesi olan insanlık, şimdi kendi kendisi için bir sergi malzemesi olup çıkmıştır. Kendine yabancılaşması, ona kendi yıkımını birinci sınıf bir estetik haz kaynağı niteliğiyle yaşatacak boyutlara varmıştır. Faşizmin politikayı estetize etme çabalarının vardıgı nokta, işte budur. Komünizm, buna sanatın politize edilmesiyle yanıt verir (Benjamin, 2009: 79).

Benjamin'e göre sanat eserinin görünümü ile onda içkin olan bulunan arasında dolaysız bir ilişki söz konusudur. Sanat eserinin tarihsel varoluşu görünümünde dile gelmektedir. Üstyapı ile altyapı arasında var olan bu alegorik durum aslında diyalektik bir ilişkidir. Bu nedenle lüks, moda gibi endüstriyel unsurlar Benjamin'e göre öylece kenara atılabilecek şeyler değildir. Oysa Adorno'ya göre sanat eserinin tinsel varlığı ile görünümü arasındaki böyle bir dolayısızlık kabul edilemez.

Materyal altyapı duyarlarımızla yaşanmış, deneyimlenmiş olan data'nın oluşturduğu bir yığındır. Üstyapı ise bir metaforudur. Metafor olarak, bu altyapının bilişimidir (idrakidir/ cognition'ıdır). Altyapı ile onun idraki arasındaki denkliği (correspondant oluşlarını) sağlayan da, birinden diğerine oluşturulan bu metaforlardır. Bu yüzden Benjamin, Adorno gibi, altyapı ile üstyapı arasındaki ilişkiyi incelerken, uzun uzadıya dolayımamalar (mediation) oluşturmaya yönelmek yerine, üstyapıyı bir metaforlar topluluğu olarak görmeyi yeğlemiştir. İşte bu tutum farkından olsa gerek, Adorno ve Horkheimer'in, Benjamin'i bu açıdan eleştirmelerine ve onun bu konuyu ele alış biçimini vülger (kaba) bulmalarına karşılık, Benjamin bunu bir eleştiri yöntemi olarak bilerek yapmış, geliştirmiştir. Aslında bu iki söylem görüldüğü kadar birbirlerine zıt değildir. Çünkü her

ikisinde de, ‘bir alanı kendi dilinden okumama’ gibi bir eksiklik söz konusu değildir (Oskay, 2015: 16-17).

Benjamin’in Sosyal Araştırmalar Enstitüsü’yle (Frankfurt Okulu’nun kurumsal kimliğiyle) olan ilişkisinde Adorno önemli bir rol oynamıştır. Özellikle Enstitü’nün Amerika yıllarında Benjamin, Adorno üzerinden iletişime geçmiştir. Bazı makalelerinin taslaklarını Enstitü’nün dergisi olan “Zeitschrift für Sozialforschung”da (Sosyal Araştırmalar Dergisi’nde) yayınlamak için Adorno’ya göndermiştir. Adorno Benjamin’in makalelerine çok eleştirel bir tutumla yaklaşmış, hatta bazı makalelerinin bu şekilde yayınlanamayacağını belirtmiştir. Enstitü Benjamin’i sürekli olarak teolojik anlatımdan seküler bir ifadeye biçimine dönmesi gerektiği konusunda uyarılmış, makaleleri üzerine değişiklikler yapmasını istemiştir. Herşeye rağmen özellikle Benjamin’in ölümünden sonraki süreçte Adorno ve Enstitü’nün Benjamin’e karşı tavrı değişmiş, onun düşüncelerindeki özgün bakış açısını anlamaya dönük tutum sergilemişlerdir. Adorno sonraki çalışmalarında da sıklıkla Benjamin’in teolojik ve materyalist öğeleri birleştirmesindeki özgünlüğünden söz etmiştir.

Benjamin’in felsefesinin zarif karşı konulmazlığı, felsefesinin kasıtlı hamlığıyla başa baş gider. Karşı konulmaz oluşu, ne Benjamin’in kendisine hiç yabancı olmayan büyü etkiden kaynaklanmaktadır, ne de öznenin söz konusu durumlarda çaresiz sonu olan ‘nesnellikten’. Karşı konulmazlığı daha çok, normal şartlarda aklın kendi bölünmüşlüğünden ötürü sanatı terk ettiği, ama teoriye dönüştürüldüğünde hayal olmaktan çıkıp benzersiz bir değere, mutluluk vaadine yönelişinden kaynaklanıyordu (Adorno, 2017: 11).

Adorno ile Benjamin’in sanat hakkında sıklıkla kullandıkları iki kavram ‘Yeni’ ve ‘Gelenek’ dir. Bu iki kavramla ilgili, en genel anlamı ile, benzer şeyler söylemektedirler. Her iki düşünür için ‘Yeni’ bir sanat anlayışının olanağı olumlanırken, ‘gelenek’ yeni sanat düşüncesi için geride bırakılması gereken bir kavramı ifade etmektedir. Bununla birlikte bu iki kavrama yüklenilen anlamlara ayrıntılı bir şekilde bakıldığında Adorno ve Benjamin’in farklı düşünceleri belirttikleri anlaşılmaktadır.

Adorno’ya göre yeni bir müziğin olanağı kültür endüstrisi içinde metalaşmış ve kitle kültürü içinde bir tüketim aracına dönüşmüş geleneksel batı müziği formlarının tarihsel ve toplumsal bir niteliğin taşıyıcısı olması mümkün değildir. Bu tür müziklerin toplumsal antinomilere çözüm bulma gücü de yoktur. Yeni müzik, endüstrinin dayattığı kolay ve hızlı tüketim alışkanlıklarına hitap eden, alışılmış geleneksel formlardan kurtulmalıdır. Yeni müzik tarihsel ve toplumsal tıne içkin olma gücünü yeni formlarda aramalıdır. Bu yeni form sanat alımlayıcısıyla entelektüel ve üst bir ilişki kurmayı gerektirmektedir. Yeni müzik geleneksel formlara ve sahneleme biçimlerine ait illüzyonu kırmalı, hakikate yönelmeli ve alımlayıcısı aldatmamalıdır.

Adorno özsel bir sanat anlayışı için sanat olgusuna dışarıdan eklemlenen ya da dayatılan ideolojik, politik veya tüketim endüstrisine ait herhangi bir etmenin reddedilmesi gerektiğini söylemektedir. Sanatın toplumsal gücü, tıpkı bir monad gibi, onda içkin olarak bulunmaktadır. Dış etmenler kabuğu sıyrıldıkça sanat eserinin sanatsallığı hakkında konuşmak mümkün olmaktadır.

Benjamin sanat eseri için, Adorno’nun Hegel’den alıntıladığı tarihsel ve toplumsal tin düşüncesine karşılık gelebilecek ‘Aura’ kavramını ortaya koymaktadır. Aurada tıpkı tin gibi, sanat eserinin özsel doğasını ifade etmektedir. Benjamin’de Adorno’dan farklı olarak sanat eserinin gelenekle olan ilişkisi Aura kavramı ile açıklanır. Sanat eserinin kült değeri sanatın özü ile gelenek arasındaki bağı imler. Oysa Adorno geleneği özsel bir durum olmaktan çok, bir form olarak ele almaktadır. Bu sebeple gelenekten kopuş Adorno’da, özsel bir sanat düşüncesiyle değil, endüstri içinde tüketim metası haline gelmiş bir sanatsal formdan uzaklaşma çabası olarak ele alınmıştır.

Benjamin'e göre Aura'sını kaybetmiş sanat eseri gelenekle bağlarını koparmış, sanatsal değerini yitirmiştir. Yeniden üretilen ya da kopyalanan sanat eseri için de bu Aura kaybı kaçınılmazdır. Bu durum niteliksel bir eksilmeyi ifade ederken, Benjamin'e göre çağın teknik gelişmeleriyle birlikte "Yeni" bir sanat anlayışının olanağını sağlamıştır. Bu yeni sanat anlayışında kitle iletişimi artmıştır. Böylece sanat yeni bir özellik edinmiş, ideolojik ve politik bir kimlik kazanmıştır.

Adorno'nun en temel eleştirisi, Benjamin'in metaların fetişleşmesi gibi kategorileri diyalektik olmayan bir biçimde kullanmakta oluşuydu. Daha önce değindiğimiz gibi, Adorno bütün insan şeyseleştirmelerinde (objectifications) belirli bir şeyseleşmenin gerekli bir öge olduğunu kabul ediyordu. Bunun sonucu olarak da, Benjamin'in metayı "arkaik" olan ile karşılaştırılabilir bir şey saymış oluşuna karşı çıkıyordu (Jay, 1989: 298).

Bu eleştiriler çerçevesinde Adorno, Benjamin'den makalesini gözden geçirmesini istemiştir. Bu makale bir kenarda beklerken, Benjamin üzerine olan en kapsamlı makalesi olan "*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı*"nı Adorno'ya göndermiştir. Bu makalede Benjamin özgün sanat eseri ve ona ona içkin aurası, aurasını kaybetmiş ürün ve onun kitle kültürü içindeki yeni sanatsal olanaklarını tartışmaktadır. Bu bağlamda fotoğraf ve sinemanın sanatsal değerini ve kitleler üzerindeki işlevsel rolünü belirtmiştir.

Benjamin bu makalesini yazdığı dönemde sanatla ilgili düşüncelerinde Brecht'den etkilenmiştir. Sanat yapıtının çoğaltılabilmesi ya da kopyalanabilmeyle birlikte fotoğraf ve sinema gibi yeni sanat alanlarını olumlaması, Brecht'in sanatın siyaset pratiği içindeki gücünü vurguladığı düşünceleriyle paralellikler taşımaktadır. Buna karşı Adorno ve Enstitü'nün diğer bazı üyeleri Benjamin'in Brecht'le olan fikrîsel bağlarını eleştirmektedir.

Brecht'in kitle iletişim araçlarıyla olan pratik ilişkisi söz konusudur... Edilgen bir eleştirel konumu reddetmiş ve yeni kitle iletişim araçlarını "döküntü" olarak küçümsemenin yalnızca bu döküntünün onlar için üretilmesini garanti altına almak olduğunu öne sürmüştür (Brecht'den aktaran Slater, 1998: 260).

Brecht 20. yy'ın yeni kitle iletişim araçlarının dönüştürücü gücünü önemsemektedir. Bu araçlar proletaryanın çıkarları için kullanıldığında "işlevsel olarak dönüştürücü" ya da "yıkıcı" bir potansiyele sahip olabilmektedir. Brecht'in kitle araçlarının kullanımı ile ilgili olumlu düşünceleri durağanlıktan uzak bir yapıdadır. Praksis alanında aktif eylemliliği incelemekte ve mücadeleyi vurgulamaktadır. "Oysa Adorno'nun kitle kültürü ve iletişim araçlarıyla ilgili eleştirel tutumu edilgen bir teori olarak gözükmektedir. Adorno'nun konumu, şeyleşmenin 'topyekün olumsuzlanması' olarak kalmakta ve somut ajitatif savaşı dışlamaktadır. Brecht ise aksine, teori-praksis bağına ilişkin materyalist bakış açısını korumuş ve eleştirel teorisinin (ve sanatın) bir muhataba bağlılığını vurgulamıştır... Adorno sanatı, söylemsel iletişim yoluyla somut toplumsal-politik savaşımına bağlamanın, bir yoksayar-asma değil, ama barbarlığa teslim olma biçiminde sanatın tamamen ortadan kaldırılması anlamına geleceğine inanır. Aynı zamanda 'hakiki' eleştirel sanat bize yalnızca zorunlu olarak anlaşılabilir yapıtlar verir." (Slater, 1998: 255-266)

Benjamin'in de sanat ve estetik düşüncelerindeki praksis kavrayışı Enstitü'den çok Brecht'in anlayışına daha yakındır. Frankfurt Okulu'nun pasif-eleştirel ve teorik tutumu karşısında Benjamin elitizmden ve entellektüeliteden uzak bir çizgidedir. Brecht'in 'Anti-entelektüel'ine yakındır ve sanatın pratik siyaset içindeki dönüştürücü gücünü benimsemektedir. Benjamin, "*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı*" makalesinde sinema üzerinden açıkladığı 'montaj' düşüncesinde de Brecht'in 'Epik Tiyatro'sundan etkilenmiştir.

Kitle iletişim araçları üzerinden sanatın kitleselleşmesi ve işlevsel dönüştürücü yapıya sahip olması Adorno ve Benjamin arasındaki tartışmanın temelinde olmuştur. Benjamin sanatın teknik gelişmeler sayesinde çoğaltılabilir olmasını aura kaybı olarak nitilemekte fakat bunu

yeni bir sanat düşüncesinin de olanağı olarak görmektedir. Sanat çoğaltım teknikleri ile birlikte kitleselleşmiş, daha geniş bir sergilenme imkanına ulaşmış ve politik bir güce sahip olmuştur. Özellikle fotoğraf, sinema ve radyo bu yeni sanat düşüncesinin iletilme araçları olmuştur. Adorno ve Horkheimer ise bu kitle iletişim araçlarının kullanımıyla birlikte, kültür endüstrisi içinde sanatın metalaştığını ve ticari bir unsura dönüştüğünü ifade etmektedirler. Benjamin'in bu araçların kullanımıyla kitleselleşecek ürünün devrimci bir güce sahip olabileceğini düşünmesi Adorno'ya göre çok iyimser bir beklentidir. Ona göre özerk sanat yapıtının gelenekle bağlarından koparıp, mitsel büyüğü Aura'sından kurtarmak adına kitle kültürü içinde metalaştırması kabul edilemez. "Sanat eserinin özerkliği, dolayısıyla da maddi formu, ondaki büyü ögesiyle aynı değildir" (Adorno vd., 2016: 182). Adorno'ya göre, özerk sanat eserini sadece büyüsel bir temele açıklayamaz.

Adorno Benjamin'in makalesi karşısında Mart 1936'da, eleştirel bir mektupla düşüncelerini şu şekilde açıklamıştır.

Yazılarınız arasındaki devamlılığın ve tutarlılığın sürdüğü son yazınızda, yapı olarak sanat yapıtı kavramını hem teolojinin sembolünden hem de büyüğü tabudan ayırdınız. Şimdi büyüğü atmosferi hiç sorunsuzca "özerk sanat yapıtına" aktarmanızı ve sanat yapıtına açık bir biçimde karşı-devrimci işlev yüklemenizi düşündürücü buluyorum ve burada Brecht'e özgü belli motiflerin çok inceltilmiş kalıntılarını görüyorum... Özerk sanat yapıtının merkezi mitsel değil; aksine bizzat kendi, diyalektik ve büyüğü olanı özgürlüğün işaretiyle birleştiriyor... Çalışmanız ne kadar diyalektik olursa olsun, özerk sanat yapıtı konusunda diyalektik değil; en temel ve bana müzikle ilgili çalışmalarında her geçen gün daha da önemli görünen deneyimi, yani tamda özerk sanatın teknolojik yasasını sıkı sıkıya takip etmenin sanat yapıtını değiştirdiğini ve sanat yapıtını tabulaştırma ve fetişleştirme yerine, özgürlüğe, bilinçli olarak üretilebilene, yapılması mümkün olana yaklaştırdığını görmezden geliyor (Adorno, 2017: 126).

Adorno sanat eserinin kitleler üzerinde dönüştürücü bir etkiye sahip olabileceğine hep şüpheyile bakmıştır. Bunun yerine yeni bir sanat düşüncesinin özerk sanatın kendi yapısı içerisinden oluşabileceğini ifade etmiştir. "Özerk sanatın teknik yasalarına uymadaki katı kuralcılık, bu sanatı değiştirir ve onu bir tabu ya da fetişe dönüştürmektense özgürlük durumuna, bilinçli olarak üretilip yapılabilen bir şeye yaklaştırır" (Adorno vd., 2016: 181). Bu bağlamda Adorno sanat eserinin işlevsel yapısı hakkında Brecht ve Benjamin'den ayrılmaktadır. Brecht'den ya da Benjamin'den farklı olarak sanatın kitleler üzerindeki politik ve dönüştürücü işlevi ilgili düşüncelerini de şu şekilde belirtmiştir: "Sanat eserlerinin politik olarak etkili olup olmadığı şüphelidir. Böyle birşey söz konusu olursa bile, bu etki genellikle yüzeyseldir. Diğer şekliyle bu eserin kendi yapısına ters düşmektedir. Sanat eserinin esas toplumsal etkisi büyük ölçüde dolaylıdır. Bu etki görünmeyen süreçlerde toplumun dönüşümünü destekleyen ve sanat eserinde nesnel olarak yoğunlaşmış olan tinsel bir katılımdır" (Adorno, 2006a: 242).

Benjamin'in sinemaya yeni bir sanatın öncü misyonunu yüklemesine karşı Adorno sinemayı ve montaj tekniğini de eleştirmiştir:

Sinema ve radyo günümüzde kendisini sanatmış gibi göstermek zorunda değildir. Herhangi bir işten başka bir şey olmadıkları hakikatini, bilerek ürettikleri zırvaları meşrulaştıran bir ideoloji olarak kullanılırlar (Horkheimer ve Adorno, 2014: 163).

Benjamin, Baudelaire ve Paris üzerine yaptığı çalışmasının Enstitünün dergisinde yayınlanması için Adorno'ya göndermiştir. Adorno'nun eleştirileri üzerine bazı değişikliklerle yaparak, 1938 yılında düzenlediği ikinci taslağı tekrar gönderir. Adorno da Kasım 1938'de yazdığı bir mektupla yeni eleştirilerini belirtmiştir. Mektuptan anlaşıldığı üzere, Adorno makalelerin diyalektik olma özelliklerini yetersiz bulmuş ve bu şekilde de yayınlanamayacağını belirtmiştir. Teolojik unsurların makaleden ayrılması gerekliliğini vurgulamıştır. Adorno, Benjamin'in

düşüncelerindeki ‘dolayım’ın eksikliğini ifade etmiş ve ‘büyü’ye ve ‘pozitivizm’e yatkınlığını eleştirmiştir.

“Teorinin dışlanması, bizzat ampirik verilerini olumsuz etkiliyor. Bir yandan bunlara yanıltıcı bir epik nitelik veriyor, öte yandan da, sadece öznel biçimde deneyimlenen olayları gerçek tarihi-felsefi ağırlığından yoksun bırakıyor. Başka türlü söylersem: Eşyayı adıyla çağırma yönündeki teolojik dürtü, olguların hayret ve şaşkınlıkla peş peşe sıralanmasına dönüşüyor. Bunu çok çarpıcı biçimde ifade etmek isteyen biri, çalışmanın büyü ile pozitivizm arasında bir yerde durduğunu söyleyebilirdi. Durduğun o nokta büyüün etkisi altında. Büyüyü de ancak teori bozabilir - senin o sağlam, iyi anlamda spekülasyon teorin. Sana yönelttiğim tek suçlama, bu teoriye sahip çıkmaman” (Adorno vd., 2016: 193).

Adorno Benjamin’i makalesinde kullandığı teorik dille ilgili eleştirmiş, altyapı ve üstyapı ilişkisinde ele alırken dolayimleri göz ardı etmesini doğru bulmamıştır. “Ona göre dolayimsız bir materyalizm, bir tür antropolojik bir materyalizm olmaktan öteye gitmez. Adorno, Benjamin’i böylece teoriyi ihmal etmiş ve teolojik bir motif olan nesnelere adları ile seslenme sonucu, olguları yüzeydeki görünümleriyle olduğu gibi yığmış olmakla eleştirir” (Gürbilek, 2012: 40). Benjamin’in alt-yapı ile üst-yapı ilişkisini uzun dolayimlarla anlatmak yerine metaforlarla açıklaması, Adorno ve Horkheimer tarafından “vulgar” (kaba) bir şekilde kavramlara yaklaştığı konusunda eleştirilmesine neden olmuştur. Adorno bu yazının da yayınlanmasına karşı durmuştur.

‘19. Yüzyıl’ın başkenti Paris’ ve ‘Baudelaire’de Bazı Motifler Üzerine’ makaleleri nihayet *Zeitschrift*’de, 1939’un ilk sayısında yayımlanmıştır.

SONUÇ

Adorno ve Benjamin’in sanat üzerine düşünceleri karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. İki düşünürün sanat hakkındaki düşünceleri üzerine farklılar ve ortaklıklar şu iki temel kavram üzerinde yoğunlaşmıştır:

- 1) Sanatın **Gelenekle** İlişkisi
- 2) **Yeni** Bir Sanatın Olanacağı

Adorno sanat eserinin sanatsal niteliğini özerk bir sanatın içkin doğasıyla değerlendirmiştir. Ona göre, bir sanat eserinin niteliği, eserin monadik özünde içkin olarak bulunan tarihsel ve toplumsal tınıyla ilişkilidir. Bu tın, sanatın toplumsal talep ve isteklere karşılık verebilecek içkin özelliğidir. Bununla birlikte tın, sanatın kendini monadik yapısından kendi dışındakine doğru açılmadığı uzamıdır. Sanatın tarihsel ve toplumsal antimonileri açığa çıkarma ya da onlara çözüm bulma gücü, sanatsal anlamda ilerlemenin temel ilkesidir. Sanatın bu hareket dinamiği, onun eleştirel konumuyla ilişkilidir. Eleştirel tutum sayesinde sanat kendi özünden daha fazla bir anlama ulaşır.

Adorno’ya göre yeni bir sanatın olanağı da sanatın eleştirel tutumundadır. Sanat, kültür endüstrisi içindeki yozlaşmış ve yanlış bilinç üreten geleneksel form ve teknikleri eleştirir. Yeni ve ilerici bir sanatın eleştirdiği yapıların niteliği, geleneğin uyum temellindeki estetik ve güzellik anlayışına dayanmaktadır. Kendi özünden toplumsal talep ve isteklere karşılık verebilecek bir negasyon olarak açılanan yeni sanat, geleneğin kültür endüstrisi içindeki metalaşma sürecine hizmet eden yapılarını reddederek sanatsal niteliğini kazanmaktadır. Özetle yeni sanatın olanağı geleneğin eleştirisiyle mümkündür.

Benjamin’e göre sanatın gelenekle ilişkisi ve yeni bir sanatın olanağı Adorno’nun düşüncelerinden farklı yapıdadır. Ona göre sanatın özü, ilk sergilenme amacındaki dinsel ve

törenselleşmiştir. Sanatın kült değeri olarak söz ettiği bu kavramı sanatın geleneğiyle bir tutmaktadır. Bir eserin sanatsal niteliği biricikliğiyle ilişkilidir. Böylece sanatın biricikliği, özsel, törenselleşmiş ve geleneksel anlamıyla aynı şeyi ifade etmektedir. Benjamin sanatın bu yapısını ‘aura’ olarak isimlendirmektedir. Sanat eserinin biricikliği ile aurası dolaysız ilişkilidir. Özetle, Benjamin’e göre sanatın geleneği olan bağı (kült değeri), özerkliği, aurası ve biricikliği aynı kavramsal bütünü ifade etmektedir.

Benjamin, teknik anlamdaki yeni gelişmelerle beraber kopyalanabilir ya da çoğaltılabilir olan bir yapının sanatsal niteliğini yani aurasını kaybettiğinden söz eder. Burada en temel olan, yeni tekniklerin kullanımıyla birlikte, sanatın gelenekle olan bağlarını koparmış olmasıdır. Bu, Benjamin’e göre sanatın aurasını kaybetmesidir.

Aurasız yeni ürünün asıl varlık alanı tüketim endüstrisi içindedir. Bu ürünlerin geleneksel anlamda sanat niteliği yoktur, ancak büyük kitlelere ulaşılabilirliğindeki kolaylık sayesinde, yeni bir niteliğe sahip olmuşlardır. Kitleselleşmiş bu ürünlerin, kitleler üzerindeki etkileri de geleneksel sanat düşüncesinden farklıdır. Ulaşılabilir olmalarındaki kolaylık sayesinde büyük kitleleri etkileyecek olanağı da edinmişlerdir. Bu sayede sanatın kült değeri yerini sergilenme değerine bırakmıştır. Sergileme değeriyle birlikte sanat ideolojik bir iletişim imkânı da elde etmiş, propaganda amaçlı araçsal bir işlev kazanmıştır. Benjamin’e göre yeni sanatın, sanatsal gücü gelenekle olan ilişkisi yerine, kitle iletişimindeki bu araçsal işlevindedir. Teknik gelişmelerle birlikte sanat, kitle kültürü içinde yeni bir estetik dil yaratmıştır.

Sonuç olarak her iki düşünürün ortak kullandıkları ‘gelenek’ ve ‘yeni’ kavramlarına başka anlamlar yüklediklerini söylemek mümkündür. Özsel anlamda sanatın metafiziksel ya da teolojik bir kökeni olduğu düşüncesi, her iki düşünürde de ortaktır. Bununla birlikte Adorno ve Benjamin’e göre gelenek, yeni bir sanatın olanağı için terkedilmesi gereken bir kavramdır. Adorno geleneği kültür endüstrisi içindeki yoz sanatsal form ve teknikler olarak açıklarken, Benjamin yeni bir sanatın olanağını engelleyen baskıcı bir nitelik olarak ele alır. Adorno’ya göre sanatın özü tüm dışsal etkilerden uzak, bir töz iken, Benjamin’e göre sanatın geleneğiyle aynı şeydir. Son olarak, yeni bir sanatın olanağı Adorno’ya göre, kültür endüstrisi içindeki geleneksel yapılara karşı konumlanacak yeni formlarla söz konusu olurken; Benjamin’e göre, kültür endüstrisi içindeki araçların, sanatı teknik anlamda yeniden üretilmesiyle mümkün olmaktadır.

KAYNAKÇA

- Adorno, W., (2006), *Aesthetic Theory*, (R. Hullot-Kentor, Trans.) New York: Continuum Press.
- Adorno, T. W., (2017), *Walter Benjamin Üzerine*, (D. Muradoğlu, Çev.) İstanbul: YKY.
- Adorno, T. W., Benjamin, W., Bloch, E. & Lukacs, G. (2016), *Estetik ve Politika*, (E. Gen, T. Belge, B. Aksoy, Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benjamin, W., (1969), *Illuminations: Essays and Reflections*, (H. Arendt, Edit.; H. Zohn, Trans.), New York: NY Schocken Books.
- Benjamin, W., (2009), *Pasajlar*, (A. Cemal, Çev.) İstanbul: YKY.
- Gürbilek, N., (2012), *W. Benjamin’in “Son Bakışta Aşk” kitabının sunuş bölümü*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Horkheimer, M., Adorno, T.W., (2014), *Aydınlanmanın Diyalektiği*, (N. Ülner, E. Ö. Karadoğan, Çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Jay M., (1989), *Diyalektik İmgelem*, (Ü. Oskay, Çev.), İstanbul: Ara Yayınları.
- Oskay, Ü., (2015) *W. Benjamin’in “Estetize Edilmiş Yaşam” kitabındaki “Walter Benjamin Üzerine” isimli yazısı*, İstanbul: İnkilap Yayınları.
- Slater, P., (1998), *Frankfurt Okulu*, (A. Özden, Çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınları.

“Türk Müziğinde Kadın Besteci Olmak; Kütahyalı Nilüfer Özkan Örneği”

Sinem Gözcü

Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Müzik ASD Öğrencisi
gozcu.sinem90@gmail.com

Doç. Dr. Çağhan Adar

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
cadar@aku.edu.tr

ÖZET

Kadının toplumdaki yeri ve önemi oldukça büyüktür. Hayatın her alanında olduğu gibi gerek aile içi dengelerin sağlanmasında gerekse toplum arasında bir köprü görevi yerine getirmesi açısından kadının toplumda yeri önemlidir. Sadece ev yaşamında değil mesleki ve sosyal yaşamda da kadınlar birçok başarılarla imza atmaktadırlar. Özellikle güzel sanatlar alanlarında dünya genelinde birçok başarıya imza atmış kadın sanatçılar bulunmaktadır. Müzik alanında da bestekâr, eğitimci ve icracı olarak birçok kadın sanatçı yetişmektedir. Türk müziğinde kadın bestekâr geleneği Osmanlı döneminde 17. Yüzyılda Reftar Kalfa ile başlamış sonrasında Dilhayat Kalfa ile devam ederek günümüze kadar gelmiştir. Bu sanatçılar gerek makamsal gerekse usûl bakımında önemli eserleri repertuarımıza kazandırmışlardır.

Çalışmamızda bu kadın bestecilerden birisi olan Nilüfer Özkan’ın bestecilik yaşantısı, besteleme teknikleri ve bestelerine bakış açısı ve bestecilikte karşılaştığı zorlukların tespiti amaçlanmıştır. Çalışmada veri toplamak amacıyla tarama yöntemi ve görüşme formu kullanılmıştır. Çalışmanın alana katkı sağlayacağı ve kadın bestekârları teşvik edeceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Bestecilik, Kadın, Nilüfer Özkan.

“To Be A Woman Composer In Turkish Music: Nilüfer Özkan From Kütahya”

Sinem Gözcü

Afyon Kocatepe University Social Sciences Institute Music Department Student
hasanhuseyinpoyraz32@gmail.com

Assoc. Prof. Dr. Çağhan Adar

Afyon Kocatepe University State Conservatory
cadar@aku.edu.tr

ABSTRACT

The place and importance of women in society is quite large. The place of women in society is important in terms of providing both internal balances and performing a bridge between society as in all areas of life. Women have achieved many successes not only in home

life but also in professional and social life. There are women artists who have achieved many successes in the fields of fine arts especially in the world. Many female artists are trained in music as a composer, educator and performer. The female composer tradition in Turkish music started with Reftar Kalfa in the 17th century and then continued with Dilhayat Kalfa. These artists have gained important works both as a maqam and as a ritm in our repertoire.

In this study, one of the female composers, Nilüfer Özkan's composition life, composing techniques, point of view to her compositions and the difficulties she encountered in composition is intended of detection were aimed. Screening method and interview form were used to collect data. It is thought that the study will contribute to the field and encourage women composers.

Keywords: Composition, Female, Nilüfer Özkan.

TOPLUMSAL CİNSİYET

Toplumsal cinsiyet en kısa anlamıyla; kadın, erkek ve diğer cinsiyetlerin sosyal bir yapı içerisinde yorumlanması, doğal olarak ortaya çıkmış ortak duygulara ve biyolojik farklılığa dayanan, temelde çeşitli kültürel ve sosyal yapının prensipleri ile düşüncelerinin bileşkesidir (Sarkissian, 1992:337).

Tarih boyunca kadının toplum üzerindeki yeri ve önemine bakıldığında, genellikle geri planda kaldığı; ancak kadının gerek aile içi dengelerin kurulmasında gerekse toplum arasında bir köprü görevi oluşturması açısından kadının yeri ve önemi büyüktür.

Tarihin belirli dönemlerine bakıldığında da Orta Çağ'dan günümüze kadar olan süreçte kadının toplum üzerindeki konumu çeşitli alanlarda belirginlik göstermiştir.

Özellikle Güzel Sanatlar alanlarında dünya genelinde birçok başarıya imza atmış kadın sanatçılar bulunmaktadır. Müzik alanında da bestekâr, eğitimci ve icracı olarak birçok kadın sanatçı yetişmektedir.

Toplumsal cinsiyet, bireyin belli bir cinsten olduğuna ilişkin bilgiye, bu bilgi dâhilinde olmak üzere toplumsal düzlemde bireyden beklenenlere ve toplumda bireye biçilen konuma işaret eder (Vatandaş, 2007: 29-56).

Toplumsal cinsiyet biyolojik ayırmadan çok daha öte ve geniştir. “Bireyin biyolojik cinsiyetinin doğrudan bir sonucu olmak zorunda değildir” (Giddens, 2012: 505).

Türk toplumunda var olan toplumsal cinsiyet ayrımını ve kadınlık olgusunu, toplumsal kültürel dokunun genel yapısıyla birlikte ele almak gerekir. Türk toplumunda kadını ayırtıran toplumsal cinsiyetin varlığı, toplumun yüzyıllarca biriktirdiği, oluşturduğu ve temsil ettiği kimlikle birlikte okunarak anlamlı kılınabilir. Bu doğrultuda kadın, toplumsal cinsiyet ayrımına hem erkekler ve toplumun geneli tarafından maruz bırakılmakta ve hem de aynı toplumdan müstakil olarak yaşamakta gibidir. Türk toplumu birçok yönüyle kendine has bir toplumdur; içerisinde birbirine zıt pek çok parçacık barındırabilmektedir.

Toplumun renkliliği, kimi zaman az bilen bazen çok yanılan yönleri, heyecanlılığı, hem Doğululuğu hem Batılılığı, bölgeler arasındaki uçurumları, çok kültürlülüğü, kısmen refleksi benzer otomatik geleneksel tutuculuğu ya da tam tersi, olmadık derecede teslimiyetçiliği...(Bingöl, 2014: 108-114).

Toplum iki cinsten oluşur. Fakat her ikisi de varoluşlarında ve gelişimlerinde birbirine bağlı olmalarına rağmen, toplumda yer alma biçim ve imkânları açısından birbirlerine oranla önemli farklılıklara sahiptirler. Bunun en somut alanlarından birisi kamusal alana yansıyan

boyutunda, mesleklerde, cinslerin temsil durumu ve konumları eşitlik değil, farklılık ve hatta ayrımcılık temelinde oluşmaktadır (Vatandaş, 2003: 42).

TOPLUMDA KADIN

“Kadının toplumdaki yeri sorunu, tarihsel kökenleri oldukça derinde olan bir sorundur. Toplumlarda, tarih boyunca hep ezen ve ezilen, güçlü ve zayıf, efendi ve köle diye nitelendirilebilecek toplumsal sınıflar olmuştur. Bu ayrımın, elbette ki dezavantajlı sınıfı sürekli yalnızca kadınlardan oluşmamıştır. Ancak şu da bir gerçektir ki, kadınlar; bu ayrımdan en fazla zarar gören taraf olmuştur.” (Geçit, 2013, s.108).

Türk kültürünün kadına vermiş olduğu annelik ve eşlik ödevi, Cumhuriyet döneminde çağdaş medeniyetler seviyesine ulaştırılmak istenen toplum için yapılan çeşitli inkılaplarla yeni bir boyut kazanmıştı. Modernleşme süreci, başta toplum için bir zenginlik olarak görünse de, uygulanış biçiminde yapılan yanlışlar sebebiyle mevcut durumu daha da içinden çıkılmaz hale getirmiştir. Türk kadınına bu dönemde sağlanmaya çalışılan özgürlük ve modernlik imajı zaman içinde farklı bir boyuta dönüşmüştü. Çünkü kadınlar kazanmış olduğu yeni ekonomik ve siyasal haklar ile toplumda daha görünür hale gelmeye ve erkeklerle eşit haklara sahip olmaya başlamıştı. Fakat yaşanan bu değişim toplumun her alanına nüfuz edememiş, taşra ve büyük kasabaların sahip olduğu kadın nüfusu arasında bir ikilem yaratmıştır. “Türkiye, küreselleşme ve gelenekselliğin tüm çelişkileriyle etkileşim içinde bulunan bir ülke olarak, kadınların statüsü açısından ilginç bir örnek oluşturur (Arat, 1996, s.47).

KADIN ROLLERİ

Bireyin içinde yaşadığı toplumun kültürü; bir kadın ve erkeğin nasıl davranacağı, nasıl düşüneceği ve nasıl hareket edeceğine ilişkin beklentileri ortaya koyan, yani kadın ve erkeği sosyal olarak yapılandıran özellikleri belirlemektedir (Akın ve Demirel, 2003: 74; Üner, 2008:6; Powell and Greenkouse, 2010:1012).

Bütün toplumlarda doğuştan gelen biyolojik farklılıklar kültürel olarak yorumlanıp değerlendirilir. Böylece kadınlar ve erkeklerin hangi davranış ve faaliyetleri yapabileceklerine, hangi haklara ve güce kimin ne derece sahip olduğuna veya sahip olması gerektiğine ilişkin toplumsal beklentiler geliştirilir. Bu beklentiler, toplumdan topluma ve aynı toplum içinde bir toplumsal kesimden diğerine kısmen değişse de özünde ortak noktalar vardır. Bu öz, toplumsal cinsiyet temelli asimetrinin yani farklılıklar ve eşitsizliklerin varlığıdır (Ecevit, 2003: 83).

Söz konusu toplumsal kalıp yargılarına göre herhangi bir insanla ilgili beklentilerin neler olacağı doğrudan cinsiyete bağlıdır. Buna göre erkeklerden güçlü olmaları, ailelerini geçindirmeleri, çevre üzerinde belirli bir etkinlik ve kontrol sağlamları; kadınlardan ise sabırlı, anlayışlı olmaları, evi çekip çevirmeleri, insan ilişkilerini düzenlemeleri beklenmektedir (İmamoğlu, 1991: 832).

Ailenin sosyo-ekonomik düzeyinin ve karı ve kocanın eğitim düzeylerinin yükselmesi, anlaşılarak evlenmiş olmaları, kadının çalışması ve ortak gelire katkısının artması gibi özellikler gösteren daha modern yapıdaki ailelerde kadın-erkek rollerinin daha eşitlikçi yönde değişmekte olduğu gözlenmektedir (Bener, 2011: 160).

Eken (2006) tarafından yapılan bir çalışmada, toplumsal cinsiyet olgusu temelinde Türk Silahlı Kuvvetleri’nde kadın subayların mesleki rol ve aile içi rol etkileşimleri incelenmiştir. Elde edilen sonuçlara göre kadın subayların ailelerinde geleneksel rol dağılımının devam ettiği, ancak bu ailelerde erkeklerin ev içi sorumluluklara katılımının daha fazla olduğu belirlenmiştir.

Aile içi rol dağılımı konusunda kadın subaylar geleneksel ilişkileri sürdürürken, karar verme sürecinde daha eşitlikçi ve katılımcı ilişkilere sahip oldukları bulunmuştur (Bener, 2011: 161).

SANATTA KADIN

Kadının görsel dilde, yani medyada, yazın dilinde, özel ve kamusal alanda, iş hayatında, siyasette, kültür ve sanatın her alanında erkekle arasındaki ayrımın pekiştirildiği aşıkardır. Bu bağlamda sanat alanında kadının görmezden gelindiğinin ve cinsiyet ayrımcılığının yapıldığının en somut örneklerinden biri olarak Gombrich'in 'Sanatın Öyküsü' adlı kitabında tek bir kadın sanatçıya yer verilmemesi gösterilebilir (Harris, 2013, s. 53).

Sanat alanında kadın hareketi 1960'lı yıllarda kendisinden önceki genel feminist hareketin etkisiyle başlar. Sanatta kadın hareketi; sanat tarihinden dışlanmış kadın sanatçılar olarak ilk başlarda erkek egemen sanat dünyasına girmeyi ya da kabul görmeyi amaç edinirken sonrasında cinsiyetçi sanat tarihini eleştirip yeniden yazmayı hedeflemiştir (Öztürk, 2013, s. 84). Linda Nochlin sanat tarihinin feminist bir bakış açısıyla sorgulanmasında önemli bir yeri olan "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" adlı makalesinde tarihte kadın sanatçıların olmayışının nedeninin düşünüldüğü gibi kadınların erkekler kadar yetenekli olmadığından değil, kadınlara erkekler kadar olanaklar sağlanmadığından kaynaklandığını söyler (Nochlin, 1971, s. 133).

Birinci kuşak sanatçılar (1960-70) daha çok sanat tarihinden dışlanan kadın sanatçıları keşfetmeye çalışmış, kadın sanatçıların sanat kurumlarında çok az temsil edildiği üzerine vurgu yapmış ve geleneksel kadın yaratıcılığı ürünlerin düşük sanat sayılıp yüksek sanat kategorisine erişemediği konularını gündeme getirmişlerdir (Öztürk, 2013, s. 86).

Kadın sanatçılar eril sanat tarihinde, sanatın nesnesi olarak yer almış, bireysel çabalar dışında sanatın öznesi olarak varlık gösterememişlerdir. Eril iktidar kadınları kendi menfaatlerine uygun olarak temsil etmiş ve bu temsil yöntemlerini biçimlendirmiştir. Toplumdan topluma değişkenlik gösterse de eril iktidarın belirlediği kadınlığa dair genel kodlar vardır. Bu kodların simgeler, göstergeler ve işaretler yardımıyla içselleştirilmesi sağlanmıştır (Harris, 2013, s. 116).

MÜZİKTE KADIN

Her toplumu kaynaştıran bir arada tutan tasada ve kıvançta ortak eylemler sergileyen, çeşitli değerler bulunmaktadır. Bu değerler içinde en önde gelenleri ise gelenek ve göreneklerdir. Malinovski'nin belirttiği gibi "toplumsal davranışın maddi yanını izole etmek, ya da sembolik yanlara hiç girmeden bir toplumsal çözümleme yapmak olanaksız olacaktır (Varlı, 2007:2).

Halk kültürü ve gelenek görenekler içerisinde önemli yere sahip olan kadınlar hakkında günümüze kadar yapılan araştırmalarda kadının kimliğine dair genel bir tasvir yapılamamaktadır. Bunlardan çıkan sonuç feminist yazarların fikirlerini de doğrular nitelikte sayılabilir. Kadının varlığı erkeğin bakış açısı ile yazılı metinler ile aktarılmıştır. Bu noktada bu yazılı ve sözlü araştırmanın temel kavramlarından biri ön plana çıkarılır, "kadının kültürel kimliği ve müzikal varoluşu" erkeğin bakış açısından çıkarılarak objektif ve kadına dair imgelerle ele alınmalıdır.

Bu noktadan kadın ve erkek kimliğine dair cinsiyet kavramına dönecek olursak "Genel olarak toplumsal cinsiyet kadın ve erkekler için toplumsal olarak oluşturulmuş roller, davranış ve beklentilere işaret etmek için kullanılan bir kavramdır. Bu kavram kadın ve erkeğin biyolojik farklılıklarına işaret eden biyolojik cinsiyetten farklıdır. Bütün toplumlarda doğuştan gelen bu biyolojik farklılıklar kültürel olarak yorumlanıp değerlendirilir. Böylece davranış ve faaliyetlerin kadın ve erkekler için uygun olduğuna bu iki cinsin hangi haklara ve kaynaklara ve güce ne derecede sahip olması gerektiğine dair toplumsal beklentiler geliştirilir." (Özkişi, 2009: 12)

TÜRK MÜZİĞİNDE KADIN OLMAK

Müziğin cinsiyetleştirilmesi sadece bir erkeğin ya da kadının duygusal ayrımına değil aynı zamanda güçlü duygu (erkek) / hassas duygu (kadın) ayrımına yol açmıştır. Cinsiyete dayalı estetik savunucularına göre, özellikle kadınların bestelemesi düşünülen "kadınsı" müzik hassas, zarif, duygusaldır ve şarkı ve piyano parçaları gibi küçük biçimlerle sınırlıdır. Diğer taraftan "erkeksi" müzik kuvvetli, orkestrasyonu görkemli ve armonik ve kontrapuntal yenilikte güçlüdür. Opera, senfoni ve diğer kapsamlı eserler bu akıma dâhildir (Carol, 1982: 44).

On dokuzuncu yüzyılın son yirmi yılı, kadınların besteciliğe katılımı açısından bir dönüm noktasıdır. Tarihte ilk kez önemli sayıda kadın besteci, erkeklerin hâkim olduğu müzik alanına girmiştir. Bu büyük değişikliğin genel ve önemli bir nedeni, konservatuarlarda kadınlara verilen eğitim hakkının genişletilmesi; ikinci ise İlk Feminist Akım'ın etkisidir (Neuls, 14-15). Kadın bestecilerin profesyonel etkinlikleri bu dönemde düzenli bir artış göstermiş, 1890'larda Atlantik'in iki tarafındaki konserlerde halka kadın bestecilerin yapıtları sunulmuştur.

Osmanlı Türk Musikisinin sarayda oluşmaya ve kimliğini kazanmaya başladığı yıllardan, sarayın siyasi gücünü kaybettiği yıllara kadar geçen dönem, musikişinaslar açısından incelendiği zaman; padişah huzurunda yapılan tüm musiki meclislerinin erkek hanende, sazende ve bestekârlardan oluştuğu görülmektedir. Kadınlardan oluşan musiki topluluklarının varlığı kaynaklar doğrultusunda tespit edilse de; icra kadınlar arasındaki musiki meclislerinde ve haremde yapılmaktadır (Çolakoğlu, 2010: 182). Osmanlı/Türk müzik kültürü içinde yer alan bestecilerin sosyal/ekonomik konumları ve bunların teknik/estetik yönleri henüz ayrıntılarıyla ele alınabilmiş değildir. Osmanlı/Türk kültüründe kadının sosyal profili ve konumu, karmaşık bir konu olarak karşımızda durmaktadır.

Kadının toplum dışında kaldığı ve buradan hareketle, üretim ilişkilerinde aktif rol oynayamadığı genel olarak kabul edilen bir görüştür. Halbuki bu ve benzeri fikirler ne bilimsel araştırma teknikleri kullanarak yapılan çalışmalara ne de objektif bir anlayışla ifade edilen kanaatlere dayanır. Çoğu ön yargıyla ifade edilmiştir. Türk müzik kültürünün asal öğelerinden ve temel kaynaklarından biri de kadınlardır. Kadınların müzik uygulamaları kent-saray muhitinde farklı, yerel-taşra muhitinde farklı karakterlerde karşımıza çıkmaktadır. Tarihteki önemli Kadın bestekârlardan örnek olarak; Reftar Kalfa ile başlayan ve Kurtuluş Savaşı'nın kahraman kadınlarına kadar tüm sanat dallarında olduğu gibi Türk Mûsikîsi geleneği içinde kadının bestekârlık yönündeki emeğini ve bestelemiş olduğu eserlerini ilmek ilmek işlediğini görmekteyiz; Reftar Kalfa, Dilhayat Kalfa'dan önce yaşamış mühim bir saz eseri bestekârı olan kadın sanatkârlarımızdandır. Dilhayat Kalfa devrinin en iyi tanbûri ve hânendelerindendir. Türk Musikisinde klasik dönemin en büyük kadın bestecilerindendir. Leyla Saz 1850 yılında İstanbul'da doğmuş, 1936 yılında yaşamını yitirmiştir. Türk besteciliğinin yanı sıra yazar ve şairdir. Müzik ve edebiyat alanlarında tanınmış kadın sanatçımız aynı zamanda piyano, ud,

keman çalmayı öğrenmiştir. Neveser Kökdeş 1904 – 1962 yılları arasında İstanbul’ da yaşamıştır. Tanbur, piyano ve gitar çalmayı öğrenmiştir. Bir süre İstanbul Radyosu’nda Tanbur sanatçısı olarak Mûsikî çalışmalarına devam etmiştir.

ARAŞTIRMANIN AMACI

Tarih boyunca ataerkilliğe direnebilmiş tek toprak parçası Anadolu olup, akla gelen ilk kavramlardan birisi ‘kadın’ dır. Toplumda kadının karşılaştığı zorluklar ve toplumsal baskıdan dolayı sanatsal yönde çekingen kaldığı görülmektedir. Konuya örnek olarak Nilüfer Özkan’ın bestekârlık hayatında olumlu ve olumsuz karşılaştığı ama yendiği oluşumlar derinlemesine incelenmiştir. Bu çalışmanın alana katkı sağlayacağı ve geri planda kalmış kadın bestekârları teşvik etmek amaçlanmıştır.

ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Türk Makam Müziği’ndeki kadın icracı ve bestecilerin sayısı 20. yüzyıla kadar çok da fazla değildir. 20. Yüzyıldan sonra Dilhayat Kalfa ile kadın bestecilerin sayısı artmaya başlamış ve günümüze kadar devam etmiştir. Bu zaman sürecinde kadın bestekârların yapmış olduğu bestelere her zaman bir önyargı ile bakılmış bu da kadın besteci olma yolunda ilerleyen bestekârlarda olumsuz bir durum oluşturmuştur.

Bu çalışma ile kadın besteci olarak Nilüfer Özkan incelenmiş, kadın bestecilerin kendini geliştirme süreci ve karşılaştıkları olumlu veya olumsuz etkenler saptanmıştır. Bu çalışmanın kadın bestecilere bir ışık tutacağı ve bestecilik alanında daha fazla teşvik edeceği düşünüldüğünden dolayı önemli görülmektedir.

ARAŞTIRMANIN VERİ TOPLAMA YÖNTEMLERİ

Araştırmada ulaşılabilen yazılı kaynaklar, konu ile alakalı internet ortamından ulaşılabilen bilgiler, yarı yapılandırılmış görüşme ve kılavuz kişi Nilüfer ÖZKAN ile röportaj yapılarak elde edilen veriler düzenlenmiştir.

BULGULAR ve YORUM

Yapılan araştırmada; toplumda kadının karşılaştığı zorluklar ve toplumsal baskıdan dolayı sanatsal yönde çekingen kaldığı görülmektedir. Kadının görsel dilde, yazın dilinde, özel ve kamusal alanda, iş hayatında, siyasette, kültür ve sanatın her alanında erkekle arasındaki ayrımın pekiştirildiği sonucuna varılmıştır.

Konuya örnek olarak Nilüfer Özkan’ın bestekârlık hayatında olumlu ve olumsuz karşılaştığı ama yendiği oluşumlar derinlemesine incelenmiştir. Nilüfer Özkan ile yapılan röportajda hayatı, sanatsal ve eğitimci kişiliği, Türk Müziği bağlamında bestelemiş olduğu eserleri ve eserlerin makamsal özellikleri hakkında bilgilere ulaşılmıştır.

Nilüfer Özkan’ın Hayatı;

- Nisan 1946 yılında Kütahya’ da doğmuştur.
- İlkokul, ortaokul ve lise öğrenimini Kütahya’ da tamamlamıştır.
- İlkokul yıllarında müzik derslerinde Sanat Müziği şarkıları söyleyerek başlamıştır.
- Babasının da ud ve keman çaldığı bilinmektedir.

- Nilüfer Hanım ilkokul ve lise çağlarında çocuk korolarına katılmıştır.
- Liseden sonra Sanat Müziği korolarında yer almıştır.
- Yükseköğrenimini Ankara’da tamamlamıştır. Kız Teknik Yüksek Öğretmen Okulu’nun Çocuk Gelişimi ve Eğitimi Bölümünden mezun olmuştur.
- Kütahya Kız Meslek Lisesine Öğretmen olarak atanmıştır, 1993 yılında da emekli olmuştur.
- Yetiştirdiği zamanlarda ağırlıklı olarak radyolardan Sanat Müziği dinler ve eserleri radyolardan dinleyerek öğrenmiştir. Geniş bir repertuvaya sahiptir.
- Sanat Müziği bağlamında makam, usûl ve nota bilgisinin olmadığını söyleyen Nilüfer Hanım, bunlara rağmen kulağının kuvvetli olması ile birlikte birçok eser bestelemiştir.
- Kütahya’ da bulunan her koroda yer almıştır.
- Öğrendiği tüm eserleri mırıldanır, zaman içinde mırıldandığı melodileri beğendiği şiirler üzerinde uyarlamaya başlamıştır.
- Duyduğu eserleri makamların genel yapısına uygun olarak icrâ etmeye ve besteler yapmaya başlamıştır.
- Doğaçlama yaparak bestelediği eser sayısı günden güne çoğalmaya başlamış, bestelerini kasete kaydetmiştir.

Sanat tarihinin çok önceki zamanlarında kadınlar sanatta üreten değil üretilen olarak yer almaktadır. Kadınların sanata katılımı tarihsel süreçte gelişse de, sanat dünyasında sağlam bir konuma sahip olmaları oldukça güç bir şekilde gelişmiştir. Kadınlık üzerine yapılan tartışmalar kadın sanatçıların sanattaki ayırım noktalarının belirlenmesi kadın kimliğinin yaratılmasına katkı sağlamıştır. Kadın kimliğinin yeniden şekillenmesi, kadınların çerçevesinin genişlemesine yol açan bir adım olmuştur. Birçok kadın sanatçı, geçmişten günümüze kadar gelen çok değerli ve önemli eserler bırakmıştır. Özellikle makamsal ve teori açısından güfte ile uyumlu olarak eserler bestelemişlerdir. Türk Müziğinde ve birçok başlıklar halinde incelemiş olduğum bu çalışmada ‘kadın’ ın ne denli önemli olduğunu, toplumda olumlu-olumsuz karşılaştıkları güçlüklerle rağmen, sanatın her alanında olduğu gibi müzikal açıdan da kendini geliştirebilmiş, en önemlisi aile içi dengelerde bir köprü görevi yerine getirmesi açısından bir kez daha önemini vurgulamak isterim.

SONUÇ

Toplumda kadına verilen değer Cumhuriyetin ilânından sonra kadına seçme ve seçilme hakkının verilmesiyle başlamış ve gün geçtikçe artmaya devam etmiştir. Kadına verilen değer toplumun tüm alanlarında var olmakla birlikte bu değer Osmanlıdan başlayıp günümüze kadar sanat alanında da devam etmiştir.

Özellikle müzik alanında kadın bestekârların artması buna güzel bir örnektir. Çalışmamızda da bu kadın bestekârlardan Nilüfer Özkan’ın müziğe başlaması ve bestekârlığa adım atışı hakkında bazı bilgiler sunulmuştur. Çalışmanın sonucunda bir kadın bestekârı bu günlere nasıl geldiği ve çevresine kendisini nasıl kabul ettirdiği bilgilerine yer verilmiştir.

Çalışma ile Türk müziğinde kadın algısını yerleştirmek ve kadın bestecilerin desteklenmesi, bestecilik açısından teşvik edilmesi amaçlanmıştır. Bu bağlamda, Nilüfer Özkan’ın bestecilik yolunda neler yaşadığı ortaya konulmuş ve kaybolup gitmeye yüz tutan eserleri ortaya çıkarılarak Türk müziğine kazandırılmıştır.

KAYNAKÇA

- Akın, A. Ve Demirel, S. (2003). Toplumsal Cinsiyet Kavramı Ve Sağlığa Etkisi, Cumhuriyet Üniversitesi Tıp Fakültesi Dergisi, 25, 4, 73-82.
- Arat, N. (1996). Türkiye’de Kadın Olmak, Say Yayınları, İstanbul.
- Bener, Ö. Ve Günay, G. (2011). Kadınların Toplumsal Cinsiyet Rollerini Çerçevesinde Aile İçi Yaşamı Algılama Biçimleri, Karabük Üniversitesi İ.İ.B.F. İktisat Bölümü Ve Hacettepe Üniversitesi İ.İ.B.F. Aile Ve Tüketici Bilimleri Bölümü.
- Bingöl, O. (2014). Toplumsal Cinsiyet Olgusu Ve Türkiye’de Kadınlık, Gümüşhane Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü, Kmü Sosyal Ve EkonomiK Araştırmalar Dergisi 16 (Özel Sayı I): 108-114, Gümüşhane.
- Carol, Neuls-Bates, Women İn Music: An Anthology Of Source Readings From The Middle Ages To The Present, Harper & Row, New York 1982, S. 223; Aktaran Gates, Age, 44.
- Çolakoğlu, G. (2010). Toplumsal Cinsiyet Teorisi Bağlamında Osmanlı-Türk Musikisi İcra Mekânlarının Kadın İcracılar Üzerindeki Etkisi, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Ecevit, Y. (2003). Toplumsal Cinsiyetle Yoksulluk İlişkisi Nasıl Kurulabilir? Bu İlişki Nasıl Çatışabilir? Cumhuriyet Üniversitesi Tıp Fakültesi Dergisi, 25,4, 83-88.
- Geçit, B. (Aralık, 2013). “John Stuart Mill’de Kadının Toplumsal Konumu” Beytulhikme An International Journal Of Philosophy, 3-2, 105-127.
- Giddens, A. (2012). Sosyoloji, (Çeviren: İsmail Yılmaz), Kırmızı Yayınları, İstanbul.
- Harris, Jonathan. (2013). Yeni Sanat Tarihi – Eleştirel Bir Giriş, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- İmamoğlu, E. O. (1991). Aile İçinde Kadın-Erkek Rollerini, Türk Aile Ansiklopedisi, Ankara: Cilt 3, T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, Türkiye Yazarlar Birliği Vakfı, Ankara.
- Neuls-Bates, Women Making Music, S. 14-15; Aktaran Gates, Age, 35.
- Nochlin, Linda. (2008). Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok? Ahu Antmen (Ed.) Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi Ve Feminist Eleştiri, (S.119-159). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özkişi, Z. G. (2013). Kadın Besteci Sorunu: Cinsiyet Rollerine Ve Kadınların Yaratıcılıklarına İlişkin Yargılar, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat Ve Tasarım / Müzik Ve Sahne Sanatları, İstanbul.
- Özkişi, Z. G. (2009). Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Türkiyede Kadın Besteciler Tanzimattan Günümüze Osmanlı İmparatorluğu Ve Türkiye Cumhuriyetinde Kadın Besteciler Ve Yapıtları, Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Öztürk, Yıldız. (2013). Sanatta Feminist Eleştiri, Rh+ Artmagazine, 97, 84-95, Erişim: 23.04.2017, <https://Goo.Gl/Faevwz>.
- Sarkissian, Margaret (1992). Gender And Music Ethnomusicology: An Introduction, Helen Myers (Ed.), London: W.W. Norton And Company, S.337-348.
- Vatandaş, C. (2003). Aile Ve Şiddet, Afyon: Afyon Kocatepe Üniversitesi.
<https://medium.com/@eliflik/sanatta-kad%C4%B1n-kimli%C4%9Fi-ebb7f30ef544>

“Anadolu Müzikli Sohbet Toplantıları Bünyesinde Ankara “Fenfene Gecesi””

Sıtkı Akın

Prof.Dr. Ayten Kaplan

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Geleneksel Türk Müzikleri Ana Bilim Dalı

stkkn37@gmail.com

ÖZET

Anadolu öncesinde de dinsel törenlerin dışında toplumun sorunlarını dile getirmek ve bu sorunlara çözüm aramak, beraber yemek-içmek, çalıp-söylemek, ve raks etmek amacıyla yapılan toplantılar, Anadolu’da da aynı misyonu sürdürmüştür. Eski Türklerde Şölen (Şeylan), Sığır Töreni, Yuğ Törenleri gibi toplantıların yapıldığı çeşitli kaynaklarca belirtilmiştir. Bu toplantıların, Anadolu’da Ahi teşkilatı ile daha düzenli bir hale gelmesi, geleneğin günümüze kadar ulaşmasında etkili olduğu savını güçlendirmektedir.

Sohbet toplantıları Anadolu’nun farklı yerlerinde farklı isimler almıştır. (oturak alemi, cümbüş, gezek, sıra gecesi v.s.). Arapçada “Harifane” ortaklaşa manasına gelmektedir. Türkçede “Arifane” arifçe(yaşam) manasına gelmektedir. Her iki anlamı da karşılayan bu toplantılarda aynı zamanda bir eğitim kurumu gibi, yeme-içme, oturma-kalkma, büyüğe saygı, küçüğe sevgi, edep-erkan, cömertlik, yiğitlik gibi öğretilerin olması sebebiyle Türkçe anlama daha yakın olduğu söylenebilir.

Ankara’da ki toplantılar çeşitli isim altında yapılmaktadır. Bunlar “Fenfene”, “Cümbüş”, “Muhabbet” vs. dir. İçerikleri itibariyle birbirleriyle yakın olmakla beraber farklılıklar gösterir. Örneğin cümbüşte içki ve kadın olmasına karşın ferfenede her ikisi de yoktur. Ancak türkü sıra ve icraları birbirine çok benzerler.

Fenfene, kimi Ankaralıları göre aydınlanma-aydınlatma manasına gelir (Fer-Işık benzeşmesi). Kimine göre arifçe yaşamın öğrenildiği yer manasında kullanılmıştır. Aslında her iki anlam da birbirini destekler yapıdadır. Fenfene içinde, Ankara müziklerinin belli bir sıra dâhilinde icra edilmesi ve bu sıraya titizlikle uyulması, Ankara müziğinin yerel yapısını ve geçmişle bağlantısını korumakta son derece önemli bir yer edinmiştir. Zaman içerisindeki geçirdiği değişimle unutulmaya yüz tutmuş olan bu gelenek 8-10 yıldır süren bir çabayla tekrar yaşatılmaya başlanmıştır. Bu çalışmada, geleneğin yaygınlaştırılması ve diğer yörelere de örnek teşkil etmesi amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ankara, Fenfene, Sıra gecesi, Müzik

“Ankara “Fenfene Nights” As Part Of Anatolian Musical Gatherings”

ABSTRACT

Gatherings held before Anatolian period continued to have the same mission like singing, dancing, performing and feasting together expressing and letting up the distress of the society, other than being merely religious rituals in Anatolian life. Various references indicate

that gatherings like “Feast ceremony”, “Cattle ceremony” and “Yuğ Ceremony” are held in Ancient Turks. It is commonly accepted that these gatherings survived until now by virtue of the Ahi Community in Anatolia.

Conversational gatherings took different names in different parts of Anatolia (“oturak alemleri, cümbüş, muhabbet, gezek, sıra gecesi” etc.). However, different pronunciations of the word “Arifane” appear almost everywhere. In Arabic, the word “Harifane” means common. In Turkish, “Arifane” means “life” (arife). These gatherings correspond to both meanings. However, it can be said that the Turkish meaning reflects the nature of these gatherings more accurately because like an educational institution, concepts such as proper way of eating-drinking-sitting-standing, values like respect for the elder, love for the minor, generosity and bravery are taught in these events.

Gatherings in Ankara are held under various names like “Fenfene”, “Cümbüş”, “Muhabbet” etc. Although there are certain differences, themes of these gatherings are close to each other. For instance, while “Cümbüş” is a coed event where alcohol is consumed, “Fenfene” is a men only gathering where no alcohol is served. However, folk songs and performances are very similar.

“Fenfene” means illumination or enlightenment according to the people from Ankara (fer-light analogy). Some say it was used as the location where intellectual life is taught. Actually, both meanings support each other. In Fenfene, the fact that Ankara songs are sung in a certain strict order is very crucial to preserve the authenticity of Ankara music and its connection with the past. This tradition which is to fade into oblivion within time has been revived by an effort of 8-10 years. And this makes us hopeful about the other regions and the future.

Keywords: Ankara, Fenfene, Sequence night, Music

GİRİŞ

Anadolu ve öncesindeki Türkler, çeşitli sebeplerden dolayı bir araya gelerek yiyip içerek, sohbet ederlerdi. marifet gerektiren çeşitli seyirlik ve halk oyunlarından örnekler sunulurdu. Toplumsal sorunlar tartışılır, toplum içindeki küsler barıştırılır, toplum içinde sevgi ve saygıya dayalı bir olguya yer verilir. Bunun gelenek olarak yerleşmesi, sohbet toplantılarının zaman içerisinde karakteristiğini çizip, beraber çalıp söyleme ve dinleme kültürünün günümüze kadar ulaşmasını sağlamıştır. Sohbet toplantılarının konuları farklı farklı olabilir (dini, mesleki ya da eğlence gibi).

Köklü bir tarihi geçmişi ve kurumsal yapısı olan “Geleneksel Sohbet Toplantıları”, ilk bakışta bir boş zaman geçirme çabası gibi gözükse de günümüze kadar gelmiş olması, bu toplantıların toplumsal hayat içerisinde önemli bir rol üstlendiğinin göstergesidir. Türkiye’nin kimi bölgelerinde, unutulmaya yüz tutmuş artık sadece yaşlıların belleklerinde yaşayan, kimi yerlerde tamamen unutulmuş, bazı yerlerde değişen hayat koşullarına uyum sağlayarak varlığını devam ettirmiştir. Anadolu’nun çeşitli bölgelerinde yerel sohbet toplantılarıyla ilgili çalışmalar yapılmıştır. Halil Bedi Yönetken’in “derleme notları”, Abuzer Akbıyık’ın “Şanlıurfa sıra gecesi”, Ahmet Kıymaz’ın “Çankırı yöresi yaren kültürü”, Tülay Er’in “Simav ilçesi ve çevresi yaren teşkilatı”, Metin Ekinci’nin “Barana somut olmayan kültürel miras”, İlhan F. Demir’in “Konya oturak alemleri” yapılan onlarca çalışmadan sadece birkaç tanesidir. Bu çalışmada ise daha önce detayına inilmemiş olan Ankara fenfene gecesinin, ayrıntılarıyla aktarılması amaçlanmıştır.

ESKİ TÜRKLER'DE SOHBET TOPLANTILARI

Şölen (Şeylan)

Dinin en ilkel şekillerinden birisi olan kurban ziyafetidir. Oğuz boylarında görülür. Diğer kavimlerin aksine şölede her boya kurbanın bir uzvu verilir. Buna da “sögük” adı verilir. Camiü't- Tevarih, buna Farsça “endam-kûşt” diyor ki “boy söğüğü” anlamına gelmektedir(Köprülü, 2014:104).

Şölede, altı şehzadeden üç büyükler (ağalar) sağ kola, üç küçükler (iniler) ise sol kola dizilirler. Sağ kol Bozok, sol kol Üçok ismini alır. Şölen sofrasının başında ve biraz yüksekte hakan tek başına otururken karşısında hatun oturur (Köprülü, 2014:105).

Oğuz Han efsanesinde; Oğuz Han'ın emriyle süslenmiş bir oba kurulduğu, dokuz yüz koyun ile dokuz yüz at boğazlandığı, meşinden yapılmış dokuz havuza arak, doksan havuza kırmızı doldurulduğu aktarılmaktadır. Yine Gün Han zamanında umumi bir ziyafet yapılarak kırk gün kırk gece içki içildiği belirtilmiştir(Köprülü, 2014:105).

Şölen adı verilen bu ziyafetlerde şairler sazlar eşliğinde şiirler söylerdi. Toy adıyla da anılan bu ziyafetlerde sonraki zamanlarda dinsel içeriği olmayan aşk, kahramanlık, doğa sevgisi temalı şiirlerde söylenmiştir.

Sığır Törenleri

Eski Türklerde önemli bir yere sahip olan törenlerden biri de “Sığır” adı verilen av törenleridir(Köprülü, 2014:114). Sürek avı dinsel tören havasında gerçekleştirilirdi. Şairler bu törenlerde avın güzel geçmesi, kutlu ve bereketli olması için kopuz eşliğinde dinsel şiir söyleyip, ava katılanları coşturmayı amaçlardı. Avdan sonra da bu törenlerde yararlılık gösterenlerle ilgili kahramanlık şiirleri okurdu. Her avdan sonra şölen tertip etmek gelenektir (Köprülü, 2014:115). Ayrıca bu av törenleri bir nevi ordunun askeri tatbikatı niteliğini taşımakta idi (Güven&Hergüner, 1999:35). Bu törenlerde daha sonraları dinsel içeriklerini kaybederek bir çeşit av eğlencesi şeklini almıştır

Yuğ Törenleri

Eski Türklerde önemli bir kişi öldüğünde ceset bir çadıra konur, ölen kişinin yakınları kurbanlar keserek çadırın önüne koyar ve atlara binerek çadırın etrafını yedi defa dolanırlardı. Yüzlerini çizmek suretiyle kanatırlardı. Ölüyü gömmek için mutlaka uğurlu bir gün beklenir, ölü gömüldükten sonra yine kurbanlar kesilerek bu defa mezarın etrafı yedi kere dolanırlardı. Mezarın başına kitabe etrafına da “balbal” denilen taşlar dikilirdi. Bu taşlar ölünün sağlığında öldürdüğü düşman adeti kadar olurdu (Köprülü, 2014:122).

AHİLİK

Geleneksel sohbet toplantılarının şekillenmesinde önemli rol aldığı düşünülen kurum “Ahiliktir”. Ahi kelimesinin Arapçada “kardeşim” manasına gelen “Ahi” ya da eski Türkçede “eli açık, cömert, mert” manasına gelen “Akı” kelimesinden evrildiği düşünülmektedir (Çağatay, 1997:43, Ekinci, 1988:3).

Ahilik, 13. yüzyılda Ahi Evran tarafından sistematik yapısına kavuşturulan esnaf dayanışma teşkilatıdır. Tasavvufun temel kavramlarından olan dürüstlük, mertlik, alçak gönüllülük, yardım severlik, cömertlik, şefkat gibi manalar taşıyan fütüvvet anlayışı ile de örtüşür. Eğitim, teşkilat içinde gündüz iş yerlerinde usta-çırak öğretisi ile mesleki eğitim, akşam

toplantılarında ise tasavvufî eğitim ile tamamlanırdı. (“Geçmişten Geleceğe Yaşayan Kültür Mirasımız Türkiye Somut Olmayan Kültürel Miras Ulusal Envanteri”, 2013)

Ahiler için temel amaç, insanların dünya ve ahirette huzurlu olmalarını sağlamaktır. Dünya için ahiretinden, ahiret için dünyasından vaz geçmeyen bir denge anlayışı söz konusudur. Her zaman çatışmacılıktan uzak uzlaştırıcı ve dayanışmacı bir ruha sahip olmayı amaçlarlar(Ekici, 1988, s:18).

Toplumda yaşanan köklü sosyo-ekonomik ve kültürel değişiklikler karşısında, bireylerin farklı tepkiler vermesi ve davranması son derece olağandır. Ahi birliklerinin amaçları içinde bu gibi durumlarda çatışmada olan grupları uzlaştırmak, zayıflayan aşiret bağlarının yerine, yeni yaşam biçimine uygun koruyucu değerler koyarak birlikleri pekiştirmektir. Aynı zamanda Moğol zulmünden anayurtlarını terk ederek gelen Türklerin, yeni yurtları Anadolu’da farklı dil, din ve geleneklere bağlı yerli halk ile rekabet edebilecek düzeye getirmek, sanat ve ticarete etkin faaliyet alanları oluşturmaktır. (Gülerman,& Taştekil, 1993, s:4)

Ünlü seyyah İbn Batuta, Anadolu gezilerinde Ahi zaviyelerindeki misafirperverliğe ve akşam olduğunda toplandıkları odalarda verilen ziyafetlere hemen hemen her notunda yer vermiştir (Şeker, 1993:20-24).

Esnaflar gündüz kazançlarının bir kısmını ikindi vakti Ahi reisine götürürler. Bununla akşam zaviyede kullanılacak erzak alınır. Yabancı bir konuk geldiğinde bu erzakla ziyafet çekerler. Hiçbir konuk gelmezse kendi kendilerine toplanıp yemek yerler, oynayıp şarkı söylerler (Çağatay,1997:94)

Ahi teşkilatı bünyesinde örgütlenen esnaflar zaman zaman bir araya gelirler. Burada esnafın sıkıntısı başta olmak üzere güncel, dini vs. konular hakkında uzun uzun sohbet yapma imkânları doğar. Ahi teşkilatının müthiş disiplini çerçevesinde şekillenen bu toplantılar zaman içinde yeme içme ve eğlence kültürünün de dahil olmasıyla “Geleneksel Sohbet Toplantılarının” temelini meydana getirmişlerdir.

GELENEKSEL SOHBET TOPLANTILARI

Geçmişten günümüze kadar geleneksel sözlü kültürün taşıyıcılığını yapmıştır. Aynı zamanda bir eğlence biçimi olması nedeniyle toplumun kaynaşmasına, bir arada hoşça vakit geçirmesine ve toplumsal dayanışmayı sağlamasına katkı sunan sosyal bir organizasyondur. 20. Yüzyılda gelişmeye başlayan kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması ve ortaya çıkan farklı eğlence türlerinin bu kültürün yaşama alanını daralttığı söylenebilir. Bazı yörelerdeki geleneksel yapılar kendilerini güncelleyerek sürekliliğini devam ettirirken (Şanlıurfa; Sıra Gecesi, Çankırı; Yaren Gecesi, Elazığ; Kürsübaşı v.b), geniş bir alanda geleneksel yapı uygulama dışı kalmıştır (Kastamonu, Balıkesir, Artvin, Adıyaman, Afyon, Isparta, Antalya v.b.). “Geleneksel Sohbet Toplantıları”, UNESCO tarafından 15-19 Kasım 2010 tarihleri arasında Kenya/Nairobi’de Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Hükümetler arası V. Olağan Komite Toplantısı’nda “Alevî-Bektaşî Ritüeli Semah” ve “Kırkpınar Yağlı Güreş Festivali” ile birlikte İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsili Listesine dahil edilmiştir.

Bu kararın ardından Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü Somut Olmayan Kültürel Miras Ulusal Envanter Fişine

“Geleneksel Sohbet Toplantıları”;

“Yörelere göre adlandırmaları, sayıları, yaş sınırı, toplanma sıklıkları değişen erkek gruplarının yılın özellikle kış aylarında ve rutinleşen bir periyotta belli

kurallar çerçevesinde bir araya gelerek sanal akrabalıklar kurdukları sosyal/kültürel ve ekonomik işlevli geleneksel toplantılardır. Kapalı mekânlarda yapılan ve halk müziği, halk dansları, oda içi oyunlar gibi unsurları bünyesinde barındıran bu toplantılardaki amaç iş dışında kalan zamanı sohbet ederek ve eğlenerek değerlendirmek, eğlendirirken eğitmektir. Topluluğa katılacak kişilerin belli bir gruptan olma zorunluluğu yoktur. Sadece dürüst, sır saklamasını bilen, iyi ahlaklı kişiler olmasına özen gösterilir. İlk bakışta bir boş zaman geçirme uğraşısı olarak görülse bile günümüze kadar gelmiş olması bu toplantıların toplumsal hayat içerisinde önemli bir rol üstlendiğini göstermektedir. Geleneksel Sohbet Toplantıları, 2010 yılında UNESCO İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirasının Temsili Listesi'ne kayıt ettirilmiştir.” şeklinde tanımlanmıştır. (<http://aragem.kulturturizm.gov.tr>)

Türkiye'deki geleneksel sohbet toplantıları, her yörede değişik isim ve uygulamalarla bilinmektedir. Bu sohbet toplantıları;

Çankırı(Üçok, 2002: 35-118), Kastamonu-Tosya (K.K.13), Manisa-Kula (Tosun,1969: 38-43), Manisa-Soma (İnan, 1966: 47) ve Afyon-Sandıklı'da (K.K.14, 15) “Yâran/Yâren”; Konya-Akşehir'de “Sıra Yârenleri” (Yüzbaşıoğlu, 1952: 635); Kütahya ve yöresinde “Yâren Teşkilatı” (Er,1988); Uşak-Banaz “Yâren Eğlencesi” (Canyakan, 2015); Nevşehir(Eroğlu, 1994: 197-203) ve Elazığ'da “Kürsübaşı” (K.K.16, 17, 18); Şanlıurfa'da “Sıra Gecesi” (K.K.35, 36, 37); Erzincan-Kemah'ta “Sıra Geceleri/Mehle” (K.K.1, 2, 3, 4), Balıkesir-Dursunbey (Dağlıoğlu, 1935:212-216) ve Konya'da (Yakıcı, 2010: 94-100) “Barana”; Afyon(Nasrattinoğlu, 1976: 40-42), Bursa (K.K.10, 11, 12), Isparta-Senirkent (Erbilek, 1941: 287-288) ve Kütahya'da (Uzunoglu, 1950: 222-223)“Gezek”; Sivas (Üçer, 2001: 587-588), Çorum (Ertekin, 1940: 824-829),Gaziantep (Ünler, 1941: 10), Mardin (Akbiyık, 2006: 351-354), Kastamonu (Abdulkadiroğlu, 1997: 31-46), Erzincan-Kemaliye (K.K.1, 2,3) ve Tokat'ta (Yakupoğlu vd., 1968: 104) “Sıra Gezme”; Gümüşhane, Bayburt (K.K.22, 23, 24), Sivas (Üçer, 2001: 587-588), Erzincan (Cumhuriyetin 50. Yılında Erzincan 1973 İl Yıllığı, 1973: 97) ve Erzurum (Sezen, 2013: 16)'da “Herfene”, Bolu-Gerede (K.K.38, 39, 40), Sinop-Boyabat (Başoğlu, 1980: 20), Kırşehir (Öztürk Merdin, 2016), Tokat-Erbaa Üzümlü (K.K.25, 26, 27), Sivas-Gemerek (Üçer, 2011: 587-588) ve Karabük-Safranbolu'da (Acar, 2011: 79-80) “Ferfene”; Balıkesir Pamukçu'da “Erfene” (K.K.31, 32, 33, 34); Artvin'de “Arfana” ya da “Harfana” (Turhan-Tan, 2001: 42); Adıyaman'da “Harfene Geceleri” (Akbiyık, 2006: 350), Balıkesir'de “Arfene” veya “Erfene” (Yüzbaşıoğlu,1934: 310-312), Kastamonu'da “Erfane” (Tezcan, 1989: 6), “Oturma” (Abdulkadiroğlu, 1984: 5-12) ve “Oturak” (Tezcan, 1989: 6); Bolu-Mudurnu'da “Ateş Gezmesi (Birikme Geceleri)” (Erkut, 1958: 46-51); Antalya'da “Sıra Eğlencesi” (Çimrin, 1984: 27-28), Balıkesir, Konya (Kişmir, 1966: 9-10), Edirne ve İstanbul'da (Göktaş, 1994: 48) “Helva Sohbetleri” (Kazancıgil, 1993); Diyarbakır'da “Velime Geceleri (Eyvan Geceleri)” (K.K.28, 29, 30); Denizli-Acıpayam'da “Kızan Odası” (Vehbi,1951: 372); Sivas'ta “Oda Açma/Yakma” (Üçer, 2011: 585-587), Konya (Sural, 1963: 3203-3206) ve Aksaray'da (Akbiyık, 2006: 346) “Oturak Âlemleri”; Bolu-Gerede'de (Yalçın, 1944: 55-58) “Sohbet Toplantıları”; Mardin'de “Sabahiye” (Akbiyık, 2006: 351-354), Mardin (K.K.5, 6, 7), Isparta-Yalvaç Sücüllü (K.K.8, 9), Yozgat (Oğuz, 2014: 174-175) ve Gaziantep'te “Oda Sohbetleri” (K.K.19, 20, 21; Enç, 1964: 13-15); Ankara ve yöresinde “Cümbüş” (Ataman, 1973: 315-339) “Ferfene” (Ankara

Kalkınma Ajansı/ Ankara'nın Kültürel Değerleri, 2017:125-132); Van'da "Oturmak" 62 (Ataman, 1973: 316); Balıkesir-Edremit'te "Oda Teşkilatı" (Yönetken, 1966: 140-141); Ankara-Beyşehir (Yönetken, 2006: 15), Karabük-Safranbolu (Ataman, 1994: 44-50), Kırıkkale-Keskin (K.K.10, 11, 12) ve Kırşehir'de (Yönetken, 2006: 45) "Muhabbet (Sohbetleri)"; Karabük-Safranbolu'da "Sıra Âlemleri" (Acar, 2011: 77-78); Niğde-Dündarlı'da "Gençler Kurulu (Heyeti)" (Oral, 1958: 60); Ankara-Kazan'da "Delikanlı Teşkilatı (Örgütü)" (Tuğrul, 1945: 6-7); Konya'da "Yatsı Sohbetleri" (Eroğlu, 1994: 197-203); Samsun-Havza'da "Kaz Çevirme Âdetleri (Kaz Âlemi)" (Bulgurcuoğlu, 1946: 10-11), Kırşehir'de "Helebiş" (Öztürk Merdin, 2016), Isparta ve Antalya'da "Kef (Keyif)" (Ataman, 1973: 316) adı ile bilinmektedir (Atlı, S. 2016:61-62).

Anadolu dışında rastladığımız bazı sohbet toplantıları da şunlardır. Özbekistan'da "Geşdek" (Cenikoğlu, 1998: 59); Uygur Türklerinde "Meşrep" (Turdi, 1982: 559-582); Kırım Karay Türklerinde "Konuşma" (Altınkaynak, 2004: 60-65), Bulgaristan'da "Muhabbet Kırgızistan'da "Coro Bozo" (Arstanbek, 2004: 74-79'tan Ekim, 2012: 97);" (Hasan, 1998: 46'dan Ekim, 2012: 97), Romanya Dobruca'da "Talaka" ve "Ciyn" adıyla, Suriye-Halep'te, Irak-Kerkük ve Erbil'de, İran-Tebriz, Merağa ve Mahabat'ta farklı isimlerle icra edilmektedir (Akbıyık, 2006: 366-371)

Geleneksel toplantı bazı isimlere baktığımızda ortak kökten türemiş olma izlenimi doğmaktadır. Sıkça karşımıza çıkan bu kelimeler, toplantı ismi farklı olmasına rağmen, bu toplantıların içerisinde de yer aldığı gözlenmiştir. Örneğin Harifane- Arifane adı sıkça karşılaşılan bir toplantı ismidir.

HARİFANE- ARİFANE-

Harifane kelimesi Osmanlı-Türkçe sözlükte yer aldığına göre; "Esnafça, herkes kendi masrafını, hissesine düşeni vermek suretiyle, ortaklıkla yapılan" manasındadır. Arifane kelimesi, arifçe bir yaşamın sürdürülmesi, öğrenilmesi ve bu öğretiyi yaşam biçimi haline getirilmesidir diye yorumlanabilir. Geleneksel Sohbet Toplantılarına baktığımızda çoğunlukla bu iki kelimenin değişmiş hallerini isim olarak kullanıldığını görüyoruz (Ferfene, Herfene, Erfene, Harfane gibi). Örneğin Şanlıurfa sıra gecelerinde "Harefene" arkadaşlar arasında masrafları ortaklaşa karşılanan yeme içme adetidir. (Akbıyık, 2006: 114).

Geleneksel Sohbet Toplantılarının, ortaklaşa düzenlenen, yenilip içilen, oyunlar oynanan, sosyal sorunların çözüldüğü ve son derece disiplinli oturma-kalkma, yeme-içme, büyüğe saygı küçüğe sevgi gibi adabı uygulama ve öğretme ilkelerini taşıdığı gözlenmektedir. Dolayısıyla yukarıdaki her iki kelime, yani "harifane" ile "arifane" sözcük anlamı açısından bakıldığında gerek ortaklaşa yapılması, gerekse güçlü bir öğretinin içeriği ve yapısıyla örtüşmektedir. Bundan yola çıkarak Geleneksel Sohbet Toplantılarının "Arifane" ismi altında toplanması hem bütünleştirici olmaya hem de işlevini uygulamaya katkı sağlayacaktır. Bu görüşü kaynak kişi Coşkun Pınar " ferfene kelimesinin aslı arifanedir" sözleriyle desteklemektedir. Aynı görüşü Ümit Arslan Yılmaz, Fatih Bitirim, Yekta Yılmaz da paylaşmaktadır.

ANKARA FERFENE GECESİ

Kız anadan öğrenir çeyiz düzmeyi oğlan babadan öğrenir sohbet gezmeyi, özdeyişinden de anlaşılacağı gibi Ankara insanı için oldukça önemli bir yer teşkil eder. Ferfene gecesi dışında

Cümbüş (Yönetken, 1966: 9), Muhabbet (Tan& Turhan, 1998:16, Bitirim, F. 2019, kişisel görüşme) Divan Gecesi (Palacı, N. 2019 kişisel görüşme) gibi isimlerle anılan benzer içerikli toplantılar da vardır. İşleyiş olarak birbirlerine çok benzemekle beraber muhabbette içki, cümbüşte ise içki ve kadın vardır. Kimi Ankaralı 'ya göre "fer-ışık" benzeşmesinden dolayı "aydınlanma-aydınlatma" olarak yorumlanır (Balaban, H. 2019, kişisel görüşme). Ancak genel kanı "Arifane" kelimesinden evrilerek günümüze geldiğidir (Pınar, C. 2019 kişisel görüşme).

Ferfene, genellikle Seymen büyükleri tarafından ya da "aksakallı bilgiler" olarak adlandırılan şehrin ileri gelenleri tarafından düzenlenir (Balaban, H.& Yılmaz Ü.A. 2019 kişisel görüşme). Genellikle Büyük konaklarda ya da bağ evlerinde toplanılır. Daha önce ferfeneyi düzenleyen kişi tarafından davet edilen konuklar, vaktinde belirtilen adreste olurlar. Oturma düzeni, Seymen Başı ya da seymen büyükleri başta olmak koşuluyla yaş sırasına göre sağa sola dizilir. Ferfenede her hangi makam mevki, yada rütbe gözetilmez. Bilgelik ve yaş önceliklidir. Gençler kapıya ve ocağa yakın olurlar ve hizmet ederler. Ferfenede önce yemek yenir ve topluca şükür duası yapılır (Yılmaz, Ü.A., 2019, kişisel görüşme). Daha sonra bir konu üzerine sohbet başlar. Konuya hâkim kişi ya da kişiler tarafından aydınlatıcı konuşmalar yapılır. Bu konular tarih, gelenek, görenek, ahlak, edep ya da tasavvufa dair olabilir. Bu konuşmalar yapılırken izinsiz araya girmek, laf atmak ya da tartışma yapmak hoş karşılanmaz. Konuşma sonunda seymen başı ya da ferfeneyi yöneten efe tarafından soru sorulmasına izin verilerek ilgili kişiye sorular sorulabilir.

Ferfene, sosyal bir gelenek olmanın en güzel örneğini, sorunu olan kişi ya da kişilerin sorunlarını görüşüp ortak yardımlaşmayla bu soru gidermenin yollarını aramasıdır. Bu kişi temelli olmanın yanı sıra bir mahallenin ya da bölgenin sorunu da olabilir. Aralarında kırgınlık küslük ya da husumet olan kişiler sırayla dinlenir ortak bir yol bulunur ve barıştırılır. Ferfenede alınan kararlar mutlaka uygulanmalıdır. Uygulamayan olursa bir daha ferfeneye alınmazlar (Balaban, H. 2019, kişisel görüşme).

Ferfenede daha sonra müzik kısmına geçilir. Saz başlar söz susar düsturu Ferfenenin önemli öğretilerindendir (Yılmaz, Y. 2019 kişisel görüşme). Ankara müziğinin günümüze sağlıklı olarak ulaşmasında en önemli unsurlardan birisidir. Son derece disiplinli ortamda, Ankara türkü ve oyun kültürü belli kurallar çerçevesinde meşk edasıyla yaşanır. En iyi saz çalan efe ortaya ve yükseğe oturur. Diğer saz çalanalar maharetlerine göre sağına ve soluna dizilerek yerlerini alırlar. Ferfenede toplu çalma ve söyleme geleneği vardır. Ferfenede müzik, mutlaka Ankara divanı ile başlar. Peşinden bozlaklar, ağır havalar zeybekler ve oyun havaları bir birine bağlı olarak çalınıp söylenir. Seymenler, oyunlara seymen başının işaretiyle eşlik ederler. Hiç kimse kafasına estiği gibi oyun oynamaya kalkamaz. Mutlaka işaret edilenler oyuna dâhil olur. Ferfenede oyun oynamak önemli görüldüğünden özellikle gençler gözlerini seymen başından ayırmazlar, sıranın kendilerine gelmesini sabırla beklerler (Balaban, H.& Yılmaz Ü.A. 2019 kişisel görüşme).

Ferfeneye 2-3 kez ara verilir. Ferfeneyi izinsiz ve mazeretsiz terk etmek ayıp sayılır ve kabul edilmez. Bu edeptendir. Bu aralarda ihtiyaçlar giderilir, gençler çay ayran ya da şerbet ikramında bulunurlar. Aradan sonra saz başlamadan evvel, özellikle gençler seyirlik oyun oynarlar. Bu oyunlarda, hoş görünün ve tevazunun üst sınırlarda olduğunu görmek mümkündür. Arap oyunu, yüzük oyunu, telefon santrali, kazan karası, sınır taşı, kibrit atma, elma kapma ve bunun gibi seyirlik oyunlar oynanır (Balaban, H.& Pınar, C. 2019 kişisel görüşme).

Seyirlik oyundan sonra tekrar müziğe geçilir. Hareketli türkü ve oyunlarla gecenin sonuna yaklaşılr. Gecenin sonunu belirleyen, diğer yörelerde de farklı farklı türküler olan kalk gidelim havasıdır.

Bu hava Ankara’da “Cezayir Havasıdır”. Anadolu’nun bir çok yerinde bilinen Cezayir Havası aynı zamanda gelin almalarda da sıkça çalınır. Cezayir Osmanlı’nın Afrika kıtasında yitirdiği ilk toprak parçası olmasına karşın onun başlangıcıdır adeta. Osmanlının Afrika kıtasından ayrılışını anlattığı söylenebilir. Dolayısıyla gelinin baba evinden ayrılışını simgeler. Cezayir havası aynı zamanda Türk hakimiyetinin Afrika kıtasındaki bitişini hatırlatır. Bir bitiş, sonu anlatmasından yola çıkarak ferfenenin bitişini de simgelediği düşünüle bilinir. Cezayir Havasından sonra bir şey çalmak, söylemek ya da istekte bulunmak hoş karşılanmaz.

SONUÇ

Geleneksel müzikli sohbet toplantıları bünyesinde yer alan “Ankara Ferfene Gecesi” gelenekte var olan uygulamaları özenle koruyup hala yaşatmaktadır. Bu geleneğin belli disiplin altında korunmuş olması, Ankara müziğinin de asgari bozulmayla günümüze gelmesine olanak sağlamıştır.

Çalışmanın sonucu, sohbet toplantılarının işlevlerine uygun düşen Arifane adı altında toplanmasının yararlı olabileceğinin ipuçlarını vermektedir.

Bu türden değerlerimizi gün ışığına çıkartacak araştırmaların artması ve diğer illerimizde de çalışmalar yapılması dileğimizdir.

Cezayir

Yöre
Orta Anadolu

6

12

Ce za yi ri n har ma n la ri

18

sav ru lu r

25

sav ru lur da sol ya

29

ni na³ dev ri li r

35

3

42

sa ri buğ da y sa ma ni n da n

2

Cezayir

48
ay rı lı _____ r

55
so ka k la rı mer me r ta _____ ş lı gū ze _____ l le ri hi lāl ka _____ ş lı

61
Ce za _____ yi _____ r

69

74

80
Ge mī le re _____ çū rā k ta h ta _____

86
da ya n ma _____ z

93
yi ğīt le re _____ gaf le t ba s tı³

Cezayir

3

100
u ya n ma ze y

105

110
a man Al la h bu na ca n la r

116
da ya n ma z

123
so ka k la rı mer me r ta ş lı gū ze l le ri hi lal ka ş lı

129
Ce za yi r

136
1. 2.

©andeniz

Kaynak kişi demografik bilgileri

Soyadı	Adı	Görüşme tarihi	Doğum tarihi ve yeri	Cinsiyet	Yaşadığı yer	Ankara'da Yaşam süresi (yıl)	Ferfeneye katılma süresi (yıl)
Balaban	Haluk	2019	1940 Ank.	Er	Ankara	79	30-35
Bitirim	Fatih	2019	1976 Ank.	Er	Ankara	43	8-9
Palacı	Necmettin	2019	1952 Ank.	Er	Ankara	67	*
Pınar	Coşkun	2019	1955 Ürgüp	Er	Ankara	62	10-12
Yılmaz	Ümit A.	2019	1949 Ank.	Er	Ankara	70	30-35
Yılmaz	Yekta	2019	1972 Ank.	Er	Ankara	47	14-15

*Sayın Necmettin Palacı, ferfenenin kadınlar tarafından yapıldığını, erkeklerin ise “divan gecesi” tertip ettiklerini aktarmıştır.

KAYNAKÇA

- Akbıyık, A. (2006) Şanlıurfa Sıra Gecesi, Elif Matbaası, Şanlıurfa
- Atlı, S. (2016) Anadolu Sohbet Toplantıları Yaren/ Bildiri/ Sempozyum Kitabı, Yamer(Yaren Kültürü Uygulama Ve Araştırma Merkezi) Yayınları, Çankırı
- Çağatay, N. (1997). Atatürk Kültür, Dil Ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara
- Ekinci, Y. (1988). Ahilik, Damla Ofset, İstanbul
- Gülerman, A. Taştekil, S. (1993) Ahi Teşkilatının Türk Toplumunun Sosyal Ve Ekonomik Yapısı Üzerindeki Etkileri, Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma Ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara
- Güven, Ö , Hergüner, G . (1999). Türk Kültüründe Avcılığın Temel Dayanakları, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Denizli
- [Http://Aregem.Kulturturizm.Gov.Tr/Tr-51106/Ahilik.Html](http://Aregem.Kulturturizm.Gov.Tr/Tr-51106/Ahilik.Html)
- Köprülü, M.F. (2013). Edebiyat Araştırmaları, Alfa Yayınları, İstanbul
- Şeker, M. (1993). İbn Batuta'ya Göre Anadolu'nun Sosyal Kültürel Ve İktisadi Hayatı İle Ahilik, Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma Gn. Md. Yayınları, Ankara
- Tan, N. Turhan, S. (1998). Ankara Halk Müziği, Ankara Büyük Şehir Belediye Başkanlığı Eğitim Ve Kültür Dairesi Başkanlığı Yayınları, Ankara

“Çalgılarda İşlevsellik: Borulu Lale Keman”

Sonat Coşkuner

Ondokuz Mayıs Üniversitesi E.F. GSEB Müzik Eğitimi Anabilim Dalı

ÖZET

Binlerce yıl önce eşyaya vurarak ses çıkartan insanoğlu, zamanla doğada bulunan birçok materyal ile bu sesi zenginleştirmeye başladı. İlk zamanlar iletişim aracı olarak kullanılan çalgılar, günümüze kadar farklı amaçlar için kullanıldı. Yüzyıllar boyunca çeşitli amaçlarda kullanılan çalgıların bazıları ilk hallerini korurken, bazıları da teknik ve estetik gereksinimler ışığında gelişerek ve değişerek son hallerini aldılar. Çalgılar, zaman içerisinde sosyal hayatta ve müzik sanatı içerisinde farklı işlevler ve görevler üstlendiler. Bu görevlerle birlikte toplum çalgılara karşı farkında olmadığı bir aşinalığa sahip oldu. Uzun süreçler sonucunda son halini alan ve bugün tüm dünyada en popüler olan çalgılardan birisi de kemandır. Bu araştırmada, Hasan Sami Yaygıngöl'ün yaptığı Borulu Lale Keman'ın tanıtılması ve çalgıların işlevleri bağlamında değerlendirilmesinin yapılması amaçlanmaktadır. Araştırma betimsel bir çalışmadır. Veriler kaynak tarama ve yapılandırılmış görüşme yoluyla elde edilmiştir.

Anahtar kelimeler: Çalgı, Keman, Borulu Lale Keman, işlevsellik

“Functionality in Musical Instruments: Piped Tulip Violin”

ABSTRACT

Thousands of years ago, making a sound by hitting to object, human beings began to enrich this sound in time with many materials found in the nature. The instruments which were used as communication tools in the early times were used for different purposes until today. While some of the instruments used for various purposes over the centuries have preserved their primitive state, some have developed and changed in the light of technical and aesthetic requirements. The musical instruments have taken on different functions and tasks in social life and in music discipline over time. With these tasks, society had a familiarity with the instruments that they wasn't aware of. One of the musical instruments that takes its final form as a result of long processes is the violin. In this study, it is aimed to introduce the Piped Tulip Violin made by Hasan Sami Yaygıngöl and to evaluate in the context of musical instruments functions. The research is a descriptive study. The data were obtained through literature review and structured interview.

Key words: Music instrument, violin, Piped tulip violin, functionality.

Giriş

Müzik biliminin alt kollarından birisi olan çalgı bilimi (organoloji), çalgılar ve çalgıların sınıflandırılması ile ilgilenen bilim dalıdır. Çalgıların tarihi, değişik ülkelerde ne şekilde kullanıldığı, ne şekilde ses çıkardığı ve sınıflandırılması konularını içermektedir.

Gazimihal, Musiki sözlüğünde çalgı bilimini şu şekilde tanımlamaktadır: “Çalgı bilimi, insanlığın her çağında ve bütün medeniyetlerde, Avrupa sanatının yeni ve eski musikilerinde olduğu kadar folklor seslerinde hükmü bilinen en küçüğünden en ilerlemişine, çocuk çalgılarından sanatçı sazlarına kadar, uygulanaşına vasıtalık edegelmiş aletlerden cümlesinin sayım, tarif ve tarihiyle istisnasız meşgul olan bilimdir” (Gazimihal, 1961: 190).

Vertkov ve Levin’e (1973) göre, çalgılar genellikle *geleneksel* ve *bilimsel* olarak bilinen iki ana yöntemle sınıflandırılmaktadır. Geleneksel sınıflandırma, genelde Batı çalgılarını çalınış şekline göre sınıflandıran, Grek-Roma kültürlerinde ortaya çıkan eski bir yöntemdir. Kartomi’ye (1990) göre, bilimsel sınıflandırma ise çalgıların morfolojik ve pratik özelliklerinin yanı sıra temel akustik kavramları içeren, ses elde etme prensiplerinin derecelendirme metodu sayılabilir (Akt. Kerimov, 2014: 18).

Günümüzde çalgıları tınısal, yapısal, teknik ve köken bakımından sınıflayan birçok bilim insanı ve buna bağlı olarak sistem bulunmaktadır. Fakat sistemler arasındaki farklı ve benzer niteliklerin yarattığı karmaşıklık organologlar arasında görüş ayrılıklarına sebep olmaktadır. Kerimov’a göre bir çalgının tek bir sınıflandırma sisteminde hem *morfolojik*, hem *konstrüktif*, hem de *akustik* açıdan ayrıntılı incelenmesi oldukça zor ve sıkıntılıdır. Çok yönlü analizin daha mantıklı olduğu düşünülerek detaylı araştırma doğrultusunda modern çalgı biliminde *tanımlayıcı*, *organoloji*, *orkestrasyon* ve *taksonomi* yöntemleri gibi değişik bilimsel metotlar uygulanmaktadır.

Tanımlayıcı yöntem, bir çalgının çalınış tekniği, uygulama alanı ve fonksiyonel özellikleri gibi tam bir analizi gerektirir. Bu yaklaşım çalgıların teknik özellikleri, görünüşü ve diğer belirtileri ile birlikte onların etnik belirtileri ve icrasal karakterlerine göre sınıflandırılır.

Organolojik yöntem, çalgıların genel müzikal ve tarihsel perspektifi açısından oluşum sürecini öğrenmekle onların etnik ve işlevsel özelliklerini de ortaya koyar.

Orkestrasyon yöntemi, daha çok çalgıların orkestrada birbiri ile bağlamsal ilişkilerini ve tınısal özelliklerini araştırmaktadır.

Taksonomi yönteminde, çalgılar, yapıldığı malzeme, şekil ve tasarımı, ses üretim yolları, çalınış tekniği vb. belirtilere göre incelenerek tipoloji sınıflandırılmış gruplarla karşılaştırılır (2014: 18).

Çalgıların sınıflandırılmasına örnekler verecek olursak; müzik bilimi kabul gören Hornbostel-Sachs sistemine göre:

-Aerofonlar: tüm nefesli çalgılar bu sınıfa girer. İçine hava üflenerek ses çıkartan çalgılardır.

- Kordofonlar: Telli ve yaylı çalgıların dahil olduğu grup.

- İdiofonlar: Kendi titreşimleri sayesinde ses çıkartan çalgılardır.

- Membrafonlar: Bir düzeneğe gerilmiş deri sayesinde ses çıkartan çalgılardır.

- Elektrofonlar: Elektrik ve elektronik sistemler sayesinde ses veren çalgılardır.

Aynı zamanda bir müzikçi olan Evliya Çelebi çalgıları şu şekilde sınıflandırmaktadır:

- Ses veren cisim çalgıları
- Titreşen zar çalgıları
- Nefesli çalgılar
- Telli Çalgılar (Farmer, 1999: 6)

Kalender (2001, 160-161) ise çalgıları şu şekilde sınıflandırmaktadır:

- Telli çalgılar
- Nefesli çalgılar
- Vurma çalgılar
- Kendiliğinden ses veren çalgılar
- Transpozeli (aktarmalı) çalgılar

Çalgılar bin yıllar boyunca farklı işlevlere sahip olmuştur. Işıktaş (2018: 16)’a göre “Çalgılar, kristalize olmuş toplumsal auranın derinliğindeki seslerin ortaya çıkmasını sağlarlar. Toplum tarafından oluşturulan ve kendi kültürlerinin ses sığınaklarında toplanan malzemelerin bir parçasıdır. Hem el, hem de kafa işçiliğiyle kullanılan ve toplumun ruhsal konumunu yansıtan seslerin bir nevi kabuğu olan çalgılar, fiziksel ve yapısal özelliklerin dışında birikimlerini kültürde stok edilmiş ses hazinelerinden alırlar. Benzer şekilde müziği üreten çalgılar kültürlerin de ifade araçlarıdır. Algısal gerçekliğin arkasında bulunan soyut-düşünsel bir varlık aracına dönüşen seslerin somut ileticisidirler. Toplamların duysal gerçeklikleriyle kültürel bir kimlik taşıyıcısı haline gelirler. Çalgılar statik bir özellik taşımayabilir. Onlar artık daha da dolaşımdadır. Gelişen müzik türünün kapasitesinin büyüklüğünü, sanatçıların artistik karargahları olan sahnelerde, kimi zaman evlerde, törenlerde veya cenazelerde kendi seslerini katarak ortaya çıkarırlar” (Işıktaş, 2018: 16).

Sarı (2012:9), insanların çalgılarla eğlendiklerini, coştuklarını, duygulandıklarını ve üzüldüklerini belirterek halkın, toplam duygulanmasında o çalgılara bilincinde olmadıkları bir aşinalık ve sevgi beslediklerinden bahsetmektedir. Ayrıca Sarı, bir çalgının iş gördüğü müziğin geleneklerini karşılayabildiği/gelişebildiği oranda yaşadığını, karşılayamadığı oranda unutulmaya başladığını da vurgulamaktadır.

Dawe (2003)’e göre çalgılar, bir kültürün müzik sistemindeki bilgiyle o kültüre ait müziğin işitsel unsurlarını barındırdıkları kadar, fiziksel tasarımlarından, yapımlarında kullanılan malzeme ve teknolojiyle içinde bulundukları kültürün düşüncelerine ve değerlerine ulaşmada yararlanılan sosyokültürel ürünlerdir (Işıktaş, 2018: 3).

Birçok alanda kullanılan çalgıların işlevlerine kısaca değinecek olursak aşağıda şekilde sınıflamak yanlış olmayacaktır:

Sosyal-Kültürel İşlevleri

Eğlence aracı

Günümüzde olduğu kadar geçmişte de çalgılar, eğlence müziği içerisinde kullanılmaktaydı. Mukuma (2010: 86), Kora çalgısının Afrika kıtasındaki yokluğunu açıklayan ekolojik gereksinime ek olarak, İmparator Sundjata Keita’yı eğlendirmek için geliştirdiği kültürel işlevinden bahseder.

İletişim aracı

Çalgıların kullanıldığı bir başka amaç ise iletişimdir. İletişim için kullanılan çalgılara örnek olarak Çan’ı gösterebiliriz. Eski devirlerde köy, kasaba ve şehirlerde çan işaret vermek için kullanılmaktaydı. Bunun yanı sıra davul, haber verme, ilan etme ve uyarma gibi çok çeşitli amaçlar için kullanılmıştır (Çelak, ? : 9).

Askerî Törenler

Çelak (? : 2) Timpaninin 15. yüzyılda trompetle birlikte seremonilerde kullanıldığını, ardından 19. Yüzyılın başlarında neredeyse her orkestrada kullanılan bir çalgıya geldiğini ifade etmektedir. Ek olarak trampet, askeri kıtaların yürüyüş düzenini sağlamak amacıyla kullanılmıştır.

Dînî törenler ve ritüeller

Çalgıların kullanıldığı bir diğer alan ise dînî törenler ve ritüellerdir. Bachman (2004: 13) Anadolu'da Neolitik Çağlardan beri bilinen davullar ve kilden yapılmış, çeşitli biçimlerde sallayınca ses çıkaran pek çok çalgıya rastlandığını belirtmektedir. Bu çalgıların çoğunun özellikle çocuk mezarlarında bulunduğu dikkat çeken yazar; çalgıların, çocukları kötü ruhlardan koruduğuna inanıldığını ifade etmektedir.

Bunun dışında dini müziklerde kullanılan çalgılara örnek olarak org çalgısını verebiliriz. Org çalgısı, erken ortaçağdan beri daha çok kilise müziği çalgısı olarak kullanılmış, olanaklarının genişliği çeşitliliği ve görkemli görünüşüyle müzik sanatında öncelikle klişelerin, katedrallerin çalgısı konumuna gelmiştir. Bunun yanı sıra Arp, hemen her kültürde kutsal olarak görülmüş ve tanrıların çalgısı adını almıştır (Çelak, ? : 16)

Çelak (? : 7), bir Afrika toplumu olan Dagara halkının geleneksel cenaze ezgilerinin Gyl adı verilen çalgı ile çalındığını belirtmektedir. Yalın (1940: 20) ise yaşadığı yerin kültüründe cenazelerde müzik ile ağlamanın bir âdet olduğundan ve söylenen ağıtların kaval ile çalındığını ifade etmiştir.

İfade aracı

Çalgılar farklı amaçlar doğrultusunda kullanılırken, birçok çalgı da sanatsal üretim malzemesinin ifade aracı olarak kullanılmaktadırlar. Bugün bildiğimiz birçok çalgı besteciler tarafından yazmış oldukları eserleri icra edilmesi için seçilmiştir. Şüphesiz ki her çalgı teknik olarak uygun olduğu sürece her müziği yapabilir, ancak günümüzde kullanılan piyano gibi yerel olmayan çalgılar müziğin ifade aracı olarak tasarlamışlardır.

Müzikal İşlevleri

Farklı kültürlerle ait çalgıların birbirlerinden farklı özellikleri bulunmaktadır. kimisi ses sınırı olarak oldukça genişken, kimisi de yaklaşık bir oktavı geçmemektedir. Çalgıların bu özellikleri temsil ettiği kültürün ihtiyaçları doğrultusunda ortaya çıkmış ve şekillenmiştir.

Sarı (2012: 9)'ya göre, "bir çalgının iş gördüğü müziğin gereklerini karşılayabildiği/ gelişebildiği oranda yaşadığı, karşılayamadığı oranda da unutulmaya başladığı gözlemlenmektedir".

Uçan (1999), çalgının temel müziksel görevleri/ işlevleri açısından bakıldığında, çalgıların çeşitli işlevleri olduğunu belirtmekte ve bu işlevleri 4 grupta değerlendirmektedir:

- Ritimsel görevler/ işlevler
- Ezgisel görevler/ işlevler
- Renksel/ tınısal görevler/ işlevler
- Armonisel görevler/ işlevler (Özay, 2017: 39)

Yukarıdaki sınıflamaların yanı sıra, çalgıları icra edildikleri mekanlar olarak da ikiye ayırmak yanlış olmayacaktır:

Açık hava çalgıları

Yüksek volümlü olmaları ve kullanım amaçları doğrultusunda bazı müzik türleri ve dolayısıyla o müzik türlerinde kullanılan çalgılar açık hava çalgıları olarak sınıflandırılırlar.

“Mehter musikisi, harp ve seferler sırasında Osmanlı askerinde gayret, cesaret ve şecaat düşmanda ise korku ve panik duygularını uyandırmak gerektiğinde devreye girerdi. Dolayısıyla bu müzikte mümkün olduğu kadar çok sayıda boru, davul, zurna ve köslerle büyük bir ses hacmi elde etmek, yüksek volüm yaratmak, *gürültülü* olmak, uzaklardan duyulabilmek esastı. Bu şekilde yeri göğü inletmek için de Mehter müziğinin genellikle açık havada, büyük meydanlarda, geniş alanlarda icra edilmesi gerekiyordu” (Behar, 1992: 120). Bu çalgılara örnek olarak Behar, kaba zurna, boru, zik çevgân, davul, kös gibi çalgıları göstermektedir. Ayrıca, davul çalgısının, Türk geleneklerinde düğün, sahur, cirit oyunu, at yarışı, güreş, bayram gibi açık havalarda kullanıldığını görmekteyiz.

Kapalı mekân- oda müziği çalgıları

Bazı çalgıları ise daha az volüme sahip olduğundan ve icra edildiği müzik türünün üslubundan, estetik beklentilerinden ve algılarından dolayı kapalı mekân- oda müziği çalgıları olarak değerlendirilirler.

Özellikle Klasik Batı Müziği ve Klasik Türk Musikisi’nin önemli özelliklerinde birisi de kapalı mekânlarda icra ediliyor olmaları ve oda müziği özelliği taşımalarıdır. Behar’a (1992: 119) göre, “oda müziği hiçbir zaman çok uzaklardan duyulabilen çarpıcı, vurucu ve yüksek volümlü bir müzik olamaz. Bu sebeple oda müziğinde kullanılan çalgıların birer kapalı mekân çalgısı olduklarını söylemek yanlış olmayacaktır”. Yine bu çalgılara örnek olarak Behar, keman, sinekemanı, ney, girift, miskal, rebab, tanbur, santur, daire gibi birçok Türk müziği çalgısını göstermektedir (Behar, 1992: 120).

“Saz ister dînî-felsefî bir amaca, ister eğlenceye yönelik icra edilsin, daima kapalı alanların, toplantı odalarının çalgısıdır. Çalgının ses açık hava toplantılarında gürlüğü sınırlı olduğundan yer bulmamıştır” (Duygulu, 2009: 220).

Keman ve fiziksel yapısı

Keman, yaylı çalgılar ailesinin en küçük üyesidir. XV. yüzyılın başından beri sesi ve yapısı ile kendisini kabul ettirmiş, günümüze kadar etkinliğini korumuştur. Ortaya çıktığı tarihten günümüze kadar bestecilerin ve icracıların ihtiyaçları doğrultusunda evrilmiş ve A. Stradivarius ile son şeklini almıştır.

Kemanın boyu 35-36 cm arasında değişmektedir. Gövde, bir üst kapak, dip kapak ve her iki kapağı çemberleyen kasnaklardan oluşur. Yayın daha kolay işleyebilmesi için kapakların orta kısmı daraltılmıştır. Ses eşiğinin her iki yanında *f* delikleri adı verilen kısımlar bulunmaktadır. Alt ve üst kapaklara köprünün tel basıncına direnebilmesi için tonoz biçimi verilmiş ve çevresi tahta kaplama ile işlenmiştir. Sap kendisini kuşatan besleme takozların içinden çıkar. Bu takozlar kasağın üst ucundaki kasnakları da pekiştirir ve sap zarif bir kıvrımla son bulur (Fayez, 7).

Borulu Lale Keman

Borulu Lale Keman'ın kondisyonu bir Stradivari kemanla aynı olup "Uluslararası A. Stradivari Enstitüsü'nün belirlediği ölçülerdedir. Bu bağlamda icra etme kolaylığı sağlanmış olmaktadır. Her türlü icra teknikleri uygulanabilmektedir.

Armonik kasa uzunluğu: 360 mm.

Tel boyu: 328 mm.

Diyapazon noktası: 195 mm.

Sap uzunluğu 130 mm.

Alt form genişliği: 204 mm.

Üst form genişliği: 196 mm.

Tuşe uzunluğu: 270 mm.

Fotoğraf 1. Borulu Lale Keman



"Armonik kasa özelliği tezhip sanatımızdaki lale motifinden esinlenerek dizayn edilmiştir. Klasik kemanda özellikle arşenin hareketine bağlı olarak "C" kıvrımlarına arşenin temas ettiği görülür. Bu durum zamanla kemanın orta kıvrımında aşınmalar yaratır. Borulu lale keman tasarımında "C" kıvrımı olmadığı için arşe hareketine bağlı olarak, özellikle de Mi telindeki yay hareketinde sürtünme ve aşınma yaşanmaz. Orta kısım geleneksel kemana göre daha ince tasarlanmıştır. Bu icrada bir kolaylık sağlamıştır" (Yaygınöl, 2019).

Problem cümlesi

Borulu Lale Kemanın işlevleri nelerdir?

Alt problemler

- 1- Borulu Lale Kemanın sosyal-kültürel işlevleri nelerdir?
- 2- Borulu Lale Kemanın müzikal işlevleri nelerdir?
- 3- Borulu Lale Kemanın icra edildiği mekan bağlamında işlevi nelerdir?

Araştırmanın amacı ve önemi

Bu araştırma, Borulu Lale Kemanın tanıtımının yapılması ve işlevleri bakımından değerlendirilmesi amacı taşımaktadır. Araştırma, çalgılarda işlevselliğin sınıflanması bakımından be Borulu Lale Kemanın değerlendirilmesi bakımından önem teşkil etmektedir.

Yöntem

Bu araştırma, kaynak tarama yöntemine dayalı betimsel bir çalışmadır.

Verilerin toplanması

Bu çalışmada veriler, kaynak tarama ve yapılandırılmış görüşme soruları yoluyla elde edilmiştir.

Bulgular ve yorum

Birinci alt probleme ilişkin sorulara yönelik Borulu Lale Kemanın yapımcısı Hasan Sami Yaygingöl yapılan görüşmede düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir:

“Borulu Lale Kemanı Senfonik bir orkestra içerisinde düşündüğümüzde yaylı çalgılardaki ton daha da güçlenecek, dinleyici kitleye daha volümlü ses duyacaktır. Kulağı rahatsız edeceğini düşünmüyorum. Kuşkusuz Borulu Lale Kemanda armonik kasaya entegre edilen trompet borusu daha farklı bir ton oluşturmaktadır. Klasik kemanın 1500’lü yıllarda ortaya çıktığını, 1700’lü yıllarda A.Stradivari ile doruk noktasına ulaştığını ve 21.yy.da klasik ve modern orkestraların vazgeçemediği bir yaylı çalgı olduğunu düşünmeliyiz. Borulu Lale Kemanın da klasik bir orkestra çalgısı olarak çalınması, ortaya çıkan tınının kabul edilebilmesi çok uzun yıllar alabilir. Buna ömrümüz yetmez. Ancak resitallerde piyano eşlikli çalındığını görebiliriz. Ayrıca Borulu Lale Keman için yeni eserler yazılabilir”.

Elde edilen bulgulara göre Borulu Lale Kemanın sosyal-kültürel bağlamda bir ifade aracı olduğunu söylemek mümkündür.

İkinci alt probleme ilişkin sorulara yönelik Borulu Lale Kemanın yapımcısı Hasan Sami Yaygingöl yapılan görüşmede düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir:

“İşlevsellik aslında bir kuramdır. İşlevselliği, zihnimizin işleyişiyle birlikte çevre şartlarına sağladığımız uyum olarak açıklayabiliriz. Dünya’daki müzikal gelişmelere koşut olarak, çalgılarda gelişerek, toplumsal ihtiyaçlara cevap vermişlerdir. Bu bağlamda çalgılarda işlevsellik, akustik ton-tını yeterliliği, çalgılarda ergonomi, tasarım, oran-orantı ve estetik öğelerdir. Bu özellikleri taşıyan çalgılara işlevseldir diyebiliriz. Tüm orkestra çalgıları bu öğelerle birlikte gelişerek, teknolojik ve çağdaş gelişmelere uyum sağlamıştır”.

Elde edilen bulgulara göre, Borulu Lale Kemanın yukarıda belirtilen çalgıların 4 işlevini de karşıladığını görmekteyiz. Borulu Lale Keman ritim, ezgi ,tını ve armoni bakımından işlevseldir. Ayrıca kemana takılan boru sayesinde çalgıdan yeni ve farklı tınlar elde edilebileceği düşünülmektedir.

Üçüncü alt probleme ilişkin elde edilen bulgulara göre, Borulu Lale Kemanın kapalı mekân- oda müziği çalgısı olduğunu söyleyebiliriz. Bu konu ile ilgili Borulu Lale Kemanın yapımcısı Hasan Sami Yaygingöl yapılan görüşmede düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir:

“Borulu Lale kemanın kondisyonu, bir kemana işlevsellik sağlayan; tel boyu uzunluğu, diyapazon noktası, sap boyu, eşik yüksekliği, form uzunluğu , alt genişlik, üst genişlik, armonik kasa yüksekliği, alt ve üst kapaktaki milimetrik ölçülendirme, bas çıtası gibi özellikler klasik bir kemanla aynı olup, uluslararası Stradivari Enstitüsü’nün belirlediği ölçü ve standartlardadır. Dolayısıyla, Borulu Lale Keman ile klasik bir kemande icra edilen tüm eserleri seslendirmek mümkündür. Dört oktav ses sınırı mevcuttur. Klasik kemandaki pozisyonlar ile sol el ve sağ el teknikleri aynıdır, hiç bir farklılık yoktur. Bana göre, yeni solist bir yaylı çalgı olarak resitallerde kullanmak en doğrusudur. Dinleyici kitlenin bu tona alışması benimsemesi gerekmektedir. Orkestra içerisinde bu başarıyı yakalamak sesini duyurmak mümkün olmayabilir. Benim arzum iyi bir icracının Borulu Lale Kemanı piyano eşlikli resitallerde kullanmasıdır.

Yukarıda açıkladığım sebeplerden dolayı konser salonu ve müze çalgısıdır. Avrupa’da müze çalgılarıyla çeşitli konserler yapılmaktadır”.

Sonuçlar

Elde edilen bulgular ışığında Borulu Lale Kemanın, çalgıların sosyal- kültürel işlevleri bağlamında bir ifade aracı olduğu,

Müzikal işlevleri bağlamında ritimsel, ezgisel, tınısal ve armonisel işlevleri olduğu ve

İcra edileceği mekân olarak kapalı mekân- oda müziği çalgısı olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır.

Öneriler

Borulu Lale Keman, solo, düo, trio gibi çeşitli oda müziği konserlerinde denenebilir. Böylelikle kemanın oda müziği içerisindeki etkisi ve sonuçları daha net ortaya çıkarılmış olur.

Hasan Sami Yaygıngöl ile yapılan görüşmede sorulan diğer sorular

SC: Borulu Lale Keman gelişimini tamamladı mı?

HSY: Liuthier’likte Yaklaşık 40 yıla yakın tecrübe ve deneyimim var. Borulu Lale Kemanda yapabileceklerimin en iyisini yapmaya çalıştım. Mükemmelliyetçi bir kimliğe sahibim bunu başardığımı ve bundan böyle çalgının tasarımı üzerinde fazla oynama yapmanın doğru olmadığını düşünüyorum. Ancak ağaçların da fiziksel ve kimyasal yapıları farklı olduğundan, değişik bir tür akça ağaç ile imal edilen Borulu Lale Keman’dan daha farklı ton alınabilir.

SC: Borulu Lale Keman, geleneksel keman ile aynı görevde kullanıldığında olumsuz bir durum yaratacağını düşünüyor musunuz?

HSY: Borulu Lale Kemanı Senfonik bir orkestra içerisinde düşündüğümüzde yaylı çalgılardaki ton daha da güçlenecek, dinleyici kitleye daha volümlü ses duyacaktır. Kulağı rahatsız edeceğini düşünmüyorum. Kuşkusuz Borulu Lale Kemanda armonik kasaya entegre edilen trompet borusu daha farklı bir ton oluşturmaktadır. Klasik kemanın 1500’lü yıllarda ortaya çıktığını, 1700’lü yıllarda A.Stradivari ile doruk noktasına ulaştığını ve 21.yy.da klasik ve modern orkestraların vazgeçemediği bir yaylı çalgı olduğunu düşünmeliyiz. Borulu Lale Kemanın da klasik bir orkestra çalgısı olarak çalınması, ortaya çıkan tınının kabul edilebilmesi çok uzun yıllar alabilir. Buna ömrümüz yetmez. Ancak resitallerde piyano eşlikli çalındığını görebiliriz. Ayrıca Borulu Lale Keman için yeni eserler yazılabilir.

KAYNAKÇA

- Bachman, W. (2004). I. Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği Ve Çalgıları Sempozyumu. T.C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayınları No: 3003
- Behar, C. (1992). Zaman, Mekân, Müzik. Klasik Türk Musikisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım. İstanbul: Afa Yayıncılık No: 245
- Çelak, İ. (?). A.Ü. Devlet Konservatuarı Eğitim- Öğretim Programı Çalgı Bilgisi Dersi Notları.
- Duygulu, M. (2009). TDV İslam Ansiklopedisi. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı
- Farmer, H. G. (1999). Onyedinci Yüzyılda Türk çalgıları. TC Kültür Bakanlığı Yayınları. No: 2297.
- Fayez, S. (?). Kuramdan Uygulamaya Başlangıç Keman Eğitimi. Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.
- Gazimihal, M. R. (1961). Musiki Sözlüğü. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Işıktaş, B. (2018). Dünyada ve Türkiye’de Organoloji Çalışmaları: Çalgıların Sınıflandırılması, İşlevi ve Anlamı. Uhmad Uluslararası Hakemli Müzik Araştırmaları Dergisi. Sayı: 12, s.1-24
- Kalender, N. (2001). Çalgı Yapım, bakım ve Onarımı. Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi. 14 (1).
- Kerimov, R. (2014). Çalgılarda Sistemleştirme Yöntemleri Ve Önemli Taksonomi Kriterleri. Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi. Sayı. 3 s.16-25
- Mukuma, Kazadi W. (2010). The Role Of Musical Instruments In The Globalization Of Music. Scientif Journal Of Media Education. 34 (17). s. 83-88
- Özay, A. D. (2017). Müzik Öğretmenliği Mesleğinde Kullanılabilir Çalgı Özellikleri Ve Mesleki Çalgı Olarak Elektro Gitar Önerisi. NWSA Fine Arts. 12 (1). 37-51
- Sarı, A. (2012). Türk Müziği Çalgıları. İstanbul: Nota Yayıncılık.
- Yalgın, R. (1940). Cenupta Türkmen Çalgıları. Adana: Seyhan Basımevi.

“Teknoloji Destekli Pişano Eğitimi Programlarından Biri Olan Synthesia Programının Kullanımı*”

Uğur Gürman

Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Öğr.
ugur.gurman@gmail.com

Dr. Öğr. Üyesi Duygu Sökezoğlu Atılgan

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
duygusokez@aku.edu.tr

ÖZET

Synthesia, pişano rulo yazı sistemini kullanarak İpad, tablet, bilgisayar gibi cihazlarda pişano eğitimini zevkli ve kolay hale getirmeyi amaçlayan bir programdır. Yedi dil seçeneğı vardır. İçerisinde hazır bulunan ve oluşturulan MIDI dosyalarını okuyabilmekte, böylece eğitim için dersler oluşturulabilmektedir. Ayrıca Synthesia programı, görsel okuma olarak pişano rulo yazısının yanında nota yazı sistemi de sunmaktadır. Bu zamana kadar müziğı ilğisi olan ve pişanoya yeni başlayan kişilerin ilğisini çekerek birçok kullanıcıya ulaşmıştır. Bu çalışmanın amacı, teknoloji destekli pişano eğitim programlarından biri olan Synthesia programını tanıtmak, bu programın nasıl kullanıldığını açıklamak ve Synthesia programına benzer programlar hakkında bilgi vermektir. Çalışma için geniş kapsamlı bir literatür taraması yapılarak program hakkında ayrıntılı bilgi elde edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Synthesia, Pişano Rulo, TAB (Tabulatur), Pişano Eğitimi, Müzik Teknolojisi.

“The Use of Synthesia Program That is One of Technology Supported Piano Training Programs”

Uğur Gürman

Afyon Kocatepe University, Student of Social Sciences Institute
ugur.gurman@gmail.com

Assistant Professor Dr. Duygu Sökezoğlu Atılgan

Afyon Kocatepe University, State Conservatory
duygusokez@aku.edu.tr

ABSTRACT

Synthesia is a program that aims to make piano education enjoyable and easy on devices such as İpad, tablet, computer using piano roll writing system. There are seven language options. It can read MIDI files that are present and created, so that lessons can be created for

training. As visual reading, besides piano roll writing, it also offers note writing system. By this time, it has reached many users by attracting the interest of people who are interested in music and new to piano. The aim of this study is to introduce Synthesia program which is one of the technology supported piano education programs, to explain how to use this program and to give information about similar programs like Synthesia program. A comprehensive literature review was conducted for the study and detailed information about the program was obtained.

Key Words: Synthesia, Piano Roll, TAB (Tablature), Piano Education, Music Technology.

GİRİŞ

İnsanoğlu yüzlerce yıl boyunca seslendirdiği eserleri unutmamak ve gerektiğinde doğru olarak tekrar seslendirebilmek, zaman aşımı, unutma veya anlık hataları azaltabilmek için yöntemler denemiş, böylece müzik yazısına ihtiyaç duymuştur. Müzik yazısı, bir müziğin yazıya geçirilerek kalıcı hale getirilmesinde ve bu yolla kuşaktan kuşağa aktarılmasında önemli bir rol oynamaktadır.

Bir başka aktarım yöntemi ise piyano performanslarını kayıt altına almaktır. Reprodüksiyon Piyano (Reproducing Pianos), piyanistin performansını, piyano üzerinde bulunan tuşların konumlarına göre belirli bir tempoda dönen kâğıt rulo üzerine delikler açılarak kaydeder. Birçok farklı piyano ruloları üretilmeye başlanmıştır. Bu yöntem, teknolojinin katkılarıyla geliştirilerek günümüze kadar evrim geçirmiştir.

Teknolojik gelişmelerin sonucunda bilginin mobilleşmesi, video oyunlarının da eğitim ve öğretime katılımıyla birlikte yeni açılımlar ortaya çıkmıştır. Bu yeni açılımlarda, piyano rulo sistemine benzer şekilde, her bir tuş için aşağıya doğru inen bloklar halinde görülen ve müzik yazısını da içinde barındıran video oyunları ortaya koyulmuştur. Böylece nota yazısını öğretmeden klavye çalmayı hedefleyen ve günümüzde popüler müzik yazısı haline gelmiş 'piyano rulo' (izci çubuğu) müzik yazısını kullanan birçok video oyunu ortaya çıkmıştır. Bu video oyunlarının öncüsü diyebileceğimiz 'Keyboardmania', Japon şirketi Konami tarafından piyasaya sürülmüş bir video oyunudur. Keyboardmania'da parçayı çalmak için 24 tuşlu bir klavye kullanılır. Bu oyunda piyano rulosu kullanıldığı halde şirket bu yazı sistemine 1998 yılında Bms (Be Music Source-Script) müzik yazıları ismini vermiştir. Ekranda klavyenin tuşlarını temsil eden ve aşağıya doğru ilerleyen çubuklar bulunur. Amaç bu çubukların karşılığı olan tuşlara basmaktır.

Buna benzer diğer bir oyun ise Synthesia programıdır. Günümüzde piyano rulo yazı sistemini kullanan Synthesia, Ipad, tablet, bilgisayar gibi cihazlarda piyano eğitimini zevkli ve kolay hale getirmeyi amaçlayan bir programdır. Synthesia'nın da Keyboardmania'ya benzer bir sistemi vardır. Synthesia, bir MIDI klavye veya bilgisayar klavyesi aracılığıyla Microsoft Windows, Mac Osx, Ipad platformları için 2012 yılında ve Android tabanlı platformlar için ise 2014 yılında ortaya çıkan bir video oyunudur. Platform, müzik yazısı olarak piyano rulo sistemini kullanmaktadır. Özelliklerinden biri de, kullanmış olduğu piyano rulo sistemiyle aynı zamanda nota yazısını da sunmasıdır.

Günümüzde kitlesel olarak üretilmeyen piyano rulolarını büyük oranda değiştiren MIDI dosyaları, müzik performans verilerini depolayabilecekleri modern bir yöntemi temsil etmektedir. Piyano rulolarının mekanik olarak yaptıklarını, MIDI dosyaları dijital ve elektronik olarak gerçekleştirir. Çoğu modern yazılımlarda (Cubase, Pro Tools vb.) piyano rulosu mevcuttur.

Synthesia, MIDI dosyalarını oynatmanın yanı sıra MIDI aygıtlarıyla bağlantı kurma desteğinede sahiptir. Synthesia, daha sonra oyuncunun performansını derecelendirir ve bir skor

verir. Bu platform, Youtube gibi video paylaşım platformlarında, piyano öğretme videolarında kullanılan en popüler program haline gelmiş ve bu yüzden de bu araştırma konusu için seçilmiştir.

Bu çalışmanın amacı, teknoloji destekli piyano eğitim programlarından biri olan Synthesia programını tanıtmak, bu programın nasıl kullanıldığını açıklamak ve Synthesia programına benzer programlar hakkında bilgi vermektir. Çalışma için geniş kapsamlı bir literatür taraması yapılarak program hakkında ayrıntılı bilgi elde edilmiştir.

MÜZİĞİN KAYDEDİLMESİ

Müzik verilerinin saklanması için sabit fiç (variller) adı verilen müziği depolama araçları, yüzyıllar boyunca gelişerek çeşitlenmiş ve kullanılmıştır. Sabit fiç üzerinde çiviler zamansal olarak işlenerek, notaların kodlaması bu şekilde yapılmıştır. Bu fiçler mekanik müzik aletlerinin repertuarını oluşturmuş ancak varillere işlenen ölçü sayısı sınırlı kalmış ve fiçlerin değiştirilmesi kolay olmamıştır (<http://www.pianola.org>, 2018). Şekil 1’de sabit fiçler görülmektedir.

Şekil 1. Sabit Fiçler

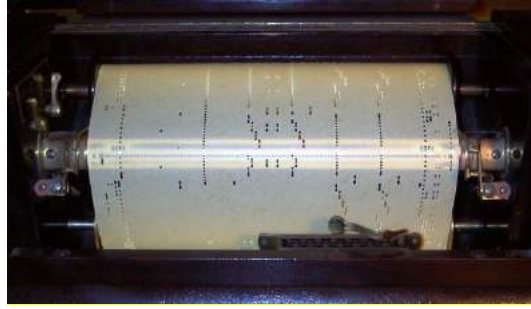


(<http://www.pianola.org>, 2018).

Sonraki yıllarda ortaya çıkan kağıt ruloların kullanımıyla birlikte, saklanan ölçü sayısı artmaya başlamış ve müzik verilerinin kodlaması daha pratik hâle gelmiştir. Kağıt rulolar genel anlamıyla müzik rulosu olarak adlandırılmış ve kullanılan enstrümana göre nitelendirilerek piyano rulo, orkestrasyon rulo gibi isimlerde kullanılmıştır.

Müzik ruloları, müzik verilerini delikler aracılığıyla saklar ve silindirlere göre daha kullanışlı, daha çok veri saklama kapasitesine sahiptirler. Müzik rulolar günümüzde kullanılan kaset, compact disc (CD), digital video disc (DVD) depolama aygıtları gibi düşünülebilir. Piyano, orkestrasyon, müzik kutuları vb. için müzik ruloları kullanılmıştır. Şekil 2’de bir müzik rulo görülmektedir.

Şekil 2. Müzik Rulo



(<http://www.wiscasset.net>, 2019).

Welte & Sons tarafından silindir şeklindeki müzik ruloları, orkestrasyon (Orchestrion) müzik aletleri için 1883'ten başlayarak ticari olarak kullanıma sunulmuştur. Orkestrasyon, orkestra veya müzik grubu gibi çalabilmesi için tasarlanan makinelerin genel adıdır (<http://www.welte-mignon.de>, 2019). Orkestrasyonlar, sabit fiçı veya kağıt rulo ile çalıştırılabilir. Orkestrasyon makinesi genellikle piyano, organ, davul, metalofon gibi enstrümanları içerir.

Orkestrasyon müzik aletlerinden biri olan “Panharmonicon”, [Johann Nepomuk Mälzel](#) tarafından 1805'te icat edilmiştir. Alette birkaç perküsyon enstrümanının yanı sıra çok sayıda organ borusu kullanılmıştır (<http://www.wikiwand.com>, 2018). Şekil 3'te Panharmonicon görseli verilmiştir.

Şekil 3. Panharmonicon



(<http://www.wikiwand.com>, 2018).

Daha sonra Dietrich Nicholas Winkel tarafından icat edilen ve 1821'de tamamlanan Componium, varyasyon üretilebilecek şekilde tasarlanmış bir orkestrasyon aletidir. Sadece bir tane Componium üretilmiştir. Üretilen Componium, 1879'da Brüksel'de bulunan Müzik Aletleri Müzesi (Museum of Musical Instruments, MIM) tarafından satın alınmış ve sergilenmeye başlanmıştır (Bumgardner, 2013:1). Şekil 4'te Componium görseli verilmektedir.

Şekil 4. Componium



(<https://upload.wikimedia.org, 2018>).

Piyano ruloları, 1896'da ABD'de piyano müziği için özel olarak tanıtılmış ve 2008'e kadar QRS Music şirketi tarafından üretilmiştir. Piyano ruloları ile ilk performans kayıtları 1860 yıllarında başlamıştır. Sonraki yıllarda gelişim göstererek reproduksiyon kayıt piyanolarının üretimine geçilmiş ve bu sayede sanatçıların piyanodaki performansları piyano rulolarına kaydedilmiştir. İlk olarak reproduksiyon piyanoları 1904'te Leipzig şehrinde, Sonbahar Ticaret Fuarı'nda tanıtılmıştır. Welte kayıt şirketi adına piyano performans kayıtları alınan piyanistler; Carl Reinecke, Theodor Leschetizky, Camille Saint-Saëns, Grieg, Fauré, Pachmann, Debussy, Reger, Scriabin, Puccini, Glazounov, Mahler, Paderewski, Hoffmann, Lhévinne kendi kompozisyonlarını kaydetme fırsatı bulmuşlardır (<http://www.pianola.org, 2018>).

Günümüzde kitlesel olarak üretilmeyen piyano rulolarının yerini MIDI dosyaları almaktadır. MIDI, müzik performans verilerini depolayabilecek modern bir yöntemi temsil eder. Müzik rulo (piyano rulo), Cubase, Pro tools gibi kayıt yazılımlarında aynı mantıkla kullanılmaya devam etmektedir. Şekil 5'te de Cubase programında piyano rulo sayfası görülmektedir.

Şekil 5. Cubase Programında Piyano Rulo



Piyano rulo kağıtlarında notaların ve sürelerinin belirlenmesi, çağdaş müzik yazıları (grafiksel nota yazımı) ile benzerlik göstermektedir. 20. yy. ihtiyaçları ve akla gelebilecek her türden ses oluşumunun notaya alınmasından kaynaklanan düşünceler ve teknolojik gelişimin enstrümanlar üstündeki etkisiyle yeni tını arayışları ortaya çıkmış, bundan dolayı da geleneksel nota yazımının yetersiz kaldığı düşünülerek görsel notalama oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu sebeple ortaya çıkan nota yazılarının kolay okunabildiği ve daha pratik olduğu, ayrıca bu gibi yazıların genel müzik eğitiminde kullanıldığında, eğitimi oyunlaştırma ile daha eğlenceli hale getirdiği düşünülmektedir.

SYNTHESIA PROGRAMI

Synthesia, piyano rulo yazı sistemini kullanarak İpad, tablet, bilgisayar gibi cihazlarda piyano eğitimini zevkli ve kolay hale getirmeyi amaçlayan bir programdır.

Bir MIDI klavye veya bilgisayar klavyesi aracılığıyla Microsoft Windows, Mac Osx, İpad (2012) ve Android (2014) cihazlar için uyumlu video oyunudur. Synthesia, müzik yazısı olarak piyano rulo sistemini kullanmaktadır ve özelliklerinden biri de, kullanmış olduğu piyano rulo sistemiyle aynı zamanda nota yazısını da sunmasıdır (www.synthesiagame.com, 2017).

Günümüzde kitlesel olarak üretilmeyen piyano rulolarını büyük oranda değiştiren MIDI dosyaları, müzik performans verilerini depolayabilecekleri modern bir yöntemi temsil etmektedir. Piyano rulolarının mekanik olarak yaptıklarını, MIDI dosyaları digital ve elektronik olarak gerçekleştirir. Çoğu modern yazılımlarda (Cubase, pro tools vb.) piyano rulosu (izci çubuğu) mevcuttur.

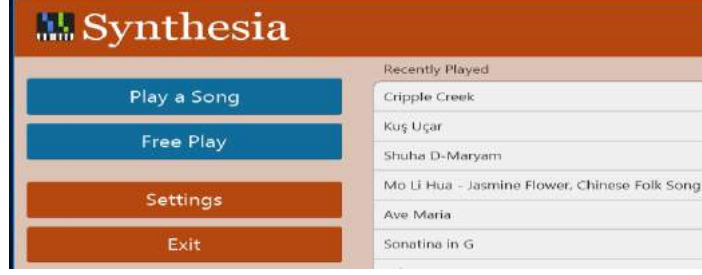
Synthesia, MIDI dosyalarını oynatmanın yanı sıra MIDI aygıtlarıyla bağlantı kurma desteğine de sahiptir. Synthesia, daha sonra oyuncunun performansını derecelendirir ve bir skor verir. Synthesia, Youtube gibi video paylaşım platformlarında piyano öğretme videolarında kullanılan en popüler program haline gelmiştir.

Synthesia Programının Kullanımı

Synthesia programı <https://www.synthesiagame.com/> adresinden indirilerek, yüklendiğinde özellikleri sınırlı çalışmaktadır. Programın oynattığı parçaları yarıya kadar çalma sınırlaması varken, satın alınarak bu sınırlama kaldırılmış olur. Bundan dolayı çalışma, Afyon Kocatepe Üniversitesi Bilimsel Araştırmalar Koordinasyon Birimi tarafından “17.SOS.BİL.18” proje numarası verilerek desteklenmiştir.

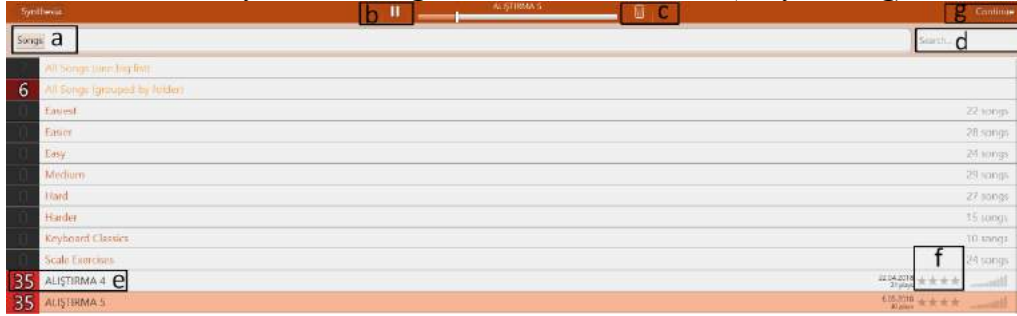
Satın alma işlemi tamamlandıktan sonra şekil 6’da sol üst köşede bulunan “Play a Song” butonuna tıklandığında program kütüphanesine standart olarak gelen farklı kategorilerde toplam 184 alıştırma ve şarkı listelenir. Sonradan eklenen MIDI dosyaları da kütüphanede görülür. “Free Play” butonu serbest çalma olanağı sağlar. Program ayarlarının yapılabilmesi için “Settings” butonuna tıklanır. “Exit” butonu programdan çıkış sağlar. Sağ tarafta görülen “Recently Played” listesinde en son çalışılan dosya adları sıralanır.

Şekil 6. Synthesia Programının Ana Sayfası



Şekil 6'daki "Play a Song" butonuna tıklandığında şekil 7'deki sayfa görüntülenir.

Şekil 7. Synthesia Programında Parça Çalma (Play a Song)



Şekil 7'deki harflendirilen kısımlar aşağıda sırayla açıklanmaktadır.

- Açılan dosyanın, klasör sırasının görüntülendiği kısımdır.
- Seçili olan şarkıyı oynatmaya ve durdurmaya yarar.
- Sonradan dahil edilen şarkıların silme işlemini gerçekleştirir. Programın kendi şarkıları silinemez.
- Kütüphane içerisinde istenilen dosya adı araması yapılabilir.
- Her şarkının solundaki rakam mevcut ilerlemeyi gösterir.
- Şarkının değerlendirilmesi ve zorluk derecesi işaretlenir. Şarkıları organize etmeye yarar.
- İstenilen bir şarkı seçilip, sağ üstteki Continue (devam) düğmesi tıklandığında şekil 8'deki "Oynatma Adımları" sayfası açılır.

Şekil 8. Synthesia Programında Melodi, Ritim, Resital için Oynatma Adımları



Şekil 8'deki oynatma adımlarında harflendirilen kısımlar aşağıda sırasıyla açıklanmaktadır.

- a. “Watch and Listen Only”, şarkının tamamını piyano rulosu üzerinde oynatır. Yalnızca izleme ve dinleme için kullanılır.
- b. “Practice the Melody”, şarkıdaki notalara doğru bir şekilde basılmasını hedefler ve zamanında doğru notaya basılmadığında duraklar. Şarkının çalışma hızı (tempo) ayarlanabilir, sağ - sol ve iki el seçeneklerine göre çalışılabilir.
- c. “Practice the Rhythm”, şarkının nota ve ritim ile birlikte çalışılmasını hedefler. Çalışma hızı ayarlanabilir. Yanlış nota ve ritim çalındığında duraklama olmaz. Şarkı sağ, sol ve iki el seçeneklerine göre çalışılabilir.
- d. “Song Recital”, çalışmanın son adımı olarak, nota ve ritim ile birlikte çalışılmasını hedefler. Şarkı asıl temposunda çalınır, değiştirilemez.
- e. “Instructions” (talimatlar), adımların özelliklerini açıklar.
- f. “Progress Breakdown” (İlerleme dökümü), en iyi üç deneme arasındaki ortalamayı alır.
- g. “Line chart”, puanları grafik olarak gösterir.
- h. “Points earned”, çalışma adımlarından kazanılan puanları sıralar.
1. “Hands, Colors and Instruments” (Eller, Renkler ve Enstrümanlar) ekranında, birkaç kişiselleştirilebilir ayar bulunmaktadır. Bu butona tıklandığında karşımıza şekil 9’deki ekran gelir.

Şekil 9. Synthesia Programında Enstrüman Seçimi ve Ayarları (Hands, Colors and Instruments)



Şekil 9’da numaralarla belirtilen kısımlar aşağıda sırayla açıklanmaktadır.

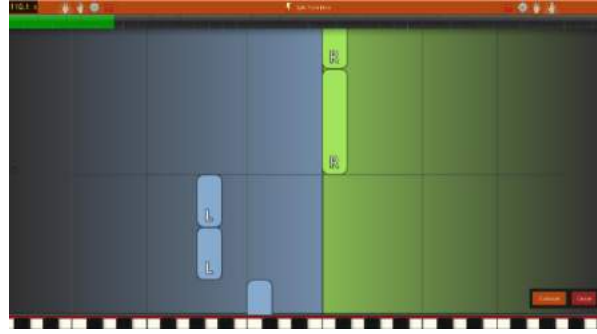
1. Mevcut enstrüman kategorilerinin listesi bulunur. Bu kategorilerden istenilen enstrüman seçilir.
2. "Oynat" simgesine tıklanarak, seçilen enstrümanın ön izleme sesi çalınacaktır. Enstrümanlar arasında geçiş yapılsa bile, "Oynat" simgesi etkin kalır ve "Duraklat" simgesini tıklayana kadar sesli ön izleme sağlamaya devam eder.
3. "Sounded" simgesi, oynatılan şarkının sesinin kapatılmasına olanak sağlar.

Şekil 10. Synthesia Programında El Ayarları (Custom)



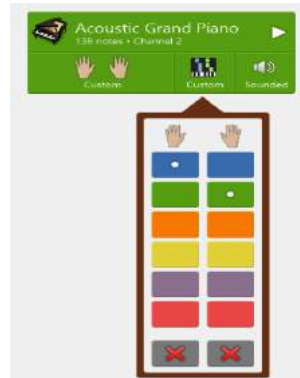
4. El simgesine tıklandığında şekil 10’da görülen ayarlar sunulur. “Left Hand” ya da “Right Hand” seçenekleri şarkıdaki tüm blokların sol ya da sağ el ile çalınması gerektiğini belirler. “Background” seçeneği tıklandığında bloklar gösterilmez ve oynatma adımları kullanılamaz. “Custom” seçeneği ile şarkının bloklarını gösteren editör açılır (Şekil 11).

Şekil 11. Synthesia Programında Ellerin Bölünmesi (Split From Here)



Şekil 11’de gösterilen “Split From Here” (buradan böl) özelliği ile çoğu blok doğru ve hızlı bir şekilde sağ ve sol el olarak ayarlanır. Küçük düzeltmeler sağ ve solda bulunan el simgeleri ile düzenlenir.

Şekil 12. Synthesia Programında Sağ ve Sol El Blokları İçin Renk Seçimi



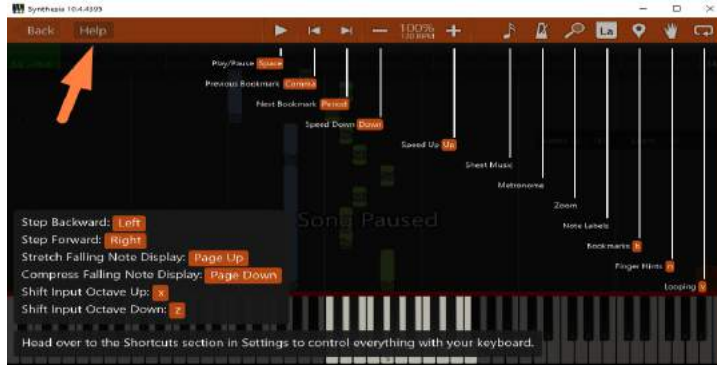
5. Şekil 12’de görülen sağ ve sol el renk kutularından bloklarının renk seçimleri yapılır. Çarpı simgesi ile belirtilen kutuların seçilmesi, blokların görüntülenmesini önleyeceğinden çalma gerçekleştirilemeyecektir. Bu çalışmada sağ el için yeşil renk, sol el için de mavi renk tercih edilmiştir.

Şekil 13. Synthesia Programında Ayar Çoğaltma



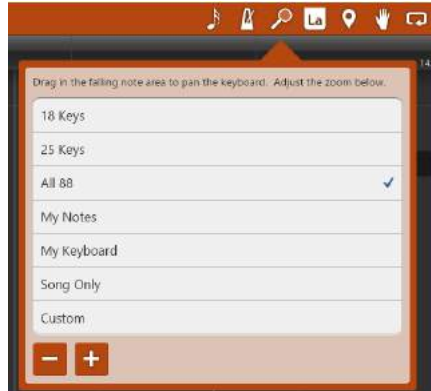
Şekil 13’de görüldüğü gibi simgeleri herhangi bir bölüme sürükleyerek ayarlar hızla çoğaltılabilir. Belirli bir bölümün ayarlarını varsayılamaz sıfırlamak için, yıldırım simgesi bölümün üzerine sürüklenip bırakılmalıdır.

Şekil 14. Synthesia Programı İçinde Çalışma Ekranı



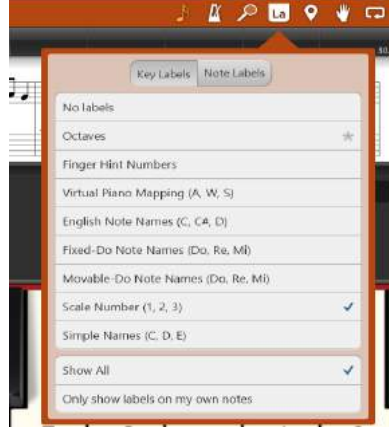
Şarkı çalışma adımlarından biri seçildiğinde şekil 14’deki çalışma ekranı açılmaktadır. Ekranda görülen simgeler sırayla açıklanmaktadır. Kısa yol tuşları turuncu renk ile vurgulanmıştır. “Play/Pause” simgesine tıklandığında çalışma başlatılır ya da duraklatılır. “Previous Bookmark” simgesi, çalışmayı başa alır. “Speed Down, Up” simgeleriyle şarkının hızı kontrol edilir. Ekranın üst kısmındaki araç çubuğunda görülen onaltılık nota (Sheet Music) simgesi, seçilen şarkının notalarını gösterir veya gizler. “Metronome” simgesine tıklandığında ritimsel ayarlar yapılır. “Zoom” simgesi, ekranın altında bulunan piyano klavyesindeki tuş sayısı ayarlarını sunar. Zoom simgesine tıklandığında şekil 15’deki tablo görüntülenir.

Şekil 15. Synthesia Programında Klavyenin Ayarlanması



Bu ayarlardan sadece şarkıda kullanılan tuşlara yakınlaşmak için "Song Only (Yalnızca Şarkı)" seçilmelidir. "My Keyboard" ayarı, bağlı bir dijital piyano olduğunda o piyanonun bütün tuşlarını göstermektedir.

Şekil 16. Synthesia Programında Notaların Etiketlenmesi (Note Labels)

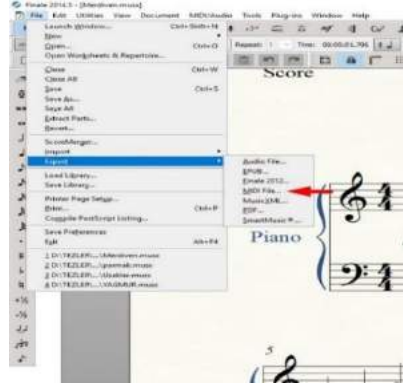


Şekil 14'deki "Note Labels" simgesine tıklandığında, şekil 16'daki seçenekler sunulur. "Octaves" seçeneği, her do notasını harf ve oktav numarası ile gösterir. "Finger Hint Numbers" seçeneği, notaların parmak sayılarını gösterir. "Virtual Piano Mapping" (Sanal Piyano Haritası) seçeneği ile programla eşleşen dijital piyano olmadığında, çalışma yapabilmek için sanal klavyeye bir buçuk oktav aralığında karakter ataması yapılır. Sadece bu aralıkta yazılan şarkılar seslendirilebilir. "English Note Names" (İngilizce Nota Adları) seçeneği, notaların harf gösterimini kullanarak şarkının tonuna göre bloklar ve tuşlar üzerinde etiketlerin görüntülenmesini sağlar. "Fixed-Do Note Names" (Sabit Do Nota Adları) seçeneği, nota isimlerini kullanarak şarkının tonuna göre bloklar ve tuşlar üzerinde etiketlerin görüntülenmesini sağlar. "Movable-Do Note Names" (Hareketli Nota İsimleri) seçeneği ile do ismi, şarkının tonunun tonik derecesine karşılık gelir. Şarkı sol majör tonunda yazılmış olsaydı, her sol notası do olarak etiketlenecekti. "Scale Number" (Skala Numarası) seçeneği, şarkının tonuna göre tonik derecesinden başlayarak numara verir. Sol majör şarkıda ilk skala numarası sol notasından başlar. Ton dışı notalar etiketsiz bırakılır. "Simple names" seçeneği notaların İngilizce karşılıklarının klavye üzerinde gösterilmesini sağlar. "Show All" seçeneği, klavye üzerindeki tüm notaların isimlerinin gösterilmesini sağlar. "Only show labels on my own notes" seçeneği ise, klavye üzerinde sadece basılacak notaların isimlerini gösterir. Bu seçenek sadece çalışma adımlarında kullanılabilir.

Şekil 14'deki "Finger Hints" simgesi ile blokların hangi parmakla çalınacağı ayarlanır. Simgeye tıklayıp, blok üzerine gelindiğinde el görüntüsü kullanılarak, sağ ya da sol elde parmak seçimi yapılır. "Looping" simgesi ile tekrar edilmesi istenilen ölçüler ardışık olarak seçilebilir.

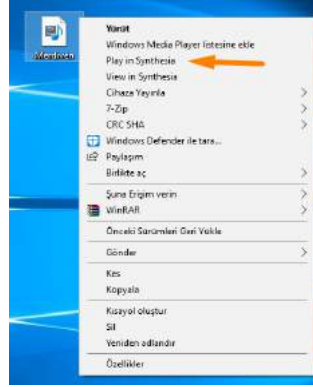
Synthesia programı içerisine istenilen şarkıların oluşturulabilmesi için nota yazım programları ile yazılan şarkıların MIDI formatı olarak kaydedilmesi gerekir. Bu nedenle MIDI dosyalarının Finale programı kullanılarak oluşturulması gerekmektedir. Şekil 17'deki File/Export/MIDI File sırası izlenerek MIDI format çıktısı alınır.

Şekil 17. Finale Programında MIDI Dosyası Oluşturma



Şekil 18’de oluşturulan MIDI formatı üzerinde sağ tıklanarak, "Play in Synthesia" seçeneği ile çalışılacak parça Synthesia programında açılır. Bu yöntemle açılan MIDI dosyaları Synthesia kütüphanesine eklenmediği için görülmez.

Şekil 18. MIDI Dosyasını Synthesia Programı ile Çalıştırma



Birçok MIDI dosyasının aynı anda kütüphaneye eklenebilmesi için şekil 19’da görüldüğü gibi bir klasör içerisinde toplanması gerekmektedir.

Şekil 19. MIDI Dosya Klasörü



Synthesia anasayfasında bulunan “Settings” ayarlarından, şekil 20’de görülen “Songs” seçeneği tıklanarak kütüphanede ekli olan parçalar, bu bölümde bulunabilir. “+” simgesi ile MIDI dosyalarının bulunduğu klasör seçilerek sağ üst köşedeki “Add” butonu ile parçalar eklenebilir. Ayrıca, eklenen klasöre girip “Stop Searching This Folder For Songs” metni tıklanarak eklenen kütüphane de silinebilir.

Şekil 20. Synthesia Programı İçinde Kütüphane Oluşturmak



Synthesia programının kullandığı ses bankası, kullanıcıyı yeteri kadar tatmin etmezse, internet ortamında ücretli ve ücretsiz olarak bulunabilen SoundFont (SF2) dosyaları indirilebilir.

SoundFont dosya formatı 1990'ların başında [E-mu Systems](#) ve [Creative Labs](#) tarafından geliştirilmiştir. Bu sürümü kullanan ilk ve tek büyük cihaz 1994'te Creative'in [Sound Blaster AWE32 modelidir](#). Bu formattaki dosyalar geleneksel olarak .SBK veya .SB2 [dosya uzantısına](#) sahiptir. SoundFont 2.0 1996 yılında geliştirilmiştir. Bir SoundFont bankası, PCM formatında (WAV dosyalarına benzer şekilde) müzik klavyesindeki bölümlerle eşlenen temel örnekleri içerir. Bir SoundFont bankası ayrıca döngüler, vibrato etkisi ve tuş hassasiyetine duyarlı ses seviyesi ayarlama gibi diğer müzik sentezi parametrelerini de içerir. SoundFont bankaları, General MIDI gibi standart ses gruplarına uyabilir veya tamamen özel ses grubu tanımlarını kullanabilir.

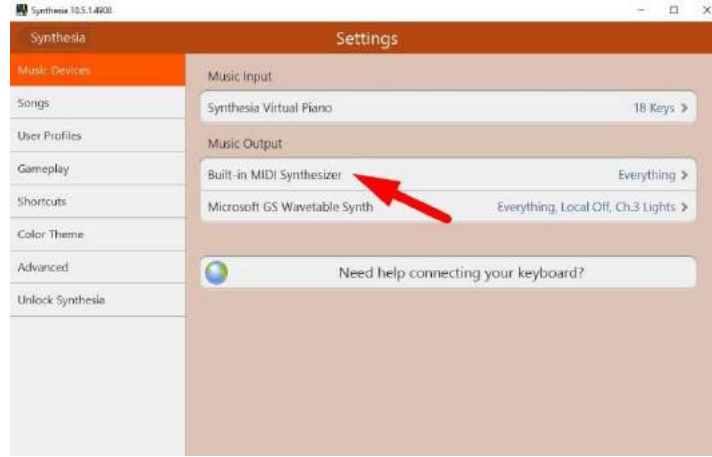
Enstrüman seslerinin değiştirilmesi için şekil 21'deki gibi MIDI dosyalarının yanında SF2 dosyalarının da bulunması durumunda, SF2 dosyaları Synthesia programının ses bankası olarak kullanılabilir olacaktır.

Şekil 21. Synthesia Programı İçinde Varsayılan Ses Dosyalarının SF2 Dosyaları ile Değiştirilmesi

Ad	Tarih	Tür	Boyut
ChoriumRevA	8.11.2006 12:46	SF2 Dosyası	28.249 KB
Lokomotif	30.03.2018 23:18	MIDI Sırası	2 KB
Merdiven	14.05.2018 14:26	MIDI Sırası	1 KB
Nice-Steinways-Co...	1.02.2019 19:04	SF2 Dosyası	204.168 KB
Parmak Değişimi	5.05.2018 19:48	MIDI Sırası	1 KB
Steinway B-JNv2.0	1.02.2019 19:03	SF2 Dosyası	33.274 KB

İstenilen SF2 dosyasını, Synthesia'nın varsayılan sesi olarak ayarlamak için şekil 22'de "Music Devices" seçeneğinden "Music Output" listesinden "Built-in MIDI Synthesizer" seçilir.

Şekil 22. Synthesia Programında Ses Grubu Oluşturmak (Built-in MIDI Synthesizer)



Tercih edilen SoundFont dosyasını “Sound Set” listeden seçebilecek bir "Ses grubu" listesi bulunmalıdır. Eğer bu liste gözükmiyorsa “Songs” seçeneğinden kütüphane ekleme işlemi kontrol edilmelidir. SoundFont'unuz 100 MB'tan büyükse, Synthesia'nın aşırı miktarda bellek kullanmasını engelleyen şekil 23'teki “Load Sound on Demand” (İsteğe Bağlı Sesleri Yükle) seçeneği seçilebilir.

Şekil 23. Synthesia Programında Ses Grubu Listesi



Synthesia Programına Benzer Uygulamalar

MuseScore

MuseE sequencerin kod temeli geliştirilerek, MuseScore programının oluşturulmasını sağlamıştır. MuseScore ücretsiz, açık kaynak kodludur ve temel olarak C++ dilinde yazılmıştır, grafiksel kullanıcı arayüzü, çapraz platform, Qt araç setini kullanır. Werner Schweer, Nicolas Froment ve Thomas Bonte, daha geniş bir topluluğada katkıda bulunan, projenin tam zamanlı ve öncü geliştiricileridir. Mayıs 2014'den bu yana MuseScore, MuseScore skor paylaşım sitesine bağlanan [IOS](https://en.wikipedia.org) ve Android için mobil uygulamalara sahiptir (https://en.wikipedia.org, 2019). MuseScore 3.0 versiyonu ile Aralık 2018'de Piyano Rulo eklentisi uygulamaya dahil edilmiştir. Piyano rulo eklentisi, Synthesia programının bazı düzenleme özelliklerine sahip olmasa da temelde aynıdır.

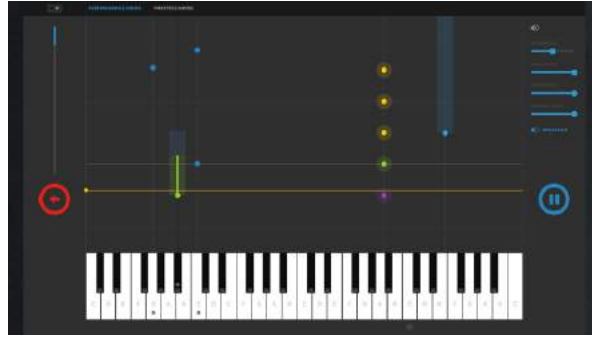
Şekil 24. MuseScore Programında Piyano Rulo



Melodics

Melodics uygulamasını ücretsiz kullanmak isteyenler için 60 ücretsiz ders kullanıma sunulmuştur, daha fazlası için satın alınması gerekmektedir. Melodics uygulamasına birçok sanatçı dersleriyle destek vermektedir. 300 bin kayıtlı kullanıcıya ulaşmayı başarmış ve hızla büyümektedir. Uygulama C++ dili ile geliştirilmiştir (<https://melodics.com>, 2018). Melodics uygulaması da Synthesia programına benzerlik göstermektedir.

Şekil 25. Melodics



KAYNAKÇA

- Bumgardner, J. (2013). *Variations of the Componium*, CA: Shadow Hills. From https://jbum.com/papers/componium_variations.pdf Erişim Tarihi: 27.05.2018
- <https://www.synthesiagame.com/>, Erişim Tarihi: 16.05.2018
- https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/09/Winkel%27s_Componium_at_Brussel_ls.jpg, Erişim Tarihi: 21.12.2018
- http://www.pianola.org/reproducing/reproducing_welte.cfm, Erişim Tarihi: 21.12.2018
- http://www.pianola.org/history/history_orchestrions.cfm, Erişim Tarihi: 21.12.2018
- <http://www.wikiwand.com/en/Panharmonicon>, Erişim Tarihi: 21.12.2018
- http://www.welte-mignon.de/wiki/the_history_of_m._welte_sons, Erişim Tarihi: 15.03.2019
- <http://www.wiscasset.net/artcraft/boring.jpg>, Erişim Tarihi: 15.03.2019
- <https://en.wikipedia.org/wiki/MuseScore>, Erişim Tarihi: 15.03.2019
- <https://melodics.com> Erişim Tarihi: 15.03.2019

“Türk Müziğinde Çoksesliliğe Sosyo Psikolojik Bir Bakış”

Prof. Dr. Uğur Türkmen

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

uturkmen@aku.edu.tr

ÖZET

“Türk Sanat Müziğine çoksesliliği ilk ben getirdim” Neşe Karaböcek oldukça iddialıdır ve samimidir. Yaylı çalgılar ağırlıklı Akademik Orkestradan bağlama solo Fidayda’yı ilk kez dinleyen bir vatandaş ise şu tepkide bulunur. *“Mozart’ı Müslüman etmişsiniz.”* Halk oyunları yarışmasında Ney çalgısının ana ezgiye üçlü ve altılı aralıklarla eşlik etmesi jüri tarafından şu sözlerle eleştirilir. *“Ney’in akordu bozuk”* Bu örnekleri birçok farklı bakış açısı temelli çoğaltmak mümkündür.

Sosyal psikolojinin; günlük yaşamda karşılaştığımız olayları bireysel, kişiler arası ve grup düzeyinde incelediği ve açıklamaya çalıştığı bilinir. Yine bu disiplinin; insan etkileşimlerini ve bu etkileşimlerin sosyo psikolojik temellerini sistematik olarak incelemesinin müzik bilimi çalışmalarına katkı sağlayacağı düşünülür. Çalışmada; algı, sosyal biliş, sosyal etki ve güç, tutum ve tutum değişimi, çatışma, önyargı ve kalıpyargılar, benlik gibi sosyal psikoloji konuları genelde müzikle özelde ise “çokseslilik-birey ve toplum odaklı” ele alınacaktır.

Nitel ve betimsel çalışmada; içerik analizi tekniğinden yararlanılacaktır. Müziğin insan yaşamındaki yerinin “sosyal psikoloji-çokseslilik” temelli ele alındığı çalışmanın alana katkı sağlayıcı ve özgün olduğu düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sosyal Psikoloji, Sosyal Biliş, Çokseslilik.

“The Examination of Turkish With Polyphony: A Socio-Psychological View to the Subject”

Prof. Dr. Uğur Türkmen

Afyon Kocatepe University State Conservatory

uturkmen@aku.edu.tr

ABSTRACT

"I brought the polyphony to Turkish Art Music first "Neşe Karaböcek is quite assertive and sincere. A folk listens Fidayda which is bağlama solo, first from an Academic Orchestra which has mainly the strings, his response is "You made Mozart Muslim." In the folklore competition, tuning kaval accompanies the main tune with triple and six intervals, judges criticize this with the words "Tuning kaval (pin) is out of tune" This examples can be increased based on lots of different views.

It is known that social physiology is investigating and trying to explain the events that we come across in our daily lives in the state of individual, inter personal and group. Also this discipline's investigation of the human relationships and the socio-psychological fundamentals of these relationships is thought to be contributive to musicscience studies.

In the study, social psychology subjects such as perception, social cognition, social effect and power, behavior and behavior change, altruistic behavior, conflict, prejudice and stereotype, mass-behaviour, individuality will be stated with music in general and with polyphony based on the individual and society in specific.

In the qualitative and descriptive study, the content analysis technique will be utilized.

The study in which the place of music in the human life based on "social psychology - polyphony" is thought to be contributive to the field and unique.

Key Words: Social Psychology, Social Cognition, Polyphony.

Sosyal Psikoloji

«Ahmet amca konserde en öne oturur ve onu kimse kaldıramaz»

«-Öğrenci: Hocam ben konserde Paganini çalmak istiyorum

-Hoca: Olmaz

-Öğrenci: Niye ki?

-Hoca: !...

«Piyanist ve kemancı eserin bir yerinde bocalamaya başlar ve bir şeyler ters gider. Kendi kendilerine sorarlar. Aynı eseri defalarca çaldık. Neden böyle oldu ?»

Bu ve benzeri örnekleri çoğaltmak mümkündür.

Müzik bilimi ve özellikle eğitimi işiyle uğraşanların son yıllarda ilgi gösterdiği bilim dallarından biri sosyal psikoloji olmuştur.

Sosyal psikoloji; günlük yaşamımızdaki olayları bireysel, kişilerarası ve grup düzeyinde incelemektedir.” (Kayaoğlu, 2004:3).

Daha detaylı bir anlatımla; “bir bireyin, davranış, duygu ve düşüncelerinin başkalarının gerçek ya da hayal edilen varlığından nasıl etkilendiğinin bilimsel yollarla araştırılmasıdır”(Kayaoğlu, 2004:3).

Sosyal Psikolojinin Çalışma Konuları

Sosyal psikolojinin çalışma alanları konuya duyarlı bilim insanları için yeni ufuklar ve araştırma alanları açması bakımından önemlidir.

Bu alanlar Kayaoğlu tarafından şöyle açıklanır. “Sosyal psikoloji; gruba uyma davranışı, ikna, güç, sosyal etki, itaat, önyargı, önyargının azaltılması, ayrımcılık, kalıp yargılar, sosyal biliş ve sosyal algı, sosyal kategoriler, saldırganlık, özgeci davranış, kişilerarası çekicilik, tutumlar ve tutum değişimi, iletişim, izlenim oluşturma, küçük gruplar, liderlik, kitle davranışı, gruplar arası ilişkiler” (2004: 4).

Sosyal Psikoloji ve Müzik Bilimi İlişkisi

Müzik eğitiminin işlevleri vardır (toplumsal-ekonomik- bireysel-kültürel-eğitimsel) Sosyal Psikoloji bilimi bu işlevlerin yerine gelip gelmediğine yönelik çalışmalar yapabilir.

Toplumun ne olduğunu, nasıl işlediğini, oluşumunu bilmek müzik eğitimi işiyle uğraşanlar için önemlidir. Müzik eğitimcileri sosyal psikolojinin ilgilendiği konular yardımıyla toplumu daha iyi analiz edebilir.

Müzik eğitimi süreci makro değil mikro yaklaşımlarla ele alınmalıdır. Sosyal psikoloji bilim dalı amatör, profesyonel ve genel müzik eğitimi sürecini daha iyi anlayabilmeye yardımcı olabilir.

Müzik eğitim süreci içerisindeki bireyleri, kitle ve grupları anlayabilmek, davranışlarını önceden kestirebilmek içinde bu bilim dalına ihtiyaç duyulacaktır

Müzik eğitimci nerede nasıl davranacağını bilmeli, içinde yaşadığı toplumun davranışlarını da kontrol edebilmelidir.

Çağımızda ekonomi, sosyal, siyasal ve psikolojik şartlar hızla değişmektedir ve müzik eğitim işiyle uğraşanlar bu değişime ancak bu bilim dalı ile ayak uydurabilirler

Uslu, şu önerilerde bulunur; “müzisyen ve grup psikolojisi (*grup müzisyenleri içinde*), müzisyen ve patronaj ilişkisi, müzisyenler arası ilişki, müzik ve dinleyici ilişkisi, müzisyenlerde işbirliği, müzisyenlerde kişilerarası çekim, müzisyenlerde düşmanlık ve saldırganlık, müzisyen ve işyeri, müzisyen ve sahne ilişkisi” (<http://www.musikidergisi.com>).

ÇALIŞMADA YÖNTEM

Sosyal psikoloji ve müzik ilişkisi temelindeki nitel çalışmada betimsel yöntem esas alınmış, arşiv araştırması ve içerik analizi yapılmıştır. Çalışma kapsamında hikâyelerden, karikatürlerden, her türlü yazılı ve görsel materyalden yararlanılmıştır.

Çalışma Kapsamında Ele Alınan Konular

Araştırma kapsamında çokseslilik meselesi; algı, sosyal biliş, sosyal etki ve güç, tutum ve tutum değişimi, çatışma, önyargı ve kalıpyargılar, benlik başlıklarında irdelenmeye çalışılmıştır.

Algı

İnceoğlu (2004:72) algıyı “duyumsal bir bilgilenme” olarak tanımlar.

Algılarımız bize yön verebilir. “Diğer insanları kategorize eder ya da kalıplara koyarız” (Hayes, 2016:100)

Çoksesliliği nasıl algıladığımız ise konumuzla doğrudan ilgilidir. Bazen siyasete bile kurban gider bu mesele. Çünkü yanlış algılanmıştır.

Alacalıoğlu siyasetçilerin kendini alkışlatma yollarını anlatırken örnek verir ve bir portre çizer. “Şöyle bir dikleştir. Papyonunu düzeltir. Bakışlarını kalın gözlük camları arkasından dinleyicilere doğru bir iki çevirdikten sonra sesini bas-baritona akort edip: “İşte sevgili dinleyiciler! Bütün bunları, tek sesli müziği memleketten kovup, çok sesli müziği sanat sarayımızın, kubbesine monte eden ulu önder büyük ATATÜRK’ e borçluyuz...” dedikten sonra kürsüden süratle aşağıya inersin. O zaman seyreyle alkış! Bakalım durmak biliyor mu?” (1996: 41).

Ülkemizde sadece çoksesli ve tek sesli müzik alanının ilgilileri değil; THM-TSM alanı ilgilileri bile birbirlerini çoğu zaman doğru algılayamamışlardır. TSM ise en çok algı farklılığının yaşandığı müzik türü olarak karşımıza her daim çıkar (Radyo haftası, 1952: 34).

Resim1. Festival



Bu bazen Batıda da karşımıza çıkar Schuman neden şu sözü söyler? “Şancılara güvenmeyiniz”

Müziğe ait tüm unsurların (icracı, besteci, araştırmacı ve eğitimci vb) sözel veya sözle olamayan davranışları algılarımıza yön verecektir.

Örnek olay

Bir Türk halk müziği konserinde türküye gitarı ile eşlik eden öğrenci tam karşısında oturan nazariyat hocasının yüz ifadesinden çok etkilenir ve beğenmediğini düşünerek çalmayı bırakır.

Peki bu yaşanmışlığı nasıl açıklayacağız? Söyleşiyi yapan Ali'nin (1991:7) “halk olmak” metaforunu ve algısı oldukça dikkat çekici.

“O tarihte Yunus Emre’yi radyodan dinleyen bir köylü yurttaşımız Saygun’a el örgüsü bir çift çorap hediye etmişti. Saygun böylece en büyük nişanını almıştı daha o yıllarda; halkı onu içine almıştı, hayır hayır halk olmuştu Saygun daha o tarihte”

Klasik Türk müziği algısı

Türk Cenaze Marşı

Behçetoğlu Muzaffer Gürkan OSMAN Çizmeciler’i anlattığı kitabında “Türk Cenaze Marşı Niçin Yazıldı?” başlıklı bir yazı kaleme alır. Çizmeciler; 25 Temmuz 1922 yılında şehit düşen pilotlarımız Üsteğmen Bahattin ve Asb. Cemal’in Cenaze Töreni’nde kahramanlarımızın Frederich Chopin’in cenaze marşı ile kalkmalarına itiraz eder ve marş için sözler yazar. Çizmecioğlu Münir Nurettin’den bu marşı bestelemesini ister ama bu istek gerçekleşmez.

Görktan ise bunu şöyle yorumlar: “Türk cenaze marşının mana bakımından, sanat bakımından en kuvvetli olanının seçilmesi gerekirdi. Daha doğrusu Türk milletinin şanına yaraşır, bize layık bir marş olmalıydı. Tamamen kilise ağzı sesler, kilise nağmeleri, ayin müziği

gibi, insana ruhi sıkıntı veren, ağır aksak ayin müziği, Hristiyan bestesi olmamalı. Kelime-i Şehadet, Kelime-i Salâvat veya Tekbir ile ruhunu teslim eden bir mümin, Frederick Chopin'in cenaze marşı ile kabre götürülen bir mevta, belki Münker, Nekir meleklerini de şaşırtacaktır" (2018:98,99)

Mehmet Başman'ın şu sözleri ise konuya farklı bir pencere açmakta. Cenap And camilere çoksesli müziğin girmesini arzu etmekte.

"Eniştem Cenap And'ın en büyük arzusu, hatta takıntısı camide ibadetin Batı'da olduğu gibi çoksesli müzikle yapılmasıydı. Çoksesli müzik kilisede kullanılabiliyorsa, camide de kullanılabilirdi. Bu hayali için büyük bütçeler ayırmayı bile göze almıştı. Eser siparişi vermek, bunları en iyi topluluklarla seslendirmeyi arzusu" (Yedig, 2012: 180)

Sosyal Biliş

Çalışma ortamımızda veya ailemizde kendisini insan sarrafı olarak görenler vardır.

Sosyal biliş; "Toplumsal dünyaya ilişkin bilgileri yorumlama, analiz etme, anımsama ve kullanma biçimimizdir" (Kayaoğlu,2004: 35).

Sosyal bilişlerimiz belli bir zaman sonra kalıpyargılar da oluşturabilir.

"Müzik yaratıcılığı sanatların en umursanmazı. Türkiye'nin bu açıdan özelliği, üstelik, yeryüzü ülkeleri arasında en umursanmazı arasında" (Mimaroglu, 1994: 63). Katılır mısınız?

Geleneksel müziklerimizin eğitiminin verildiği mesleki müzik eğitimi verilen kurumlarda "gelenek" diye söylemler pek revaçtadır. Bununla birlikte konserlerde, ud'larınakor çalma çabaları, bilinçsizce yapılan üçlü, altılı seslendirmeler, türkülere gitar eşliğinin rağbet görmesi, bağlama ile bazı karar perdelerinde akor'lu çalınlar vb bir çok örnek varken bu müziği icra edenlerin umursamazlıklarına da dikkat çekmek gerekir.

Çokseslilik çok da ciddiye almamak mı gerekir?

İşte bir örnek. Mimaroglu'nun (1994: 66) anlattığına göre Harvard Üniversitesinin belgeliğinde, Mozart'ın sözlerini yazdığı üç kanon bulundu.

İşte bunlardan birinin sözleri:

"Yaz sıcağı bastığında

Bol bol lahana ve turp yerim

Yellenip serinlemek için"

Kızıltuğ'dan sosyal biliş veya bilmeyiş üzerine iki ayrı anı (2002:26) İşgüzarlık mı demek lazım yoksa sosyal bilişsizlik mi? Buna okuyucu karar versin.

Üç Mevta

Musiki Kültür Derneği, Vefalıların kurduğu bir dernekti. Yeni Komedi de bir konser düzenlediler. Konseri Feridun Darbaz yönetiyordu. Son bölüme işgüzarlık olsun diye çoksesli üç eser konmuştu. Benim "Aydınlık", Teoman'ın "Saadet Kervanı", Nedim Otyam'ın "Bizde Güzel" adlı eserleri.

Konser bitti. Dışarı çıktık. Nedim Abi beni sağına, Teoman'ı soluna aldı. Kollarımıza girdi. Taksim'e doğru yürümeye başladık. Bir ara durdu:

-Ey Beyoğlu Beyoğlu, şahidimiz ol. Bu gece üzerinde üç mevta yürüyor! Az evvel konserde üçümüzde katlettiler

Besteci Bile Anlamaz!

Yine aynı topluluk Saray Sineması'nda verdiği bir konserin son provasını yapıyordu. Çoksesli tuhaf bir eser çalışılıyordu. Ben de bas kemençe çalışıyordum. Bir ara işler karıştı. Her kafadan bir ses çıkmaya başladı. Doğan Ergin bana döndü:

-Yahu Fırat nereyi çalışıyoruz?

-Boşveer. Canın nereyi isterse orayı çal.

-Yahu nasıl olur, eser bozulmaz mı?

- Bir şey olmaz korkma.

-Hani armoni filan değişir derdiniz?

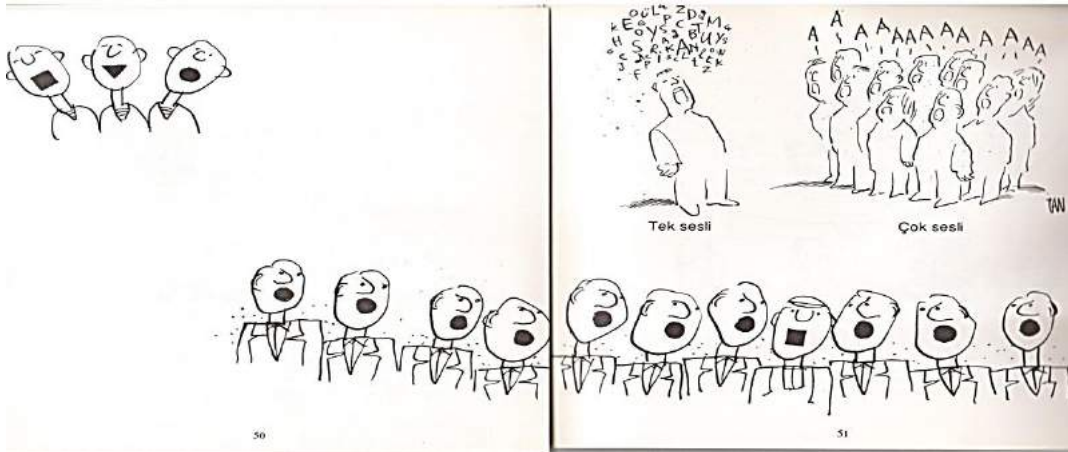
-Değişir tabii, ama onu burda kimse anlamaz.

“-Ne? Besteci de burada!

-Boşver sen çalmana bak. O da anlayamaz.

Doğancığım, bu olaya yıllarca güldü. “Yahu bana boşver diyor, anlamazlar diyor, ne çalarsan çal diyor. Ben böyle şey görmedim”

Resim2. Tan Oral çokseslilik ve tekseslilik(1989:5051)



Bir dönem popüler müziğe damgasını vurmuş Neşe Karaböcek'in konumuza ilişkin ilginç sözleri vardır. Karaböcek; *“Türk Sanat Müziğine çoksesliliği ilk ben getirdim”* demektedir. Devamla *“Gitar, viyolonsel ve kontrbas'ı sahneye ilk ben çıkardım. Cesaretimi kırmak için mi, çoksesli müziği kabul edemedikleri için mi, herkes beni caydırmaya kalkmıştı”* diyerek 33 yıllık çoksesli mücadelesini dile getirmektedir. Yani 30 yılı aşkın bir süredir Neşe Karaböcek, çoksesliliğin ne demek olduğunu bilmeden müzikle uğraşmıştır” Şimdi de aynı garip çokseslilik yanılgısı TRT TV'sinde tekrarlanmakta ve kurulan Büyük Teksesli (Ünison) *“Türk Sanat ve batı Müziği sanatçıları karma orkestrası”* ile aynı ezginin, pek çok çalgı tarafından ya aynı zamanda ya da sorulu cevaplı seslendirmesi *“Çokseslilik diye yutturulmaktadır. (Ali, 2017,109)*

Müzik öğretmeni İ. Selam Coşgun'un yaşadığı olay yine konumuza oldukça güzel bir örnek. Resimde Hoca'nın resimdeki yüz şekli sanırız her şeyi anlatmakta.

“Halk oyunları yarışmasında bir müzik eğitimcisi Ney çalar. Bir ara ezgilere üçlü veya altılı aralıklarla eşlik eder. Yarışma biter ve ekip istediği puanı her şey dört dörtlük olduğu halde alamaz. Hemen jürinin yanına giderler ve jüriye nerden puan kırdıklarını sorarlar.

Bir jürinin verdiği cevap düşündürücüdür.

-Ney'in akordu bozuktur, farklı sesler duydum oradan puan kırdım!..”(2007: 106).

Resim 3. Ney'in Akordu Bozuk!.



Sosyal Etki ve Güç

Müzik alanında her unsurun birbirinden etkilendiği bilinmektedir. Besteci-icracı ve dinleyici etkileşimi bunlardan en belirgin olanıdır. Usta-çırak, eğitimci-öğrenci, şef-topluluk vb. bir çok örneği vermek veya çoğaltmak mümkündür.

Bu etkileşim bazen sevgi ve saygı ortamında bazen ise itaat veya boyun eğme şeklinde olabilir. Kültürel birikim, gelenekler ve görenekler, öğretim yaklaşımları yine bu etkileşimde önemli faktörlerdir.

Mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda ise en belirgin unsur itaat ve boyun eğme şeklinde görülür. Çoksesliliği benimsemeyen bir eğitimci, eğitimcinin bölümü, iş yapma ve ürün vermeleri doğrudan öğrenciyi etkileyecektir.

İstanbul Radyosu Küçük Orkestra Şefi Orhan Borar 150'ye yakın konser verdiğini gençlerin Garp musikisine ilişkin alakasını nasıl gördüğünü şöyle açıklar: Zamanla garp musikisine olan hayranlık ve bağlılığın artacağına inanıyorum. Gençliğin öz musikisine olan hayranlığını bilhassa söylemek isterim. Bunun yanında garp musikisini katıyen unutmayıp, onun sihirli melodilerine kendilerini kaptıranlar cidden takdire şayandır. Memleketimizde Dünya musikişi tanınmamıştır. Bu musikiyi tam olarak sevdirebilmek muhakkak ki zamana bağlıdır. Bu da yetişen gençliğin elinde temayüz edecektir” (1952: 11).

Bu süreçte teknolojinin etkisi ise göz ardı edilemez. Oral; teknolojik değişimin üç önemli gelişmeye neden olduğunu söyler. Ona göre; müzik dinlemede seçenek bolluğu ve yaygınlık vardır, müzik yaratmada, üretmede kolaylık ve yaygınlık vardır, müzik dinlemede nitelik sürekli artmaktadır (1989: 11-12). Bu çeşitlilik içerisinde üretici (besteci), icracı ve dinleyicinin de roller değişmektedir. Çokseslilik meselesi ise yine bu süreçte önemli bir unsur olarak görülmekle birlikte; çok çeşitliliğin içinde çoğu zaman eriyip gitmektedir.

Bir döneme damgasını vuran Anadolu Rock veya Pop icra pratiklerindeki üçlü ve altılı tınlar, yer yer dörtlü veya kontrpuantik eşlikler toplumca pek de yadırganmamıştır. Bu yadırgamayışta radyo programlarının etkisi nedir? Ayrıca düşünmekte fayda vardır.

Resim 4. Tan Oral (1989:52)



Anadolu pop içinde Meriç Üngör gibi “ispatlamak istediğimiz, halk müziğimizin çoksesli bir ruha sahip olması. Ayrıca folklorumuzla pop müziğin birbirine olan yakınlığı... Geri kalmış popüler müziğimizin ileri teknik ve zengin folklorumuzla birleşmesiyle bir kişilik kazanması. Anadolu pop’ta gaye, ileri teknikle zengin folklor öğelerini birleştirmek” (Küçükkaptan, 2015:48) iddiaları söylemleri olanlar olsa da sade ve yalın düzenlemeleriyle halkın özellikle gençlerin dikkati çekti. Hemen hepsi türkülerini çoksesli olarak yorumladılar. Son derece yalın, sade anlaşılır akorlar çoğunlukla gitar eşliği ile seslendirilen türküler sevildi, benimsendi.

“Bu çocuklar kendilerine işaret edilen Batı müziği yerine geri dönüp, ellerinde gitarlar ile türküler okumaya başlamışlardır. Dolayısı ile 60’lara doğru gidilirken Türkiye’de müthiş bir müzikal enerji ve arayıştan bahsetmek gerekli” (Küpçük, 2018: 32).

Pop müzikte durum biraz daha farklı oldu. Gerek liseler arası yarışmalar, gerekse Eurovizyon bu müziğin gelişmesinde oldukça etkili oldu. Döneme damga vuran müzisyenlerin özellikle de arajörlerin hiç çekinmeden kullandıkları armoniler oldukça dikkat çekicidir.

Küçükkaptan Sultan-ı Yegâh adlı eser hakkında şunları söyler (2015: 129-130). “Sade fakat güçlü armoni diliyle kurgulanmış olan parçanın düzenlenmesinde genel olarak minimal bir anlayışın hakim olduğu görülmektedir”

Türkülere temel akorlarla da olsa “çoksesli” eşikleme adına genel olarak popüler kültürün en önemli müzikleri arasında bir dönem yerini alan Arabesk’te farklı bir boyut kazanır.

Orhan Gencebay müzik bilgisi ile ciddi bir alt yapı ve aranje geleneği oturtmuştur.

“Onun müziğinde ritmin daha belirgin hale gelmesi, hızlanması, beraberinde bas gitarın ezgisel yürüyüşü takip etmesi, armonik yapının bütün bir şarkının alt yapısını doldurması, enstrüman zenginliğinin bir orkestrasyon matematiği içersinde armoni ile kurgulanması gibi yeni arayışlar, dinleyicide çabucak karşılığını bulmuştur” (Küpçük, 2018: 34).

Tutum ve Tutum Değişimi

İnceoğlu tutum’u sosyal psikolojinin konusu ve anahtar kavramlarından biri olarak kabul eder (2004: 11) ve “ bireyin kendine ya da çevresindeki herhangi bir nesne, toplumsal konu, ya da olaya karşı deneyim, bilgi, duygu ve motivasyona dayanarak örgütlediği zihinsel, duygusal ve davranışsal bir tepki, ön eğilimidir” diye tanımlar (2004: 19).

Hayes tutum’un üç özelliğine dikkat çeker: “Birincisi, öğrenilebilir olması, ikincisi sürekli olması, üçüncüsü de olumlu ya da olumsuz tepkilerle ilgili olmasıdır” (2016: 141).

Bireyin bilişsel, davranışsal, duyuşsal ve sezgisel olarak bulunacağı tepkinin öncüsü olarak görülen tutum bireyin çevresinden doğrudan etkilenir.

Çoksesli müziği çağdaşlık veya gericilik olan eğitimcinin öğrencisi de bu görüşlerden etkilenecek ve ona göre tutum geliştirecektir.

Tabi konumuz bu değil; çoksesli müziğe yönelik tutum veya tutum değişimi.

Tutumlar; öğrenilerek, işlevsel hale getirerek, bazı durumlarda zorla vb bir çok şekilde değişebilir. En temel unsurlardan biri ise güven. “Kaynağın güvenilirliği yüksek ise, karşı mesajın algılanması ve benimsenmesi daha kolay olmaktadır” (İnceoğlu, 2004: 69).

İşte kaynağına güvenen bu güven esasına dayanarak duygularını ileten ve değiştireceğini belirten yaşanmış bir örnek;

Mozart’ı Müslüman Etmek

Konservatuvarda çalışmasına ve okulun sekreterliğini yürütmesine rağmen Klasik müzik konserlerine hiç katılmayan Mustafa Bey’le yaşadığımız bir anı güzel bir hatıramdır ve uygun ortamlarda paylaşırım. Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzik Bölümü Orkestrası konserlerimden biriydi. Repertuarda; Vivaldi, Mozart’a ait eserler yanında türkü düzenlemeleri de vardı. Israrlarımızı kıramayıp gelen Mustafa Bey konser sonrasında yanıma geldi, elimi sıkıca tuttu ve şunları söyledi.

“Abi sen Mozart’ı Müslüman etmişsin! Türküleri çok beğendim bundan sonra her konserine geleceğim”

Mozart’ın Notalarını Türkleştirmek!..

Evrensel darbuka metodunu yazan orkestra şefi Hamdi Akatay, orkestranın dünyanın en iyi etnik müzik ekibi olduğunu ancak yeterli destek gelmediği için zor şartlarda ayakta kalmaya çalıştıklarını söyledi. Akatay, "Bu orkestra, aynı anda doğu ve batı müziğini çalabilme yeteneğine sahip. Biz Mozart’ın notalarını Türkleştirdik. 'İlle de Mozart olsun' projesi çok özel bir proje ama bu orkestra çok zor şartlarda hayatını idame ettiriyor. Alt grupta birlikte 35 kişilik bir ekibiz. Üyelerin birçoğu konservatuar öğrencisi. Bu çocuklara bir alan sağlamamız gerekiyor. Umarım bizi yönetenler bu orkestranın farkına varır" diye konuştu” <https://www.haberturk.com/izmir-haberleri/64359808-ozel-yetenekleri-dunya-standardinda-provalari-sokaktamozartin-senfonilerini-roman-muzigiyle>

Vatandaşın dilinden!..

İzmir'in köylerinde çoksesli konserler gerçekleştiren Turkish Brass Ensemble Orkestrası üyelerinden Kenan Gökkaya'nın Bükülmeyen'in "Nasıl tepkiler alıyorsunuz, hayatında ilk kez senfoni orkestrası dinleyen vatandaşlarımız neler söylüyor?" sorusuna verdiği cevapta oldukça ilginç.

Bir vatandaş şu ifadelerle, 'Ne güzelmiş, bugüne kadar ömrümüzü boşa geçirmişiz' demişti. Bir keresinde de küçük bir çocuk 'Çok üzüldüğümde ya da ağladığımda hani annem başımı okşar, sırtımı okşar içime bir ılıklik düşer ya öyle hissettim' demişti.

Bazen bestecilerde özeleştirici yapabilir, değişebilirler. Örneğin Serdar Yalçın Adnan Saygun'un çokseslilik konusundaki şu sözlerini hatırlatır: "Zaman zaman özeleştirici yapardı. Örneğin türkülerin piyano uyarlamaları konusunda "hata ettik, toplumun kulağını klasik müziğe alıştırmak istiyorduk, tam tersi oldu" demişti" (Yedig, 2012: 155).

Çatışma

Çatışma söz konusu olduğunda ilk akla şu soru gelir. Neden? Neden insanlar çatışır ve neyi paylaşamaz?

Hayes ne güzel der; insan hayatının tamamını başka insanlara hoş görünmekle geçirmez. İnsanların coşkuyla savaşımlara katıldığı, birbirleriyle bozduğu, dövüştüğü ve hatta cinayet işlediği de olur (2016: 171).

Çok şükür çokseslilik meselesinde bu kadar ağır travmalar yaşamadık.

Ülkemizde kimilerine göre son iki yüzyıldır, kimilerine göre Cumhuriyetle birlikte, kimilerine göre ise özellikle 1950'li yıllardan sonra müzikte Türk Batı çatışmasının olduğu gerçeği vardır. Bu bazen kişilerarası bazen kurumlar arası olmuş çoğu zaman siyaset ve politikanın da ilgi alanına girmiştir. Çatışmanın temelinde çıkar ilişkisinin olduğu bilinir. Bugün artık ortadan kalktığını düşündüğümüz çoksesli-teksesli, Türk-Batı vb çatışmaların temelinde hangi çıkar ilişkisi yatıyordu? Ayrı bir araştırma konusu.

Çokseslilik meselesinde "çatışma" kavramı üzerinden konservatuvar Türk Müziği Bölümü Örneği

Bölümün amaçları ve değerleri temelli, ilgili kişi veya gruplar tarafından çatışma olarak algılanabilir.

«Konservatuvar ortak konserinde gitar veya piyano icracısının ezgiye akor eşlikleri yapması ama gelenekselci yaklaşanların karşı çıkması»

Bölümün içerisinde ayrıştırabilecek, tepki oluşturabilecek oluşturabilecek davranışlar çatışma yaratabilir.

«Türk Müziği bölüm başkanının türkülere gitar eşliği izni vermesi ama bir başka hocanın şiddetle karşı çıkması»

Karşılıklı çıkarlar söz konusu olabilir.

«Türkülere çoksesli eşlik yapılmasını isteyen bölüm başkanına yaranmak için her konserte gitar konulması»

Karşılıklı olumlu olmayan ilişkiler olabilir.

«Türk Müziği konserinde çalgı oturtumları konusu ve gitarın yerinin sürekli tartışılması»

Çatışmayı önleyecek en önemli etken hiç kuşkusuz interdisipliner çalışmalarda bulunmak olacaktır.

Kızıltuğ çoksesli müzikle uğraşmasının kazanımlarını katıldığı Hulusi Öktem yönetimindeki madrigal korosundan verir. “Ben bas partisini okuyordum. Viyolonsel çaldığım için Fa anahtarını rahat çözüyordum. Müzikte “yorum ve anlatım” konusunu bu koroda öğrendim. Soprano, alto, tenor ve bas partilerinin oluşturduğu akor tınlamalarını da yine burada, net bir şekilde algılamayı ve hissetmeyi tanımış oldum” (2002: 23-24).

Yine Kızıltuğ Mutlu Torun’dan özenerek gitar çalmaya başladığını ve gitarın müzik ve armoni çalışmalarını hem geliştirdiği hem de çözemediği pek çok problemi, en kısa yoldan hallettiğini söyler (2002: 24).

Ancak Cihat Aşkın’ın 2019 yılındaki “Dede Efendi Eşliğinde Vals” projesi ise ve sözleri bazı şeylerin kolay kolay değişmeyeceğini mi göstermektedir.

“Biz kendi kültürümüzde yarattığımız eserleri dünyaya niçin mal etmeyelim? Bu düşünce benim için esas teşkil etmiştir. Tıpkı Dede Efendi 200 yıl önce çıkıp nasıl ben de yapabilirim dediyse, ben de çıktım ve dedim ki; dünya yapıyorsa ben de yapabilirim... Bu albümle artık kendi değerlerimizi küçümsemekten ve saklamaktan vazgeçeceğiz. Ben belki eleştiri alacağım kendi camiamdan, ama alışığım”

Hangi camia? Ve neden alışılmış bir olgu devam etmekte? Biz yine de iyi niyetimizle temennimizi söyleyelim. Umarız artık böyle ayrımlar kalmamıştır.

Çatışma bazen iyi niyetli ve alana katkı sağlayıcı görüş, tutum ve davranışa da yol açabilir, yön verebilir.

Arseven’in bir bankanın 76 halk türküsünü çokseslendirme projesi konserine katıldıktan sonraki şu sözleri oldukça manidardır ve katkı sağlayıcıdır. “ Genel olarak birçok güzel iş, iyi niyetle başlar. Fakat “merhametten maraz doğar” örneği, bazen iyi bitmez. On un için, bütün iyi niyetlere rağmen, bu işin aksayan, ya da aksatılan yanlarını belirtmek, ileride yapılacak bu neviden çabalara ışık tutması bakımından faydalı olabilir. Hani “suya sabuna dokunma” diye bir söz vardır. Şaşarım hep bu söze ben. Suya sabuna dokunmazsak kirlilikten nasıl kurtuluruz? Onun için ben bu yazımda suya sabuna dokunmak istiyorum. Bu düşünce ile, Yapı ve Kredi Bankası’nın, kültür hizmetlerinden biri olan “ Halk Türküleri Koro Konseri” üzerine bir nebzecik durmak istiyorum” (1965: 3).

Arseven’in suya sabuna dokunan ama kırmadan yaptığı yapıcı eleştirileri makalesine ulaşmanızı tavsiye ederim.

Akif’in şiiri sanırsız bu konuda güzel bir örnek teşkil edecek.

“Yıkamak insanlara yapmak gibi kıymet mi verir?

Onu en çulpa herifler de emin ol becerir.

Sadece sen gösteriver işte şudur ki kubbe diye,

İki ırgatla iner şimdi Süleymaniye...

Ama gel kaldıralım dendi mi heyhat o zaman

Bir Süleyman daha lazım, yeniden bir de Sinan”

Önyargı ve Kalıpyargılar

«Çokseslilik geleneği bozar!..»

«Türk müziği çokseslendirilemez»

«Piyano ile makamsal ezgiler çoksesli olarak çalınamaz»

«THM konserinde gitar mı? Olmaz»

«Elin gavuru»

Bu ve benzeri sözler okuyucu için yabancı değil.

“Önyargı; bir kişiye sadece grup üyeliğinden dolayı geliştirilen (bazen olumlu) tutumdur” (Kayaoğlu, 2004: 181).

“Kalıpyargı: Bir sosyal grubun üyeleri hakkında yaygın biçimde paylaşılan genellemelerdir” (Kayaoğlu, 2004: 182).

Çoksesli müziğe karşı bir önyargı veya kalıpyargıların olduğu bilinmekte. Önyargılar bazen etnosentrik olsa da çoğu zaman bilgi eksikliğinden de kaynaklanmakta. Kalıpyargılar ise daha çok bireyin yetişip büyüdüğü (sosyal, politik, ekonomik, eğitimsel vb) ortamlardan etkilenerek gelişir. “Çokseslilik geleneği bozar” düşüncesine sahip bir eğitimcinin öğrencisi, bölüm veya okul bireyleri bu tür bir kalıp yargı geliştirebilir.

Önyargı ve kalıpyargıların profesyonel müzik eğitimi içinde bazı sakıncalar doğurabilir. Örneğin; ayrımcılıklar, birbirine yardım etmeme gibi. Bu bazen “biz” ve “onlar” türü ayrımlara da yol açabilir.

“Kendimizi, diğerlerinin bizi gördükleri gibi görmek en yararlı armağanlardan biridir.” (Huxley, 2014: 11)

Çokseslilik çağdaşlık mıdır?

Çokseslilik geleneği bozar mı?

Çokseslilik Batı müzikçilerin tekelinde midir?

Çoksesli müzik yapanların icra pratikleri daha mı zor?

Çoksesli ve tek sesli müzik yapanlar hiç mi bir araya gelemez?

Müzik tarzlarına göre önyargılar neler?

THM-TSM-Klasik Müzik-Pop- Rock Müzik- Rap- Heavy Metal- Jazz vb.

Benlik

Sanırız benlik kavramının en çok dile getirildiği alandır “sanat ve sanatçı”

“Benlik: Kendimiz hakkında edindiğimiz ilk ve en önemli inançlarımızın toplamı”

Özsaygı ise “kendimizi değerlendirme şeklimiz” olarak tanımlanır (Gökdağ, 2004: 239).

“Ben kendim için sanat yaparım, demek kendini aldatmaktır. Büyük bir olasılıkla, sanatı aldatmakla da sonuçlanabilir böyle bir yaklaşım” (Mimaroglu, 1994:36)

“Babamla birlikteyken, serenatlar, menuetler çalardım. Babam çıkar çıkmaz muhayyer saz semaisi, rast peşrevi” (Kızıltuğ, 2002: 12).

Ben’likten bizliğe gidişte en önemli unsurdur iletişim ve etkileşim olacaktır.

Kızıltuğ etkileşimin güzelliğini şu sözlerle anlatır: “Tıpkı babam gibi, hocam Süleyman Hatipoğlu da bir ön şart koşmuştu. “Türk musikisi ile meşgul ol. Ama kesinlikle Batı müziğini iyi bilerek bu işi yap” Tuhaf şey, daha sonra aynı sözleri viyolonsel için Mesut Cemil Söyleyecekti. Beni Feyha Talay’a gönderen Mesut Bey’dir. “Batı tekniğini iyi öğren, sonra

Türk musikisi çal” demişti. Aynı kanaati, İleri Türk Musiki Konservatuvarındaki çalışmalarda da, hem de uygulamalı görecektim” (2002: 15).

Müzik, kimliğimizi nasıl var ediyor veya tanımlıyor, peki benlik dediğimiz “bize ait olan öz” müzikle nasıl bir ilişki halinde?

Müzik seçimlerimiz, dinlediğimiz veya yöneldiğimiz müzik alanları içinde bulunduğumuz sosyal çevreyi de yansıtır. Bu nedenle müzik, kimlik ve benlik iç içe geçmiştir diyebilir miyiz?

TARTIŞMA VE SONUÇ

Önyargı ve kalıp yargıların azaltılması sürecinde “çokseslilik” bir araç olarak görülebilir. Konservatuvarlar “geleneği” korumakla yükümlüdürler ama üniversite “evren” demektir ve her türlü deneme bu çatı altında yapılabilir. Öğrenci veya eğitimci “çoksesli denemeler yapmaktan alı konulmamalıdır. Yapılan veya yapılmak istenen projeler desteklenebilir. Bölümler arası ilişkiler yeni ve farklı anlayışlar güçlendirilebilir. Çokseslilik “çağdaşlık vb “ değil bir eğitim aracı olarak görülebilir.

Bireyler (öğrenci veya eğitimci hatta besteci) arasındaki temas-ilişki çokseslilik vesilesi ile daha da artabilir. Ülkemizdeki profesyonel müzik eğitiminde özellikle geleneksel müziklerimizdeki en büyük problemlerden biri geleneksel çalgılarımızdaki icra pratiklerinin sürekli geleneği tekrarı olarak karşımıza çıkmasıdır. Solo, düo, trio, kuartet, oda müziği ve daha geniş çalgı toplulukları için yeni ve özgün çalışmalar yapılmalıdır bunun içinde “çokseslilik” katkı sağlayabilir. Bu üniversite sistemi içinde eyer alan profesyonel müzik eğitimi süreci için üst düzey hedefler koyabilme içinde gereklidir.

Yine çokseslilik çalışmaları profesyonel müzik eğitimi içindeki tüm unsurları (eğitimci, öğrenci, icracı, besteci, araştırmacı vb) iletişimlerinin güçlenmesine yardımcı olacaktır.

Derdimiz tozlu raflarda yerini alan (kimilerine göre almayan) bir tartışmayı tekrar alevlendirmek değildir. Müzik ve sosyal psikoloji, müzik eğitimi ve sosyal psikoloji temelli bir bakış açısından konuyu irdelemektir.

Üzerine basarak dile getirmekte fayda var. Çokseslilik çağdaşlık değildir ama eğitim ve öğretimde, iletişim ve işbirliğinde kısacası müziğin hemen her alanında önemli bir yardımcıdır.

KAYNAKÇA

- Alacalıoğlu, H. (1996). Müzikal Kareler, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Ali, F. (1991) “Çoksesliliğin Evrenselliğinde”, Cumhuriyet Gazetesi, 8 Ocak 1991, İstanbul
- Ali, F. (2017). Müzik ve Müziğimizin Sorunları, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Arseven, V. (1965). “Hak Türküleri Konseri”, Filarmoni Dergisi, Ankara.
- Borar, O. (1952). “Küçük Orkestra Şefi Orhan Borar’ı Tanıyalım”, Röp: Zeki Tükel, Radyo Haftası, Ankara
- Gökdağ, R. Sosyal Psikoloji, Anadolu Üniversitesi Yayını no: 1570, Eskişehir.
- Görktan, B.M. (2018). Dünkü Afyonkarahisar ve Nesilden Nesile Bir Şair Ailesinin Son Ferdi Osman Çizmeciler, Afyonkarahisar Belediyesi Yayınları, No. 53, Afyonkarahisar.

- Hayes, N. (2016). Sosyal Psikolojinin Temelleri, Çev: Koca, A. E, vd., Atıf Yayınları, Ankara
- Huxley, A. (2014). Algı Kapıları, Çev: Mehmet Fehmi İmge, İmge Kitapevi Yayınları, Ankara.
- İnceoğlu, M. (2004). Tutum Algı İletişim, Elips Kitap, Ankara
- Kayaoğlu, A. (2004). Sosyal Psikoloji, Anadolu Üniversitesi Yayını no: 1570, Eskişehir.
- Kızıltuğ, F. (2002). Bandodan Klasik Müziğe, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Küçükaptan, U. (2015). Türkiye'nin Pop Müziği, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Küpçük, S. (2018). Aşk ve Teselli, Kopernik Kitap, İstanbul.
- Mimaroglu, İ. (1994). Günsüz Günce, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Oral, T. (1989). Sus ve Dinle, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Türkmen, U. (2017). Gelincik Tarlası, AKÜ Devlet Konservatuvarı Mezunlar Derneği Yayını, Afyonkarahisar.
- Türkmen, U. , Adar, Ç (2014) Ney'in Akordu Bozuk, Üniversite Kitapevi, Kütahya, s. 12-13
- Yedig, S. (2012). Anılardaki Adnan Saygun, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- <http://www.musikidergisi.com-09.01.2019>-saat 11:00
- <http://www.hurriyet.com.tr/koyluve-kasabaliya-guzel-sanatlar-servisi-7.02.2019>, saat 21.00
- <https://www.haberturk.com/izmir-haberleri/64359808-ozel-yetenekleri-dunya-standardinda-provalari-sokaktamozartin-senfonilerini-roman-muzigiyle>
- <http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultursanat/1244991/Dede> Efendi esligindevals, 14.02.2019/saat 09:00
- Resim1. Radyo Haftası (1952). Faik Şenol Matbaası, Ankara

“Arduino Platformu İle Müzik Eğitiminde Materyal Tasarımı*”

Ümit Gürman

Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Öğr.
umt_gurman@hotmail.com

Dr. Öğretim Üyesi Duygu Sökezoğlu Atılğan

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
duygusokez@aku.edu.tr

ÖZET

Teknolojinin kullanımı günlük yaşamın bir parçasıdır. Günlük hayattaki bu pratiklerin müzik eğitime uygulanması ise, öğrencilerin her iki alana olan ilgilerini canlı tutarak öğrenmelerini daha aktif ve kolay hale getirebilmektedir. Müzik eğitiminde öğretmenin üstlendiği rol kuşkusuz çok önemlidir. Günümüzde teknolojinin ilerlemesiyle birlikte öğretmenin klasik eğitim yaklaşımının yanında, imkânları dahilinde müzik eğitimindeki her türlü yeniliği sınıf ortamına taşıyabilmesi gerekmektedir. Bu bağlamda materyal hazırlarken teknolojinin takip edilmesi ve gelişmelerden yararlanılması gerektiği düşünülmektedir. Arduino platformu, materyal destekli öğrenimi sağlamak amacıyla 2005 yılında İtalya’da ortaya çıkmıştır. Açık kaynak kodlu yazılım ve donanıma sahip bir mikrodenetleyici platformdur. Öğretmen ve öğrencilerin düşük maliyetli bilimsel araçlar oluşturabilmesi, müzisyen ve sanatçıların yeni müzik enstrümanları tasarlayabilmesi ve programlama eğitimine başlayabilmeleri amacıyla herkesin kullanımına sunulmuştur. Öğretmenler kodlama dili (c/c++) ile Arduino platformunu kullanarak kendi alanlarıyla ilgili dikkat çekici, eğlenceli materyaller tasarlayıp, öğrencide daha kalıcı öğrenme sağlayabilmektedirler.

Bu çalışmada, “Arduino platformu kullanılarak müzik eğitiminde öğrenmeyi kolaylaştırıcı görsel ve işitsel materyallerin tasarımı nasıl yapılır?” sorusu düşünülerek, Arduino platformu ile materyal tasarımının nasıl yapıldığı ve hazırlanan materyallerin nasıl kullanıldığı anlatılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Arduino Platformu, Müzik Teknolojisi, Müzik Eğitimi, Görsel ve İşitsel Materyaller.

“Material Design with Arduino Platform in Music Education”

Ümit Gürman

Afyon Kocatepe University, Student of Social Sciences Institute

umt_gurman@hotmail.com

Dr. Öğretim Üyesi Duygu Sökezoğlu Atılğan

Afyon Kocatepe University, State Conservatory

duygusokez@aku.edu.tr

ABSTRACT

The use of technology is a significant part of the daily life. The application of these practices in daily life in music education can simplify for students to learn more actively by keeping their interests alive in both fields. The role of the teacher in music education is certainly very important. Today, as the technology advances, the teacher should be able to take advantage of all kinds of innovations in music education classes as well as the classical education methods. In this context, it is widely accepted that the innovations should be applied and improvements in the technology must be reflected in the material. The Arduino Platform emerged in Italy in 2005 to provide material-backed learning. It is a microcontroller platform with open source software and hardware. It was introduced so that the teachers and students are able to create low-cost scientific tools and all musicians and artists can design new musical instruments and start programming. Teachers may design interesting, entertaining materials related to their field to provide more permanent learning for the students by using the Arduino Platform through the coding language (c / c ++).

In this paper, concentration is on how to design visual and audio materials to facilitate learning in music education by using Arduino Platform through the question of how to design material and how to use the Arduino Platform.

Keywords: Arduino Platform, Music Technology, Music Education, Visual and Audio Materials.

GİRİŞ

Tarihsel sürece bakıldığında, insanlığın gelişim durumuna uygun araçlar (materyal) tasarlanmış ve kullanılmıştır. Bu süreçte materyaller her alanda, insanların yapılması zor olan işlerini kolay hale getirmiş ve hayatlarında büyük kolaylık sağlamıştır. Materyaller; bilimin ve teknolojinin gelişmesiyle de her geçen yıl kendini yenilemiş ve günümüze kadar ulaşmıştır. Günümüzde eğitim faaliyetlerinde de kendini gösteren materyaller hayatımızın vazgeçilmez bir parçası olmuştur.

Her eğitim alanında olduğu gibi müzik eğitiminde de materyal kullanımı oldukça önemlidir. İçinde bulunduğumuz bilgi çağında, teknolojinin bizlere sunduğu nimetlerden faydalanmak gerekmektedir. Teknolojik ürünlerin bu denli gelişmesi ve maliyetlerinin giderek azalması, eğitim dünyası için nitelikli materyallerin doğmasına neden olmuştur. Eğitimdeki

kaliteyi artırmak içinde bu materyallerin amaca uygun ve etkili bir şekilde kullanılması ve tasarlanması gerekmektedir.

Özellikle "müzik" gibi soyut bir kavramın öğretiminde uygun materyallerin etkili bir biçimde kullanılması ile bilgiler somutlaştırılacak ve bu yolla öğrencilerin bilgi kazanımları en üst seviyeye taşınacaktır.

Hemen her gün yeni bir ürünün hayatımıza girdiği bu çağda, teknolojinin eğitim alanında da kullanılması zorunluluğu doğmaktadır.

Müzik eğitiminde öğretmenin üstlendiği rol çok önemlidir. Öğretmenin klasik yaklaşımın yanında, imkanları dahilinde müzik eğitimindeki her türlü yeniliği sınıf ortamına taşıması gerekmektedir. Bu çağdaş eğitimin temel anlayışlarından biridir. Bu bağlamda materyal hazırlarken teknolojiyi takip etmeli ve gelişmelerden haberdar olmalıdır.

Arduino ismi Iverea kasabasının tarihi karakteri olan Iverea'lı Arduin'den esinlenerek koyulmuştur. İtalyanca'da güçlü arkadaş anlamına gelmektedir. Wiring adı verilen açık kaynak kodlu bir yazılım ve mikrodenetleyici modüllerden oluşan elektronik denetleme ortamı projesi olarak, Ivrea İtalya'da 2005 yılında başlamıştır. Kurucuları, sistemi öğrenci yapımı etkileşim tasarımı projelerinde kullanılabilecek pahalı olmayan yazılım- donanım platformu olması amacıyla üretmeye başladıklarını ifade etmişlerdir. Öğretmenler ve öğrenciler için düşük maliyetli bilimsel araçlar oluşturmak, kimya ve fizik ilkelerini ispatlamak veya robotik ve programlamaya başlamak için kullanılmaktadır. Tasarımcılar ve mimarlar etkileşimli prototipler hazırlamak için; müzisyenler, sanatçılar kurulumlar ve yeni müzik enstrümanları tasarlayıp deneme yapmak için binlerce farklı proje ve uygulamada kullanılmaktadır.

Bu çalışmada, Arduino, açık kaynak kodlu yazılım ve donanıma sahip bir mikro denetleyici platformu kullanılarak müzik eğitim materyali tasarlanmıştır.

ARDUINO NEDİR?

Arduino, açık kaynak kodlu yazılım ve donanıma sahip bir mikro denetleyici platformudur. Arduino'nun kökenleri Wiring ve Processing projelerine dayanmaktadır.

Wiring ile Arduino'ya ilham veren Wiring platformu; Ivera Tasarım Enstitüsü'nde Hernando Barragan tarafından 2003 yılında geliştirilmiştir. Wiring, tek bir MCU bordu, bir IDE ve bir programlama dilinin birleşiminden oluşan açık kaynak kodlu elektronik prototip geliştirme platformudur (Çobanoğlu, 2017: 2).

İtalya'nın Ivrea şehrindeki İnteraktif Tasarım Enstitüsünde yüksek lisans yapan Hernando Barragan'ın yüksek lisans tezi olan Wiring, Processing projesini temel alarak kolay bir şekilde interaktif sistemler geliştirilebilmesini sağlamak amacıyla geliştirilmiştir (Taşdemir, 2017: 5).

Processing ise, Ben Fry ve Casey tarafından 2001'de (her ikisi de John Mande'a'nın öğrencileriydi, MIT Media Lab.'de) geliştirildi. Özellikle sanatçılara yönelik olarak grafiksel uygulamalar için kolay programlama ortamı hedefleyen bir dildir (Çobanoğlu, 2017: 2).

Arduino projesi, Massimo Banzi liderliğindeki bir ekip tarafından Wiring temel alınarak üretildi (Taşdemir, 2017: 5). Arduino, Wiring adı verilen açık kaynak kodlu bir yazılım ve mikro denetleyici modüllerden oluşan elektronik denetleme ortamı projesi olarak Ivrea İtalya'da 2005 yılında başlamıştır (Çamoğlu, 2014: 12). Sistemin ismini Iverea kasabasının tarihi karakteri olan Iverea'lı Arduin'den esinlenerek koymuşlardır. Aynı zamanda, Arduino, İtalyanca'da, güçlü arkadaş anlamına gelmektedir (Çamoğlu, 2014: 13).

Kurucuları, sistemi öğrenci yapımı etkileşim tasarımı projelerinde kullanılabilecek pahalı olmayan yazılım- donanım platformu olması amacıyla üretmeye başladıklarını ifade etmişlerdir (Çamoğlu, 2014: 13).

MÜZİK EĞİTİMİNDE ARDUINO’NUN KULLANIMI

Müzik dersinde teknoloji uygulamaları öğrencilerin öz güvenlerini artırmakta, daha verimli ve etkili bir öğrenme sağlamak ve grup çalışmalarını güçlendirmektedir (Arapgirlioğlu, 2003).

Teknolojinin kullanımı günlük yaşamın bir parçasıdır. Günlük hayattaki bu pratiklerin Arduino ile müzik eğitimine uygulanması, öğrencilerin her iki alana olan ilgilerini canlı tutarak öğrenmelerini daha aktif ve kolay hale getirebilir.

Arduino, binlerce farklı proje ve uygulamada kullanılmıştır. Robotik kodlamaya yeni başlayanlar için Arduino yazılımının kullanımı kolaydır ve ileri düzey kullanıcılar için yeterince esnekler. Öğretmenler ve öğrenciler düşük maliyetli materyaller oluşturmak için, kimyagerler ve fizikçiler kendi prensiplerini kanıtlamak için, tasarımcılar ve mimarlar etkileşimli prototipler oluşturmak için, müzisyenler de müzik aletleri tasarlamak için Arduino platformunu kullanabilmektedirler (<https://www.arduino.cc>, 10.05.2018).

Bu sebeple öğretmenlerin ve öğrencilerin kodlama hakkında bilgi sahibi olması gerekmektedir.

Günümüz ve geleceğin evrensel dili olan programlama dillerini öğrenmek, yeni projeler geliştirmek, çocuklarımızın hayallerini gerçekleştirebilmesine imkân sağlamak ve ülkemizin kalkınmasına fırsat tanımak adına Kodlama Kılavuzu Milli Eğitim Bakanlığı tarafından tüm öğrenci ve öğretmenlerimizin kullanımına sunulmuştur (MEB, 2018: 9).

5. ve 6. Sınıf Bilişim Teknolojileri ve Yazılım Dersi Kodlama Kılavuzu MEB tarafından kullanıma sunulurken öğretmen ve öğrenciler için yeni projeler, fikirlerle ders kazanımlarını zenginleştirerek öğretim ve öğrenim içerisinde kullanılabilirliği önemli hale gelmiştir. Günümüzde kullanılan tüm cihazlar kod dilleri ile programlanarak çalışmaktadır, bu nedenle önemi giderek daha çok artmaktadır.

Kodlama eğitiminin, disiplinler arası etkileşimin sağlanması açısından önemli bir görevi bulunmaktadır. Böylece, erken yaşlarda bilgi işlemsel düşünme becerisi kazanarak, farklı alanlardaki problemlere çözüm üretebilme becerisi kazandırmak hedeflenmektedir. Öğretmenler kodlama ile Arduino platformunu kullanarak kendi alanlarıyla ilgili ders kazanımlarına göre farklı tasarımlar ile dikkat çekici, eğlenceli materyaller hazırlayıp öğrencide daha kalıcı öğrenme sağlayabilirler.

MÜZİK PANOLARI

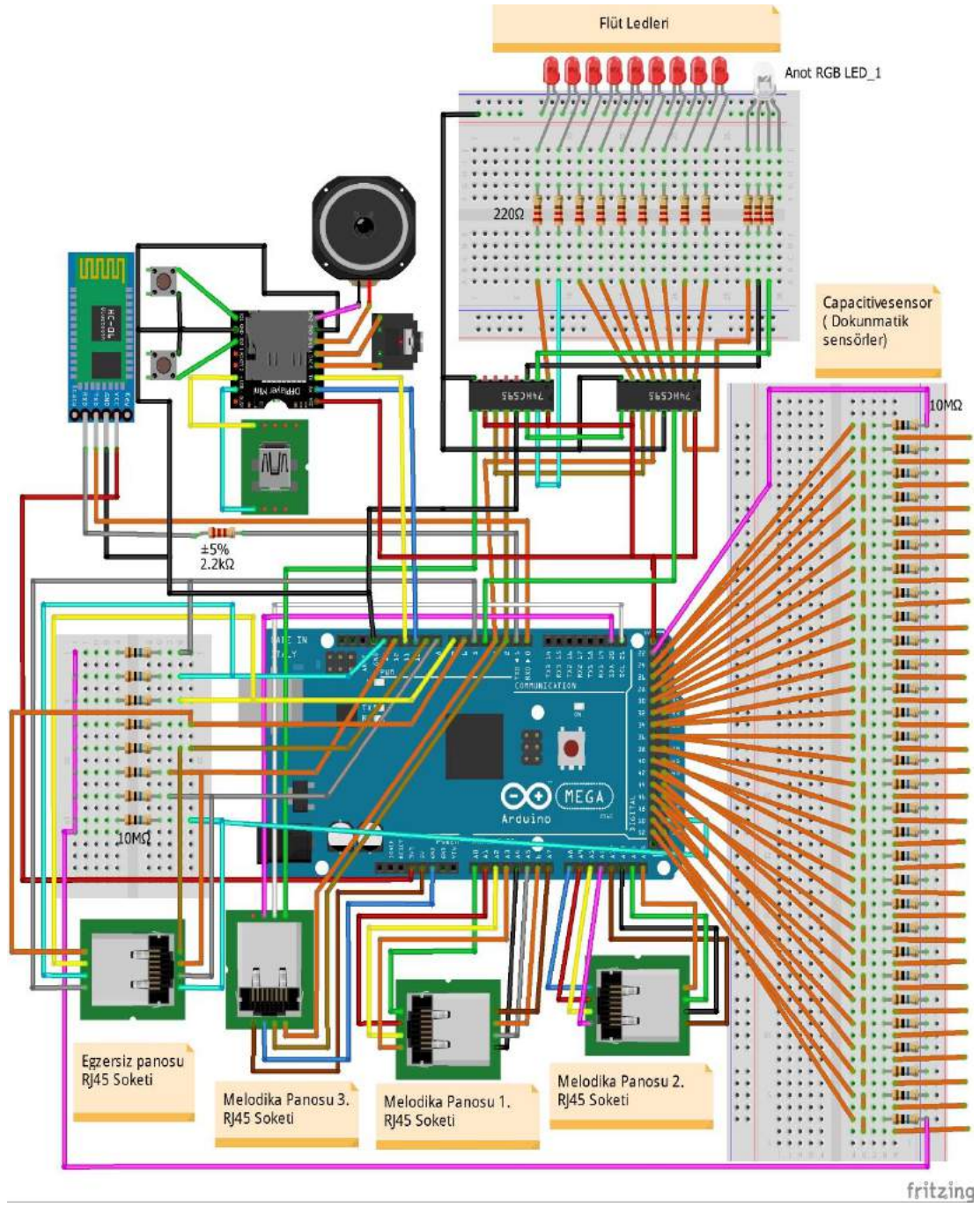
Bu çalışmada, ortaokul ders programının kazanımları gözetilerek, melodika ve blok flüt öğretimi için üç müzik panosu hazırlanmıştır. Müzik panolarıyla öğretmen eşliğinde ve bireysel olarak çalışmalar yapılabilir. Tablo 1’de müzik panosunun kazanımları ve malzeme listesi yer almaktadır.

Tablo 1. Müzik Panoları

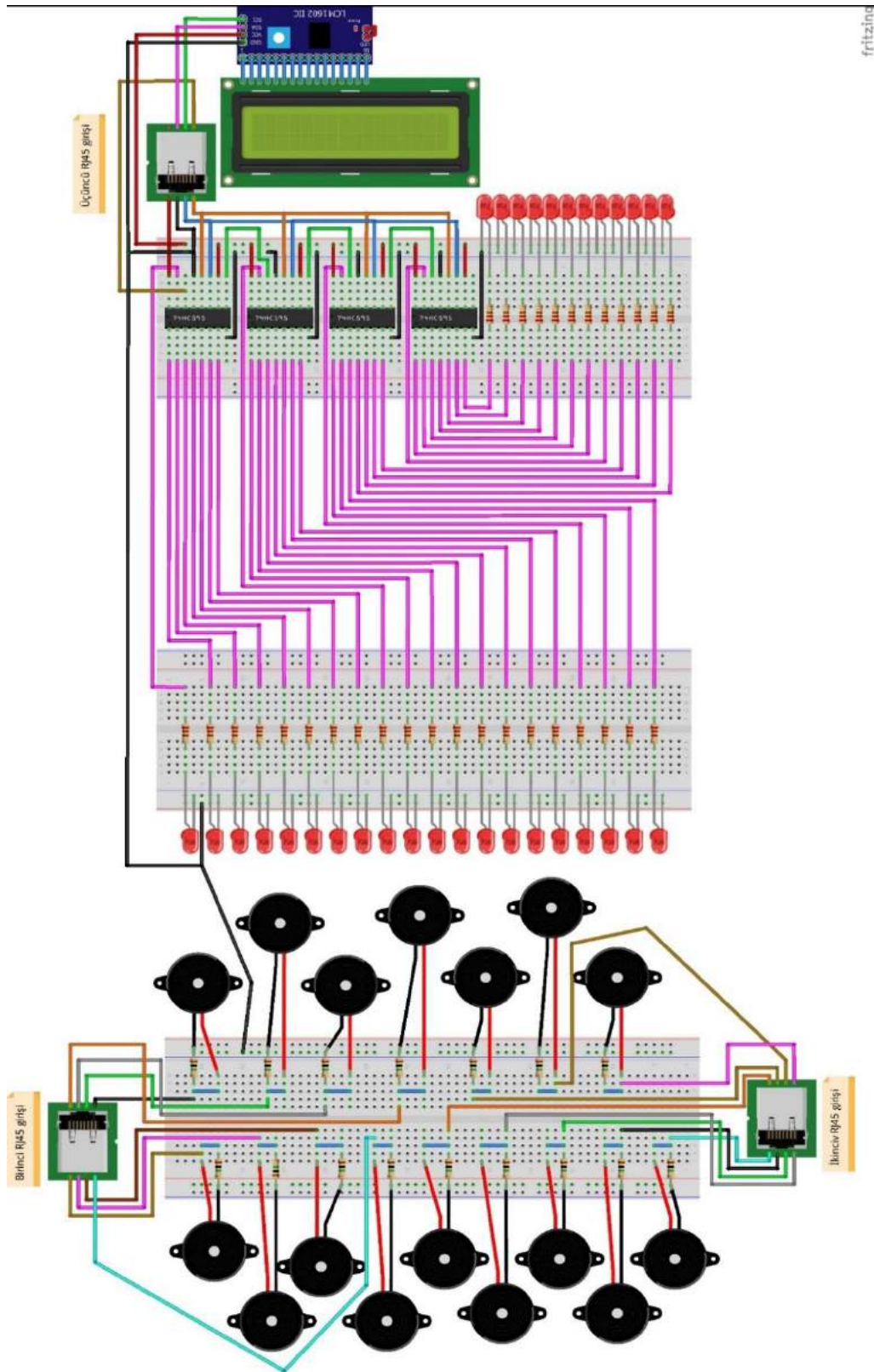
Alt Materyaller		Melodika ve Müzik Bilgisi Panosu, Blok Flüt ve Notalar Panosu (Ana pano), Egzersiz Panosu
Kazanımlar	5. Sınıf	- Müzikte notalar ve süreleri öğrenir (Birlik, ikilik, dörtlük, sekizlik). - Müzikte suslar ve süreleri öğrenir (Birlik, ikilik, dörtlük, sekizlik). - Temel müzik yazı ve öğelerini kullanır (Dizek, ölçü çizgisi)
	6. Sınıf	- Temel müzik yazı ve öğelerini kullanır (do1-do2). - Öğrendiği notaları flüt, melodika vb. çalgılarla seslendirir. - Temel müzik yazı ve öğelerini kullanır (Çoğaltma noktası)
	7. Sınıf	- Temel müzik yazı ve öğelerini kullanır (Kalın si, ince re, mi, çoğaltma noktası). - Müzikte dizileri tanır.
	8. Sınıf	- Ses ve çalgı grupları oluşturur (melodika, flüt vb.) - Temel müzik yazı ve öğelerini kullanır (Diyez, bemol, natural değiştirici işaretleri kullanır).
Amaçlar		- Öğrencinin konuya karşı ilgisini artırıp onu güdülemesi - Dikkatini canlı tutması - Kavram ve kuralları somutlaştırması - Kavram ve konuları basitleştirmesi - Karmaşıklığı yok edip bilgiyi düzenlemesi - Kavram ve bilgiler arasındaki ilişkiyi kolayca sunması - Bilginin sunuluşunda ve akışında düzen sağlaması
Kullanılan Araç-Gereçler		6 adet (60*40 cm) duralit, 6 adet 40 cm çita, 6 adet 60 cm çita, 1 adet tahta tutkalı, 1 adet Arduino Mega, 100 adet Jumper kablo, 2 adet breadboard, 40 adet 10Mohm Direnç, 16 adet Piezzo, 1 adet Dfplayer, 1 adet 1 GB SD kart, 1 adet mikro usb girişi, 1 adet 8Ω-5W hoparlör, 1 adet 2.5 kulaklık çıkışı, 1 adet I2C LCD Ekran, 22 adet kırmızı led, 4 adet mavi led, 15 adet sarı led, 1 adet RGB (anot) Led, 4 adet kırmızı kare led

Tablo 1’de verilen araç-gereçler kullanılarak yapılan panoların devre çizimleri aşağıda yer almaktadır. Verilen çizimlere göre bağlantılar yapılmalıdır (Şekil 1-2).

Şekil 1. Blok Flüt ve Notalar Panosu Devre Çizimi



Şekil 2. Melodika ve Müzik Bilgisi Panosu Devre Çizimi



Bağlantılar yapıldıktan sonra “<https://drive.google.com/open?id=13I68oUST7ooFxBpWUnzf9tk8i9ktPgIk>” adresinde yer alan kod dosyası indirilerek IDE derleyici ile yüklenmelidir. Blok flüt panosu ana pano olarak

belirlenmiştir. Yan panolar (melodika ve müzik bilgisi panosu, egzersiz panosu) bu panoya bağlı olarak çalışmaktadır.

SD kart içerisine yüklenecek ses dosyalarının adı “myDFPlayer.play (1);” ile parantez içinde belirtilen rakamlar dikkate alınarak yüklenmiştir. Dokunmatik ve piezolara atanılan ses dosyalarının doğru sırayla tetiklenmesi için, SD karta tablo 2’deki gibi sırayla yüklenmelidir.

Tablo 2. Mp3 İşlevleri

Mp3 No	İşlevleri	Mp3 No	İşlevleri	Mp3 No	İşlevleri	Mp3 No	İşlevleri
1	Do1	22	La2	43	Neşeli Günler	64	Flüt Sesi!
2	Do#1	23	La#2	44	Zaman Donanımı	65	Flüt Sesi!
3	Re1	24	Si2	45	Cihaz Açılış Sesi	66	Flüt Sesi!
4	Re#1	25	Do3	46	Speak Softly Love(Melodik)	67	0 Puan Aldınız.
5	Mi1	26	Titanic (Flüt)	47	Speak Softly Love(Karaoke)	68	10 Puan
6	Fa1	27	Titanic (Karaoke)	48	Tomaso Albinoni Adagio (Melodika)	69	20 Puan
7	Fa#1	28	Marsyas Mitolojisi	49	Tomaso Albinoni Adagio (Karaoke)	70	30 Puan
8	Sol1	29	Dizeğin Tanımı	50	Küçük Oktav Si Sesi (Melodika)	71	40 Puan
9	Sol#1	30	Sol Anahtarı	51	Küçük Oktav La Sesi (Melodika)	72	50 Puan
10	La1	31	Fa Anahtarı	52	Küçük Oktav Sol Sesi (Melodika)	73	60 Puan
11	La#1	32	Susmalar	53	Küçük Oktav Fa Sesi (Melodika)	74	70 Puan
12	Si1	33	Ölçü Çizgisi	54	Speak Softly Love(Egzersiz)	75	80 Puan
13	Do2	34	Diyez	55	Titanic (Egzersiz)	76	90 Puan
14	Do#2	35	Bemol	56	Eserler Normal Hıza Ayarlandı.	77	100 Puan
15	Re2	36	Bekâr	57	Eserler Yavaşlatıldı.	78	Bil Bakalım 1. Ve 2. Oktavdan 10 Soru
16	Re#2	37	Süre	58	Bil Bakalım (İlk Oktav)	79	Tebrikler
17	Mi2	38	Röpliz	59	Doğru Cevap Sesi	80	“Speak Softly Love” (İkinci Bölüm Melodika)
18	Fa2	39	Metronom	60	Yanlış Cevap Sesi	81	“Speak Softly Love” İkinci Bölüm Egzersiz
19	Fa#2	40	Perde	61	Daha İyi Sonuç İçin Tekrar Deneyin	82	Tomaso Albinoni “Adagio”(İkinci Bölüm Melodika)
20	Sol2	41	Dizi	62	İkinci Oktava Geçebilirsiniz.	83	Tomaso Albinoni Adagio (Egzersiz)
21	Sol#2	42	Nokta	63	Flüt Sesi!		

Şekil 3'te görülen blok flüt ve notalar panosu Photoshop programı kullanılarak oluşturulmuş ve 60*40 cm duralitin üzerine yapıştırılmıştır. Ledler ve dokunmatiklerin olduğu kısımlardan delikler açılarak kablo geçişleri sağlanmıştır. Cihaz açılırken Tablo 2'de bulunan 45. ses dosyası “melodika ve flüte hoşgeldiniz” oynatılarak başlar. Görselde Marsyas mitoloji efsanesi yazılmış ve bu şekilde öğrencilerin dikkatlerini çekeceği düşüncesiyle seslendirilmiştir. Üzerinde bulunan play ikonuna dokunulduğunda Tablo 2'de bulunan 28 numaralı mp3, Dfplayer tarafından oynatılır, tekrar dokunulduğunda ise durdurulur.

Şekil 3. Blok Flüt ve Notalar Panosu

Marsyas

Efsaneye göre, M.Ö. 4000 yıllarında, Tanrıça Athena geyik karniği tya da bir başka rivayete göre Büyük Menderes Çayı'nın kaynağındaki bir gölde yaşayan Zeytin sulası) İncine delikler açarak ilk flütü icat eder. Athena gurur duyduğu buluşu olan flütü ile taneleri önünde çalmak için tanelerin ziyafetine kanılır. Söyende Aphrodite ve Hera, flüt çalırken yüzünün altıya çekilmesini alay edince Athena sinirlenir ve toplantıya terk eder. İda Dağı eteklerinde bir su kaynağına gidip suyunu içen, çalırken yanaklarının şiştiğini ve çirkinleştiğini görünce, flütü lanetleyip atar ve onu tekrar kullanamı çok büyük cezaları çarptırılmamış diler.

Bundan haberi olmayan çoban Marsyas kollarla dolayarak flütü bulur, çalmaya başlar ve sevine bayran çıkar. Bir tanrıçanın eseri olduğu için çok güzel sesler çıkararak flütü büyük bir beceriyle çalan çoban Marsyas, çok güzel sesler çıkararak başlar. Üstü kosa sürede çevreye yayılır, güzel sanatının ve müziğin tanrısı Apollon'a kadar ulaşır. Apollon da onları dinler ve bir palmakta çok utadır. Kimse onunla yarışmaya cesaret edemez. Tanrı Apollon, Marsyas'ın müziğini gördüğünü düşünür ve onu harikası önünde yarışmaya davet eder. Yarışma yenilene olduğu ortaya verildiğini belirtir. Yarışma, tanrı Tanrı'nın olduğu olan Boudag'ın eteklerinde, Triya Kralı Mada'sın başkanlığında üç kişilik bir jüri heyeti ve halkın önünde yapılır. Apollon lütfiyle tanrısal sesler çalarken sanat ve su perileri olan müzler, koro halinde eşlik ederler. Marsyas flüt çalmaya başlayınca tanrı Apollon da suya kalır, o da çok güzel sesler çıkar. Halk Marsyas'ı alkışlayıp, tempo tutar. Apollon'un cezalandırılmasından korkan jüri kararını açıkladığında, Kral Mada'sı adil davranarak iki puan sayılan oyunu Marsyas'a verir ve beraber kalar. Hikayenin bu noktasında, Apollon'un suyu meydan okuduğu ile ilgili iki farklı itiraz vardır. Birincisine göre Marsyas, beraberlikten hoşnut, ayrılmak üzere olan Apollon'la bir suya çevirip aynı melodiyi çalar, Marsyas'tan ayırmayı yapmasını ister. Jüri, bu meydan okumamı adil olduğuna karar verir. Flütin tersten ses çıkarmaması yüzünden Marsyas yenilir. Diğer imajına göre ise beraber kalmakla ilgili Apollon, jüri çalarken şarkı söylemeye başlar. "İşe" der şarkısında, "Sen de aynımsın ya! Kavalını çalarken şarkı söylemeni istiyorum!" Marsyas itiraz eder, karşılaştırmamı gereken alerji kullanmadaki üstünlük, suyun derinleşmesi day kalmaya geçtik. Apollon, buna karşılık olarak, Marsyas'ın flütünü elleriyle semelde aynı şeyi yaptığını, enstrümanının sesine kendi sesini kattığını iddia eder. Jüri, Apollon'un iddiasını kabul eder. Marsyas, deneyip yapamadığını görünce Apollon'un oyununu güldüğünü fark eder. Apollon gibi çalamayacağına şüphe etmek zorunda kalır ve yarışmayı kaybeder.

Apollon, Mada'sın oyunu Marsyas'ın yeni kullanmasına çok kızar. Kulaklarının tıyıştığını ve muhtemelen kulakları bakımsızlığını duyulmuş. Mada'sın kulaklarını uzatıp çek kulaklarını çevirir. Marsyas'da kayıtlara bir arızın altına atıyor deri deri derisini ykardır ve paralı lakunlerde öldürür.

Marsyas'ın ölümüne müzik kayalarıyla eşleşerek Süpkan kayalarından oluşmuştuğu söylenir. Bu başka söylemeye göre flüt sesinin bütün tanrı perileri müzler (müzik da denir) öylesine algılandığı ki görselleri, duymamış, atıp Marsyas'ın ölümüne oluyormuştu. Yine bir başka söyleme de Apollon'un daha sonunda yaptığı yarışma olduğu, İda Dağı'nın su kaynağına gidip suyu içen, çalırken yanaklarının şiştiğini ve çirkinleştiğini görünce, flütü lanetleyip atar ve onu tekrar kullanamı çok büyük cezaları çarptırılmamış diler.

Flüt Üzerinde Görmek İstedığınız Notanın Altındaki El İşaretine Dokununuz

BİL

DUR

MY HEART WILL GO ON

Musik: James Horner
Text: Will Jennings
Bearbeitung: A. Himmer

YVS

KONTROL

Tablo 1'deki kazanımlardan 6. Sınıf, "Temel müzik yazı ve öğelerini kullanır (do1-do2)" ve 7. sınıf, "Temel müzik yazı ve öğelerini kullanır. (Kalın si, ince re-mi, çoğaltma noktası)" kazanımları düşünülerek do1 - do3 arası 2 oktav blok flüt kılavuzu hazırlanmıştır. Notaların altındaki el ikonlarının üzerinde bulunan iletkenlere dokunulduğunda, notaya ait blok flüt sesi 3 saniye oynatılarak, blok flüt üzerindeki pozisyonu, ledlerin 5 saniye yanmasıyla

gösterilir. Blok flütün arkasında bulunan delik yeşil yanarsa yarı açık pozisyon, kırmızı yanarsa kapalı pozisyon olarak görselde belirtilmiştir.

Öğrencilere blok flüt üzerinde öğretilen nota pozisyonlarının pekiştirilmesi için bil bakalım soruları oluşturulmuştur. Sadece 1. oktav içerisinde 10 soru sorulması istendiğinde “kontrol” iletkene dokunulup 2 saniye içerisinde “do1” notasının iletkene dokunulduğunda, Tablo 2’deki 58. ses dosyası oynatılarak bil bakalım aktif hale gelir. Her soru 10 puan değerindedir. Öğrencinin aldığı puana göre Tablo 2’deki mp3 numaralarından 67-77 arası, bil bakalım bitiminde oynatılarak geri bildirim verir. Ardından 70 puan ve üzeri alan öğrencinin aldığı puan söylenilerek, Tablo 2’deki 79. ses dosyası oynatılarak “tebrikler” iletişi ve 62. ses dosyası oynatılarak da “ikinci oktava geçebilirsiniz” iletişi verilir. 0 ve 69 arası puan alan öğrenci için ise, 61. ses dosyası oynatılarak “Daha iyi sonuç için tekrar deneyin” geri bildirimini verir. Yanlış cevaplar için 60. ses dosyası, doğru cevaplar için ise 59. ses dosyası oynatılır.

Bil bakalım 1. ve 2. oktav içerisinde 10 soru sorulması için “kontrol” iletkene dokunulup 2 saniye içerisinde “do3” notasının iletkene dokunulmalıdır. Böylece Tablo 2’deki 78. ses dosyası oynatılarak bil bakalım aktif hale gelir. İçeriğindeki işleyiş aynıdır.

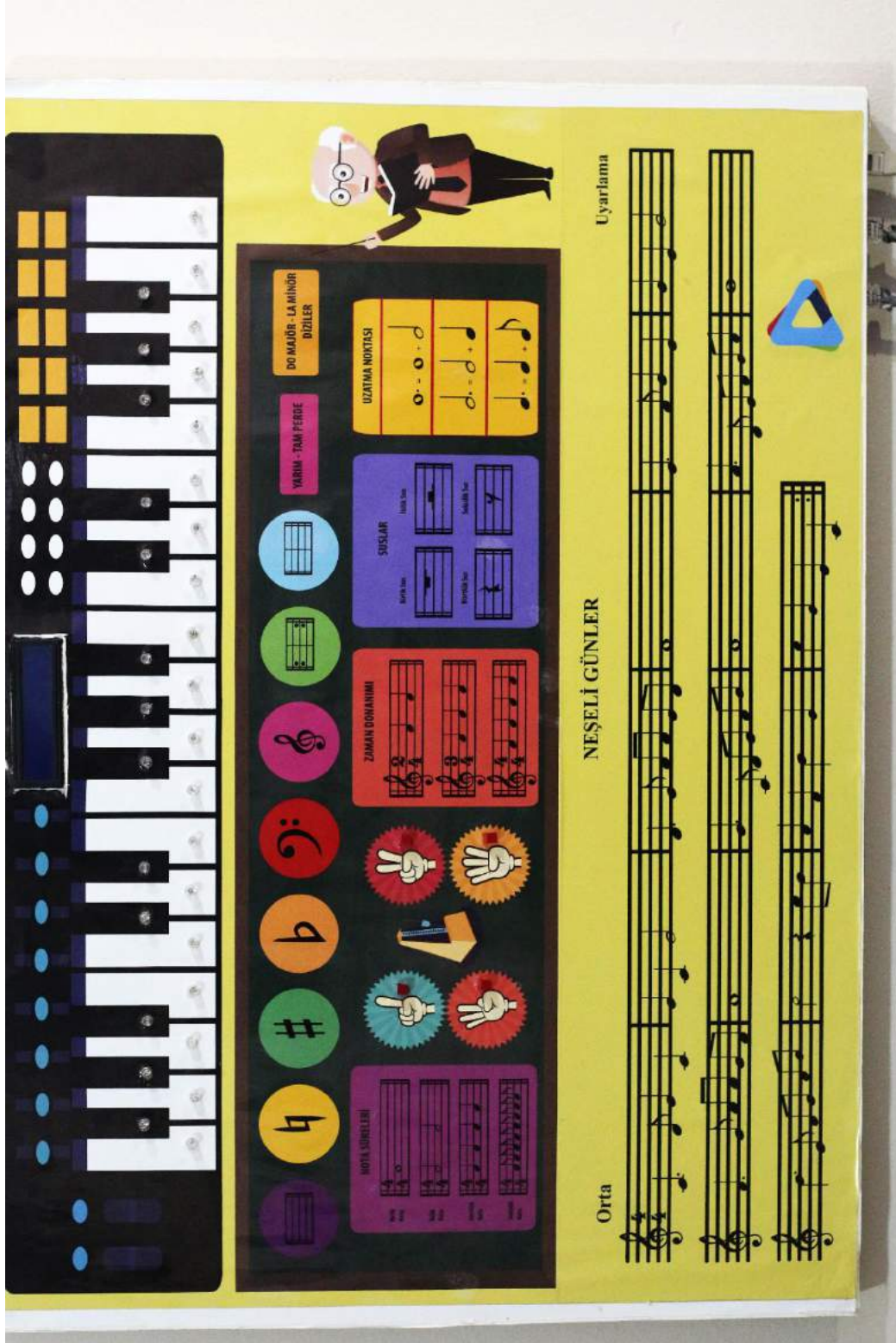
Şekil 3’te “My Heart Will Go On” şarkısı egzersiz olarak verilmiştir. Şarkının adının yanındaki ses ikonuna dokunulduğunda, şarkının altyapısı ve blok flüt sesi duyulmaktadır. Aynı zamanda da flüt ve melodika üzerindeki ledler, notaların pozisyonlarına göre eş zamanlı olarak yanmaktadır. Tekrar aynı ikona dokunulduğunda şarkı durur.

Şarkının alt kısmında bulunan “eşlik ile çalmak için dokun” yazısıyla belirlenen el ikonuna dokunulduğunda, “My Heart Will Go On” şarkısının karaokesi (alt yapısı) çalar. Blok flüt ve melodika üzerindeki ledler, notaların pozisyonlarına göre eş zamanlı olarak yanmaktadır. Böylece öğrencinin, blok flüt sesi olmadan müzik alt yapısıyla birlikte ezgiyi seslendirmesi istenerek, eşlikle çalabilme becerisi geliştirilmeye çalışılır.

Şarkının kolay öğrenimi için yavaş ve doğru çalınması gerekir. Bu nedenle şarkının yavaşlatılması için “kontrol” iletkene dokunulup 2 saniye içerisinde “eşlik için dokun” yazısıyla belirlenmiş yavaşlat anlamına gelen “YVŞ” ikonuna dokunulması gerekir. Böylece Tablo 2’deki 57. ses dosyası “Eserler yavaşlatıldı” oynatılır ve yavaşlatma moduna geçilmiş olur. Daha sonra tekrar “eşlik için dokun” yazısıyla belirlenmiş el ikonuna dokunulduğunda, Tablo 2’de bulunan 55. ses dosyası oynatılarak “My Heart Will Go On” şarkısının yavaşlatılmış hali egzersiz olarak çalışılır. Ayrıca aynı yavaşlatma yöntemi diğer panolar üzerindeki tüm şarkılar için geçerlidir. Sonuç olarak yavaş öğrenim için, yavaşlatma modundayken istenilen şarkıların altında bulunan ikonlara dokunulması yeterlidir.

Şarkıların yavaşlatma modundan çıkmak için, “kontrol” iletkene dokunulup 2 saniye içerisinde “My Heart Will Go On” yazısının yanındaki “yineleme” ikonuna dokunulduğunda, Tablo 2’deki 56. “eserler normal hıza ayarlandı” ses dosyası oynatılır. Böylelikle yavaşlatılmış modda şarkıların egzersizleri çalışılırken, normal modda karaokeler ile çalışma yapılabilir.

Şekil 4. Melodika ve Müzik Bilgisi Panosu



Şekil 4’te görülen “Melodika ve Müzik Bilgisi Panosu”, Tablo 1’deki bazı kazanımlar düşünüldükçe hazırlanmıştır. Aşağıda bu kazanımlar yer almaktadır.

- 5. Sınıf, müzikte notalar ve süreleri öğrenir (Birlik, ikilik, dörtlük, sekizlik).
- 5. Sınıf, müzikte suslar ve süreleri öğrenir (Birlik, ikilik, dörtlük, sekizlik).
- 5. Sınıf, temel müzik yazı ve öğelerini kullanır (Dizek, ölçü çizgisi).

- 5. Sınıf, basit ölçüleri bilir (2/4, 3/4, 4/4).
- 6. Sınıf, öğrendiği notaları flüt, melodika vb. çalgılarla seslendirir.
- 6. Sınıf, temel müzik yazı ve öğelerini kullanır (Çoğaltma Noktası).
- 7. Sınıf, müzikte dizileri tanır.
- 8. Sınıf, temel müzik yazı ve öğelerini kullanır (Diyez, bemol, natural değiştirici işaretleri kullanır).

Şekil 4’te görülen “Melodika ve Müzik Bilgisi Panosu” Adobe Illustrator programı kullanılarak oluşturulmuştur. Led’ler ve piezoların olduğu kısımlardan delikler açılarak kablo geçişleri sağlanmıştır ve üst kısma LCD ekranı yerleştirilmiştir. Oluşturulan görsel 60*40 cm duralitin üzerine piezolar altta kalacak şekilde yapıştırılmıştır.

Şekil 4’teki LCD ekran üzerinde, dokunulan ikona ait bilgi yazıları görülmektedir. Örneğin ana panodaki “do1” notasına dokunulduğunda, LCD ekrana “Do birinci oktav” yazısı yazılmaktadır. Böylece öğrencinin dokunduğu nota özellikleri ya da hangi şarkıda olduğu bilgisi verilir.

Üst kısımda bulunan melodika klavyesinde arızalı tuşlar için kırmızı led, fa anahtarında kullanılan beyaz tuşlar için mavi led, diğer beyaz tuşlar için ise sarı led kullanılmıştır.

Orta kısımda görülen şekillerde müzik bilgilerine yer verilmiştir. Piezolar basınç algılayarak çalıştığından dolayı, istenilen şekil üzerine bastırıldığında tanımların yazı ve ses dosyaları aktif hale gelir. Bu tanımlar Ahmet Say’ın müzik sözlüğü kitabından alınarak oluşturulmuştur ve aynı zamanda LCD ekran üzerinde görülmektedir. Dizek, natural, diyez, bemol, fa anahtarı, sol anahtarı, röpriz, ölçü çizgisi, metronom, susmalar ve uzatma noktası şekillerinden birine basıldığında, Tablo 2’de yer alan ilgili ses dosyası oynatılarak tanımları yapılır. “Yarım tam perde” şekline basıldığında tanım yapılırken, yarım perde aralıklarında mi-fa, si-do, do-do#, do#-re, tam perde aralıklarında ise do-re, re-mi, fa-sol, sol-la, la-si aralıkları melodika ve blok flüt üzerinde gösterilir. “Do majör, la minör diziler” şekline basıldığında tanım yapılarak LCD ekran üzerinde majör kalıbı 2T-1Y-3T-1Y, minör kalıbı 1T-1Y-2T-1Y-2T olarak gösterilir. Aynı zamanda melodika ve blok flüt üzerindeki led’ler ile do majör ve la minör çıkıcı diziler gösterilir. “Nota süreleri” şekline basıldığında da Tablo 2’deki 37. ses dosyası oynatılarak “Nota süreleri” tanımı yapılır. Üzerinde görülen nota süreleri, metronom sesi ve ledleri ile birlikte 60 bpm hızında gösterilerek anlatılır. “Zaman donanımı” şekline basıldığında, sırasıyla 2/4-3/4-4/4 ölçülerinin vuruşları metronom sesi ve ledleriyle eş zamanlı olarak anlatılır. Sağ alt köşedeki “play” şekline basıldığında ise “Neşeli Günler” şarkısı oynatılır, tekrar dokunulduğunda da durdurulur.

Şekil 5. Egzersiz Panosu

Melodika Üzerinde Görmek İstedığınız Notanın Altındaki İşarete Dokununuz

♩ = 66

DUR ADAGIO

Müzik: Tomaso ALBINONI
Düzenleme: A. HIMMER

İLERİ

♩ = 86

DUR SPEAK SOFTLY LOVE

Müzik: Nino ROTA
Düzenleme: A. HIMMER

İLERİ

Şekil 5’de görülen “Egzersiz Panosu”, Tablo 1’deki 6. Sınıf, “öğrendiği notaları flüt, melodika vb. çalgılarıyla seslendirir” ve 8. sınıf, “ses ve çalgı grupları oluşturur (melodika, flüt vb.)” kazanımları düşünülerek hazırlanmıştır. Pano görseli, Adobe Illustrator programı kullanılarak oluşturulmuştur. İletkenlerin olduğu kısımlardan delikler açılarak kablo geçişleri sağlanmıştır. Oluşturulan görsel, 60*40 cm duralitin üzerine yapıştırılmıştır. Üst kısımda yer alan fa anahtarında yazılı olan notaların altındaki el işaretleriyle belirtilen iletkenlere

dokunulduğunda, Tablo 2’deki ilgili ses dosyaları oynatılarak “Melodika ve Müzik Bilgisi Panosu” üzerindeki ledler ile gösterilmektedir. Panoda “Adagio” ve “Speak Softly Love” şarkılarının play şekline basıldığında, ilgili ses dosyaları oynatılmaktadır. Tekrar dokunulduğunda ise durdurulur. Normal modda, şarkının bütünü oynatılırken sağ alt kısımlarında bulunan el şekillerine dokunulduğunda, şarkının ikinci bölümüne geçilir. Şarkı oynatılmıyorken karaokeler için şarkının sağ alt kısmında bulunan el şekillerine dokunulması yeterlidir. Yavaşlatma modundayken panodaki şarkıların sağ alt kısmında bulunan el şekillerine dokunulduğunda ise, egzersiz çalışması için oluşturulan şarkıların yavaş halleri oynatılır.

Şekil 6. Müzik Panoları



Panoların RJ45 girişleri numaralandırılarak ethernet kabloları ile bağlantıları yapılmıştır. Şekil 6’da üç panonun yanyana hali görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Arapgirlioğlu, H. (2003). *Müzik teknolojisi ve yeni yüzyılda müzik eğitimi*. Cumhuriyetimizin 80. yılında Müzik Sempozyumunda sunulan bildiri. İnönü Üniversitesi, Malatya
- Çobanoğlu, B. (2017). *Derinlemesine Arduino*, İstanbul: Abaküs Yayınları
- Çamoğlu, D. (2014). *İleri Seviye Arduino*, İstanbul: Dikeyksen.
- MEB, (2018). *5. ve 6. Sınıf Bilişim Teknolojileri ve Yazılım Dersi Kodlama Klavuzu*.
- Taşdemir, C. (2017). *Arduino*, İstanbul: Dikeyksen.

<https://www.arduino.cc/en/Guide/Introduction>.

“Ölüm Farklılığı Bağlamında Müzik Unsurlarının Kullanımı - Türkiye’de Şehit Cenaze Törenleri Örneği”

Yavuz Can Turhan

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Lisansüstü Öğrencisi

turhan.yavuzcan@gmail.com

ÖZET

Toplumsal yapının ölüm karşısındaki farklı tutumları; ölüm şekli, kimlik, statü gibi unsurların kültürel değerler ile ilişkisinden doğmaktadır. Ölüm farklılığının toplumsal ya da devletin yapısındaki yerinin, ritüel yapısını belirlediği görülmektedir. Ölüm ve müzik ilişkisinde ritüel yapısının ‘toplumsal saygınlık’ ve ‘statü değişikliği’ ile ilişkisi, Türkiye’de şehit cenaze törenleri ile anlaşılmalı çalışılmıştır. Ölümün temsili olan cenaze törenleri, tören içerisindeki müzik unsurları kültürel yapı ile ilişkilendirilmiştir.

Türkiye’de resmi cenaze törenlerinin müzik icrasını gerçekleştiren askeri bando incelenmiş, cumhuriyet dönemi öncesi ve sonrası batılılaşma etkileriyle ilişkilendirilmiştir. Araştırmada dünyadaki benzer devlet yapılarının aynı sınıflandırmaya dâhil olan cenaze törenlerine ve müzik unsurlarına değinilmiş, ortak bir kültür oluşumu gözlemlenmiştir. Ülkelerin tören yapılarında farklılıklar olmasına karşın, ulus-devlet yapısının bir ihtiyacı olarak benzer değerlerin ve geleneğin oluştuğu düşünülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Ölüm kültürü, Cenaze törenleri, Müzik, Statü

“The Use Of Music Elements In The Context Of Death Difference – Sample Of Martyr Funeral Ceremonies In Turkey”

ABSTRACT

Different attitudes of social structure about death is associated with cultural values, such as manner of death, identity, status. It is seen that the value of death difference in social or state structure determines the ritual structure. Structure of ritual with relations the 'social dignity' and 'change of status' has tried to understand on sample of martyr funeral ceremonies in Turkey for death and music relationship. Funerals are which representation of death and music elements in the ceremony were associated with cultural structure.

Military band were examined who performing music of parade official funerals in Turkey. Before and after of the republic period has been associated with effect of westernization. In the study, funerals and musical elements were mentioned in the same classification of similar state structures around world and a common culture formation was observed. It is thought that similar values and customs are formed as a need of the nation-state structure. Although there are differences in the ceremonial forms of countries.

Keywords: Death culture, Funeral ceremonies, Music, Status

1. Giriş

Kültür içerisinde ‘farklı’ cenaze törenlerinin olması, ‘ölüm’ün toplumsal bir olgu olduğunu göstermektedir. Farklı toplumsal gruplardaki ölüm kültürü karşılaştırılması değil, aynı değerlere sahip kolektif (ya da ulus-devlet gibi kolektif olmaya çalışan) yapı içerisinde ölümün farklı değerlerde oluşu ve ‘ölüm sınıflandırmasının’ bir dışavurumu olan cenaze törenleri ile müzik arasındaki ilişki irdelenmiştir. Resmi cenaze törenleri için 2017 yılında yapılan, ve genel olarak yaşanan dizgesellik değişimi farklı bir bağlam oluşturması sebebiyle konuya dâhil edilmemiş, sadece değinilmiştir.

Yöntem; Dini tören haricinde yapılan resmi tören ve resmi törenlerin müzik icracısı olan bando(lar) incelenmiş, görüşme ve gözlem ile birlikte resmi törenlerin yazılı olması ile literatür taraması da kullanılmıştır.

Varsayım; ölüm şekli, statü vb. unsurların toplumsal değerler ile ilişkilendirilmesi, farklı ‘ölüm anlamları’ oluşturur. Cenaze törenlerinin toplumsal saygınlığın ve statünün bir temsili olduğunu düşünürsek oluşan farklı statülerin tören yapısındaki temsil edilme ihtiyacı, günümüz resmi tören ve protokol kültürünün oluşumuyla ilişkilidir. Tören yapısının içerisinde ve töreni oluşturan müzik unsuru da, ölüm sınıflandırmasına göre şekil alacaktır. Resmi cenaze törenlerinde devletin müzik icracısı olan bandonun bulunuşu, ölüm sınıflandırması çevresinde gelişmiş bir kültür olarak düşünülmüştür. “ölüme göre tören” varsayımı, ulus-devlet kolektivitesi ve tören kültürü üzerinden kurulmuştur.

Örnekleme olarak; belli bir cenaze töreni değil, genel olarak uygulanan şehit cenaze töreni yapısı incelenmiş, ‘ölüm anlamı’ ve tören yapısı, ilişkilendirilmiştir.

2. Sosyo-Kültürel Anlamda Ölüm Farklılığı ve Şehit Kavramı

Rosenthal ve Yudin(1972) ‘farklılığı’; “eşyadaki çelişmelerin ve gelişmelerin karakteristiğini gösteren; her şeyin, her fenomenin ve prosesünün spesifik yanını; her bütünün, onu diğer bütünlerden ayıran vasıflarını meydana getiren özellik”(Rosenthal ve Yudin, 1972:151) olarak açıklamıştır. Bağlamı oluşturan ‘ölüm farklılığı’ ise; birey, grup ya da toplumun, fiziksel olan ölüm kavramı karşısında, değer kavramıyla birlikte ortaya çıkan statü ve toplumsal saygınlık ile beraber, ölüm çevresinde gelişen kültürel örüntüyü ifade eder. Belli bir toplumun ölüm ritüellerindeki farklılıklar, katmanlı toplum yapısının bir sonucu olarak görülmekle birlikte, toplumsal bir ‘ölüm anlamı’ da, töreni ve dolaylı olarak törenin unsuru olabilen müziğin kullanımını etkilemektedir.

Siyaset kurumu ve yardımcı kurumu olan emniyet ya da güvenlik gücünün ihtiyaç haline gelmesini geçmişte ve günümüzde birçok kültürde görmekteyiz. Güvenlik ya da emniyet kurumu, toplumun fiziksel varlığını sürdürebilmesi için oluşan, oluşturulan kurumların başında gelmektedir. Toplumun siyasal düzen ve güvenlik ihtiyaçları için eylemde bulunması ve bu eylemlerin tekrarlanıp norm halini alması ile oluşan bu kurumların(Şazı’dan(1955) akt; Aydın(M), 2018:33), ölüm ile ilişkisi (yakınlığı), toplumsal değerlerin etkisiyle kendi ölüm anlamını, sınıflandırmasını ve statüsünü tarihsel süreçte doğurmuştur. Dinsel tören haricinde resmi tören yapılması, seremoninin ve dolaylı olarak müzik kültürünün varlığı, ortaya çıkan ölüm farklılığının, -“normal” bir ölümden ve dolaylı olarak cenaze töreninde olmayan durumun- bir dışavurumu, temsili, olarak gözükmektedir. Bu durumun -modernleşmeyle ilişkili olarak oluşan, kurum [devlet yapısı (ulus-devlet)], ölüm anlamı-statüsü ve tören yapısının- birçok dünya ülkesinin güvenlik gücü mensupları için uyguladığı resmi törenin temel düşüncesi olduğu söylenebilir. Ancak her ne kadar birçok ülkede benzer ‘ölüm anlamı’ ve tören yapısı bulunsa da, Ulus-devlet kolektivitelerinin toplumsal değerleri ve ‘modernleşme’, farklılıklar göstermektedir (Bu duruma Türkiye özelinde ilerideki bölüm(ler)de değinilecektir.).

Değer, grup ya da toplumun varlığının ve işleyişinin devamını için gerekli olduğu düşünülen, ortak duygu ve düşünüşü yansıtan genelleşmiş ahlaki sistemlerdir(Erdoğan(1976), Kızılcı ve Ejder’dan(1992) akt; Yazıcı, 2014:211). Oluşturulan toplumsal değerler, nasıl

yaşayacağımızı ve nasıl ölmemiz gerektiğini bile söyler(Kilby(1993)’den akt; Özensel, 2003:229). Bu durumda, oluşturulmaya çalışılan bir kolektivite olarak ulus-devlet kavramı, - uğruna savaşılan- korunması gereken bir olgu olarak karşımıza çıkar ve değer sistemleri buna göre oluşturulur. Kolektif ya da ulus-devletler gibi kolektif olmaya çalışan sistemlerde ‘değer’ ve ‘değer’in getirdiği statü, devlet yapısının varlığını sağlayan kurumlara verilmiştir.

Bir ölüm sınıflandırması olarak “Kahramanca Ölüm” (Yazar tarafından oluşturulan, olguyu somutlaştırmak için kullanılan bir terim olarak düşünülmelidir.), toplumun fiziksel ve anlam dünyası için kendini feda etmesi olduğuna göre, bireyin, grubun ya da toplumun fiziksel ve anlam dünyasının devamı için önemli görüldüğünden, topluluğun devamı için, yapılması istenilen davranıştır. Toplumun varlığının sağlanması, ulus-devletin devamı ile özdeşleştirildiğine göre, devletin ve dolaylı olarak toplumun güvenlik ve devamlılığını sağlama ihtiyacı etrafında gelişen kurumların, bulundukları yapıyı koruma amacıyla yaşanan “ölüm”, toplum tarafından değer verilen bir olgu olacak, “kahramanca ölüm” statüsüne konulacaktır. Bu ölüm statüsünün Türkiye’de ‘şehit’ kavramıyla sağlandığı görülmektedir.

Genel tanımlamalarda İslam inancına göre ‘şehit’: “Allah yolunda ölen-öldürülen” kimseye denilmektedir. Hint, Çin kökenli dinlerde ve Roma, Eski Yunan geleneklerinde de kişinin inanç ya da yüce bir amaç uğruna kendini feda edişi, dini bir intihar, olarak tanımlanmaktadır(Gürkan ve Salime Leyla’dan(2010) akt: Kurt, 2012:195). ‘Şehit’, dinsel olarak kullanılan bir kavram olsa da, herhangi bir grup, topluluk ya da kolektif yapı, ölümün statüsünü ve ‘meşru’ olduğunu belirtmek için günümüzde bu retoriği kullanmaktadır. Türkiye’de de ‘meşru’ olan ölümü ifade etmek için şehit sıfatını kullanmakta olduğu görülmektedir. Ancak Şehitlik Yönergesine(2016) göre; görevdeki güvelik gücü mensubu (genel olarak; Ordu, Emniyet ve Milli istihbarat teşkilatı) şehit statüsüne alınmaktadır(Resmi gazete, 2016). Akyol’a göre(2009) bu durum; ulus-devletin; dinin retoriğindeki unsurları “millileştirmesi” ile ilişkilendirilebilir(Akyol, 2009:64-72).

Profesyonelleşme kavramı ile birlikte temel kurumların içerisinde yardımcı kurumların sayısı artmıştır. Son iki yüzyılda güç kullanma kurumlarının asker ve polis gibi farklı ihtiyaçlara yönelik yardımcı kurumlara ayrıldığı görülmektedir(Akyürek ve diğerleri, 2014:48). Türkiye’de de benzer yardımcı kurumlar bulunmakta ve ‘ölüm sınıflandırması’ güvenlik güçlerine göre farklılık göstermemektedir. ‘Şehit’ kavramının, emniyet veya güvenlik güçleri ile özdeşleştiği görünüyorsa da, kurumsal bir durumun ötesinde, bir ölüm statüsünü, anlamını belirtir. Örnek verecek olursak; ‘askeri cenaze töreni’ kurum içerisindeki (şehit harici) bir ritüeli belirtirken, ‘şehit cenaze töreni’ kurum ötesinde bir ölüm anlamını -yaşanan ölümün ‘değer’ sisteminin içerisindeki anlamı ile birlikte oluşan statü değişimini- belirtir. Yani, ‘ölüm anlamı’ doğrudan töreni oluşturan ve etkileyen bir olgudur.

3. Modernite ve Ulus – Ortak Değerler Sorunu

‘Batı’nın değerlerinin baskılayıcı olması dünya ülkelerinde modernleşme sürecini hızlandırmış, yön vermiştir. Ulus-devletlerin askeri ve siyasi gücü, pazar bulma ve pazarın modertineye uyum sağlayışı, ‘batılı’ ülkelere siyasal üstünlük sağlamakta, devlet sistemlerinin değişmesine yol açmaktadır. Modernleşmenin kültürel, bilimsel, ekonomik boyutlarından sonra ‘batı’nın kurum ve değerlerinin bir ihtiyaç haline gelmesi dünya ülkelerini ulus-devlet organizasyonu olmaya itmiştir. Tekeli(2002); modernleşme olgusunun yapısı gereği genişleyeceğini ve ‘batı’ da sınırlı kalamayacağını belirtmektedir(Aytekin, 2013:315-317).

Leca’ya göre(1998); sosyolojik olarak ‘ulus’, aynı egemenlik alanında kültürlerin ve siyasal sistemlerin çatışma süreciyle birlikte, yerel kültürlerin merkezi iktidar tarafından belirlenen ve oluşturulan kültüre uyum sağlama süreci olarak aktarılır. Yine aynı kaynaktan

siyasal açıdan ‘ulus’, hem bireylerin oluşturduğu bir topluluğu hem de bireyin diğer uluslara göre kendini temsil ettiği kimliğidir(Aydın(R), 2018:232).

Modernleşme ile birey, geleneksel toplum bağından kurtulmuş, modernitenin getirdiği devlet yapısı, kurumlar ve dolaylı olarak değer sistemiyle birlikte, diğer modernleşen ülkelere benzer biçimde ortak değerlere sahip bir ‘yurttaş’ konumuna geçmiştir(Aytekin, 2013:315). Günümüzde bir çok benzer ulus-devlet yapısında resmi cenaze töreni, kurumun ve dolayısıyla modernleşmenin getirdiği bir ritüel olarak gözükmemektedir. Ulus-devletlerin siyaset ve yardımcı kurumlarının (güvenlik güçleri) görevde ya da benzeri şekilde oluşan can kayıpları için, benzer törenler yapıldığı görülmekte, benzer ‘ölüm statüleri-sınıflandırmaları’ olduğu gözlemlenmektedir. Kültürlerin değer sistemleri ve ölçütleri farklı olsa da modernitenin getirdiği ortak kurum ve toplumsal organizasyonların benzer ölüm statüleri oluşturduğu söylenebilir. Fakat aynı ölüm sınıflandırması oluşturulması ve kültürlerin bu olguya yaklaşımı, her ülkede aynı olması beklenemez. ‘Mekanik’ toplumlarda kendi inanç ve kültürlerinin etkisi, iç etkileşimleriyle oluşan kurumlar varken, ‘organik’ toplum yapılarında “yapma”, bir başka yüksek değer etkisiyle oluşan kurumlar bulunmaktadır(Aydın(M), 2018: 33-34). Modernite batı temelli yüksek değer yapıları sunsa da, ‘yerel olan’, modernleşme ile ya da farklı sebeplerle öğrenilen kültür örüntülerini geleneksel yapısına adapte etmektedir. Bu durum, ulus-devletlerin, modernleşmenin getirdiği değer, ahlak ve inançların neden her kültürde aynı olamadığını belirtir.

Türkiye’de şehit cenaze törenlerinin kurumsal bir ritüel olmasının yanında, toplumun, ulus kolektivitesinin töreni önemseydiği ve genel olarak toplumu ilgilendiren ‘içkin’ bir ritüel olduğu gözlemlenmiştir. Yerel normlar ve batılılaşma ile gelişen ritüel yapısının çatışması, bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Baba(2009) bu konuda; resmi cenaze törenlerinde bandonun asker ve kurumsal kimliği haricinde ‘batı’yı ve değerlerini temsil edişinin, halk tarafından kanıksandığını ve dini müzik ile protesto edildiğini, ancak bu durumun devlete ve değerlerine karşı olmadığını belirtir(Baba, 2009:117-118). Bu durum ritüelin sadece “sembolik” olmadığını ve ulus kolektivitesi için içselleşen bir durum olduğunu göstermektedir. Güvenlik güçlerinin ölüm ile olan ilişkisi; ulus-devletin değerlerinin ve varlığının korunması yolunda yaşanan ölümün, kuruma karşı olan saygı ve empatinin yanında güvenlik güçlerinin Türk toplumunun anlam dünyasında genel olarak “asker” olarak kodlandığını ve ‘askerin’-‘askerliğin’ toplumsal saygınlığının olduğunu görmekteyiz. Bu durumu salt ‘milliyetçilik’ ya da ‘militarizm’ olarak açıklamak yanlış bir okuma olacaktır. Saygınlığın, kültürel aktarım sürecinde devam ettiği ve toplumsal bir olguya dönüştüğü söylenebilir. Güney ve Karatekelioğlu(2005) Türkiye’de askerliğin saygınlığını şu şekilde açıklamaktadır; Osmanlıya karşı modernleşme ve batılılaşmayı savunan Genç Türklerin mirası, Kurtuluş Savaşından sonra ordunun kamuoyu önünde meşrulaşması, Atatürk’ten kalan, orduya laikliğin, demokrasinin ve cumhuriyetin korunması görevleri verilmesi ve Hale’ye göre(1996); Osmanlının ilerleme devrinden itibaren ordunun devlet ile özdeşleşmesiyle açıklanmaktadır(Çatak, 2017:54). Türkiye’de askerlik hizmetinin zorunlu olması, askerlik olgusunun ve şehit cenaze törenlerinin kolektif bir olgu olmasını sağlamaktadır. Kolektif kimlik, semboller, gelenekler, yaşanmışlıklar, değerler, inançlar ve geçmişin anısından inşa edilir(Bilgin, 1995:60). Ölüm olgusu toplumu sözleşmeye dayalı ulus kavramından çıkarıp, ortak değerlerde birleşen kolektif yapıya götürür. Yaşanan ölümlerin tekrarlanması da kolektif yapıyı pekiştirmektedir. Ayrıca, farklı komüniteler bireylerin kendi kimliklerini ve kolektif kimliklerini belirler. O halde, kime karşı savaşıldığı, toplumsal ve kolektif kimliği belirleyen-oluşturan bir olgudur. Türkiye’de askerliğin bir geçiş ritüeli olarak yaşanması, askerliği, kültürün bir parçası haline getirmekte, askerliğin zorunlu bir hizmet olması da toplumu, ölüme karşı empati duymasına yol açmaktadır.

Halkın törene katılımı; devletin güvenlik gücü kurumları fark etmeksizin aynı sınıflandırma ve değer kavramı içerisindedir. Bu durumda, uğruna ölünen değerlerin toplumsal

olarak paylaşıldığı, devlete ve edimlerine destek olunduğu ve “bu uğurda ölenin yalnız olmadığı” vurgulanır. Ayrıca şehit olan personel ile aynı kurumda bulunanlar ve genel olarak diğer güvenlik güçlerinin, kurumun ideolojik yanını benimseyen ve bu değerleri paylaşan bireyler tarafından oluşması, dolaylı olarak gelişen ‘gruba aidiyet’ hissi, kurum ötesinde kolektif bir olguyu sağlamakta, ölen kişi ile empatiyi arttırmaktadır. Şehit ve şehit harici personele resmî tören yapılması, vefat edenin yakınları, görevde ve görevden ayrılan(gaziler de dâhil) personel için, devleti ve kurumu tarafından “yalnız olmadığı”, yaşanan ölümün sadece bireysel değil, uğruna savaştığı devlet için de önemli olduğu mesajı verilmesidir. Bu açıdan bakılırsa güvenlik gücü personeli (görevde ya da değil) için cenaze törenleri önemli bulunmaktadır.

4. Statü ve Tören – Modern Ritüel Yapısı

Cenaze törenleri, bireyin statüsünü ve toplumsal saygınlığını yansıtan, temsil eden bir ritüel olma özelliğini taşır. Ölüm-müzik ilişkisinde resmi cenaze törenlerinin bir unsuru olan müziğin, törenle ve dolayısıyla birey ve toplumla olan alakası, statünün temsil edilmesi, göstergesi olduğuyla açıklanabilir.

Statü, bir kişinin toplumsal yapıda işgal ettiği konum anlamına gelir ve genellikle, statü-rolü düşüncesini akla getirmek için toplumsal rol nosyonuyla birleştirilir(Marshall, 1999:697). Ritüellerin toplumsal statü ve rollerin belirleyicisi olduğunu belirten Karaman(2010); geçiş ritüellerinin bireyin statü değişimini simgelediğini vurgular (Karaman, 2010:232). Seremoninin (ya da törenselliğin) büyüklüğünün (“görmekinin”) statünün ve saygınlığın yüksekliğiyle paralel olduğu söylenebilir. Statüye bağlı farklı törenlerin, definlerin ve yas tutma ritüellerine dair 10.000 yıl öncesine dayanan kanıtlar bulunmaktadır(Kellehear, 2012:42). Ayrıca, katmanlı bir toplumsal yapı gerektiren ‘farklı’ ölüm törenlerini, tarihsel süreçte ve çeşitli coğrafyalarda da görmektediriz(Bkz; Gökenç 2016 ; Kutlutürk 2016).

İslamiyet öncesi ve sonrası Türk topluluklarında da ölüm anlamlarını, kişilerin statülerini ve dolaylı olarak cenaze törenlerinde bu statülerin temsil edildiği görülmektedir(Bkz; Kapusuzoğlu 2015 ; Sümbüllü 2004 ; Baykal2008). Ancak şuan ki ‘ölüm statüsü’ oluşumu ‘mekanik’; görece basit inanç ve kültürel yapının bir ürünü değil, ‘organik’ toplum yapısının bir sonucu olan kurumsal ve devlet yapısının bir ürünüdür. ‘Mekanik’ toplumlarda statü oluşumu ve statüye göre törenin yapılması bir kültürel aktarımın ya da etkileşimin bir sonucu değil, toplumsallaşmanın doğal bir sonucudur. Farklı coğrafyalarda ve farklı çağlarda da statü-tören ilişkisini görmemiz bu şekilde açıklanabilir.

Günümüzde farklı yönetim şekillerinde ve farklı devletlerde de yüksek statü için(bu statü devlet organizmasının içindeki katman ile ilgilidir) resmi tören yapıldığını ve statüye özgü farklı seremonilerin olduğunu görüyoruz(Bkz; Stark ve Mossman 1991 ; Ford 2016).

Modernite, ulus-devlet yapısını belirlemek, statüleri oluşturmakla beraber, kültürel etkisi ile birlikte statülerin temsili için protokol kültürünü de oluşturmaktadır. Diğer ulus-devletlere benzer biçimde resmi tören formu oluştuğunu ve yine benzer biçimde törenin bir unsuru olarak müziği, Türkiye tarihinde de görmektediriz: Yazılı basında Atatürk’ün Ankara’daki resmi cenaze töreninde bandonun Chopin ‘Cenaze Marşı’ çaldığı da belirtilmektedir(Kurun gazetesi, 1938:2). Ülkedeki matem törenlerinde askeri bando harici Halk Evleri vasıtasıyla oluşturulan bandolar da(Bkz; İtfaiye bandosu) törenlere katılmış, saygı duruşu, konuşma ve bandonun ‘cenaze marşı’ icrası basına yansımıştır. Bu tarihe kadar devlet kadrosu için herhangi bir yazılı protokol şekli belirlenmemiştir.

Diğer cumhurbaşkanları için de resmi törenler yapılmıştır ancak kişinin statüsü haricinde toplumsal saygınlığı da töreni etkileyen bir unsurdur. Atatürk’ün cenaze töreni bu

duruma örnek verilebilir(Bkz; Özbil 2012). Statü ve resmi tören haricinde kişinin toplumsal saygınlığının halkın katılımı yoluyla temsil edildiği söylenebilir.

Devlet yapısındaki yüksek statüdeki kişiler ve güvenlik güçleri için yapılan şehit cenaze törenlerinin benzerliği gözlemlenmiştir. Bu durumda şehit kavramı ve statü arasında ilişki kurulabilir. Fakat ulusal ve devlet cenaze törenleri, devlet yapısında var olan konumu temsil eder. Bu olgu güvenlik güçlerinin şehit harici düzenlediği kurumsal törenler (görevden ayrılan personel için yapılan resmi cenaze törenleri) için de geçerlidir. Şehit cenaze törenlerinin ise yüksek statü ve dolayısıyla törensellik ile ilişkisi, var olan bir statü ya da rütbe ile ilgili değil, yaşanan ölümün, toplumsal değerlerin oluşturduğu bir ölüm anlamıyla ilişkilendirilmesi ve bununla birlikte gelişen statü değişimiyle ilgilidir.

Simpson'a göre(2015); cenazenin dramatik unsurları, topluluğun ve kurumların saygıdeğer olduğunu, topluluğun ilkelerine bağlı kalırken ve getirdiği rolleri yerine getirirken ölen kişinin bir kahraman olarak hatırlanma hakkını kazanmasını teşvik eder. Kültürel olarak ideal olan tiplerin (kahramanlığının, iyi ebeveynliğin v.b.), ağıt, efsaneler ve anlatılan hikâyeler yoluyla aktarıldığını belirtmekle birlikte, cenaze alayı ve zafer geçidinin benzerliğinin bir tesadüf olmadığını, tarihsel süreçte de cenaze alayının kişinin kahramanlığını dramatize ettiğini belirtir. Garlick'e göre(1999); 20. yy devlet adamları da dâhil, günümüzde devlet ve askeri cenaze törenler genel olarak 'hanedan' tipi bir törene benzemektedir(Simpson 2015).

Günümüz ulus-devletlerinde devlet kademesi ve güvenlik güçleri için uygulanan resmi tören ve protokol kültürü, doğrudan askerlik kültürü ile ilişkilidir. Resmi törenlerdeki müzik olgusunu anlamak için askeri müzik kavramı; bando kültürüne değinmek gerekir.

Uluslararası ilişkilerin artmasıyla askeri müzik öne çıkmış, devletin müzik icracısı olan bandolardan faydalanılmış ve 17.Yüzyıldan itibaren bandolar yaygınlaşmıştır. Sanayi devriminin etkisiyle pazar ve hammadde arayışı, sömürgeleşmeyi doğurmuş ve sömürgelerde Avrupa benzeri ordular ile bando yapısı oluşmuştur(Baba, 2016:150-151). Kolonicilik, batılılaşma ya da bir başka yolla gerçekleşen modernleşme süreciyle birlikte bandonun oluşumu paralellik göstermiştir. Günümüzde endüstriyelmiş olan birçok devlet bando bulundurmakta, çalgısal, diziliş ve düzen açısından benzerlikler göstermektedir.

Tarihsel süreçte toplumların statü farkını kendi kültür ve inanç sistemlerinde temsil ettikleri görülmektedir. Modernitenin ulus-devlet sürecinde kurumsal yapıyı etkilemesi ile oluşan statü ve değerlerinin temsil edildiği cenaze törenlerinde, yine moderniteyle ilişkili olarak gelişen protokol ve resmi tören yapısı gözlemlenmiştir. Diğer dünya ülkelerinde de günümüz resmi törenlerin müzik unsuru olan bando -farklılığı sağlamakta- “törenselliği arttırmak” ve dolaylı olarak statünün temsilinde bir enstrüman olarak karşımıza çıkmaktadır.

Türkiye’de bandonun temeli, Osmanlı dönemi batılılaşma hareketleriyle başlamıştır. Sultan II. Mahmut döneminde Yeniçeri Ocağının ve Mehterhanenin kapatılması ile Avrupa ülkelerinin askeri müzik topluluğuna benzer bir topluluk kurma çabasına geçilmiş ve günümüz Türkiye’sindeki bandoların temeli olan ‘Muzıka-ı Hümayun’ kurulmuştur(Tuğlacı’dan(1986) akt; Kılıç ve Güdek, 2016:90).

Eski başkent İstanbul’dan 1924 yılında Ankara’ya getirilen askeri bando, yeni kurulan devletin müzik kurumlarını(Baba, 2016:153) ve resmi cenaze törenlerinde görülen diğer kurumların bandolarının temelini oluşturmuştur.

5. Türkiye’de Şehit Cenaze Törenleri Örneği

Yapılan gözlemlere göre şehit cenaze törenlerinde (şehit kişinin birliğinde yapılan tören ya da memleketinde yapılan tören) her zaman aynı merasim yapısının görülmediği ve müzik özelinde; bandonun olmayabildiğinin de belirtilmesi gerekir. Araştırma, ritüelin uygulanan ve yazılı halinin (talimatname³⁷ -yönetmelik) incelenmesi ile “genel” tören şekli hakkında bilgi vermektedir.

Türkiye’de resmi cenaze törenlerinin müzik icracısı bandolar³⁸ bulunmakta ve resmi cenaze törenlerinde, kurumların kendi bandoları görülmektedir³⁹ (Emniyet müdürlüğüne bağlı personelin cenaze törenlerinde polis bandosu ve T.S.K. ‘ya bağlı personelin cenaze törenlerinde askeri bando bulunması gibi⁴⁰). Yapılan gözlem ve görüşmelere göre şehit personelin kurumu haricinde farklı kurumların bandoları törende görevlendirilebilmekte. Şehit cenaze törenlerinde Askeri, Polis, Jandarma ve Belediye bandolarının görevlendirildiği ancak bunların içinden yarı profesyonel olan belediye bandosunun çok daha seyrek olarak görevlendirildiği gözlemlenmiştir.

İlk tören şehit personelin bağlı olduğu birlikte veya kurumda yapılmaktadır. Bu törene devlet erkânı katılabilmekle birlikte, yüksek rütbeli güvenlik gücü mensupları ve diğer kurum personeli katılmaktadır. Şehit kişi ya da kişilerin özgeçmişi ve dua okunması ile ‘saygı duruşu’ gerçekleştirilir. Bu süreçte de merasim takımı ve bando bulunabilmekte. Bando, tabutun cenaze aracına götürülmesi sürecinde İtri-‘Segâh Tekbir’ (2017’den önce Chopin ‘Cenaze Marşı’⁴¹) icra eder. Törende bulunan güvenlik gücü mensupları geçiş sürecinde askeri selamlamada bulunurlar ve şehit kişi memleketine uğurlanır. Ancak her ne kadar bunun ‘uğurlama töreni’ olduğunu düşünsük de kişinin toplumsal saygınlığı bu sürecin törensel boyutunu (halkın katılımı ve merasim) etkileyebilir⁴². Birliğinde ya da bağlı olduğu kurumda yapılan bu ilk törende eğer şehit personel yüksek rütbeli ise törene katılım etkilenmektedir.

Şehit personel memleketine getirilirken⁴³, halkın cenaze aracına eşlik ettiği ve diğer geçiş ritüellerindekine benzer biçimde ‘dikkat çekici’ olduğu görülmektedir (Bu olgu yazar tarafından Türkiye’de başka bir geçiş ritüeli olan evlilik ritüellerindeki ‘düğün alayına’ benzetilmiştir.). Resmi araçlarda da sirenlerin kullanıldığı gözlemlenmekte ve bu durumun ritüelin yazılı bir unsuru olmadığı bilinmektedir. Bu durum; protokol kültürünün yerel normlar ve geleneklerle birleşmesi, yerel olanın, aşkın kültürel örüntüyü kendi normları içerisinde yaşaması ile açıklanabilir.

³⁷ 1956 Askeri Merasim ve Protokol Talimatnamesi incelenmiş ve bu tarihten önceki tören yapısı konu dışında tutulmuştur.

³⁸ Devlet cenaze törenlerinde askeri bando bulunur(Bkz; Resmi Gazete 2006 ; 2013).

³⁹ 2016 yılında jandarma genel komutanlığının ve sahil güvenlik komutanlığının içişleri bakanlığına bağlanması ile birlikte Jandarma Bandosu da T.S.K. ‘dan ayrılmıştır. Yapılan görüşmede kendi personelinin cenaze törenlerinde görev aldığı öğrenilmiştir.

⁴⁰ Yapılan görüşmeye göre askeri cenaze törenlerindeki tören takımının ve bandonun hangi kuvvetten olduğu kültürel bir anlam taşımamaktadır. Görevli bulunan kuvvet bandosu cenaze töreninde görevlendirilir. Vefat edenin hangi kuvvetten (Kara K. ,Deniz K. veya Hava Kuvvetleri) olduğuyla ilişkisi yoktur.

⁴¹ Opus 35 2. Sonat B minör bölümü.

⁴² Şehit polis memuru Fethi Sekin için İzmir’de yapılan tören(2017), bu duruma örnek olarak gösterilebilir. İzmir adliyesinde tören yapılması ve valilik binasının önünde düzenlenen törene halkın katılımı ile törensel fark (merasim takımının bulunuşu ve ihtiram yürüyüşünün yapılması) kişinin oluşturduğu saygınlık ile ilişkilidir. Kişinin şehit statüsünde oluşundan öte, oluşan ‘saygınlığın’ cenazeye etki ettiği söylenebilir. Ayrıca valilik önünde yapılan törende İzmir Büyükşehir Belediyesi Armoni Bandosu katılmış, Chopin ‘Cenaze Marşı’ icra etmiştir.

⁴³ Eğer şehit personel hava yolu ile getiriliyor ise, getirildiği hava alanında da bir tören yapılır. Ancak bu bir karşılama törenidir. Bu törende de uğurlandığı birlik veya kurumdakine benzer protokol yapısı bulunur.

Yapılan görüşmeye göre şehit olan kişiye rütbesi fark etmeksizin resmi tören gerçekleştirilir. Resmi tören, şehidin ailesinin istediği yerde yapılmaktadır (Resmi törenin yapılması için şehidin ailesinin görüşü ve talebi alınır.). Görevden ayrıldıktan sonra vefat eden personelin⁴⁴ törenleri ise kurum tarafından önceden belirlenen camilerde yapılmaktadır. Askeri merasim ve protokol talimatnamesine göre de(1956); Şehit kişi için, görevden ayrılan personelden farklı olarak mezarlıkta ‘saygı atışı’ gerçekleştirilir(Madde 86). Yapılan görüşmelere göre askeri cenaze törenlerinde bando, görevden ayrılan personelden sadece albay ve üzeri rütbelere katılmaktadır. Bu durumun diğer güvenlik güçleri ve kendi rütbeleri için de geçerli olduğu gözlemlenmiştir. Yıldız(2011) ayrıca; görevden ayrılan personelin rütbesine göre merasim takımındaki asker sayısının değiştiğini⁴⁵ de gözlemlemiştir(Yıldız, 2011:82).

Statü-tören ilişkisi içerisinde, yüksek rütbenin temsil edilmesinde bir enstrüman olarak bandonun bulunduğu görülmektedir. Aynı şekilde şehit cenaze törenlerinde de diğer tören unsurlarıyla birlikte bando bulunmaktadır. O halde bir ölüm statüsü olan ‘şehitliğin’ temsil edilmesinde bando bir araç olarak karşımıza çıkmakta, ‘şehitlik’, yüksek statü ile ilişkilendirilmektedir.

Yüksek rütbeli şehidin cenaze töreninde, devlet erkânının, yüksek rütbeli güvenlik güçlerinin bulunduğu, halkın katılımının arttığı gözlemlenmiştir. Merasim takımındaki askerlerin sayısının şehidin rütbesine göre farklılık gösterdiği görülmektedir(Bkz; 1956 Askeri Merasim ve Protokol Talimatnamesi). Rütbe fark etmeksizin şehit ya da görevden ayrılan (şehit harici) personelin cenazesinde tabuta Türk bayrağı sarılmaktadır(Bkz; Resmi gazete 1983 ; Askeri Merasim ve Protokol talimatnamesi 1956).

Şehit personelin memleketinde yapılan resmi törenden önce dini tören yapılmaktadır. Dini tören ve ardından yapılan resmi törende halkın katılımı görülmektedir⁴⁶. Cenaze töreni (eğer camideyse) genel olarak ‘öğlen’ ya da ‘ikindi’ zamanı yapılır. Dini törenin ardından, tabutun top arabasına yerleştirilmesinden sonra (Yapılan gözlemlerde tabutun top arabası olmayabildiği, farklı törenlerde merasim takımı tarafından omuzda taşındığı da görülmüştür.) ‘ihtiram yürüyüşü’ yapılmaktadır. Yürüyüşün başlamasıyla beraber bando İtri-‘Segah Tekbir’i icra eder (Bir dinsel müzik olan bandonun icra ettiği ‘Segah-Tekbir’, tampere sisteme ve bando için polifonik olarak uyarlanmış, yürüyüş ritmi olan 2/4 tartım biçiminde düzenlenmiştir.). Sıranın başından itibaren tören takımı; merasim bölüğü, bando, çelenkler (varsa), top arabası (tabut), şehidin ailesi, cenazeye katılan halk ve protokol olarak tarif edilebilir. Tören alayının yaklaşık 50 metrelik “sembolik” bir mesafe yürünmesinden sonra top arabasından alınan tabut cenaze aracına konulur. Bu esnada merasim bölüğü, bando, korteje eşlik eden protokol ve izleyiciler de yürünen yolun bir yanında hizalanır. Tabutun cenaze aracına konmasının ve hareket edişiyile birlikte bando tekrar ‘Segah-Tekbir’i icraya başlar. Bu sırada güvenlik gücü personeli askeri selamlamada bulunur. Aracın mezarlığa veya şehitliğe gidişinden sonra buradaki tören sona erer.

Bu süreçten sonra mezarlıkta veya şehitlikte tören devam eder. Burada dini geleneklerden farklı olarak, ‘saygı atışı’, ‘bayrak seremonisi’ ve ‘saygı duruşu’ gerçekleştirilir

⁴⁴ Görevden ayrılanlara, zorunlu askerlik hizmetiyle gazi olan muharip ve malûl gaziler de dâhildir. Gaziler için de resmi tören düzenlenmektedir. Bu törenler düşük rütbeli askeri törenlere benzemekte ve ailesinin istediği yerde yapılmaktadır.

⁴⁵ Bu tören-rütbe ilişkisi; 1956 Askeri Merasim ve Protokol Talimatnamesinde de belirtilmiştir

⁴⁶ Bu olgu, kişinin toplumsal saygınlığı, yaşanabilecek bir ‘Toplumsal duyarsızlık durumu’ ya da bu durumun tersi olacak bir ‘tetikleyici, ölüm şeklinin –nedeninin- sebep olacağı saygınlık ve ölen kişinin toplum için kolektif anlamlar taşıması(Bkz; son Kurtuluş Savaşı gazisi emekli Albay Mustafa Şekip Birgöl için 2008 yılındaki devlet cenaze töreni) gibi çeşitli sebeplerle değişiklik gösterebilir.

(2017 de alınan karar ile, Saygı Duruşunda ‘Ti sesi’ olarak bilinen Saygı Marşı⁴⁷ çalınmamaktadır.). Buradaki törenin ardından, resmi tören sona erer.

Selamlaşma ve törenler orduların birbirini örnek aldıkları temel kültür örüntüleridir(Akyürek ve diğerleri, 2014:25-32). Türkiye’de ve benzer birçok ülkede güvenlik güçleri için resmi törenlerin yapıldığını, benzer tören unsurları olarak; ‘bando’, rütbe farkının temsili, ‘saygı atışı’, ‘bayrak seremonisi’, tören yürüyüşü ve düzeni, ‘saygı duruşu’, üniforma benzerliği görülmektedir.

6. Sonuç

Ulus-devlet yapısının oluşturduğu kolektif yapı ve toplumun varlığını sağlamaya dayalı olarak gelişen değerler sistemiyle birlikte, toplumun fiziksel olarak varlığını sağlama ihtiyacının kurumsallaşması ve oluşturulan güvenlik kurumlarının can kayıpları, bir ölüm sınıflandırması, statüsü oluşturmaktadır. Cenaze törenlerinin statü ve saygınlığın bir temsili olduğunu düşünürsek, yine modernitenin kurumsal boyutuyla ilişkili olarak gelişen protokol ve resmi tören kavramı, bir ihtiyaç halini almaktadır. Birçok ülkede güvenlik güçleri için benzer ölüm sınıflandırması görülmekle beraber, Türkiye’de şehit cenaze törenlerinin toplumu ilgilendiren bir olgu olarak da görmekteyiz.

Tarihsel süreçte de birbirinden farklı zaman ve coğrafyalarda, birçok toplumun statüye göre cenaze töreni yapısı - farkı- olduğu görülmektedir. Modernitenin etkisiyle oluşan kurum ve ulus-devlet yapıları, bunun bir sonucu olarak benzer protokol ve resmi tören kültürü, diğer dünya ülkelerindeki gibi Türkiye’de de görülmekte. Resmi törenlerde müzik unsurunu oluşturan bando ile yaşanan ölüm -ve ‘ölüm farklılığı’- ilişkisi üzerinde durulmuş, toplumsal değerler ile ölüm statüsünün olduğu, bu statünün temsiline törenin diğer unsurlarıyla birlikte bir enstrüman olarak bando gözlemlenmiştir.

KAYNAKLAR

- Akyol, Y. (2009). *Dinsel Ritüeller ve Modern Milliyetçilikte Ritüel İnşası: Şehit Cenazeleri*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kültürel İncelemeler Yüksek Lisans Programı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul
- Akyürek, S. , Koydemir, S. , Atalay, E. , Bıçaksız, A. (2014). *Sivil-Asker ilişkileri ve Ordu-Toplum Mesafesi*, Bilgesam yayınları, Ankara
- Aydın, M. (2018). *Kurumlar Sosyolojisi, Açılım Kitap*, İstanbul
- Aydın, R. (2018). *Marmara Üniversitesi Siyasal Bilimler Dergisi*, Ulus, Uluslaşma ve Devlet: Bir Modern Kavram Olarak Ulus Devlet, Cilt 6, Sayı 1
- Aytekin, A. (2013). *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Osmanlı-Türk Modernleşmesinin Düşünsel, Ekonomik ve Bürokratik Kodları, Sayı 30

⁴⁷ Saygı Marşı (Ti sesi) süresince törene katılanlar ‘saygı duruşunda’ bulunurlar. Son genelge ile (2017) Saygı Marşı icra edilmemekte ve sadece ‘saygı duruşu’ gerçekleştirilmektedir. Ayrıca Saygı Marşının, eserin aslı olduğu düşünülen, Amerikan iç savaşında kullanılan ‘Taps’in bir varyasyonu olduğu (modernitenin yönünün ‘batı’ kaynaklı olduğunu düşünürsek eğer) ve ‘saygı duruşu’(Bkz: ‘silence’) gibi günümüz birçok ülkenin resmi törenlerinde görülmektedir. ‘saygı duruşu’nu ‘sessizliğin’ metalaşmış yani “ötesine geçmiş” hali olarak düşünülecek olursak; müziksel bir anlam da ifade edecektir.

- Baba, O. (2009). *Türk Askeri Müzik Geleneğinde Değişim ve Süreklilik*. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İzmir
- Baba, O. (2016). *Sahne ve Müzik*, Askeri Bandoyu Tanımak, Sayı 2
- Baykal, E. (2008). *Osmanlıda Törenler*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Edirne
- Bilgin, N. (1995). *Kollektif Kimlik*, Sistem Yayıncılık, İstanbul
- Çatak, B. (2017). *Türk Toplumunda Askeri Değerlerin Karşılığı Üzerine Bir Araştırma*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara
- Ford, J.A. (2016). *Funerary Practices And Political Succession: Three Regime Types*, The Faculty Of The Division Of The Social Sciences, The University Of Chicago, Department Of Political Science (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Chicago
- Gökenç, S. (2016). *Current Research in Social Sciences*, Çin'in Antik Dönemdeki Ölüm ve Cenaze Merasimi Kültürü'nün Çince İmlere Yansıması, Cilt 2, Sayı 2
- Kapusuzoğlu, G. (2015). *TAD (Tarih Araştırmaları Dergisi)*, Çin Kaynaklarına Göre Türk Kültür Çevresinde Evlenme ve Cenaze Gelenekleri, Cilt 34, Sayı 58
- Karaman, K. (2010). *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Ritüellerin Toplumsal Etkileri, Sayı 21
- Kellehear, A. (2012). *Ölümün Toplumsal Tarihi*, Çeviri: Tuğçe Kılınç. Phoenix Kitabevi, Ankara
- Kılıç, A. , Güdek, B. , (2016). *The Journal of Academic Social Science Studies* Müzik-1 Hümayun'dan Günümüze Klasik Batı Müziğinin Türkiye'deki Tarihsel Gelişimi, Sayı 47
- Kurt, H. (2012). *C.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, İslam İnancına Göre Şehitlik, Cilt 16, Sayı 1
- Kutlutürk, C. (2016). *Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi*, Hinduizm'de Cenaze Törenleri (Antyeşti Samskara), Cilt 8, Sayı 1-(15)
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji sözlüğü*, Çeviri: Osman Akınbay, Derya Kömürcü. Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara
- Mossman, B.C. , Stark, M.W. (1991). *The Last Salute: Civil And Military Funerals 1921-1969*, U.S. Government Printing Office, Department of The Army Washington, D.C.
- Özbil, A. (2012). *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlarının Cenaze Merasimleri, Cilt 11, Sayı 22
- Özensel, E. (2003). *Değerler Eğitimi Dergisi*, Sosyolojik Bir Olgu Olarak Değer, Cilt 1, Sayı 3
- Rosenthal, M. , Yudin, P. (1972). *Materyalist Felsefe Sözlüğü*, Çeviri:Aziz Çalışlar, Sosyal Yayınlar, İstanbul
- Simpson, J.M. (2015). *Symbols and Metaphors (sempozyum)*, Behind The Bearers, The Black Mourning Wearers.... The Funeral Parade As Asymbol Of Regeneration, (Yayımlanmamış Bildiri), Devonshire Hall, Leeds
- Sümbüllü, Y.Z. , (2004). *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Eski Türklerde Defin Şekilleri Üzerine Bir İnceleme, Cilt 4, Sayı 2

- Yazıcı, M. (2014). *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Değerler ve Toplumsal Yapıda Değerlerin Yeri, Sayı 1
- Yıldız, D. (2011). *Religious Community And Practices: A Comparative Study Of Funeral Ceremonies At The Kocatepe Mosque And The Hacıbayram Mosque*, The Graduate School Of Social Sciences Of Middle East Technical University, Program Of Social Anthropology (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara

Talimatname, Kanun ve Yönetmelikler

- Askeri Merasim ve Protokol Talimatnamesi, (1956) . *T.C. Resmî Gazete*, (9420)
- Devlet Cenaze Töreni Yönetmeliği, (2006). *T.C. Resmî gazete*, (26364)
- Devlet Cenaze Törenleri Yönetmeliğinde Değişiklik Yapılmasına Dair Yönetmelik, (2013). *T.C. Resmî Gazete*, (28726)
- Şehitlik Yönetmeliği, (2016). *T.C. Resmî Gazete*, (29886)
- Türk Bayrağı Kanunu, (1983). *T.C. Resmî Gazete*, (18171)

Gazete

- Kurun Gazetesi*. (1938). , (7497-1597), İstanbul

“Ekrem Zeki Ün’ün Yudumluk İsimli Solo Keman Eserinin Teknik Ve Müzikal Analizi”

Prof. Dr. Zafer Kurtaslan

Necmettin Erbakan Üniversitesi A.K Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi ABD Dalı, Konya

zkurtaslan@gmail.com

Öğr. Gör. Ozan Sari

Bursa Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı Keman Sanat Dalı, Bursa

ozansari@uludag.edu.tr

ÖZET

Ekrem Zeki Ün (1910-1987) Cumhuriyetin ilk yıllarında müzik eğitimi için Avrupa’ya gönderilen sanatçılardandır. Keman ve bestecilik üzerine eğitimini tamamladıktan sonra yurda dönerek Cumhuriyetin ilk müzik kurumlarında görev almış ve birçok öğrenci yetiştirmiştir. Bu sebeple Türk keman okulunun önemli temsilcileri arasında yer almaktadır. Ayrıca besteci olarak da birçok eser yazmıştır. Araştırma kapsamında analizi yapılan Yudumluk (1972) isimli solo keman eseri de bestecinin yaygın olarak seslendirilen eserleri arasında yer almaktadır.

Bu çalışmada bestecinin Yudumluk isimli solo keman eseri teknik ve müzikal açıdan analiz edilmiştir. Eserin teknik analizinde eserin içerdiği keman teknikleri ele alınıp, icrasına yönelik çalışma önerileri verilmiştir. Müzikal analizinde ise eserin içerdiği Türk müziği unsurları ele alınmış, müzikal yorumlamaya yönelik öneriler getirilmiştir. Ayrıca eseri daha önce yorumlamış solistlerin kayıtları incelenerek, eserin icrasına yönelik yaklaşımlar ele alınmıştır.

Araştırma betimsel bir çalışma olup durum tespitine yöneliktir. Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi ve içerik analizi yöntemi kullanılmıştır.

Anahtar kelimeler: Ekrem Zeki Ün, Yudumluk, keman, keman eğitimi.

GİRİŞ

Türkiye’de keman eğitiminin okullaşma süreci Muzika-i Humayun’la başlayıp Cumhuriyetin ilanından hemen sonra açılan müzik eğitimi kurumları ile devam etmiştir. Yeni icra ve müzik eğitimi kurumlarının açılmasının yanı sıra eğitim için yurt dışına yollanan yetenekli müzik öğrencileri de yurda döndükten sonra bu kurumların öğretmen ve sanatçı ihtiyacını karşılamak için bu kurumlarda görevlendirilmişlerdir. Kemancı ve besteci Ekrem Zeki Ün de yurt dışına yollanan ilk öğrenciler arasındadır.

Keman eğitimine babası Osman Zeki Üngör ile başlayan E.Z. Ün 1924-1930 yılları arasında Paris Ecole Normale de Musique’de keman, kompozisyon ve şeflik eğitimi aldı. Paris’te altı yıl süren eğitimi boyunca Line Tallies, Marcel Chailley ve Jacques Thibaud ile keman, M. Laurant ve Alexandre Cellier ile armoni, Georges Dandelot ile kompozisyon çalıştı. 1930 yılında yurda döndüğünde Musiki Muallim Mektebi (MMM)’nde keman öğretmenliği, Riyaset-i Filarmoni Orkestrası’nda şeflik, solistlik ve orkestra üyeliği yaptı. 1934 yılında İstanbul’a yerleşerek İstanbul MMM’de ve Belediye Konservatuvarı’nda eğitimciliğini

sürdürdü. Kurduğu okul orkestrası ile konserler verdi ayrıca İstanbul Şehir Orkestrası'nın konuk şefliğini yaptı (Say, 2005: 564).

Ekrem Zeki Ün gerek kemancılığı gerekse eğitimciliği ile Türkiye'de müzik eğitiminin akademik boyuta taşınmasında çok önemli rol oynamıştır. Konservatuvar dışında genel müzik eğitimi alanında da hizmet etmiş, İstanbul'da Öğretmen Okulu'nda hatta ortaokul ve liselerde dahi müzik öğretmenliği yapmıştır. Yetiştirdiği öğrencileri günümüzde birçok sanat ve eğitim kurumunda görev yapmaktadır.

Ekrem Zeki Ün besteci olarak verimli çalışmaları olup değişik formlarda eserler yazmıştır. Keman için yazmış olduğu eserleri şunlardır: Keman Konçertosu, Andante (Solo keman ve yaylı dördül için), İki keman için parçalar, İkili (İki keman için düo), Sonat (keman ve piyano için), Viyola Keman için düo (Say, 2005).

Ekrem Zeki Ün'ün monografisini master tezi olarak hazırlayan Necati Gedikli, sanatçının eserlerini üç evrede incelemiştir. 1924-1934 yılları arasındaki birinci evrede izlenimciliğin etkisindedir. 1934-1959 yılları arasındaki ikinci evrede Türk müziğine yönelmiş ve kendine özgü bir üslup oluşturmuştur. 1955'den sonraki olgunluk evresinde ise, biçim ve teknik yönden Batılı, içerik yönünden ise, Doğu mistizmi ile duygusallığı benimsemiştir. Ün'ün sanat yaşamındaki bu üç evre onun eğitimciliğine ve keman eğitimciliğine büyük katkıda bulunmuştur. Sanatçı bu üç evreyi de yaşamak zorundaydı. Birinci evre Paris'te yaşadığı dönemin etkisi olarak bilinir. ikinci evrede Türk müziğine yönelişi, birinci evreden haz almadığı için değil, tam tersine, birinci evredeki bilgilerini Türk müziğine de uygulamak isteyişinden kaynaklanır. Olgunluk evresinde ağırlıklı olarak besteciliğe yönelen sanatçı, bu dönemde yapmış olduğu bestelerini yine yaşamının birinci ve ikinci evrelerine borçludur. Çünkü birinci ve ikinci evredeki bilgi birikimi, onun yapıtlarındaki başarısının tek kaynağıdır (Gedikli, 1980; akt: Bulut, 1994).

Ekrem Zeki Ün, yorumcu, eğitimci ve besteci olarak babası ile pek çok ortak özellik göstermektedir. Kendilerini Türk sanat ve müzik hayatına olduğu kadar eğitimine de adayan Ün ailesi, özverili çalışmaları ile cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren birinci kuşak Türk keman okulunun temellerini atarak kendileri gibi değerli yorumcu ve eğitimciler yetiştirmiştir. Türkiye'nin ilk kadın piyanisti Verda Ün ile hayatını birleştiren Ekrem Zeki Ün, eşi ile Anadolu çapında, pek çoğu ilk kez gerçekleştirilen konserlerle çoksesli Batı Müziği'nin yurt genelinde tanıtılmasına katkı sağlamıştır. İlk keman derslerini babasından alan Ekrem Zeki Ün, 14 yaşındayken devlet bursuyla Paris'e gönderilerek Ecole Normale de Musique'de altı yıl öğrenim görmüş, Line Talluel, Marcel Chailley ve Jacques Thibaud ile keman; L. Laurant ve Alexander Cellier ile armoni çalışmıştır. Paris'teki son iki yılında ise Georges Dandolet'ten kompozisyon dersleri almıştır. 1930 yılında yurda dönen Ün, babasının müdürlük yaptığı Musiki Öğretmen Okulu'na öğretmen olmuş, 1934 yılında İstanbul'a yerleşerek öğretmenliğe devam etmiştir (Günaltay, 2012; akt. Ulucan, 2018).

“Ekrem Zeki Ün, eğitimin önemine inanmış bir kişi olarak öğretmen okullarında, eğitim enstitülerinde, konservatuvarlarda uzun yıllar ders vererek müzik hayatımızı yönlendiren öğretmenler ve sanatçılar yetiştirdi. Konservatuvarda ve Atatürk Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü'nde ilk öğrenci orkestraları onun emeği ile kurulmuştur. Ekrem Zeki Ün kendi sözleri ile eğitimciliğe bakış açısını şu sözlerle ifade etmektedir: “Konservatuvardaki keman ve orkestra sınıfı öğretmenliğimin yanında, öğretmen okullarında ve Atatürk Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü'nde yine keman, viyola ve orkestra sınıfı öğretmenliği yaptım. Bu son iki okulda diyebilirim ki öğrettiğimden fazla ben öğrendim” (Günsel, 2011; akt. Ulucan, 2018).

Ekrem Zeki Ün için bestecilik ayrı bir önem taşır. Özellikle Türk bestecilerinin eser yazmalarının önemine değinir. Bu düşüncesini şu sözlerle ifade eder;

“Bütün dezavantajlarına rağmen gene de bu işe, yani [yeni] eser yazma işine her bestecinin katılması düşüncesindeyim. Para bakımından bir şey getirmediğinden, şöhret bakımından ise çok ileriki yıllara ait olduğundan besteciler yeni eser yapmak [yazmak] tarafına

pek meyletmiyorlar. [Bu,] Türkiye gibi her alanda eser bekleyen bir ülke için çok acı bir durum. Sözün kısası, bugünden çok yarını umut ediyorum. Bütün bestecilerimizden de bu özveriyi beklememiz gerekir kanısındayım” (Uçan, 2011:59).

Ekrem Zeki Ün’ün eğitimci olarak birçok kurumda görev yapmıştır. Bu sebeple yetiştirdiği öğrenciler arasında hem icracılar hem de eğitimciler bulunmaktadır. Sanatçı ve keman eğitimcisi olan öğrencileri arasında ilk akla gelenler Ergun Tekinson, Yusuf Güler Aksöz, Saim Akçıl, Nuri İyicil, Çiğdem Yonat İyicil ve Hazar Alapınar’dır (Say, 2005).

Araştırma kapsamında analizi yapılan Yudumluk isimli eser aslında Ün’ün yukarıda anlatılan bestecilik, kemancılık ve eğitimcilik anlayışının müzikal bir özetidir. Çünkü, Ün’ün Yudumluk isimli eserinde yerel müzik unsurlarını cesurca kullanması ve bunun yanında eserin keman eğitiminde kullanılacak düzeyde yazılması, Ün’ün bestecilik ve eğitimcilik anlayışının bir sonucudur.

“Yudumluk” (1972)

Bestecinin 1972 yılında yazdığı Yudumluk isimli eser Anadolu müziğinden temalar üzerine kurgulanmış, beş bölümden oluşan bir süittir. Eser aynı zamanda viyola içinde yazılmıştır. Keman ve viyola partisi tamamıyla aynı denecek kadar benzerdir. Viyolanın teknik durumuna göre birkaç küçük değişiklik yapılmıştır. Ulucan’a (2018)’e göre bu eser bestecinin olgunluk dönemi eseridir. Suit yapısında bestelenmiş olan eser beş bölümden oluşmaktadır. Ulucan (2018) makalesinde eserin genel analizini yapmıştır:

“Eserin geneline bakıldığında poliritmik yapı dikkat çekmektedir. Her bölüm kendi içinde basit üç kesitli formda ve modal bir anlayışta bestelenmiştir. Sakin ve davetkar „Giriş“ bölümünün ardından ateşli bir tamperaman ile başlayan „Alp Ertunga“ bölümü, onaltılık ritmik öğeler ve komalı seslerin birleşimiyle destansı bir ihtişamı yansıtır. „Dede Korkut’tan Masal“ adlı bölüm, modalitenin oldukça net hissedildiği dokunaklı temalar ile dinleyenleri kendi içsel dünyalarına yönlendirir. „Susss... Dinle Rüzgarı“ adlı bölüm hareketli teması ve durağan trilleri ile rüzgarı anımsatır. „Oy Giresun“ aksak ritmik yapısı ile Karadeniz folklorunu hissettirirken şaşırtıcı sol el pizzicatoları ile dinleyiciye danstaki hafifliği hissettirir”.

Eser 1993 yılında Remzi Kitapevi tarafından basılmıştır. Eserin bu basımından başka yeni bir basım olmamıştır. Bu yüzden eser ancak ilk baskısından yapılan kopya ile elden ele dolaşmaktadır. Bu da eserin notasına ulaşılmasını zorlaştırmaktadır.

YÖNTEM

Araştırma betimsel bir çalışma olup durum tespitine yöneliktir. Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi ve içerik analizi yöntemi kullanılmıştır.

Araştırmanın Modeli

Bu araştırma nitel araştırma modelinde olup durum saptamaya yönelik olarak yapılmış betimsel bir araştırmadır. 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 tespit edilmiştir. 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).

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. Bu amaçla toplanan veriler önce kavramsallaştırılmış, daha sonra da ortaya çıkan kavramlara göre mantıklı bir biçimde düzenlenmiş ve verileri açıklayan temalar saptanmıştır (Yıldırım ve Şimşek, 2011:227).

Eserin analizi mevcut olan edisyonu referans alınarak yapılmıştır

BULGULAR

Bu bölümde eser teknik ve müzikal açıdan analiz edilmiş ve eserin çalışılmasına yönelik önerilerde bulunulmuştur

Giriş

Yudumluk'un 1. bölümü olan Giriş, besteci tarafından 2/2'lik ölçüde yazılmış olup 72 metronomda çalınması istenmiştir. Ekrem Zeki Ün'ün kendine özgü yazım stili bu bölümde dikkat çekmektedir.

Mezzo piano nüansı ile 3 telde bağlı olarak başlayan tema daha sonra detaşe olarak devam etmektedir. Bestecinin yorum için kullandığı karakteristik nüanslar arasında cantando (şarkı gibi, belirterek), calando (kuvvetten düşerek yavaşla), pesante (ağırbaşlı ve dolgun bir deyişle) ve smorzando (söndürerek, ölgünleştirerek) nüanslarını kullandığı görülmektedir.

Eserin Giriş bölümünde, I.,II. ve III. pozisyonu içermesi, basit çift ses ve akorların ve kolay flajolelerin olması, müzikal olarak dolgun bir tınıya sahip olması bakımından keman eğitiminde geliştirici bir eser olarak öğrencilere tavsiye edilebilir.

Tablo 1 Giriş bölümündeki sağ el ve sol teknikleri

Sağ el	Sol el
Detaşe	I-II-III pozisyonlar
Legato	Çift sesler
Staccato	Akorlar
	Flajole

Eserin Giriş isimli bölümünde temel sağ ve sol el tekniklerine rastlanmaktadır. Sağ el teknikleri, Detaşe, Legato, Staccato'dur. Sol elde ise büyük oranda I. pozisyon kullanılmış, bunun yanı sıra II. ve III. pozisyon geçişlerine az da olsa rastlanmaktadır. Temel düzeyde, çift ses, akor ve flajole kullanıldığı görülmektedir.

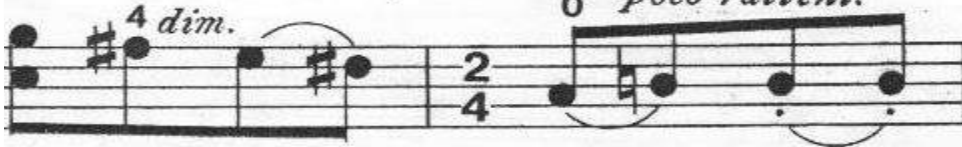
Şekil 1: I. pozisyonundan III. Pozisyona geçiş (4. Ölçü)



Şekil 2. I. pozisyondan II. Pozisyona geçiş (6. Ölçü)

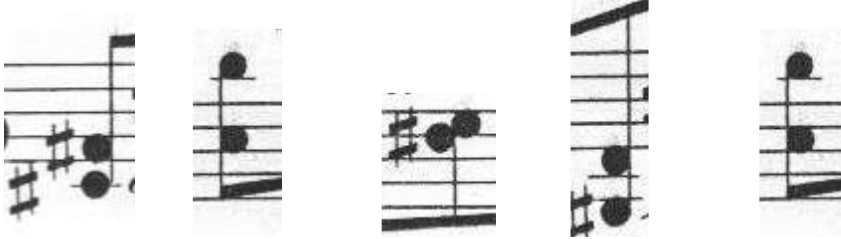


Şekil 3. II. Pozisyondan I. pozisyona geçiş (8. Ölçü)



Eserin Giriş bölümünde I. pozisyondan II. pozisyona bir kez, I. pozisyondan III. Pozisyona bir kez ve II. Pozisyondan I. pozisyona bir gez geçildiği görülmektedir.

Çift Sesler



Şekil 4 a. T4'li Şekil 4b. T5'li Şekil 4b.K2'li Şekil 4c . E5'li Şekil 4d. B7'li

Bu bölümde 15 adet çift ses bulunmaktadır. Tam dörtlü 5 adet, tam beşli 6 adet, eksik beşli 1 adet, küçük ikili 1 adet, büyük yedili 2 adettir.

Şekil 5a. Akor (8. Ölçü)



Şekil 5b. Akor (21. Ölçü)



Bu bölümde 2 adet akor bulunmaktadır. Bu akorlar 2'şer 2'şer kırılarak çalınmaktadır. Akorun ilk iki sesi kısa, diğer iki sesi uzun çalınmalıdır (Şekil 5a, Şekil 5b).

Şekil 6. Staccato (14. Ölçü)



Bu bölümde 1 adet bağlı staccato bulunmaktadır.

Şekil 7. Doğal Flajole (7. Ölçü)



1 adet Açık tel flajole (doğal flajole) kullanılmıştır

Giriş bölümünde tel geçişlerinde akıcı bir çalış tarzıyla müziğin ifade edilmesi ve tınının sürekliliği için köşeli bir çalıştan daha ziyade dairesel bir çalış tarzı tercih edilmelidir. Ün'ün müzik dilinde önemli yer tutan yavaşlamalar ve uzatmalar renk amaçlı kullanıldığında yorum doyurucu olacaktır. Akorlar, cümlelerin akıcılığının sağlanması için tempo ve yumuşaklık göz ardı edilmeden çalınmalıdır (Ulucan, 2018).

Alper Tunga

Ün, bu bölüme 7. yüzyılda yaşamış kahraman bir Türk komutanı olan Alp Er Tunga'nın adını vermiştir. Bu sebeple giriş bölümünden sonra ara vermeden hemen gösterişli bir şekilde bu bölüme başlanmaktadır. Bu bölüm besteci tarafından Allegro agitato (tez canlı, çabuk bir deyişle) olarak yazılmıştır. Metronom ise dörtlük notaya 108 olarak belirtilmiştir. Bölümün karakteristik yapısına uygun olarak kuvvetli ve gösterişli bir ifade için ff, sfz, pesante, molto vigoroso, furioso, maestoso, poco animato dinamikleri kullanılmıştır.

A-B-A formunda olan bu bölüm kuvvetli bir forte ile sol ve re telinin koyu ve dolgun tınısında iki telde legatolarla başlayıp aynı karakterde A bölümü tamamlanmaktadır. A bölümünde Türk halk müziğinin başlıca çalgısı olan bağlamanın tınısı kemana yansıtılmaktadır. B bölümünden önce pesante ve sforzando ile tansiyon artırılmıştır. Ani bir sforzando pizzicato akor ile başlayan kesit (iki ölçü) B bölümüne geçiş için bir köprüdür. B bölümü üçlemelerle daha sakin bir ruh hali içindedir ve Meno Mosso (daha az hareketle, daha yavaş) olarak düşünülmüştür. B bölümünden sonra A bölümünün tekrarı ve sonda üç ölçülük gösterişli bir koda ile eserin ikinci bölümü tamamlanmıştır. Eserin Alper Tunga bölümünün geleneksel Türk müziklerindeki ses sistemine ve icra tarzına uygun olarak yazılmış Batı tarzındaki ilk eser olduğu söylenebilir. Bu bölümde 1 koma ve 4 koma bemol kullanılmıştır.

Şekil 8. 4 koma bemol ve 1 koma bemol'ün kullanıldığı kesit (27. Ölçü)



Tablo 2. Alper Tunga bölümündeki sağ el ve sol teknikleri.

Sağ el	Sol el
Detaşe	I-II-III-IV-V.pozisyonlar
Legato	Çift sesler
Pizzicato	Akorlar
	Flajole
	Tril

Tablo 2’de Alper Tunga bölümünde sağ el tekniklerinden yoğunlukla detaçe, legato ve staccato uygulamaları görülmekte. Özellikle sol ve re telindeki barriolage tekniği bölümün en karakteristik sağ el tekniğidir (Şekil 9).

Sol elde ise I.,II., III. ve IV. pozisyonların kullanıldığı görülmekte, ayrıca nadirde olsa geçici parmak kaydırma ile V. Pozisyona da geçilmektedir. Bölüm ağırlıklı olarak IV. pozisyonu çalıştırmaktadır. Özellikle A temasının çoğu 4. Pozisyonda kalarak çalınmaktadır (Şekil 9).

Şekil 9. 4. pozisyonda barriolage (I. ve II ölçü)



Bölümün içerdiği sol tekniklerinden ise en çok akorların olduğu görülmektedir. Basit düzeyde birkaç çift ses, flajole, trill ve pizzicato tekniklerine de bu bölümde rastlanmaktadır.

Ün, geleneksel keman icra tarzını modern keman icra tarzı ile birleştirerek geniş halk kesimi tarafından kabullenilmemiş Türk musiki inkılabının nasıl bir yol haritası izlemesi gerektiğini de göstermiştir.

Tema, aksanlı onaltılık ritmik hareket içinde olduğundan, iki telde sürekli tekrar edilen legatolarda akıcılık korunurken kıvrak tel değişimleri gerçekleştirilmeli ve sağ kol iki teli ortalayacak şekilde konumlanmalıdır. Ayrıca çok fazla alterasyon olduğu için entonasyona dikkat edilmelidir (Ulucan, 2018).

Alper Tunga, cezbedici, canlı, kıvrak melodik ve teknik yapısı ile kemancıların ilgisini çekecek nitelikte bir keman müziğidir.

Dede Korkut’tan Masal

Eserin 3. bölümü olan Dede Korkut’tan Masal, isminden de anlaşıldığı gibi Dede Korkut Masallarının müzikal tasviri üzerinedir. Dede Korkut Masalları Orta Asya Türkleri ile ilgili destansı hikayelerdir. Besteci bu anlatıma doğal olarak Türk halk müziği temaları ile başlamıştır. Çobanın kavalından dökülen melodiler yalın bir ifade ile sunulmuştur. Müzik orta bölümde enerjik bir hale dönüşür ve ani tempo ile nüans değişimleri müziği şaşırtıcı kılar. A bölümünün tekrarında asıl melodi, tam dörtlü ve beşlilerle güçlendirilerek polifonik bir hale dönüşür ve Dede Korkut’un Masal’ı basit otantik halk tarzı bir kadans ile son bulur. Bölüm moderato tempoda ve A-B-A formundadır.

Şekil 10. Temadan bir kesit (1-4. Ölçüler).



Tablo 3. Dede Korkut'tan Masal bölümündeki sağ el ve sol teknikleri.

Sağ el	Sol el
Detache	I-II-III-IV.pozisyonlar
Legato	Çift sesler
	Akorlar
	Tril
	Çarpma

Dede Korkut'tan Masal bölümündeki sağ el ve sol teknikleri incelendiğinde eserin A bölümündeki müzikal ifade legato bir çalışma sunulmuştur. Gerek bağlı çalınan notalarda gerekse detache çalınan notalarda sesin bir sonraki sese taşınması için legatonun kesintisiz olması gerekmektedir.

Şekil 11. 13-19. ölçüler.



Bu bölümde de diğer bölümlerde olduğu gibi zor olmayan temel pozisyon geçişleri bulunmaktadır. Pozisyon geçişleri daha çok I. ve III. pozisyonlar arasında olup bestecinin alternatifli parmak numarası verdiği bir IV. pozisyon geçişi bulunmaktadır.

Şekil 12. 13-16. ölçüler



Keman tekniği açısından önceki bölümlerden daha karmaşıktır. Bu bölümde icracı iyi bir ton ve entonasyon için sağlam bir sol el ve müzikalite için de sağlam bir sağ el üzerinde yoğunlaşmalıdır.

Açılış teması, basit bir halk ezgisinden esinlenmiştir. Bu bölümde, çalıcı gereksiz aksanlardan kaçınmalı ve sürekli bir legatoya sahip olmalıdır.

Sol el teknikleri açısından çift ses ve akorların çalınışında melodik çizginin korunmasına dikkat edilmeli ve özellikle bazı akorlarda sağ elin tek bir hareketle akoru çalması melodinin kaybolmasına engel olacaktır.

Bestecinin özellikle belirttiği nefesleri dikkate alarak seslendirmesi gerekmektedir (Ulucan, 2018).

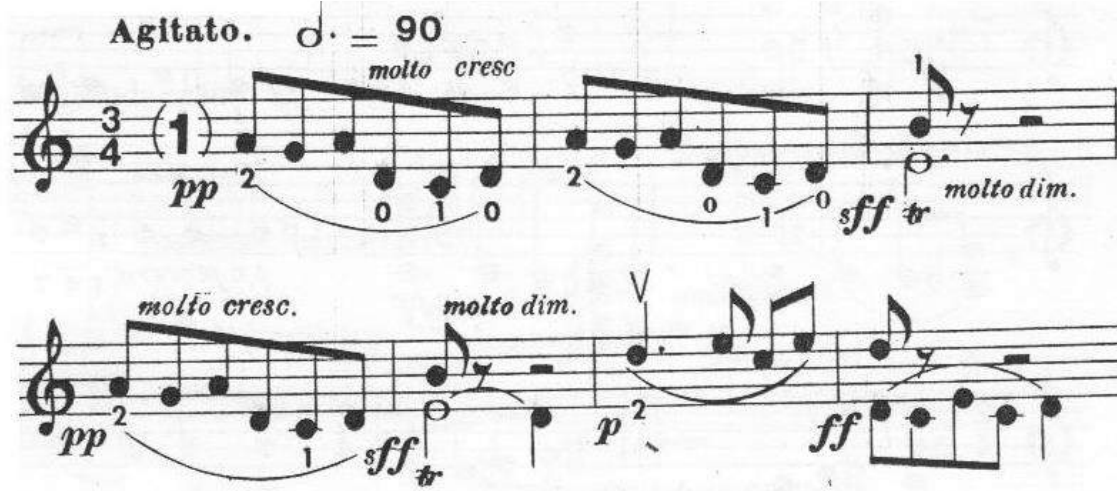
Susss...Dinle Rüzgarı...

Dede Korkut'tan Masal'ın Anadolu müziği melodilerinden sonra, bestecinin özgün bir tasarımı olan Susss... Dinle Rüzgarı isimli bölüm gelmektedir. Bu bölümün ilk iki ölçüsünde

rüzgarın sesi pianodan başlayıp molto crescendo ile sforzando'ya ulaşarak sunulmuştur. 3. Ölçüdeki tam beşli trilli çift ses, sforzando dinamiği ile rüzgarda yerlerde sürüklenen yaprakların hışırtısı gibidir. Yaprakların yerde savrulurak dağılması molto diminuendo ile betimlenmiştir.

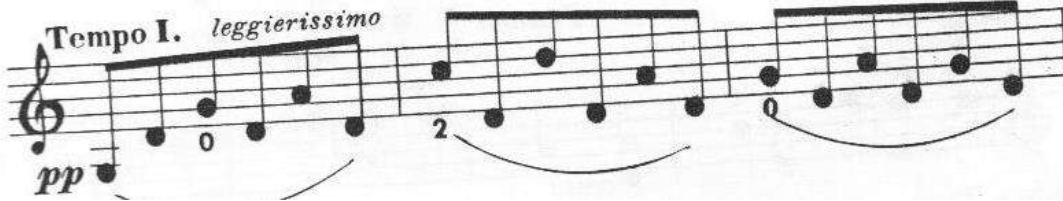
Bu etkili giriş, soru-cevap bölümlerinin bulunduğu canlı bir bölüme götürür. Orta kısım, etkileyici, legato çizgileri olan uzun cümleler sunar. Dörtlük notadaki dinlenme, müzikal cümle içinde nefes alma şeklinde yorumlanabilir. Bu tema zaman zaman sanki flüt müziğini andıran Anadolu müziğinden melodilerle kesilmektedir. Ulucan (2018), bu hissi flautando ile ifade etmiştir. A bölümünün tekrarlanmasından sonra, müzik sessizce kaybolur.

Şekil 13. 1-7. ölçüler



Sağ el	Sol el
Detaje	I-II-III.pozisyonlar
Legato	Çift sesler
	Trill

Bu bölümde de diğer bölümlerde olduğu gibi temel sağ el teknikleri mevcuttur. Bölümün karakterine uygun olarak müzik legato olarak ifadelendirilmiştir. 2 ve 3 telde yapılan tel değişimi (barriolage) bu bölümdeki en temel sağ el tekniğidir. Şekil 14. (54-56. Ölçüler)



Bu bölümde de diğer bölümlerde olduğu gibi zor olmayan temel pozisyon geçişleri bulunmaktadır. Pozisyon geçişleri I. ve III. pozisyonlar arasındadır. Bu bölümde Ün bir komalık bemol kullanarak Türk müziği modlarını yeniden hatırlatmıştır.

Şekil 15.(10. Ölçü)



Bu bölümde tel değişimleri kıvrak ve zarif bir şekilde gerçekleştirilmelidir. Sağ dirseğin orta merkezde sabitlenmesi ile elde edilecek esnek bilek ve parmak hareketleri, melodinin eşit ritmik yapıda yorumlanabilmesi adına yorumcuya kolaylık sağlayacaktır (Ulucan, 2018).

Geniş bir nüans aralığına sahip olan Susss ... Dinle Rüzgarı, kemancıların çeşitli ses renkleri yaratmaya odaklanmalarına yardımcı olur. Sonuç olarak, bu bölüm, genç bir sanatçının yaratıcı ses renklerini yaratması konusunda ilham verici olabilir.

Oy Giresun

Ün, eseri Karadeniz bölgesine ait hareketli ve aksak ritimli bir halk oyunu olan Horon'la bitirmiştir. Oy Giresun isimli bu bölüm 7/8'lik aksak ritimdedir.

Şekil 16.



Karadeniz halk müziğinin ve halk oyunların başlıca sazı kemençe olduğu için Ün, bu bölümde kemanı kemençe gibi kullanmıştır. Keman tam 4'lü ve 5'li çift seslerle kemençeyi taklit etmektedir.

Şekil 17.



Şekil 18



Sağ el	Sol el
Detaşe	I-II-III.pozisyonlar
Legato	Çift sesler
Bağlı staccato	Trill
	Sol el pizzicato

Oy Giresun isimli bölümün Süit'in final bölümü olması ve Karadeniz müziğinin canlı, enerjik melodilerinin kullanılmış olması sebebi ile besteci gerek sağ elde gerekse sol elde bu tarzı yansıtabilecek tekniklere yer vermiştir. Özellikle 4'lü ve 5'li çift sesler ve staccatolarla Horon havası kemanla seslendirilmiştir. Diğer bölümlere göre temel yay tekniklerinden staccato uygulamaları sıkça yer almıştır. Bu bölümde bağlı staccato ya da sıçrayan staccato olarak adlandırılan staccato tekniği eser içerisinde görülen en ileri yay tekniğidir.

Şekil 20. Bağlı staccato...ölçü



Sol elde ise ilk kez bu bölümde sol el pizzicatosu kullanılmıştır.

Şekil 21



Canlı ve eğlenceli kısa bir melodinin sunduğu horon havası açık telde basit sol el pizzicatosu ve staccatolarla 3-4 yıllık kemancılar için zevkle çalınacak bir bölümdür.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Ün Yudumluk isimli solo keman eserinde ileri düzey keman tekniklerini içeren bir eser yerine, geleneksel Türk müziği melodilerine yer verdiği, müziksel anlatım gücü yüksek bir eser vermiştir. Eserin gerek keman eğitimi açısından eğitsel nitelikte olması, gerekse konserlerde seslendirildiğinde büyük beğeni toplaması esere olan ilgiyi artırmıştır. Müzikal olarak dolgun bir tınıya sahip olması bakımından keman eğitiminde geliştirici bir eser olarak öğrencilere tavsiye edilebilir. Ayrıca eserin her bir bölümü ayrı olarak çalındığında da aynı etkiyi sağlamaktadır.

Bestecinin bir keman öğretmeni olması sebebiyle eserin üzerine uygun duateler ve müzikal ifadeler açıkça belirtilmiştir. Bu da öğrenciye eseri çalışırken ayrı bir kolaylık sağlamaktadır.

Ün, Yudumluk isimli solo keman eserinde geleneksel Türk müziği makamlarındaki komalara da yer vererek, geleneksel Türk müziğinin makam öğelerinin modern bir eserde kullanılabileceğini göstermiştir.

Türkiye'de son yıllarda gerek keman eğitimcilerinin gerekse, müzik eğitimcilerinin keman için yazdıkları eserler artsa da, özellikle keman eğitimine yönelik geleneksel Türk müziği malzemelerinin kullanıldığı her düzeyde esere fazlasıyla ihtiyaç bulunmaktadır. Ün'ün

çağdaş müzik dilini, Türk müziği unsurları ile birleştirdiği yudumluk isimli eseri keman eğitimine yönelik eser yazarlar için hareket noktası sayılabilir.

KAYNAKÇA

Bulut, M. H. (1994). Ekrem Zeki Ün'ün Eğitimciliği ve Keman Eğitimciliği. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İnönü Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Malatya.

Say, A. (2005). Müzik Ansiklopedisi. Cilt 1,2,3,4. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Uçan, A. (2011). Ekrem Zeki Ün ve Cumhuriyet müzik eğitimi. *Orkestra Dergisi*, 417, 41–60.

Ulucan Weinstein, S . (2018). “Yudumluk” ile “Tema ve Çeşitlemeler” için Çalışma ve Yorum Önerileri. *Konservatoryum*, 5(2), 67-285. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/konservatoryum/issue/41714/503705>.

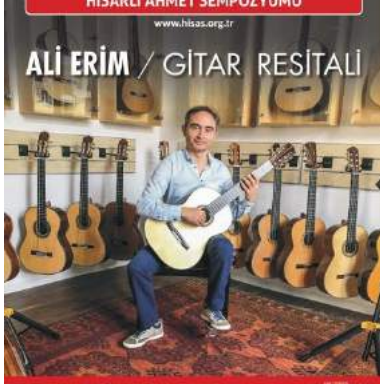
Ün, E. Z. (1993). Yudumluk. Remzi Kitapevi. İstanbul.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. 2011. Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

KONSERLER

X. ULUSLARARASI
HISARLI AHMET SEMPOZYUMU
www.hisas.org.tr

ALİ ERİM / GİTAR RESİTALİ



Tarih / Saat: 26 Nisan 2019 Cuma / 14.00
Yer: Kirdar Bilgören Koleji

X. ULUSLARARASI
HISARLI AHMET SEMPOZYUMU
www.hisas.org.tr

ODA MÜZİĞİ KONSERİ

Barış Kerem BAHAR / Viyola
Beste TIKNAZ MODİRİ / Viyola
Orçun ORÇUNSEL / Piyano



Tarih / Saat: 25 Nisan 2019 Perşembe / 13.00
Yer: Kutahya Ahmet Yakupoğlu Güzel Sanatlar Lisesi

X. ULUSLARARASI
HISARLI AHMET SEMPOZYUMU
www.hisas.org.tr

**TAHİR AYDOĞDU
KANUN RESİTALİ**
"Erhan Akalın Anısına"



Tarih / Saat: 25 Nisan 2019 Perşembe / 16.00
Yer: Mevlana Araştırmaları Derneği

X. ULUSLARARASI
HISARLI AHMET SEMPOZYUMU
www.hisas.org.tr

AKÜ ÇOKSESİLİ KOROSU

Şef: Emel Funda TÜRKMEN



Tarih / Saat: 25 Nisan 2019 Perşembe / 14.00
Yer: Kirdar Bilgören Koleji

X. ULUSLARARASI
HISARLI AHMET SEMPOZYUMU
www.hisas.org.tr

**MÜGE TÜRKKAŞ
PIYANO KONSERİ**



Tarih / Saat: 26 Nisan 2019 Cuma / 10.00
Yer: Kutahya Ahmet Yakupoğlu Güzel Sanatlar Lisesi

X. ULUSLARARASI
HISARLI AHMET SEMPOZYUMU
www.hisas.org.tr

**KÜTAHYA AHMET YAKUPOĞLU GÜZEL SANATLAR LİSESİ
ORKESTRA & KORO KONSERİ**

Şef / Hazırlayanlar:



Tarih / Saat: 24 Nisan 2019 Çarşamba / 20.00
Yer: Hezar Dinari Kültür Merkezi

X. ULUSLARARASI
HISARLI AHMET SEMPOZYUMU
www.hisas.org.tr

"BERGÜZAR"
TÜRK HALK MÜZİĞİ KADIN SESLERİ TOPLULUĞU
HİKAYELERİ İLE KADIN AĞZI TÜRKÜLERİ

Konuk Sanatçı:
Sevilay GÖK AKYILDIZ



Tarih / Saat: 27 Nisan 2019 Cumartesi / 20.00
Yer: Hezar Dinari Kültür Merkezi

X. ULUSLARARASI
HISARLI AHMET SEMPOZYUMU
www.hisas.org.tr

**Şehrinaz GÜNDÜZ
Billur Sedef SOĞULCAKLI
Aslı TUNCAY
KLARINET PİYANO KONSERİ**



Tarih / Saat: 26 Nisan 2019 Cuma / 18.00
Yer: Kutahya Bilim Sanat Merkezi

X. ULUSLARARASI
HISARLI AHMET SEMPOZYUMU
www.hisas.org.tr

**SİMGE HİŞİM / BUĞRA ÇANKIR
KEMAN / PİYANO KONSERİ**



Tarih / Saat: 25 Nisan 2019 Perşembe / 18.00
Yer: Kutahya Bilim Sanat Merkezi

X. ULUSLARARASI
HISARLI AHMET SEMPOZYUMU
www.hisas.org.tr

**ÖZCAN ULUCAN
TAYFUN İLHAN**
KEMAN PİYANO RESİTALİ



Tarih / Saat: 26 Nisan 2019 Cuma / 14.00
Yer: Kutahya Ahmet Yakupoğlu Güzel Sanatlar Lisesi

X. ULUSLARARASI
HISARLI AHMET SEMPOZYUMU
www.hisas.org.tr

**SERDAR
KASTELLİ**
NEFESLENİŞLER
"Ş. Selman Coşkun
Anısına"



Tarih / Saat: 25 Nisan 2019 Perşembe / 19.30
Yer: Hızır Dınar Kültür Merkezi

X. ULUSLARARASI
HISARLI AHMET SEMPOZYUMU
www.hisas.org.tr

**AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
TÜRK SANAT MÜZİĞİ KONSERİ**



Hazırlayan
Hakan AKDENİZ

Tarih / Saat: 26 Nisan 2019 Cuma / 14.00
Yer: Kutahya Sağlık Bilimleri Üniversitesi

X. ULUSLARARASI
HISARLI AHMET SEMPOZYUMU
www.hisas.org.tr

İSA KAHRAMAN
"HİKÂYELERİYLE KÜTAHYA TÜRKÜLERİ"



Tarih / Saat: 24 Nisan 2019 Çarşamba / 14.00
Yer: Kutahya Sosyal Bilimler Lisesi

X. ULUSLARARASI
HISARLI AHMET SEMPOZYUMU
www.hisas.org.tr

**SOHBET
AŞIK YOKSUL Derviş**



Tarih / Saat: 25 Nisan 2019 Perşembe / 21.00
Yer: Kutahya Hacı Bektaş-ı Veli Camii

X. ULUSLARARASI
HISARLI AHMET SEMPOZYUMU
www.hisas.org.tr

**SONAT COŞKUNER
ÖZGÜN COŞKUNER**
KEMAN PİYANO RESİTALİ



Tarih / Saat: 24 Nisan 2019 Çarşamba / 12.30
Yer: Kutahya Ahmet Yakupoğlu Güzel Sanatlar Lisesi

X. ULUSLARARASI
HISARLI AHMET SEMPOZYUMU
www.hisas.org.tr

**PİYANO RESİTALİ
ÖZGÜN GÜLHAN**



Tarih / Saat: 25 Nisan 2019 Perşembe / 15.00
Yer: Kutahya Ahmet Yakupoğlu Güzel Sanatlar Lisesi

X. ULUSLARARASI
HISARLI AHMET SEMPOZYUMU
www.hisas.org.tr

PİYANO KONSERİ
FAKİ CAN YÜRÜK - M. EMİR BARUTÇU
ÖZGÜN COŞKUNER - ÜMİT KAHVECİ



Tarih / Saat: 24 Nisan 2019 Çarşamba / 10.00
Yer: Kutahya Ahmet Yakupoğlu Güzel Sanatlar Lisesi

X. ULUSLARARASI
HISARLI AHMET SEMPOZYUMU
www.hisas.org.tr

ELHAN TÜRK MÜZİĞİ TOPLULUĞU
BESTECİLİĞİ VE YORUMCULUĞUYLA
MÜNİR NURETTİN SELÇUK

elhan

Cemal ÜNLÜ / ANLATICI
Özlem ELİTAŞ / SOLİST - Burak KAYNARCA / ÜD

Tarih / Saat: 26 Nisan 2019 Cuma / 20.00
Yer: Hızır Dınar Kültür Merkezi