11. ULUSLARARASI HİSARLI AHMET SEMPOZYUMU
The 11th International Hisarlı Ahmet Symposium

3-6 HAZİRAN 2021
3-6th June 2021

MÜZİKTE YENİ YÖNELİMLER
"New Tendencies in Music"

www.hisarlisym.com

SEMPOZYUM TAM METİN KİTABI
Symposium Full Text Book

EDİTÖRLER / Editors

Doç. Dr. / *Assoc. Prof. Dr.* Çağhan ADAR

Filiz YILDIZ

11. ULUSLARARASI HİSARLI AHMET SEMPOZYUMU TAM METNİ
11th International Hisarlı Ahmet Symposium Exact Text

ISBN: 978-605-9763-46-2

Yayına Hazırlayanlar ve Editörler / *Prepared for Publication and Edited by*:
Çağhan ADAR
Filiz YILDIZ

Yayım Hakkı © İzge Basın Yayın **/ *Publication Right*** © *İzge Publication Press*
Ankara – Aralık, 2021 / *Ankara – December, 2021*

İZGE BASIN YAYIN / *IZGE PUBLICATION PRESS*
Eğitim Öğretim İmalat Pazarlama İnşaat İç ve Dış Tic. Ltd. Şti.
Seyranbağları Mah. Bağlar Cad. No: 15/C
Education, Training, Manufacturing, Marketing, Construction Domestic and Foreign Trade. Co. Ltd., Seyranbağları Street, Bağlar Boulevard No: 15/C
Tel/*Contact*: 0312 432 49 43, 0312 432 22 32
Website: www.izgeyayincilik.com.tr
E-mail: izgeyayincilik@gmail.com

ÖN SÖZ

Yaklaşık 2 yıldır insanlık olarak büyük bir felaketin içinden geçiyoruz. Son bir yıldan bu yana ne yazık ki milyonlarca insan Covid-19 salgını nedeniyle hayatını kaybetti. Onca korunma ve aşı etkinliğine rağmen maalesef kayıplar halen devam ediyor. Bu süreç elbette insanlık hayatının devamında radikal değişimlere neden olacak. Eski haliyle süregiden birçok şey yenisiyle basitçe yer değiştirse bile hayat artık eskisine göre çok daha hızlı, sürekli ve güçlü yeni bir yöneliminin içinde olacak. Yeni yönelimler hayatın her alanına yansıyacak…

2 yıl önce "Yeni Yönelimler" ana temasıyla yola çıktığımız Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu'nun 11.sinde böyle bir felaketle karşılaşacağımızı tahmin bile edemezdik. Katı bir bakış açısıyla bugünden geriye bakıldığında çok başarılı bir tercih gibi görülse de sempozyumumuzun temasını tamamen değiştirip salgının olmadığı, sağlıklı bir tarihi baştan yaşamak için inanın neler vermezdik. Ancak maalesef yapamıyoruz. Sağlık için, sağlıklı yaşamak için, insan hayatının sağlıklı devamı için yeni yönelimlerin bundan sonra hayatın hemen her alanında zorunlu olarak hızlıca ortaya çıkabileceğini artık görebiliyoruz. Tıpkı binlerce yıldır bilim ve sanatta olduğu gibi. Tıpkı müzikte yaşandığı gibi…

Salgın şartları nedeniyle çevrimiçi olarak yapılan bu yılki Hisarlı Ahmet Sempozyumu'na rekor sayıda başvuru yapıldı. Alanlarında uzman değerli bilim kurulu üyelerimizin titizlikle yaptığı incelemelerde yine rekor sayıda bildiri sempozyuma uygun görüldü. Gönderilenle kabul edilen bildiri sayılarındaki oranın yüksek olması, bir taraftan bilimsel/sanatsal çalışmaların içinde bulunduğumuz zor şartlarda bile ne kadar etkili ve kaliteli yapılabildiğini; diğer taraftan belki de gerçekten müzikte yeni bir yönelimin şimdilerde yaşadıklarımızla üst üste getirildiğinde çok daha yakından hissedilebildiğini göstermekte. Bundan sonraki Hisarlı Ahmet Sempozyumu'nda tekrar yüz yüze olabilmeyi diliyoruz. Bol sağlıklı günlere…

Sempozyum Yürütme Kurulu

FOREWORD

During the last two years, we are going through a great disaster as humanity. Unfortunately, millions of people have lost their lives due to the Covid-19 epidemic since the last year. Despite all the protection and vaccination activities, unfortunately, the losses continue. This process will of course cause radical changes in the continuation of human life. Even if many things that are going on in their old form are simply replaced by a new one, life will now be in a new orientation that is much faster, steady, and stronger than before. New trends will be reflected in all areas of life...

We could not have even guessed that we would encounter such a disaster in the 11th of the International Hisarlı Ahmet Symposium, which we set out with the main theme of "New Tendencies" 2 years ago. Although it seems like a very successful choice when looking back from today with a strict point of view, but we would give the world to completely change the theme of our symposium and live a healthy history from the beginning where there was no epidemic. But unfortunately, we cannot. We can now see those new tendencies for health, for a healthy life, for the healthy continuation of human life can emerge quickly in almost all areas of life from now on. Just as it has been in science and art for thousands of years. Just like it is in music...

A record number of applications were made to this year's Hisarlı Ahmet Symposium, which was held online due to the pandemic conditions. Again, a record number of papers were deemed appropriate for the symposium in the meticulous reviews by our esteemed members of the scientific board who are experts in their fields. The high ratio of the number of submitted and accepted papers, on the one hand, shows how effective and high-quality scientific/artistic studies can be, even under the difficult conditions we are in; on the other hand, perhaps it shows that a new tendency in music can be felt much more closely when superimposed with what we are going through now. We hope to be faced to face again in the next Hisarlı Ahmet Symposium. To lots of healthy days ...

Symposium Executive Board

SUNUŞ

"*Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumları*" Kütahya Güzel Sanatlar Derneği öncülüğünde ve Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Devlet Konservatuvarı yönetiminde sürdürülüyor. On yıl boyunca Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet konservatuvarı yönetiminde süregelen sempozyum; Hisarlı *Ahmet, Değişen Toplumda Kültürlenme ve Kültürleşme, Müzik Algısı, Müzik Nereye Gidiyor?, Şehir ve Müzik, Müzik Dinleme ve Çalgı Performansında Ses-Tını-Algı Bileşenleri*, " *Müzik ve Terapi, Müzik-Medya ve Teknoloji, Müzik Teorileri, İnsan Yaşamında Müzik* gibi farklı temalarla bilim insanlarını bir araya getirdi. 11. Sempozyum ise 3-4-5-6 Haziran 2021 tarihlerinde pandemi dolayısı ile "hibrit" olarak gerçekleştirildi. Sempozyum nitelikli bildiri sunumlarının yanında; konser, konferans, söyleşi, panel ve farklı temalardaki sergiler ile saygıdeğer Kütahya halkının kültürel yaşantısına önemli yer edinmektedir, ülke ve dünya müzik bilimine de katkı sağlamaktadır. Sempozyumumuz için bugüne kadar gelmesinde ve halen nitelikli olarak sürmesinde katkıları olan tüm paydaşlarımıza canı gönülden teşekkür ediyoruz.

INTRO

The "International Hisarlı Ahmet Symposiums" are conducted under the leadership of Kütahya Fine Arts Association and under the direction of Çanakkale Onsekiz Mart University State Conservatory. The symposium that has been under the direction of Afyon Kocatepe University State Conservatory for ten years brought together scientists with different themes such as; Hisarlı Ahmet, Enculturation and Acculturation in an ever-changing Society, Perception of Music, Where Does Music Go? City and Music, Components of Sound-Tune-Perception in Listening to Music and Instrument Performance, Music and Therapy, Music-Media and Technology, Music Theories, Music in Human Life". The 11th Symposium held on 3-4-5-6 June 2021 as a "hybrid" due to the pandemic. In addition to qualified paper presentations, concerts, conferences, interviews, panels and exhibitions with different themes, the symposium has gained an important place in the cultural life of the respected people of Kütahya and it also contributes to the music science of the country and the World. We sincerely thank all our stakeholders who have contributed to our symposium to come to this day and continue it in a qualified manner.

Mustafa Kemal ALTINSOY
Kütahya Güzel Sanatlar Derneği Başkanı
Dean of Kütahya Fine Arts Association

TEŞEKKÜR

Uluslararası bir etkinliği 11 yıldan beri aralıksız sürdürmek bir başarıdır. Sempozyuma desteğini esirgemeyen Kütahya ili valilerimize, belediye başkanlarımıza, paydaş üniversitelerimizin rektörlerine, valilik ve belediye il kültür müdürlerimize, il milli eğitim müdürlerimize, Kütahya Ahmet Yakupoğlu Güzel Sanatlar Lisesi müdürlerimize, Kütahya Ticaret ve Sanayi Odası Başkanlarımıza, konservatuvarlarımızın yönetim kurullarına, bilim kurulu başkanları ve üyelerine, düzenleme kurulu üyelerine, iş insanlarına ve ana sponsorumuza canı gönülden teşekkür ediyoruz. Sempozyumda sadece bildiri sunumları yapılmıyor. Bildirileri ile katılan değerli bilim insanları yanında; konserler veren sanatçılarımıza, eserlerini sergilenmesine izin veren sanatçılarımıza, atölye, panel, konferans, söyleşi vb. etkinlikler ile yanımızda olan müzik insanlarına canı gönülden teşekkür ediyoruz.

Bir ismi hiç unutmayacağız.

Kütahya Güzel Sanatlar Derneği Onursal Başkanı Sayın Akil GÜR sempozyumun başlamasında büyük katkıları oldu. Mekânı cennet olsun.

THANKS

Continuing an international event for 11 years without interruption is an achievement. We are thankful to our governors of Kütahya, our mayors, the rectors of our stakeholder universities, the governorship and municipal provincial cultural directors, the provincial national education directors, the directors of the Kütahya Ahmet Yakupoğlu Fine Arts High School, the Deans of the Kütahya Chamber of Commerce and Industry, the board of directors of our conservatories, and the members of the scientific board, members of the organization board, business people and our main sponsor wholeheartedly. Not only paper presentations are made at the symposium. In addition to the valuable scientists who participated with their papers; we sincerely thank our artists who give concerts, our artists who allowed their works to be exhibited, and the music people who were with us with activities such as workshops, panels, conferences, interviews, etc.

We will never forget one name.

Dear Akil GÜR, Honorary President of Kütahya Fine Arts Association, made great contributions to the beginning of the symposium. May he rest in peace.

NEDEN KÜTAHYA/ NEDEN HİSARLI AHMET?

Kütahya

Sanatı yaşamlarında etkin bir unsur olarak gören Frigler, Kütahya'yı başkent ve kültür merki yapmış Germiyanoğulları, Kütahya'nın "şehzadeler şehri" olarak anılmasına yön veren Osmanlı Devleti ve nihayetinde Türkiye Cumhuriyeti…

Kütahya, üç bin yıllık bir tarihin izlerini üzerinde taşıyan kadim bir Anadolu şehridir.

Ezop'tan Porsuk Bey'e, Hezar Dinari'den Yakup Bey'e, Şeyhî'den Evliyâ Çelebi'ye ve Âşık Sırrı'dan Pesendî'ye yüzlerce sanatçı ve sanat dostu Kütahya'da yetişmiş ve bu coğrafyaya nice eserler kazandırmışlardır.

Mevleviliğin Konya ve Afyon'dan sonra üçüncü merkezidir.

Evliya Çelebi Germiyan Beyi II. Yakup'un (1387/1429) çok iyi saz çaldığından ve Çöğür adı verilen sazın mucidi olduğundan bahseder. Kütahya ilinde Çöğürler adlı bir yerleşim yerinin olması da dikkat çekicidir.

Türk halk müziği içerisinde, ezgi ve ölçü çeşitliliği, konu zenginliği ve seslendirmedeki üslup özellikleri bakımından Kütahya türkülerinin büyük bir değer ve önem taşıdıkları görülür. Klasik Türk Müziği karakteri ve etkisi oldukça hissedilir.

Hisarlı Ahmet (1908-1984)

Birçok Kütahya türküsü Hisarlı'dan 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, öğrenmeye ve öğretmeye açıktır.

Devrindeki tüm saz ve söz ustalarından yararlanmıştır.

Bir rivayete göre de ustası dülgerlerin Hüseyin'dir

İşinde ciddidir ve prensipleri vardır.

Türküler doğru okunmalı, türkü gecelerinde istekte bulunulmamalı, etkinlik zamanında başlamalıdır

WHY KÜTAHYA? / WHY HİSARLI AHMET?

Kütahya

The Phrygians, who see art as an active element in their lives, Germians, who made Kütahya the capital and cultural center, the Ottoman Empire that guided Kütahya to be remembered as the "city of princes" and finally the Republic of Turkey.

Kütahya is an ancient Anatolian city bearing the traces of a three-thousand-year history.

Hundreds of artists and art friends, from Aesop to Porsuk Bey, from Hezar Dinari to Yakup Bey, from Şeyhî to Evliyâ Çelebi and from Aşık Sırrı to Pesendî, grew up in Kütahya and brought many works to this geography.

It is the third centre of Mevleviyeh, after Konya and Afyon.

Evliya Çelebi mentions that Germian governor Yakup Bey (1387/1429) played the reed very well and that he was the inventor of the instrument called Çöğür. It is also noteworthy that there is a settlement called Çöğürler in Kütahya.

In Turkish folk music, it is seen that Kütahya folk songs are of great value and importance in terms of the variety of melodies and measures, the richness of the subject and the stylistic features of the vocalization. The character and influence of Classical Turkish Music is quite felt.

Hisarlı Ahmet (1908-1984)

Many Kütahya folk songs have been compiled from Hisarlı.

The difference of Hisarlı; is his performance of Kütahya folk songs with his own unique interpretation.

The folk songs compiled with his interpretation are among the most distinguished works of Turkish folk music today.

Hisarlı is open to learning and teaching.

He benefited from all instrument and word masters of his time.

According to a rumour, his master is Hüseyin of the carpenters.

He is serious about his job and has principles.

Folk songs should be read correctly, no requests should be made in folk song nights, the event should start on time.

Neden Hisarlı Ahmet Sempozyumu?

Geleneksel Türk halk müziğimizin en seçkin eserleri arasında yer alan ve “türkülerimizin senfonileri” olarak adlandırılan Kütahya türkülerinin en önemli yerel sanatçılarından biridir Hisarlı Ahmet.

Kütahya denince türküleri, Kütahya türküleri denince ise “Hisarlı Ahmet” akla gelmektedir. İsminin böylesi nitelikli bir bilimsel etkinlikte anılması çok önemlidir.

Why Hisarlı Ahmet Symposium?

Hisarlı Ahmet is one of the most important local artists of Kütahya folk songs, which are among the most distinguished works of our traditional Turkish folk music and called "symphonies of our folk songs".

When Kütahya is mentioned, folk songs come to mind, and when Kütahya folk songs are mentioned, "Hisarlı Ahmet" comes to mind. It is very important that his name is mentioned in such a qualified scientific event.

Sempozyumun Önemi

Binlerce yıllık tarihi ile Kütahya dünyaca tanınacaktır.

Kütahya dünyanın **"önemli sanat sempozyumu"** olan şehirlerinden biri olarak akla gelmesinde yardımcı olacaktır.

Kütahya'nın ve bölgenin sosyal, kültürel ve ekonomik gelişmesine katkı sağlayacaktır.

Somut olan ve somut olmayan kültürel miraslara sahip çıkılacaktır.

Yerel halk ile; üniversiteler, sivil toplum kuruluşları daha çok iş birliği yapacaklardır.

Sanat eğitimi alan gençlerin ve sanat eğitimcilerinin sempozyumda bir araya gelmesi yeni ve özgün projelerin gelişmesini sağlamaktadır. Özellikle çocuk ve gençler nitelikli konserler izleyebilmektedirler.

Alanında yetkin müzik bilim uzmanları bir araya gelerek bilgi, tecrübe ve üretimlerini paylaşmaktadırlar.

Importance of the Symposium

With its thousands of years of history, Kütahya will be known to the world.

*It will help Kütahya to come to mind as one of the world's "**important art symposium**" cities.*

It will contribute to the social, cultural, and economic development of Kütahya and the region.

Tangible and intangible cultural heritages will be protected.

With the local people, universities and non-governmental organizations will cooperate more.

The gathering of young people receiving art education and art educators at the symposium ensures the development of new and original projects. Especially children and young people can watch qualified concerts.

Competent music science experts come together and have the opportunity to share their knowledge, experience and productions.

KURULLAR / BOARDS

ONUR KURULU / HONORARY BOARD

Ali ÇELİK	Kütahya Valisi / *Governor of Kütahya*
Alim IŞIK	Kütahya Belediye Başkanı / *Mayor of Kütahya*
Sedat MURAT	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Rektörü *Rector of Çanakkale Onsekiz Mart University*
Mehmet KARAKAŞ	Afyon Kocatepe Üniversitesi Rektörü *Rector of Afyon Kocatepe University*
Kazım UYSAL	Dumlupınar Üniversitesi Rektörü *Rector of Dumlupınar University*
Vural KAVUNCU	Kütahya Sağlık Bilimleri Üniversitesi Rektörü *Rector of Kütahya Health Sciences University*
Mustafa Kemal ALTINSOY	Kütahya Güzel Sanatlar Derneği Başkanı *President of Kütahya Fine Arts Association*
Mustafa HİSARLI	Yüksek Mimar-TRT Sanatçısı *Architect-TRT Artist*
Nihat DELEN	İş insanı / *Businessman*
İsmet ÇATIK	İş insanı / *Businessman*

YÜRÜTME KURULU / EXECUTIVE BOARD

Uğur TÜRKMEN	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi *Çanakkale Onsekiz Mart University (Turkey)*
Abdullah AKAT	İstanbul Üniversitesi *İstanbul University (Turkey)*
Cihan IŞIKHAN	Dokuz Eylül Üniversitesi *Dokuz Eylül University (Turkey)*
Türev BERKİ	Hacettepe Üniversitesi *Hacettepe University (Turkey)*
Lilian M. TONELLA TÜZÜN	Anadolu Üniversitesi *Anadolu University (Turkey)*
Çağhan ADAR	Afyon Kocatepe Üniversitesi *Afyon Kocatepe University (Turkey)*
Seyhan CANYAKAN	Afyon Kocatepe Üniversitesi *Afyon Kocatepe University (Turkey)*
Yunus Emre UĞUR	Afyon Kocatepe Üniversitesi *Afyon Kocatepe University (Turkey)*
Fakı Can YÜRÜK	Afyon Kocatepe Üniversitesi *Afyon Kocatepe University (Turkey)*

BİLİM KURULU BAŞKANLARI / HEADS OF SCIENCE BOARD

Abdullah AKAT	İstanbul Üniversitesi *İstanbul University (Turkey)*
Cihan IŞIKHAN	Dokuz Eylül Üniversitesi *Dokuz Eylül University (Turkey)*

BİLİM KURULU / SCIENCE BOARD

A. Bülent ALANER	Anadolu Üniversitesi *Anadolu University (Turkey)*
Abdullah AKAT	İstanbul Üniversitesi *İstanbul University (Turkey)*
Andrea LODGE	Five Towns College New York (A.B.D.)
Cenk GÜRAY	Hacettepe Üniversitesi *Hacettepe University (Turkey)*
Cihan IŞIKHAN	Dokuz Eylül Üniversitesi *Dokuz Eylül University (Turkey)*
Ebru GÜNER CANBEY	Dokuz Eylül Üniversitesi *Dokuz Eylül University (Turkey)*
Hatice Selen TEKİN	Sakarya Üniversitesi *Sakarya University (Turkey)*
Johannes KRETZ	Universitat für Musik und Drastellende Kunst Wien (Avusturya)
John RINK	University of Cambridge (England)
Lilian Maria TONELLA TÜZÜN	Anadolu Üniversitesi *Anadolu University (Turkey)*
Marcus SIQUEIRA	Conservatorio Giovan Battista Martini Bologna (Italia)
Mauricio de BONIS	Sao Paulo State University (Brazil)
Maja ACKAR	University of Sarajevo (BosnaiHerzegovina)
Mehmet Can ÖZER	Yaşar Üniversitesi *Yaşar University (Turkey)*
Pieter SNAPPER	Anadolu Üniversitesi *Anadolu University (Turkey)*
Simona CAVUOTO	Conservatorio T. Schipa (İtalya)
Songül KARAHASANOĞLU	İstanbul Teknik Üniversitesi *İstanbul Teknik University* (Turkey)
Tatiana Oliviera CATANZARO	University of Brasilia (Brazil)
Thomas James SAMSON	Royal Holloway University of London (U.K.)
Türev BERKİ	Hacettepe Üniversitesi *Hacettepe University (Turkey)*
Zafer KURTASLAN	Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi *Ankara Music and Fine Arts University (Turkey)*
Zeki NACAKÇI	Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi *Mehmet Akif Ersoy University (Turkey)*
Wai Ling CHEONG	The Chinese University of Hong Kong Hong Kong (China)

DÜZENLEME KURULU BAŞKANI / HEAD OF ORGANIZATION BOARD

Uğur TÜRKMEN	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi *Çanakkale Onsekiz Mart University (Turkey)*

DÜZENLEME KURULU/ ORGANIZATION BOARD

Adem KILIÇ	Ordu Üniversitesi/Türkiye
Ataberk ÇİNGİRT	Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye
Bensu KİTİRCİ	Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye
Betül GÜVEN	Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye
Beyzanur ÖZTEKİN	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi/Türkiye
Çağhan ADAR	Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye
Didem KARABAŞ	Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye
Dzhuneyt MUSTAFA	Five Towns College/Amerika
Erhan BOZKURT	Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye

Eyüp KAYA	Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye
Ezginur KÜÇÜKDÜRÜM	Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye
Fakı Can YÜRÜK	Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye
Fatih TAŞ	Afyon Kocatepe Üniversitesi / Türkiye
Filiz YILDIZ	Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye
Gonca GÖRSEV KILIÇ	Ordu Üniversitesi/Türkiye
Gökçe Nur TÜRKMEN	Marmara Üniversitesi /Türkiye
Hakan DAĞ	Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi / Türkiye
Halim TÜRKMEN	Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye
İsmail Kerim AĞRALI	Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye
Merve EKEN KÜÇÜKAKSOY	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi/Türkiye
Muzaffer Soner YILMAZ	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi/Türkiye
Onur POLAT	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi/Türkiye
Osman ÖZDEMİR	Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye
Osman Serdar HANÇER	Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi /Türkiye
R. Oğuzhan KAVUKÇU	Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye
Rabia Nadide YAVUZ	Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye
Rıfat BELTEKİN	Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye
Rumeysa ÇALIŞKAN	Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye
Serkan SARUHAN	Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye
Seyhan CANYAKAN	Afyon Kocatepe Üniversitesi / Türkiye
Sibel ÇELİK	Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye
Suat DANDİNOĞLU	Afyon Kocatepe Üniversitesi / Türkiye
Simay AKKAŞ	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi/Türkiye
Suat VERGİLİ	Dokuz Eylül Üniversitesi/Türkiye
Tülay TÜRKMEN	Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye
Yunus Emre UĞUR	Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye

KATKILARI İÇİN TEŞEKKÜR EDERİZ

THANKS FOR THEIR CONTRIBUTIONS

Mehmet Nuri ERSOY / Kültür ve Turizm Bakanı
Minister of Culture and Tourism
Ali ÇELİK / Kütahya Valisi
Governor of Kütahya
Alim IŞIK / Kütahya Belediye Başkanı
Mayor of Kütahya
Sedat MURAT / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Rektörü
Rector of Çanakkale Onsekiz Mart University
Mehmet KARAKAŞ / Afyon Kocatepe Üniversitesi Rektörü
Rector of Afyon Kocatepe University
Kazım UYSAL / Dumlupınar Üniversitesi Rektörü
Rector of Dumlupınar University
Vural KAVUNCU / Kütahya Sağlık Bilimleri Üniversitesi Rektörü
Rector of Kütahya Health Sciences University
İsmet ÖZOTRAÇ / Kütahya Ticaret ve Sanayi Odası Başkanı
Dean of Chamber of Commerce
Hasan BAŞYİĞİT / Kütahya İl Milli Eğitim Müdürü
Kütahya Provintial Directorate of National Education
Zekeriya ÜNAL / Kütahya Belediyesi İl Kültür ve Turizm Müdürü
Dean of Kütahya Municipality Provincial Culture and Tourism
İsmail ŞEN / Kütahya Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Müdürü
Dean of Kütahya Municipality of Cultural and Social Affairs
Mustafa DEMİR / Kütahya Ahmet Yakupoğlu Güzel Sanatlar Lisesi Müdürü
Dean of Kütahya Ahmet Yakupoğlu Fine Arts High School
Kütahya Güzel Sanatlar Derneği Yönetim Kurulu
Kütahya Fine Arts Association Administrative Board
ÇOMÜ Devlet Konservatuvarı Yönetim Kurulu
ÇOMU State Conservatory Administrative Board
AKÜ Devlet Konservatuvarı Yönetim Kurulu
AKU State Conservatory Administrative Board
AKÜ Devlet Konservatuvarı Mezunlar Derneği Yönetim Kurulu
AKU State Conservatory Alumni Assocaition Administrative Board
&
Çatık Madencilik / *Çatık Mining* / İsmet ÇATIK (Ana Sponsor)
Delen Ticaret / *Delen Commerce* / Nihat DELEN
Kaşi Ahmet Çini Seramik / *Kaşi Ahmet China Ceramic* / Ahmet ÖZMUTAF
Başkent Müzikevi / *Başkent Music* / Emel-Cihat YEŞERTENER
İzge Yayıncılık / *İzge Publishing* / Savaş KORKMAZ
Kırdar Bilgiören Koleji / *Kırdar Bilgiören College* / Rafet Onur KIRDAR

AMAÇ VE KAPSAM

Yönelim, içinde pek çok zamanı, değeri ve felsefeyi barındıran çok özellikli bir kavram, kavramlar üstü bir gerçekliktir. İnsan yaşamında kaçınılmaz olarak ortaya çıkan yönelim aslında hayatın her yerindedir; çağdaş olandan geleneğe, geçmişten günümüze ve geleceğe, sekülerden ritüele, sıradanlıktan ideolojiye, eskiden yeniye ve hatta eski olandan daha eskiye, teknolojide, sosyolojide, sağlıkta, siyasette, ekonomide, hukukta, eğitimde, mühendislikte… Kısacası, hayatın her alanında vardır yönelim olgusu ve tabii kaçınılmaz olarak bilimde, sanatta ve müzikte de tüm etkisiyle kendini gösterir.

Johansson'a göre yönelim, insanda yönelimsellik karakterinin kesin olarak ortaya çıkmasıyla mümkündür1. Brentano'ya göre ise yönelimsellik zihinde başlar davranışla sonlanır2. Bu davranış, bireyin yeni olanı arama çabasıyla sorunlar karşısında aldığı tavır ve çözüm arayışı olarak nitelenebilir. O halde yönelim; bir sorunu, bir derdi, bir sıkıntısı olanın bir tavır, bir duruş, bir çözüm arayışı içinde "daha olana hareketi" olarak açıklanabilir. Tıpkı müzikte olduğu gibi…

Hiçbir zaman durağan olmayan müzik tarihi, öncesine tepkiyle yeniye yönelen müzik, akım ve dönemlerle doludur ve yönelimlerin hiçbirisi kısa süreler içinde gerçekleşmemiştir. Barok vakarlığına tepkiyle doğan Rokoko, alışılagelmiş müzikal örgüler ve tonalitenin armonik eksenine karşıt olan atonalite, akustikten dijitale evrilen sahne performansları vs. müzikte yeni yönelimlerin ortaya çıkardığı uzun soluklu sonuçlar olarak düşünülebilir.

Müzikte yeni bir yönelim gerçekten geçmiş olana karşı alınan bir tavır mı yoksa hayatın doğal akışı içinde ortaya çıkan olağan bir sonuç mu? İçeriğinde müzik olan her şeyde yeni bir yönelim var mı yoksa yeni gibi görülen her şey aslında bir bütünün sıradan parçaları mı? Günümüz dünyasında müzikte yeni bir yönelime artık gerçekten ihtiyaç kaldı mı? Bu ve buna benzer pek çok soruya yanıt aradığımız XI. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu'nun bu yılki teması **"Müzikte Yeni Yönelimler"**, yine ve her zaman insan ve toplum odaklı.

Kütahya ve bilim/sanat dünyası için artık geleneksel hale gelen Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu'nun on birincisine tüm bilim/sanat insanlarını davet etmekten onur duymaktayız. Sempozyuma değerli bildirileriyle katılan tüm araştırmacılara alana katkı sağlayıcı, bilimsel temelleri olan ve özgün yapıda bildirilerle katıldıkları için teşekkür ederiz.

XI. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu **"Müzikte Yeni Yönelimler"** teması altında aşağıdaki alt başlıkları kapsamaktadır.

Alt Başlıklar:
Müzik Araştırmasında Yeni Yönelimler
Müzik Teknolojisinde Yeni Yönelimler
Müzik Eğitiminde Yeni Yönelimler
Müzik Teorisinde Yeni Yönelimler
Müzik Üretiminde Yeni Yönelimler
Müzik İcrası ve İcracılığında Yeni Yönelimler
Yeni Müzik
Değişim ve Müzik Endüstrisi
Müzikte Değişim ve Gelişim
Müzikte Yerel ve Küresel Dinamikler
Toplumsal Değişim ve Müzik
Müzikte Çağdaşlık
Müzik Biliminde Güncel Yaklaşımlar

[1] Johansson, Ingvar (1992), "Intentionality and Tendency: How to Make Aristotle Up-to-Date", In *Language, Truth and Ontology*, edited by K. Mulligan, 180-192. Dordrecht: Kluwer
[2] Brentano, F. (1973), *Psychology from an Empirical Standpoint*, New York: Humanities Press (Published originally in German, 1874)

AIM AND SCOPE

Tendency is a multi-featured concept, which includes various eras, values and philosophies, making it a supra-conceptual fact. Tendency, an inevitable aspect of human life is all around us; from contemporary to traditional, from the past to today and then the future, from secular to ritualistic, from ordinary to ideological, from old to new or even from old to older, in technology, sociology, health, politics, economy, law, education, engineering… Briefly, the fact of tendency manifests itself in all aspects of life and inevitably science, arts and music.

According to Johansson[3], tendency is possible if only the character of intentionality manifests itself in humans. Brentano[4], on the other hand, states that tendency begins in the mind and ends in behavior. This behavior can be identified as the attitude towards the problems that one faces in the search for the new and a search for solutions. Therefore, tendency can be explained as the movement of one who has a problem, a trouble, a distress towards an attitude, a stand and a search for resolve. Just like it is in music…

Music history, which has never been stable, is full of music, trends and eras that are aimed towards the new with reactions to the past. These tendencies have never happened in short periods. Roccoco which has emerged with a reaction to Baroque, Atonality, which stands opposite to the usual musical patterns and the harmonic basis of tonality, stage performances which have evolved from acoustic to digital etc. can all be thought of as long lasting results of new tendencies in music.

Is a new tendency in music is really a reaction to towards the past or an ordinary result emerging from the natural flow of life? Is there a new tendency in everything with music in its essence or are all these tendencies, which are considered new, ordinary fragments of a whole? Is there really need for a tendency towards something new in today's world? The theme of the 11th Hisarlı Ahmet Music Symposium is **"New Tendencies in Music"**, again and always focusing on human and society we are searching for answers to questions such as the above.

We are honored to invite all scientists/artists to the eleventh of the International Hisarlı Ahmet Symposium, which has now become a tradition for Kütahya and the world of science/art. We would like to thank all the researchers who participated in the symposium with their valuable papers, contributing to the field, having scientific foundations and having an original structure.

XI. The International Hisarlı Ahmet Symposium covers the following subtitles under the theme of **"New Tendencies in Music"**.

Subheadings:
New Tendencies in Music Researches
New Tendencies in Music Technology
New Tendencies in Music Education
New Tendencies in Music Theory
New Tendencies in Music Creating And Composing
New Tendencies in Music Performances
New Music
Changing and Music Industry
Changing and Evolution of Music
Local and Global Dynamics in Music
Social Change and Music
Contemporaneity in Music
New Approaches in Musicology

[3] Johansson, Ingvar (1992), "Intentionality and Tendency: How to Make Aristotle Up-to-Date", In *Language, Truth and Ontology*, edited by K. Mulligan, 180-192. Dordrecht: Kluwer
[4] Brentano, F. (1973), *Psychology from an Empirical Standpoint*, New York: Humanities Press (Published originally in German, 1874)

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
Ön Söz/*Foreword*	iii
Sunuş/*Intro*	iv
Teşekkür / *Thanks*	iv
Neden Kütahya? / Neden Hisarlı Ahmet? / *Why Kütahya? / Why Hisarlı Ahmet?*	v
Neden Hisarlı Ahmet Sempozyumu? *Why Hisarlı Ahmet Symposium?*	vi
Sempozyumun Önemi / *Importance of the Symposium*	vii
Kurullar / *Committee*	viii
Amaç ve Kapsam / *Aim and Scope*	xii
İçindekiler Dizini / *Table of Contents*	xiv
Sempozyum Programı / *Symposium Program*	xvii
Bildiri Tam Metinleri / *Symposium Full Text Book*	xxiv
Adil Koray Barut / Gitarın Dâhil Olduğu Yeni Oda Müziği Grup Örneği: Villa-Lobos'un Sexteto Mistico Çalışması	1
Ali Keleş / Zoomüzikoloji Penceresinden Kültür Olarak Müzik	9
Ali Serkan Sevilgen - Arda Eden / Elektroakustik Besteleme Yöntemi Olarak Veri Seslendirme	20
Alper Akgül / Sosyal Medya ve Akademik Sanat Eğitimi Üzerine Bir Değerlendirme	29
Arzu Tüzüner - Ersoy Saklıca / Sesini Profesyonel Olarak Kullanan ve Kullanmayan Meslek Gruplarında Ses Bozukluklarının Nedenleri ve Sıklığının Farkları	37
Ata Sağıroğlu / Hemşerilik Derneklerinde Kültürel Belleğin ve Kültürel Kimliğin Yeniden Üretimi: Narlıdere Tokatlılar Yardımlaşma ve Dayanışma Derneği Örneği	45
Ayşegül Ergene / Çağdaş Müzikte Kullanılan Yeni Klarnet Çalım Teknikleri	53
Ayten Kaplan / Türkiye'de Geleneksel ve Tamamlayıcı Tıpta Müziğin Yeri	58
Bahadır Çokamay / Yeni Müzikte Dizisel Malzemenin Kullanımı	73
Bahriye Aylin Urugeri - İbrahim Yavuz Yükselsin / Koklear İmplantlı Bireylerde Müziksel Davranışın Kazandırılması: Edimsel Bir Model Önerisi	91
Bengisu Köse - Abdullah Akat / Türkiye'de Gerçekleştirilen Halk Müziği Derlemelerine İlişkin Tarihsel Kaynaklar Üzerine Bir İnceleme	97
Burak Ertekin - Enes Furkan Danacı - Engin Gürpınar - Onur Zahal / Güzel Sanatlar Liseleri Orkestra ve Çalgı Toplulukları Ders Kitaplarının Karşılaştırılmalı Analizi	104
Burak Sağırkaya / Özel Eğitim Öğretmenlerinin Pedagojik Müzik Terapi Tekniklerini Uygulama Durumları	115
Canan Aykent / Postmodern Bir Ürün: Video Klip	125
Cihan Işıkhan - Mücahit Yalçın Öztüfekçi - İsmail Hakkı Parlak / Türk Müziğinde İntihal Ölçümü	139
Çağrı Şen / Türk Müziğinde Makine Öğrenmesiyle Otomatik Tanılama/Sınıflandırma Üzerine Yapılan Akademik Çalışmaların İncelenmesi	147
Derya Eroğlu / Türk Müziği Ses Eğitimi Dersine Sistematik Bir Yaklaşım	160
Ebru Şen / Türkiye'deki Üniversitelerin Müzik Alanı Dışındaki Programlarında Yapılmış Müzik ile İlişkili Lisansüstü Tezlerin İncelenmesi	173
Elif Aktuğ - Mehmet Alper Kazancıoğlu / Enstalasyon Sanatı Olarak Opera	188
Elif Aktuğ - Mehmet Alper Kazancıoğlu / Göstergebilim ve Opera -The Handmaid's Tale	199
Emel Funda Türkmen - Çiğdem Yöntem / Müzik Eğitiminde Halk Türkülerinin Önemi ve Okul Müziği İçin Yeni Türküler	210
Emel Funda Türkmen / Kodaly Yaklaşımının AKÜ Çocuk Korolarındaki Koristlerin Müzikal Gelişimlerine Katkılarının Çalgı Eğitimcilerinin Görüşlerine Göre Değerlendirilmesi	218

Emrah Ergene / E-Yarışmalar: Dijitalleşen Dünyada Klasik Müzik Yarışmaları	230
Engin Gürpınar - Burak Ertekin - Onur Zahal / Kuruluşundan Günümüze Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümü Öğretim Programları	242
Erkan Kanat / Peşrev ve Şarkı Formunun Usûl İcrasında Görülen Değişiklikler	259
Giray Koçaslan - Türev Berki / Bir Sonlanma Analizi Modeli Önerisi	276
Giray Koçaslan / Brahms Eserinde Bir Tema Tekrarının Yorumlanması: Gelişme Öncesi mi, Gelişme Başlangıcı mı?	287
Gökhan Altınbaş / Geleneksel Medyadan Yeni Medyaya, Kullanımlar Doyumlar Yaklaşımında Müzik Dinleme Alışkanlıkları	298
Gözde Çolakoğlu Sarı / Orkestral Müzikte Yeni Tınılar: 'Geleneksel Çalgı Toplulukları ve 'Kemençe Kuartet'	306
Halil Deniz Karaduman / Klasik Gitar Çalım Tekniğine Metodolojik Kapsamda Yeni Bir Yaklaşım	325
Hanefi Özbek - Volkan Gidiş / Türk Müziği Solfeji Eğitiminde Yeni Bir Yaklaşım	340
Hasan Ceylan - Gözde Gürün Demireriden / Arvo Pärt'in Tintinnabuli Tekniği Üzerine Bir İnceleme	345
Hatice Selen Tekin / Müzik Endüstrisinde Yapısal Değişimler	360
İlknur Özal Göncü / Özel Öğretim Kurumlarında Müzik Derslerindeki Yeni Yönelimlerin İncelenmesi	376
İpek Akanay / Müzik Analizinde Yeni Bir Yaklaşım: Müzikal Göstergebilim	386
İrem Yamansoy - Cenk Güray / Makamın Yeniden Yorumlanması Bağlamında Makam Müziğinde "Ezgi Odaklı" Yeni Yaklaşımlar	397
İsmail Hakkı Parlak - Yalçın Çebi - Cihan Işıkhan - Mücahit Yalçın Öztüfekçi / Kâtip: Türk Müziği için Özelleşmiş Nota Yazım Uygulaması	413
İsmail Hakkı Parlak - Yalçın Çebi - Cihan Işıkhan / Derin Öğrenme Tabanlı Otomatik Türk Makam Müziği Bestecisi İçin Grafiksel Kullanıcı Arayüzü	418
Lilian Maria Tonella Tüzün / The Affects in the Black Paintings by Willy Corrêa de Oliveira	423
Małgorzata Zarębińska - Piotr Grodecki / The Visual Factor In Instrumental Music	430
Mehmet Alişan Budak - Cenk Güray / Kürdi Makamının Yapısal Özelliklerine Ezgi Çekirdekleri Yöntemi İle Yeni Bir Bakış	437
Merve Çokamay / Toru Takemitsu'nun "Voice" Eseri Üzerinden Genişletilmiş Flüt Tekniklerine Bir Bakış	453
Mesude Elif Güngör Sarıkaya / Semih Korucu Bestesinde Haiku Şiirinin Kullanımı ve Etkileri	467
Muzaffer Orhan / Uzaktan Eğitim Sürecinde Müzik Dersinde Kullanılan WEB 2.0 Araçlarının Öğrencilerin Derse Olan Tutumlarının İncelenmesi	476
Nevin Şahin / Bas Şifrelerinden TikTok Heyamolalarına Sosyal Medyada Müzik Teorisi	482
Özge Açıkgöz - Timur Vural / Adana İlinde Yaşayan Z Kuşağının Müzikal Beğenileri	486
Peter Salvucci / Makamsal Soy Kütüğü ve Tasnif Modeli Üzerinden Neva Makamı Tahlili	516
R. Görkem Aytimur / Yeni Müziğin Felsefi Temelleri	531
Recep Ege Altıncıoğlu - Orçun Berrakçay / Pandemi Sürecinde Otizmli Bireylerin Müzik Aracılığıyla Sosyalleşmesi	539
Refikcan Taşar / MIDI Teknolojisinin Sağladığı Olanaklarla Alternatif Ses Sistemlerinin Kullanımı: Sevish Örneği	548
Resul Bağı / Dijitalleşme Yoluyla Müzik Endüstrisindeki Değişim	558
Sadettin Volkan Kopar / Türk Müziği Usûlleri Öğretiminde Dijital Öğretim Materyali Kullanımı	574
Selin Oyan / Hindemith'in 'Eşgüdümlü Uygulama' Kuramı Üzerine	583

Senem Hazal Akın / Karşılaştırmalı Bir Müzik Performansı Analizi Örneği: Şostakoviç, Op. 107/III	591
Serda Türkel Oter / Klâsik Türk Mûsikîsi Sözlü Eserlerine Yönelik Yeni Bir Analiz Yöntemi ve Yöntemin Mûsikîmize Kazandırdıkları: Abdülkâdir Merâgî'ye Atfedilen Hüseynî Kârın Restorasyonu Örnekleminde	602
Serkan Özçifci / Bir Orta Çağ Estampie'sinde Modal Yapı	609
Sonat Coşkuner - Can Özhan / Konservatuvar Öğrencilerinin Grafik Notasyon Yoluyla Doğaçlama Oyun Eğitimine Yönelik Görüşlerinin Betimlenmesi	624
Şule Yıldız - Cenk Güray / Flamenko Müziği ve Bozlakların Ezgisel Çekirdek Tabanlı Makam Modeli ile Karşılıklı İncelenmesi	632
Türev Berki / 3 - 2 - 1 - İmza!	643
Uğur Cihat Sakarya / Türkiye'de Karşı Kültürel Kimliğin Yeni Bir İfade Alanı Olarak Psychedelic Trance Etkinlikleri	651
Uğur Türkmen - Ömer Bildik / Hanefi Özbek Saz Eserlerinin Eğitim Müziği Besteciliği Perspektifinde İncelenmesi	665
Yasemin Kuzgun / Müzik Öğretme Ve Öğrenme Sürecinde Yaşanan Zorluklara Yönelik Nitel Bir Çalışma	691
Yıldırım Aktaş - Beyza Yetim - Cenk Torun / Asdik Ağa'nın "Zülfüne Dil-Besteler, Zülf-ü Rerişanın Kadar" Ağır Aksak Hicaz Şarkısının Eser Kimliği Üzerinden Güfte Ve Makam Analizi	696
Yıldırım Aktaş - İsmail Çelikel / Asdik Ağa'nın "Zülfüne-Dil Besteler, Zülf-Ü Perişanın Kadar" Hicaz Şarkısının Devlet Korusu Arşivindeki Versiyonlarının Teknik Analizi	710



SEMPOZYUM PROGRAMI

SYMPOSIUM PROGRAM



11. ULUSLARARASI HİSARLI AHMET SEMPOZYUMU
The 11th International Hisarlı Ahmet Symposium

"Müzikte Yeni Yönelimler" / "New Tendencies in Music"
3-4-5-6 HAZİRAN/JUNE 2021
www.hisarlisym.com

P R O G R A M

3 HAZİRAN PERŞEMBE / THURSDAY 3 JUNE / 10.00

AÇILIŞ / OPENING CEREMONY

Davetli Konuşmacı / Key-note Speaker / 11.30

Prof. Dr. Turan SAĞER

Yıldız Teknik Üniversitesi / *Yıldız Technical University*
"*Eğitim ve Etkinlikleriyle Pandemi Döneminde Sanatta Yeni Yönelimler***"**
"New Tendencies in Art in the Pandemic Period with Education and Events"

ZOOM--> ID: 475 639 4770
Passcode: hisarlisym

	3 HAZİRAN PERŞEMBE / THURSDAY 3 JUNE	
13:00	**SALON I / ROOM I**	**SALON II / ROOM II**
	ZOOM--> ID: 475 639 4770 **Passcode: hisarlisym**	**ZOOM--> ID: 849 324 7610** **Passcode: hisarlisym**
	OTURUM 1 / SESSION 1 Oturum Bşk./Chair: **A. Barış ÇEREZCİOĞLU**	**OTURUM 2 / SESSION 2** Oturum Bşk./Chair: **Songül KARAHASANOĞLU**
	Popüler Müzik Pratiklerinde Yeni Yönelimler Çerçevesinde Eurovision'da Değişim **Buket Genç**	Çevrimiçi Müzik Eğitiminde Öğretim Yöntem ve Geleceğin Müzik Eğitiminde Teknolojilerin Yeri **Aslı Canyakan – Emel Funda Türkmen**
	Müzik Endüstrisinde Yapısal Değişimler **Hatice Selen Tekin**	E-Yarışmalar: Dijitalleşen Dünyada Klasik Müzik Yarışmaları **Emrah Ergene**
	Dijitalleşme Yoluyla Müzik Endüstrisindeki Değişim **Resul Bağı**	Türk Müziği Usûlleri Öğretiminde Dijital Öğretim Materyali Kullanımı **S. Volkan Kopar**
	Kadın Kimliğinin Temsili Bağlamında J-Rock'a Genel Bir Bakış **Cenk Celasin**	Orkestral Müzikte Yeni Tınılar: 'Geleneksel Çalgı Toplulukları ve 'Kemençe Kuartet' **Gözde Çolakoğlu Sarı**
14:30	**ARA / BREAK**	
14:45	**OTURUM 3 / SESSION 3** Oturum Bşk./Chair: **Zafer KURTASLAN**	**OTURUM 4 / SESSION 4** Oturum Bşk./Chair: **Cenk GÜRAY**
	Kodaly Yakl. AKÜ Çocuk Korolarındaki Koristlerin Müzikal Gelş. Katkılarının Çalgı Eğitimcilerinin Görüşlerine Göre Değerlendirilmesi **Emel Funda Türkmen**	Peşrev ve Şarkı Formunun Usûl İcrasında Görülen Değişiklikler **Erkan Kanat**
	Müzik Eğitiminde Halk Türkülerinin Önemi ve Okul Müziği İçin Yeni Türküler **Emel Funda Türkmen – Çiğdem Yöntem**	Türk Müziğinde Besteleme Tekniklerinde Dönemsel Değişimler: Neoklasik Dönemden Romantik Döneme Karcığar Makamı **B. Yetim – Çağhan Adar**
	Müzik Analizinde Yeni Bir Yaklaşım: Müzikal Göstergebilim **İpek Akanay**	Türk Müziği Ses Eğitimi Dersine Sistematik Bir Yaklaşım **Derya Eroğlu**
	Göstergebilim ve Opera -The Handmaid's Tale **Elif Aktuğ- Mehmet Alper Kazancıoğlu**	Türk Müziği Solfeji Eğitiminde Yeni Bir Yaklaşım **Hanefi Özbek-Volkan Gidiş**
16:15	**ARA / BREAK**	
16:30	**OTURUM 5 / SESSION 5** Oturum Bşk./Chair: **Merve EKEN KÜÇÜKAKSOY**	**OTURUM 6 / SESSION 6** Oturum Bşk./Chair: **Elif AKTUĞ**
	Makamın Yeniden Yorumlanması Bağlamında Makam Müziğinde "Ezgi Odaklı" Yeni Yaklaşımlar **İrem Yamansoy-Cenk Güray**	Klasik Gitar Çalım Tekniğine Metodolojik Kapsamda Yeni Bir Yaklaşım **Halil Deniz Karaduman**
	Derin Öğrenme Ağlarıyla Türk Müziği'nde Otomatik Tanılama Sistemlerine Bir Bakış **Çağrı Şen**	Gitarın Dahil Olduğu Yeni Oda Müziği Grup Örneği: Villa-Lobos'un Sexteto Mistico Çalışması **Adil Koray Barut**
	Derin Öğrenme Tabanlı Otomatik TMMBestecisi İçin Grafiksel Kullanıcı Arayüzü **İsmail Hakkı Parlak-Y. Çebi-Cihan Işıkhan**	Çağdaş Müzikte Kullanılan Yeni Klarnet Çalım Teknikleri **Ayşegül Ergene**
	Makamsal Soy Kütüğü ve Tasnif Modeli Üzerinden Neva Makamı Tahlili **Peter Salvucci**	Toru Takemitsu'nun "Voice" Eseri Üzerinden Genişletilmiş Flüt Tekniklerine Bir Bakış **Merve Çokamay**
18.00	**ARA / BREAK**	

19.00	**Davetli Konuşmacı** / Key-note Speaker **JOHN RINK -** University of Cambridge "*'Informed Listening' in Action*" **ZOOM--> ID: 475 639 4770 Passcode: hisarlisym**	
	4 HAZİRAN CUMA / FRIDAY 4 JUNE	
10:00	**SALON I / ROOM I**	**SALON II / ROOM II**
	ZOOM--> ID: 475 639 4770 Passcode: hisarlisym	**ZOOM--> ID: 849 324 7610 Passcode: hisarlisym**
	OTURUM 7 / SESSION 7 Oturum Bşk./Chair: **Uğur TÜRKMEN**	**OTURUM 8 / SESSION 8** Oturum Bşk./Chair: **Cihan IŞIKHAN**
	Özel Öğretim Kurumlarında Müzik Derslerindeki Yeni Yönelimlerin İncelenmesi **İlknur Özal Göncü**	Müzikte Endüstriyel Eğilimler ve Endüstrinin Eğilimleri **Onur Karabiber**
	Pandemi Sürecinde Otizmli Bireylerin Müzik Aracılığıyla Sosyalleşmesi **Recep Ege Altıncıoğlu-Orçun Berrakçay**	Dijitalleşen Müzik Sektörünün Yeni Aktörleri Olarak YouTube Müzik Sahn. ve Elapro Sahne Örneği **Kadir Demirel**
	Özel Eğitim Öğretmenlerinin Pedagojik Müzik Terapi Tekniklerini Uygulama Durumları **Burak Sağırkaya**	Profesyonel Dj'lerin Karşılaştıkları Problemler ve Yeni Başlayanlara Tavsiyeleri **Yiğitcan Kesendere-Seyhan Canyakan**
	Müzik Öğrt. ve Öğretmen Adaylarının Müzik Yeteneği Olan Özel Gereksinimli Çocuklara İlişkin Algıları **Begüm Aytemur-Senem Sipahi**	Canlı Müzik Performanslarında Kullanılan Sanal Enstrümanların İncelenmesi **Timuçin Yönsel-Seyhan Canyakan**
11:30	**ARA / BREAK**	
11:45	**Davetli Konuşmacı** / Key-note Speaker **MELİK ERTUĞRUL BAYRAKTARKATAL -** Başkent Üniversitesi "Makamın Yapıtaşı ve Çokseslilik" **ZOOM--> ID: 475 639 4770 Passcode: hisarlisym**	
12:45	**ARA / BREAK**	
	ZOOM--> ID: 475 639 4770 Passcode: hisarlisym	**ZOOM--> ID: 849 324 7610 Passcode: hisarlisym**
13:00	**OTURUM 9 / SESSION 9** Oturum Bşk./Chair: **A. Barış ÇEREZCİOĞLU**	**OTURUM 10 / SESSION 10 (*English*)** Oturum Bşk./Chair: **Pieter SNAPPER**
	Amaç, Biçim, Mod Bağlamında Müziği Dinlemek ve Kognitif Etkiler **Fırat Kutluk**	Three Case Studies in Piano Pedagogy **Celeste M. Watson-Bethany Cothern**
	"Bağlantısallık" Müzik Bilim Yöntemini Etkileyecek Mi? **Ahu Köksal**	The Visual Factor in Instrumental Music **Małgorzata Zarębińska-Piotr Grodecki**
	Batı Müziğinin Krizi ve Felsefe **Suat Soner Erenözlü**	Music as a Language—Music Learning Theory, How.../**Scarlette Kerr-Shane Kerr**
	Enstalasyon Sanatı Olarak Opera **Elif Aktuğ-Mehmet Alper Kazancıoğlu**	Strategies for Preparing Students to Face Different Perf. Settings: Impl. Basic Princ. of the Lister-Sink M./**A. A. Cuéllar**
14:30	**ARA / BREAK**	
14:45	**OTURUM 11 / SESSION 11** Oturum Bşk./Chair: **Bülent ALANER**	**OTURUM 12 / SESSION 12 (*English*)** Oturum Bşk./Chair: **Lilian Maria TONELLA TÜZÜN**
	Türkiye'de Gerçekleştirilen Halk Müziği Derlemelerine İlişkin Tarihsel Kaynaklar Üzerine Bir İnc.**Bengisu Köse-Abdullah Akat**	A Presentation on Non-playing Related Injury of Pianists **H.Wendy Wang-Anni Wang**
	Müzik Arşivciliğinde Yeni Yakl.ve Güncel Uyg. Üzerine Bir Değerl. **Özgün Arda Nural-Abdullah Akat**	Playing-Related Injuries: How We Can Move Forward Seeing Beyond Stat. and Break The Cycle **Ekin Cemre Üstünel**
	Müzik Müzeleri İçin 3d Çalgı Modelleme ve Artırılmış Gerçeklik Uyg.: İ. Alimoğlu Müzik Müzesi Örn. **Seyhan Canyakan**	Foundations of the Lister-Sink Method:Developing Injury-Preventive Approach to the Keyb. **C. M. Watson-B.Cothern**

	Bir Bestecinin Kılavuzu: Kütüphane Müziği **Fatih Taş-Seyhan Canyakan**	Hypermobility (a.k.a. "double-jointedness") and Its Impact on the Developing Pianist **B. Cothern-C. Watson**
16:15	**ARA / BREAK**	
16:30	**OTURUM 13 / SESSION 13** Oturum Bşk./Chair: **Zeki NACAKÇI**	**OTURUM 14 / SESSION 14(*English*)** Oturum Bşk./Chair: **Abdullah AKAT**
	Türkiye'de Karşı Kültürel Kimliğin Yeni Bir İfade Alanı Olarak Psychedelic Trance Etkinlikleri **Uğur Cihat Sakarya**	The Music Listening Habits From Conv. Media to New Media with "Uses and Gratifications" Approach **Gökhan Altınbaş**
	Kültür Patronajı Bağlamında Çalgıcı Mektebi Roman Orkestrası ve "Roman Açılımı" **Burçe U. Çuhadar**	A Tune Against Sil.: The Role of Iranian W. in Qajar Era as Mus., the case of Ostad Mina and Ostad Zohre **H. L. Korul**
	Hemşerilik Derneklerinde Kültürel Belleğin ve Kültürel Kimliğin Yeniden Üretimi: Narlıdere Tokatlılar Yardm. ve Dayn. Dern. Örneği **Ata Sağıroğlu**	Interpretation and Invention of Urban Folk Songs from Vranje: Past of (National) Intangible Cultural Heritage **Marija Dumnić Vilotijević**
	Adana İlinde Yaşayan Z Kuşağının Müzikal Beğenileri **Özge Açıkgöz-Timur Vural**	Ethnomusicological Archiving in the 21st Century: Some Thoughts on Ethical Issues **Hande Sağlam**
18.00	**ARA / BREAK**	
19.00	**Davetli Konuşmacı** / Key-Note Speaker **NADJA WALLASZKOVITS** - State Academy of Fine Arts Stuttgart "*Archiving our Musical Cultural Heritage: New Technologies and Trends in Preservation and Access*" **ZOOM--> ID: 475 639 4770 Passcode: hisarlisym**	
	5 HAZİRAN CUMARTESİ / SATURDAY 5 JUNE	
10:00	**SALON I / ROOM I**	**SALON II / ROOM II**
	ZOOM--> ID: 475 639 4770 Passcode: hisarlisym	**ZOOM--> ID: 849 324 7610 Passcode: hisarlisym**
	OTURUM 15 / SESSION 15 Oturum Bşk./Chair: **Emel F. TÜRKMEN**	**OTURUM 16 / SESSION 16** Oturum Bşk./Chair: **Ayşegül ERGENE**
	Türkiye'deki Üniv. Müzik Alanı Dışındaki Progr. Yapılmış Müzik ile İlişkili Lisansüstü Tezl. İncl. **Ebru Şen**	Hindemith'in 'Eşgüdümlü Uygulama' Kuramı Üzerine **Selin Oyan**
	Türkiye'deki Müzik Okullarında Türk Müziği Eğitiminin Gerekliliği **Oğuzhan Balcı**	Yeni Müzikte Dizisel Malzemenin Kullanımı **Bahadır Çokamay**
	Kuruluşundan Günümüze GSL Müzik Bölümü Öğretim Programları **O.Zahal-E.Gürpınar-B. Ertekin**	Brahms Eserinde Bir Tema Tekrarının Yorumlanması: Gelişme Öncesi mi, Gelişme Başlangıcı mı? **Giray Koçaslan**
	Güzel Sanatlar Liseleri Orkestra ve Çalgı Toplulukları Ders Kitaplarının Karşılaştırılmalı Analizi **B. Ertekin-E. F. Danacı-E. Gürpınar-O. Zahal**	3- 2- 1- İmza! **Türev Berki**
11:30	**ARA / BREAK**	
11:45	**Davetli Konuşmacı** / Key-note Speaker **RUHİ AYANGİL** - İstanbul Teknik Üniversitesi "Türk Müziği Modernleşme Sürecinde İki Özerk Örgütlenme Modeli: ATMOK ve TUMAC" **ZOOM--> ID: 475 639 4770 Passcode: hisarlisym**	
12:45	**ARA / BREAK**	
13:00	**ZOOM--> ID: 475 639 4770 Passcode: hisarlisym**	**ZOOM--> ID: 849 324 7610 Passcode: hisarlisym**
	OTURUM 17 / SESSION 17 Oturum Bşk./Chair: **Ayten KAPLAN**	**OTURUM 18 / SESSION 18(*English*)** Oturum Bşk./Chair: **Mehmet Can ÖZER**
	Zoomüzikoloji Penceresinden Kültür Olarak Müzik**Ali Keles**	The Affects in the Black Paintings by Willy Corrêa de Oliveira **L. M. T. Tüzün**

	Heterotopya Olarak Müzik Performansları: Shpongle Grubu Örneği **A. B. Çerezcioğlu**	The Biggest Challenges Of The Contemporary Classical Music In The 21th Century **Marzena Maria Kızılay**
	Çokkültürlü ve Ulusötesi Bir Uzam Olarak Mütareke Yılları İstanbul'unda Caz **Selim Tan**	Motor Skill Development During Musical Training: How Biomechanics and Sports Pedagogy can Inform Music Instruction **Scarlette Kerr-Ekin Ustunel**
	Bir Orta Çağ Estampie'sinde Modal Yapı **Serkan Özçifci**	A Review on "The Twelve Lesson Course in A New Approach to Violin Playing" by Kato Havas **Gonca G. Kılıç**
14:30	**ARA / BREAK**	
14:45	**OTURUM 19 / SESSION 19** Oturum Bşk./Chair: **Bülent ALANER**	**OTURUM 20 / SESSION 20** Oturum Bşk./Chair: **Bahadır ÇOKAMAY**
	Konsv. Öğr. Grafik Notasyon Yol. Doğaçlama Oyun Eğitimine Yönelik Görüşlerinin Betimlenmesi **S. Coşkuner-C. Özhan**	Yeni Müziğin Felsefi Temelleri **Görkem Aytimur**
	Kâtip: Türk Müziği için Özelleşmiş Nota Yazım Uygulaması **İ.H.Parlak-Y. Çebi-C. Işıkhan-Y.Öztüfekçi**	21. Yüzyılda Piyanoda Yeni Etki Arayışı: Crumb'ın Makrokosmos IV **Ilgın Uysal-L. M. T. Tüzün**
	Türk Müziğinde İntihal Ölçümü **C. Işıkhan-M. Y. Öztüfekçi-İ.H.Parlak**	Müzik Pratiklerinde Mekân: Konser Geleneğinin 21. Yüzyıldaki Değişimi **Özge Cesur**
	Türk Musikisi Nazariyatında Modern Sonrası Eğilimler **S.C. Çıplak-S. Karahasanoğlu**	Bir Sonlanma Analizi Modeli Önerisi **Giray Koçaslan-Türev Berki**
16:15	**ARA / BREAK**	
16:30	**OTURUM 21 / SESSION 21** Oturum Bşk./Chair: **Hanefi ÖZBEK**	**OTURUM 22 / SESSION 22** Oturum Bşk./Chair: **Hatice Selen TEKİN**
	Türkiye'de Geleneksel ve Tamamlayıcı Tıpta Müziğin Yeri / **Ayten Kaplan**	Müzik Öğretme ve Öğrenme Sürecinde Yaşanan Zorluklara Yönelik Nitel Bir Çalışma/**Y. Kuzgun**
	Koklear İmplantlı Bireylerde Müz. Davr. Kazandırılması: Edimsel Bir Model Önerisi/**B. A. Urugeri-İ. Y. Yükselsin**	Dijital Çağda Müzik Eğitimi ve Yenilenen Müzik Eğitimcisi **Murat Gök**
	Ses Terapisinin Ses Bzkl. Tedavisindeki Etk. ve Tedavide Başarıyı Etk. Fakt./**A. Tüzüner-E. Saklıca**	Mesleki Sanat Eğitimi Veren Kurumların Sosyal Medya Bağlamında Değerlendirilmesi/**Alper Akgül**
	Ses Eğitimine Yönelik Youtube Videolarının İncl./**K. Aksen**	Postmodern Bir Ürün: Video Klip/**Canan Aykent**
18.00	**ARA / BREAK**	
19.00	**Davetli Konuşmacı** / Key-note Speaker **JOHANNES KRETZ -** University of Music and Performing Arts Vienna "*Composing Today, Moving from Model of a Lonesome Genius to Activism and Artistic Research*" **ZOOM--> ID: 475 639 4770 Passcode: hisarlisym**	
	6 HAZİRAN PAZAR / SUNDAY 6 JUNE	
10:00	**SALON I / ROOM I**	**SALON II / ROOM II**
	ZOOM--> ID: 475 639 4770 Passcode: hisarlisym	**ZOOM--> ID: 849 324 7610 Passcode: hisarlisym**
	OTURUM 23 / SESSION 23 Oturum Bşk./Chair: **Çağhan ADAR**	**OTURUM 24 / SESSION 24** Oturum Bşk./Chair: **Arda EDEN**
	Geleneğin Muhafazası ve Modernist Bağlamda Yeniden/ İcadı: Rauf Yekta'nın Tezlerinde Yerel ve Yerel ÖtesiDinamiklerin Analizi **Eren Göçük**	Kudüm Çalgısına Pratik Bir Akord Mekanizması Geliştirme Çalışması **Selin Karancı**
	Osmanlı/Türk mâkam müziği tarihinde yenilikçi bir kültürel figür: Ali Ufki Bey **Ş. Altun Öney**	MIDI Teknolojisinin Sağladığı Olanaklarla Alternatif Ses Sistemlerinin Kullanımı: Sevish Örneği **R. Taşar**

	Müzikolojide Kadın Araştırmaları: Bestekar ve Tanburi Dilhayat Kalfa'nın Müzik Tarihimizdeki Yeri **Ş. E. Çak**	Uzaktan Eğitim Sürecinde Müzik Dersinde Kullanılan WEB 2.0 Araçlarının Öğrencilerin Derse Olan Tutumlarının İncelenmesi **Muzaffer Orhan**
	Türk Mûsikîsi Tarihinde Dönemlendirme Sorunu **Günay Günaydın-Cenk Güray**	Çağdaş Piyano Eserlerinin Konservatuvar Öğrencileri Tarafından Seslendirilme Sıklığı **Mustafa Okan Kızılay**
11:30	**ARA / BREAK**	
11:45	**OTURUM 25 / SESSION 25** Oturum Bşk./Chair: **Türev BERKİ**	**OTURUM 26 / SESSION 26 (*English*) Oturum Bşk./Chair: Mehmet Can ÖZER**
	Karşılaştırmalı Bir Müzik Performansı Analizi Örneği:Şostakoviç, Op. 107/III/ **Senem Hazal Akın**	Rhythm didactics aspects around Chronos and Kairos **Marcus Siqueira**
	Arvo Pärt'in Tintinnabuli Tekniği Üzerine Bir İnceleme/ **Hasan Ceylan-G.G. Demirerіden**	From Figured Bass to Shantytok: Music Theory on Social Media/**Nevin Şahin**
	Semih Korucu Bestesinde Haiku Şiirinin Kullanımı ve Etkileri/**M. E. G. Sarıkaya**	Data Sonification as an Electroacoustic Composition Method/**Ali Serkan Sevilgen-Arda Eden**
	Mahir Çetiz'in Sabah Sabah Eserinde Makam Kullanımının İncelenmesi / **G. E. Yavaş**	
13:15	**ARA / BREAK**	
13:30	**OTURUM 27 / SESSION 27** Oturum Bşk./Chair: **Gözde Çolakoğlu SARI**	**OTURUM 28 / SESSION 28** Oturum Bşk./Chair: **M. E. BAYRAKTARKATAL**
	Asdik Ağa'nın "Zülfüne Dil-Besteler, Zülf-ü Rerişanın Kadar" Ağır Aksak Hicaz Şarkısının Eser Kimliği Üzerinden Güfte Ve Makam Analizi**Y.Aktaş-B.Yetim-C. Torun**	Kürdi Makamının Yapısal Özelliklerine Ezgi Çekirdekleri Yöntemi ile Yeni Bir Bakış / **M.A. Budak-C. Güray**
	Asdik Ağa'nın "Zülfüne-Dil Besteler, Zülf-ü Perişanın Kadar" Hicaz Şarkısının Devlet Korusu Arşivindeki Versiyonlarının Teknik Analizi **Y. Aktaş-İ. Çelikel**	Flamenko Müziği ve Bozlakların Ezgisel Çekirdek Tabanlı Makam Modeli ile Karşılıklı İncelenmesi **Şule Yıldız-Cenk Güray**
	Meşkin Bileşenlerindeki Fonksiyonel Dönüşümün Klasik Türk Müziği Vokal İcrâcılığa Etkileri **Ö. Ş. Tuncel**	Hanefi Özbek Saz Eserlerinin Eğitim Müziği Besteciliği Perspektifinde İncelenmesi / **U.Türkmen-Ö.Bildik**
	Klâsik TM Sözlü Eserlerine Yönelik Yeni Bir Analiz Yönt. Ve Yönt. Mûsikîmize Kazandırdıkları: Abdülkâdir Merâgî'ye Atfedilen Hüseynî Kârın Rest. Örn.**S. T. Oter**	Türkçe Rap'in Dönüşüm Evrelerinde Geçişkenlikler: Direniş, Marjinalleşme ve Tarz / **Tunca Arıcan**
15:00	**ARA / BREAK**	
15.15	**Kapanış / Closing** **ZOOM--> ID: 475 639 4770 Passcode: hisarlisym**	
16.00	**Yürütme Kurulu Toplantısı / Executive Committee Meeting**	



TAM METİNLER

Full Text Book

Gitarın Dâhil Olduğu Yeni Oda Müziği Grup Örneği: Villa-Lobos'un Sexteto Mistico Çalışması

Example of New Chamber Music Group Including Guitar: Sexteto Mistico by Villa-Lobos

Adil Koray BARUT

Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Güzel Sanatlar Enstitüsü

akbarut@anadolu.edu.tr

Özet

Brezilya'da on dokuzuncu yüzyılda meydana gelen toplumsal ve siyasi değişimler ulusal kimliğinin oluşmasında rol oynamıştır. Bu ulusal anlayışıngüçlüfigürlerinden biri olan gitar ise bu düşüncenin özümsenmesinde ses getiren enstrümandır. Ağırlıklı olarak kent merkezlerinde danslara ve diğer enstrümanlara eşlik eden gitar bu dönemlerde toplumun ileri gelenleri tarafından ciddiye alınmayan bir çalgı olarakgörülse de gitarın solo ve eşlik özelliği, efektif dokular oluşturulabilmesi bu çalgının Brezilya dans ve müzik formlarındaseçkin konum edinmesini sağlamıştır. Brezilyalı besteci Heitor Villa-Lobos (1887-1959) gitar repertuvarına kattığı solo, oda müziği ve konçerto çalışmalarıyla bu enstrümanın akademik bir kimlik oluşumuna tesir etmiştir. Müziğinde kültürel bileşenleri kullanarak modern bir kompozisyon dili oluşturmuştur.

Bu çalışmada Brezilya'daki toplumsal değişim sürecinde kültürel iklim ve gitara olan yaklaşım ele alınmıştır. Villa-Lobos'un gitarın dahil olduğu yeni oda müziğioluşumlarına örnek olan Sexteto Mistico çalışması üzerine genel bilgiler verilerek eserdeki gitar kullanımına değinilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Brezilya, Toplumsal Değişim, Villa-Lobos, Gitar, Sexteto Mistico.*

Abstract

Social and political changes that took place in Brazil in the nineteenth century played an important role in the formation of national identity. The guitar, one of the strongest figures of this national perceptive, is the instrument that stand out in the assimilation of this idea.The guitar, which was mostly played on the urban centers and accompanied to dances and other instruments, was seen as an instrument that was not taken seriously by the notables of the society in these periods.On the other hand, the solo and accompaniment features of the guitar, percussive effects and the ability to create effective textures have made this instrument a distinguished position in Brazilian dance and music forms.Brazilian composer Heitor Villa-Lobos (1887-1959) influenced the formation of an academic identity of this instrument with his solo, chamber music and concerto works he added to his guitar repertoire. He created a modern composition language by using cultural components in his music.

In this study, the cultural climate and the approach to the guitar in the process of social change in Brazil were noted. By giving general information about the work of Sexteto Mistico, which is an example of Villa-Lobos' new chamber music formations including the guitar, the use of the guitar in the work is mentioned.

Keywords: *Brazil, Social Change, Villa-Lobos, Guitar, Sexteto Mistico.*

GİRİŞ

Güney Amerika'daki en büyük ve tek Portekizce konuşulan ülke Brezilya, 1500 yılından 1822 yılına kadar Portekizliler tarafından kolonileştirilmiştir. Avrupalı göçmenler, Afrikalı köleler ve yerlilerden oluşan Brezilya ulusu homojen bir çerçeveye sahip değildir (Fleith, 2011: 4). Ülkede sömürgeleşme süreci iki zemin üzerinden

ilerlemiştir. Bir taraftan Portekizliler toprakların kontrolünü ele geçirirken, diğer taraftan misyonerler kendi dinlerini yerel halkabenimseterek onlarınınançlarını kazanmıştır. Yerliler ile aralarında en rahat iletişim yolunun müzik olduğunun fark edilmesi üzerine Avrupa'da kullanılan müzik enstrümanları bu bölgeye getirtilmiştir (Tüzün, 2017: 13). Kilise ve popüler alandan türetilen repertuvardan yararlanarak gitar, tulum, davul ve tef gibi popüler enstrümanları araç olarak kullanmışlardır. İlahi melodiler ve Portekiz halk şarkıları yerliler tarafından kolaylıkla özümsenmiştir (Reily, 2001: 159).

Brezilya'da on dokuzuncu yüzyıl kültürel, sosyal ve politik değişimler içeren süreci kapsamaktadır. Siyasi bağımsızlığın ilanı (1822), köleliğin kaldırılması (1888) ve cumhuriyetin ilanı (1889) sanatçıları değişen sosyo-politik manzarayı daha iyi yansıtan yeni bir sanatsal sürece yöneltmiştir. Brezilya'nın ekonomik, politik ve kültürel faaliyetlerinin ana merkezlerini Sao Paulo ve Rio de Janeiro şehirleri oluşturmuştur. Dönemin başkenti Rio de Janeiroülkenin Avrupa'dan en çok etkilenen bölgelerinden biridir. Kendi aristokrasisibirçok Avrupa yaşam biçimini kendine mal etmeye çalışmıştır ve ana etkisanatsal eğilimlerin öncüsü olan Fransa'dan gelmiştir (Brioli, 2014: 12).

Bağımsızlığın en önemli sonuçlarından biri birçok sanatçıyı Brezilya karakterinde eserler yaratmaya sevk eden ulusal kültürde yenilenmiş bir gurur duygusu oluşturmasıdır. Ayrıca bağımsızlıktan sonra kentsel alanlarda yeni popüler dans türlerinin yükselmesine katkıda bulunan yenilenen bir enerji oluşmuştur. Bu kentsel alanlarda müzisyenler polka, mazurkave vals gibi popüler Avrupa danslarını Afro-Brezilya müzikal unsurlarıyla birleştirerek yeni melez formlar yaratmıştır. Siyasal değişimler ile birlikte toplumsal yapıda giderek eşit fırsatlar oluşurken halk müziği ve klasik müzik de birbirinden etkilenerek karşılıklı olarak gelişmiştir. On dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru Brezilya'da klasik, popüler ve salon müziği arasındaki çizgi bulanıklaşmaya başlamış, kentsel popüler müzik üst sınıf salonlara girerek daha fazla icra edilir hale gelmiştir (Smith, 2000: 11).

İmparatorluğun yıkılmasından sonra, *modinha* (arya) denilen tür, halk kitlelerine yayılmış *toada* (*yerli melodisi*), *seresta* (serenat) ve Brezilya tangosunun sentezi olarak Ernesto Nazareth ve Villa-Lobos'un temelini oluşturduğu yeni bir ulusal dilin doğmasını sağlamıştır. Brezilya'daki zengin, özgün ve duygusal halk müziğinin köklerinin zenci köleler oluşturmaktadır. Yerli müziğini üstüne gelen Avrupa müziğine en son eklenen halka Afrika müzik kültürü olmuştur. Özellikle Afrika kompleks ritmik yapısının, Brezilya yerlileri ve Avrupa müziği ile melezleşmesiyle ortaya çıkan müzik özgünlüğünü kısa sürede ispat etmiştir (Tüzün, 2017: 34).

20. yüzyılın ilk yarısına kadar icra edilmeye devam eden *modinha*nınyerini Afrikakökenli ritimlerle *lundu, maxixe*özellikle de*choro* almıştır. On dokuzuncu yüzyılın sonlarındaki *modinha*larda yaygın olarak kullanılan flüt, gitar ve cavaquinho enstrümantasyonu *choro* toplulukları oluşumunda doğrudan bir rol oynamıştır (Duggan, 2011: 47). *Choro*, Brezilya sokak müzisyenlerinin vals ve polka gibi Avrupa danslarını Portekiz popüler müziği ve Afrika etkilerinin karışımından oluşturulmuşbir tarzda icra etmeye başladıkları 1870'lerde Rio de Janeiro'da ortaya çıkan bir müzik türüdür. Başlıca özellikler basve melodik yürüyüşlerdeki doğaçlamalar, melodilere senkop eklenmesi ve gitar ile flütten oluşan bir ansambl kullanılması olmuştur. 1870'lerden 1920'lere kadar *choro* standart enstrümantasyon ve rondoya benzer bir forma sahip Avrupa dansları çalma tarzından kendi başına bir türe geçişini tamamlamıştır. Yirminci yüzyılda *choro* Brezilya milliyetçiliğinin simgelerinden biri haline gelmiş ve 1910'larda ortaya çıkan samba'nın köklerinden birini oluşturmuştur. *Choro*nun altın çağı 1880'lerden 1930'lara kadar uzanmış ve daha çok Rio de Janeiro, Sao Paulo gibi büyük Brezilya şehirlerinde ve batı

dünyasındaki şehir merkezlerinde gerçekleştirilmiştir. Francisco Mignone (1897-1986) ve Villa-Lobos gibi yirminci yüzyıldan klasik Brezilyalı besteciler eserlerinde *choro* unsurları kullanmıştır (Silva, 2017: 1).

Yirminci yüzyılın başlarında Sao Paulo Brezilya'daki modernizmin merkezi olmuştur. Bu şehir modernistler tarafından kullanılan bir terim olan endüstriyel, ekonomik ve ırksal fütürizmin beşiğidir. Fütürist terimi o zamanlar hala eski normlara bağlı olan Rio de Janeiro'dakilerin aksine Sao Paulo'dan olan insanların dinamik ve benzersiz niteliklerini ifade etmiştir. Rio de Janeiro Sao Paulo'dan daha gelenekselci bir yapıya sahip olmasına rağmen Villa-Lobos'un müziği Sao Paulo'da Rio de Janeiro'ya göre daha fazla karşılık bulmuştur. 1920'lerde Sao Paulo'daki modernizm, sanatçıları yurtdışındaki gezilerini finanse eden ve salonlarında geceler düzenleyen milyoner patronlar tarafından desteklenmiştir. Entelektüeller, ressamlar, yazarlar, müzisyenler ve şairlerden oluşan bu grup ilerleyen süreçte Modern Sanat Haftası'nı düzenlenmesinde de öncü olmuşlardır (Junior, 2002: 36).

Modern Sanat Haftası

Ünlü Modern Sanat Haftası 1922'de Brezilya'da modernizmin tarihine damgasını vurmuştur. Brezilya'nın Portekiz'den siyasi bağımsızlığının yüzüncü yılına denk gelmiş ve ülkenin kültürel bağımsızlığını müjdeleyecek bir olay olarak dile getirilmiştir. Bu etkili etkinlik, 11-17 Şubat haftasında Sao Paulo'dagerçekleşmiştir. Yazar Mario de Andrade (1893-1945), Oswald de Andrade (1890-1954), Menotti del Picchia (1892-1988) ve Plinio Salgado (1895-1975), ressam Anita Malfatti (1889-1964) ve Emilio Di Calvancanti (1897-1976)ve besteci Villa-Lobos gibi Sao Paulo ve Rio de Janeiro'nun edebi ve sanatsal çevreleri Modern Sanat Haftası'na katılmıştır. Ressamların sergileri, konferanslar ve dans gösterileri Villa-Lobos'un da önderliğindeki konserlerle birlikte gerçekleştirilmiştir. Ayrıca Claude Debussy (1862-1912) ve Francis Poulenc'in (1899-1963) çalışmaları da icra edilmiştir. Villa-Lobos'un yenilikçi fikirlerini sergileme adına önemli bir etkinlik olmuştur. Modern Sanat Haftası, Brezilya'da modernizmin başlangıç noktası değildir ancak en az on yıl önce başlayan bir hareketi somutlaştırmıştır. Yazar ve diplomat Graça Aranha'nın (1868-1931) Avrupa'dan gelişi de bu harekete bir itici güç vermiştir. Modern Sanat Haftası'nı düzenleyenler üç ana ilkeyi savunmuşlardır: Kalıcı estetik araştırılması, Brezilya sanatsal anlayışının güncellenmesi ve ulusal bir yaratıcı inancın yerleşimi (Dunn, 2001: 14; Junior, 2002: 38).

Toplumda Gitar

Müzik aletleri ve stilleri genelliklestatü konumlarıyla yakından ilişkilidir ve Brezilya'da da bu müzikal unsurlar güçlü sınıf ve ırksal bağlılık belirteçleri oluşturmuştur. Ayrıca Brezilya'da çeşitli sosyal ve etnik grupların birbirleri ile karşılaşması senkretizmin gelişmesini sağlamıştır. Gitar sömürge dönemlerine uzanacak şekilde hem kilise yetkilileri tarafından düzenlenen dini bayramlara hem de seküler eğlenceye eşlik etmek için kullanılmıştır. İlerleyen zamanlarda kentsel dini alanda yerini kaybetmesine rağmen hem zenginler hem de kırsal alanlarda ki seküler eğlencenin birincil aracı olmaya devam etmiştir (Reily, 2001: 161). Gitarın Brezilya sosyal hiyerarşisi içindeki aracı konumu, onu senkretizm ve ayrışmanınoluşturduğu gerilimlerin kesişme noktasına yerleştirmiştir. Gitar, diğer müzik enstrümanlarına oranla bir sosyal alandan diğerine göreceli olarak daha kolay bağlantı kurmuştur. Ülkenin kültürel melezleşme süreçlerine sıklıkla aracılık etmiştir. Gitarın bu esnek yapısı onu çoğu zaman hararetli tartışmaların odağı haline de getirmiş ve sosyal sınırlarını sabitlemeyi amaçlayan sertleştirilmiş söylemlerin hedefi olmuştur (Reily, 2001: 158).

Brezilyalı besteci, piyanist ve Brezilya'daki ilk kadın orkestra şefi olan Chiguinha Gonzaga 1889 yılında Sao pedro de Alcantara İmparatorluk Tiyatrosunda *maldito* adı verilen 100 gitardan kurulu bir topluluğu yönetmiştir. *Maldito* Türkçe karşılığı melun anlamına gelen lanetlenmiş demektir. Bir halk çalgısı olan *malditon*un böyle kötü bir sıfat ile anılmasının arkasında Katolik kilise vardır. Kilise bu çalgı eşliğinde kadın ve erkeğin birbirine çok yakınlaşarak, adeta cinsel bir ritüel yavaşında yaptıkları dansa olan bakışı yansıtmaktadır (Tüzün, 2014: 37-38).

On dokuzuncu yüzyılda piyanonun da ülkede prestiji artıp hızla Brezilyalı seçkinler arasında yaygınlaşması ile gitar düşükstatüde ve sokak müzisyenlerininenstrümanı olarak görülmeye başlanmış ve seçkinlerin zevklerinin aksinehibrit repertuvarları inceliksiz ve popüler olarak görülmeye başlanmıştır. On dokuzuncu yüzyıl boyuncagördüğü küçümsemeye rağmen gitar bu etkileşimlerin birincil arabulucu olmuş ve bu rolü önce *modinha* daha sonra da *choro* ile yakından bağlantılı hale gelmiştir. Yirminci yüzyılın başlarında milliyetçi modernist hareketle bağlantılı avangart bir aydınlık kesim ulusal kimliğin sembollerini tanımlama projesine giriştiğinde farklı gelenek ve düşünceleri birleştirmek ile ayrımcılık yaratma arasındaki gerilim doruğa ulaşmıştır. Gitar ülkenin yerel kültürleri ile yüksek sanatın evrensel estetiği arasında arabuluculuk yapma potansiyeli nedeniyle Brezilya modernizminde önemli bir sembolik rol oynamıştır (Reily, 2001: 168).

Heitor Villa-Lobos

Heitor Villa-Lobos, yirminci yüzyıl Brezilya sanat müziğinin en önemli yaratıcı figürü ve bugüne kadarki seçkin Latin Amerikalı bestecilerden biri olarak kabul edilmektedir. Kendine özgü kompozisyon tarzı Avrupai armoniler, Afrika ritimlerive Brezilya yerli melodilerinin kapsamlı bir sentezini temsil etmiştir. Villa-Lobos'un müzikal dışavurumusenfoniler, konçertolar, operalar, oda müziği ve solo piyano müziği gibi çok çeşitli türlerde 2000'den fazla besteden oluşmaktadır. Kariyeri boyunca gençler için müzik eğitiminin ve belirgin bir Brezilya sanat-müzik geleneğinin gelişiminin sadık bir destekçisi olmuştur (Farias, 2015: 1-2).

Genç dönmelerinde Brezilya'nın kırsal kesimlerinde ailesi ile beraber yaşadığı kısa dönemde halk şarkıları ile tanışmış ve halk gitaristleri ile doğrudan temas kurmuştur(Herra, 2009:1).BabasıRaulVilla-Lobos'un ölümünden sonra besteci gitar çalmayı öğrenmiş ve *choro* performanslarına katılarak Ernesto Nazareth(1863-1934), Pixinguinha olarak bilinen Alfredo da Rocha Viana Filho (1897-1973) ve diğer birkaç *choro* sanatçısıyla performans sergilemiş ve kendisine o atmosferi aşılamıştır. 1905 ve 1912 yılları arasında Brezilya halk müziğini öğrenmek için kuzeydoğu Brezilya'ya, güney Brezilya'ya ve Amazon yağmur ormanlarına gitmiştir. Klasik, popüler ve halk müziği deneyimleri Villa-Lobos'un eserlerini derinden etkilemiş, eserlerinde genellikle klasik müziği Brezilya'nın popüler ve halk deyimleri ile birleştirmiştir (Da Silva, 2018: 37).

Villa-Lobos, 1917'de Rio de Janeiro'da Darius Milhaud (1892–1974) ve ertesi yıl Polonyalı-Amerikalı piyanist Arthur Rubinstein (1887–1982) ile tanışmıştır. Bu iki Avrupalı sanatçı Villa-Lobos'un yeteneğini fark etmiş ve onun Avrupa'da eğitim görmesini önermiştir. Villa-Lobos devlet hibesi ve arkadaşlarının desteğiyle müziğini yurtdışında paylaşmak ve çağdaş Avrupa kültürünü deneyimlemek için 30 Haziran 1923'te Brezilya'dan ayrılmıştır. Paris'te geçirdiği yıllar boyunca müziğini icra ederek değerli eleştiriler almış ayrıca Fransız ressam Fernand Leger'in (1881–1955) yanı sıra Sergei Prokofiev (1891–1953), Leopold Stokowski (1882–1951), Serge Koussevitzky (1874–1951), Florent Schmitt (1870–1958) ve Paul Le Flem (1881–1984) gibi besteciler dahil olmak üzere çok sayıda sanatçıyla arkadaşlık kurmuştur. Avrupa'da yedi yıl

yaşadıktan sonra, 1930'da kompozisyon kariyeri için yenilenmiş bir kararlılık ve yön ile kalıcı olarak memleketine dönmüştür (Farias, 2015: 16).

SEXTETO MİSTİCO

Besteci kariyeri boyunca gitar için iki oda müziği ve bir konçerto dahil olmak üzere on dokuz eser yazmıştır (Boran, 2010:13). Sexteto Mistico eseriaralıksız olarak 3 bölümden oluşmaktadır. İlk el yazması 1917, ikinci el yazması 1921 yılında oluşturulmuştur fakat tamamlanmamıştır. Çalışma 1957 yılında yayınlanmıştır. Eser Villa-Lobos'un çalışmalarında stilistik bir geçiş noktasıdır. Müzikaldokudaki sık ölçü değişiklikleri, poliritmik yapı, melodik özgürlük simetrik figürler ve efektif dokular eserin ilk anlayışından yıllar sonra bestecinin daha olgun bir aşamasında tamamlandığı düşüncesini güçlendirmektedir (Damaceno, Taffarello, 2014: 118).

Çalışmada ilk olarak çalgı kombinasyonundaki çelesta ve arp kullanımı dikkat çekmektedir. Debussy tarafından ön plana çıkan çelesta ve arp kullanımına aynı zamanda Stravinsky'nin senfonik şiiri *Chant du Rossignol* (1917), Schoenberg'in *Farben* (1909), Bela Bartok'un *Music for Strings, Percussion and Celesta* (1936) eserlerinde de rastlanılmaktadır.(Damaceno, Taffarello, 2014: 119).*Sexteto Mistico*'da özellikleDebussy'nin*Musique pour accompagner la récitation de douze "Chansons de Bilitis"* (1901) çalışmasındaki çelesta-arp kullanımının benzeri görülebilmektedir.

Eserin ilk üç ölçüsündemüzikal dokuda ritmik ve armonik açıdan simetrik bir yapı görülebilmektedir. Nefesli çalgılar motifi sergilerken her bir motife sırasıyla çelesta, gitar ve arp eşlik etmektedir (Damaceno, Taffarello, 2014: 120).

Şekil 1. Villa-Lobos, Sexteto Mistico Ölçü 1-3 (Villa-Lobos, 1957)



Villa-Lobos'un çoğu eserinde olduğu gibi bu çalışmada da eşlik enstrümanlar arka fonu oluşturmaktadır. Solo görevini üstlenen flüt, obua ve saksafon özgür bir biçimde melodiyi üstlenirken arp, gitar ve çelesta eşlik rolündedir. Bir diğer özellik ise eserde eşlik enstrümanların sıklıkla poliritmik yapılar sergilemesidir. Şekil 2 ve şekil 3'te bu yapılar gösterilmiştir.

Şekil 2. Villa-Lobos, Sexteto Mistico ölçü 42

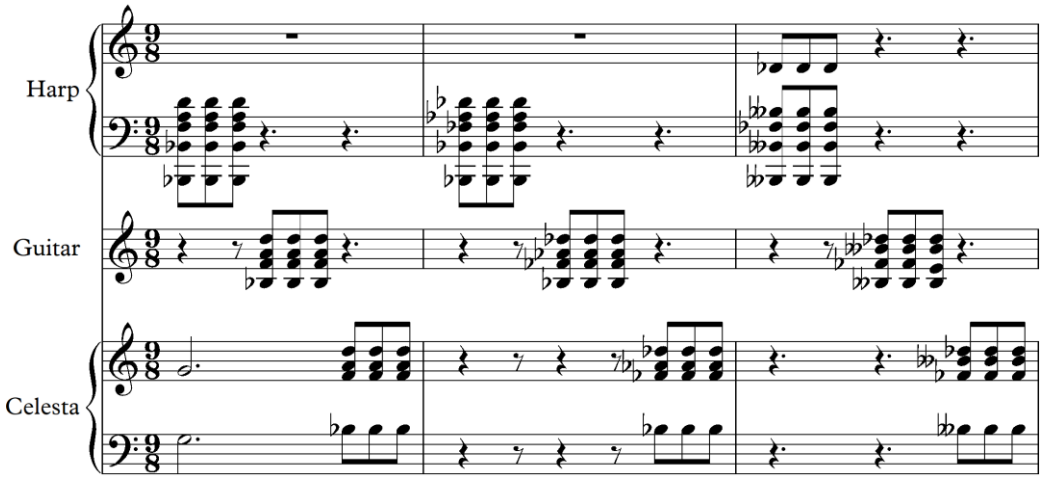


Şekil 3. Villa-Lobos, Sexteto Mistico, ölçü 51-52



Şekil 4'te görüldüğü üzere gitar ağırlıklı olarak arp ve çelesta ile birlikte ritmik eşlik görevi üstlenmekte ve bestecinin eşlik partisini bu üç enstrümana paylaştırdığı gözlenmektedir.

Şekil 4. Villa-Lobos, Sexteto Mistico, ölçü 65-67



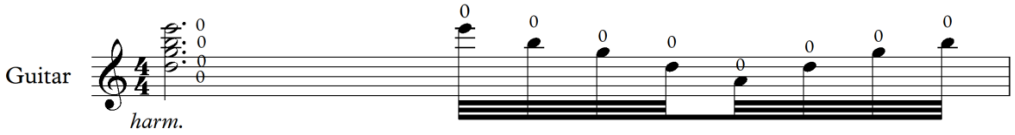
Şekil 5'te dorianmodal dizi (B^b-C-Db-E^b-F-G-A^b)kullanımına örnek gösterilmiştir.

Şekil 5. Villa-Lobos, Sexteto Mistico ölçü 31-32



Şekil 6'da yeni çalgı tekniklerinden efektif yapı kullanımına örnek gösterilmiştir. Besteci gitarın 12. perdesindekiarmonik sesler bu yapıyı sergilemiştir.

Şekil 6. Villa-Lobos, Sexteto Mistico, ölçü 59



Şekil 7'de gitar partisindeki tam ton ses dizisi(F#-E-D-C-B^b)örneği gösterilmiştir.

Şekil 7. Villa-Lobos, Sexteto Mistico,ölçü 176-177



SONUÇ

Breziya'da toplumsal değişimler ile birlikte sosyal sınıflar arasında aracı bir rol üstlenen gitar Brezilya'ya özgü müzik stillerinde sembolik enstrümanlardan biri olmuştur. Villa-Lobos'un gitara olan ilgisi ve bu enstrüman ile sokak sanatçıları ile performanslar sergilemesi halk ruhunu konser salonlarına taşımada etkili olmuştur. Özellikle gitar repertuvarı açısından değerli çalışmalar yazmış ve gitarın akademik kimlik kazanmasındaönemli rol oynamıştır. *Sexteto mistico* çalışmasına gitarın dahil olması gitar oda müziği repertuvarı açısından önem kazanmakta, alışılmışın dışında bir ansambl olarak dikkat çekmektedir. Yeni çalgı oluşumlarına örnek bir çalışmadır. Çalışmadagitar daha çok ritmik performans ile eşlik görevinde kullanılmış ve ara ara armonik sesler ile efektif dokular oluşturmuştur. Eserdeki müzikal birikim ise Brezilya'nın toplumsal yapısını oluşturan etkenlerin birleşimidir. Eserdeki halk melodilerini andıran motifler, kompleks ritmik yapılar ve modal armoni, tam ton gibi Avrupai etkiler eserin müzikal kimliğini oluşturmaktadır.

KAYNAKÇA

Brioli, C. C. (2014). *Villa-Lobos' Choros No. 5 – Alma Brasileira (Brazilian Soul)*, Master of Music, Direction: Marie Sumner-Lott, College of Arts and Sciences, Georgia State University.

Da Silva, F. B. F. (2018). *The Influence of Brazilian Choro on Selected Solo Bassoon Works of Francisco Mignone and Selected Chamber Works of Heitor Villa-Lobos*, Doctor in Music, Florida State University.

Damaceno, J. C., Taffarello, T. M. (2014). Análise musical do Sexteto Místico de Villa-Lobos, In *Encontro Nacional de Composição Musical de Londrina*, Londra, pp. 117-126.

Duggan, M. J. (2011). *Tradition and Innovation in Brazilian Popular Music: Keyboard Percussion Instruments in Choro*, Doctor of Musical Arts, Faculty of MusicUniversity of Toronto.

Dunn, C. (2001). Poetry for Export: Modernity, Nationality and Internationalism in Brazilian Culture. In C. Dunn, Brutality Garden, pp. 12-36, University of North Carolina Press.

Farias, E. C. (2015). Creative Treatment of Folk Melodies in Selected Cirandinhas and Cirandas of Heitor Villa-Lobos, Doctor of Musical Arts, University of Kentucky.

Fleith, D. S. (2011). Creativity in the Brazilian Culture, *Online Readings in Psychology and Culture*, Vol. 4, No. 3, pp. 1-20, https://doi.org/10.9707/2307-0919.1037.

Herra, F. J. (2009). *Guia Pratico for Piano by Heitor Villa-Lobos: A Performance Edition with Critical Notes and Commentary*, Doctor of Arts, Ball State University.

Junior, E. A. C. G. (2002). *The Importance of Afro-Brazilian Music in Heitor Villa-Lobos' Quest for a Unique Musical Style*, Doctor of Musical Arts, The University of Arizona.

Reily, S. A. (2001). Hybridity and Segregation in the Guitar Cultures of Brazil. In A. Bennett, K. Dawe, *Guitar Cultures*, pp. 157-177. Oxford, New York.

Smith, K. L. (2000). *The Influence of Folk and Popular Music on Twentieth-Century Flute Music of Brazil*, Doctor of Musical Arts, University of Cincinnati.

Tüzün, L. M. T. (2017). *Brezilya'da Piyano*, Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Yayınları, Ankara.

Villa-Lobos, Heitor. (1957).*Sexteto Mistico*. Editions Max Eschig, Paris.

Zoomüzikoloji Penceresinden Kültür Olarak Müzik

Music as Culture from the Perspective of Zoomusicology

Dr. Öğr. Üyesi Ali KELEŞ

Trabzon Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü

akeles@trabzon.edu.tr

Özet

En bilinen tanımı "kültür içinde müzik araştırması" olan etnomüzikoloji disiplinindeki pek çok güncel eğilim, tartışma ve yeniliğe rağmen, John Blacking'in 1970'lerde yaptığı müzik tanımı geçerliliğini korumaktadır: İnsanca organize edilmiş sesler. Yine disiplin içinde bir başka üzerinde uzlaşılmış yaklaşım ise Alan Merriam'ın müziğin ve dansın nasıl ele alınacağına ilişkin kavrayışıdır: kültür olarak müzik/dans. İnsanın tüm müzikal çeşitliliği için açıklayıcı olmayı amaçlayan her iki yaklaşım, tür olarak insanın ayırt edici niteliğini kültür üreticisi vasfıyla tanımlayan antropolojik kavrayıştan beslenir. Bir başka deyişle yeryüzündeki genetik çeşitlilik içinde insan, tek kültür üreticisi türdür.

Her ne kadar müzik tanımı, bazı kültürlerde kuş ve balina seslerini içerse de insan merkezli müzik kavrayışı geçerliliğini korumuştur. Öte yandan evrimsel-biyologlar ve hayvan davranışlarını inceleyen etologlar, 1950'lerden beri, tıpkı insan türünün kültürel davranışları gibi, içgüdüye değil sosyal öğrenmeye dayanan davranışları (kuşlar ve memeliler başta olmak üzere) hayvan topluluklarında da gözlemlemişledir. Afrika'daki kimi şempanze topluluklarının basit aletler kullanması, serçe topluluklarında yeni ötüş biçimlerinin (şarkılar) yaygınlık kazanması ve balinaların müzikal sesleri bu tür kültürel davranışlara örnek oluşturmaktadır. Gözlemlenen bu tür davranışlar, "hayvan kültürü" kavramını akademik dolaşıma sokmuştur ve bu yeni kavramla ilişkili olarak zoomüzikoloji terimini ortaya koyan François-Bernard Mâche, insan dışındaki hayvanların ürettiği seslerin müzikal ve estetik açıdan incelenmesine odaklanan disiplinlerarası bir çalışma alanının doğmasını sağlamıştır.

Bu çalışmada öncelikle kültür ve hayvan kültürü kavramları, çeşitli müzikal hayvan davranışları doğrultusunda ele alınacak ve daha sonra etnomüzikolojinin "kültür olarak müzik" yaklaşımı, hayvan kültürü doğrultusunda ve zoomüzikoloji ile bağlantılı biçimde tartışılacaktır.

Anahtar kelimeler: *Kültür, Müzik, Hayvan Kültürü, Sosyal Öğrenme, Zoomüzikoloji.*

Abstract

Despite the many current trends, debates and innovations in the ethnomusicology discipline, whose best-known definition is "the study of music in culture," John Blacking's definition of music in the 1970s remains valid: humanly organized sounds. Yet another agreed approach within the discipline is Alan Merriam's understanding of how music and dance should be studied: music/dance as culture. Both approaches, which aim to be explanatory for the entire musical diversity of human beings, are fed by anthropological conception that defines the distinctive quality of human as culture maker.

Although the definition of music includes bird and whale sounds in some cultures, the anthropomorphic conception of music has remained valid. On the other hand, since the 1950s, ethologists who examining animal behavior as well as evolutionary-biologists observed, behaviors based on social learning, not instinct, like the cultural behavior of the human species. The use of simple tools by some chimpanzee communities in Africa, gaining popularity of new forms of singing in sparrow communities, and the musical voices of whales are examples of such cultural behavior. Observed such behaviors brought the concept of "animal culture" into the academic circulation. François-Bernard Mâche, who introduced the term zoomusicology in relation to this new concept, led to the emergence of an interdisciplinary field of study that focuses on the musical and aesthetic examination of the sounds produced by non-human animals.

In this study, first, the concepts of culture and animal culture will be considered in relation with various musical animal behaviors. In the second part, the "music as culture" approach of ethnomusicology will be discussed in line with animal culture and in connection with zoomusicology.

Keywords: *Culture, Music, Animal Culture, Social Learning, Zoomusicology.*

GİRİŞ

En bilinen tanımlarından biri "kültür içinde müzik araştırması" olan etnomüzikoloji disiplinindeki pek çok güncel eğilim, tartışma ve yeniliğe rağmen, John Blacking'in yaptığı müzik tanımı geçerliliğini korumaktadır: insanca organize edilmiş ses (1973). Bu, etnomüzikologların geleneksel araştırma alanları açısından elverişli bir tanımdır, zira Batı Avrupa yazılı geleneğinin sanat odaklı yaklaşımının sınırlarını aşar ve bu çerçevede "müzik" olarak kategorize edilmeyecek ses örüntülerini de kapsar. İnsanın tüm müzikal çeşitliliği için açıklayıcı olmayı amaçlayan bu tanım, öte yandan tür olarak insanın ayırt edici niteliğini kültür üreticisi vasfıyla tanımlayan antropolojik kavrayıştan beslenir ve bu nedenle de insanmerkezcidir. Peki kültür ya da müzik insana özgü birer olgu mudur? Bu her iki kavramın da nasıl tanımlandığına göre değişiklik gösterecektir. Kültür söz konusu olduğunda antropologlar, onu insana özgü niteliklerle tanımlama eğilimindedir ve bu tutum, insanbilimleri açısından kullanışlı olsa da biyoloji ve etoloji gibi doğa bilimleri için kısıtlayıcıdır. Müzik söz konusu olduğunda ise etnomüzikologların alan çalışmaları sayesinde "'müzik' teriminin gerçekte ne kadar sorunlu olduğunu ve birçok kültürün, her şeyi kapsayan bir kavramdan kaçınarak, organize sesin farklı biçimlerini belirtmek için özel terminoloji kullandığını gayet iyi biliyoruz" (Sorce Keller, 2012:167). "Örneğin Doğu Afrika'nın Bantuca konuşulan kısımlarında davul sözcüğünün karşılığı olan *ngoma*'nın anlamı şarkı söylemeyi, dansı, alkışı ve toplumsal olaylarda haykırmayı [zılgıt vb ç.n.] kapsayacak biçimde genişlemiştir. Burada İngilizcedeki "music" sözcüğünü kolayca karşılayabilecek bir terim yok gibidir. Başka bazı kültürlerde ise müzik, Batı'da olduğundan daha dar bir müziksel davranış grubuna uygulanır" (Rice, 2014:5-6). Durum insan toplumlarının müzikal çeşitliliği için böyleyken insan dışı farklı türlerin müzikal ya da müzik benzeri pratiklerini de kapsayacak bir tanıma ulaşmak iyice zorlaşacaktır. Zira müzik ile müzik olmayan arasında net sınırlar yoktur, ancak tıpkı türler ya da renkler arasındaki gibi bir spektrum söz konusudur. Öyleyse zoomüzikolojinin araştırma alanı olarak hayvanların müziğinden söz edilebilir mi?

Bu sorudan hareketle bu metinde, zoomüzikoloji kapsamında araştırılan bazı hayvan türlerinin müzikal davranışlarına, "hayvan kültürü" kavramı ve "kültür içinde/olarak müzik araştırması" şeklinde tanımlanan etnomüzikoloji disiplini ışığında bakmaya çalışacağım. Bunun için önce zoomüzikolojiyi tanımlayıp biraz bilgi vereceğim. Daha sonra zoomüzikolojik bilgi birikimini örneklemek için ötücü kuşların, Güneydoğu Asya yağmur ormanlarına özgü bir maymun türü olan gibonların ve kambur balinaların müzikal davranışlarından bahsedeceğim. Son kısımda ise "kültür", "hayvan kültürü" ve "sosyal öğrenme" kavramları üzerinden bu bilgi birikiminin etnomüzikoloji ile bağını kurup bazı analitik modeller üzerinden konuya yaklaşmaya çalışacağım.

Zoomüzikoloji Nedir?

"Zoomüzikoloji, insan olmayan hayvanlar arasındaki ses iletişiminin müzik benzeri yönlerinin incelenmesidir. Disiplinlerarası bir alan olarak çeşitli bilimsel, müzikolojik ve felsefi araştırma yöntemlerinden yararlanır" (Doolittle and Gingras, 2015:811). "Alanın, François-Bernard Mâche'nin 1983'de yazdığı ve 1992'de İngilizce'ye tercüme ettiği *Musique, mythe, nature ou les dauphins d'arion* adlı kitabı

doğduğuna dair bugün önemli bir fikir birliği vardır" (Sorce Keller, 2012:171). Bir terim olarak zoomüzikolojiyi ilk kez telaffuz eden François-Bernard Mâche, insan dışındaki hayvanların ürettiği seslerin müzikal ve estetik açıdan incelenmesine odaklanan disiplinlerarası bir çalışma alanının doğmasını sağlamıştır. Martinelli ise alanın henüz çok genç olduğunu belirterek geçici bir tanım önerisi yapmıştır: "Zoomüzikoloji, insan dışı hayvan seslerinin estetik niteliklerinin insan tarafından değerlendirmesi ve analizidir" (2008). Her ne kadar bu tanımda estetik niteliklere vurgu yapılsa da zoomüzikoloji açısından önemli olan hayvan şarkılarına hayran olmak değil, bu müzikal pratiklerin niteliklerini, işlevini ve topluluk için ne anlam ifade ettiğini anlayabilmektir.

Gingras'a göre biyomüzikoloji ile yakın ilişki içinde olan zoomüzikolojinin çalışma alanı, hayvan türleri arasında müzik algısı ve bilişinin karşılaştırmalı incelemesidir (2017:391). Tanımı üzerinde henüz tam bir uzlaşıya varılamayan zoomüzikoloji; biyologların, etologların, bilişsel psikologların, evrimsel antropologların ve az da olsa etnomüzikologların kendi uzmanlık ve yaklaşımlarını barındıran araştırmalar ile beslenmekte ve bu nedenle dağınık bir görünüm arz etmektedir. Martinelli'ye göre (doğa bilimleri ile beşerî bilimler arasında bir yer işgal eden) zoomüzikoloji, bu disiplinlerarası manzara nedeniyle hem metodolojik ve teorik açıdan hem de araştırma alanları açısından bir bütünlük sergilemez ancak durum, dört ana başlık biçiminde özetlenebilir (2008):

- Empirik – Alanda veri toplamaya ve bu veriyi analiz etmeye yönelik mikro yaklaşım;
- Teorik – Birikmiş veriyi analiz edecek ve yorumlayacak modeller geliştirmeye yönelik makro yaklaşım;
- Etolojik – insan olmayan hayvanların davranışlarına yönelik bakış;
- Antropolojik – insan ve hayvan düetleri vs. üzerinden asıl hedefi insanı anlamak olan yaklaşım.

İdeal olan ise bu konumlardan hiçbirine sıkışmamak ve farklı yaklaşımlardan beslenebilmektir.

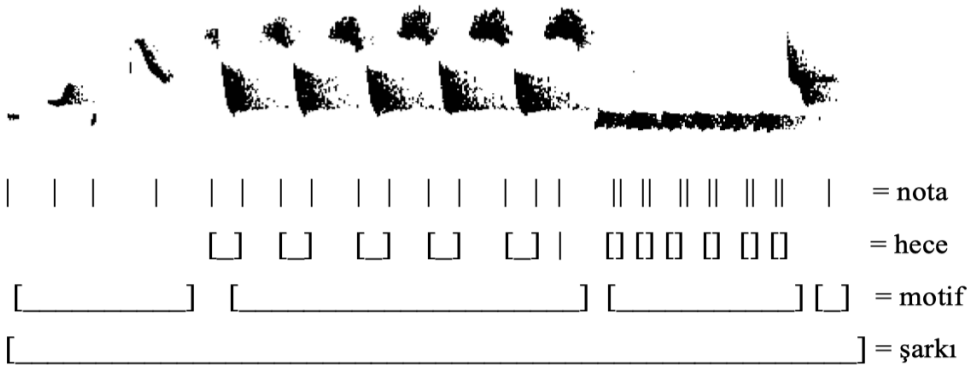
Kuş Şarkıları

Hayvan kültürlerinde ya da hayvan dünyasında müzikten bahsettiğimizde ilk akla gelen kuşlardır. Ancak tüm kuş türleri müzikal sesler üretmez. Müzikal davranışları sergileyen kuş türleri zooloji ya da biyoloji sınıflandırmalarında "ötücü kuş" başlığı altında değerlendirilir ve bunlar da ikiye ayrılır: (1) yalnızca doğuştan sahip oldukları sesleri çıkaran "yalancı ötücüler"; (2) doğuştan sahip oldukları seslere ek olarak şarkı öğrenme kapasitesine sahip olan ve bu sayede ses sinyallerini etkili bir şekilde kullanabilen "öz ötücü kuşlar" (Brainard ve Doupe'den akt. Aydın 2020: 26).

Öz ötücüler başlığı altındaki kuş türlerinin sergilediği vokal davranış, İngilizce'de "kuş şarkısı" Türkçe'de ise "şakıma" olarak adlandırılır. Ötücü kuş şakımalarının "şarkı" terimi ile karşılanmasının sebebi öngörülebilir düzenliliklere sahip olmalarıdır. Bir başka deyişle kuş şarkıları, belirli biçimlerde organize edilmiş seslerdir.

Bu şarkılarda "… sesler; heceleri, sözcükleri, cümleleri ve en sonunda şarkıyı oluşturacak şekilde bir araya gelmektedir" (Aydın, 2020: 25). Araştırmacılar, bu hiyerarşik yapılanmayı görünür kılmak için sonogram teknolojisini kullanırlar (bkz Figür 1).

Figür 1. Kuş Şarkısının Hiyerarşik Organizasyonu (Aydın, 2020: 35).



Kuş şarkıları, yaygın kanının aksine tamamen içgüdüye değil çoğunlukla sosyal öğrenmeye dayalıdır. Genç bireyler, şarkıları grubun yetişkinlerini dinleyip gözlemleyerek öğrenir. Yetişkinleri gözlemleme şansı olmayan izole edilmiş genç bireyler, (birkaç nesil boyunca) çok daha basit şarkılar icra ederler (Fitch,2009:519). Söz konusu vokal icraların sosyal öğrenme yoluyla belirli biçimlerde şekillendiğini gösteren bir başka olgu ise bir türün aynı habitatı paylaşan bireylerinin söylediği şarkılarda, uzak bölgelerdekilere kıyasla daha benzer yapılara rastlanmasıdır. Benzeri bazı balina türlerinde de görülen bu bölgesel vokal farklılaşma, Françoise Lemaire gibikuşbilimciler aynı türün farklı lehçeleri olarak adlandırılır. Hattafarklı kuş türlerinin birbirlerinin şarkısını ödünç aldığı ve taklit ettiği de gözlemlenmiştir.

Kuş şarkılarının bir kur davranışı olduğu bilinmektedir. Diğer bir deyişle erkek kuşlar şarkıları yoluyla, dişilere belirli mesajlar iletir ve cinsel seçilimde şanslarını artırmaya çalışırlar. Şarkının bir başka işlevi ise (bir kur yapma ve çiftleşme alanı olarak belirlenen) bölgenin işaretlenmesidir. Ancak yapılan gözlemler, erkek kuşların şarkılarının karmaşıklık anlamında bu pratik işlevlerin ötesine geçtiklerini göstermektedir. Bir başka deyişle ötücü kuşların biyolojik gereksinimleri aşan karmaşık şarkıları vardır: "Ötücü kuşlar arasında, özellikle alışılmadık zenginlik ve çeşitliliğe sahip şarkıların bilindiği bazı durumlarda, müzikal 'icat' gibi görünen şeylerle sık sık karşılaşılır. Bu, (1) hem doğuştan gelen hem de öğrenilen ifadelerin yeniden düzenlenmesini ve (2) gerçekten 'yeni' malzemenin icadını içerir" (William Thorpe, 1966: 354). Ayrıca kuşların bu düzenleme ve yeni sesler icat etme sırasında bir tür doğaçlama tekniği kullandıkları bilinmektedir: "Bazen kuşların bir doğaçlama sürecine girdikleri, önce bir temayı ezberledikleri ve kopyaladıkları ve sonra onu … bir dizi sistematik dönüşüme maruz bıraktıkları açıktır" (Marler, 1981: 92).

Gibon Düetleri

Müzikal davranışların kara memelilerindeki en bilinen örneklerinden biri gibonlara aittir. Gibonlar (şebekler), Güneydoğu, Güney ve Doğu Asya'nın azalan yağmur ormanlarına özgü ve ağaçlarda yaşayan (arboreal) bir maymun türüdür. Bir gibon, kendi yaşam alanının sınırları içinde seyahat ederken uluma benzeri sesler çıkararak (şarkı söyleyerek) bölgesini işaretler. Tıpkı kuşlar gibi, gibonlar da havanın daha stabil olduğu sabah saatlerini şarkı söylemek (ulumak) için tercih ederler. Böylece sesleri havanın ısınmasından minimum düzeyde etkilenerek daha uzağa ulaşabilir. Boyunlarındaki kese sayesinde, bazı kuş türleri ve kurbağalardaki gibi, çok yüksek bir ses seviyesine ulaşabilirler (şarkıları yoğun orman dokusu içinde dahi birkaç mil öteden duyulabilir).

Yetişkin erkek ve dişi çiftler birlikte (bir düet) icra ederler ve bu icraya ailedeki yavrular da katılır. Bu müzikal davranışın işlevlerinden biri aile bağlarını güçlendirmektir. Düet sırasında erkeğin ve dişinin vokal parti(ezgisi) farklıdır. "Düetler tipik olarak dişilerin egemenliğindedir ve bu sırada erkek şarkı kalıplarından ödün verilir" (Cowlishaw, 1992: 131-132).

> Birçok gibon türünün erkekleri, şarkı ilerledikçe genellikle (örneğin, notaların sayısı, farklı nota türlerinin sayısı, frekans modülasyonu derecesi açısından) yavaş yavaş daha karmaşık hale gelen bir veya birkaç farklı kısa cümle türü üretir. Dişiler ise aşağı yukarı düzenli aralıklarla, genellikle büyük çağrılar (great calls) olarak adlandırılan uzun, dişilere özgü ifadeler ekler. Çoğu türde, uzun çağrılar, artan tempo ve/veya artan tepe frekansıyla söylenen özellikle ritmik bir dizi uzun notadan oluşur. Erkekler genellikle her büyük çağrının başında seslendirmeyi bırakırlar ve daha yaygın olan kısa cümlelere devam etmeden önce büyük çağrıya özel bir cevap cümlesi (koda) icra ederler (Geissmann, 2000: 107).

Yetişkin erkek ve dişinin başarılı bir düet için uyum/koordinasyon geliştirmesi gerekir ve bu, birlikte uzun bir çalışma ve prova sürecini ve odaklanmayı gerektirir. Yavrular, 8,5-10 yıl kadar ebeveynleri ile birlikte yaşarlar ve sonra kendi bölgelerini ve eşlerini bulmak için aileden ayrılırlar. Erkekler olgunlaşmadan önce genellikle dişilerin şarkılarını söylerler.

Kambur Balina Şarkısı

Ötücü kuşlar ve gibonlara ek olarak bazı deniz memelileri de şarkı kavramı ile karşılanan vokal repertuarlara sahiptir. Örneğin erkek kambur balinalar, kısa ve basit sosyal çağrıların yanı sıra uzun, karmaşık vokal sesler de üretir. Bu karmaşık sesler, Payne, McVay ve Winn'in öncü çalışmalarından beri "kambur balina şarkısı" olarak anılmaktadır. Bu adlandırmanın nedeni ise ses dizilerinin, tıpkı ötücü kuşların şarkılarında olduğu gibi belli örüntülere ve hiyerarşik bir yapıya sahip olmasıdır. Balina şarkılarında, tıpkı insan şarkılarındaki gibi, çeşitli tınısal/vokal ifadeler, motifler ve temalar oluşturacak biçimde art arda dizilir.

> "Birimler" olarak adlandırılan çeşitli türlerdeki sesler bir "cümle" içinde düzenlenir ve bu cümleler bir "tema" oluşturmak için birden çok kez tekrarlanır. Tutarlı bir sırayla söylenen dört ila yedi farklı tema bir "şarkı" meydana getirir. Belirli bir popülasyondaki erkeklerin aynı şarkıyı söylemesine rağmen, şarkının kalıbı sürekli biçimde değişir. Çoğu kambur balina popülasyonunda, şarkılar kültürel evrimler yoluyla her yıl aşamalı olarak değişir. Bununla birlikte, doğu Avustralya popülasyonunda, birkaç yılda bir, şarkının hızla ve tamamen başka bir popülasyondan bir şarkıyla değiştirildiği 'kültürel devrimler' meydana gelir. Doğu Avustralya'dan gelen şarkılar daha sonra 1-3 yıl içinde Güney Pasifik popülasyonlarında doğuya doğru yayılır. Bu, daha önce sadece insanlarda belgelenmiş olan mekânsal ve zamansal ölçeklerdeki bir kültürel aktarımdır (Allen vd., 2018 :1-2).

Kambur balina şarkısının işlevi konusunda henüz bir fikir birliği yoktur ancak çoğunlukla kışlık üreme alanlarında icra edildiği için bir kur davranışı olma olasılığı yüksektir. Bununla birlikte dişilerin şarkılardan etkilenip gönüllü olarak erkeklere katıldığına dair henüz net bir kanıt yoktur (Darling, 2002:1125). Şarkının diğer olası işlevleri ise alanların işaretlenmesi, göçlerin koordine edilmesi, diğer üyelerle iletişim kurabilmek, topluluk içindeki statünün sergilenmesi ya da balinaların şarkı söylemekten keyif almalarıdır.

Kambur balina topluluklarında her mevsim tek bir şarkının icra edildiğini ve topluluktaki erkek bireylerin şarkının yeni formunu söylemeye adapte olduklarını

gösteren pek çok araştırma mevcuttur. Ancak Arraut ve Veilliard'a göre bireylerin bu şarkıları öğrenme, icra edebilme, modifiye ederek karmaşıklaştırma ve tamamen yani bir şarkıya dönüştürebilme becerileri farklılık gösterir. Bazı bireyler, şarkının temelini oluşturan heceleri daha karmaşık sesler ile değiştirmekte ve böylece şarkıyı daha karmaşık hale getirmektedir (2004). Müzikal beceri ya da yeteneğin sergilenmesi, cinsel seçilimde şansı arttıran, topluluk içinde bireyi öne çıkaran bir unsur olabilir.

Kültür ve Hayvan Kültürü

Kültür, sosyal bilimler için hem en temel hem de tanımlanması en zor kavramlardan biridir. Kavramın bu kadar temel bir konumda olmasının sebebi, kültür olgusundan bağımsız biçimde insanı tanımlayabilmenin ya da anlayabilmenin imkânsız olduğunun doğa bilimciler tarafından da ifade edilmesidir. Öyle ki kültürün, insanın biyolojik ve genetik dönüşümünde de etkili olduğu fikri "biyokültürel evrim" (biocultural coevolution) ya da gen-kültür evrimi (gene-culture coevolution) kavramları ile açıklanmaktadır (bkz. Laland vd. 2010; Henrich, 2011; Whitehead, 2017).

Gündelik yaşamda anlamı çoğu kez sanatsal faaliyetlerle ilişkili ya da sınırlı olsa da "...tarihsel olarak antropologlar kültürü, belirli bir nüfusla ilişkili inançlar, değerler, davranışlar ve gelenekler kompleksi olarak nitelendirdiler" (Laland vd., 2010: 138). Bu anlamda ilk kapsayıcı ve etkili tanım Edward Tylor tarafından yapılmıştır: "Kültür veya uygarlık, insanın bir toplum üyesi olarak edindiği, bilgi, inançlar, sanatlar, ahlak, yasalar, adetler ve diğer yeti ve alışkanlıkları içeren karmaşık bir bütündür" (Edward Tylor, İlkel Kültür, 1871).

Burger'in de dikkat çektiği gibi kültürün nasıl tanımlandığı, hayvanların sosyal davranışlarının kültürü temsil edip etmediğinin kabulünü etkiler (2009: 1002). Örneğin Avrupalı kuşların kaymak yemek için süt şişelerini açması, Japon makaklarının yiyecekleri yıkaması ve bazı Doğu Afrika şempanzelerinin termitleri avlamak için basit aletler yapıp kullanmaları en bilim dünyasındaki en bilinen kültürel alışkanlıklardır. Bu davranışların kültür olarak kabul edilmesi şu kültür tanımına yaslanır: hayvanlar arasında bilgi ve becerilerin öğrenilmesi ve sosyal aktarımı. Bu tanıma uygun biçimde"artık karıncalar, dikenli balıklar ve katil balinalar gibi çeşitli hayvanların çevrelerindeki daha deneyimli bireyleri gözlemleyerek yiyecek arama becerilerini, beslenme tercihlerini, çiftleşme tercihlerini, yırtıcılardan kaçınma taktiklerini, çağrıları, şarkıları ve göç yollarını öğrendikleri biliniyor" (Laland, 2008: 370). Yine de bu örnek ve tanımlamalar insanın kültür sahibi tek tür olmadığının göstergesi olarak yaygın biçimde kabul görmemiştir ve konu halen tartışmalıdır.

Hayvan kültürleri, insan kültürünün aksine kümülatif bir bilgi birikimine dair ipuçları sunmaz. Bir başka deyişle alet kullanımı söz konusudur ama taş aletlerle başlayıp çekice, oradan da modern kazı araçlarına doğru ilerleyen bir hat henüz gözlemlenmemiştir. Bu durum hayvanların basit aletler kullanmalarına rağmen, en azından henüz, müzik aleti kullanmıyor oluşlarını da açıklar.

Diğer bir önemli nokta, hayvan kültürlerinde dil benzeri sembolik süreçlerin varlığının net olmayışıdır. Bir başka deyişle hayvanlar, insanların aksine vokal ya da işarete dayalı iletişim pratiklerinde belli ses ve davranışlara "keyfi" anlamlar atfetmiyor, bu anlamları sözcükler ya da kavramlar ile ifade etmiyor olabilirler. Tıpkı dil gibi başka birçok açıdan hayvan kültürleri insan kültürleri kadar karmaşık değildir. Ancak yine de hayvan dünyası (özellikle de bazı kuşların ve memelilerin sosyal yaşamları) içgüdüden ibaret ve anlam yoksunu bir dünya değildir.

Etnomüzikolojik Kavram ve Modeller Işığında Hayvan Kültürlerine Bakmak

"Laland ve Janik 'kültürü (veya geleneği), hayvan topluluklarının üyeleri tarafından paylaşılan, sosyal olarak öğrenilen ve aktarılan bilgilere bir dereceye kadar bağlı olan gruba özgü davranış kalıpları' olarak tanımlar" (akt.Ramsey, 2018:346). Bir başka deyişle Laland ve Janik, kültürü tanımlarken 3 ana bileşen kullanır:

1. Çıktı (gruba özgü davranış kalıbı)
2. Mekanizma (davranışın bireyden bireye aktarılmasını sağlayan sosyal öğrenme)
3. İçerik (bireyden bireye aktarılan bilgi).

Bu üçlü yapıyı kuşların ötüşüne uygularsak belirli bir şakıma biçimi, gruba özgü davranış kalıbını oluşturur. Şarkıyı öğrenme süreci, işitmeye dayalı sosyal öğrenme ile gerçekleşir. İçerik ise mesajdır, yani şarkıyı oluşturmak için belli sekansları ya da temaları, grubun beklentilerine uygun biçimde art arda sıralamaya veya dizmeye ilişkin koşullayıcı bilgidir. Ek olarak burada kuşların insan kültürlerinde "dans" başlığı altında değerlendirdiğimiz davranışlara çok benzeyen ritüel davranış örüntülerini sergilediğini de hesaba katmak gereklidir.

Aynı üçlü yapıyı bu kez balina şarkıları için düşünürsek şarkı söylemek türe özgü iken belirli bir şarkıyı söylemek, ait olunan gruba/popülasyona özgü bir davranış örüntüsüdür. Şarkıyı öğrenmenin veya yeni şarkıya geçiş yapmanın mekanizması gözlem ve işitmeye dayalı bir sosyal öğrenmedir. Şarkıdaki mesaj ve şarkıyı belirli bir mesajı taşıyacak biçimde oluşturmaya yönelik koşullayıcı bilgi ise içeriği yani aktarılan bilgiyi işaret eder (burada şarkıdan sosyal olarak aktarılan bir bilgi olarak söz edebilmemizi sağlayan şey; şarkının bölümlerden oluşan hiyerarşik biçimde düzenlenmiş yapısının, mesajı/içeriği belirli bir biçimde -örneğin cinsel seçilimde şansı artıracak biçimde- iletecek bir kod sistemi olmasıdır).

İnsan müziğinde de (ya da daha doğru bir söyleyişle insan topluluklarının müzik kültürlerinde) çok benzer bir yapıyı görebiliriz. Fakat insan topluluklarının kültürel yaşamlarının dinamikliği bu üçlü yapıyı daha karmaşık ve dinamik biçimde düşünmeyi gerektirir. Geçirgen de olsa sınırları az çok belirlenebilen müzik kültürlerinden bahsedebiliyorsak eğer, bunun sebebi, insan grupları düzeyinde paylaşılan belirli müzikal davranış örüntülerinin (müzik/dans sistemlerinin) varlığıdır. Söz konusu müzikal davranış örüntülerinin, içgüdüsel kökenlerden kaynaklanmayıp, kuşların şakıma davranışından çok daha net biçimde müziksel kültürlenme süreçlerinde öğrenildiğini biliyoruz. Bir diğer ifadeyle müzikal davranışa, ses sistemlerine vs. ilişkin bilgi sosyal öğrenme yoluyla bireyden bireye aktarılır. Aktarılan bilginin içeriği (insan kültürlerinin hayvan kültürlerine oranla çok daha sembolik olması ve yine onlardan farklı olarak dil olgusunu barındırması dolayısıyla) çok katmanlıdır. Daha açık biçimde ifade etmek gerekirse insan müziği, şarkı gibi aynı zamanda sözcükleri içeren müzikal formlar yoluyla aslen sosyal olarak aktarılan bir bilgi ya da kod sistemi olan müziği, daha spesifik bir kod sistemi olan dil tabanlı mesajları paketleyebileceği bir içeriğe dönüştürmüştür. Böylece müzik hem sözcükleri taşıyan bir araç/mekanizma olarak işlev görür hem de kendisi bir mesajdır. Bu çift katmanlı içeriğe bir de dansı eklediğimizde bireyler arasında aktarılan içerik çok daha katmanlı ve sembolik olarak çok anlamlı bir yapıya bürünür. Hayvan kültürlerinde, insan diline benzer kod sistemlerinin varlığı ise (perde değişiklikleri ve ritm barındıran ünlem benzeri seslerden daha spesifik, anlam taşıyıcı sembollerden -yani sözcüklerden- oluşan bir kod sistemi olarak dil) halen tartışmalı bir konudur.

Kroeber ve Kluckhohn, 1952 yılında, o güne kadar yapılmış kültür tanımlarını bir araya getirdiler. Amaçları, mevcut tanımlar arasından en doğru (ya da en iyi) olanı bulmak değil, kültürün temel bileşenlerini seçmek ve sonra bunları sentetik bir kültür tanımı üretmek için bir araya getirmekti. İkilinin ulaştıkları sentetik kültür tanımının sonundaki şu ifade önemlidir: "Kültür sistemleri, bir yandan eylemlerin ürünleri olarak, diğer yandan daha sonraki eylemlerin koşullayıcı unsurları olarak düşünülebilir" (Kroeber and Kluckhohn, 1952: 357). Tabi ki buradaki eylemlerden gelişigüzel davranışlar değil, kuşaktan kuşağa aktarılan eyleme biçimleri kastedilmektedir. Merriam'ın "music as culture" yaklaşımı ve meşhur üç ayaklı analitik modeli de bu perspektife uygundur. Zira kültür, bir bütün olarak öğrenilmiş davranışlar silsilesi olduğundan müziğe ilişkin davranış ve kavramların da öğrenilmesi gereklidir.

1960'lı yıllarda yapısalcı paradigma içinde konumlanan Merriam'a göre; "müzik insanın ürünüdür ve bir yapıya sahiptir ancak müziğin yapısının onu üreten davranıştan ayrı bir varlığı olamaz" (1964: 7). Dolayısıyla yapıyı, yani organize bir ses olarak müziği kavramak için, onu üreten davranışların ve bu davranışların altında yatan anlamın ortaya çıkarılması gereklidir. Bu noktada Merriam, yalnızca tınıyı değil, onu ortaya çıkaran davranışları ve anlam dünyasını da ele almaya yönelik üçlü modelini önerir: tını-kavram-davranış (1964: 32-33).

Bir başka biçimde özetleyecek olursak organize edilmiş ses olarak müzik (sound), belli eylemlerin sonucunda ortaya çıkan bir ürün ve bu anlamda kültürdür. Ancak kültür sistemleri, müzik olarak tanımlanan seslerin sonraki üretim süreçlerini de belirleyen koşullandırıcı unsurları da kapsar. Yani kavram düzeyindeki bu koşullandırıcı unsurlar bir yapılaşma eğilimi olarak bir müziğin belli bir yapı kazanmasını sağlar. Sonuç olarak kültür hem ürün olarak müzik tınısını hem bu tınıyı ortaya çıkaran davranışı hem de sese ve davranışa belirli bir yapı kazandıran kavramları ve zihinsel süreçleri içerir. Bu tartışmayı hayvan topluluklarındaki müzikal davranışlar için de yaptığımızda hayvan kültürlerinin müzikal ayakları görünür hale gelir.

Kuş ya da balina şarkıları, belirli vokal davranışların ürünleri olarak ortaya çıkmaktadır. Bu davranışı mümkün kılan bilişsel becerilere ve bedensel niteliklere ek olarak müzikal ses üretimi; göç, avlanma, beslenme, kur yapma gibi sosyal bağlamlarda gerçekleşir. Yani bu davranışların hem bedensel ve zihinsel hem de bağlamsal altyapıları vardır. Bedensel ve zihinsel altyapı, tıpkı insanlarda olduğu gibi, sesi işleyebilme ve istenilen biçimde üretebilme kapasitesi sağlarken müziği ortaya çıkaran bağlam, seslerin toplulukça uygun görülen ve/veya tercih edilen biçimlerde üretilmesini (yani belirli biçimlerde yapılaşmasını) sağlar. Bu yapısal nitelikler (seslerin formları, hiyerarşik düzenlemeleri vb.) ise tıpkı insan kültürlerinde olduğu gibi içgüdü doğrultusunda değil, sosyal öğrenme yoluyla popülasyonlar düzeyinde aktarılır ve bireyler tarafından içselleştirilir. Hem ötücü kuşların hem de balina gibi memelilerin ürettikleri müzikal seslerdeki (kimi zaman uzun erimli kimi zaman ise kısa dönemlerde gerçekleşen) değişim ise bu sosyal bağlamlarla gerçekleşir. Bir başka deyişle hayvanların müzikal üretimleri de tıpkı insanlarınki gibi topluluklar bazında dinamik bir yapıya sahiptir. Hatta kimi zaman bir tür müzikal moda gibi görünür. Örneğin kambur balina topluluklarında hemen hemen her yıl bir şarkı (yapısı) çok popüler olur ve üreme dönemindeki olgun erkeklerin (biraz iddialı bir ifade ile demode konuma düşmemek için) bu yeni şarkı yapılarını öğrenmesi ve icra etmesi gerekir (bkz. Garland vd., 2017: 7822). Sonuç olarak kambur balina kültürü, hem "balina şarkısı" olarak anılan, belirli biçimlerde yapılaşan/örgütlenen, sesleri hem de seslerin yapılaşmasını sağlayan koşullayıcı zihinsel/topluluksal unsurları barındırır. Kambur balina şarkılarına Merriam'ın üçlü yaklaşımı açısından baktığımızda;

(1) tınının kendisini, (2) tınıyı üreten davranışı -bu örnekte kur davranışı olması ihtimali oldukça yüksekse de yalnızca keyif için icra ediliyor da olabilirler- ve (3) tınıya belirli bir yapı kazandıran -cümleler, temalar vb. biçimindeki hiyerarşik düzenlemeyi mümkün kılan- bilişsel süreçleri görebiliriz. Merriam'ın üç ayaklı analitik modelindeki "kavram" bileşeninin ise hayvanların müzikal pratiklerinde karşılığı yok gibidir. Kavram, en geniş anlamda, topluluk üyelerinin müzik üzerine düşünme ve konuşmalarıdır (yani müziğin gücünün, anlamının ve değerinin müzakere ve ifade edilmesi sürecidir).

Hayvan topluluklarında yırtıcılara karşı uyarı niteliği taşıyan alarm çağrılarında olduğu gibi çeşitli sosyal çağrıların topluluk içindeki anlamlarının öğrenilmesi hayati önemdedir. Öte yandan bunun gibi acil işlevsel ihtiyaçların ötesine geçen uzun, karmaşık ses dizilerinin de sosyal öğrenme biçiminde yayılması, müziğin insan topluluklarındaki kolektif işlev ve niteliklerini anımsatır. Bu noktada Christopher Small'un *musicking* kavramı hayvanların müzikal faaliyetlerine bir başka açıdan bakmak için elverişlidir. Small, "'müzik' sözcüğünü bir isimden fiile dönüştürerek, müziği, bir şeyden çok bir eylem olarak yeniden tanımladı. Small, bu yeni terimin tüm müziksel tasavvuru, insanların tüm müziksel eylemlerini -yalnızca müzik icrasını değil ama aynı zamanda başkalarının ürettiği müziksel seslere verilen yanıtları ve onlara yüklenen anlamları da yansıtmasını istedi" (Rice, 2014: 6-7). Kavram, yalnızca müzik yapan bireylerin ürettiği sesleri değil aynı zamanda müziğe/dansa tepki veren, ona çeşitli anlamlar atfeden ve topluluk tarafından atfedilmiş anlamları deşifre eden bireylerin kolektif edimlerini de içerdiğinden hayvan gruplarının çeşitli vokalizasyon pratikleri için de geçerli ve açıklayıcı olabilir. Small'un bu yaklaşımından hareketle bir zoomüzikoloji tanımı önerilebilir: hayvanların müziksel faaliyetlerinin incelenmesi (study of animals musicking).

SONUÇ

Sosyal öğrenmeye dayalı, gruba özgü davranışların kuşaklar boyu aktarımı, insan kültüründen farklı olarak dil benzeri sembolik ve kümülatif süreçler olmaksızın, hayvan kültürünü oluşturur. Bu kültürlerin içinde yalnızca içgüdü kaynaklı ve gelişigüzel seslerin aksine hayvan beyninin/bilişinin ve sosyal etkileşimlerinin sonucu yapılaşan (hiyerarşik yapılar biçiminde şekillenen), belirli ritmik örgü ve melodik yapılara sahip ses birimleri/düzenlemeleri insanın "müzik" kavramına hayli yaklaşır. Öz ötücü kuşlar, bazı deniz ve kara memelileri türlerinin ortaya koyduğu bu müzikal davranışların çıktılarını müzik olarak tanımlamak için ünlü etnomüzikologJohn Blacking'in müzik tanımını insanmerkezci sınırlarından kurtarmak işlevsel olacaktır. Bir başka deyişle"insanca örgütlenmiş ses" olarak değil, yalnızca "örgütlenmiş ses" ya da "canlılar tarafından kolektif olarak örgütlenmiş ses" olarak müzik.

Bu müzikal davranışları etnomüzikolojinin kazanımları ve analitik modelleri doğrultusunda nasıl ele alabiliriz sorusuna ise Merriam'ın üç ayaklı analitik yaklaşımı (en azından öğrenilmiş olgular olarak tını organizasyonu ve müzikal davranışlar anlamında) açıklayıcı görünmektedir. Zira bir bütün olarak öğrenilmiş davranışlar silsilesi anlamında hayvan kültürleri, öğrenilmiş müzikal davranışları barındırır ve kültürel aktarım yoluyla topluluk içinde ya da komşu topluluklar arasında seyahat eder. Her iki durumda da hayvanların müzikal kültürleri, etnomüzikolojinin müzik kültürlerinde en çok vurguladığı özelliklere işaret eder: kolektif bir edimler bileşkesi ve anlam dünyası. Kuş, balina ya da şebek topluluklarında kolektivitenin (sosyal organizasyon biçimlerinin) şekillenmesinde tınısal, vokal ya da müziksel edimlerin payı önemlidir. Söz konusu kolektivitelerin deneyimlenmesinde müzikal tını ya da davranışların nasıl etkili olduğunu anlamak için tıpkı Small'un yaptığı gibi yalnızca icracının edim ve çıktılarına değil, türün/topluluğun

diğer üyelerinin müziği anlamlandırarak onu nasıl kolektif bir edime dönüştürdüğüne de bakmak önemlidir: dişi kuşların erkekleri, şarkılarına göre değerlendirmesi, şebeklerin kendi yaşam alanlarının sınırlarını şarkı söyleyerek işaretlemesi ve eş olduklarını düet icra ederek diğer bireylere sergilemesi ya da kur yapan erkek kambur balinaların şarkılar sayesinde belirli biçimlerde konumlanmaları gibi.

Tüm bunlar göz önüne alındığında "kültür olarak müzik" kavrayışı başta olmak üzere etnomüzikolojinin temel kavram ve analitik modellerini hayvan kültürlerine uygulayarak müziğe ve insana dair bakış açımızın sınırlarını olumlu yönde zorlamamız ve geliştirmemiz hayli olasıdır.

Bu çalışmada yapmaya çalıştığım şey iki yönlü bir çabayı kapsar: (1) zoomüzikolojinin alan araştırması ve teorik çalışmalar sonucunda ortaya koyduğu, hayvan kültürlerindeki tınısal/müzikal davranışların niteliklerine dair bilgi birikimini kavramaya çalışmak; (2) etnomüzikolojinin temel analitik modellerini, zoomüzikolojik bilgi birikimini anlamlandırmak için uygulamaya çalışmak ve böylece iki alanın birbirine neler katabileceğini görebilmek. Bu tutumun hem insanmerkezci bir bakış açısının sınırlayıcılığından kurtulabilmeyi hem de insana dair bilgiyi derinleştirebilmeyi sağlayacağını umuyorum. Dahası ekolojik çeşitliliğin sürdürülebilmesinde müziğin bu anlamda etkili olması da muhtemel ve hatta gereklidir. Zira sırf keyif almak için şarkı söyleyen, şarkısını anlayabildiğimiz ya da müzik yoluyla iletişim kurabildiğimiz bir canlıya asla sıradan bir yabancı tür gibi bakabileceğimizi sanmıyorum. Bu kapsamda Dario Martinelli'nin, John Blacking'e öykünerek sorduğu soruyu gayet anlamlı buluyorum: "Bir balina nasıl/ne kadar müzikaldir?"(How musical is a whale?). Bu soru, posthümanizmi, antroposeni ve biyoçeşitliliğin yok oluşunu tartıştığımız şu günlerde yalnızca anlamlı değil, aynı zamanda gerekli ve acil bir sorudur.

KAYNAKÇA

Allen, J. A., Garland E. C., Dunlop R. A., Noad M. J. (2018) "Cultural Revolutions Reduce Complexity in the Songs of Humpback Whales", *Proc. R. Soc. B* 285: 20182088.

Arraut, E. M., Viellilard J. M. (2004) "The Song of The Brazilian Population of Humpback Whale Megaptera Novaeangliae, in the Year 2000: Individual Song Variations and Possible Implications", *Annals of the Brazilian Academy of Sciences,* 76(2): 373-380.

Aydın, M. (2020) *Luscinia Megarhynchos (Bülbül) Şarkılarının Etnografik Ornitomüzikoloji İncelemesi*, Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Prof. Dr. Seyit Yöre, Müzikoloji Anabilim Dalı, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul Üniversitesi.

Blacking, J. (1973) *How Musical is Man?,* (University of Washington Press, Seattle, USA.

Burger, J. (2009) "Defining Culture in Animals", *BioScience,* December 2009, Vol. 59, No: 11, 1001-1002.

Cowlishaw, Guy (1992) "Song Function in Gibbons", *Behaviour* 121 (1-2) 1992, E. J. Brill, Leiden, 131-153.

Darling, J. (2002) "Song", *Encyclopedia of Marine Mammals,* (ed.) William Perrin, Bernd Würsig, J. G. M. Thewissen, Academic Press, California, USA, 1124-1126.

Doolittle, E. & Gingras, B. (2015) "Quick Guide: Zoomusicology", *Current Biology* 25, 5 October 2015, 811-812.

Fitch, W. T., (2009) "Birdsong Normalized by Culture", *Nature*, Vol. 459, 28 May 2009, 519-520.

Garland E. C., Rendell, L., Lamoni, L. vd.(2017)"Song Hybridization Events During Revolutionary Song Change Provide Insights into Cultural Transmission in Humpback Whales" – PNAS – July 25, 2017, vol. 114, no. 30, 7822–7829.

Geissmann, T. (2000) "Gibbon Songs and Human Music from an Evolutionary Perspective", *The Origins of Music*, (Ed.) Nils L. Wallin, Björn Merker, Steven Brown, The MIT Press, 103-123.

Gingras, B. (2017) "Music Across the Species", *The Routledge Companion to Music Cognition*, (Ed. Richard Ashley & Renee Timmers), Routledge, New York, USA.

Henrich, J. (2011) "A Cultural Species: How Culture Drove Human Evolution", *Psychological Science Agenda*, November 2011, (https://www.apa.org).

Kroeber, A. L., and Kluckhohn, C. (1952) *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*, Cambridge: TheMuseum.

Laland, K. (2008) "Animal Cultures", *Current Biology*, May 2008, Vol. 18, No. 9, R366-370.

Laland, K., Odling-Smee, J., Myles, S. (2010) "How Culture Shaped The Human Genome: Bringing Genetics and The Human Sciences Together", *Nature Reviews / Genetics*, Vol. 11, February 2010, 137-148.

Marler, P.(1981)"Birdsong: The Acquisition of a Learned Motor Skill",*Trends in Neurosciences* 4: 88-94.

Martinelli, D. (2008) "Introduction (to the Issue and Zoomusicology)", *Trans: Revista Transcultural de Musica*, 12 (2008), https://www.sibetrans.com/trans/articulo/93/introduction-to-the-issue-and-to-zoomusicology

Merriam, A. P. (1964) *Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, USA.

Ramsey, G. (2018) "What is Animal Culture?", *The Routledge Handbook of Philosophy of Animal Minds*, (Ed) Kristin Andrews, Jakob Beck, pp. 345-353, Routledge, New York, USA.

Rendell, L., Whitehead, H. (2003) "Vocal Clans in Sperm Whales (Physeter macrocephalus)", *Proc. R. Soc. Lond. B* (2003) 270, 225–231.

Rice, T. (2014) *Ethnomusicology: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, New York, USA.

Sorce Keller, M. (2012) "Zoomusicology and Ethnomusicology: A Marriage to Celebrate in Heaven", *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 44 (2012), pp. 166-183.

Thorpe, W. H. (1966) "Ritualization in Ontogeny, II Ritualization in The Individual Development of Bird Song", Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B, *Biological Sciences* 251 (772): 351-358.

Whitehead, H., (2017) "Gene–culture Coevolution in Whales and Dolphins", *PNAS*, July 25 2017, Vol. 114, No. 30, 7814-7821.

Elektroakustik Besteleme Yöntemi Olarak Veri Seslendirme

Data Sonification as an Electroacoustic Composition Method

Ali Serkan SEVİLGEN

Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü

ssevilgen@gmail.com

Doç. Dr. Arda EDEN

Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü

ardaeden@yildiz.edu.tr

Abstract

This paper presents a musical outcome of our ongoing research on data sonification primarily focuses on digital image data to compose electroacoustic music. The sonification in the music context brings technical and artistic challenges. We maintained our focus on escaping from the bottom-up approach that is ingrained in generative music and building the ground for multiscale formal strategies on sonification. The proposed composition method is backed by a bespoke computer program written by the authors to streamline technical processes and aims to be flexible to support diverse artistic ideas. The software is built on Python programming language (the leading platform for data analysis and machine learning) and processes input data to generate audio with Csound. The compositional approach is inspired by the theories and techniques developed by the composer Iannis Xenakis (1922 - 2001). Digital image data is chosen due to following reasons: The structure of image data is well-defined and helps us to automate data-specific laborious tasks like cleaning, fixing, and restructuring; an average size image file provides sufficient data points; it is easy to access a wide variety of image files; the current research on digital image analysis and processing (including machine learning) has the potential to create new opportunities for our work. The musical work exemplifies the main workflow and we discuss mapping strategies to handle macrocomposition strategies.

Özet

Bu bildiri elektroakustik müzik bestelemesinde sayısal görüntüye odaklanan veri seslendirmesi (sonification) üzerine gerçekleştirdiğimiz araştırmamızın müzikal sonuçlarını sunmayı amaçlamaktadır. Müziksel bağlamda, veri seslendirme birtakım teknik ve sanatsal zorlukları beraberinde getirmektedir. Çalışmamızda üretken müzik (generative music) tekniklerine içkin olan aşağıdan-yukarı (bottom-up) besteleme tekniğinden kaçınmak ve veri seslendirmesinde çok ölçekli (multiscale) form kurma stratejilerine bir yol açmaya odaklandık. Burada önerilen besteleme yöntemi, teknik süreçleri kolaylaştırmak ve farklı sanatsal düşünceleri destekleyecek esneklikte olma hedefiyle geliştirilmiş özel bir bilgisayar programı aracılığı ile desteklenmiştir. Yazılım, veri analizi ve makine öğrenmesinde öncü bir platform olan Python programlama dili üzerine kuruludur ve girdi verisini işleyerekses çıktısını Csound ses programlama diliyle üretir. Besteleme yaklaşımı Iannis Xenakis (1922 - 2001) tarafından geliştirilmiş teorilerden ve kompozisyon tekniklerinden ilham alınmıştır.

Sayısal görüntü verisi şu sebeplerden dolayı tercih edilmiştir: Sayısal görüntü verisinin yapısı iyi tanımlanmıştır ve veri seti özelinde temizleme, düzeltme ve yeniden yapılandırma gibi oyalayıcı işlemleri otomatikleştirmemizde yardımcı olmaktadır; ortalama büyüklükteki bir görüntü dosyası yeterli veri noktasını sağlamaktadır; geniş çeşitlilikte görüntü dosyalarına erişim kolaydır; sayısal görüntü analizi ve işleme (makine öğrenmesi dahil) üzerine güncel araştırmalar bize yeni olanaklar sağlama potansiyeline sahiptir.

Çalışmada sırasıyla, algoritmik bir besteleme yaklaşımı olarak veri seslendirme kavramı ve literatürdeki benzer çalışmalar eleştirel bir bakış açısıyla sunulacak, önerilen yöntem ile oluşturulmuş müzik örneği sergilenecek ve makrobesteleme stratejilerinin gerçekleştirilebileceği eşleştirme (mapping) yöntemleri ayrıca tartışılacaktır.

INTRODUCTION

Data sonification is a technique of translating data into non-speech sounds. (Kramer, et al., 1999) It can be regarded as a scientific procedure that prioritizes accuracy and tries to achieve objectivity or artistic practice which seeks convincing narrative and relies on subjective matters. Considering sonification as a tool in algorithmic composition or generative music, (Spiegel, 2018) helps us to put that effort into musical perspective. Many sections of algorithmic music that utilize the mapping data value onto musical parameter suffer from the problem we present here in the sonification domain: The process of composing bases on bottom-up approach (Roads, 2015) which musical form is expected to reveal itself over time depending on the fluctuations of data. Composers abstain from constituting macro-level organizations. This approach works very well in large time scale works with days of duration and sound art which are not considered to be consumed by an audience from start to finish. But if the composition is assumed to listen to in one sitting then the audience should work with their memory to construct and relate sections of music temporally. Our proposal is a multi-scale composition model that employs image data sonification with inspirations from theories and works by Iannis Xenakis. We present the preliminary results of the experiment to demonstrate how the model can be applied to compose electroacoustic music.

Supper (2001) presents that composers deliberately build the formal structures by constructing algorithms for their musical expression needs either to realize established tonal or serial music like Lejaren Hillar and Koenig did or a novel form as Clarenz Barzow in his piano piece *Cogluotobusisletmesi*. In both cases, the algorithms are only a tool to help composers. On the other hand, he examines the use of extra-music algorithms like L-systems derived from chaos theory by the composer Hanspeter Kyburz. In this case, the form is the direct outcome of the algorithm without leaving too much to the composer.

Roads (2015) discusses the design strategies regarding material-form relations. “The top-down approach starts by predefining a macroform, a template whose details are filled in at later stages of composition.” Traditional forms like sonata, rondo, etc. can be considered as an example of the top-down approach. They are a set of rules that composer creates suitable sound materials. On the other hand, the bottom-up approach “constructs form as the final result of a process of internal development produced by interactions on low levels of structure” Sequence layering, indeterminacy, and generative algorithms are examples of the bottom-up approach. Roads proposes the multiscale strategy that the composer can employ both approaches moving in different (micro and macro) timescales according to the needs of the composition process.

Nick Collins (2009) states that form was not one of the main concerns in algorithmic music. Yet he lists the following generative techniques that might result in novel formal structures:

1) Self-similar structures; recursive definitions, fractal music;
2) Stochastic music, information theoretic constructions;
3) Emergent form (as a by-product of complex lower level activity);
4) Artificial musical grammars. (Collins, 2009).

We can argue that "self-similar structures" and "emergent form" can be considered as a part of the bottom-up approach whereas "artificial musical grammars" as top-down. Iannis Xenakis shows that in "stochastic music" a composer can employ both approaches that link us to multiscale form building strategies as we investigate in this paper.

Digital Image Data For Sonification

In order to create a model for multi-scale algorithmic composition with sonification, we need multi-layered and relatively large data that is abundant with high variance. The structure of raw data should capacitate the automation of laborious data preprocessing. Digital image files as a data source check all the requirements for such a task. An image file is made of pixels and each pixel is defined by RGB (Red, Green, Blue) values[5]. A 24 MegaPixel camera captures 24 million pixels which each pixel stores three values for Red, Green, and Blue, we can easily end up with 72 million available data points from a single image file. The structure of pixels are in rows and columns so that coincides with tabular data format. As of today, digital format is a norm for creating, sharing and storing data via computers, smartphones, scanners, cameras either as text, sound or image. The data format and structure of digital images are well defined. The JPEG specification which is a widely used compressed image format was first published in 1992 (Pennebaker & Mitchell, 1992). Software packages and libraries are developed to parse, convert and manipulate different image formats. A composer would have access to a plenty of data which is easy to process with the image sonification technique.

Achorripsis as an image sonification model

Iannis Xenakis a Greek-French composer, architect, and mathematician, explains his methodology in the Formalized Music (Xenakis, 1992) on how he composed his music *Achorripsis.* He creates a matrix where the vertical axis represents the timbres and the horizontal axis represents time. He divides timbres into 7 categories and time into 28 units which resulted in a 196 cell matrix. He then uses the formula based on a probability distributions to fill the cells with values to stand for the number of events he was conceiving in composition. The least technical description of the his main appliance, I think as follows: "Poisson distribution is used to model processes where the distribution of the number of incidents occurring in any interval depends only on the length of that interval" (Attenborough, 2003). He chooses the mean density value (*lambda*) as 0.6 which will create a distribution that accumulates around 0 and 1. Thus the calculation of probabilities produces 107 cells with no events, 65 cells with a single event, 19 cells with double events, 3 cells with triple events, and 1 cell with a quadruple event. The cells are not meant to be a single sonic event like a note (Arsenault, 2002). They serve as macro-compositional elements that define the *sonic entities* and *transformations* in particular time intervals. Xenakis proceeds to calculate the cloud of density for each event group that defines the mean number of sounds in each cell. Then he uses a single cell with a string glissandi to exemplify how he meticulously apply the Poisson formula at every level to determine details of the composition until he gets to the microcomposition elements. How Xenakis forged *Achorripsis* is intriguing for many reasons. It is a pretty different approach to using an algorithm to generate sound. He didn't generate data using the Poisson formula then mapped the data to note values, like pitch, duration, and

[5] In color theory, any color can be obtained with the combination of the red, green, and blue. For more on color theory please see (Jackson, 2015).

intensity. Rather he created a framework that would use to define how low-level elements behave. Childs (2002) claims that it can be analyzed as a sonification mainly based on Xenakis' mapping strategies. *Achorripsis* provides insights not only for the hierarchical organization of data as musical elements in time but also on aesthetic decisions that a composer can make.

Xenakis' matrix to image matrix: An example electroacoustic composition

Converting two-dimensional image data into music which is a time-based art brings mapping problems (Yeo & Berger, 2005). Achorripsis supplies cues to solve that problem. From the visual representation of the matrix (See Fig. 1), its resemblance to a digital image file with pixels is striking. If we color-code cells according to their event values we would end up with a "stochastic picture" (See Fig. 2). And this resemblance goes further because to process a digital image we parse and convert it into a matrix in the programming environment.

Figure 1. The matrix that Xenakis designed for Achorripsis

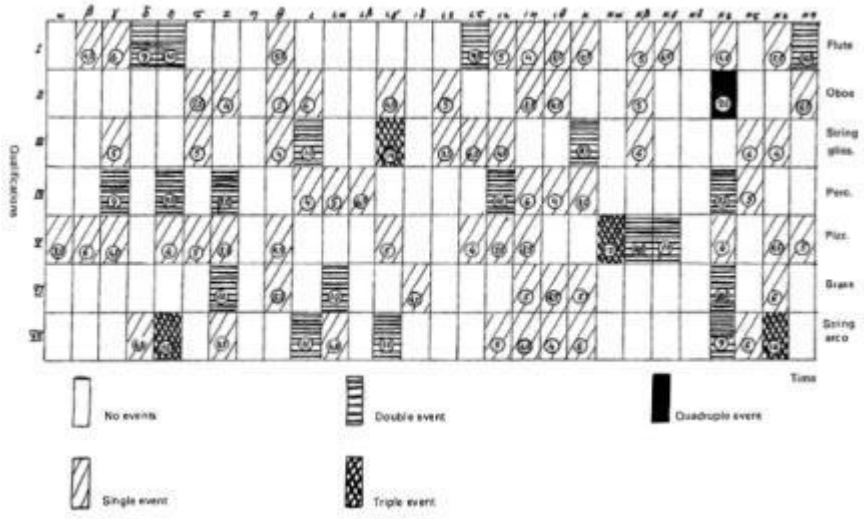
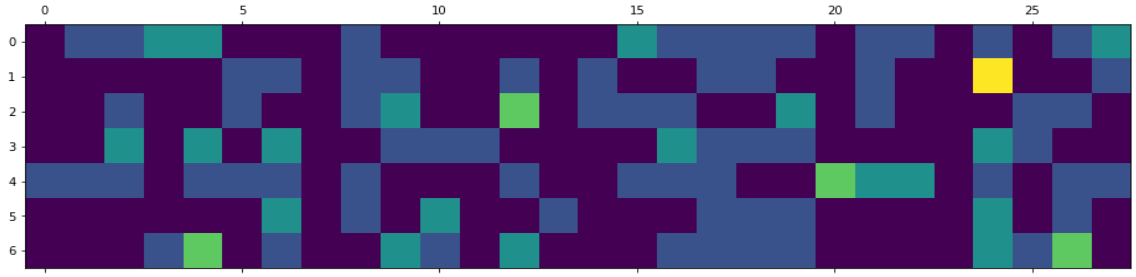


Figure 2. Achorripsis Matrix recreated with color-coding



We have to process the image files to reduce their content to get a generalized version that contains much less detail but still provides the structural elements the macro-compositional elements of the picture. Data reduction has to be performed at multiple levels to make sure the composer can pick the level of detail for the corresponding musical parameter. An image file can be divided into equal size columns and rows to create cells as in Xenakis' matrix and the average pixel value of each cell could be calculated. However, we would lose the structural quality of the picture. The desired process can be illustrated as follows: If we look at a picture from a distance we experience large sections of colors and shapes. When we get closer and closer to the painting new details reveal at

each step until we can see the brushstrokes of the painter, the cracks in the paint layers, subtle color gradients, etc. Luckily, especially research in computer vision yielded algorithms to accomplish this task. Superpixels are used for the segmentation of an image while retaining the meaning and overall look of the image. We opted in to use SLIC, a version of superpixel algorithms that utilize k-means, a machine learning algorithm that is "faster than existing methods, more memory efficient, exhibits state-of-the-art boundary adherence, and improves the performance of segmentation algorithms." (Achanta et al., 2012). Using SLIC is convenient and fast to perform segmentation with different options on the image. Depending on the arbitrary number we defined for the number of segments, the SLIC algorithm tries its best to identify similar areas. If the chosen number of segments is low then larger areas are selected by the algorithm. Increasing the number produces smaller segments, hence a more detailed picture. Then the next step is averaging the values in each segment. When we draw a line horizontally through the picture we get changing values that we can use for any parameter in our musical design. Thanks to the vast amount of data an image file can provide we can draw as many lines.

To test our method we've used a picture with 6000 px width and 4000 px height that one of the authors took with the Sony A6000 digital camera. The programming environment was Python which is popular amongst the data science and machine learning community. Using the *scikit-image* library we were able to implement the SLIC segmentation (van der Walt et al., 2014). We decided to use 30, 300, and 3000 segment numbers and the non-segmented version after experimenting with several other options. 30 segments provided the largest sections as expected. The segment areas got smaller as the segment numbers rose. In image segmentation, the extracted data by drawing horizontal lines on the picture was plotted to visualize the transformation for a better understanding of the result of choices with location and segment numbers. Next, we decided on our instrument that we would use to generate electroacoustic music.

Sonic Material

For our purpose of validating the usefulness of the image sonification method, the sound generation algorithm should have been relatively simple yet versatile. We picked granular synthesis for the project since it can generate variable textures with controlling few parameters. Granular synthesis is a method to get the slice of audio preferably less than 100 ms and then combining those sound portions in large amounts to create cloud-like textures (Roads, 2001). The sound realization of the piece was accomplished in Csound, the audio programming environment. Csound can work in the orchestra (the instrument definitions) and score (note-events) paradigm (Boulanger, 2000) so that we were able to generate a score file in Python as a list of values that describes the changes in instrument parameters. Csound renders the instrument and score definitions as an audio file which can be a short process. This workflow enables us to experiment with several options while keeping the results as Csound score file and audio file for further analysis. The software instrument is based on Csound's *grain*[6] opcode that we chose to map the *grain duration, density, and pitch* parameters since they are the most definitive ones on the sonic quality and the texture. The variability on the sound was achieved using separate *grain* functions for left and right channels while keeping grain, duration, density, and pitch the same but assigning random values for amplitude and pitch offset parameters. The only parameter for the blandly added reverb is the amount of the effect to the dry signal. The instrument accepted the 567 milliseconds of a cello sound as input which was

[6] https://csound.com/docs/manual/grain.html

demonstrating a forced bow gesture. Keeping the duration longer resulted in more like a sampler instrument sound against the granular sound which created enticing contrast throughout the piece. The piece was designed to endure 3 minutes for 6000 data points that allow 30 milliseconds for each data point. At each step, values are calculated and written to a text file for rendering in Csound later. The minimum and maximum values for mapping were based on the explicatory needs of the demo piece.

Figure 3. The Segmentation of the İmage. Top to Bottom 3000, 300, and 30 Segments. On The Left, Yellow Lines Present The Calculated Segment Boundaries by The SLIC Algorithm. The Segments With Averaged Values Are On The Right.



Figure 4. The Blue Lines Represent The Parameter And Pixel Data Mapping At Each Segmentation Level

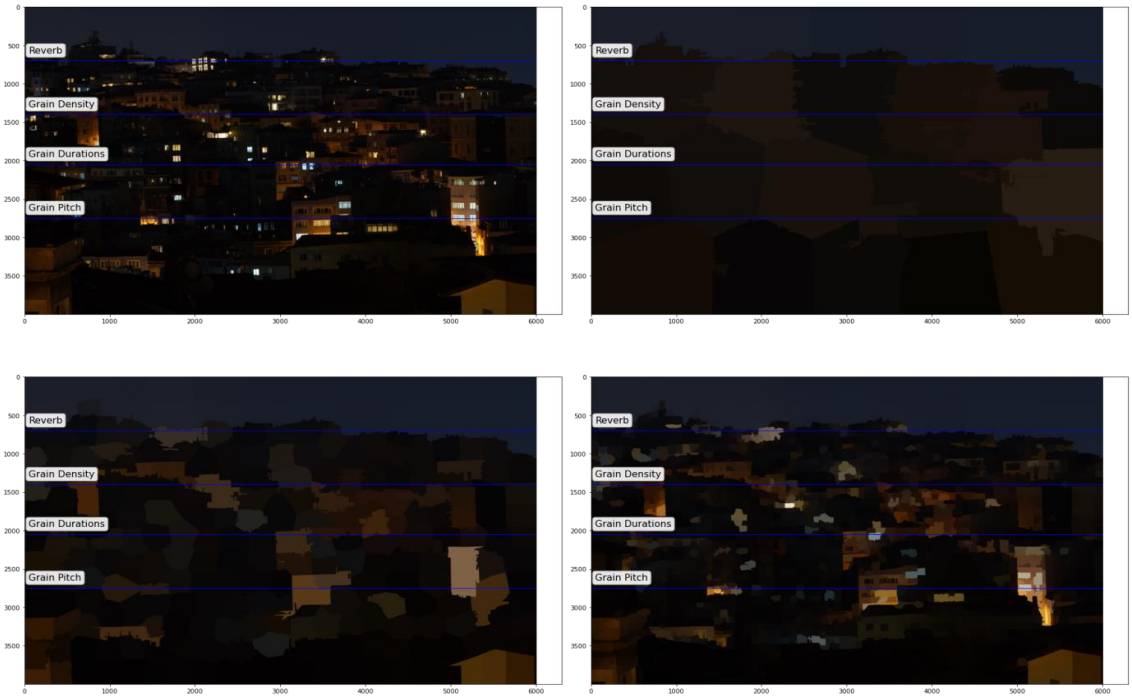
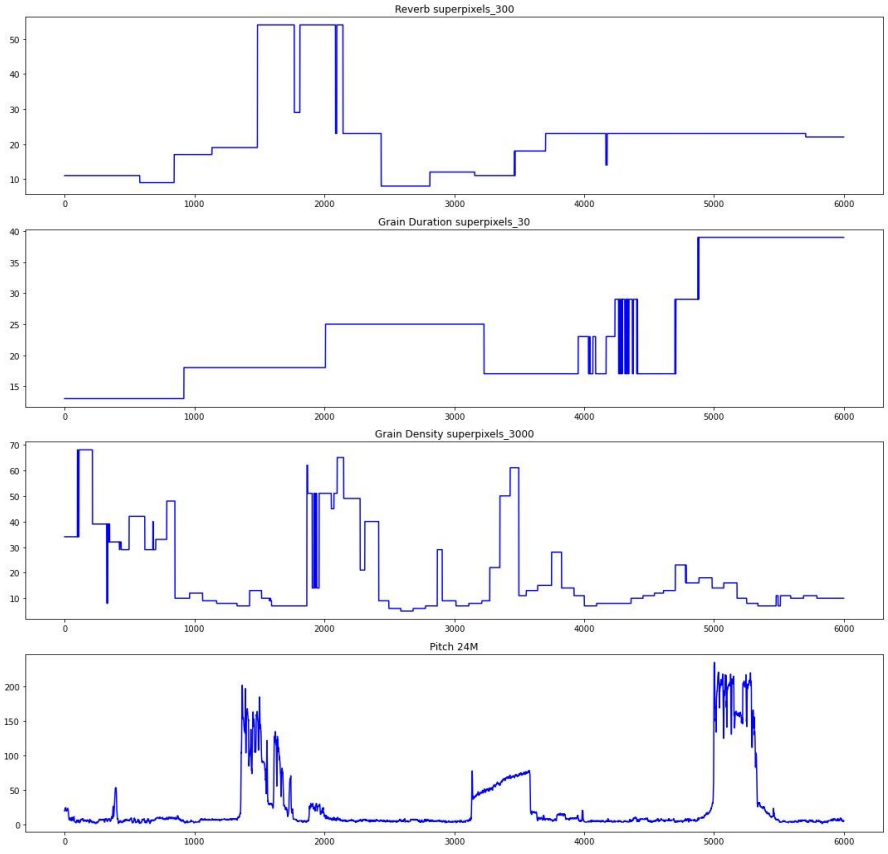


Figure 5: Visualization of Extracted Data From the Image For Each Parameter And Selected Segmentation Level For The Example Composition



Results and Discussions

We mapped data onto musical parameters at different time scales with image segmentation. (See fig.4 and fig.5) In the course of the piece, parameter values remained the same for the allocated time which resulted in significant formal structures. The generated audio[7] demonstrated that with image sonification it is viable to create a multi-scale form that overcomes the bottom-up approach inherent to sonification and algorithmic music in general. However, we should note that we had to make some design choices to make this experiment easy to process and evaluate the results: The duration of the piece was rather short; A single instrument with a limited number of parameters was used; Many aspects of electroacoustic music had to be dismissed. The proposed method will be more convincing in large-scale compositions with numerous instruments and parameters.

REFERENCES

Achanta, R., Shaji, A., Smith, K., Lucchi, A., Fua, P., & Süsstrunk, S. (2012). SLIC Superpixels Compared to State-of-the-Art Superpixel Methods. *IEEE Transactions on Pattern Analysis and Machine Intelligence*, *34*(11), 2274–2282. https://doi.org/10.1109/TPAMI.2012.120

Arsenault, L. M. (2002). Iannis Xenakis's *Achorripsis*: The Matrix Game. *Computer Music Journal*, *26*(1), 58–72. https://doi.org/10.1162/014892602753633542

Attenborough, M. (2003). Probability and statistics. In *Mathematics for Electrical Engineering and Computing* (pp. 493–532). Elsevier. https://doi.org/10.1016/B978-075065855-3/50047-4

Boulanger, R. (Ed.). (2000). *The Csound book: Perspectives in software synthesis, sound design, signal processing, and programming*. MIT Press.

Childs, E. (2002). Achorripsis: A sonification of probability distributions. *Proceedings of the 2002 International Conference on Auditory Display, Kyoto, Japan, 2002*.

Collins, N. (2009). Musical Form and Algorithmic Composition. *Contemporary Music Review*, *28*(1), 103–114. https://doi.org/10.1080/07494460802664064

Jackson, W. (2015). The Color of Digital Imaging: Color Theory. In W. Jackson, *Digital Image Compositing Fundamentals* (pp. 23–29). Apress. https://doi.org/10.1007/978-1-4842-4060-1_4

Kramer, G., Walker, B., Bonebright, T., Cook, P., Flowers, J., Miner, N., Neuhoff, J., Bargar, R., Barrass, S., Berger, J., Evreinov, G., Fitch, W., Grohn, M., Handel, S., Kaper, H., Levkowitz, H., Lodha, S., Shinn-Cunningham, B., Simoni, M., & Tipei, S. (1999). *The sonification report: Status of the field and research agenda. Report prepared for the National Science Foundation by members of the International Community for Auditory Display*.

Pennebaker, W. B., & Mitchell, J. L. (1992). *JPEG still image data compression standard*. Van Nostrand Reinhold.

Roads, C. (2001). *Microsound*. MIT Press.

Roads, C. (2015). *Composing electronic music: A new aesthetic*. Oxford University Press.

[7] https://soundcloud.com/serkansevilgen/music-example-hisarli-ahmet-symposium-paper

Spiegel, L. (2018). Thoughts on Composing with Algorithms. In R. T. Dean & A. McLean (Eds.), *The Oxford Handbook of Algorithmic Music* (Vol. 1). Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190226992.013.26

Supper, M. (2001). A Few Remarks on Algorithmic Composition. *Computer Music Journal*, *25*(1), 48–53.

van der Walt, S., Schönberger, J. L., Nunez-Iglesias, J., Boulogne, F., Warner, J. D., Yager, N., Gouillart, E., & Yu, T. (2014). scikit-image: Image processing in Python. *PeerJ*, *2*, e453. https://doi.org/10.7717/peerj.453

Xenakis, I. (1992). *Formalized music: Thought and mathematics in composition* (S. Kanach, Trans.; Rev. ed). Pendragon Press.

Yeo, W. S., & Berger, J. (2005). Application of image sonification methods to music. *In Proceedings of the International Computer Music Conference*.

Sosyal Medya ve Akademik Sanat Eğitimi Üzerine Bir Değerlendirme

An Evaluation on Social Media and Academic Art Education

Dr. Öğr. Üyesi Alper AKGÜL

Trabzon Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

alperakgul@trabzon.edu.tr

Özet

Bu çalışmada, günümüzde insan hayatında önemli bir yeri olan sosyal medya araçları ile içerik paylaşım platformları özelinde Youtube'un sanat eğitimi veren kurumlar tarafından kullanımı üzerine bir değerlendirme yapılmıştır. Bugün sosyal medya ve paylaşım platformları, iletişimin yanı sıra eğitim alanında da insanların başlıca bilgi edinme kaynağı haline gelmiştir. Çalışmada sanat eğitimi veren kurumlarımızın sosyal medya ve video paylaşım platformlarındaki etkinlikleri üzerine bir analiz yapılmıştır. Sonuç olarak, insanların günlük yaşamda sürekli faydalandığı; bir şekilde mobil iletişim araçları ve bilgisayarları vasıtası ile sürekli içinde bulundukları sosyal medya platformlarında başlangıç seviyesinde ya da ileri seviyede doğru akademik bilgiye ulaşabilmeleri için mesleki sanat eğitimi veren kurumların sosyal medyada ve paylaşım platformlarındaki etkinliklerini arttırmalarının önemi yönünde tavsiyelerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: *Mesleki Sanat Eğitimi, Mesleki Müzik Eğitimi, Sosyal Medya, Yeni Medya, Youtube.*

Abstract

In this study, an evaluation has been made on the use of Youtube by institutions providing art education, especially for social media tools and content sharing platforms, which have an important place in human life today. Today, social media and sharing platforms have become the main source of information for people in the field of education as well as communication. In this study, an analysis was made on the activities of our professional arts education institutions on social media and video sharing platforms. As a sample, a study was made on the activities of art education institutions providing music education on social media. As a result, people benefit constantly in daily life; In some way, recommendations were made on the importance of increasing the effectiveness of professional arts education institutions in social media and sharing platforms so that they can reach the correct academic knowledge at the beginning level or at the advanced level on the social media platforms they are constantly in through mobile communication tools and computers.

Keywords: *Professional Art Education, Professional Music Education, Social Media, New Media, Youtube.*

GİRİŞ

Sosyal medya kavramı internet tabanlı geniş bir platformda insanların çevrimiçi olarak etkileşime girmelerini sağlayan, kullanıcı tabanlı içerikleri değiştirmeye ve onlara katkı yapmaya ayrıca çevrimiçi topluluklara katılmalarını sağlayan servisler olarak tanımlanmaktadır (Dewing, 2012: 1). Sosyal medya; sınırları belli olan bir ortam içerisinde kullanıcıların birbirleriyle etkileşime girdiği ve kendi bağlantı listeleri üzerinden birbirlerinin paylaşımlarını ve diğer içerikleri görebildikleri internet tabanlı oluşturulmuş hizmetlerin tümüne birden verilen addır. Bu sisteme kayıtlı kullanıcılar yeni medyayı yalnızca yeni insanlarla tanışmak için kullanmamakta, etkileşimlerini mevcut çevreleriyle de sınırlı tutabilmektedir, ayrıca kullanıcılar oluşturdukları profillerinin görünürlüğünü istedikleri gibi ayarlayarak kimlerle etkileşim kurmak istediklerini de kendileri belirlemektedir (Büyükşener, 2009: 19). İnternet kullanıcılarının içerik, fikir, iç

görü, deneyim ve perspektiflerini paylaşmak için kullandıkları, metin, imaj, ses, video ve daha birçok formdaki çevrimiçi teknolojiler ve pratiklerdir (Tosun ve Levi, 2010: 94). Sosyal medya kullanımında öne çıkan ilkeler, kullanıcı odaklı, içerik üretmeyi olanaklı kılan, paylaşım güdüsünü temel alan, web 2.0 temeline dayanan sosyal ağlardır (Öztürk, 2015: 179).

Sosyal medya, insanları bir araya getiren, topluluklar oluşturmasını sağlayan, kullanıcıların oluşturduğu, üzerinde tartıştığı ve değiştirebileceği içerikler oluşturmasını ve birbirleriyle kolay bir şekilde paylaşmasını sağlayan etkileşimli web aracı olarak tanımlanabilir (Kietzmann, vd. 2011). Kullanımı kolay, ucuz ve sadece İnternet bağlantısı ile her an her yerden erişilebilen sosyal medya araçları, özellikle son yıllarda milyonlarca kullanıcıya sahip bir hale gelmiştir (İşman & Hamutoğlu, 2013; Barış & Tosun, 2013). Kullanıcıların çoğunluğunu öğretmen, öğrenci gibi genç neslin oluşturduğu düşünüldüğünde, sosyal medya araçlarının eğitim- öğretim amacıyla kullanımına yönelik çalışmaların olması, ayrıca bilgi ve iletişim çağına ayak uydurmak açısından da önemlidir (Özmen, Aküzüm, vd. 2011).

Bir sosyal medya platformu olarak Youtube, gösteri toplumunun yeni sahnesi olarak işlev görmektedir. Bu sahne televizyon gösterisinde sadece belirli kişi ve gruplara açıktı. Fakat 'kitlesel öz iletişim' özelliklerini taşıyan bir sosyal medya platformu olarak Youtube, sahnesini bütün insanlara açmaktadır. 'Broadcast Yourself' olan bu sahne hem 'kendin yayınla' hem de 'kendini yayınla' özelliğine sahiptir.

Youtube incelendiğinde sloganın bu iki anlama geldiği görülmektedir. (Fırat, 2020: 46)

Müzik Eğitimi ve Youtube

Birçok alanda müzik öğretmeninin fonksiyonlarını üstlenebilen bilgisayarların ve bilgisayar yazılımlarının müzik eğitimindeki önemi günden güne artmakta ve bu teknolojiler 21. yüzyılın çağdaş müzik eğitiminin ayrılmaz birer parçası haline gelmektedirler (Levendoğlu, 2004: 2).Youtube üzerinde müzik eğitimi alanında ilk yayınlanan videolar genellikle performansa yönelik olarak paylaşılıyordu. Günümüzde hala performans videoları yayınlanmaya devam etmektedir. Ancak performans videolarından farklı olarak bilgisayar ortamında geliştirilen programlar aracılığıyla dijital müzik eğitimi materyalleri hazırlanarak video formunda Youtube üzerinde yayınlanmaya başlamıştır. Youtube kanallarında kimi zaman etüt, eserlerin notasyon videoları hazırlanırken kimi zaman da herhangi bir müzik teorisi konusunda ders anlatımı videolarının bilgisayar programlarının farklı özelliklerinden faydalanılarak hazırlanan eğitim amaçlı videolar paylaşılmaktadır (Ayhan ve diğerleri, 2016: 2).

Müzik alanında her tür disiplin için (enstrüman, teori, ses) başlangıç aşamasında edinilen teknik bilgi ve bunun doğruluğu kişinin müzik yaşantısında çok önemli bir yere sahiptir. Bu aşamada yapılan yanlış yönlendirmeler ve edinilen yanlış bilgiler enstrüman alanında sakatlıklara kadar uzanan sonuçlar doğurabilmektedir. Teori ve diğer alanlarda ise yanlış bilgi sonucunda bilgiye ulaşmak isteyen kişi zaman kaybı yaşayabilmektedir.

Amatör olarak müzikle ilgilenmek isteyenler ile beraber, müzik alanında profesyonelleşmek isteyenler için sosyal medya ortamlarında üretilen içeriklerin doğru bilgiyi içermesi önemlidir. Bu sayede zaman kaybı önlenmiş olur. Kişilerin istedikleri sanat kurumlarıyla tanışmaları ve iletişime geçmelerini sağlamasına yardımcı olabilir. Bu durum, hem kurum hem de kişi açısından faydalı olabilir. Sosyal medya ve Youtube, insan hayatına getirdiği kolaylıklar ve bilgiye rahatlıkla ulaşabilme imkanının yanı sıra bilgi kirliliği ve yanlış bilgilerin çabuk yayılımı gibi sorunları da beraberinde

getirebilmektedir. Kullanıcıların istedikleri şekilde ve ortamda ürettikleri içeriğin ne ölçüde doğru olduğunun belirlenmesi bilgiye ulaşmak isteyen kişinin ulaşmak istediği bilgiyle alakalı olarak harcayacağı zaman ve isteğe bağlıdır. Bu kadar çeşitliliğin arasında paylaşılan bilginin niteliği önemlidir. Bu çalışmanın amacı müzik eğitimi alanında üretilen içeriklerin incelenmesi ve elde edilen veriler ışığında çeşitli önerilerde bulunmaktır.

AMAÇ

Araştırmada aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır.

1. Youtube platformunda müzik eğitimi anahtar kelimesi ile yapılan taramalardaki içeriklerin özellikleri nedir?

1.1. Bu içeriklerin izlenme sayıları ne kadardır?

1.2. İçerikler ne kadar süredir youtube platformunda yer almaktadırlar.

1.3. İçeriklerin süreleri ne kadardır.

2. Youtube platformunda müzik eğitimi anahtar kelimesi ile yapılan taramalardaki içerik üreticilerinin özellikleri nedir?

2.1. Bu içerik üreticilerinin türü nedir? (Şahıs, Kurum, İnternet Sitesi).

2.2. Bu içerik üreticiler kaç tane abone ve takipçiye sahiptir?

2.3. Bu içeriklerin konusu nedir?

YÖNTEM

Bu çalışma nitel bir araştırma olup var olan durumu ortaya koymaya amaçlayan bir durum çalışmasıdır. Durum çalışması, sınırlı bir sistemin nasıl işlediği ve çalıştığı hakkında sistematik bilgi toplamak için çoklu veri toplama kullanılarak o sistemin derinlemesine incelenmesini içeren metodolojik bir yaklaşımdır (Chmiliar, 2010). Merriam (2013) ise durum çalışmasını sınırlı bir sistemin derinlemesine betimlenmesi ve incelenmesi olarak tanımlamaktadır. Öte yandan, Creswell (2007)'e göre durum çalışması; araştırmacının zaman içerisinde sınırlandırılmış bir veya birkaç durumu çoklu kaynakları içeren veri toplama araçları (gözlemler, görüşmeler, görsel-işitseller, dokümanlar, raporlar) ile derinlemesine incelediği, durumların ve duruma bağlı temaların tanımlandığı nitel bir araştırma yaklaşımıdır.

2 Haziran 2021 tarihinde saat 12:01'de yapılan youtube aramasında ortaya çıkan veriler Youtube'un en çok izlenen filtresi kullanılarak sıralanmıştır. Yapılan araştırma sonucunda çıkan sonucun ekran resmi kaydedilmiştir. Sırasıyla en çok izlenenden geriye doğru videolara numara verilmiştir. Müzik eğitimi başlığı veya etiketini içerip konu ile alakalı olmayan videolar sıralamaya alınmamıştır.

Evren Örneklem

Araştırmanın evrenini Türkçe müzik eğitimi, anahtar kelimesi araması sonucunda elde edilen videolar, örneklem grubunu ise bu anahtar kelimeler ile yapılan arama soncunda en çok izlenen ilk yirmi video oluşturmaktadır.

Sınırlılıklar

Araştırma 2 Haziran 2021 tarihi saat 11:00 itibari ile Mozilla-Firefox web tarayıcısında yapılan aramada kullanılan müzik eğitimi başlangıç kelimesi ile sınırlıdır.

Türkçe dili ile yapılan arama ile ve Youtube'un en çok izlenen filtresine göre oluşturduğu sıraya gör en çok izlenen ilk 20 video ile sınırlıdır.

BULGULAR

1.İçeriklerin özelliklerinin belirlenmesine yönelik bulgular.

1.1 İzlenme sayılarına yönelik bulgular.

Tabloda araştırmada elde edilen videoların izlenme sayıları ortaya konmuştur.

Tablo 1. Youtube'da Müzik Eğitimi Anahtar Kelimesi Araması Sonucu Ortaya Çıkan Videoların İzlenme Sayıları.

Video	İzlenme Sayısı
1	809.000
2	762.000
3	362.000
4	322.000
5	310.000
6	304.000
7	301.000
8	297.000
9	236.000
10	220.000
11	182.000
12	175.000
13	123.000
14	104.000
15	86.000
16	79.000
17	77.000
18	68.000
19	67.000
20	55.000

Tablo 1'de müzik eğitimi anahtar kelimesi sonucu yapılan tarama sonucu ortaya çıkan videoların izlenme süreleri bulunmaktadır. Videoların izlenme sayılarının oldukça yüksek olduğu gözlemlenmektedir.

1.2. Eklenme Süresine Yönelik Bulgular

Tabloda platforma eklenen videoların ne kadar süre önce platforma yüklendiğine dair bilgiler ortaya konulmuştur.

Tablo 2. Youtube'da Müzik Eğitimi Anahtar Kelimesi Araması Sonucu Ortaya Çıkan Videoların Eklenme Sürelerine (Platformda Bulunma Süresi)

Video	Eklenme Süresi
1	4 Yıl Önce
2	1 Yıl Önce
3	1 Yıl Önce
4	6 Yıl Önce
5	3 Yıl Önce
6	3 Yıl Önce
7	1 Yıl Önce
8	1 Yıl Önce
9	6 Yıl Önce
10	1 Yıl Önce
11	1 Yıl Önce
12	1 Yıl Önce
13	1 Yıl Önce

14	1 Yıl Önce
15	4 Yıl Önce
16	3 Yıl Önce
17	1 Yıl Önce
18	4 Yıl Önce
19	3 Yıl Önce
20	1 Yıl Önce

Tablo 2'de müzik eğitimi anahtar kelimesi sonucu yapılan tarama sonucu ortaya çıkan videoların Youtube' platformuna eklenme, platformda bulunma süreleri belirlenmiştir. Videoların en eskisi altı yıl önce en yenileri ise son bir yıl içerisinde eklendiği gözlemlenmiştir.

1.3. İçeriklerin Sürelerine Yönelik Bulgular

Tabloda platforma yüklenen videoların sürelerine yönelik bilgiler ortaya konulmuştur.

Tablo 3. Youtube'da Müzik Eğitimi Anahtar Kelimesi Araması Sonucu Ortaya Çıkan Videoların Süreleri.

Video	Süre
7,8,9,11,12,14,18	4 Dakikadan Kısa
1,2,3,4,5,16,19	4-20 Dakika Arası
6,10,13,15,17,20	20 dakikadan fazla

Tablo 3'te müzik eğitimi anahtar kelimesi sonucu yapılan tarama sonucu ortaya çıkan videoların süreleri ortaya konmuştur. Dört dakikadan kısa olan videolar ile dört-yirmi dakika arası olan videoların eşit sayıda olduğu ve daha çok tercih edildiği görülmektedir.

2. İçerik Üreticilerinin Özelliklerine Yönelik Bulgular

Tabloda içerik üreticilerine, bu üreticilerin abone sayılarına ve üretilen içeriklerin türüne yönelik bulgular ortaya konulmuştur.

Tablo 4. İçerik Üreticilerine, Üreticilerinin Abone Sayılarına, Üretilen İçerik Türüne Yönelik Bulgular

Video	Üretici	Abone Sayısı	İçerik
1	Şahıs 1 (Öğretmen)	104.000	Piyano Dersi Başlangıcı
2	Şahıs 2(Öğretmen)	839.000	Müzik Kulak Testi
3	Özel Kurum	24.100	Piyano Dersi Başlangıcı
4	Özel Kurum	123.000	Nota Eğitimi
5	Şahıs 1 (Öğretmen)	104.000	Kalimba Dersi
6	Şahıs 1 (Öğretmen)	104.000	Piyano Dersi Müzik Alfabesine Giriş
7	Özel Kurum	503.000	Nota Değerleri Süre Zaman İşareti
8	Özel Kurum	59.500	Minik Eller Büyük Hayaller Anadolu Orff Müzik Eğitimi Projesi
9	Özel Kurum (	59.000	Minik Eller Büyük Hayaller Anadolu Orff Müzik Eğitimi Projesi
10	Şahıs 3 (Öğretmen)	36.200	Ukulele Dersi 1Sağ El Sol El Tutuş- C Akoru-İlk Ritim Modeli

11	Şahıs 4 (Öğretmen)	9.860	Beden Ritimleri
12	Şahıs 2(Öğretmen)	839.000	Solfej Eğitimi 1
13	Şahıs 3 (Öğretmen)	36.200	Ukulele Dersi, Fa majör Tonunda İlk Şarkı Çalışması
14	Şahıs 5 (Öğretmen)	2670	Müzikli Ritim Oyunu
15	Şahıs 3 (Öğretmen)	36.200	Ukulele Dersi Akorlar Arası Geçiş Ve G Akoru
16	Şahıs 3 (Öğretmen)	36.200	Kalimba Dersi Yağ Satarım Şarkısı
17	Şahıs 3 (Öğretmen)	36.200	Deniz Ve Mehtap Şarkısı İle C-F-G Geçişi
18	Kurum	45.000	Ezo Sunal İle Eğitimde Orff
19	Şahıs 6 (Öğretmen)	1.790	Müzik Eğitimi
20	Şahıs 3 (Öğretmen)	36.200	Ukulele Dersi Akorlar Arası Geçiş Ve G Akoru

Tablo 4'te görüldüğü gibi içerik üreticilerinin çoğunluğunu şahıslar oluşturmaktadır. Tabloda içerik üreticilerinin birden fazla videosu da sıralamaya girmiştir. Bunun için içerik üreticilerine numaralar verilmiştir. Bu numaralandırma "Şahıs 1, Şahıs 2" şeklinde yapılmıştır. Araştırma kapsamında incelenen en çok izlenen ilk yirmi videonun on dördü altı farklı öğretmen tarafından üretilmiştir. Diğer altı video ise özel kurumlar tarafından üretilmiştir. Bu kurumlar arasında bir banka bir internet alışveriş sitesi, bir müzik aletleri mağazası bir de uluslararası müzik aleti üreticisi olan bir şirketin Türkiye temsilciliği tarafından üretilen bir içerik olduğu görülmektedir.

Tablo 4'te İçerik üreticilerinin abone sayılarına abone ve takipçi sayılarına bakıldığında en çok abone sayısının Sekiz Yüz Otuz Dokuz Bin ile Şahıs 2'ye ait olduğu en az takipçi sayısının Bin Yedi Yüz Doksan abone ile Şahıs 6'ya ait olduğu görülmektedir.

Yine Tablo 4'te içerik üreticilerinin youtube platformuna yüklediği videoların hangi başlık ve konuları içerdiği hakkında bilgilendirme yapılmıştır. Burada ağırlıklı olarak başlangıç müzik eğitimi ana başlığı altında çeşitli enstrümanlara yönelik bilgilendirme, şarkı öğretimleri, şarkılara yönelik akor ve çalım tekniği gösterimleri ile orf ve beden ritimleri üzerine bilgilendirme içeren çalışmalar yer almıştır.

SONUÇ ve TARTIŞMA

2020 yılında Dünya Sağlık Örgütü tarafından tüm dünyada ilan edilen COVİD-19 salgını sürecinden sonra sosyal medya, mobil iletişim ve internet hayatın merkezinde her alanda daha çok yer almış; bu durum kendini müzik ve müzik eğitim alanında da göstermiştir. Araştırma sonuçlarına bakıldığında son bir yılda Youtube platformuna yüklenen video sayısının önceki yıllara göre eklenen video sayısından fazla olduğu (on bir video) görülmektedir. Yine izlenme sayısına bakıldığında en çok izlenen videonun dört yıl önce yüklendiği fakat son bir yıllık süreçte platforma yüklenen videonun en çok izlenen videoya oldukça yakın bir izlenme oranına sahip olduğu görülmektedir. Keza en çok izlenen üçüncü videonun izlenme sayısına bakıldığında bu videonun da oldukça büyük bir izlenme sayısına sahip olduğu ve son bir yıl içinde yüklendiği görülmektedir. Özellikle salgın sonrası süreçte hem üretimin hem de izlenme sayılarının artış eğiliminde olduğu görülmektedir. Video üreticilerinin abonen sayılarına bakıldığında oldukça yüksek sayılara ulaştıkları görülmektedir. 2020 yılı Mart ayından itibaren pandemi sebebiyle üniversite bünyelerinde başlatılan uzaktan eğitim süreçleri ile internet tabanlı

eğitim ve öğretim yoğun olarak kullanılmaktadır. Bu süreç, üniversitelerin internet ve sosyal medya tabanlı çalışmalarına daha ağırlıklı olarak yönelmesine sebebiyet vermiştir. Kendi eğitim öğretim faaliyetlerini sürdürebilme gayretinin yanı sıra, sosyal medya platformlarında da içerik üretimi başlamıştır. Bu içerikler, şu an için daha çok yürütülen internet altyapısı ile ilgili teknik bilgiler içeren videolardan oluşan, üniversitelerin uzaktan eğitim merkezleri tarafından oluşturulan içeriklerdir. Müzik ve müzik eğitim alanında, salgından kaynaklanan zorunlu sürecin hızlıca gelişmesinden dolayı çeşitli aksaklıklar yaşansa da kurumlar ve personel büyük çabalarla sürece uyum sağlamaya çalışarak eğitim öğretim sürecini yürütmektedir. Bu süreç sonucunda edinilen birikim ile sanat eğitimi veren akademik kurumlar sosyal medya platformlarında ve Youtube'da ön planda olabilirler.

Araştırmadan elde edilen sonuçlar ışığında genel olarak Türkiye sanat ve eğitimine yönelik akademik çevrelerin sosyal medya ve internet platformlarında içerik oluşturma açısından salgın süreci de dahil olmak üzere etkin olmadığı gözlenmiştir. Ülkemizde müzik alanında hizmet veren ve köklü geçmişe sahip olan konservatuvarlar, eğitim fakültesi müzik öğretmenliği bölümleri, güzel sanatlar fakülteleri bünyesinde yer alan müzik bölümlerinin ülkemizde ve dünyada (üretebilecekleri yabancı dilde içeriklerle) müzik eğitiminin bütün disiplinleri için insanların sağlıklı bilgiye ulaşabilmeleri açısından etkin olmaları çok önemlidir. Akademik bilginin insanlara ulaşması için bu tür platformlar etkin bir işleve sahiptir. Bir müzik öğretmeni ürettiği bir video ile yüzbinlerce kişiye çok kısa bir sürede ulaşabilmektedir. Buradan hareketle akademinin sahip olduğu birikimi insanların hizmetine sunması ve onların doğru bir şekilde yönlendirmelerini sağlaması sanat eğitiminin ve akademinin gelişimi açısından da önemlidir.

ÖNERİLER

Sanat eğitimi veren akademik kurumların müzik ve müzik eğitimi alanı içindeki çeşitli branşlarda içerik oluşturup, sosyal medya ortamlarında daha geniş bir paylaşım içinde bulunmaları sağlanmalıdır. Enstrüman çalımı, enstrüman ile ilgili teknik bilgi ve başlangıç bilgilendirmelerinin yanı sıra giriş yetenek sınavları mesleki sanat eğitimi veren kurumlar için çok önemli bir yere sahiptir. Bu kurumların bünyelerinde bulunan akademisyenler ile kendi kurumlarının sınav yapısı ile ilgili içerikleri oluşturması sağlanmalıdır. Bu içeriklerin sosyal medya platformlarında paylaşımı insanların doğru bilgiye ulaşmasına etkili bir şekilde olanak sağlayabilir.

Sanat eğitimi veren akademik kurumların üniversiteleri bünyelerinde bulunan iletişim fakülteleri ile işbirliğinde bulunarak içerik oluşturma konusunda profesyonel destek almaları sağlanmalıdır. Youtube platformu ile beraber diğer platformlarda da hem Türkçe hem de yabancı dillerde içerik üretilmelidir. Bu sayede uluslararası etkileşim sağlanarak akademisyenlerin veya öğrencilerin uluslararası etkileşimde bütün dünya ile iletişimde olmaları sağlanabilir. Sanat eğitimi veren kurumlar konser, resital, sergi gibi etkinliklerini sosyal medya paylaşım platformlarından paylaşarak akademik bilgiyi insanlara sunmalıdır. Müzik alanında akademik bilginin ve uzun yıllara dayanan tecrübenin topluma yayılması için bu tür platformlar etkin bir şekilde kullanılmalıdır.

KAYNAKÇA

Büyükşener, E, (2009) Türkiye'de Sosyal Ağların Yeri Ve Sosyal Medyaya Bakış (Bildiri) Türkiye'de İnternet Konferansı Bildirileri 12-13 Aralık 2009 Bilgi Üniversitesi, İstanbul

Barış, M.F., & Tosun, N. (2013). "Sosyal Ağ Ve E-Portfolyo Entegrasyonu: Facebook Örneği", Eğitim Ve Öğretim Araştırmaları Dergisi. Journal Of Research İn Education And Teaching, 2(2). 122-129

Chmiliar, L. (2010). Multiple-Case Designs. In A. J. Mills, G. Eurepas & E. Wiebe (Eds.), Encyclopedia Of Case Study Research (Pp 582-583). USA: SAGE Publications.

Creswell, J. W. (2007). Qualitative İnquiry & Research Design: Choosing Among Five Approaches (2. Baskı). USA: SAGE Publications.

Dewing, M. (2020) Social Media: An Introduction Publication No. 2010-03-E Ottawa, Canada, Library Of Parliament (Rewised Edition 2020)

Fırat, Y. (2020) Gösteri Toplumunun Yeni Aktörleri Youtuberlar, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Adıyaman, Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İşman A., & HamutoğLu, N.B. (2013). "Sosyal Ağların Eğitim-Öğretim Sürecinde Kullanılması İle İlgili Karma Öğrenme Öğrencilerinin Görüşleri, Sakarya Üniversitesi Örneği". *International Journal Of New Trends İn Arts, Sports & Science Education*, *2*(3).

Kietzmann, J.H., Hermkens, K., Mccarthy, I.P., Silvestre, B. S. (2011). Social Media? Get Serious! Understanding The Functional Building Blocks Of Social Media. *Business Horizons*, *54*(3), 241–251.

Levendoğlu O. (2004). Teknoloji Destekli Çağdaş Müzik Eğitimi, (Bildiri) 1924-2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu, S.D.Ü, 7-10 Nisan 2004, Isparta.

Merriam, S. B. (2013). Nitel araştırma: Desen ve uygulama için bir rehber (3. Baskıdan Çeviri, Çeviri Editörü: S. Turan). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Özmen, F., Aküzüm, C., SünküR, M., Baysal, N. (2011). Sosyal Ağ Sitelerinin Eğitsel Ortamlardaki İşlevselliği. (Bildiri) *6th. International Advanced Technologies Symposium (Iats'11),* 16-18.

Öztürk, T. (2015), Müzik İcracılarının Kültür Endüstrisi Ve Dinleyici Beklentileri Arasında Yeni Medya Bağlamında Uyum Stratejileri, (Yayınlanmamış Doktotra Tezi), İstanbul, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü.

Tosun, N. B., Levi, E. (2010). Marka Topluluğu Yaklaşımında Sosyal Medyanın Kullanımı. Filiz Aydoğan-Ayşen Akyüz (Der). İkinci Medya Çağında İnternet içinde (ss. 93-120), İstanbul: Alfa.

Sesini Profesyonel Olarak Kullanan ve Kullanmayan Meslek Gruplarında Ses Bozukluklarının Nedenleri ve Sıklığının Farkları

The Efficiency of the Voice Therapy of Voice Disorders and the Factors Effecting the Success

Doç. Dr. Arzu TÜZÜNER

Başkent Üniversitesi Ankara Hastanesi KBB Bölümü

Öğr. Gör. Ersoy SAKLICA

Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü

ersoysaklica@hotmail.com

Özet

Ses bozukluğu, sesin kalitesi, tınısı ve gürlüğünde bireyin yaşına ve cinsiyetine göre anormal sayılabilecek düzeyde oluşan değişikliklerdir. Nedenleri vokal kordların yapısal bozuklukları, nörojenik hastalıklar veya larengeal kaslarda oluşan tonus bozukluklarının sebep olduğu fonksiyonel ses hastalıklarıdır. Sesin gündelik yaşamdaki rolü özellikle profesyonel ses kullanıcılarında normal popülasyona göre daha büyük bir önem taşır. Aynı zamanda bu meslek grupları sesin yoğun ve aşırı kullanımına maruz kalındığından ses bozukluğu oluşması açısından daha büyük risk taşımaktadırlar. Çalışmamızın amacı ülkemizde ses bozuklukları ile tedavi beklentisi olan hastalarda, profesyonel ses kullanıcısı oranının belirlenmesi ve profesyonel ses kullanıcılarında en sık hangi ses bozukluklarının görüldüğünün belirlenmesidir.

Çalışmamıza 2018 – 2020 yılları arasında Ankara Başkent Üniversitesi Tıp Fakültesi Kulak Burun Boğaz kliniğine ses bozukluğu şikayetiyle başvuran18 yaş ve üzeri toplam 241 erişkin hasta (%46 kadın, %54 erkek) dahil edildi. Hastaların yaş, cinsiyet, meslek, sigara öyküsü ile muayene bulguları kaydedildi. Hastalar profesyonel ses kullanıcısı olanlar ve olmayanlar şeklinde iki ana gruba ayrıldı. Bu iki grup demografik verileri ve ses bozukluğu tipleri açısından birbiriyle karşılaştırıldı.

Profesyonel ses kullanıcısı (PSK) olan hastaların diğer gruba göre 45 yaş altı yaş grubunda olduğu tesbit edildi. PSK olan grupta sigara içme oranı diğer gruba göre istatiksel olarak anlamlı düzeyde daha yüksekti. PSK grubunda, benign ve fonksiyonel ses bozukluklarının diğer tanılara göre görülme oranı, diğer gruba göre istatiksel olarak anlamlı düzeyde yüksek olarak tespit edildi.

PSK ları mesleki zorlanmaya bağlı oluşan fonksiyonel ses bozukluğu ve benign organik lezyonlardan daha sık etkilemektedirler. Bu hastalıkların tedavisi büyük oranda ses terapisi olduğundan PSK da ses eğitimi ve terapisinin yeri daha büyük bir önem arz eder.PSK nın ses ile ilgili sorunları daha erken yaşlarda ortaya çıkmaktadır. Sigara kullanımları PSK da diğer gruba göre daha yüksek bulunmuş olup, malign hastalık oranının daha düşük izlenmesinin başlıca nedeni olarak kabul edilmiştir.

GİRİŞ

Sesin yoğun ve kötü kullanımı, ses bozukluğu oluşumunda en önemli faktörlerdir. Bununla birlikte şiddetli öksürük, boğaz temizleme ve ses teli cerrahilerinden sonra halen larenks kaslarında gerilimin devam etmesi de görülebilen diğer nedenler arasındadır. Özellikle iş yaşamında ses kullanımının birincil planda olduğu meslek gruplarında uzun vadede birbirini takip eden vokal travmalar ses kalitesinin bozulması ile sonuçlanabilmektedir. Profesyonel ses kullanıcıları; Mesleklerini icra ederken

kullandıkları en önemli enstrümanı sesi olan ya da yaptıkları işin niteliğini artırmak için sesini kullanan kişilerdir. Başta ses ve tiyatro sanatçıları, oyuncular olmak üzere din görevlileri, müezzinler, öğretmenler, avukatlar, politikacılar, çağrı merkezi çalışanları, banka görevlileri, tezgahtarlar, satış elemanları, doktorlar vb. mesleğini sesiyle icra eden ya da icra ederken kullandığı en önemli enstrüman ses olan pek çok iş grubu bu tanımın içerisinde yer alır. Ses kalitesinde bozulma, buna eşlik eden boğazda kuruluk, boğazda yanma, boğazda takılma hissi ve sık boğaz temizleme gibi yaşam kalitesini bozan ılımlı semptomlardan, bireyin mesleki hayatını idame ettirmesini engelleyecek düzeyde şiddetli ses kaybına kadar geniş bir spektrumda sorunlara neden olabilmektedir. Bu nedenle özellikle elit ses sanatçılarında performans esnasında larenksin değerlendirilmesi de gerekmektedir.[1]

Ses bozuklukları yapan nedenler temel olarak 3 ana gruba ayrılmaktadır.

1) Yapısal bozukluklar: Vokal kordların (ses tellerinin) fiziksel yapısında değişikliğe yol açan her lezyon bu grup içerisinde yer almaktadır. Benign (iyi huylu) ve malign (kötü huylu) larengeal lezyonlar olmak üzere iki gruba ayrılır. Benign larengeal lezyonlar arasında en sık görülenleri; vokal kord nodülleri, vokal kord polipleri, vokal kord kistleri, vokal kord reinke ödemi, vokal kord granulomları ve varikoid (genişlemiş) damarlar olup, malign laringeal lezyonlar arasında ses tellerinin en sık görülen kanseri squamöz (yassı) hücreli kanserlerdir.

2) Nörojenik hastalıklar. Spazmodik disfoni, ses teli felçleri, vokal tremor (ses teli titremesi) gibi santral ya da periferik sinir sisteminde meydana bir probleme bağlı oluşabilir.[2]

3) Fonksiyonel ses bozuklukları: Vokal kord kaslarının herhangi bir organik veya nörolojik hastalık olmaksızın, aşırı zorlanmasına bağlı ortaya çıkan ses bozukluklarıdır. Bu aşırı kas fonksiyonu sonucunda ses tellerinin farklı düzeyde kapanması engellenmiş olur ve havalı veya kısık bir ses çıkmasına, yahut yalancı ses tellerinin fonasyona katılması ile sesin kaba ve pürüzlü çıkmasına neden olabilir.

Özellikle son dönemde yaşanan COVID-19 pandemisi de profesyonel ses sanatçılarının gerek mesleği icra etmesini, gerekse ses eğitimlerinin uygun ortamlarda yapılmasının güçlüğü nedeniyle özellikle fonksiyonel ses bozukluklarında artış olmasına neden olmuştur. Organik ses bozuklukları ise sahne performansının azalması nedeniyle nispeten daha az görülmeye başlanmıştır[2] Bununla birlikte pandemi döneminde kilo alımı da larengofarengeal reflüyü tetiklemesi açısından risk faktörüdür. Ayrıca hareketsizlik de akciğer kapasitesi ve vücut postüral dengesinin bozulmasına neden olup maksimum fonasyon zamanı ile ses şiddetini etkilemektedir. Eğer ses kısıklığına öksürük şikayeti de eşlik ediyorsa olası akciğer patolojilerini dışlamak için akciğer görüntülemesi gerekebilir.[4-5]

Bu çalışmanın amacı Ankara Başkent Üniversitesi Tıp Fakültesi Kulak Burun ve Boğaz Anabilim Dalı polikliniğine ses bozuklukları ile başvuran hastalarda profesyonel ses kullanıcısı oranının belirlenmesi ve profesyonel ses kullanıcılarında en sık hangi ses bozukluklarının görüldüğünün belirlenmesidir.

MATERYAL VE METOD

Hastaların analizinde ortalama ve dağılım gibi tanımlayıcı istatistik verileri kullanılmıştır. Veriler kategorize edilmiş olup, kategorik veriler sayı ve yüzde olarak verilmiştir. Kolmogorov – Smirnov testi yapılmıştır. Kategorik değişkenler ki – kare testi ve fisher – exact testleri ile birbirleri arasında karşılaştırılmıştır. P değeri 0,05'ten küçük

değerler istatistiksel olarak anlamlı kabul edilmiştir. Tüm istatistiksel analizler ticari bir yazılım olan IBM SPSS Statistics Version 23.0.Armonk programı aracılığıyla yapılmıştır.

Çalışmamıza 2018 – 2020 yılları arasında Ankara Başkent Üniversitesi Tıp Fakültesi Kulak Burun Boğaz kliniğine başvuran ve R49, J38, C32, D02 ve D11 ICD tanı kodları konulan 18 yaş ve üzeri toplam 241 erişkin hasta (%46 kadın, %54 erkek) dahil edildi. Hastaların dosya kayıtlarına retrospektif olarak yapılan aramalar neticesinde ulaşıldı. Hastaların yaş, cinsiyet, meslek, sigara öyküsü ve videolarengostroboskopik (VLS) muayene bulguları kaydedildi. Hastalar profesyonel ses kullanıcısı olanlar ve olmayanlar şeklinde iki ana gruba ayrıldı. Bu iki grup demografik verileri ve ses bozukluğu tipleri açısından birbiriyle karşılaştırıldı. Fonksiyonel ses bozukluğu olan hastaların sınıflandırılmasında Koufman ve Morrison'ın önerdiği sınıflama kullanılmıştır.[6] Hastaların meslek grupları 10 a ayrıldı.

1) Ofis Çalışanı

2) Öğretmen

3) Ev Hanımı

4) Din Görevlisi

5) Emekli Memur

6) Sağlık Çalışanı

7) Sekreter veya Çağrı Merkezi Çalışanı

8) Öğrenci

9) Ses Sanatçısı

10) Diğer (aşçı, tüccar, çiftçi, vb.)

11) Avukat, yönetici

Hastaların tanıları 5 gruba ayrıldı:

1) Benign Larengeal Lezyonlar

2) Premalign Larengeal Lezyonlar

3) Malign Larengeal Lezyonlar

4) Fonksiyonel Ses Bozuklukları

5) Nörolojik Ses Bozuklukları

SONUÇLAR

Hastalara ait genel veriler Tablo 1 de verilmiştir. Cinsiyet dağılımı açısından anlamlı fark bulunmamakta idi. Yine her iki cinsiyet arasında yaş ortalaması açısından anlamlı farklılık yoktu. Meslek dağılımına göre hastaların 11 ayrı kategoride dağılım gösterdiği görülmekle birlikte istatistiksel değerlendirme için 3 ana grupta değerlendirme yapıldı. Buna göre hastalar sesini yoğun kullananlar, ortalama düzeyde kullananlar ve az kullananlar olarak kategorize edildi.

Tablo 1- Genel Veriler

Kategoriler	
Cinsiyet	
Kadın	90
Erkek	87
Yaş	
Min	19
Max	90
Mean/S.D	51+15,86
Yaş Grubu	
25-34	23
35-44	37
45-64	72
64+	45
Sigara	
İçiyor	81
İçmiyor	96
Meslek	
Ofis Çalışanı	20
Öğretmen	26
Ev Hanımı	22
Din Görevlisi	18
Emekli	37
Sağlık Çalışanı	9
Sekreter/Çağrı merkezi çalışanı	9
Öğrenci	7
Ses sanatçısı	13
Diğer	13
Avukat/ Yönetici	3
Tanı	
Benign	61
Premalign	20
Malign	13
Fonksiyonel	67
Nörolojik	16
Profesyonel Ses Kullanıcısı	
Evet	72
Hayır	105

Profesyonel ses kullanıcısı (PSK) olan ve olmayan hastaların yaş ,yaş grubu , cinsiyet ve sigara kullanım alışkanlıklarına göre dağılımı ve istatiksel analizine dair veriler Tablo 2 de verilmiştir. Buna göre profesyonel ses sanatçısı olan ve olmayan hastalar arasında cinsiyet dağılımı ve yaş ortalaması açısından istatiksel olarak anlamlı farklılık yoktu. Yaş grubuna göre dağılım açısından değerlendirildiğinde PSK olan hastaların istatiksel olarak anlamlı düzeyde 45 yaş altı yaş grubunda olduğu dikkat çekmekteydi. Sigara içmeyenlerin/içenlere oranı PSK olan grupta istatiksel olarak anlamlı düzeyde daha yüksekti. Tanıların dağılımına göre karşılaştırma yapıldığında ise PSK olanlarda benign ve fonksiyonel ses bozukluklarının diğer tanılara göre görülme oranının istatiksel olarak anlamlı düzeyde yüksek olduğu tespit edildi.

Tablo 2.

Kategoriler	Profesyonel Ses Kullanıcısı HAYIR (N=105) EVET(N=72)		P
Cinsiyet			
Kadın	50	40	0,29
Erkek	55	32	
Yaş			
Mean/S.D	55,08±15,82	45,05±14,04	0,20
Yaş Grubu			
25-34	7	16	
35-44	14	23	
45-64	49	23	0.00
64+	35	10	
Sigara			
İçiyor	39	39	0,001
İçmiyor	57	42	
Tanı			
Benign	26	35	0,00
Premalign	18	2	
Malign	11	2	
Fonksiyonel	38	29	
Nörolojik	12	4	

Meslek gruplarına göre tanıların dağılımına bakıldığında meslekler kategorisel değerlendirme yapılabilmesi için üç grupta değerlendirildi. Buna göre sesini yoğun kullananlar, orta düzeyde kullananlar ve az kullananlar olarak değerlendirildiğinde sesini çok kullanan mesleklerde benign ve fonksiyonel patolojilerin diğer meslek gruplarına göre istatiksel olarak anlamlı yüksek olduğu görüldü (p=0,001).

Tablo 3. Meslek Gruplarına Göre Tanıların Dağılımı

		TANI					Total
		1,00	2,00	3,00	4,00	5,00	
MESLEK	1,00	7	4	0	7	2	20
	2,00	16	0	1	8	1	26
	3,00	7	1	0	13	1	22
	4,00	5	2	1	8	2	18
	5,00	5	7	7	9	9	37
	6,00	3	1	1	3	1	9
	7,00	5	0	0	4	0	9
	8,00	2	1	1	3	0	7
	9,00	8	0	0	5	0	13
	10,00	3	4	2	4	0	13
	11,00	0	0	0	3	0	3
Total	Count	61	20	13	67	16	177

		Ses kullanım düzeyine göre meslekler			Total
		orta	çok	az	
tanı	1,00	10	34	17	61
	2,00	5	2	13	20
	3,00	1	2	10	13
	4,00	13	25	29	67
	5,00	3	3	10	16
Total		32	66	79	177

TARTIŞMA

Fonksiyonel ses bozuklukları; sesin kötü ve yanlış kullanımı neticesinde larenkste disorganize kasılmalar sonucunda meydana gelen, organik bir vokal kord patolojisinin eşlik etmediği, sesin kalite, tını ve gürlüğünde meydana gelen bozuklukları kapsayan bir hastalık grubunu oluşturmaktadır. Temel olarak fonotravma, psikojenik ve nörojenik faktörler fonksiyonel ses bozukluklarının omurgasını oluşturur. Psikojenik nedenlerin başında günlük yaşamda oluşan akut veya kronik stres, anksiyete, depresyon gibi rahatsızlıklar gelmektedir.[7] Bu durum gündelik hayatın büyük kısmını oluşturan çalışma saatlerinin yol açtığı yıpranmaya bağlı olabilir ve PSK da neden fonksiyonel bozuklukların daha sık görüldüğünü açıklar. Nitekim çalışmamız da benzer bir neticeye ulaşmıştır.

Nörolojik nedenler arasında da Parkinson hastalığı, multipl skleroz (MS), myastenia gravis, amyotrofik lateral skleroz (ALS) ve serebrovasküler olay (SVO, inme) gibi rahatsızlıklar sayılabilir.[8] Ayrıca sesinde sorun yaşamaya başlayan profesyonel ses kullanıcılarında düşük ses perdesi ile birlikte yetersiz nefes desteği ve Tip III kas gerilim disfonisinin beraber görüldüğü bogart –bacart sendromu da ortaya çıkabilmektedir. Bu hastalık tablosu hem erkekleri hem de kadınları etkilemektedir. Ancak kadınlarda, profesyonel ortamlarda daha düşük perdeden konuşma ihtiyacı duyması nedeniyle, daha ağır semptomlar görülmektedir.[9]

Profesyonel ses kullanıcıları, ses bozuklukları ve ses sorunları yönünden yüksek riskli grupta yer almaktadır. Bu nedenle seslerini kullanmak ve korumak konusunda çok dikkatli olmak durumundadırlar. PSK ses sorunu ile karşılaştıklarında yapacakları işi olumsuz etkilemesi nedeniyle, sesleri ile ilgili bilinç ve farkındalık oluşturmaları çok önemlidir. Seslerini sürekli dinlemeli ve seslerindeki değişiklikleri takip etmelidirler, düzenli olarak en az senede iki kez olmak kaydıyla KBB muayenelerinin yapılması bu meslek grubu için oldukça önemlidir. Ses sorunları yaşayan profesyonel seslerde kötü benlik imajı ve kendine güven eksikliğinden anksiyete veya güven eksikliğinden kaynaklanan agresif davranışlar görülebilmekte ve bu da işin sürekliliğini engelleme gibi sorunlara yol açmaktadır.

Sesini profesyonel hayatında kullanan hastaların, altta yatan başka bir rahatsızlığı olmadığı sürece Ses-Şan terapisi ile ses iyileştirme yapması gerekmektedir. Ayrıca herhangi bir sorunla karşılaşılmadan Ses-Şan terapisi görmek ileride oluşabilecek ses sorunlarını baştan önlemek açısında da yararlı olacaktır. Profesyonel seslerde daha çok 50 yaştan önce sıklıkla ses sorunları ile karşılaşılmaktadır ki çalışmamızda da benzer şeklide PSK grubu diğer gruba göre 45 yaş altında daha sık etkilenmiş olarak bulunmuştur. Ses bozuklukları nüfusun yaklaşık yüzde 10 unda yaygındır ve bunun nedenleri farklı olabilmektedir. Bu oranın ise profesyonel seslerde daha da yaygın olduğu tahmin edilmektedir.

Profesyonel ses kullanıcılarında sıklıkla karşılaşılan sorunlar; Sesin kötü, dikkatsiz ve aşırı kullanımına bağlı olarak gelişen ses bozuklukları olmaktadır. Ses yorgunluğu, doğal olmayan derin ve kaba ses, ses kısıklığı, boğazda gerginlik ve kas ağrıları, sesin aniden kesilmesi ve solması, şarkı söylerken ses aralığı kaybı, sık sık boğaz temizleme ihtiyacı, konuşma kaybı vb. semptomlar mesleki hayatı oldukça olumsuz etkilemektedir. Bu da her yıl milyarca doları bulan iş hacminin daralmasına ve bu işle ilgili yan sektör elemanlarının da olumsuz etkilemesine neden olmaktadır.[10-11] Larengeal kas gerilimi olan hastalarda ekstrensek larengeal kaslarda konuşma esnasında oluşan gerilimi çıplak gözle görmemize rağmen intrensek larengeal kas aktivitesindeki disorganize hareketleri görüntülemek için larenks görüntüleme yöntemleri kullanılmaktadır. Bu amaçla ayna larengoskopi, kesintili/kesintisiz ışık kaynağı ile endoskopik muayene, videokimografi veya yüksek hızlı dijital görüntüleme yöntemleri kullanılabilir. Van Lawrence, Morrison-Rammage, and Koufman gibi araştırmacılar larengostroboskopik görünümlerine göre kas gerilim disfonilerini (KGD) lerini sınıflandırmışlardır.[5] Kas gerilim disfonisi olan hastalarda fonasyonda larengeal kaslarda oluşan disregüle kontraksiyonlar, glottik ve supraglottik düzeyde izlenebilmektedir.[6] Her ne kadar bu larengoskopik bulgular disfoni nedeni olarak kabul edilse de muayene esnasında irritasyona bağlı kasılmalar olarak da karşımıza çıkabilmektedir. Özellikle öğürme refleksi anteroposteiror kasılma, uzamış fonasyonu sürdürmeye çalışması da lateromedial glottik kasılma veya band kasılmasıyla sonuçlanabilir. Bu nedenle hastanın uyumu, fonasyonda kasılmaların düzenli olarak izlenmesi, inspiratuar fazda kasılma olmaması kas gerilim disfonisi tanısı için yol göstericidir.[12]

Koufman Fonksiyonel Ses Bozuklukları Evreleme Sistemi[5]

Tip 1: Histerical Aphonia/Dysphonia

Tip 2: Habituated Hoarseness

Tip 3: Falsetto Voice

Tip 4: Vocal Abuse

Tip 5: Post-operative Dysphonia

Profesyonel seslerde ses kullanımındaki farklılıklar nedeniyle semptomların teşhisi zor olabilmektedir. Birincil tedavisi davranışsal tedavi olup altta yatan nedenin tespiti ve sorunun çözülmesi gerekmektedir. Psikojenik etkenler arasında iş yerindeki anlaşmazlıklar veya aile içi çatışmalar profesyonel bir psikolog desteği ile gözden geçirilebilinir. Ses terapisi olarak çeşitli yöntemler fonksiyonel ses bozukluklarında kullanılır. Bunlardan ilki vokal hijyen olup hastanın sesi yüksek kullanma, sık boğaz temizleme, sigara ve alkol kullanma gibi sesi etkileyecek davranışlardan uzak durması öğütlenir. Gürültülü bir ortamda çalışıyorsa sesin yükseltilmesi için uygun amplifikatörler kullanılmalıdır. Akut ses bozukluklarında profesyonel ses sanatçılarında performanslara ara verilemiyorsa kondansatörlü mikrofonlar kullanılması gerekebilir. Nefes egzersizleri ile iyi bir akciğer kapasitesi ve yeterli subglottik basınç oluşturulması ilk hedeflerden biridir. Vokal hijyen ve diyafram nefesi egzersizleri hemen her vakada standart uyugulanan yöntemlerdir. Ses terapisi teknikleri ise biraz daha kişiye özel seçilebilmektedir. Manuel sirkumlarengeal masaj ,dudak titretme, dil titretme, pipete üfleme,mırıldanma gibi egzersizler kas geriliminin azaltılmasında oldukça etkin bir tedavi yöntemidir.

SONUÇ

Profesyonel ses kullanıcılarında ses bozuklukları kaygı bozukluklarına, günlük, saatlik değişen tutarsız ve düşük kaliteli performansa, iş kaybına daha da ileri durumlarda meslek kaybına bile sebebiyet verebilmektedir. Bu nedenle profesyonel ses hastalarında fonksiyonel ses bozuklukları üzerinde ciddiyetle durulması gereken, akademik çalışmalar ve araştırmalar yapılması gereken bir durum olmaktadır.

KAYNAKÇA

[1] Benninger MS. The professional voice.J Laryngol Otol. 2011 Feb;125(2):111-6.

[2] Yasmin Naqvi , Vikas Gupta . Functional Voice Disorders. In: StatPearls [Internet]. Treasure Island (FL): StatPearls Publishing; 2021 Jan.2021 Feb 6. PMID: 33085329 Bookshelf ID: NBK563182.

[3] Vance D, Shah P, Sataloff RT. COVID-19: Impact on the Musician and Returning to Singing; A Literature Review.J Voice. 2021 Jan 14:S0892-1997(21)00003-5.

[4] Sarkar NK, Gope BP. Pulmonary tuberculosis in an immunocompetent patient with primary laryngeal aspergillosis.Respirol Case Rep. 2020 May 17;8(5):e00586.

[5] Rubinstein E, Rosen RL. Respiratory symptoms associated with eosinophilic esophagitis.Pediatr Pulmonol. 2018 Nov;53(11):1587-1591.

[6] J A Koufman, P D Blalock Classification and approach to patients with functional voice disorders. Ann Otol Rhinol Laryngol . Jul-Aug 1982;91(4 Pt 1):372-7.) (Morrison MD, Rammage LA. Muscle misuse voice disorders: description and classification.Acta Otolaryngol.1993May;113(3):428-34

[7] Falanga C, Costa G, Volpe U, Saracino D, Lechien JR, Estomba CMC, Tripodi M, Cammaroto G, Angelillo N, Nacci A, Barillari MR. Psychological Distress in a Sample of Adult Italian Patients Affected by Vocal Nodules and Muscle-Tension Dysphonia: Preliminary Results.J Voice. 2020 Dec 30:S0892-1997(20)30453-7.9.

[8] Nozaki S, Fujiu-Kurachi M, Tanimura T, Ishizuka K, Miyata E, Sugishita S, Imai T, Nishiguchi M, Furuta M, Yorifuji S. Effects of Lee Silverman Voice Treatment (LSVT LOUD) on Swallowing in Patients with Progressive Supranuclear Palsy: A Pilot Study. Prog Rehabil Med. 2021 Feb 20;6:20210012.

[9] *Koufman, James A.; Blalock, P. David (May 1988). "Vocal fatigue and dysphonia in the professional voice user: Bogart-bacall syndrome".* The Laryngoscope. ***98*** *(5): 493–498.*

[10] Gordon, Kate; Reed, Ona. "The Use of Inhalation Phonation in the Voice Studio: A New Approach to Addressing MTD in Singers" *National Association of Teachers of Singing*. Journal of Singing. Retrieved 17 December 2020.

[11] *University of Michigan.* "Muscle Tension Dysphonia". *Michigan Medicine. Retrieved17 December 2020)*

[12] Roy N.Assessment and treatment of musculoskeletal tension in hyperfunctional voice disorders Int J Speech Lang Pathol. 2008;10(4):195-209.

Hemşerilik Derneklerinde Kültürel Belleğin ve Kültürel Kimliğin Yeniden Üretimi: Narlıdere Tokatlılar Yardımlaşma ve Dayanışma Derneği Örneği

Reproduction of Cultural Memory and Cultural Identity in Fellowship Associations: The Example of Narlıdere Tokatlılar Yardımlaşma ve Dayanışma Derneği

Ata SAĞIROĞLU

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

atasagiroglu@gmail.com

Özet

Alevi tarihi son 30-40 yıla kadar sözlü anlatımla varlığını devam ettirmek zorunda bırakılmıştır. Egemen dini ve siyasi söylemlerin gölgesinde yaşamak zorunda kalan aleviler, stratejik olarak devletin ulaşmakta güçlük çektiği dağ köylerinde yaşamıştır. Yakın tarihimizden dahi bildiğimiz Alevilere karşı baskı politikası, Alevileri şehirlerde uzak durmaya ya da şehirler içinde cemaatler halinde aynı ilçelerde örgütlenmeye itmiştir. Bu bağlamda Alevi kültürü ve tarihi kendisini dini ve din dışı müziklerin içine gizlerken Hemşerilik dernekleri ile de dayanışma sağlanmıştır.

2012 yılında kurulan Narlıdere Tokatlılar Yardımlaşma ve Dayanışma Derneği köyden kente göç eden Tokat ve civarındaki Alevilerin belleklerini ve kimliklerini aktarmada iş görür. Derneğin pekiştirmeye çalıştığı Tokat kültürü derneğin düzenlediği etkinliklerde kullanılan müziklerden açıkça anlaşılacağı biçimde Alevi kültürüdür. Dernek diğer Alevi nüfusun yoğun olduğu hemşeri dernekleriyle de özellikle Muharrem ayından sonraki Aşure günü gibi Alevi kültürü için önemli günlerde iş birliği yapar. Bu bağlamda, düzenlediği etkinliklere de katılımın büyük oranda Alevi cemaatinden olun dernek İzmir'deki diğer Tokatlı ve Alevi dernekleri ile ilişki içerisindedir. Öte yandan yapılan çalışmada aynı ya da yakın köylerden göçen bireylerin ve ailelerin şehirlerde aynı ilçelerde bir araya geldikleri gözlemlenmiştir. Bu bağlamda, çalışma derneğin kültürel bellek ve kültürel kimlik ekseninde izlediği stratejileri anlamaya çalışacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Kültürel Bellek, Kültürel Kimlik, Alevilik.*

Abstract

Alevi history has been obliged to continue it sexistenceverballyuntilthelast 30-40 years. The Alevis, who had tolive in theshadow of the dominant religious and political discourses, strategically lived in mountain villages where the state had difficulties to reach. Thepolicy of repression against Alevis, which we know even from our recent history, forced Alevis to stay away from the cities or to organize in the same districts as communities within cities. In this context, while the Alevi culture and history concealed themselves in religious and non-religious music, solidarity was provided with the fellow ship associations.

Narlıdere Tokatlılar Yardımlaşma ve Dayanışma Derneği was established in 2012. The association works in conveying the memories and identities of Tokat and near by Alev is who migrated from the village to the city. The Tokat culture that the association tries to reinforce is the Alevi culture, as can be clearly understood from the musicused in the activities organized by the association. The association cooperates with other Alevi-populated fellow ship associations, especially on important days forthe Alevi culture, such as the Ashura day after the month of Muharrem. In this context, the association, which is mostly from the Alevi community, is in contact with other Tokat and Alevi associations in Izmir. On the other hand, in the study, it was observed that in dividuals and families who migrated from the same or near by villages came together in the same districts in the cities. In this context, the study will try to understand the strategies followed by the association in terms of cultural memory and cultural identity.

Keywords: *Cultural Memory, Cultural Identity, Alevism.*

GİRİŞ

Modernleşme, sanayileşme ve kentleşme ile tekinsiz bir ortama giren kadim sosyolojik terimlerle ifade etmek gerekirse organik toplumlar yani birbiriyle dirsek teması halinde yaşayan küçük topluluklar, köyden kente göçten sonra da bazı stratejilerle bu teması devam ettirmeye çalışır. Bunlardan biri köy ve hemşerilik dernekleridir. Narlıdere Tokatlılar Yardımlaşma ve Dayanışma Derneği tam da bu noktada iş görür. Dernek düzenlediği etkinliklerle kaynaşmayı ve kültürel kimliğini ve belleğini korumayı hedefler.

Bahsedilen kültürel bellek ise metinde anlatılacak olan Alevi kültürüdür. Takvime bağlı ritüeller çoğunlukla Hacı Bektaşi Veli Derneği gibi dernekler haricinde aynı zamanda bu dernekte de yapılır. Derneğin yaptığı etkinlikler ise genellikle bağlama ve davul zurna ile deyişler ve halaylardır. Müzikal dokusu ile Alevi geleneğinin bir parçası olduğunu belli eden din dışı ve dinsel deyişlerle kültürel bellek tazelenir ve kültürel kimlik pekiştirilir.

Bu çalışma, Kültürel Bellek ve Kültürel Kimlik ile oluşturduğu teorik çerçevesi bağlamında literatür taramasına ek olarak gözlem ve görüşmelere dayalı alandan edinilen bilgilerle Narlıdere Tokatlılar Yardımlaşma ve Dayanışma Derneği'nin Alevi Kültürel Belleği ve Kültürel Kimliğini aktarma ve yeniden üretme stratejilerini anlamaya çalışır.

Kültürel Kimlik ve Kültürel Bellek

Pek tabii ki bu iki kavram yani kültürel kimlik ve kültürel bellek kavramı ayrı ayrı ele alınmayı hak eden, her biri üzerine geniş birer tartışma ve literatür oluşmuş kavramlardır. Ancak bir şey daha açıktır ki bu iki kavram aynı zamanda birbirini besleyen bu bağlamda aralarında güçlü bir birliktelik olan kavramlardır. Bu nedenle bu iki kavram bu bölümde birbiriyle ilişkiselliği göz önünde tutularak anlaşılmaya çalışılacaktır.

Kimlik, genellikle biz ve onlar arasında "ucu açık" bir arayış; bizim, onlarla olan farklılık ve benzerliklerimizin sürekli olarak yeniden inşasına gönderme yapar (Erol, 2009:2016). Aydın'ın (2009: 16) da belirttiği üzere kişisel ya da toplumsal tek bir kimlik bulunmamaktadır, aksine kimlikler bağlamsal olarak tanımlanır (Sözen, 1996: 153). Kimlik kavramının değişkenliği yani durmaksızın bağlamsal olarak kendini yeniden tanımlıyor oluşu, kavramı tanımlamadaki belki de en güç noktaları oluşturmaktadır. Bireyler daha önce de belirttiğimiz gibi yalnızca bir kimliğin temsilcisi değil aynı anda birden fazla kimliğin temsilcisidir. Söz gelimi, cinsel kimlik, bireysel kimlik, ulusal kimlik, ırksal kimlik ve bizim bu başlık altında anlamaya çalıştığımız kavram olarak kültürel kimlik gibi. Bu aynı zamanda kimlik üzerine yapılan çalışmalarda katılımcı olan bireylerden elde edilen bilgilerdeki sınırlılıkları belirleyen bir özelliktir. Daha açık bir ifade ile söylemsel ve edimsel bilincini kimlikleri bağlamında ifade eden bireyin, araştırmacının ele aldığı kimlik türü ile ilgili kurduğu bağ tüm diğer kimliklerinden daha az ya da o kimlik üzerinden kendini tanımlayan diğer bireylere göre farklı olabilir. Çünkü kolektif kimlikler ve aidiyeti için yalnızca üzerinde ortaklaşılan ve bireyin sahiplendiği bir benzerlik çoğu zaman, kendini o gruba dâhil hissette bağlamında iş görürdür (Erol, 2009: 221).

Yukarıda sayılan tüm kimlikler, hem farklı hem de birbiriyle ilişkisel bu bağlamda çoğu zaman birbiri yerine geçen, örneğin dinsel kimlik yerine kültürel kimliğin, ulusal kimliğin yerine etnik kimliğin kullanımı gibi ancak her biri birbirinden ayrılabilirdir de (Watzlawik, 2012: 254-256). Kültürel kimlik, kapsayıcılık açısından tüm bu kimlik türlerini içine alabilecek bir "şemsiye kimlik" görevi görebilir. Bu bağlamda çalışmada

çoğu zaman farklı kimlik türleri olarak da tanımlanabilir biçimdeki işaretleyiciler kültürel kimlik işaretleyicileri olarak ele alınır.

Bizi, diğerlerinden yani onlardan farklılaştıran şey olarak kimliğin son yıllarda öne çıkmasını Nar (2019: 72-77) küreselleşmeyle kimliklerin sürekli bir melezlik göstermesi durumundan kaynaklandığı olgusuyla açıklar. Küresel ve yerel ya da merkez ve çevre arasındaki hegemonya mücadelesi olarak görebileceğimiz küreselleşme çoğu zaman kültürel homojenleşmeye götürdüğü konusunda tenkit edilir. Öte yandan ise heterojenlik yani kültürel farklılıkların daha fazla vurgulandığı bir dönemde olduğumuz da yine küreselleşeme çalışmalarında vurgulanan başka bir noktadır (Çerezcioğlu, 2011: 98- 109). Giddens (2018: 17) bugün içinde yaşadığımız dünyanın tekin olmadığını söyler. Aslında kolektif kimliklerde bireylerin bir araya gelme isteği bu tekinsizlikten bir kurtulma çabası, bireyin güvenliğini sağlamada kullandığı bir strateji olarak da düşünülebilir.

Kimliklerin sürekli olarak kendilerini yeniden tanımladıklarını sabit ve verili olmadığını daha önce söylemiştik. Kültürel kimlikler de aynı şekilde kendilerini sürekli olarak tahayyül edilmiş birliktelikler üzerinden bağlamsal olarak "ötekine" karşı dil, din, coğrafya gibi ortaklıklar ve farklılıklar üzerinden kültürel pratiklerle de ilişki kurarak yeniden tanımlanır. Anderson'ın (1993: 21) "*aslında yüz yüze temasın geçerli olduğu ilkel köyler dışındaki bütün cemaatler (ve hatta belki onlar da) hayal edilmiştir"* derken kastettiği kolektif birlikteliklerin bir araya geldiği ortaklıkların bağlamsal olarak inşa edildiği bu yüzden de icat edilmiş olduklarıdır. Erol (2009: 225-227) kültürel ve kolektif kimliklerin "onlara" karşı "biz" olarak tanımlandığına vurgu yapar. Öte yandan kültürel kimlikler, kültürel bellek ile ilişkilidir.

Assmann (2015: 301) kültürel belleğin toplumu birbirine bağlayan bir etmen olduğunu söyler. Erol (2009: 220) kolektif kimliği yapılandıran en önemli unsurlardan birinin bellek olduğunu belirtir. Yazara göre kolektif bellek topluluk tarafından yaşanmış, içselleştirilmiş deneyimlerin ve anıların ifade biçimidir. Öte yandan kültürel bellek ve ortak geçmiş, kolektivitenin kendini "ötekinlerden" ayırmasında önemli rol oynar (Guijarro, 2007: 92). Kültürel bellekteki bilgilerin, yani o kolektivitenin özellikle sözlü tarihine erişim çoğunlukla bir seyreltme prosedüründen geçer. Bu bağlamda dil ve sembollerle ve bu bağlamda kolektif belleğin yani gündelik anlamlandırma süreçleri içerisinde iş gören belleğin ve daha ritüelistik ve geçmişe dönük söylemsel bilinç ile grup aidiyetini pekiştiren bir güç olarak kültürel belleğe ait bilgileri kimlerin edineceği çoğu zaman grup tarafından belirlenir.

Focault'un söylemin düzenlenmesi bağlamında bir iç denetim mekanizması olarak bahsettiği "*seyreltme/seyrekleştirme* (rarefaction)*, genellikle* '*daha az yoğun hale gelme' dolayısıyla 'rafine etme' ya da "arıtma" ama aynı zamanda 'inceltme' anlamlarında"* kullanılır (Tomlinson, 2002: 9). Foucault'ya (1987: 41) göre seyreltme kişileri "*belli bir takım kurallara uymaya zorlamak ve böylece o söylemlere her önüne gelenin ulaşmasına izin vermemek"*tir ve "yeterli görülmeyen", zorunlulukları yanıtlamayan kişi "*söylemin düzenine dâhil olamayacaktır".* Bu yeterliliği sağlamak için edinilen/temellük edilen habitus ise aynı zamanda "kültürel sermayeyi" oluşturur (Erol, 2015: 258-259). Ancak özellikle soy ve benzeri içine girilmesi zor, kimlik tanımları "doğuştan" gelen özelliklere bağlı olarak düşünülen topluluklarda dışarıdan bir kimsenin yani o topluluğa göre "öteki"nin, bu kolektif belleğin ve kültürel belleğin yani topluluğun gündelik alışkanlıkları ve yatkınlıkları olarak görebileceğimiz (Guijarro, 2007: 93) habitusunun ve bunu ve topluluğun göç ve ondan önceki "anı"larını içeren kültürel belleği de dâhil olmak üzere kolektivitenin kendisini diğerlerinden ayırmakta kullandığı

söylemlerin tümü olarak kültürel sermayesine ulaşması oldukça güçtür. Bu söylemin dışarıya çıkmaması bağlamında hem kolektiviteyi koruma hem de bir gizli kodlara sahiplik bağlamında bir aidiyet pekiştiricisi görevi görerek kolektiviteye ait bilgilerin dolaşımını düzenler. Aslında pek çok antropolojik çalışmada ortaya çıkan kısıtların büyük bölümünün bu seyreltme prosedürlerinden kaynaklandığı da söylenebilir. Bu Alevi/Bektaşi geleneklerinde kendini "Alevi Sırrı ya da Bektaşi sırrı" olarak belirtilen olguda da gösterilir. Bu olguya daha sonra tekrar değinilecektir.

Alevi Kültürel Kimliğinin Kültürel Belleği: Yavuz Sultan Selim'in Alevi Katliamı, Vaka-i Hayriye ve 1925 Tekke ve Zaviyelerin Kapatılması

Bu başlık altında öncelikle kapsayıcı bir alevi tanımı yapmaya çalışmak başlangıç için en doğrusu olacaktır. Alevilik, dışarıya açıklık ve sürekli olarak senkritikleşme stratejisi ile bir çok inanıştan ve düşünceden beslenmiş; İslam, Hristiyanlık, Manihezm, Şamanizm, Hümanizm Şiilik gibi pek çok ögeden etkilenmiştir. Öte yandan Erol (2018: 78) Alevilik teriminin heterodoks yani genel kabul gören ibadet biçimlerinden farklı olan grupları tanımlamak için bir şemsiye terim olarak görüldüğünü belirtir.

Alevilik çok farlı şekillerde (nalcı, tahtacı, Alevi/Bektaşi-Türkmen-Kürt vb) şekilde birbirinden ayrılma ve farklılaşma eğilimi gösterir. Alevi ve Bektaşi kelimeleri genellikle aynı anlamda kullanılsa da aslında birbirinden farklıdır. Azar (2005: 82-85) Alevilik ve Bektaşiliğin birbirinden farklı olduğunu ortaya koyar. Buna göre Alevilik, soyunu Ali'ye dayandıran bir soy, köken meselesiyken Bektaşilik herkese açık bir tarikattır. Erol (2018: 80) bu durumu "*Bektaşiliğe mensup olmak gönüllü katılıma bağlıdır (...) ancak Alevi olarak doğmamış birisi sonradan Alevi olamaz"* şeklinde açıklar.

Kızılbaş terimi de benzer şekilde Bektaşilik ile aynı anlamda kullanılmaktadır. Ancak "Kızılbaş", Türkmenleri tanımlamak için taktıkları kızıl börkle (başlık) ilgili olarak kullanılan ve özellikle de 15. Yüz yılda Osmanlı tarafından Safevi Devleti için (ordusunun Türkmenlerden oluşması nedeniyle) kullanılmış bir terimdir. Aynı zamanda Safevi Devleti'nin kurucusu olan Şah İsmail'in babası Şah Haydar'ın çoğunluğu Türkmen boylarından oluşan cemaatini ayırmak için on iki dilimden oluşan ve her dilimi bir imamı temsil eden kırmızı bir börk girdirdiği bilinmektedir (Üzüm, 2002: 546-547). Orhan Dede (Zeynel Abidin Ocağının 1995 yılındaki dedesi), Anadolu'daki Alevilerden farklı olarak Bektaşiler'in ordu ve yönetim içerisinde olduklarını bu yüzden de meşru görülüp zulümden uzak kaldıklarını belirtir (Türkdoğan, 1995: 408). Şah İsmail ve Yavuz Sultan Selim arasında yaşanan gerginlikler herkesin malumudur. 16. Yüzyılın başlarında Safavi devleti ile Osmanlı neticede çaldıran savaşına girer ve Osmanlı bu savaşta galip olan taraf olur. Öte yandan Yavuz Sultan Selim'in tahta çıkışında yeniçeriler yani Alevi-Bektaşi geleneğine mensup olan askerlerden oluşan elit birliklerin desteği önemlidir. Aslında, Selim tahta çıktığında Türkmenlerin de desteğini almış ancak zamanla Safeviler'in bölgede güç kazanması nedeniyle Türkmenler'inSafevilere yaklaştığını fark etmiştir. Sonuç olarak Yavuz Sultan Selim, yazdırdığı fetvalar ve giriştiği savaş ve mücadeleler ile hem Safevi Devleti üzerine yürümüş hem de 40 bine yakın Kızılbaş Alevi'yi katletmiştir (Doğan ve Çelik, 2014: 121-127).

Bu tarihi süreç sonrası Celali İsyanları ve benzeri isyanlar ve bunların bastırılmaları ile Anadolu'daki Alevi topluluklar, İran gibi ülkelere ya da dağlık alanlara gitmek zorunda kalmıştır (İlgürel, 1993: 252-257). Ancak ordu içindeki Yeniçeri ocağı ve buna bağlı olarak Alevi-Bektaşi gelenek Vaka-i Hayriye'ye kadar devam etmiştir. Türkdoğan (1995: 532) bazı tarihçilerin 1826 yılında Yeniçeri Ocağının lağvedilmesi olayının ordudaki Bektaşilerden kurtulma amacı güttüğünü yorumunu yaptığını belirtir.

Çünkü 1826 yılındaki olaydan sonra İkinci Mahmut, Hacı Bektaşi Veli Dergâhını da kapatmış ve Dergâhın dedesi olan Hamdullah Çelebiyi şeriat mahkemesinde idam ile yargılamıştır. Öte yandan bu olayla birlikte Anadolu ve Ortadoğu'da yaklaşık 750 dergâh "*yerle bir edilmiş"* ve dedeler hapis, sürgün ya da idam ile cezalandırılmıştır (Şener, 2011: 420-421).

Cumhuriyet Dönemi'nde ise (1923-1950) Tekke ve zaviyelerin kapatılması ile birlikte Alevi-Bektaşi geleneği *kendi kabuğuna çekilmiştir* (Türkdoğan, 1995: 533). Doğan ve Çelik (2014: 126) Osmanlı'nın ilk dönemlerinde özellikle de yönetimde Alevi Bektaşiliğin ön planda olduğunu belirtir. Ancak bu durum Yavuz Sultan Selim dönemindeki güç mücadeleleri ve onu takip eden Ortodoks, Sünni İslam politikaları ile son bulur ve Aleviler kelimenin tam anlamıyla ibadetlerini hatta kimliklerini gizlemek zorunda kalırlar.

Kültürel Kimliğin ve Belleğin Aktarım Yolu Olarak "Müzik"

Erol (2018: 78) Türkiye'deki Alevilerin sayısının kesin olarak belirlenemeyeceğini çünkü gizli olarak yaşanmak zorunda kalındığını belirtir. Benzer şekilde Türkdoğan (1995: 529) da Alevilerin yüz yılar boyunca dışlanmışlıkları nedeniyle kendilerini içe kapattıklarını, Redfield'dan aldığı iki kavram ile açıklar "*Büyük toplum* ve *Küçük Toplum"* yani Sünnilik ve Alevilik.

Yazar'a göre küçük toplum, büyük toplumun tehditleri karşısında içine kapanır ve radikalleşmeye ve içe kapanmaya, gizlenmeye başlar. Bu durum ileriki bölümlerde bahsedilecek olan Türkiye'deki Alevi tarihi ile paralellik taşımaktadır. Daha önce de bahsettiğimiz gibi "Bektaşi sırrı"nın herkes ile paylaşılmaması, ibadetin ve hatta kimliğin gizlenmesi gibi Foucault'un (1987) söylemin seyrekleştirilmesi olarak bahsettiği, söylemin grubun dışına çıkmasını denetleyen, söylemin kime ulaçacağına karar veren mekanizmalar oluşmaya başlamıştır.

Erol, (2015: 139) Alevilerin 1950'lere kadar dış dünya ile pek az ilişki kurdukları köylerde baskılardan kaçar halde yaşadıklarını belirtir ancak 1960-70'lerdeki sanayileşme ile birlikte köyden kente göçler başlayabilmiştir. Yazar Alevi uyanışının başlangıcı olarak 1990 yılındaki *"Biz İnsanlar"* albümünü görür. Bu tarihe kadar Alevi kültürel belleği "söz" yolu ile dinsel ve din dışı ritüellerdeki deyişler, semahlar, düvazlar ve nefesler gibi sözel yanı ve anlatısı hemen hemen tüm Alevi topluluklarında benzerlik gösteren açık bir biçimde sözlü kültürün ürünüdür. Cemlerde yapılan sohbetlerin yanında kültürel bellekte kalması istenen özellikle birliği de güçlendirecek unsur olarak travmatik olaylar (Kerbela gibi) sözel içeriği ön planda olan müzikler ile de aktarılır. Öte yandan dini öğretiler, o inanç bağlamında değerli olan ögeler de özel olarak farklı ritüelistik müzikler ile söyleme dâhil edilir böylece kültürel kimlik pekişmiş ve kültürel bellek paylaşıma sokulmuş olur.

Kültürel Kimliğin Ve Belleğin Pekiştirildiği Mekân Olarak Hemşeri Dernekleri: Narlıdere Tokatlılar Yardımlaşma Ve Dayanışma Derneği

Dernek 2012 yılında kurulmuştur. Tokat yöresinden Narlıdere'ye göçen hemşeriler arasındaki dayanışmayı hedefler ancak Tokat'tan İzmir'e olan göç genellikle bir Alevi-Türkmen köyü olan Sivri Köy'dendir. Narlıdere'ye ilk gelenlerden biri 70'li yıllarda Hamdi Yıldız olmuştur. Yapılan görüşmede H. Yıldız (5.Mayıs 2019), aynı köyden insanların aynı yere toplanmasını "*kurt bildiği dereye gider derler ya o hesap"* diyerek anlatır. Buna göre sonraki göçler Narlıdere'ye genellikle bu köyden olmuştur. Yıldız sülalesinin Narlıdere'de en az 10 hane olduğunu ve bugün dernek başkanlığı yapan Ahmet Yıldız'ın da yeğeni olduğunu belirtir. Dernek faaliyetlerini genellikle, hasta

ziyaretleri, yardım, düğünler, Aşure ayında aşure ve 19 Mayıs gibi bayramlarda açılan stantlarda yöreyi temsil eden ürünlerin satışını yaptıklarını belirtir.

Öte yandan yapılan görüşmede H. Yıldız(5 Mayıs 2019), olan göçlerin dağ köylerinden olduğunu çünkü Tokat'ın verimli arazilerinin olduğunu ancak Alevilerin yoğunlukta yaşadığı dağ köylerinde verimliliğin olmadığını belirtir. Hamdi Yıldız, Sefa Zorlu ve Ahmet Yıldız ile yapılan 5 ve 10 Mayıs 2019 tarihli bir dizi görüşmede Yavuz Sultan Selim'in yaptığı katliamın her bir katılımcı gözünde dağlara sığınmadaki asıl neden olduğu dile getirilmiştir ve bu söylemi güncel siyasi, benzer Sünnileştirme politikalarına gönderme yapan bir dizi söylem takip eder.

Hem dernek binasında hem de gözlemci olarak katılınmış olan etkinlikte (22 Mart 2019) göze çarpanşeylerden biri de politik tavırdır. Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) ve Atatürkçü Düşünce Derneği etkinliklerde çoğunlukla yer alır. Öte yandan etkinliğin gerçekleştiği alan Türk Bayrağı ve Atatürk resimleri ile (2'şer 3'er Adet bayrak ve resim) Alevi topluluğunun geçmişten gelen Sol ile bütünleşmiştir. H. Yıldız (5 Mayıs 2019) 80 Darbesi'nin de Alevilere büyük etki ettiğini çünkü Alevilerin Solculuk ile bütünleşmiş olduğunu belirtir. Darbeden sonra ise göç daha da artar. Erol'un (2015) 1990 olarak gösterdiği müzik uyanışına paralel olarak S. Zorlu (10 Mayıs 2019) Sivas Katliamına işaret eder. Zorlu'ya göre o saate kadar gizli bir itikat olarak örgütlenen ve ibadetlerini yapan Aleviler kendi kimliklerini söylemeye çekinir, çoğu zaman da gizler ya da yalan söylemek zorunda kalır ancak yine kırım olur. Bu nedenle 93'te yaşanan katliamdan sonra kimliklerini gizlemek yerine açıkça söylemeye ve bunun için mücadele etmeye girişmeye başlarlar.

Zorlu, 5 Mayıs ve 10 Mayıs 2019'da yapılan görüşmelerde şehirde birlikte olmanın zorluğundan bahseder ve ibadette, Cem'de dahi artık dedenin ya da büyüklerin sözlerinin dinlenmediğini dile getirir. Öte yandan Narlıdere'deki Cemevi aslen birçok farklı ocaktan olan Aleviler ve farklı farklı ocaklardan iki ya da üç dededen meydana gelir bu nedenle Zorlu Cemlerin keyifli olmadığını herkesin kendi ritüellerinde farklılıklar barındırdığını hatta Diyarbakırlıların bazılarının Cemlere bu nedenle gelmeyi bıraktığını ifade eder.

Zorlu ve H. Yıldız, Alevilik tarihi ile ilgili bilgileri dedelerin anlatılarından, evde anlatılan halk hikâyelerinden öğrendiklerini belirtir. Öte yandan tüm katılımcılar ve diğer söze dâhil olan dernek üyelerinin Aleviliği özetlemek için kullandıkları deyiş Hacı Bektaşi Veli'nin "*Eline, beline, Diline"* sahip ol değişidir (Erol da bu deyişin özelliğine vurgu yapar bkz: Erol, 2015: 103). Tüm katılımcılarda görülen bir başka özellik ise kimlik tanımı ile bağdaşacak şekilde "onlar"ın yani Sünnilerin "biz" yani Aleviler ile farklılıkları ve benzerlikler üzerine sıklıkla söz açılmasıdır.

Aleviliğin içerdiği bilginin bir karışım olduğunu ifade eden Zorlu, (5 Mayıs ve 10 Mayıs 2019) buradan edinilen bilgilerin felsefi olduğunu iddia eder. Yapılan görüşmelerde Zorlu ve H. Yıldız, Derneğin Alevi cemaatten oluştuğunu ve lokma, birlik kurbanı, aşure gibi ritüelistik pratiklerin dernekte de yapıldığını belirtir. Bu etkinliklere genellikle diğer Hemşerilik dernekleri (özellikle Sivas, Muş gibi Alevi cemaatin yoğun olduğu dernekler) de davet edilir. Öte yandan dernekte bu yıl ya da bir sonraki yıl için bağlama kursu açılması planlanmaktadır. Bu gençlerin hem sözel kültüre hem de sözsel içerikle aktarılan kültürel bellek ve Alevi kimliğinin bir parçası olarak düşünülebilecek bağlama (Hz. Ali'ye atfedilen simgesel özellikleri bağlamında) çalma üslupları, deyişler, semahlar gibi bu kültürün önemli ögelerinin öğrenilmesini sağlamada stratejik bir hareket olarak değerlendirilebilir.

Dernek binasının içinde Tokat'ın çeşitli köylerine ait görseller bulunmaktadır. Öte yandan yapılan etkinliklerle gençleri de çekmeye çalıştıklarını belirten Ahmet Yıldız (5 Mayıs 2019) futbol turnuvası düzenlediklerini belirtir. Kahvaltı, yemek gibi etkinliklerde de dinsel ve din dışı deyişler çalınmaktadır (22 Mart 2019). Türkdoğan (1995: 530) Aleviliğin kentleşme sürecinde özellikle genç kuşakta yalnızca bir kültürel unsur olarak, bir sembol olarak kaldığı daha doğrusu buna evrildiği kült değerini yitirmeye başladığı ile ilgili görüşü katılımcılar tarafından da onaylanır. Derneğin ise bunu tersine çevirmek için bağlama kursu, futbol turnuvası ya da yemekler kahvaltılar gibi teması, birliği ve dayanışmayı bu bağlamda kültürel kimliği ve belleği pekiştirecek stratejilere başvurduğunu tekrar belirtmek yerinde olacaktır.

SONUÇ

Sonuç olarak, dernek özellikle Alevi kültürünü yaşayan insanlar tarafından kurulmuş ve yönetilmektedir. Derneği ziyaret eden arkadaş çevreleri dışında, sünni üyeye rastlanmamıştır. Ancak yine Alevi kültürünün söylemsel bir stratejisi olarak düşünülebilecek kültürel açıklık devreye girer, dernek yöneticileri yapılan görüşmelerde dernek üyeliği için din bazlı bir gereklilik aranmadığının altını çizmeyi ihmal etmez. Öte yandan dernekteki kişiler ile yapılan görüşmelerden ve katılınan etkinlikten gözlem yoluyla edinilen bilgilere göre derneğin faaliyetleri Alevi kültürü üzerinde düğümlenir. Yemeklerde çalınan çalgılar, deyişler ve görüşmecilerin yaşadıkları yerlerin yani köylerin Alevi köyü olması, aynı şekilde davette slaytlar ve anılar ile bahsi geçen ve anlatılan köy hayatının yaşandığı yerlerin de Alevi köyü olması nedeniyle açıkça söylenebilir ki dernek yaptığı etkinlikler bağlamında Alevi Kültürel Belleğinin ve Alevi Kültürel Kimliğinin yeniden üretilmesinde iş görmektedir.

KAYNAKÇA

Anderson, B. (1993). *Hayali Cemaatler.* (İ. Savaşır, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Assmann, J. (2015). *Kültürel Bellek* (2 b.). (A. Tekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.

Aydın, S. (2009). *Terzinin Biçtiği Bedene Uymazsa: Türk Kimliğinin Yaratılması ve Ulusal Kimlik Sorunu Üzerine.* İstanbul: Türkiye ve Orta-Doğu Forumu Vakfı.

Azar, B. (2005). Benzerlik ve Farklılıklar Ekseninde Alevi-Bektaşi İnançları Üzerine Bir Değerlendirme. *Fırat Üniversitesi İlahiiyat Fakültesi Dergisi, 2*(10), 81-87.

Çerezcioğlu, A. (2015). Gender in the Izmir Extreme Metal Scene. F. Kutluk, & U. Türkmen içinde, *In Which Direction is Music Heading?* (s. 61-74). Newcastle: Cambridge scholars Publishing.

Doğan, E., & Çelik, H. (2014). Alevi Sünni Bütünleşmesi Önünde Engeller: Tarihi Yanlış Anlamalar. *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1*(7), 121-138.

Erol, A. (2009). *Popüler Müziği Anlamak* (3 b.). İstanbul: Bağlam.

Erol, A. (2015). *Müzik Üzerine Düşünmek* (2 b.). İstanbul, İstanbul: Bağlam.

Erol, A. (2018). *İslam, Alevilik ve Müzik.* İstanbul: Bağlam.

Foucault, M. (1987). *Söylemin Düzeni.* (T. Ilgaz, Çev.) Hil Yayın.

Giddens, A. (2018). *Modernliğin Sonuçları* (8. b.). (E. Kuşdil, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.

Guijarro, S. (2007). Cultural Memory and Group Identity in Q. *Biblical Theology Bulletin, 3*(37), 90-100.

İlgürel, M. (1993). Celali İsyanları. *TDV İslam Ansiklopedisi* (s. 252-257). içinde İstanbul.

Nar, M. Ş. (2019). Kültürel Kimlik Sorunsalı: Görecelik mi, Evrenselcilik mi? Yoksa Uzlaşı mı? *Antropoloji 37*, 72-80.

Sözen, E. (1996). Modernite ve Kültürel Kimlik. *Sosyoloji Konferansları* (s. 153-163). içinde İstanbul.

Şener, C. (2011). İdamla Yargılanan Hamdullah Çelebi'nin Savunması. *1. Uluslararası Hacı Bektaş Veli Sempozyumu*, (s. 419-427). Çorum.

Tomlinson, J. (2002). *Cultural Imperialism.* London-New York: Continuum.

Türkdoğan, O. (1995). *Alevi Bektaşi Kimliği.* İstanbul: Timaş.

Watzlawik, M. (2012). Cultural identity markers and identity as a whole: Some alternative solutions. *Culture & Psychology*, *18*(2), 253-260.

Gözlem ve Görüşmeler:

Gözlem: Tokat İli Karıncak Köyü Derneği 6. Geleneksel Yemek. (2019, Mart 22). İzmir, Menemen.

Yıldız, A. (2019, Mayıs 5). ile yapılan görüşme. (A. Sağıroğlu, Röportaj Yapan)

Yıldız, A. (2019, Mayıs 10). ile yapılan görüşme. (A. Sağıroğlu, Röportaj Yapan)

Yıldız, H. (2019, Mayıs 5). ile yapılan görüşme. (A. Sağıroğlu, Röportaj Yapan)

Zorlu, S. (2019, Mayıs 5). ile yapılan görüşme. (A. Sağıroğlu, Röportaj Yapan)

Zorlu, S. (2019, Mayıs 10). ile yapılan görüşme. (A. Sağıroğlu, Röportaj Yapan)

Çağdaş Müzikte Kullanılan Yeni Klarnet Çalım Teknikleri

New Clarinet Playing Techniques Used in Contemporary Music

Doç. Ayşegül ERGENE

Trabzon Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü

aergene@trabzon.edu.tr

Özet

Karmaşık tuş işleyişine rağmen klarnet son derece çevik birenstrümandır ve çalıcıya büyük bir el becerisi kazanma imkânı sağlar. Klarnet ile çalınan legato pasajların (bağ ile çalınan pasajlar) akıcılığı ve kadifemsi bir sese sahip olması, onu birçok besteci için varolduğu tüm müzik tarihi dönemleri boyunca çekici kılmıştır. Yirminci yüzyıl müziği öncesinde de sıklıkla rastladığımız tril (iki ardıl sesin nota uzunluğu boyunca ardarda çalınması), arpej (üçlü aralıkla atlayan notalar dizisi), glissando (iki ses aralığında sesin kayması) gibi ses değişkenleri sağlayan tekniklerin klarnet edebiyatını oluşturan önemli birçok eserde kullanıldığı görülmüştür. Dil tekniği olarak ise tek dil ile çalınan staccato tekniği, klarnet müziği için kullanılan vazgeçilmez tekniklerden olmuştur. Tek kamışlı bir çalgı olan klarnetin, çift kamışlı çalgılara (obua, fagot vb.) göre dil tekniği kullanımı daha zor vekısıtlıdır. Ancak bu olumsuzluğa karşın, 150 metronom hızına kadar onaltılık notalardan oluşan ve dil içeren (staccato) pasajlar çalınabilmektedir.

Yirminci yüzyıl müziği pek çok enstrümanda olduğu gibi klarnet için de birçok farklı ve yeni çalım tekniklerinin ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Bunlardan birkaçı; çift/üç dil kullanımı, dil ile "slap" tekniği, kurbağa dili, vibrato, perde bükme, multifonik sesler, kamış üzerinde diş ile çıkarılan ses efektleri, perdelere vurarakses efektleri oluşturma, sadece ağızlık ile çalma, ağızlık olmadan çalma,çalınan ezgiye klarnetin içine başka bir sesi söyleyerek çift sesoluşturma, dairesel nefes alma gibi sıralanabilir.

Bu çalışmada yukarıda belirttiğim önemli teknikleri detaylı bir şekilde analiz edip, uygun örneklerle açıklayacağım.

Abstract

Despite its complex keywork, the clarinet is an extremely agile instrument and allows the player to acquire great dexterity. The fluency and velvety sound of the legato passages played with the clarinet made it attractive to many composers throughout the musical history. It has been observed that techniques that provide sound variables such as trill (playing two consecutive sounds consecutively along the length of the note), arpeggio (a sequence of notes that jump with a triple interval), glissando (shifting of the sound in two sound intervals), which we frequently encountered before the music of the twentieth century, were used in many important works of clarinet literature. As a tongue technique, the staccato technique played with a single tongue has become one of the indispensable techniques used for clarinet music. Clarinet, which is a single-reed instrument, is more difficult and limited to use tongue technique compared to double-reed instruments (oboe, bassoon, etc.). However, despite this negativity, passages consisting of sixteen notes and containing staccato, up to 150 metronome speeds canbe played.

Twentieth century music has enabled the emergence of many different and new playing techniques for the clarinet as well as for many instruments. Some of these; use of double / triple tongue, tongue "slap" technique, flutter tongue, vibrato, pitch bending, multiphonic sounds, sound effects on the reed, creating sound effects by hitting the keys, playing only with a mouthpiece, playing without the mouthpiece, clarinet to the tune played by saying another sound into it, creating a double voice and the circular breathing can be listed.

In this study, I will analyze the important techniques I mentioned above in detail and explain them with appropriate examples.

GİRİŞ

On dokuzuncu yüzyıl sonu veyirminci yüzyıl başında ortaya çıkan ton merkezinden uzaklaşma ve atonalizm ile birlikte müzikte yer alan ifade olanaklarındaki genişleme, çağdaş müzik çalım tekniklerinin hızlıca artmasına, mevcut tekniklerin çeşitlendirilmesi ve gelişmesine olanak tanımıştır.

Romantik dönemin sonlarına doğru klarnetin orkestrasyon içinde yer alan rolündeki değişiklikler ve klarnet çalımında keşfedilen birçok yeni teknik sayesindeçağdaş klarnet literatürü oluşmaya başlamıştır. Yirminci yüzyıl klarnet icrasında beceri sınırlarını zorlayan solistik çalımların bir getirisi olarak enstrümanın teknik limitlerini zorlayan, duyulmamış tınılar kazandıran bir takım yeni çalım teknikleri geliştirilmiştir. Amy Cherry'nin Sanatta Yeterlik tezinde belirttiği gibi geleneksel bir enstrumanın gelişmiş bir teknikle çalınması ancak yeni ve beklenmedik seslerin üretimi ile gerçekleşir (Cherry, 2009:16). Gelişmiş yeni çalım teknikleri hem solistler hem de besteciler için ilgi çekici olmuş ve teknikleri içeren birçok yeni eser ortaya çıkmıştır. Gelişmiş tekniklerin çoğalması ile beraber müzik eserinin formsal tanımı da değişkenlik göstermeye başlamıştır.

Akgül'e göre müzik eseri, dönemsel üslubu ve enstrümana göre çalış stili olan, karakteristik bir formu olan; formun içeriğinde, bölümleri, periyodları ve cümleleri olan ve daha da detaylı olarak düşünüldüğünde, bestecilerin fikirlerini yansıtan en küçük müzikal ifade araçları olan motiflerden oluşur (Akgül, 2021:191). Ancak bu tanımlama yirminci yüzyıl müziğinin teknik, müzikal ve tınısal gelişimi ile beraber farklılıklar göstermeye başlamıştır. Kimi eserlerde ölçü sayısı, tonal merkez, tempo kavramı tamamen ortadan kalkmış, icracı serbest biçimde eseri seslendirmiştir. Besteciler eserlerin başına icranın nasıl gerçekleşmesini arzu ettiklerini anlatan açıklamalar eklemiştir. Çoğu besteci eser içinde kullanılan tekniklerin detaylı anlatımını da bu açıklamalara eklemiştir.

Bu çalışmada temel olarak klarnet icrasının vazgeçilmez birkaç tekniğini açıkladıktan sonra yeni müzik kavramı içinde kullanılan başlıca çalım tekniklerinden bazılarını anlatmak istedim.

Çağdaş Müzikte Kullanılan Yeni Klarnet Çalım Teknikleri

-Tek Dil-

Staccato olarak çalınan çok hızlı nota dizileri tek dil kullanarak on altılık notalar halinde yaklaşık 150 metronom hızına kadar çalınabilir. Bu teknik, klarnet icrasında en çok kullanılan ve bilinen dil tekniğidir. Ancak klarnet tek kamışlı bir çalgı olması dolayısıyla tek dil tekniği sınırlı bir hızda kullanılabilmektedir.

Şekil 1: *Tek Dil Staccato Nota Örneği*



-Vibrato-

Diyafram, gırtlak ve dudakların hareketleriyle üretilen perde ve/veya ses üzerindeki mikrotonal periyodik dalgalanmaları vibrato olarak tanımlayabiliriz. Tahta nefesli çalgılar içinde flüt çalgısı için çok kullanılan bir teknik olmasına karşın, yirminci

yüzyıl müziğine kadar klarnet için çok fazla kullanılmamaktaydı. Caz müziğin ve yirminci yüzyılmüziğinin gelişimi ile birlikte ileri icra teknikleri arasında yerini almıştır.

-Kurbağa Dili-

Kurbağa dili en çok kullanılan çalım teknikleri arasında yer almaktadır. İcracının dilini damak bölgesinde sürekli tekrarlayan bi "R" harfini söylemesiyle çalınır. Genelde uzun notalar üzerinde duyulur. Artikülasyon ne kadar yavaş olursa, ses o kadar yumuşak olur. Prensipte bu teknik tüm aralıkta gerçekleştirilebilir.

Şekil 2: *Kurbağa dili (flatterz) nota örneği*



-Tril-

Klarnet çalım teknikleri arasında en önemlilerinden ve etkilelerinden birisi tril tekniğidir. Klarnetin hemen hemen bütün tarihi gelişiminde bu tekniğin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Klarnetin mekanik yapısından kaynaklı olarak bazı triller için düzenlenmiş olan tril tuşları bulunmaktadır. Özellikle bazı notalar arasında tril yapmak çok zordur ve akışkan bir tını elde edilememektedir. Bu tür durumlarda tril perdelerinden yardım alınır. Klarnette triller ne kadar üst perdeden çalınırsa o derece etkisi yüksek bir tınıya sahip olur.

Şekil 3: *Tril nota örneği*



-Tremolo-

Ard arda hızlı şekildeve sürekli çalınan iki notanın duyulmasına tremolo denmektedir. Tremolonun trilden farkı sıklıkla 3'lü ya da 4'lü aralıklarda çalınmasıdır. Ancak klarnet teknik imkanlarının el vermesinden dolayı 8'li aralıklara kadar rahatlıkla tremolo çalabilmektedir. Özellikle 21. Yy müziğinde sıklıkla kullanılan bir tekniktir.

Şekil 4: Tremolo nota örneği



-Çift Dil- Üç Dil- Slap-

Tıpkı tek dil çalımlarda olduğu gibi nota üzerinde pasajın çift dil ya da üç dil ile çalınmasını belirten bir işaret bulunmaz. Ancak çalınması gereken pasaj onaltılık değerde ve 150 metronom hızının üzerinde ise çalıcı çift dil ya da üç dil kullanmaya ihtiyaç duyar. Tek dil tekniğini uygularken çalıcı dilinin uç kısmı ile ağızlığın ve kamışın bitim noktasına "Tu/Du" gibi bir hece seslendirerek dokunur. Ancak yukarıda da belirttiğim gibi bu teknik sınırlı bir hıza ulaşmamızı sağlar. Çift Dil tekniğinde ise çalıcı "tu/du"

hecesi yerine "tu-ku" yada "du-gu" gibi iki heceyi seslendirir. Bu çift dil tekniğinde dilin iki hareketi mevcuttur. "Tu" hecesini dil ile "Ku" hecesini ise dili geri çekerek larenks (gırtlak) ve damak bölgesini kullanarak çıkarır. Üç Dil tekniğinde ise üç heceli bir çalım vardır. "Tu-ku-tu/Du-gu-du" heceleri 3 dil hareketi ile seslendirilir. Bu teknikte dil-parmak senkronizasyonu çok önemlidir. Genelde alt-orta registerda daha rahatlıkla çalınan çift dil- üç dil tekniği, tiz seslere gidildikçe boğaz bölgesinin pozisyonu sebebiyle çalım güçlüğü yaratır.

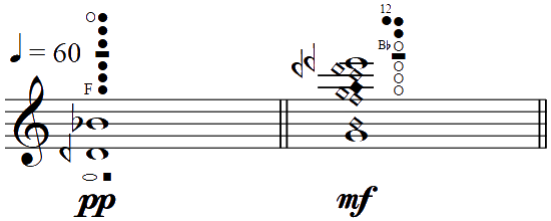
Slap tekniğinde ise amaç dili damağa yapıştırılarak oluşan emme gücünü,hızlı bir geri çekme hareketi ile kamış üzerinden kaydırma yoluyla çıkan efektvari sesi elde etmektir. Oldukça kısa bir staccato tını elde edilir. Daha sıklıkla Bas klarnette kullanılan bu teknik, özellikle 21.yüzyıl klarnet repertuvarının önemli eserlerinde çok kullanılmıştır.

-Çok Seslilik (Multifonikler)-

Tek sesli bir çalgı olarak bilinen Klarnet, belirli rotasyonların uygulanmasıyla çok sesli hale gelebilmektedir. Klarnet çalımında çok seslilik (multifonik) aynı anda iki veya daha fazla nota çalmayı mümkün kılan modern bir parmak ve üfleme tekniğini tanımlar. Tek kamışlı ve tek sesli olarak bilinen klarnette aynı anda üçten fazla nota çalmak son derece zordur. Klarnet eserde yazılmış olan "multifonik" için belirlenmiş olan parmak pozisyonlarında üflenir.

Çokseslilik, armonik çokseslilikten (belirli bir tondan ve uyumlu seslerden gelişen sesler), armonik olmayan (uyumsuz) seslere ve ağırlıklı olarak gürültü bileşenlerinden oluşan karmaşık seslere kadar uzanır. Çokssesliliği oluşturmak için çok çeşitli parmak pozisyonları bulunmasının yanı sıra, perdelere basma şiddeti ve hatta üfleme şeklinin değişikliğine kadar giden çok çeşitli yollar bulunmaktadır. Çıkması beklenen ses bütünlüğü mutlaka kontrol edilmelidir.

Şekil 5: *Multifonik nota örneği*



-Dairesel/Sürekli Nefes-

Dairesel nefes alma, klarnet icracısının nefes almak için çalmayı bırakması gerektiğinde meydana gelen ses kesintisiyle mücadele etmek için kullanılan bir tekniktir. Burundan nefes alırken aynı anda yanaklarda biriktirilen hava enstrümana üflenerek dairesel nefes oluşturulur. Bu teknik özellikle uzun bir solo pasaj içeren orkestra yapıtları, uzun müzik cümleleri veya uzun nota tutulması gereken pasajlarda oldukça sıklıkla kullanılır.

-Şarkılayarak/Söyleyerek Çalma-

Şarkılayarak ya da şarkı söyleyerek çalma tekniği yirminci yüzyılınilk yarısında daha çok caz müzisyenlerince keşfedilip kullanılmaya başlamış bir tekniktir. Söylerken çalma tekniği aslında daha çok bakır nefesli çalgılar özelinde araştırılmış ancak az da olsa klarnetin bu teknik içindeki kullanıma dair araştırmalar bulunmaktadır. (Ruth, 2019: 21)

Teknik, vokalin ve tüm vokal yolların devreye sokulması ile icra edilir. İcranın normal seyrinde ikinci bir ses perdesioluşturmak için, ağız boşluğu içinde sesin oluştuğu

havanın yardımıyla klarnete üflenir. Böylece icracı hem melodiyi söylemiş hem de klarneti çalmış olur. Mırıldanarak söylenen melodinin üzerine, melodiden tamamen bağımsız bir pasaj çalınabilir. Uzun bir ses vokalize edilerek, (sürekli bas yada karar sesi gibi) üzerine klarnetle başka bir müzik seslendirilebilir.

Oldukça ileri seviye olan bu teknik, uygulanma sırasında diğer tekniklerin de yeterliliğini gerektirebilir. Dairesel nefes tekniği özellikle bu teknikte sıklıkla kullanılmaktadır.

-Yalnızca Ağızlıkla Çalma- Ağızlık Olmadan Çalma-

Klarnetin ağızlık ve bareli kalacak şekilde üst gövde, alt gövde ve kalak kısmını kullanmadan, dudak pozisyonunu manuple ederek çeşitli sesler çıkarma tekniğidir. Dudak pozisyonundaki ayarlamalar ve sağ elin yardı ile çok çeşitli ezgiler çalınabilmektedir.

Ağızlık olmadan çalma tekniği ise daha çok "klariflüt" ismi ile bilinmektedir. Çalıcının bu teknik için uzun süren bir üfleme çalışması yapması gerekebilir. Ağızlık olmadığı zaman barel üzerinden üflenmesi gereken çalıcının alışık olduğu üfleme boşluğu yerine çok geniş ve hava çıkışının kontrol edilmesi çok zor bir alan bulunmaktadır. Bu noktada hava kontrolünü sağlayabilmek üfleme tekniği üzerinde önemli bir çalışma yapmak gerekmektedir.

SONUÇ

Sonuç olarak tahta nefesli çalgılar ailesinde yer alan klarnet teknik anlamda çok çeşitli çalım tekniklerini uygulamaya oldukça müsait bir yapıya sahiptir. Bu nedenle müzik tarihinin hemen hemen her döneminde bestecilerin eser yazmak istediği bir enstruman olmuştur. Teknik potansiyelinin yüksek oluşu, ses aralığının genişliği, hızlı ve keskin nüans değişimlerine uyumlu oluşu çağdaş müzik için klarneti vazgeçilmez kılmıştır. Bu çalışmada belirli başlı yeni çalım teknikleri anlatılmaya çalışılmış olup, daha birçok teknik ve çalım biçimi bulunmaktadır.

KAYNAKÇA

Akgül, A. (2021). A resource recommendation for improving musical expression and narration in piano education: An examination of loeschhorn op. 65 etudes. Educational Research and Reviews, 16(5), 189-201. https://doi.org/10.5897/ERR2021.4149

Cherry, K. A. (2019). Extended Techniques in Trumpet Performance and Pedagogy (DMA diss., University of Cincinnati.)

Ruth, J. L. (2019). Humming and Singing While Playing in Clarinet Performance: An Evidence BasedMethod for Performers and Resource for Composers (DMA diss., Arizona State University.)

Türkiye'de Geleneksel ve Tamamlayıcı Tıpta Müziğin Yeri

Status of Music at the Traditional and Complementary Medicine in Turkey

Prof. Dr. Ayten KAPLAN

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bilimleri Bölümü
Müzikoloji Anabilim Dalı

aykap@hacettepe.edu.tr

Özet

Duygu ve düşünceleri seslerle anlatım sanatı olan müziğin, insanın olduğu her yerde işlevsel olduğu kesindir. İşlevsellik düzeylerini anlamak için başvurulan alanlar arasında ses fiziği, müzik sosyolojisi, müzik felsefesi, müzik psikolojisi, müzik antropolojisi, müzik teorisi alanları başlıcalarıdır. Bu alanların her biri, 'birey' ve 'yaşantı' durumlarında belirleyici rol üstlenebilirler. İnsana özgülüğünden yola çıktığımızda müzik-birey-toplum-doğa arasındaki bağlar ve ilişkiler, anlaşılmaya gereksinimi olan durumsallıklar taşımaktadır. Her biri kendi içinde bir sistemi olan organizmalardır. Bu ilişkiler 'birey'de somutlaşmaktadır. Bireyin biyolojik, psikolojik, sosyolojik düzeylerdeki uyumlanma ya da uyumlanmama durumu davranışlarına yansımaktadır.

Duygu durumlarındaki ve davranışlarındaki değişiklikler, bireyi 'var kılan' sistemindeki denge durumunu etkilemektedir. Buradaki duygu durumu sadece bir his değildir, zihinsel bir durumdur. Bireyin dünya hakkındaki yargılarının ve inançlarının dışa vurumudur. Bunlar zaman zaman patolojik boyutta olabilmektedir. Patolojik durumu ortadan kaldırmada müzik katkı sağlayabilmektedir. Çözüm arayışları müzik terapi alanındadır. Müzik terapi yüzyıllar boyunca kullanılmış, insanların üzerindeki fizyolojik ve psikolojik etkileri araştırılmış, destekleyici tedavi olarak kullanılmaya başlanmıştır. İnsanların yaşam kalitelerini arttırmayı amaç edinmiş bir yaklaşımdır. Bireylerin fiziksel, sosyal, iletişimsel, duygusal, entelektüel ve spiritüel sağlıklarını, refahlarını geliştirmek için destekleyici bir unsur olarak tıbbi, eğitimsel ve gündelik ortamlarda müziği ve öğelerini kullanır. Günümüz Türkiye'sinde müzik terapi Geleneksel ve Tamamlayıcı Tıp alanında resmi kimlik kazanarak, yasalar ve yönetmelikler çerçevesinde işlevini yürütmektedir.

Bu çalışma, literatür taramasına dayalı, günümüz Türkiye'sinde Müzik terapi çalışmalarını tespit etme amaçlı 'durum' çalışmasıdır. Var olan kurumlar, akademik yayınlar, toplantılar, Geleneksel ve Tamamlayıcı Tıp alanında resmi kimlik kazanma süreci, Geleneksel ve Tamamlayıcı Tıp yönetmeliğinin sağladığı işlevler ve uygulama biçimleri ve uygulama biçimlerinin geliştirilmeye açık olan yönleri ortaya koyulmuştur.

Anahtar Kelimeler: *Müzik Terapi, Geleneksel ve Tamamlayıcı Tıp, Alternatif Tıp, Sertifika Eğitim Programı*

Abstract

It is certain that music, which is the art of expressing emotions and thoughts with sounds, is functional in every place in which people are living. Sound physics (acoustics), music sociology, music philosophy, music psychology, music anthropology and music theory are the main fields that are used to analyze the functionality level of music. Each of these areas can be used to detect the functions of music in 'individual behavior' and 'real life experiences'. When we consider that the musical experience can be specific for a personal experience, the connections and relationships between music-human-society-nature should have a contingency in the sense of social experiences of the human beings which needs to be understood. Each of these social components-that are operating with respect to a specific system respectively-take the individual human being in their center. The adaptation or non-adaptation status of the individual for the biological, psychological and sociological levels are reflected in their behaviors.

Changes in emotional states and behavior can distort the state of balance in the specific system operating the mental state of the human beings. The emotional state is not just a feeling, in fact it is a mental state. It is also the expression of the individual's judgments and beliefs about the world. These judgements and belief may carry some pathological findings from time to time. Music can contribute in eliminating such pathological situation. Music therapy is the main field searching remedy for such cases. Music therapy has been used for centuries, its physiological and psychological effects on people have been investigated and started to be used as a supportive treatment. It is an approach that aims to increase the quality of life of people. Music therapy uses music and its elements in medical, educational applications and everyday life as a supportive element to improve the physical, social, communicative, emotional, intellectual and spiritual health and well-being of individuals. Music therapy that is being officially recognized in the field of "Traditional and Complementary Medicine" in today's Turkey, carries out its functions within the framework of laws and regulations.

This "case study" is based on a literature survey and aims to determine and examine the studies about the area of music therapy in today's Turkey. Therefore, the existing institutions about this area, academic publications, meeting, the ongoing process of being officially recognized in the field of Traditional and Complementary Medicine, the opportunities and applications made possible by the related regulations and the points open to improvement will be discussed in this paper.

***Keywords**: Music Therapy, Traditional and Complementary Medicine, Alternative Medicine, Certificate Training Program.*

GİRİŞ

Yaşamımızın neredeyse merkezinde olan müziği tanımlaması oldukça güçtür. Tanımlamaktan ziyade müzik dediğimiz deneyimlere dayanarak, müziğin yaşamdaki işlevlerini anlamaya çalışmak daha kabul edilebilir bir yaklaşım olacaktır.

Müzik tarihsel gelişim, kültür farklılıkları ve kişisel beğenilere bağlı olarak birçok açıdan tanımlanabilir. İnsanın olduğu her yerde işlevsel olduğu kesindir. İşlevsellik düzeylerini anlamak için başvurulan başlıca alanlar arasında ses fiziği, müzik sosyolojisi, müzik felsefesi, müzik psikolojisi, müzik antropolojisi, müzik teorisi gelmektedir. Sanat ve bilim alanında, müzik yapma becerisinin insanı diğer canlılardan ayıran bir özellik olduğu kabul görmektedir. Diğer canlıların sırrı çözülünceye kadar da kabul görmeye devam edecektir. İnsana özgülüğünden yola çıktığımızda müzik-birey-toplum-doğa arasındaki bağlar ve ilişkiler anlaşılmaya gereksinim olan durumsallık taşımaktadır. Her biri kendi içinde bir sistemi olan organizmalardır. Bu ilişkiler 'birey'de somutlaşmaktadır. Toplumsal organizma ile bireyin biyolojik organizması arasında benzerlik kuran birçok düşünür vardır[8]. Bu anlayışın kökenleri çok eskiye; Hint, Çin, Eski Yunan ve Roma felsefelerine dayanmaktadır. 19. yüzyılın ikinci yarısında mekanik görüşlere tepki olarak organist anlayış yaygınlaşmıştır. Toplumsal yaşam bio-organik anlayışla açıklanmaya çalışılmıştır. Bu anlayışta toplum bir organizma olduğuna göre yapı ve görev bakımından biyolojik organizmaya benzer. Her ikisi de büyür ve büyürken yapı ve görevlerinde farklılaşmalar olur. Her ikisinde de parçalar arasında bağımlılık vardır. Her ikisi de hücre, birey gibi birimlerden oluşmuştur. Her ikisinin de birer sesi, dağıtım ve birer düzenleyici sistemi vardır (Toprak, 2013.26-27). Organizma, tek bir bütün oluşturacak şekilde çalışan ve birbirleriyle sürekli uyum içinde bulunan parçalardan oluşan bir canlı sistem olarak tanımlanabilir. Bütün içindeki parçalar birbirlerine entegre edilmedikleri zaman, organizmanın parçaları karmaşıklaşır ve bütünün dengesi bozulur. Bu bütünün içinde insan, sosyalleşme süreci içinde kazandığı tüm bilgi ve yetenekleriyle,

[8] Düşünürlerle ilgili geniş bilgi için bkz. Z. Toprak (2013)

toplumsal gruplar, kümeler ve kurumlarla geliştirilen iletişim ve etkileşim sonucu sistemli bir bütün olan somut bir varlık olarak "birey" olgusuna ulaşmaktadır (Tuncay, 2002:155).

Bireyin biyolojik, psikolojik, sosyolojik düzeylerdeki uyumlanma ya da uyumlanmama durumu davranışlarına yansımaktadır. Bireyin bedensel zihinsel yetenekleri, kişisel özellikleri ve duygusal-psikolojik mekanizmalarla gerçekleştirdiği eylemlerin, çeşitli sözlü ve sözsüz mesajlar taşıyan bedensel hareketlerin tamamı davranışları oluşturan geri bildirimlerdir. Bireyin denge durumunda, uyaranın yarattığı durumun şiddetine göre değişimler olur. Bunlar bireyin dünya hakkındaki yargılarının ve inançlarının dışa vurumudur olan davranışlarına yansır. Uyarana verilen tepkiler zaman zaman patolojik boyutta olabilmektedir. Patolojik durumu ortadan kaldırmada müzik katkı sağlayabilmektedir. Çağlar öncesinden bu yana yapılan müziksel aktiviteler ve uygulamalarla çözüm arayışlarına gidilebilmektedir. Çözüm arayışları da müzik terapi alanındadır.

Çağlar öncesinde insanlar, hastalıkların patolojik durumların kötü ruh ve cin adı verilen varlıklar tarafından meydana getirildiğine inanıyorlardı. Bu kötü ruhlar, sihirbaz, hekim veya şaman tarafından kontrol altına alınırdı ve bu tedavi törenlerinde müzik, dans, ritim ve şarkılar başat rol oynardı. Afrika'da, Kenya'da, Sudan'da, Zambia'da bazı kabilelerde, Nijerya Dahomey'de[9], Eskimo'larda, İskandinav halklarında, Amerika'da Nevada ve California'da yaşayan Washo Peyote tarikatı üyelerinde, trans ayinlerinde korkuları aşma, heyecan durumlarını kontrol altına alma ve bazı hastalıkları tedavi amacıyla davulun ritmi ve dansla, müzik ve titreşimleri kullanarak sinir sisteminde değişiklikler yaratma uygulamaları yapılırdı (Güvenç, 1985: 9-10).

Eski Yunan'da hem müziğin hem de hekimliğin tanrısı sayılan Apollon lir çalarak insanların sıkıntılarını giderir onlara neşe verirdi. Tıbbın babası sayılan Hippocrate da bazı hastaları tedavi için ilahilerle tapınağa götürürdü. Hippocrate'nın yanısıra Terpandre, Talet, Tirte, Elienne hem doktor hem de müzisyen idiler. Xenokrates, Hippocrate, Asclepiade, Calinos Areteus, Caeleius tıp ilminin diğer vasıtalarının faydasız, sonuçsuz kaldığı çeşitli hastalarda müziğin kullanılmasını tavsiye etmişlerdir (Daubresse'den akt. Ak,1997,13-14)[10] "Müziğin Antik Yunan'da epilepsi, depresyon, sıla hastalığı-melankoli, mani, cinnet, letarji, katatoni, histeri, felç, afazi, tarantizma, korea, gut, ateşli hastalıklar, romatizma, çeşitli ağrılar, veba, kızamık, kuduz gibi hastalıkların tedavilerinde kullanıldığına dair bilgiler mevcuttur" (Kutlu,2019:304)

İbrani'lerde, Mısır'da ve Çin'de bireyin özellikle ruhsal sorunları ile başetmede müzik önemli bir araçtır (Çavlu,2019:14)

Türk İslam medeniyetinde özellikle sufiler müzikle uğraşmışlar, müziğin insanın ruhsal hastalıklardan kurtulmasına katkıda bulunduğunu savunmuşlardır. Aklî ve asabî hastalıkların müzikle tedavi edildiğinden bahsetmişlerdir (Ak,1997:109).

Hem hekim hem de müzikolog kimlikleriyle Zekeriya Er-Razi(854-932), Fârabî (870-950) ve İbni Sina (980-1037) müziğin tedavi edici etkisini incelemişlerdir (Çoban, 2020: 39).

Felsefe, tıp, astronomi, matematik, musiki gibi alanlarda eserler vermiş olan El-Kındî (801-865) müzik risalelerinde udun dört teli ile diğer dörtlemeler (dört mevsim, dört element, vücudun dört sıvısı, rüzgârların yönü, ayın evreleri vb.) arasında ilişki olduğunu ileri sürmüştür (Adamson 2007'den aktaran, Özbek, 2018:2) Galen tarafından

[9] Nijerya'daki ayinler Hıristiyanlık anlayışı içinde yapılmaktadır.
[10] Tarihsel süreçte yapılan uygulamaların detayı için bkz. Ak, 1997; Güvenç, 1985.

kabul edilerek yayılmış olan Hipokratın humoral patoloji teorisi (dört sıvı/ ahlat-ı erbaa), hücre teorisine kadar yaklaşık 2000 yıl boyunca tıbbi uygulamalarda etkili olmuştur (Stelmack 1991'den aktaran Özbek, 2018: 2) İhvani Safa da[11] El-Kindi gibi ud ve vücut sıvıları arasında bağ kurmuştur.

Fârabî (872-952), Şuuri Hasan Efendi (ölümü 1693), Gevrekzade Hafız Hasan Efendi (1727 – 1801), Hacı Hâşim Bey (1815 – 1868) makamların insan ruhu üzerinde etkileri üzerine kitaplar yazmışlardır.(Özbek, 2018:4)

Razi, Farabi ve İbni Sina gibi İslam bilginlerinin ilk adımını attığı müzikle tedavi yöntemi, Selçuklu ve Osmanlı bilginleri tarafından geliştirilmiş ve 18. yüzyıla kadar başarıyla uygulanmıştır. *Avrupa'daki uygulamalardan çok önce Osmanlı Türkleri Şam, Kahire ve Bursa'da kurdukları hastanelerde, akıl hastalarını ilaç, meşguliyet ve müzikle tedavi ediyorlardı* (Çoban, 2020, 42).Türk-İslam medeniyetinde; Nureddin Hastanesi, Amasya Darüşşifası, Kayseri Gevher Nesibe Tıp Medresesi, Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası, Süleymaniye Tıp Medresesi ve Şifahanesi, Fatih Darüşşifası, Edirne II. Bayezid Darüşşifası Enderun Hastanesi gibi müzikle tedavinin de yapıldığı hastaneler mevcuttur (Çoban, 2020, 42-47).

Çağlar öncesinde başlayan müzik terapi geleneği, Türklerde Selçuklu ve Osmanlı şifahanelerinde devam etmiştir.

Kurumlaşmalar

Müziğin insan sağlığı üzerinde olumlu etkileri olduğunun farkına varılması binlerce yıl öncesine dayandırabilir. Aristoxenes'in müziğin yemek sırasında iyi gittiğini, zihni ve fiziki aşırılığı müziğin simetrisinin ortadan kaldırdığını ifade etmesi müziğin iyileştirici olduğu fikrinin oldukça eski çağlara dayandırdığının göstergesi sayılabilir (Karahasanoğlu&Çevirme, 2020: 592)

Bu farkındalık süreç içinde devam etmiş, araştırmalar, incelemeler sonucunda müziğin hareket, algı, dikkat, bellek, duygu-durumla işlevsel etkileşimde olduğu (Torun, 2016: 68); merkezi sinir sistemi ve beyin kabuğunda yer alan düşünme, öğrenme, konuşma, beden kontrolü ile ilgili merkezleri uyardığı; ve bu alandaki gelişmeleri desteklediği; hormonal düzensizlikleri hafifletici rol oynadığı tespit edilmiş[12] ve modern tıp anlayışına dayalı; bireylerin fiziksel, psikolojik, sosyal ve zihinsel ihtiyaçlarını karşılamada müzik ve müzik aktivitelerini kullanan uzmanlık dalı olan müzik terapi alanında çalışmalar ve kurumlaşmalar artmıştır.

Müzik terapide sistematik çalışmalar 19. yüzyılda başlamıştır. 1848'de Praglı müzikterapist Raudnitz ilk defa psikozlarda müziğin önemini incelemiştir. Fransa'da Philippe Pinel 1792'de[13] müzikle tedaviyi hastanelere sokma girişiminde bulunmuştur. Amerika'da ilk adımı 1920'de Pensilvannia ve NewYork eyaletlerinin hastane ve hapishanelerinde müziğin insan ruhu üzerinde yatıştırıcı ve stimüle edici etkilerini araştırarak Dr. Willer Van de Wall atmıştır (Güvenç,1985:12). I.ve II. Dünya savaşlarından sonra yaralı askerlere psikolojik ve duygusal destek vermek amacıyla

[11] Arınmış ve temiz gönüllü kişiler grubu.
[12] https://uskudar.edu.tr/mutem/hakkinda
[13] Bazı kaynaklarda bu tarih 1872 olarak verilmektedir. Ancak R.Oruç Güvenç'in Doktora tezinde bu tarih 1792 olarak sonradan kalemle 1792 olarak düzeltilmiştir.

müzisyenler görevlendirilmiş; olumlu sonuçlar alınınca müzisyenlere eğitim verilerek sürdürebilirlik kazandırma ihtiyacı doğmuş; kurslar verilmiş ve 1944'de Michigan Devlet Üniversitesinde ilk müzik terapi lisans programı başlamıştır (Karahasanoğlu&Çevirme, 2020:592) Bunu 1946 University of Kansas, 1947 College of the Pasific,1948 Chicago Music College, 1948 Alverno College müzik terapi lisans programları takip etmiştir. Amerika'da, Ulusal Müzik Terapi Birliği(1950), Amerikan Müzik Terapi Birliği (1977) ve daha sonra bu ikisinin birleşimiyle Amerikan Müzik Terapi Birliği (1988) kurulmuştur (Uçaner, 2020). Bunların yanısıra 1959'da Viyana'da, 1973'te Almanya'da "Müzik Terapi Derneği", 1974'de "Kanada Müzik Terapi Derneği" , 1958 yılında Juliette Alvin tarafından kurulan "Britanya Müzik Terapisi Topluluğu", 1976 yılında profesyonel müzik terapistlerin ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla kurulan "Profesyonel Müzik Terapistleri Derneği" önemli kurumlardandır. Kanada'daki ilk müzik terapi eğitim programı 1976'da Vancouver'de Capilano Colege'da açılmıştır. Müzikle tedavi 1970'lerde Brezilya'da önemli bir meslek haline gelmiştir (Karahasanoğlu &Çevirme,2020: 593).

Özel eğitim alanında, uyguladıkları eğitimle teknik adı olarak da kullanılmaya başlayan "Nordoff-Robbins" önemli bir kuruluştur. Amerikalı besteci ve piyanist Paul Nordoff ve özel eğitim öğretmeni Clive Robbins, çocuklarda kullandıkları Müzik Terapi teknikleri ile çocukların konsantrasyon geliştirmelerine, kendilerini kontrol etmelerine, sosyal ve kişisel farkındalılarını artırmalarına yardımcı olmuştur. Başarılı sonuçlara ulaşılması kullanılan yöntemin "Nordoff-Robbins" tekniği olarak akademik çevrelerde yaygınlaşmasına zemin oluşturmuştur. Nordoff ve Robbins 1974 yılında hazırladıkları ilk eğitim programlarının birçok ülkede araştırılmasını, yayınlanmasını ve öğretilmesini sağlamışlardır (Çavlu, 2019: 33).

Bugün dünyada Amerika, İngiltere, Almanya, Fransa, Avustralya, Güney Afrika, Japonya, Kore, Çin ve pek çok ülkenin kliniklerinde, hastanelerde, araştırma merkezlerinde, sanat merkezlerinde, kreşlerde, okullarda ve bağımsız alanlarda müzik terapi uygulamaları yapılmaktadır. Türkiye'de de pek çok sağlık merkezinde uygulanılmaktadır (Uçaner, 2020).

Türkiye'de Kurumlaşma

Türkiye'deki kurumlaşmaya baktığımızda; 1976 yılında Rahmi Oruç Güvenç tarafından Türk Musikisi'nin doğuşunu, gelişmesini, tedavi değerini, repertuvar ve enstrüman zenginliğini araştırmak ve tanıtmak amacı ile TÜMATA (Türk Musikisini Araştırma ve Tanıtma Grubu) kurulmuştur.1991 yılında İstanbul Üniversitesi bünyesinde, 1995 yılından itibaren de Marmara Üniversitesi bünyesinde çalışmalarını sürdürmüştür.

2004 yılında Psikiyatrist Adnan Çoban tarafından **TÜTEM (Türk Tedavi Musikisi Uygulama ve Araştırma Grubu) kurulmuştur. Klinik çalışmalarını, müzik-ruh ve beyin araştırmalarını Prof. Dr. Nevzat Tarhan tarafından kurulan** NPİ®STANBUL**'da (Nöropsikiyatri İstanbul Hastanesi) devam ettirmektedir.**

2013 yılında müzik terapisinde çağdaş tıbbın, psikoloji ve psikiyatride kullanılan çeşitli yöntemlerini uygulamalarla zenginleştirip eğitim-öğretime katkısı olan araştırmalar yapmak amacıyla Üsküdar Üniversitesi'ne bağlı olarak MÜTEM (Müzik Terapi Uygulama ve Araştırma Merkezi) kurulmuştur. MÜTEM, hastaların sosyo-kültürel yapısına uygun olan müzik türlerini tespit ederek, beyin elektrosu (EEG) ile kişinin beyin haritasını belirledikten sonra beynin elektriksel ritminin frekansını belirleyip, bu frekansın bozulma durumunda, normal sınırlara gelmesini sağlayacak

müziği tespit ederek; yapılan araştırmalarla sonraki aşamada ise hastaya uygun müziğin uygulanmasını gerçekleştirmeyi hedeflemektedir.

2014 yılında müzik ve sağlık çalışanları tarafından Ankara'da MÜZTED (Ankara'da Müzik-Terapi Derneği)kurulmuştur. Kurucu ve üyelerinin büyük çoğunluğu akademisyenlerden oluşmaktadır. Derneğin amacı; fiziksel, ruhsal ve sosyal sağlık için güçlü bir araç olarak kabul edilen, bireysel ya da grup psikoterapilerinde terapötik amaçla kullanılan müziğin ve diğer sanatların ülkemizde tanıtılması, geliştirilmesi ve toplumun yararına kullanılması için çalışmalarda bulunarak; terapötik amaçlı müzik terapi çalışmalarının ülkemizde sağlık, eğitim, endüstri, sanat, iletişim, sosyal hizmetler gibi uygulama alanlarındaki katkılarını arttırmak; meslek elemanlarının standartlarını yükseltmek ve bu konuda çalışmalar yapan kişi ve kuruluşlara destek vermektir. Ayrıca müzik terapi eğitim, öğretim, araştırma, geliştirme, uygulama ve topluma hizmet faaliyetleri ile kalite bilincinin yerleştirilmesine, yükseköğretim kurumlarında kalitenin geliştirilmesine, ulusal ve uluslararası düzeyde kurumsal tanınma sağlanmasına katkıda bulunmayı da amaçlamaktadır. 2019 yılında Avrupa Müzik Terapi Konferedasyon üyeliğine kabul edildi. Yanısıra Sağlık ve Sosyal Hizmetler Dernekleri Federasyonu üyeliğini gerçekleştirip ortak etkinlikler ve projeler yapmaktadır.

2016 yılında Edirne'de "Müzikterapinin bir meslek ve bilimsel araştırma alanı olarak gelişimine katkıda bulunmak, müzikterapi eğitiminin kalite ve standartlarını belirlemede lider olmak, toplumun ihtiyaç duyduğu müzikterapistlerin yetiştirilmesine katkıda bulunmak, müzikterapi uygulamalarının yaygınlaştırılmasını sağlamak ve sağlık sistemi içindeki yerini alması için çalışmak, müzikterapistlerin kendilerini geliştirebilecekleri bilimsel ortamlar ve olanakların oluşturulmasını sağlamak" amacıyla UMTED (Uygulamalı Müzik Terapileri Derneği) kurulmuştur.

2017'de Eskişehir Yunus Emre Devlet Hastanesine bağlı olarak hizmet vermekte olan Anadolu Üniversitesi Mavi Hastanede "Müzik Terapi Ünitesi" kurulmuştur.

Günümüz Türkiye'sinde "Müzik Terapi" 2014 yılında Müzik Terapi Sağlık Bakanlığı çatısı altında kurulan Geleneksel ve Tamamlayıcı Tıp Uygulamaları alanında resmi kimlik kazanarak, yasalar ve yönetmelikler çerçevesinde işlevini yürütmektedir.

Geleneksel ve Tamamlayıcı Tıp

Dünya Sağlık Örgütüne göre *geleneksel tıp", fiziksel ve ruhsal hastalıklardan korunma, bunlara tanı koyma, iyileştirme veya tedavi etmenin yanında sağlığın iyi sürdürülmesinde de kullanılan, farklı kültürlere özgü teori, inanç ve tecrübelere dayalı - izahı yapılabilen veya yapılamayan- bilgi, beceri ve uygulamaların bütünüdür* (Tokaç, M. 2013). Bazı ülkelerde 'geleneksel tıp', 'alternatif tıp' ve 'tamamlayıcı tıp' birbirlerinin yerine kullanılmaktadır. Bu tanımlar, mevcut sağlık sistemine entegre edilmemiş farklı sağlık uygulamalarına gönderme yapar. Hastanın tedavisinde modern tıp ile birlikte kullanımı "tamamlayıcı tıp"; standart dışı uygulamaların "alternatif tıp" olarak tanımlanması gerektiğini vurgulayanlar vardır. Bunun yanısıra bilimsel olarak kanıtlanmamış her türlü tedavi girişiminin "alternatif tıp" olarak adlandırılması gerektiğini ifade edenler de vardır. Son yıllarda başta WHO olmak üzere "tıbbın değil tedavinin alternatifi olabileceği" vurgusu ile bu tanımlamadan uzak durulmaya başlanmıştır. Bugün yaygın olarak "geleneksel ve tamamlayıcı tıp" adlandırılması kullanılmaktadır (Mollahaliloğlu & ark, 2015:102).

ABD'de bulunan Tamamlayıcı ve Alternatif Tıp Ulusal Merkezi (NCCAM)'ne göre; Geleneksel ve Tamamlayıcı Tıp uygulamaları, modern tıp ile birlikte kullanıldığında tamamlayıcı tıp; modern tıp uygulamaları yerine kullanıldığında alternatif

tıp olarak adlandırılır. Ancak NCCAM, modern tıbbın, etkinliği ve güvenliği kanıtlanmış GETAT uygulamaları ile birlikte kullanılması anlamına gelen integratif tıp adını kullanmayı daha uygun bulmuştur. Avrupa Tamamlayıcı ve Alternatif Tıp Federsayonu (EFCAM)'a göre ise; tamamlayıcı ve alternatif tıp, sağlığın sürdürülmesi ve geliştirilmesi, hastalıkların önlenmesi ve tedavisinde kullanılan bir dizi farklı sağlık uygulamalarıdır.

Ülkemizde Sağlık Bakanlığı çatısı altında 2012 yılında Geleneksel, Tamamlayıcı ve Alternatif Tıp Uygulamaları Daire Başkanlığı kurulmuş, 2014 yılında adı Geleneksel ve Tamamlayıcı Tıp Uygulamaları Daire Başkanlığı olarak değiştirilmiştir ve 27 Ekim 2014 tarih ve 29158 sayılı Resmi Gazete'de Geleneksel ve Tamamlayıcı Tıp Uygulamaları Yönetmeliği yayınlanmıştır. Yönetmelikte 15 GETAT uygulaması ve bunlara ait uygulamayı yapacak personel, endikasyon /kontrendikasyon, uygulama merkezinde bulunması gereken malzemeler açıklanmıştır. Konuyla ilgili olarak 28-29 Mayıs 2016 tarihlerinde İstanbul Tabip Odası'nda farklı uzmanlık derneklerinden temsilcilerin de katılımıyla bir sempozyum gerçekleştirilmiştir. "Tıbbın Alternatifi Olmaz" adını taşıyan sempozyumda bu yönetmelik ve sonrasında ülkemizde hayata geçen uygulamalar hekim bakış açısıyla tartışılmıştır (Şahin, 2017:160)

"Geleneksel ve Tamamlayıcı Tıp Uygulamaları Yönetmeliği" 27 Ekim 2014 tarih ve 29158 sayılı Resmi Gazete'de yayınlanarak yürürlüğe girdi. Bu yönetmelikte düzenlenen 15 uygulamanın (akupunktur, apiterapi, fitoterapi, hipnoz, sülük uygulaması, homeopati, kayropraktik, kupa uygulaması, larva uygulaması, mezoterapi, proloterapi, osteopati, ozon uygulaması, refleksoloji) sonuncusu müzik terapi oldu. Yönetmelik gereğince Sağlık Bakanlığı Sağlık Hizmetleri Genel Müdürlüğü bünyesinde oluşturulan Geleneksel ve Tamamlayıcı Tıp Uygulamaları Bilim Komisyonunda, Prof.Dr. Hanefi Özbek'in başkanlığında, Prof.Dr. Hanefi Özbek, Prof.Dr. Levent Öztürk, Doç.Dr. Burçin Uçaner, Yrd. Doç. Dr. Rahmi Oruç Güvenç, Yrd. Doç. Dr. Ömer Hakan Yavaşoğlu, Uzm. Dr. Diğdem Albasan ve Muharrem Fadıl Atik üyelerinden oluşan "Müzik Terapi" alt çalışma grubu kuruldu. Bu grup tarafından hazırlanan "Sertifikalı Eğitim Programı Standartları" 13 Temmuz 2016 tarihinde Sağlık Hizmetleri Genel Müdürlüğü Geleneksel ve Tamamlayıcı Tıp Uygulamaları Daire Başkanlığı'nın internet sayfasında yayımlandı. Sağlık Bakanlığı tarafından verilecek müzik terapist sertifikaları ile bu alan resmi olarak yeniden başlatılmış olacaktı. Aynı yılın sonuna doğru ilk değerlendirmeler sonucunda 10 kadar kişiye müzik terapist sertifikası verildi. Prof. Dr. Hanefi Özbek, Prof. Dr. Şükrü Torun ve Prof. Dr. Levent Öztürk Cumhuriyet tarihinin ilk "müzik terapist" sertifikalı tıp doktorları olarak kayda geçtiler. Sertifika alan ilk grup içinde müzikoloji alanından Doç. Dr. Burçin Uçaner Çiftdalöz, psikoloji alanından Yrd. Doç. Dr. Sibel Doğan ve müzik alanından M. Fadıl Atik de yer aldı (Hanefi Özbek, 2018).

Müzik Terapi

İnsanların yaşam kalitelerini arttırmayı amaç edinmiş bir yaklaşımdır. Müzik Terapi yüzyıllar boyunca kullanılmış, insanların üzerindeki fizyolojik ve psikolojik etkileri araştırılmış, destekleyici tedavi olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Stige müzik terapinin kültür odaklı ve sosyo-kültürel bir yapıya sahip olduğunu ve kaçınılmaz olarak farklı ortamlardaki farklı insanlar için farklı şeyleri ifade ettiğini vurgular (Bruscia, 2016:9) Müzik Terapi, iki alanın (müzik, terapi) ilişkili olduğu sanat, tıp, eğitim, psikoloji, beşeri bilimler ve benzeri birçok disiplinle işbirliği yapan bir alandır. Müzik Terapistleri uygulamada eğitime veya gelişime yönelik amaçlarla okullarda veya sağlıkla ilgili ve tıbbî amaçlar doğrultusunda hastanelerde, kliniklerde, ruh sağlığı merkezlerinde yer alabilirler. Müzik Terapi araştırmaları sanatların, bilimlerin ve

beşeri bilimlerin herhangi birinde yer alan yöntemlere dayanmaktadır (Bruscia, 2016: 10).

Dünya Müzik Terapi Federasyonu 2011 yılında Müzik Terapiyi şu şekilde tanımlamıştır;

> Müzik terapi, yaşam kalitelerini arttırmak ve fiziksel, sosyal, iletişimsel, duygusal, entelektüel ve spiritüel sağlıklarını ve refahlarını geliştirmek isteyen kişilerle, tıbbi, eğitimsel ve gündelik ortamlarda müziğin ve ögelerinin bir müdahale olarak kullanılmasıdır. Müzik Terapide araştırma, uygulama, eğitim ve klinik eğitim, kültürel, sosyal ve politik bağlamlara göre profesyonel standartlara dayanmaktadır (Bruscia, 2016: 331).

Amerikan Müzik Terapi Derneği Müzik Terapisinin bireylerin fiziksel, duygusal, bilişsel ve sosyal ihtiyaçları karşılamaya yönelik bir sağlık mesleği olduğuna; klinik ve kanıta dayalı olarak terapötik ilişkiler içinde olmasına ve bireye özgülüğüne vurgu yapmıştır. Kanıta dayalı olabilmesi için terapinin, eğitimli bir terapist tarafından bilimsel yöntemler kullanarak tamamlanması gerekmektedir (https://www.musictherapy.org/about/quotes/)

Nitelikli müzik terapisti, her danışanın/hastanın güçlü yönlerini ve ihtiyaçlarını değerlendirdikten sonra, müzik yaratma, şarkı söyleme, müzik yapma ve / veya müzik dinleme dahil olmak üzere uygun olanlarla tedaviyi sağlar. Terapötik bağlamda müzikal katılım yoluyla, danışanların yetenekleri güçlendirilir. Müzik terapisi ayrıca kendilerini kelimelerle ifade etmekte zorlananlara yardımcı olabilecek iletişim yolları sağlar. Müzik terapisinde araştırma, genel fiziksel rehabilitasyon ve hareketi kolaylaştırma, topluma uyum sağlama diğer sağlık sorunlarında, insanların tedavilerine katılma motivasyonunu artırma gibi birçok alanda etkinliğini desteklemektedir (muzted.org.tr/mterapistnedir.php)

Tanımların özünde insanın sağlıklı olmasında müziğin etkisi olduğu ve terapötik ilişki gerektiğini görülmektedir.

Müzik terapisinde en önemli unsur terapötik ilişkidir. Çünkü terapi ortamı kişinin sorunu ile ilgili samimi düşünce, inanç ve duyguların paylaşıldığı ilk ortamdır. Terapötik ilişkinin ana bileşenleri güven, saygı ve uyumdur. Müzik terapi eğitiminin en önemli noktalarından biri de bu terapötik ilişkiyi kurabilme becerisinin kazandırılmasıdır. Bu ilişki iyileşme için hayati bir anlam taşır. Kişi iyi olma yolunda müzik terapistın bilgisine, deneyimine, kişiliği ve karakterine, sırlarının onda kalacağına güvenmelidir. Bu güven kurulabildiği takdirde samimi bir ortam oluşup iyileşme yolculuğu başlayabilecektir. Terapist adayları yıllar süren staj, süpervizyon, bireysel ve grup olarak müzik terapi süreçlerinden geçmeleri gerekir (Çoban, 2020: 87).

Terapist, Psikodinamik, Davranışcı, Reseptif ve Nörolojik Müzik terapi modellerinden duruma uygun olanı kullanır.[14] Bu modellerin hedeflerine ulaşabilmesi

[14]Müzik Terapi modelleri; Psikodinamik: Bireyin yaşantılarının kendisinde bıraktığı izler, bilinçli veya bilinçsiz kararlarında ve canlı, cansız, soyut, somut nesnelerle kuracağı ilişkilerde rol oynarlar. Psikodinamik terapilerde, terapi süre23ç içerisinde kişinin bu psikolojik dinamikleri fark etmesi hedeflenir. Davranışcı terapi: Temelde kişilerin soru24nlarının kaynağına inmeye gerek duymaz. Günümüzdeki davranışlar üzerinde çalışarak, sorunların üstesi25nden gelebilecek kişilik dönüşümünü sağlamayı hedefler. Reseptif Müzik Terapi: Katılımcının alıcı konumda olduğu, yani müziği veya diğer uyaranları büyük ölçüde dinlediği yaklaşım. Nörolojik Müzik Terapi: sorunları sinir sistemi üzerinde yarattığı değişiklik üzerinden tanımlayarak, yine en kısa yoldan sinir sisteminde yaratılacak değişikliklere çözmeye çalışan yaklaşım

için "doğaçlama", "yeniden yaratma", "besteleme" ve "reseptif" metotların varyasyonlarından yararlanır (Salur, 2018: 50).

Günümüz Türkiye'sinde Müzik Terapi

Türkiye'de 2000'li yıllar, müziğin sağlık alanında kullanımında hem akademik hem de etkinlikler açısından artış gösterdiği yıllardır.

Yayınlar

Ü,K. Can ve B.Yılmaz "Türkiye'de Müzik Terapi Konusunda Oluşturulmuş Bilimsel Yayınların İncelenmesi" (2019), başlıklı makalelerinde ifade ettikleri "müzik terapi" anahtar sözcüğü ile 1998-2018 yılları arasını içeren araştırma bulgularına göre; Tez (34), Makale (32), Yayınlanmış Bildiriler (37), Bilimsel Toplantılar (6) ve kitap (12) olduğu görülmektedir. Akademik ilgiye artışı vurgulaması açısından anlamlıdır.

Özbek'in(2018) 1998-2016 yılları arasını içeren tezleri içeren tespitlerine göre 16 Yüksek Lisans, 7 Doktora ve 7 Tıpta Uzmanlık tezi bulunmaktadır.

Bu çalışma için 1994-2020 yılları arasında yapılan tezlerin tespiti "müzik terapi" ve "müzikle tedavi" anahtar sözcükleri ile YÖK Ulusal Tez Merkezi "özet" alanından yapılmıştır.

Tablo.1. "Müzik Terapi"Anahtar Sözcüğü ile Tarama Sonucu Ulaşılan Yüksek Lisans Tezleri

Sayı	Yıl	Tez No	Yazar	Alanı
1	1994	34363	Ahmet Şahin AK	Müzik
2	1999	91510	Şengül GÜNGÖR	Genel Cerrahi
3	2007	206896	Arzu ÖZÇEVİK	Müzik
4		224704	Esra AKIN	Hemşirelik
5	2008	215660	Deniz ÇADIR	Eğitim-Öğretim
6	2010	279868	Uğur GÖKMEN	Eğitim-Öğretim
7	2012	314586	Bilsev ARAÇ	Genel Cerrahi
8	2013	359632	Dilek HOROZ	Halk Sağlığı
9		359846	Duygu KURT	Hemşirelik
10	2014	372435	Burak SAĞIRKAYA	Eğitim Öğretim
11		371141	Pınar ÇELİK	Müzik
12		433123	Atiye KARAKUL	Hemşirelik
13	2015	409466	Suna FINDIKOĞLU	Müzik
14		427578	Kübra ARLI	Psikoloji
15	2016	445241	Özgür BAHADIR	Çocuk Sağlığı ve Hastalıkları
16		447256	Gizem İlayda GEYİK	Hemşirelik
17	2017	460429	Emine Elif KARADENİZ	Müzik-Psikoloji
18		460431	Gonca KAYIM	Müzik-Psikoloji
19		590615	Fatmana İZAN	Hemşirelik
20		468951	Ümmühna YİĞİT	Hemşirelik
21	2018	504039	Bensu KİTİRCİ	Müzik
22		519891	Pınar Ezgi ÖZGENEL	Müzik-Psikoloji
23		489831	Ayla AYDIN	Hemşirelik
24		510788	Gözde ÖLÇER	Fizyoterapi ve Rehabilitasyon
25		528476	Süreyya DEDEOĞLU	Eğitim-Öğretim
26		532907	Furkan ÜÇKAYA	Müzik
27		527594	Meryem ATAK	Hemşirelik
28		508578	Mehtap Güngör ÇAĞLAR	Hemşirelik
29	2018	504724	Gamze UZUN	Müzik-Psikoloji
30		513644	Hatice ŞAHİN	Göğüs Kalp ve Damar Cerrahi
32		506915	Mert IŞIKÇI	Hemşirelik

33		532607	Furkan ÜÇKAYA	Müzik
34		508725	Vicdan İTİŞGEN	Hemşirelik
35	2019	539642	Buğse ÖZGÜNDÖNDÜ	Hemşirelik
36		569245	Esra DEMİR	Hemşirelik
37		569485	Elif BİLEN	Hemşirelik
38		572192	Servet KIRAY	Hemşirelik
39		646036	Rabia TÜLÜBAŞ	Hemşirelik
40		546246	Leyla SANCAK	Psikoloji
41		617378	Fulya Türüng BOBAR	Hemşirelik
42		617840	Doğukan ÇAVLU	Müzik, Sağlık Eğitimi
45		585968	BetülRana ULUDOĞAN	Psikoloji
46	2020	628208	Erdem OCAK	Eğitim -Öğretim
47		648611	Büşra KAYASLAN	Hemşirelik
48		635750	Sinem ÇALIŞKAN	Hemşirelik
49		645342	Buse ERGUVAN	Hemşirelik
50		619502	Ayşe Nur ÖZÇAKIR	Hemşirelik
51		625564	Anıl ŞİMŞEK	Müzik
52		651332	Merve Yiğit KOCAMER	Fizyoterepi ve Rehabilitasyon

Yüksek Lisans tezlerinde 2018 yılından itibaren, özellikle "hemşirelik" alanında artış gözlenmektedir**.** "Müzik" alanında yapılan tezler azınlıkta kalmakta, Eğitim-Öğretim, Fizyoterapi, Cerrahi, Psikoloji alanlarında da "Müzik Terapi"tezleri görülmektedir.

Tablo.2. "Müzik Terapi"Anahtar Sözcüğü İle Tarama Sonucu Ulaşılan Doktora Tezleri

Sayı	Yıl	Tez No	Yazar	Alanı
1	2007	242132	Sevban ARSLAN	Hemşirelik
2	2012	326259	Yeliz CİĞERCİ	Hemşirelik
3		319039	Işın CANTEKİN	Hemşirelik
4	2013	342017	Yeşim Yaman AKTAŞ	Hemşirelik
5	2014	375865	Melek Ayla ÇLARK	Müzik-Radyo-Televizyon
6	2015	408300	Şebnem BİLGİÇ	Hemşirelik
7	2016	429488	Esra YÜCESAN	Eğitim-Öğretim
8		437162	Pınar ARSLAN	Müzik
9	2018	508238	Ayşe Kaya GÖKTEPE	Din-Psikoloji
10	2020	659551	Burak SAĞIRKAYA	Eğitim ve Öğretim

Doktora tezlerinde 2007 yılında 1 tez yapılmış ve 2012 den 2020'ye kadar hemen hemen her yıla bir tez düşecek şekilde bir dağılım gözlenmektedir. Özellikle "hemşirelik" alanında yoğunlaşma gözlenmektedir**.** "Müzik" alanında yapılan tezler azınlıkta kalmakta, Eğitim-Öğretim, Müzik, Radyo Televizyon, Din-Psikoloji alanlarında da "Müzik Terapi"tezleri görülmektedir.

Tablo.3. "Müzik Terapi"Anahtar Sözcüğü İle Tarama Sonucu Ulaşılan Tıpta Uzmanlık Tezleri

Sayı	Yıl	Tez No	Yazar	Alanı
1	2019	618161	Eda Bıyıklı SARI	Aile Hekimliği
2	2020	629941	Bilinç Doğruöz KARATEKİN	Fiziksel Tıp ve Rahebilitasyon

Tıpta Uzmanlık tezlerine ise 2019 yılından öncesinde rastlanmamaktadır.

Tablo.4. "Müzikle Tedavi" Anahtar Sözcüğü İle Tarama Sonucu Ulaşılan Yüksek Lisans Tezleri

Sayı	Yıl	Tez No	Yazar	Alanı
1	2006	219075	Suat KARAHAN	Müzik
2	2008	229518	Hayriye Serenay GİRAY	Müzik
3	2011	281805	Hative ÇİFTÇİ	Hemşirelik
4	2013	351764	Muhammet SEVİNÇ	Müzik
5	2017	461295	Gamze BEŞLİ	Deontoloji ve Tıp Tarihi
6	2017	498079	Burcu ÖNDER	Deontoloji ve Tıp Tarihi
7	2019	575969	Emrah KOÇ	Müzik-Psikoloji
8	2019	560162	Ahmet BİLEN	Müzik-Sanat Tarihi

Tablo.5. "Müzikle Tedavi" Anahtar Sözcüğü İle Tarama Sonucu Ulaşılan Doktora Tezleri

Sayı	Yıl	Tez No	Yazar	Alanı
1	1998	73475	Haşmet ALTINÖLÇEK	Müzik-İletişim Bilimleri
2	2008	241074	Enver ŞENGÜL	Sanat Tarihi- Tarih
3	2020	649480	Emral GÜLÇEK	Hemşirelik

"Müzikle Tedavi" anahtar sözcüğünde tez sayısının az olması, "Müzik Terapi" terimin genel kabul gördüğü şekilde yorumlanabilir. Disiplinlerarası kullanım dikkat çekmektedir.

Genel toplam Yüksek Lisans Tezi: 52+8 = 60

Doktora Tezi: 10+3 =13

Tıpta Uzmanlık Tezi: 2

Akademik alandaki tez sayısındaki artışlar, "Müzik Terapi" alanının akademik bir disiplin hatta bir meslek olarak oluşumuna gidebileceğinin ipuçları sayılabilir.

Sempozyum- konferans- atölye-seminer-çalıştay

27-28 -29 Nisan 2016 Uluslararası katılımlı Müzik Terapi Sempozyumu, IU Tıp Fakültesi Psikiyatrı Kliniği ve Sanat Psikoterapileri Derneği.

28-30 Mayıs 2016 Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu Müzik ve Terapi, Kütahya

8-10 Aralık 2017 Uluslararası Müzik Terapi Sempozyumu Istanbul Bahçeşehir

12-13 Mayıs 2017 Müzikle Tedavi Sempozyumu Şanlı Urfa Dünya Müzik Terapi günü

29 şubat 2020 Müzik Terapi ve Müzik Tıbbı Sempozyumu, Anadolu Üniversitesi ve Türk Dünyası Bilim Kültür Sanat Merkezi

28 şubat 2021 (Online) Müzik Terapi ve Müzik Tıbbı Sempozyumu, Anadolu Üniversitesi ve Türk Dünyası Bilim Kültür Sanat Merkezi

6 Mart 2020 I. Ulusal Müzik Terapi Kongresi, The Ankara Otel. Geleneksel ve Tamamlayıcı Tıp Federasyonu

13.11.2018 "Müzik Terapi Çalıştayı" Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik Terapi Derneği (MÜZTED), Sağlık ve Sosyal Hizmetler Dernekleri Federasyonu (SADEFE) işbirliğiyle.

Bunlar sempozyum ve kongrelerin bazılarıdır. Bunların yanısıra çok sayıda konferanslar, seminerler, atölye çalışmaları, kurslar, Müzik terapi kampları gerçekleştirilmiştir.

Basında sıklıkla yer almaktadır. Toplumda farkındalık yaratma açısından olumlu gelişmelerdir. Ancak Basında yer yer "Müzik Terapi" alanı için yanlış algı oluşturabilecek haberlerle karşılaşılmaktadır. Müzik dinlemenin ya da dinletmenin "Müzik Terapi" olarak algılanmasına yol açabilecektir. Bu da herkesin neredeyse müzik terapi yapabileceğine kadar götürebilecektir. Yalnızca müzik dilemenin tedavi edici olduğu algısı, hastanın müzik dışında uygulaması gereken tedavi yöntemlerini ihmal etmeye yönlendirebilir. Müziğin tedaviyi destekleyici bir unsur olduğunun vurgusu çok açık bir şekilde yapılmalıdır. Terapötik ilişkinin kurulmadığı bir patolojik durumda sağlıklı sonuçlar alınamayabilir. İnsan sağlığının önemi düşünüldüğünde riskli durumlarla karşılaşılabilir. Örneğin (yaşanmış bir örnek) Bir doktor hastasını ameliyata hazırlarken müzik dinletisi yapıyor. Dinlettiği eser "Yolun sonu görünüyor". Bu nasıl bir moral vermektir! Anlaşılması zor.

Eğitim Programları

Türkiye'de Müzik Terapi Eğitim Programı 04/ Şubat /2014 tarihli Resmi Gazetede yayımlanarak yürürlüğe girmiştir. Resmi gazetede yayımlanan bu genelgede Müzik Terapi yapacak nitelikte eğitimcilerin, bu eğitimleri nasıl, nerde, hangi koşullarda ve yetkinliklerde yapabileceği Sağlık Bakanlığınca kısaca belirtilmiştir. Ayrıntılar belirtilmediği için verilen eğitimler ve eğitimi veren kişi ve kuruluşların denetimi, eğitim içeriğinin standart olmayışı, Müzik Terapist unvanını kullanan kişilerin yetkinliği konusunda sorun oluşturmuştur. 2016 yılından GETAT(Geleneksel ve Tamamlayıcı Tıp Araştırma Daire Başkanlığı) tarafından Müzik Terapi eğitim içeriklerini 13/07/2016 tarihinde yeniden düzenlenmiştir. Bu düzenlemelere göre "Sürekli Eğitim Merkezleri" ve Üniversitelerde Sağlık Bakanlığı onaylı Sertifika eğitim programları uygulanmaya başlamıştır. Medipol Üniversitesi, Üsküdar Üniversitesi, Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Üniversitesi ve Haliç Üniversitesinde bu eğitim programı uygulanmaktadır (Çavlu, 2019: 41).

2016 yılından itibaren uygulanmaya başlanan Müzik Terapi Sertifikalı Eğitim Programı standartı; 6 modül Kuramsal, 4 modül Klinik Pratik (Terapötik İlişki becerisinin kazandırılması için yeterli olduğunu söylemek zordur) olarak düzenlenmiştir.

Program süresi saat üzerinden planmış;

Sağlık Meslek mensupları: Teorik 105 saat, uygulama 100 saat = Toplam 205 saat

Müzik Alanı mensupları: Teorik 121 saat, uygulama 64 saat = Toplam 185 saat

Hem Müzik alanı hem de sağlık mensupları Teorik 96 saat, uygulama 64 saat = Toplam 160 saat

Bu alana tam bir açıklık getirilmemiş, her bir alandan en az lisans derecesi istendiğine göre her iki alanda en az lisans bekleniyor olsa gerek. Sağlık mensuplarının Müzik eğitimi 3. ve 4. Modülde 45 saatlik verilen eğitimle yapılmaktadır. Kaldı ki bunun 20 saati toplu icra. Yani 25 saatte müzik öğretilebilecek midir? Sertifika programına başvurularda, müzik ya da sağlık alanında lisans eğitimini tamamlamış olmak koşulu aranırken, bir sağlık mensubu 45 saatlik müzik eğitimiyle, müzik lisans eğitimine nasıl denk kılınabilir; aynı durum müzik mensupları için de geçerlidir. Bu durumun tekrar gözden geçirilmesi gerektiği ortadadır.

Eğiticiler ve nitelikleri standardına bakıldığında**;** eğitim modüllerinde yer alan konularla ilgili alanlarda en az lisans derecesine sahip olmak ve ders vereceği alanlarda aktif olarak çalıştığını belgeleyen kişiler aktif olarak çalışabilirler koşulu yer almaktadır.

Bu standartın kısa vadede çözüm üretmek amacıyla geçerli kılınmış olabilir. Ancak, nitelikli bir müzik terapist yetiştirebilmek için Müzik terapi alanında uzmanlaşmış kişileri gerektirmez mi? sorusunu sorma ihityacı doğuyor.

Sertifikaya 7 yıllık geçerlilik süresi tanınmıştır. Önemli ve yerinde bir standarttır. Sertifikanın yenilenmesi için belirlenen ölçütler:

1. Müzik terapi alanında 1 (bir) yıl çalışmış olmak

2. Müzik terapi alanında en az 2 (iki) adet bilimsel makalede yazarlık yapmak

3. Müzik terapi alanında en az 3 (üç) adet kongre/ sempozyum bildirisi (sözlü poster) sunmuş olmak

4. Müzik terapi alanında en az 3 (üç) adet kongre/ sempozyuma katılmak

İnsan sağlığını teslim edilecek kişinin, 7 yıllık süre içinde yukarıdaki belirtilen ölçütlerden yalnizca birini sağlamış olması yeterli midir? bunun üzerinde düşünmek gerek.

Amerika'da tüm müzik terapistlerin temel eğitim, uygulama ve bilimsel çalışmalarını yürütebilen AMTA'nın (Amerikan Müzik Terapi Birliği) eğitim programının içeriği: Temel Müzik Notasyonu, Müzik Terapisi, Biyoloji, Psikoloji, Sosyal Bilimler ve Davranış Bilimleri gibi kuramsal bilgilere ek olarak sağlık ve/veya eğitim tesislerinde staj da dahil olmak üzere 1200 saatlik zorunlu saha çalışmaları ile klinik beceriler geliştirimeye yöneliktir. Bu eğitimler tamamlandıktan sonra, sınava girmeye hak kazanır başarılı olduğu takdirde sertifikasını alır (Çavlu, 2019: 31)

Avrupa'da eğitim 2-3 yıl sürecek şekilde uygulanır. Süpervizyon önemlidir. Müzik terapist adayı deneyim kazanıncaya kadar usta bir müzik terapistte danışmayı sürdürür. Yalnızca müzik bilmek ya da klinisyen olmak yeterli değildir. Müziği terapötik ihtiyaçlar için kullanabilme eğitimi de alması gerekir (Çoban, 2020: 88-89).

Değerlendirme

Türkiye'de 2000'li yıllarda gerek akademik gerekse diğer kuruluşlarda "Müzik Terapi" alanında inceleme, araştırma ve uygulamaların artmış olması dikkat çekmektedir. İnsan sağlığında müziğin etki gücünün farkına varılarak Müzik Terapinin Devlet tarafından desteklenmesi resmiyet kazanması ve bir disiplin olarak ele alınması bakımından Sağlık Bakanlığında GETAT'ın kurulması ve "Müzik Terapi"nin de içinde yer alması önem taşımaktadır. Akademik ilginin artmasında ve etkinlikler, kurslar, eğitim programları ile disiplin olma uğraşlarında cesaretlendirici bir gelişme olarak değerlendirilebilir.

Yapılan tezlerin "Müzik Tıbbi" nitelikli olup terapötik ilişkinin etkin olmadığı çalışmalar düzeyinde yoğunlaştığı görülmektedir. Aynı durum basına yansıyan haberlerde de gözlenmektedir. Müzik, tedaviye destek işlevi üstlenmesine karşın, Basına yansımalara baktığımızda; "müziğin tedavi edici" anlayışının baskın olduğu görülmektedir. Hastalarda yalnızca müziğe dayanma anlayışını arttıracak bir durumdur.

"Müzik Medicine" düzeyinde değerlendirilebilecek etkinliklerin ve çalışmaların "müzik terapi" olarak adlandırılması, "Müzik Terapi"nin bir disiplin olma çabasını olumsuz etkileyecektir. Basındaki söylemleri kontrol altına alacak sistemlerin

oluşturulması gerek. Benzer durum "Folklor" alanında da gerçekleşmiştir. Basında yanlış kullanımlar ve vurgulamalar sonucunda "halk oyunları" yerine "folklor" kullanımı yerleşmiş ve bir bilim dalı olan folklor, yalnızca halk oyunları olarak algılanır olmuştur.

Eğitim ve sertifika programlarında, eğiticilerin "müzik terapist" olmaması, müzik terapi eğitiminin yeterliliği konusunda düşündürücüdür. Sağlık çalışanlarının 25 saatlik müzik eğitimi (20 saat toplu çalma söyleme) ile; Müzik alanı mensuplarının 25 saatlik tıp bilgisi desteği ile müzik terapistlik belgesini alabilmesi düşündürücüdür.

Programın Diş hekimliği sorumluluğunda yürütülmesinin gerekçesi de herhangi bir yerde açıklanmamıştır. Teröpatik ilişkinin zorunlu olduğu bir alanda uzaktan eğitimin kontrol altına alınması gerek. Çünkü müzik terapi bireylerle yakın ilişkide sonuç alınabilecek bir alandır.

Sağlıkta müziğin gerekliliğine kısa vadede çözüm üretelim derken, ilerde çözümlenmesi güç sorunların zeminini oluşturma riskini gözardı etmemek gerekir.

En temel çözüm önerisi olarak şunlar belirtilebilir: nitelikli müzik terapistlerin yetişmesi ve dolayısıyla insan sağlığı için müziğin kullanılmasında daha güvenilir koşulların sağlanması için Sertifika programlarında revize yapılması; Üniversitelerde "Müzik terapi" lisans ve lisansüstü programların açılarak müzik terapinin meslek olması yolunun açılması ve bu programların Sivil Toplum Örgütleri ile işbirliği ortamlarının oluşturulması gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Ak, A.Şahin, (1997), *Avrupa ve İslam Medeniyetinde Müzikle Tedavi, Traihi Gelişim ve Uygulamaları*

Atkınson, Rita L., Atkınson, Richard C., Sımıth, Edward E., Bem, Daryl J., Nolen-Hoeksema, Susan, (1999). Psikolojiye Giriş, Çev: Yavuz Alogan, Arkadaş Yayınları, Ankara,

Bruscia, K. E.; Ed. Uçaner, B. (2016) *Müzik Terapiyi Tanımlamak,* Ankara: Nobel Yaşam.

Can Ümit Kubilay &YILMAZ Begüm, (2019), "Türkiye'de Müzik Terapi Konusunda Oluşturulmuş Bilimsel Yayınların İncelenmesi"Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2019, Cilt: 12, Sayı: 27, s. 794-812.

Çavlu, Doğukan, (2019) *Istanbul'da Yasal Yetkinliği Olan Müzik TerapiKurum ve Kuruluşlarının İncelenmesi,* Istanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Çoban, Adnan (2020), *Müzik Terapi,* Istanbul, Timaş Yayınları

Güvenç, R.Oruç,(1985), *Türklerde ve Dünyada Müzikle Ruhî Tedavinin Tarihçesi ve Günümüzdeki Durumu,* Doktora Tezi, Istanbul Üniversitesi Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Psikiyatri Anabilim Dalı.

Karahasanoğlu, S.& Çevirme Cengizhan (2020) "Müzikle Tedavide Yöntemler: Davranışsal Ve Yaratıcı Terapi, SerbestDoğaçlama" Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi,

Kutlu, Berkan, (2019) "Antik Yunan Kültüründe Müziğin Kullanım Alanları ve 20. Yüzyıldan Günümüze Etkileri". *Sosyal bilimler ve Eğitim Dergisi, 2* (2), 300-310 Matbaacılık, stanbul, s.10-1.

Mollahaliloğlu,S. &vd. (2015) "Geleneksel ve Tamamlayıcı Tıp Uygulamalarında Yeni Dönem", Ankara Med J, 2015, 15(2):102-105,**DOI:**10.17098/amj.44789

Özbek, Hanefi (2018), "Küllerinden Doğan Bir Tıbbi Uygulama: Müzik Terapi" Journal of Health Services and Education, 2(1)

Salur Özgür, (2018) "Müzik İyileştirir", Makam Müzik Dergisi, Yaz, Sayı 3

Şahin, Saliha. (2017) "Geleneksel, tamamlayıcı, alternatif tıp uygulamalarına genel bir bakış", Türkiye Aile Hekimliği Dergisi, cilt 21, sayı 4, sayfa:159-162

Tokaç M. (2013)Geleneksel Tıbba Akademik Yaklaşım GETTAM. SD Sağlık Düşüncesi ve Tıp Kültürü Dergisi2013;28:82-5.

Toprak, Zafer.(2013), "Psikoloji'den Sosyoloji'ye Türkiye'de Durkheim Sosyolojisinin Doğuşu" Toplumsal Tarih, Sayı 238, s.22-32, Ekim

Torun, Şükrü. (2016). "Müziğin Beynimizdeki Yolculuğu" *OsmanGazi Tıp Dergisi,* 38 Özel Sayı 1, S.66-70

Tuncay, Suavi. (2002), "İnsan Davranışlarının Ekolojik Sisteme Etkilerinin Çevre Psikolojisiyle Örtüştürülmesi", *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* Bahar, S.7

Uçaner (Çifdalöz), Burçin (2020) "Müzik Terapi Nereye Gidiyor?" *Geçmişten Günümüze Müzik Terapi Panel 1*9 Mart) Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun. Erişim Tarihi 21 Kasım 2020 https://www.youtube.com/watch?v=fNsWaI4BhxI&t=73s

Yeni Müzikte Dizisel Malzemenin Kullanımı

Usage of Serial Material in New Music

Doç. Bahadır ÇOKAMAY

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Devlet Konservatuarı

bahadir.cokamay@comu.edu.tr

Özet

Batı müziği tarihinde her müzikal dönem bir önceki döneme karşıt söylem ve anlayışla ortaya çıkmıştır. Bu karşıt söylem ve anlayış, kültürel ve siyasi etmenlerle birlikte müzikal dışavurum olarak kendini göstermiştir. Ancak 20. yüzyıla gelindiğinde müzik hiç olmadığı kadar hızlı bir dönüşüm ve değişim içine girmiştir. Bir önceki yüzyılın etkilerinin getirdikleri ile birlikte 20. yüzyılda ulusalcı yaklaşımlar, teknolojik gelişmeler, müziğin ifade ve ortaya çıkarılma süreçlerine de yansımıştır. Ton duygusunun kırıldığı, değişken ses merkezleri üzerine bir sistemin kurgulandığı bu yüzyılda, ses organizasyonunun matematiksel hesaplarla yapıldığı dizisel yazım ön plana çıkmıştır. Dizisel yazım tekniği, geleneksel ezgi ve armoni kurallarının çok ötesine geçerek, seslerin birbiriyle bağımsız ilişkisi üzerine temellendirilmiş olup, herhangi bir ton merkezine bağlı kalmamaya dayanmaktadır. Geleneksel kuralların yıkıldığı bu sistem, bestecinin kontrol edebildiği sayısal soyut dünyasına da bir izdüşümü olarak belirir. Öncülüğünü Arnold Schönberg'in yaptığı, öğrencileri Alban Berg ve Anton Webern tarafından geliştirilen ve daha serbest bir şekilde ele alan dizisel yazım tekniği, atonal ve rastlamsal müziğin ilerleyişine de önemli katkıda bulunmuş ve bir çok besteci tarafından bir bestecilik tekniği olarak kullanılmıştır. Bu çalışmada 20.yüzyılda yazılan müziğin temsili adlandırması olarak literatüre geçen yeni müzikte dizisel malzemenin kullanımı üzerine bir araştırma yapılmıştır. Yapılan incelemenin sonucunda bestecilerin eserlerinde dizisel malzemeyi nasıl ve ne şekilde kullandıklarına dair varılan sonuçlar tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Yeni Müzik, 20.Yüzyıl Müziği, Dizisellik*

Abstract

Each musical periods in the history of Western music has emerged with a discourse and understanding opposed to the previous period.These opposite discourses and understandings are manifested by cultural and political factors as well as musical expression. However, music underwent a faster transformation and change than ever before in 20thcentury. Along with the effects of the previous century, nationalist approaches and technological developments in the 20th century were also reflected in the expression and production processes of music.In this century, when the sense of tone was broken and a system was built on sound centers, serial writing in which sound organization was made with mathematical calculations came to the fore.The serial writing technique is based on the independent relationship of sounds with each other, and not being tied to any tonal center by going beyond the traditional rules of melody and harmony. This system, in which traditional rules are washed away, appears as a projection into the digital world that the composer can control.The serial writing technique, pioneered by Arnold Schönberg and developed by students Alban Berg and Anton Webern, and which handles them more freely, has also contributed significantly to the progress of atonal and random music and has been used as a composition technique by many composers.In this study, the use of serial material in new music, which is written in the literature as the representation nomenclature of music written in the 20th century, was researched. As a result of the review, the conclusions about how and in what way the composers used serial material in their works were discussed.

Keywords: *New Music, 20th Century Music, Serialism.*

GİRİŞ

Yeni Müzik kavramı özellikle 20. Yüzyıl müziği, çağdaş müzik ya da modern müzik kavramlarıyla eşdeğer ya da paralel olarak kullanıla gelmiştir. Her ne kadar farklı müzik insanları tarafından belirli süreçleri anlatan kavramlar[15] olarak görülse de önceki çağı ya da dönemi tekrar etmeyen ve içinde yenilik olan her müzik yeni sayılmıştır.

Bunun yanında müzik tarihinin belli dönemlerinde de yeni müzik kavramına yer verilmiştir:

Ars nova; 1320 yılı dolaylarında, Ortaçağ'da,

Ars nova; 1430 dolaylarında, Rönesans'ta,

Musica nuova; 1600 dolaylarında, melodiye önem verilmesinde,

Yeni müzik; 1750'de Klasisizm'de,

Yeni doğrultu; 1820 dolaylarında, Romantik'te kullanılmıştır (Say, 1997: 468).

20. yüzyıl müziğindeki değişim ve gelişmelerin daha iyi kavranması için 19. yüzyılın ikinci yarısındaki müzikal hareketliliğe göz atmak yerinde olacaktır. Chopin'in eserlerindeki yoğun kromatizm kullanımının sağladığı disonans anlayış, Liszt'in Tonsuz Piyano Parçaları gibi eserlerindeki tonaliteyi azaltma çabaları, Wagner'in Tristan ve Isolde gibi armonik kırılmayı gösteren eserleri, Debussy'nin Bir Pan'ın Öğleden Sonrasına Giriş Müziği gibi eserler, 20. yüzyılda yazılacak müziğin neredeyse birer habercisi olarak görünmüştür. Ayrıca yine Debussy ve Ravel'in resim sanatındaki izlenimcilik akımını müzik sanatında da gösterme çabaları, o tarihe kadar klasik armoninin geleneksel tavrına adeta bir karşı duruş gösterircesine müzik dünyasında ses getirmiştir. Hatta Adorno bu konuyu daha farklı ele alarak döneminin tonal değerlerine bağlı kalarak eserler veren Gustav Mahler ve Johannes Brahms'ın müziğine de atıfta bulunur (Soykan, 2000: 82). 20. Yüzyılda ortaya çıkan atonal müziğin temelleri 19. yüzyılın sonlarındaki bazı bestecilerin farklı stil anlayışlarına da dayandırılabilir. İkili, dörtlü ve yedili aralıkların klasik ve romantik dönemdeki geleneksel kullanımının dışına çıkılarak daha özgün olarak ele alınması, kromatik armoni ve belirsiz modülasyonlar, belirsiz modülasyonların bir sonucu olarak kayan tonal anlayış, kilise modlarının tekrar gözden geçirilerek neo modal bir anlayış yaratımı, pentatonizmin etkin kullanımı gibi bir çok müzikal özellik, bu stil anlayışlarının oluşmasını sağlamıştır. Bütün bu gelişmeler, 20. yüzyılın belki de en önemli ve en sıra dışı bestecilik anlayışı olarak görülebilecek diziselliğin de hazırlayıcısı olarak da düşünülebilir.

1. Dizisel Müziği Hazırlayan Faktörler

Majör ve minör diziler üzerine kurulu tonalite kavramı 19. yüzyılın başlarından itibaren birçok besteci tarafından kırılmalara uğramıştır. Ezgisel ve armonik yapının değiştirilerek ya da yeni ses dünyalarına açılımlar sağlayacak şekilde dönüştürülerek artması özellikle 19. Yüzyılın son çeyreğinde görülmektedir. Richard Wagner'in

[15] *"Çağdaş müzik, Avrupa sanat müziği"nin 2. Dünya Savaşından sonra oluşan yeni akım ve tekniklerine ilişkin tartışmalı bir terim olarak kullanılırken (Bonardi, 2000, s. 2), Romantik dönem sonundan günümüze kadar olan süreçteki akım ve teknikleri kapsayan 20. ve 21. yüzyıl Müziği (Morgan, 1991), 1945"ten sonrası için Yeni Müzik, Modern Müzik (Griffiths, 2011) ve hatta Postmodern Müzik (Chevassus, 2004) terimleri daha fazla terminolojik karmaşaya yol açar. Bu dönem, kimi müzik insanları tarafından „deneyler çağı" (Kutluk, 1997, s. 232; Mimaroğlu, 1995, s. 119) olarak da nitelendirilir. Ancak, ilgili yayınlar incelendiğinde, çağdaş müzik ve 20. yüzyıl müziği terimlerinin daha fazla yaygın olduğu görülür… Kısaca çağdaş müzik, 19. yüzyılın (yani Romantik dönemin) sonundan günümüze kadar gelişen bir uluslararası sanat müziği dönemi ve bu dönem içinde gelişen besteleme akım ve teknikleridir"*(Aktaran Yöre, 2011: 3).

kromatizm öğelerini kullandığı ve *Wagner Armonisi* olarak adlandırılan anlayış, dizisel müziğin ilk belirtileri olarak kendini göstermektedir. Tristan ve Isolde operasındaki kromatik özellikler, o dönem için oldukça yeni ve farklı bir şekilde göze çarpmaktadır. Romantik dönem armoni anlayışının en uç örneği olarak görülebilecek bu eser, 20. Yüzyılda yapılacak yeni müzik perspektifinin de hazırlayıcısı konumundadır.

"...Bestecinin Tristan ve Isolde operasında belirgin biçimde gözlenen bu yeni kavrayış, "ezgiyi ve armoniyi o çağda pek bilinmeyen bir kromatikliğin son kertesine çıkarmıştır. Tristan ile Isolde, romantik armoni gelişiminin son ucudur artık. Bundan sonra izlenimciler elinde armoninin parçalanması başlar"(Sachs'tan Aktaran Say, 1997: 390).

Genel olarak Romantik dönem içinde adı anılan bir besteci olan Franz Lizst'in de, çağdaşlarının tonal diline aykırı atonal arayışlarda bulunduğu bilinmektedir. 1827'de bestelediği piyano ve yaylı çalgılar için *Malédiction* adlı yapıtında tonal armoninin sınırlarını zorlamıştır. Liszt'in 1848- 1885 yılları arasındaki son eserleri, döneminin bestecileri tarafından oldukça eleştiri konusu olmuştur. Aksine Liszt'in bu dönemdeki tonalitenin kırılmasına yönelik deneyselci anlayışının, Schönberg, Berg ve Webern'in yer aldığı 2. Viyana Müzik Okulu'nu hazırladığı söylenebilir (Say, 1997: 381).

Armoninin tamamen bağımsız oluşu, beklenmeyen ritmik öğeler, tema anlayışının kaybolması, her müzik parçasının öz ritmini dışavurumu, atonalitenin genel ilkeleri arasındadır. Bu kapsamda *"besteci",* kendi süzgecinden geçirdiği dizisel anlayışını çok farklı bir biçimde ve alışılmışın dışında kalıplar kullanarak eserini yazmıştır.

Claude Debussy, Maurice Ravel, Bela Bartok gibi besteciler 20. yüzyılda artık atonal anlayışın başlıca temsilcileri olmuşlar ve eserler yazmışlardır. Anton Schoenberg de her ne kadar başlangıçta tonal eserler vermiş olsa da atonaliteye[16] katkı sağlayacak yeni bir teknik bularak müzik tarihinde yerini alacaktır. Çeşitli adlandırmalarla anılan bu tekniğin adı *On iki ton tekniği* ya da bir diğer adıyla *dizisel müzik'*tir (Çokamay, 2019: 174).

1.1 On İki Ton Tekniği

On iki ton/ses/perde/dizi, *Dodekafoni*[17],ve hatta *Dizisellik (Serializm),* gibi adlandırmalarla literatürde yerini alan bu teknik, aslında Arnold Schoenberg'in 20. yüzyılın başlarında atonal anlayıştaki başlangıç aşaması olarak kabul edilebilir. Yukarıda belirtilen kavramların birbirleriyle eşdeğer olarak kullanıldığı bir çok kaynak olduğu gibi diziselliğin, on iki ton tekniğinin bir uzantısı olduğuna dair çeşitli görüşler vardır.

On iki ton tekniğine dair farklı görüşlere ve tanımlamalara kuramsal çerçevenin doğru çizilmesi anlamında yer verilmesinin faydalı olacağı düşünülmektedir:

"Dizisel ya da ton dizisi sistemi, on iki farklı yarım tonun sıralanmasından oluşan bir kompozisyon tekniğidir. Bu sistemde, bir müzik eserinin bütün olarak yapısını oluşturan melodik, armonik, kontrpuntal, yapısal ve renk bileşenlerini içeren temeller kullanılır. On iki ton müziği, sık sık atonal bir anlayışla ele alınsa da, 19. yüzyılın kromatik müziği ile bağlantılı bir tonalite anlayışından ortaya çıkmıştır" (Stein, 1979: 214).

[16] Schoenberg, bu dönemde bestelediği eserlerden bahsederken, tonaliteyi de içine alan ve bütün tonları kullandığı düşüncesine yakın olduğunu savunduğu *pantonal* terimini atonal yerine kullanmayı tercih etmiştir (Boran ve Şenürkmez, 2010: 254).
[17] Yunanca on iki sesli anlamına gelmektedir (Dodecaphonic).

"Algılanabilir herhangi bir modun ya da tonalitenin yakınlarına rastlamaması için atonal müziğin ses dizisindeki on iki notanın hepsinin, ya da büyük bölümünün sürekli dolaşım halinde tutulması gerekmektedir. Serializm bunu basit bir biçimde düzenlemiştir. On iki nota, ardı ardına diziler halinde sıralanacak ve bu dizilim, parça boyunca bestecinin istediği, gerekli gördüğü kadar değişik biçimlerde tekrarlanacaktır. Bu yöntemin gerekli gördüğü tek şey, dizilere gereken özenin gösterilmesidir" (Griffiths, 2010: 245).

"Schoenberg'in 12 ton sistemi şu şekilde özetlenebilir: Tampere sitemdeki on iki nota, bestecinin seçimi doğrultusunda, birbiri ardına, belli bir hiyerarşiye yer vermeksizin duyurulur. Bestecinin oluşturduğu orijinal dizinin (original), çevrimi (inversion), sondan başası (retrograde), çevrimin sondan-başası (retrograde-inversion) ve bunların diğer on bir perdeye transpoze edilmesi yoluyla, besteci kırk sekiz dizilik geniş bir imkâna ulaşır. Düşey ve dikey kullanım olasılıkları arttırır" (Karabey, 2018: 97).

"Schönberg'in tonaliteden kurtulmayı deneyen 12 tonlu dizisel müziğinde, müzikal materyalin bütünlüğünü koruyabilmek için, eser boyunca tekrarlanan bir figür bulunmalıdır. Bu, 12 sesten oluşan bir figür olacaktır. "12 ton" ile kastedilen, bir dizinin içerisinde bulunan 7 sese ara sesleri de dâhil ederek, bir oktavlık ses aralığı içerisindeki 12 sesin tamamının kullanılabilir kılınmasıdır. Bu kullanımın dikkat edilecek yönü, tonaliteyi anıştırmaması, çağrıştırmaması; buna rağmen eserin bütünlüğünü sağlayacak bir ana figür oluşturulmasıdır. Bu nedenle, herhangi bir sesin diğerlerinden daha fazla görünür olmasını engellemek için, dizi içerisindeki tüm 12 ses kullanılmadan bu 12 sesten birinin tekrar kullanılamaması kuralı belirlenmiştir. 12 tonun tekrarı sadece yatay düzlemde değil, yatay veya dikey düzlemin toplamında tekrarlanmış olması yeterliydi"(Kelley'den Aktaran İlim, 2018: 182).

"Kısaca dizisel yazı, kromatik gamdaki 12 yarım sesin, bestecinin seçimine göre belirlenen bir düzende, her biri sadece bir kez kullanılacak biçimde dizilmesiyle oluşmaktadır. Müzikteki melodi, belirli kurallar gözetilerek çeşitlenen bu dizilerle yaratılmaktadır[18]"(Aydoğan, 2020: 34).

"…Oluşturulan birbirinden farklı on iki sesli birincil (prime veya original) dizinin, yatay (retrogade), dikey (inversion) ve yatay dikey (retrograde inversion) üç farklı çevriminden temelde dört farklı dizi üzerine atonal modlar oluşturulur. En temel kuralı, bir dizi içinde kullanılan bir sesin, diğer on bir ses kullanılmadan, yeniden kullanılmasıdır Birbirinden farklı on iki ses üzerine her seferinde dört dizi oluşturulduğundan (12x4=48) kırk sekiz dizi elde edilebilmektedir…" (Aktaran Yöre, 2012: 46).

"Schoenberg'in getirdiği yöntem, bir sekizli içindeki kromatik sesler, bestecinin isteğine ve imgelem gücüne göre dizilendirilir. Bu dizilendirme sırasında, seslerin tonal eksene bağlı olduğu izlenimi verilmemelidir. Ortaya çıkan ana dizidir. Bu dizinin aralıkları ters çevrilerek dizinin çevrimleri oluşturulur… Her dizinin onbir değişik aktarımı yapılarak, 48 tane dizi ortaya çıkar… Besteci, yazdığı müziğin hem ezgisini hem

[18] *"12 sesin her biri, bağımsız olarak bir değere sahiptir. Bu eşitlikçi ilke sesler arasındaki hiyerarşiyi de ortadan kaldırmıştır. 12 ses bir kez duyulduktan sonra başka bir dizilimle tekrarlanır. Tekrarlanan dizinin bir diğeriyle aynı olmaması ön koşuldur. Bunun için de ses dizisi, sondan başa ya da tersine bir sistemle yeniden düzenlenir. Aralıkların kimi zaman yukarıdan aşağıya, kimi zaman da aşağıdan yukarıya çevrilmesiyle de başka yeni düzenler yaratılmış olur. Düzeni sağlamak için ise yoğun olarak matematikten, matematiğin permutasyon ve matris sisteminden yararlanılmaktadır"* (Aydoğan, 2020: 34).

de armonisini bu dizilerden, (özellikle de ana diziden) çıkarmak zorundadır" (Kütahyalı, 1981: 36).

"Atonal müzikte 12 yarım sesten oluşan ses sırası, adına dodekafoni de denilen 12 ses sisteminin temelini oluşturur. Burada temel seslerle, bunlardan oluşan değiştirilmiş sesler arasındaki fark kalkar. Söz konusu olan tamamen eşit 12 seste tizleşme veya pesleşme terimleri kullanılamaz. 12 sesten oluşan bu ses sırasının yazılışında tonal müziğin yazılışındaki ses değiştirici işaretler kullanılmasına rağmen tamamen serbestti" (Hacıev, 2016: 160).

İlk kez Fransız besteci Rene Leibowitz'in *"Introduction a la Musique de Douze Sons"* (On iki Ses Müziğine Giriş) adlı kitabında öne sürdüğü bu besteleme tekniğini (Sözer, 1986: 555 ve Aktüze, 2010: 431) Arnold Schoenberg, 19. yüzyılın sonlarına doğru armonik çerçeveye sıkıştırılmış ses paletinin farklı bir şekilde yorumlanması olarak ele alarak 1920-1923 yılları arasında çalışmış, geliştirmiş ve kurallara bağlamıştır. 'On iki ton (ses) sistemi üzerine aynı yıllarda çalışan bir başka besteci ve teorisyen Josef Matthias Hauer'dir (1883- 1959). Sistemi *trope* adını verdiği diziler üzerine kurgulayan Hauer, birçok kombinasyondan oluşan diziler oluşturmuştur. Birbirinden bağımsız olarak çalışmalarını sürdüren iki besteci, zaman zaman temas halinde de olmuşlardır. Hauer, Schoenberg'den daha önce on iki ses sistemini bulmuş ya da kullanmış olmasına rağmen bu yönteme dayalı ve inandırıcı eserler ortaya koyamamıştır' (Karabey, 2018: 93 ve Kütahyalı, 1981: 36).

> "20. yüzyılın ilk yıllarında bir gerçeklik haline gelen on iki ton müziği, sistematik olarak kuralları belirsiz bir teknik olarak bilinmekteydi. Aslında bir ya da birkaç kişinin buluşu olmamakla birlikte Schoenberg ile çağdaşları veya öncekiler tarafından on iki ton deyimiyle kullanıyorlardı. Bu besteciler arasında Fransız Desire Paque, Amerikalı Charles Ives, Viyanalı Matthias Hauer ve Ukraynalı Jet Golysheff bulunmaktaydı" (Stein, 1979: 214).

On iki ton tekniği ile adı özdeşleşen Schoenberg, bu tekniği besteciliğinin üçüncü evresi olarak görülebilecek 1920 yılından sonra geliştirebilmiştir (Kütahyalı, 1981: 134). Bestecilik yönü dört evre halinde olarak incelenen Schoenberg'in ilk dönem çalışmaları tonal sistem içinde kalıp Wagner sonrası romantizminin temsilcisi olarak sayılır (Örnek: Transfigured Night). İkinci evre, atonal ekspresyonist bir etkidedir. Üçüncü evre, yukarıda bahsi geçtiği gibi on iki ton sistemi üzerine kurulu eserlerle geçer (Örnek: Variations for Orchestra). Dördüncü ve son evrede ise on iki ton sisteminin daha açık ve net kullanıldığı eserler yer vermiştir (Örnek: A Survivor from Warsaw) (Özçelik, 2001: 181).Schoenberg'in on iki ton tekniğini kullandığı ilk çalışmaları Op. 23, Klavierstücke (Piyano Parçaları, 1920-1923) ve Op. 24, Serenad'dır (1920-1923). On iki ton tekniğini bu parçaların bazı bölümlerinde kısmen kullanmıştır. Bu tekniği tüm eser boyunca ilk kez 1922 yılında yazdığı Op. 25, Suite für Klavier'de (Piyano için Süit) kullanmıştır (Mimaroğlu, 2013: 75).

Nota 1: Arnold Schoenberg'in Op. 25, Suite für Klavier (Piyano için Süit) Eserinde Kullanılan On İki Ton Dizileri



Schoenberg on iki sesten oluşan dizisel anlayışını dört temel dizi kurulumu üzerine oturtmuştur. Bunlar yukarıda da gösterildiği gibi şöyledir:

Esas Dizi (Prime ya da Original), Esas Dizinin Geriye Doğru Çevrilmişi, (Retrograde), Esas Dizinin Çevrimi (Inversion), Geriye Doğru Çevrilmiş Dizinin Çevrimi (Retrograde Inversion).

Schoenberg on iki sesten oluşan dizilerini Op. 31, Orkestra İçin Varyasyonlar eserinde farklı şekilde kullanmıştır:

Nota 2: Arnold Schoenberg'in Op. 31, Orkestra İçin Varyasyonlar Eserinde Kullanılan On İki Ton Dizileri (Cangal, 2010: 308).



Schoenberg ortaya koyduğu bu yeni tekniği tanıtmak için oldukça çaba harcarken bu tekniği daha ileri götürmek ve geliştirmek, öğrencileri Alban Berg ve Anton Webern'e düşmüştür. Berg, Geç- Romantik eserlerinde dizisel anlayıştan ödün vermiş, hocası Schoenberg ve Webern'e göre eskiye daha bağımlı kalmıştır. Berg'in tonaliteyi dizisellik

ile birlikte de kullandığı açıkça görülmektedir. Berg'in 1925-1926 yıllarında yazdığı *Lyrische Suite (Lirik Süit)* on iki ton tekniğinde yazılmış ilk eseri olarak görülebilir. Eserin birinci, beşinci ve altıncı bölümlerinde yer yer on iki ton tekniği kullanmıştır. Webern ise, on iki ton yönteminin katı bir savunucusu olmuş ve on iki tona bağlı kalmıştır. Webern, Schoenberg'den farklı olarak dizisel öğeleri motif kurgularında da kullanmıştır. Ayrıca ritmik, dinamik ve tınısal renk gibi parametreleri de dizisel yapıya eklemiştir. Bunun yanında cesurca yaklaşımlarla karakteristik özgün eserler de meydana getirmiştir. Öyle ki kendinden sonraki bestecileri de oldukça etkilemiştir. Webern'in on iki ton tekniğinden yararlandığı ilk eseri *Op. 17 Drei Volkstexte'*dir *(Üç Halk Metni, 1924)*. Webern bu eserde sadece esas diziyi kullanmış, daha sonraki eserlerinde de kullanacağı kanon ve aynalı kanon tekniklerine yer vermiştir.

On iki ton teknik olarak, kromatik dizi ve armoni ile yapılan ve özellikle Romantik dönemin ikinci yarısında sıkça kullanılan kromatizm anlayışına benzese de en önemli farkı, kromatik sesler arasında herhangi bir hiyerarşik yapılanmanın olmaması, aralıkların düzenli/ düzensiz bir şekilde konumlandırılması ve dizinin her bir sesinin farklı sıralamalarla müzikte yerini almasıdır.

20. yüzyıl müziğinde çığır açan on iki ton tekniği bir yanda çokça ilgi görürken öte yanda tartışmaları beraberinde getirmiş ve bir kısım teorisyen veya besteci tarafından eleştirilmiş ve yok sayılmak istenmiştir. 'İsviçreli orkestra şefi Ernst Ansermet (1883-1969), on iki ton müziğinin insanların kulak yapısına uygun olmadığını ve anlaşılamaz olduğunu belirtmiştir. Fransız asıllı İsviçreli besteci Arthur Honegger (1892- 1955), on iki ton müziğine ilgi göstermemesine ve karşı çıkmasına rağmen 3. ve 5. senfonilerinin bazı kesitlerinde atonaliteye yer vermiştir. Fransız besteci Henri Dutilleux (1916- 2013), rastgele bir atonaliteye karşı çıkmaz iken sistematik bir dizisel anlayışa karşı çıkmıştır. Fransız müzikolog ve besteci Jacques Chailly (1910- 1999), on iki ton müziğinin sadece tesadüfler üzerine kurulu olduğunu savunmuştur. Bütün bu karşı çıkışlara rağmen adı geçen teorisyen ve besteciler, atonalite gerçeğini kabul etmekle birlikte, artık ses malzemesinin dizisel bir şekilde düzenli-düzensiz kullanımı konusunda hem fikir olmuşlardır' (Baran, 1997: 8). Bunun yanı sıra Schoenberg ve ardılları, Berg ve Webern'in dizisel anlayışına karşı çıkmayan fakat bu yöntemi ileri götürmediklerine dair eleştirenler de olmuştur. Bunlardan birisi Olivier Messiaen'in öğrencisi ve kendinden önceki kuşağı (Schoenberg, Webern, Stravinsky, Debussy, Souris ve Varése gibi isimler) takip etmiş Fransız besteci Pierre Boulez (1925-2016)'dir. Boulez'e göre dizisel müzik bir yöntem olması bakımından salt biçimsel bir müdahale olarak yetersiz kalmıştır.

1.2 Darmstadt Yaz Kursları (Uluslar Arası Yeni Müzik Kursları)

II. Dünya savaşının hemen sonrasında, savaşın getirdiği yıkıcı etkilerini yaşayan bir Alman şehri olan Darmstadt'ta müzik araştırmacısı ve eleştirmen Wolfgang Steinecke (1910- 1961) öncülüğünde 1946'ta başlatılmış olan *"Yeni Müzik"* kursları, temel olarak yeni müzik bestecilerinin eserlerinin seslendirilmesini sağlamış, bestecilerin yeni müzik konusundaki deneyim ve görgülerini birbirlerine aktarmayı amaçlamıştır. 20. yüzyılda yeni müzik ile de özdeşleşen Darmstadt, kısa zamanda bir kurstan çok *ekol* haline gelmiştir. Bu ekol etkisinde Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono ve Karel Goeyvaerts gibi yeni müzik akımının öncü bestecileri görülebilir (Say, 2005: 412). Darmstadt kurslarında Schoenberg'in müzikleri dinlenerek ve üzerine tartışmalar yapılmıştır. 1949-1951 yılları arasında Olivier Messiaen sürekli olarak bu kurslarda bulunmuştur. 1953'te Stockhausen, 1955'te Boulez seminerler vermiştir. 1950'li yılların ortalarında dünyanın bir çok ülkesinde özellikle dizisel yaklaşım üzerine dersler almak isteyen besteciler gelmiştir (Boran ve Şenürkmez, 2018: 286).

Dizisellik (Serializm)

1945 yılına gelindiğinde Debussy, Schoenberg, Bartok ve Stravinsky gibi bestecilerin getirdikleri yenilikler, tamamen özümsenmiş ve müzik çevrelerince kabul edilmişti. Savaş dönemi sonrası besteciler arasındaki iletişim artmış, yeni müzik fikrinin yayılma süreci hızlanmıştı. Darmstadt'ta Yeni Müzik üzerine yapılan kurslar oldukça etkili olmakta ve yeni müzik anlayışı bu bağlamda ilgi görmekteydi. Tını ve ritim öğesinin ses öğesiyle birlikte bestecilerin eserlerinde ön plana çıkması savaş sonrası oluşacak yeni müziğe de bir alt yapı oluşturmuştu.

On iki ton sistemini benimseyen bazı besteciler, özellikle II. Dünya Savaşından sonra *"dizisel müzik"* tanımlamasıyla bu yöntemi uygulamışlardır. Bu yönteme göre belirlenen sesler, önceden hazırlanan ritim ve gürlük çerçevesinde kullanılmıştır. Ancak buna seçenek olarak söz konusu değerlerin baştan belirlenmediği stiller de doğmuştur (Say, 2005: 367).

"1950'lerden sonra Yeni müzik akımı çerçevesinde uygulanan bir kompozisyon tekniği olan dizisellik (seriyalizm), artikülasyon, süre, ses yoğunluğu, ses yüksekliği ve bunların yerleştirilmesi gibi seslerin bütün özellikleri önceden belirlenmiş dizisel kurallara göre düzenlenmiştir. Karışık dizisel partisyonların seslendirilmelerinde bazı sorunlarla karşı karşıya kalan besteciler zaman zaman bilgisayara başvurmak zorunda kalmışlardır"[19].

Perle, dizisel yaklaşımları iki ana temel üzerinde incelemektedir: *Serbest Atonalite* ve *Dodekafonik olmayan Dizisellik*. Perle'ye göre serbest atonalitede esas ve tamamlayıcı unsur, *temel hücre*'dir. Bu hücre, çeşitli aktarım ve transpozisyonlarla, olasılıklarla ve serbest bir anlayışla genişletilebilir. Bir akor ya da ezgisel bir motif tek başına ya da birlikte kullanılarak bir dizi oluşturulabilir. On iki ton tekniği kullanılmayan dizisellikte sadece diziler kullanılır (1968: 9).

Webern'in ilk adımlarını attığı, devamında Olivier Messiaen ve Pierre Boulez'in de savunduğu, ses ve sesin tüm parametrelinin kullanılması gerekliliği dizisellik anlayışına yepyeni bir soluk getirdi. *Bütünsel Örgütlenme (Organisation Totale), tümel dizisellik (total serializm)*ya da *Integral Serialism (Bütünsel Diziselcilik)* gibi adlandırmalarla ortaya çıkan dizisel yaklaşım, 20. yüzyılın en önemli yeni müzik öğelerinden biri haline gelmiştir.

Yüzyılın ilk yarısında Schoenberg'in on iki ton sisteminden yararlanılarak bestelenen eserlerde sadece ses malzemesi olmasına karşın, 1950 yıllarından sonra müziğin diğer parametrelerinin de kullanımı söz konusu olmuştur. Bu parametrelerin belirli bir anlayışa göre dizilenmesi ve tanımlanması ile dizisel yazım tekniği geliştirilmiştir. Bu teknik, süre, perde, tını, artikülasyon, tartım, gürlük, gibi çeşitli öğelerin dizisel hale getirilmesi ile oluşturulmuştur (Kütahyalı, 1981: 80 ve Bulur, 2009: 149).

Dizisel yazımın ilk bestecileri arasında Olivier Messiaen görülebilir. Dizisel yazım tekniği ile ilgili ilk görüşlerini *Technique de mon langage musical (Müzik Dilimin Tekniği, 1944)* adlı kitabıyla sunmuştur. Kitapta, ses ile ilişkili diğer parametrelerinin de kullanımıyla ilgili fikirlerini paylaşmıştır. Messiaen'in bu kitabındaki en yeni ve farklı yaklaşım ritim konusunda olmuş, ritmik yapıdaki vuruşların değiştirilmesi sonucu *"ametrik"* kavramını belirtmiştir (Morgan, 1991: 334). Piyano için Dört Tartımsal Çalışma eserinde, seslerin yanında nota değerleri, gürlükler ve tınılar da önceden

[19]Yüzyılın 100 Bestecisi, İstanbul: Afa Yayıncılık.

belirlenmiş bir sıralamaya göre kullanılmıştır. Messiaen'in öğrencisi Pierre Boulez de dizisel tekniği *2. Piyano Sonatı'*nda, 18 Solocu İçin *Polyphony X* ve İki Piyano İçin *Structures* gibi yapıtlarında yer vermiştir (Kütahyalı, 1981: 80-81).

Fransa'da Pierre Boulez, Almanya'da Bernd Alois Zimmermann, İtalya'da Luigi Nono, Brono Maderna, Luciano Berio, Rusya'da Edison Denisov, Eski Yugoslavya'da Milko Kelemen, Polonya'da Tadeusz Baird, Kazimierz Serocki, Witold Lutoslavsky, İspanya'da Luis de Pablo, Amerika'da Milton Babbitt, Türkiye'de İlhan Usmanbaş, Ertuğrul Oğuz Fırat, Bülent Arel, Ali Doğan Sinangil gibi besteciler dizisel anlayışta eserler vermişlerdir.

Dizisel malzemenin bu şekilde kullanımı anlatılanların ışığında aynı zamanda matematiksel[20] hesaplamalarla birlikte kontrollü ya da kontrolsüz bir şekilde müziğin yaratımına da etki etmektedir. Besteleme sürecinde müzikal doku homofonik ve polifonik olarak ayrı ayrı ya da beraber oluşturulabilir.

Yeni Müzikte Dizisel Malzemenin Kullanımı

Müzikte en temel öğelerden biri olan ezgi, yeni müzik anlayışı içinde tamamen kırılgan bir hal almış ve yapısal olarak evrimleşmiştir. Özellikle 19. yüzyılda, müzikal ifadenin en belirgin dışavurumu ezgi hattı olurken 20. yüzyılın başlarına doğru bu anlayış değişime uğramış ve besteciler tarafından *kusursuz ezgi* bir kenara bırakılmıştır. Tonal armoninin içinden çıkan ezgi yerini, daha soyut, belli bir eksene bağlı kalmayan bir bakış açısına bırakmıştır. Ses malzemesinin *bağımsızlığını* kazandığı 20.yüzyılda, atonal çerçeve içinde dizisel malzemenin önemi bir kat daha artmıştır. Dizisel malzemenin farklı kullanımları, tonal ya da modal herhangi bir ton merkezine bağlı kalmayan müziğin bestelenmesinde, bir bestecilik yöntemi, tekniği ve öğretisi olmuştur.

Anton Webern'in diziselliği ele alışı temelde Schoenberg ile aynı olsa da teknik kuralların ötesine geçerek, yöntemin geliştirilmesi gerektiğini düşünmüş, yeni müzik akımının böyle oluşabileceğini savunmuştur. 'Webern'in bu görüşleri bir çok besteciyi etkilemiş hatta İkinci Dünya Savaşı sonrası en çok örnek alınan besteci olarak da görülmüştür. Öyle ki 1945 sonrasına *"Webern Çağı"* yakıştırması bile yapılmıştır' (Mimaroğlu, 1995: 151). Webern'in müziğinin kısa olması, abartıya kaçmayan ve gerektiği kadar ayrıntıya yer vermesi belirgin özelliklerindendir. Webern genel olarak ses dizisini iki, üç ya da dört sesli modüllere ayırarak oluşturmuştur. Böylece on iki ses dizisi, aynı zamanda birbirini tamamlayan üç ya da dört modülden meydana gelmektedir. Schoenberg'in katı şekilde uygulamasının aksine, bir dizinin herhangi bir modülü bittiğinde hem başka bir modüle hem de başka bir diziye geçilmesinin de önü açılmıştır.

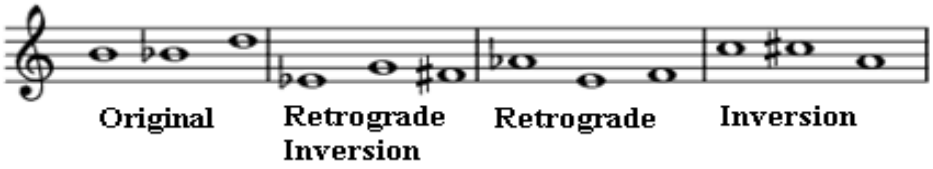
Webern, on iki ses dizisini üç ya da dört sesten oluşan modüllere bölme fikrini orkestrasyon anlayışında da kullanmıştır. Dizisel ses malzemesini bütünüyle tek bir ezgi hattı üzerinde kullanmak yerine her defasında farklı çalgılarda duyurmayı tercih etmiştir. Böylece ezgisel hattın sürekliliği yerine farklı ama çeşitli ses renklerinin oluşturduğu bir anlayış ortaya çıkmaktadır. *Klangfarbenmelodie (ses rengi ezgisi)* adı verilen bu yeni ezgi kavramı, Webern'in orkestrasyon anlayışında önemli bir pay sahibi olmuştur (Boran ve Şenürkmez, 2010: 259).

Webern'in yukarıda bahsi geçen anlayıştaki eserlerinden birisi, 1932 yılı sonlarında dokuz çalgı (flüt, obua, klarnet, korno, trompet, trombon, keman, viyola ve piyano) için yazdığı op. 24 Konçerto'dur. Bu eser, Webern'in dizisel ses malzemesini

[20] *"20. yüzyılın yeni besteleme yöntemleri (ör. oniki ses tekniği ve dizisel müzik) içinde matematik daha yoğun biçimde kullanılmaya başlandı"*(Bora, 2002: 63).

nasıl kullandığını gösteren açık bir örnektir. Webern, eserin dizisel ses malzemesini oluştururken öncelikle on iki sesi ardı ardına getirmiş ve bunları dört farklı üçer sesten oluşan modüle ayırmıştır. Modülleri oluşturan seslerin de kendi aralarında bir çevrim ilişkisi açıkça görülmektedir.

Nota 3: Anton Webern'in op.24 Dokuz Çalgı İçin Konçerto Eserinin Ses Dizisinde Kullandığı Çevrimler



Webern, *Klangfarbenmelodie* (ses rengi ezgisi) anlayışına uygun olarak, modüllere böldüğü sesleri üçer notalık gruplar halinde çalgılara dağıtmıştır. Eserin ilk ölçüsünde obuayla başlayan ezgisel hat, ardından flüt, trompet ve klarnetle devam etmektedir.

Nota 4: Anton Webern'in op.24 Dokuz Çalgı İçin Konçerto Eserinin Giriş Teması



Besteci eserde, eski bir Latin deyimi olan *"Sator Arepo Tenet Opera Rotas"*[21]ı kullanarak dizisel bir yapı oluşturmuştur. Bu kelimelerin alt alta sıralanmasıyla ortaya çıkan kare yapı, yukarıdan aşağıya ve sağdan sola okunan kelimelerle yine aynı sıralamayı vermektedir.

Şekil 1: Anton Webern'in Latin Palindromu[22] (Webern, 1998: 81)

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

[21] *"Çiftçi Arepo İşleri Yürütür".*
[22] Palindrom, tersten okunuşu da aynı olan cümle, sözcük ve sayılara denilmektedir.

Webern'in basit bir şekilde dizisel anlayışını gösteren bir diğer eseri, op.27 no.3 (Piyano İçin Varyasyonlar)'dür.

Nota 5: Anton Webern'in op.27 no.3 (Piyano İçin Varyasyonlar) Eserinin Ses Dizisi



Webern'in dizisel ses malzemesini sade ve yalın bir şekilde kullandığı bu eserde açıkça görülmektedir. Ayrıca kullanılan seslerin farklı partilerde sırasıyla kullanıldığı görülmektedir.

Nota 6: Anton Webern'in op.27 no.3 (Piyano İçin Varyasyonlar) Eserinin Giriş Teması



Olivier Messiaen'in *Quatre Études de Rythme* adlı solo piyano eserinin *Mode de valeurs et d'intensités* başlıklı ikinci bölümü dizisel anlayış bakımdan öncü fikirler barındırmaktadır. Eserde her dizi, belirtilen oktavın üstünde süre değeri ve vurgu elde etmek için kurgulanmıştır. Birbirinden farklı üç adet on iki ton dizisinin sesleri inici karakterde hareket ederken, her dizinin bitişi, ardından gelen dizinin başlangıcı ile üst üst gelmekte ve böylece yoğun bir müzikal doku oluşturmaktadır.

Morgan, Messiaen'in bu eserinde dizileri aktarmadığını ve çevirmediğini ayrıca diziyi meydana getiren sesleri sırayla kullanmadığını, doğal olarak kendi içinde tam bir dizisellik oluşturmadığını ve de diziselliğe bir karşı tavır içinde olduğundan bahsetmektedir (1991: 338). Buna rağmen eserde diziyi oluşturan her sesle eşleştirilmiş ritmik değerler, ses alanı, nüans ve artikülasyonların olması ve seslerin bu parametrelerle birlikte kullanılması, çalışmayı diziselliğe yaklaştıran en önemli özellikler olarak sayılabilir.

Şekil 2:Olivier Messiaen'in Quatre Études de Rythme Adlı Solo Piyano Eserinin Mode De Valeurs Et D'intensités Bölümünde Kullanılan Dizisellik



Schoenberg'in dizisel anlayışına bazı yönleriyle karşı çıkan fakat besteleme süreçlerinde yararlanılması gereken bir yöntem olduğunu düşünen Pierre Boulez 'dizisel yazımda sadece seslerin değil aynı zamanda ses ile doğrudan ilişkide olmayan ritm/tartım, dinamikler, nüanslar, artikülasyonlar ve ses rengi gibi öğelerin de dizisel hale getirilebileceğini savunmuştur' (Copland, 2015: 163). Bu görüş ışığında Boulez, Oliver Messiaen'in *Mode De Valeurs et d'intensités* eserinin ses malzemesinden faydalanarak yazdığı *Structures* (1951-1952) adlı yapıtında on iki ton tekniğinden faydalanarak sadece ses öğesinden değil bunun yanı sıra gürlük, tını, tartım, tempo, nüans gibi öğeleri müziksel motifle birleştirmesiyle dizisel malzemeyi oluşturmuştur.

Nota 7: Pierre Boulez'in Structuresadlı eserinde dizisel malzeme



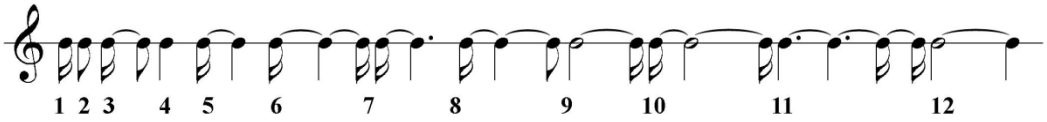
Boulez'in bir diğer dizisel yazım tekniğine örnek eseri, şarkıcı ve altı çalgı (flüt, viyola, gitar, vibrafon xylorimba ve perküsyon) için yazdığı *Le Marteau sans maitre*'dir. Eserin genel tasarımı Schoenberg'in *Pierrot Lunair*'i gibidir (Copland, 2015: 164). 'Eser, 1955'teki ilk seslendirilmesinden bu yana, savaş sonrası dönemin en önemli modernist kompozisyonlarından biri olarak kabul edilmiştir. Koblyakov; Boulez'in eserin birinci, üçüncü ve yedinci bölümlerinin perde sınıfı kümelerinin oluşturulmasında *perde çoğaltma (pitch multiplication)* tekniğini kullandığını belirtmiştir. Bu seri, 3 5 2 1 10 11 9 0 8 4 7 6 (Do = 0) ses serisinden elde edilen çoğaltılmış çeşitli kümelere dayanır. Boulez, buradaki seriyi beş set halinde gruplamak için 2-4-2-1-3 modelinin beş olası dönüşünü kullanmıştır'.[23]

***Tablo 1: Pierre Boulez'in "Le Marteau sans maitre" Eserinin* L'artisanat furieux Bölümünde Yer Alan Ses Dizileri (Do= 0)**

	a	b	c	d	e
I	3 5	2 1 10 11	9 0	8	4 7 6
II	3 5 2 1	10 11	9	0 8 4	7 6
III	3 5	2	1 10 11	9 0	8 4 7 6
IV	3	5 2 1	10 11	9 0 8 4	7 6
V	3 5 2	1 10	11 9 0 8	4 7	6

Boulez, aynı eserin Bourreaux de solitude adlı altıncı bölümünün flüt partisinde metrik olmayan ve ritmik geçki esasına dayanan bir dizisel ritim[24] *kalıbı kullanmıştır.*

***Nota 8: Pierre Boulez'in "Le Marteau sans maitre" Eserinin* Bourreaux de solitude Bölümünün Flüt Partisinde Kullandığı Ritmik Mod**



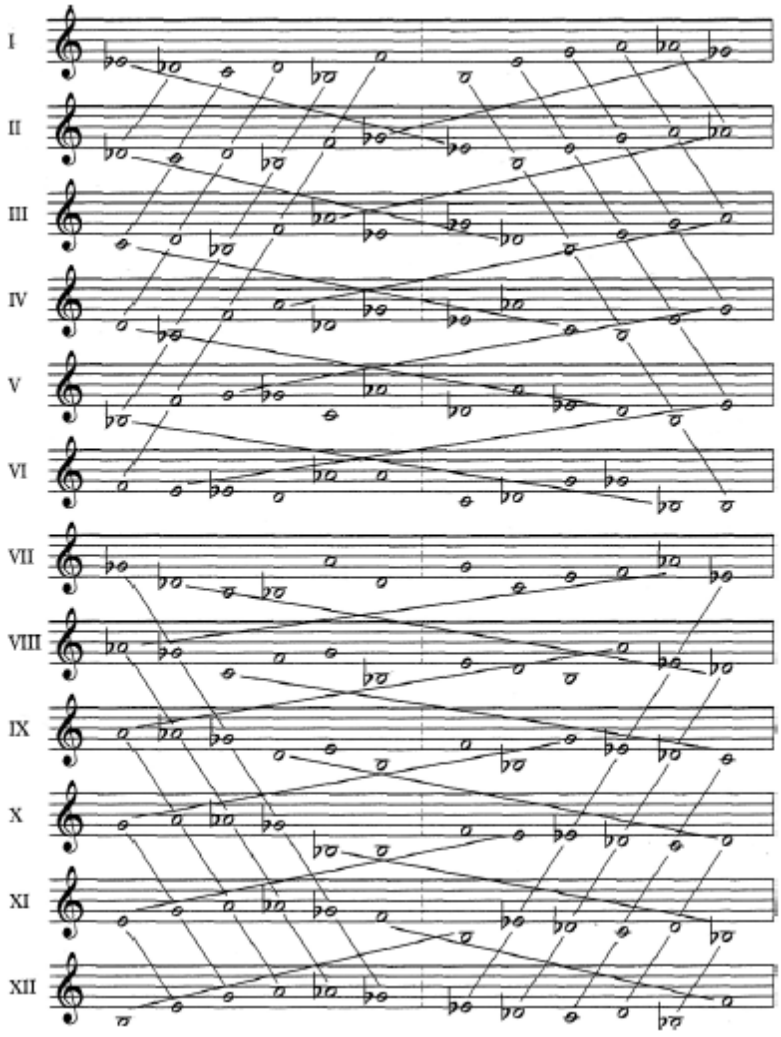
Yukarıdaki örnekte görüleceği üzere eserin flüt partisinde kurgulanan ritmik birimlerin kullanım sırası verilmiştir. Bu, sıralama aynı zamanda ritmik mod ya da ritmik kalıbı da oluşturmaktadır.

Almanya'da tümel diziselliğe katkı sunan bir diğer besteci Karlheinz Stockhausen (1928- 2007)'dir. Darmstadt kurslarına katılan besteci, buradaki derslerden etkilenerek yeni müzik akımları hakkında fikirler edinmiştir. Avantgarde bestecilik dilini ağırlıklı olarak benimseyen ve eserlerinde yenilikçi fikirlere açık olan Stockhausen, ağırlıklı olarak elektro-akustik müzik tekniklerden de faydalanmıştır.

[23] https://www.researchcatalogue.net/view/718708/718709 (Erişim Tarihi: 01.06.2021).
[24] *"Dizisel (serial)ritm, dizisel müzik tekniği organizasyonunun bir parçası olarak belirlenen ve numaralandırılan on iki farklı ses süresinin (nota vuruşunun) eser boyunca bir ritmik kalıp olarak kullanılmasından oluşan metrik olmayan bir ritmik şeklidir"* (Yöre, 2012: 87).

Darmstadt toplantılarının etkisiyle Stockhausen, tümel dizisellik anlayışındaki ilk eseri olan *Kreuzspiel'*de tümel dizisel yaklaşımı puantilist teknikleri birlikte kullanmıştır. Obua, bas klarinet, piyano ve dört vurmalı çalgı için yazılan eser çeşitli müzik öğelerine uyarlanmış sayısal dizilerden oluşmasından dolayı ve temel olarak birbirinden bağımsız sesler, ritimler ve ses yükseklikleri içerdiği için yaklaşım bakımından oldukça tutarlı olarak görülebilir. 'Aşağıdaki tabloda diziyi meydana getiren ses perdeleri ve bu dizinin heksakordlarının belli bir düzen içinde çapraz olarak nasıl yer değiştirdiği görülmektedir. Orijinal dizinin (I) ilk hekzakordu, çapraz yer değiştirme sonucunda onikinci dizinin (XII) ikinci hekzakordu olmuştur. Aynı şekilde orijinal dizinin ikinci hekzakordu onikinci dizinin ilk hekzakordu olarak yer almıştır' (Morgan, 1991: 383).

Nota 9: Karlheinz Stockhausen'ın Kreuzspiel Eserinde Dizisel Çaprazlama



Dizisel malzemenin kullanımında belki de en önemli kilometre taşlarından biri olan Amerikalı besteci Milton Babbitt (1916- 2011), gençlik dönemlerinden itibaren Schoenberg ve Webern etkisiyle eserler vermiş, ardından bu tekniği geliştirmek üzere dizisel anlayışı benimsemiştir. Babbitt, on iki farklı ton, süre, dinamik ve çalgısal tını özelliğini bir dizgede toplamaya dayanan *"Twelve- Tone Invariants as Compositional Determinants"* başlıklı yayınıyla da dizisellik anlayışını anlatmıştır (Say, 2005: 139). Besteci, tartım dizisini, ses dizisinin aralıkları arasındaki oranlardan çıkararak dizisel anlayışını oluşturmuştur (Kütahyalı, 1981: 81). Bunun yanı sıra Babbitt hem müziğe hem de matematiğe tutkulu olmasından dolayı, her ikisini birleştirebilmiş ve çok sayıda

matematik ilkesi ve bunların arkasındaki organizasyonla kompozisyonlar oluşturabilmiştir (Murphy, 2012).

Babbitt, Schönberg'in son dönem dizisel yapıtlarını incelemiş, yeni yaklaşımlar denemiştir. Webern'in eserlerinden öğrendiği bilgilerle birlikte diziselliği, ses yüksekliği dışındaki diğer öğelere de uyarlamıştır. 1947'de bestelediği *Piyano için 3 Parça*, bu öğretilerin ilk örneği olarak görülebilir (İlyasoğlu, 2009: 228).

Bu parçadaki dizisel anlayış şöyle analiz edilebilir:

- Nüanslar, seslerle uyumlu olarak diziselliştirilmiştir: Orijinal Dizi (prime) *mp* nüansı ile, geriye doğru dizi (retrograde) *mf* nüansı ile, çevrim dizi (inversion) *f* nüansı ile ve de geriye doğru çevrim dizi (retrogradeinversion) *p* nüansı ile eşleştirilmiştir.
- Ritim ve süreler de seslerle uyumlu olarak diziselliştirilmiştir: Ritim ve süre grupları sessiz süre değerleri ve uzun sürelerle belirlenmiştir (Orijinal Dizi (prime); 5-1-4-2, geriye doğru dizi (retrograde); 2-4- 1-5, çevrim dizi (inversion); 1-5-2-4, geriye doğru çevrim dizi (retrograde inversion) 4-2-5-1).
- Farklı dizilimde on iki ses serisi oluşturmak için dizinin iki yarımından meydana gelen hexachordal birleşimler kullanılmıştır.
- Birbirinden farklı dizi kombinasyonları oluşturabilmek için esas dizi ile en az bir transpoze edilmiş dizi, geriye doğru dizi (retrograde), çevrim dizi (inversion) ve geriye doğru çevrim dizi (retrograde inversion) kullanılmıştır.

Nota 10: Milton Babbitt'in Piyano için 3 Parçasından 1.-2. Ölçüler ve 49.-50.Ölçülerdeki Ritmik Benzerlikler

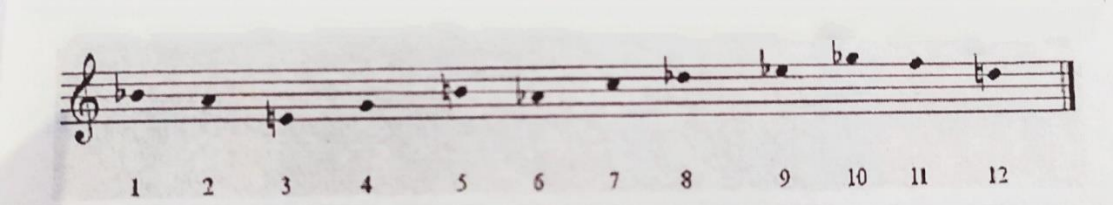


Nota11: Milton Babbitt'in Piyano için 3 Parçasından 5.-6. Ölçüler (Her iki partideki Heksakordal Yapı Görülmektedir)



Dizisel müziğin Türkiye'deki en önemli temsilcisi belki de İlhan Usmanbaş (1921)'dır. 1950 yılına kadar Hindemith, Stravinsky, Bartok ve Cemal Reşit Rey etkisinde eserler veren besteci, aynı yıl radyodan dinlediği dizisel müzikler ve Rene Leibowitz'in *Schönberg et son "école"* adlı kitabını okuyup etkilenmesiyle kompozisyon dilinde dizisel yönteme ağırlık vermiştir. Usmanbaş'ın 1952 yılında tamamladığı soprano ve piyano için *Üç Müzikli Şiir* adlı eseri dizisel yöntem kullandığı ilk eserdir (Aydın, 2010: 34).

Nota 12: İlhan Usmanbaş'ın Üç Müzikli Şiir- Zamanın Örümceği Bölümünün Ses Dizisi



Eser boyunca devam eden ses dizisi hiçbir değişikliğe uğramamıştır. Bu anlamda Usmanbaş bu eserde, katı bir dizisel anlayış sergilemektedir. Besteci eserini; *"tek bir on iki ses dizisi, belli bir armonik çerçeve yaratmak için hep aynı altışar sesin birlikte tınlaması ya da dörder üç akorun sürekli gelmesi yoluyla düzenlenmiştir"* şeklinde anlatmıştır (Usmanbaş, 2015: 232).

Nota 13: İlhan Usmanbaş'ın Üç Müzikli Şiir- Zamanın Örümceği Bölümünde Dizisel Malzemenin Kullanımı



Eserin geneline baktığımızda Usmanbaş'ın da değindiği üzere, ses dizisinden yaratılan akorsal yapı piyano partisinde duyulurken, ses partisi konuşmaya yakın reçitatif bir şekilde devam etmektedir. Besteci dizisel ses malzemesini farklı şekillerde farklı bölünmelerle kullanmıştır. Ancak ses dizisinin orijinaline ve çevrimlerine sadık kalmıştır.

Tablo 2: İlhan Usmanbaş'ın Üç Müzikli Şiirinde Kullanılan Oniki Ses Dizisi Ve Çevrimleri (Yüksek, 2019: 23)

	I_{Sib}	I_{La}	I_{Mi}	I_{Sol}	I_{Si}	I_{Lab}	I_{Do}	I_{Reb}	I_{Mib}	I_{Solb}	I_{Fa}	I_{Re}	
O_{Sib}	Sib	La	Mi	Sol	Si	Lab	Do	Reb	Mib	Solb	Fa	Re	R_{Re}
O_{Si}	Si	Sib	Fa	Lab	Do	La	Reb	Re	Mi	Sol	Solb	Mib	R_{Mib}
O_{Mi}	Mi	Mib	Sib	Reb	Fa	Re	Solb	Sol	La	Do	Si	Lab	R_{Lab}
O_{Reb}	Reb	Do	Sol	Sib	Re	Si	Mib	Mi	Solb	La	Lab	Fa	R_{Fa}
O_{La}	La	Lab	Mib	Solb	Sib	Sol	Si	Do	Re	Fa	Mi	Reb	R_{Reb}
O_{Do}	Do	Si	Solb	La	Reb	Sib	Re	Mib	Fa	Lab	Sol	Mi	R_{Mi}
O_{Lab}	Lab	Sol	Re	Fa	La	Solb	Sib	Si	Reb	Mi	Mib	Do	R_{Do}
O_{Sol}	Sol	Solb	Reb	Mi	Lab	Fa	La	Sib	Do	Mib	Re	Si	R_{Si}
O_{Fa}	Fa	Mi	Si	Re	Solb	Mib	Sol	Lab	Sib	Reb	Do	La	R_{La}
O_{Re}	Re	Reb	Lab	Si	Mib	Do	Mi	Fa	Sol	Sib	La	Solb	R_{Solb}
O_{Mib}	Mib	Re	La	Do	Mi	Reb	Fa	Solb	La	Si	Sib	Sol	R_{Sol}
O_{Solb}	Solb	Fa	Do	Mib	Sol	Mi	Lab	La	Si	Re	Reb	Sib	R_{Sib}
	RI_{Solb}	RI_{Fa}	RI_{Do}	RI_{Mib}	RI_{Sol}	RI_{Mi}	RI_{Lab}	RI_{La}	RI_{Si}	RI_{Re}	RI_{Reb}	RI_{Sib}	

SONUÇ

19. yüzyılın sonlarından itibaren Ortaçağ müziğinde sıkça kullanılan dörtlü ve beşli aralıklar soyut ve boşluk kavramlarının anlatımında kullanılır hale gelmiş, ikili ve

dörtlü aralıklardan oluşan armonik anlayış yeni müzik adı verilen türün stilistik çerçevesinin oluşturulmasında önemli bir yere sahip olmuştur. Tüm bu *eski-yeni* üslup arayışları beraberinde tonal armoninin imkânlarını yeterince kullanmış besteciler için bir çıkış yolu olmuştur. Bu gelişmeler öncesinde zaten Liszt, Wagner gibi bestecilerin *farklıyı* ya da *yapılmamışı* yapma çabalarıyla oluşan ve tonalite kavramını değiştiren konseptleri, Arnold Schoenberg tarafından ortaya atılan, ardından öğrencileri Alban Berg ve Anton Webern tarafından çeşitli kullanımlarla geliştirilen dizisel müziği ortaya çıkarmıştır. Kısaca kromatik dizi seslerinin, aralarında hiyerarşik bir bağ olmadan ardı ardına gelmesiyle oluşan dizisel müzik, atonalite kavramının baş kaynağı olmuş ve 20. yüzyıl bestecisine sonsuz olanaklar sağlamıştır. Dodekafoni/ atonal/ pantonal/ oniki ton tekniği ya da müziği ve serializm, olarak da literatürde adı geçen dizisel müzikte her bir ses dizisinde yer alan seslerin tekrarlanmaması gereği en önemli koşuldur. Aksi takdirde dizisel müzikte yaratılmak istenen atonal estetik kaybolacaktır. Seslerin birbirinden bağımsız ve öngörülemeyen bir eksende ilerleyişleri her defasında farklı sonuçlar doğurmuştur.

İkinci Dünya Savaşı sonrası bestecilerin duygu dünyalarındaki değişimler müziklerine de yansımış, ses kavramı ile birlikte ilişkili diğer müzikal dinamiklerle de bir kompozisyon üretimine girişmişlerdir. Özellikle Darmstadt okulunun yarattığı etki, bestecileri bu yolda beslemiş ve de eserlerinde görülmüştür. Ritm/tartımın, dinamiklerin, nüansların, artikülasyonların, ses renklerinin hatta orkestrasyon tercihlerinin dahi, tıpkı on iki ton yöntemindeki seslerin belli/belirsiz bir hiyerarşide dizilmesi gibi bir müzikal materyal olarak kullanımı, yeni müzik kavramı içinde dizisel malzemenin kullanımını daha farklı bir yöne çekmiş, böylece bestecilik tekniğine ayrı bir soluk getirmiştir.

Bu çalışmada, yukarıda anlatılanların ışığında yeni müzikte dizisel müziğin kullanımı, yöntem ve amaçları anlatılmış, örneklerle desteklenmiştir. Bir bestecilik tekniği olarak da görülebilecek dizisellik, ses unsurunun yanı sıra müziğin yaratımında kullanılan ve sesle ilişkili ya da değil diğer tüm müzikal parametrelerin belirli/belirsiz kullanımıyla oluşturulan aynı zamanda bir stil hatta bir akım olarak da müzik tarihinde yerini almıştır. Dizisel müzik, yeni müziğin gelişiminde, şekillenmesinde ve evrilmesinde de önemli bir kilometre taşı olarak da görülmekte ve değerlendirilmektedir.

KAYNAKÇA

Aydın, Y. (2010). İkinci Kuşak Çağdaş Bestecilerimizden İki Örnek, İlhan Usmanbaş - Nevit Kodallı, Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.

Aydoğan, B. E. (2020). 1950 öncesi Sürrealizm ve Müzik İlişkisi: Anlaşmazlıklar ve Yakınlaşmalar, İstanbul Üniversitesi Press, Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History 29, (2020): 21-43 DOI: 10.26650/sty.2020.002.

Baran, İ. (1997). Çağdaş Müzik Üzerine, …Ve Müzik- Araştırma ve Yorum Dergisi, Sayı:1.

Bora, U. (2002). Bilim Ve Sanatın Kesiştiği Temel Bir Nokta: Matematik Ve Müzik İlişkisi, Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt: XV, Sayı: 1, (s. 53-68).

Boran, İ. ve Şenürkmez, K. Y. (2010). Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bulur, E. (2009). 20. Yüzyıl Müziğinde Atonal Yaklaşımlar, (Yayımlanmamış Sanatta Tezi), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Cangal, N. (2010). Armoni, Ankara: Arkadaş Yayınevi.

Copland, A. (2015). Yeni Müzik (1900-1960). (Çev.: Ali Cenk Gedik). İstanbul: Yazılama Yayınevi.

Çokamay, B. (2019). Çoksesli Müzikte Dörtlü Akorların Teorik ve Uygulamalı Olarak Kullanımı (Müzik Kültürüne Dair Çeşitli Görüşler- II), Konya: Eğitim Yayınevi.

Griffiths, P. (2010). Batı Müziğinin Kısa Tarihi, (Çev.: M. Halim Spatar), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Hacıev, P. (2016). Temel Müzik Teorisi, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Karabey, M. (2018). 12 Ton Sisteminin Yaratıcısı ve Öğretmen Olarak Arnold Schoenberg, NWSA Fine Arts, ISSN: 1308 7290 (NWSAFA).

Mimaroğlu, İ. (1995). Müzik Tarihi. İstanbul: Varlık Yayınları.

Morgan, R.P. (1991). Twentieth-Century Music. New York: W.W. Norton & Company.

Murphy, T. (2012). Analysis of Milton Babbitt's *Three Compositions for Piano* https://www.academia.edu/1601358/Analysis_of_Milton_Babbitt_s_Three_Compositions_for_Piano_ (Erişim Tarihi: 01.08.2021)

Perle, G. (1968). Serial Composition And Atonality, University of California Press.

Özçelik, S. (2001). On İki Ton Besteleme Tekniği, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 21, Sayı 3, (s. 173-186).

Usmanbaş, İ. (1971). "Yapıtlarım ve Öyküleri", *Orkestra*. Sayı 103. İstanbul:Yenilik Basımevi.

Yöre, S. (2011). Çağdaş Müzik: Bestecilik Ana Akımları, Teknikleri ve Başlıca Besteciler, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 20, Sayı 3, 2011, (s.1-20)

Yöre, S. (2012). Temel Besteleme Malzemeleriyle Çağdaş Müzik, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Say, A. (1997). Müzik Tarihi, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Say, A. (2005). Müzik Ansiklopedisi, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Webern, A. (1998). Yeni Müziğe Doğru, (Çev.: Ali Bucak), İstanbul: Pan Yayıncılık.

Stein, L. (1979). Structure & Style, The Study And Analysis Of Musical Forms, Miami: Summy-Birchard Inc.

Yüksek, S. (2019). İlhan Usmanbaş'ın Üretiminde Dizisellik, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Yazarı Belli Değil, (T.y.). Yüzyılın 100 Bestecisi, İstanbul: Afa Yayıncılık. **Not:** Çalışma için bilgi ve deneyimlerini benimle paylaşan, kompozisyon hocam sayın K. Mete Sakpınar hocama ve çok değerli müzikolog dostum sevgili Sedat Yüksek'e teşekkür ederim.

Koklear İmplantlı Bireylerde Müziksel Davranışın Kazandırılması: Edimsel Bir Model Önerisi

Acquisition of Musical Behavior in the Individuals With Cochlear Implant: A Performative Model Proposal

Bahriye Aylin URUGERİ

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı

aylin.urugeri@gmail.com

İbrahim Yavuz YÜKSELSİN

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü Müzikoloji Anabilim Dalı

Özet

Doğuştan ya da sonradan işitme engelliliği oluşan bireylerde koklear implantlar (Kİ) işitme yetisinin ve dil ediniminin yeniden kazanılmasında etkili aygıtlardır. Ancak Kİ'ler müziği iletmede aynı performansı sergileyemezler ve bu bakımdan kullanıcılarına özgü bir algılama sorunumeydana getirirler. Kİ'ler her ne kadar işitmeyi yeniden sağlasa da bireylerde dil edinimi işitsel sözel terapi gibi yöntemler ile birebir ve sürece dayalı olarak gelişir. Kİ'li bireylerde müziksel davranışın gelişimi de dil edinimine benzer şekilde yöntemsel ve süreçseldir. Bu bildiri tasarlanmış müzik uygulamaları modelinin yöntemsel olarak Kİ'li bireyde edimsel müzik davranışlarını nasıl meydana getirdiğini ve geliştirdiğini açıklamayı amaçlar. Model Kİ alanyazında kendini yeni bir yönelim olarak da konumlandırmaktadır. Yüksek Lisans tezi kapsamında yapılan bu çalışmada Kİ kullanıcısı ile 3 yıl süren ve yüz yüze müzik dersleri biçiminde gerçekleştirilen müzik uygulamalarından elde edilen verilerin analizi, Kİ kullanıcısında müziksel davranış gelişiminin sürece dayalı olarak sağlandığını ve bu açıdan modelin etkili bir yöntem olarak kullanılabileceğini göstermiştir.

Anahtar Kelimeler: *Koklear İmplant, Müzik Algısı, Koklear İmplant Müzik Uygulamaları, Koklear İmplant Aracılı Müzik Davranışı, Müzik Terapi*

Abstract

In individuals which congenital or acquired hearing disability occured, cochlear implants (CIs) are effective devices in regaining hearing ability and language acquisition. However CIs can not put the same performance in transmitting music and in this respect they create a perception problem peculiar to their users. Although CIs restore hearing, the language acquisition in individuals develops with methods like auditory verbal therapy, one-to-one and based on the process. This paper aims to explain how the designed music practices model methodologically creates and develops the performative musical behaviors in the individual with CI. The model also positions itself as a new trend in the cochlear implant literature. Within the scope of the study the analysis of the data obtained from the music practices performed in the form of face-to-face music lesson slasting 3 years with a CI user show that the development of musical behavior in a CI user is provided based to the process and in this respect the model can be use as an effective method.

Keywords: *CochlearImplant, Music Perception, CochlearImplant Music Practices, CochlearImplantMediated Music Behavior, Music Therapy.*

GİRİŞ

Dünya Sağlık Örgütü (2021) verilerine göre dünyada 430 milyon insan yani dünya nüfusunun %5'inden fazlası işitme kaybınave buna dayalı olarak rehabilitasyon gereksinimine sahip, bu rakamın 2050 yılında 2,5 milyara ulaşacağı

öngörülmektedir.İşitme engelli bireylerin işitme aygıtları,konuşma/dilgelişimleri, rehabilitasyonlarıveyaşam standartları;işitme kaybı tipine,meydana geldiği döneme ve derecesine göre değişim gösterir.

İleri ve çok ileri derecede işitme kaybı yaşayan bireyler için Kİ'ler konuşmayı, dili, müzik vb. ses türlerini algılamayı yeniden kazandırmaktadır.Kİ aracılı müzik algısı ise: Kİ teknolojisi, işitme, dil bilim, eğitim, biliş, psikoloji, müzik bilimleri ve terapi gibi alanları içerengeniş interdisipliner bir araştırma alanıdır.Kİ kullanıcılarının müzik ile olan algısal ve davranışsal bağları işitme kaybı, işitme kaybının dönemleri, düzeyleri ve Kİ'li bireylerde dil gelişimi faktörleriyle etkileşimli olarak gelişim gösterir. Tıpkı diğer işitme cihazlarında olduğu gibi Kİ'ler de kullanıcılarının çevre, birey ve toplum ile iletişime geçmelerine, toplumun bir parçası olmalarınave topluma uyum sağlamalarınaaracılık etmektedir.Kİ'li bireylerin toplumsallaşma süreçleri,ağırlıklı olarak sesi, konuşmayıve dili algılama becerilerini geliştirme üzerine kurulu olan rehabilitasyon yaklaşımlarına dayalı olsa da müziğin sistematik kullanımının,sesi algılama becerilerine olan gelişimsel etkisi ilebu sürece katkısağladığı yaygın olarak vurgulanmaktadır.Yücel vd.,müzik eğitiminin işitsel algıyı geliştirmede etkili bir rehabilitasyon aracı olduğunu bulgulamıştır (Yücel, vd., 2009; DiNardo, 2015: 251).Bu açıdan Kİ'li bireylerin toplumsallaşma ve sesi algılama becerilerinin geliştirilmesinde müziğin kullanımının yaygınlaştırılması önem arz etmektedir.

1- İşitme Kaybı ve Türleri

İşitme kaybı, meydana geliş bölgeleri, türleri, dereceleri, nedenleri ve dönemleri gibi bir dizi parametreye bağlı olarak ses algısının azalması ya da tamamen yitirilmesidir. Ek olarakişitme kaybı, etkilenen kulağa göretek taraflı veya çift taraflı olmak üzere iki şekilde tanımlanabilir (Stach, 2008; Düşünmez, 2019: 2).İşitme kaybı farklı bölgelerde ve derecelerde meydana gelir bu durum kullanılacak olanişitme cihazı türlerini belirleyen bir etkendir. İşitme kayıpları: (a) dış ve orta kulakta meydana gelen'iletim tipi', (b) sinirsel iletim ve kokleadaoluşan 'sensörinöral işitme kaybı', (c) iletim ve sensörinöral alanlarında meydana gelen 'miksttipi',(d) beyin sapından işitsel kortekse kadar olan bölgelerde oluşan 'santral işitme kaybı' olarak sınıflandırılır. İşitme kayıpları, hafif, orta, ileri, çok ileri vb.farklı seviyelerde meydana gelebilmektedir. Genetik, doğum öncesi anomali, travma, ilaç kullanımı vb. etkenler de işitme kaybının meydana gelmesindeki temel nedenlerdir. İşitme kayıpları dil edinimi sürecindekimeydana geliş dönemlerine göre de sınıflandırılmaktadır bunlar:(a) ilk 2 yaşa kadar dil gelişiminin oluşmadığı'prelingual', (b) 2 ila 6 yaş arası dil gelişiminin oluştuğu 'perilingual',(c) 6 yaş ve üzeri 'postlingual' dönemdir. Dil ediniminin meydana gelmediği erken dönemlerdeki ağır ve kalıcı işitme kayıplarında dil ve konuşma becerilerinin kazandırıldığı rehabilitasyon süreci gerekmektedir. Konjenital ya da kazanılmış nedenlere dayalı olarak sensörinöral, ileri veya çok ileri derece işitme kayıpları Kİ kullanımını gerektiren genel koşullardır.

2- Koklear İmplant ve Koklear İmplantlı Bireylerde Dil Gelişimi

Koklear implant, mekanik ses enerjisini, elektrik sinyallerine dönüştüren ve bunu doğrudan kokleaya aktararak, seslerin algılanmasını sağlayan elektronik bir cihazdır (Can, 2009: 82). Koklear implant dış parçalardan ve ameliyat ile yerleştirilen iç parçalardan oluşur. Aygıtın genel işleyişinde dış parçalar uyaran sesi alır elektriksel sinyallere dönüştürüp, kodlayıp iç antene iletir. İç antende bulunan parçalar sinyalleri elektrot demetine aktarır, elektrot demeti ise koklea içerisindeki ilgili bölgeleri uyarır ve işitsel kortekse sinyalleri ileterek sesin duyumsamasınısağlar.

Kİ'li bireylerde sesi algılama ve dil edinimi doğal gelişiminin yanı sıra işitsel sözel yöntem gibi yöntemlerle sürece dayalı olarak: cihaza uyum sağlama, işitsel algı/ dil becerilerini geliştirme, akademik destek ile yöntemsel, sistematik ve aşamalıolarak gelişir. İşitsel sözel yaklaşımların nihai amacı, işitme engelli çocukların işitsel anlama (alıcı dil) ve anlaşılır konuşma (verici dil) edinmelerini sağlayabilmektir (Girgin, 2006: 26).Kİ kullanıcılarının cihaza uyum sağlama süreçleri tüm gün kullanım ile başlamaktadır. İşitsel algı becerilerisesi fark etme, ayırt etme vb. aşamalar ile gelişir. Sesi fark etme aşamasında, ses üretim araçları olarak da sıklıkla kullanılan davul ve zil gibi vurmalı çalgılar ile sesi arama, bulma vb. beceriler kazandırılır. Sesi ayırt etme aşamasında ses türlerini ve sesin niteliklerini ayırt etmebecerileri gelişir.Dil ve konuşmanın gelişiminde ise konuşmanın ve dilin anlamı kazandırılır. Kİ'li bireylerde ses ve konuşma üretimindeki sorunlardan biri havayı ve nefesi serbest bırakma olarak ortaya çıkmaktadır, bu sorun için nefes çalışmaları yapılır.

3- Kİ'li Bireylerde Müzik Algısı ve Müzik Uygulamaları

Yeni nesil koklear implantların en temel zayıflıklarından biri, ezgi perde örüntülerinin algısal doğruluğunu vermek için önemli olan ayrıntılı spektral malumatın uygun biçimde kodlanmasına çok az imkân veren, sınırlı sayıda aktif kanala sahip olmaları gibi görünmektedir (Kong, vd., 2004; DiNardo, vd., 2015: 250). 12 ila 22 elektrottan oluşan mevcut Kİteknolojisinin perdenin doğuşkanları/harmonikleri gibi ince yapılarını aktarmada yetersiz kalması ezginin, armoninin ve tınının algılanamamasıyla sonuçlanan bir sorunlar silsilesini meydana getirmektedir, bununla birlikte aygıt ritim gibi süresel unsurları da başarıyla aktarabilmektedir.

Müzik uygulamaları Kİ kullanıcılarının müziğeişitselveya edimsel katılım türleri ile dahil olmalarını sağlar.Yapılan araştırmalarda müzik uygulamalarının Kİ'li bireylerin perde tespiti ve diğer müzik algısı görevlerine olumlu etkileri belirtilir.Örneğin, Welsch, vd., (2015)basit şarkılardan oluşturulan bir repertuar ile 20 hafta boyunca şarkı söyleme eğitimi gerçekleştirir, çalışmanın sonucunda katılımcıların perde algısı testlerinde gelişme olduğu bildirilir, ancak uygulamada notasyonlar ve müziksel davranışlar detaylandırılmamaktadır. DiNardo, vd., (2015)'*home-learning' programı* aracılığıyla 6 ay boyunca evde,1 ila 12 yarım sesten oluşan 7 farklı zorluk seviyesindeperde ayrımı eğitimiuygular, çalışmadaKİ kullanıcılarının frekans ve ezgi ayrımı testlerinde yüksek bir performans geliştirdikleri sonucuna ulaşılır.

4- Edimsel Model: Blok Flüt Uygulaması

Bireyin bir toplumda yer almasının başlangıcı olan doğumla başlayan süreci hayat boyunca bireysel yaşamın çeşitli biyolojik evrelerine ve bireylerin farklı olmalarından kaynaklanan bireysel farklılıklara göre çeşitli özellikler sergiler (Akay, 2006: 7).Bireyin, içinde yer aldığı toplumun bir parçası, üyesi olabilmesi için geçirdiği süreç ise toplumsallaşma (*socialization*) olarak adlandırılmaktadır (Aziz, 1982: 1; Akay, 2006: 3).Kİ'ler ses aktarma kapasiteleri dahilinde kullanıcılarının toplumsallaşma süreçlerine; ses türlerini algılayabilme, dil gelişimi, konuşma, iletişim, aracılığıyla dahil olmalarını sağlarlar ve toplum ile sosyal ilişkiler ağını tahsis etmelerini mümkün kılarlar. Literatür bilgileri incelendiğinde, koklear implantasyon sonrası sosyal becerilerin geliştiği ve takip eden süreçte iletişim becerilerinde de ilerleme gerçekleştiği, daha iyi iletişimin, daha iyi sosyalleşme oluşmasına yol açtığıgörülmektedir (Acar, 2011:17).Kİ'li bireylerin toplumsallaşma süreçlerinde müzik de dil ve iletişim kadar önemlidir, müzik içerisinde kültürel olgular barındırır ve ses aracılığıyla da kültürel olgular bireylere aktarılarak kültür öğretilir.Kİ'li bireylerin müziği edimsel olarak öğrenmesi; müziksel seslere uyum sağlamayı, sesleri anlamlandırmayı, kodlamayı, kültürü öğrenmelerini, topluma uyum

sağlamalarını ve toplumsallaşma sürecine dahil olmalarınısağlar.Keamer (1993: 216) kültürlenmenin sembolik yollarla öğrenmeyi içerdiğini belirtir ve buna ek olarak müzik eğitiminin önemli bir parçasının bir çalgıyı çalma becerilerini kazanmak ve bir toplumsal grubun şarkılarını öğrenmek olduğunu vurgular (1993: 75).

'Blok flüt uygulaması' yöntemsel ve aşamalı olarak gelişen yapısıyla 'oluşum' ve 'gelişim' aşaması olmak üzere ikiye ayrılır, her aşama farklı çalışmalardan oluşur. Uygulamalarda eğitim amaçlı soprano Do blok flüt kullanılmıştır ve her aşama müziğin düzümsel yapısıyla sınırlıdır.

Oluşum aşaması, birbirine bağlı dokuz çalışmadan oluşur. Bunlar:(a) 'somutlaştırma yaklaşımı' temel alınarak müziği ve blok flütü tanıtmak; (b) 'müzik kuramı eğitimi';(c) 'ritim davranışının kazandırılması çalışmaları';(d) nefes almayı geliştiren 'nefes alma çalışmaları';(e) üflemeyi düzenleyen 'üfleme çalışmaları';(f) üfleme şiddetini düzenleyen'üfleme farkındalığı çalışmaları';(g) dizisel seslendirmeyi kazandıran bir sekizlik çıkıcı/ inici 'dizi çalışmaları';(h) ses geçişlerini geliştiren bir sekizlik dizi içindeki 'etüt çalışmaları';ve (i) karma ses ve ritim geçişlerini kazandıran 'parçaseslendirme çalışmaları'.

Çalışmanın oluşum aşamasında Do Maj. dizi (261,63Hz- 523,25Hz)ile: birlik, noktalı ikilik, ikilik, noktalı dörtlük, dörtlük,noktalı sekizlik, sekizlik, onaltılık,ankara, karaman, terazi, üçleme ritimleri ve suslarbireye kazandırılmıştır. Nefes alma, üfleme ve üfleme şiddetini düzenleme çalışmalarında Kİ'li bireyde seslendirme becerileri geliştirilmiştir. Dizi, etüt ve parça seslendirme çalışmalarında düzenli, kesintisiz ritmik çalma ve nota geçişidavranışları geliştirilmiştir.

Aşağıdaki Şekil1'de (Morgül, 1998: 26)görülebileceği gibi karma ses ve ritmik yapılardan oluşanparça çalışmasında amaç, ses ve ritmik geçişleri kesintisiz olarak seslendirmektir. Şekilde 1'in aşağısında yer alan mavi çizgiler ardışık seslerin dörtlük yani tek nota/bağlı olarak çalınması şeklinde gelişen sorunsal davranışı, üstte yer alan mavi çizgilerise ses geçişlerinin glisando çalınması ile ortaya çıkan sorunsal davranışıişaret etmektedir.

Şekil 1-Karma Ses ve Ritim Örneği



Oluşum aşaması, Kİ'li bireyde müziksel davranışın oluştuğu ve ağırlıklı olarak da sorunsal davranışlara dönük stratejilerin geliştirildiği aşamadır. Gelişim aşamasında gerçekleştirilençalışmalarda Kİ'li bireyde müziksel davranışların gelişim göstermesi amaçlanır. Bu çalışmada, gelişim aşamasında üç farklı çalışma gerçekleştirildi. Bunlar: (a) bir sekizlik Do Maj. dizinin ince Re (587,33Hz) ve Mi'ye(659,26Hz) doğru geliştiği 'ses dağarcığı geliştirme çalışması', (b) çift blok flüt seslendirme içeren 'çift ses seslendirme çalışması' ve son olarak(c) 5/8, 7/8, 9/8'lik 'aksak ritim çalışması'.

***Fotoğraf 1**-Çift Ses Seslendirme Uygulaması*



5-Davranış Bulguları

Kİ'li birey müziğin düzümsel yapısını ve buna bağlı olan müziksel davranışları blok flüt uygulaması aracılığıyla edinebilmektedir. Çalışmada Kİ'li bireyin kazandığı teoriksel bilgiyi müziksel davranışlarda etkin şekilde uygulayabildiği ortaya çıkmıştır.Blok flüt uygulaması ileKİ'li birey çalgı çalma, müzik kuramı, ritmik çalma, çift ses seslendirme gibi temel müziksel becerilerkazanabilmektedir.Kİ'li birey müziksel seslere uyum sağlamayı, sesleri anlamlandırmayı/kodlamayı ve müziksel kültürüblok flüt uygulaması aracılığı ile kazanmakta ve geliştirebilmektedir.Uygulamanın sonucunda Kİ'li bireyde müziksel davranışınaşamalı olarak geliştiği bulgulanmıştır.

SONUÇ

Blok flüt uygulaması Kİ'li bireye müziği, yöntemsel, sürece dayalı,kuramsal ve edimsel olarak kazandırabilmektedir, müziksel davranışı da sistematik olarak geliştirmektedir. Kİ'li bireylerde işitsel algılarının geliştirilmesinde tamamlayıcı olarak dinleme ve davranış içeren çalgı uygulaması gibi uygulamaların arttırılmasına önem verilmelidir.

KAYNAKÇA

Acar, E. (2011). *İlköğretim Dönemi Koklear İmplantlı Çocukların Sosyal Uyum Becerilerinin İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Doç. Dr. Bilgehan Budak, İkinci Danışman: Doç. Dr. Esra Yücel, Eğitim Odyolojisi, Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Hacetepe Üniversitesi

Akay, İ. (2006). *Sosyalleşme Sürecinde Kitle İletişim Araçları*, Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Prof. Dr. Şükran Esen, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, Radyo-TV Anabilim Dalı, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Marmara Üniversitesi

Can, E.(2009).*İşitme Kayıplı Türk Çocuklarda Alıcı ve İfade Edici Dil Becerilerinin Gelişimi*, Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Prof. Dr. GülmiraSadiyeva Kuruoğlu, Genel Dilbilim Anabilim Dalı Genel Dilbilim Programı, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Dokuz Eylül Üniversitesi

DiNardo W., Schinaia L., Anzivino R., De Corso A., Ciacciarelli A., Paludetti G. (2015).Musical Training Software ForChildrenWithCochlearImplants, *ACTA Otorhinolaryngologicaltalica*, Vol. 35, No. 4, pp. 249- 257

Dünya Sağlık Örgütü (2021, Nisan 1).DeafnessAndHearingLoss

https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/deafness-and-hearing-loss

Düşünmez, İ. (2019).*Koklear İmplant Kullanan Çocuklarda Müzikal Duygulanımın Değerlendirilmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Prof. Dr. Esra Yücel, Odyoloji Programı, Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Hacettepe Üniversitesi

Girgin, M., C.(2006). İşitme Engelli Çocukların Konuşma Edinimi Eğitiminde Dinleme Becerilerinin Önemi, *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Özel Eğitim Dergisi*, S. 7 No. 1, ss.15-28

Keamer, E., J. (1993). *Music In Human Life AnthropologicalPerspective On Music*, University of Texas Press, Texas

Morgül, M. (1998). *Oyunlu Şarkılar*, Kök Yayıncılık,Ankara

Welch G., F., Saunders J., Edwards S., Palmer, Z., Himonides, E., Knight, J., Mahon, M., Griffin, S., Vickers D., A. (2015).Using SingingToNurtureChildren'sHearing? A Pilot Study,*CochlearImplants International*, Vol. 16, No. 3, pp. 63-S70

https://doi.org/10.1179/1467010015Z.000000000276

Tarihsel Kaynaklar ve İşitsel Kaynak Kritiği Üzerinden Türkiye'deki İlk Halk Müziği Derlemelerine Bakmak

Looking at the First Folk Music Compilations in Turkey Through Historical Sources and Audio Source Criticism

Bengisu KÖSE

İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Anabilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi

bengisuks@gmail.com

Prof. Dr. Abdullah AKAT

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü, Etnomüzikoloji Anabilim Dalı Öğretim Üyesi

abdullahakat@istanbul.edu.tr

Özet

Tarihsel kaynaklara birçok alanda olduğu gibi müzik çalışmalarında da sıklıkla başvurulmaktadır. Özellikle etnomüzikolojide tarihsel kaynaklara yönelik ilgi günümüzde giderek artarken kaynakların muhafaza edildikleri arşiv, müze vb. mekânlar her geçen gün daha çok araştırmacıyı kendine çekmekte ve arşivcilik, müzecilik gibi çalışma alanları da gelişmektedir. Bu yönelimin genel olarak toplumların müzikal geçmişlerini ve köklerini arama arzusundan kaynaklandığı düşünülebilir, ancak bununla beraber yaşadıkları ya da ilgi duydukları coğrafyaların müziğini öğrenmek isteyen meraklıların ve araştırmacıların etkisini de hesaba katmak gerekir. Nihayetinde bir topluma veya coğrafyaya ait müziğin tarihsel kaynakları, o kültürün hem geçmişini hem de geleceğini aydınlatır.

Tarihsel kaynaklar üzerine yürütülen bir çalışmada karşılaşılan en temel sorunlar ise, kaynakların yerini saptayabilmek, tespit edilen kaynaklara erişebilmek ve elde edilen kaynakların eleştirisini yeterince yapabilmek şeklinde sıralanabilir. Dolayısıyla bir müzik kültürünün tarihsel kaynakları üzerine çalışılırken bu hususlar üzerinde etraflıca düşünmek her şeyden önce araştırmanın gerçekleştirilebilirliği açısından oldukça kritiktir.

Bildirinin amacı, genelde etnomüzikoloji alanında tarihsel kaynaklara olan yönelimi ve işitsel kaynak kritiğinin gerekliliğini ortaya koymak, özelde ise kaynak kritiği açısından Türkiye'deki halk müziği derlemelerine ilişkin işitsel kaynakların durumunu tespit etmektir.

Anahtar Kelimeler: *Tarihsel Kaynak, Halk Müziği, Derleme, Arşivcilik, Tarihsel Kaynak Kritiği.*

Abstract

Historical sources are frequently used in music studies as in many other fields. Especially in ethnomusicology, while the interest in historical sources is increasing day by day, the places where the sources are kept like archives, museum etc. are attracting more and more researchers every day and fields of study such as archiving and museology are also developing. It can be thought that this orientation is due to the desire to search for the musical backgrounds and roots of societies in general, but it is also necessary to take into account the influence of enthusiasts and researchers who want to learn the music of the geographies they live in or are interested in. Ultimately, the historical sources of music belonging to a society or geography illuminate both the past and the future of that culture.

The most basic problems encountered in a study carried out on historical sources can be listed as being able to locate the sources, accessing the identified sources and criticizing the sources obtained sufficiently. Therefore, while studying the historical sources of a musical

culture, it is critical to think about these issues in detail, first of all, in terms of the feasibility of the research.

The aim of the paper is to reveal the orientation towards historical sources in the field of ethnomusicology in general and the necessity of audio source critique, and to determine the status of audio sources related to folk music compilations in Turkey in terms of source critique in particular.

Keywords: *Historical Sources, Folk Music, Compilation, Archiving, Historical Source Criticism.*

GİRİŞ

19. yüzyıldan itibaren dünyada önemli teknolojik gelişmeler yaşanmış ve yeni teknolojik ürünler hızla yaygınlaşarak çeşitli alanlarda kullanılmaya başlanmıştır. Etnomüzikoloji alanı açısından bu teknolojik gelişmeler içerisinde fonografın icadı ve sonrasında diğer ses kayıt aletlerinin geliştirilmesi son derece önemlidir. Bu sayede araştırmacılar sahadan işitsel veriler kaydetme ve kaydettikleri bu verileri daha uygun zaman ve ortamlarda tekrar dinleyerek analiz etme ve değerlendirme imkânına sahip olmuştur. Şüphesiz ki, yüzyıllardır önemini muhafaza ederek süregelen yazılı kaynaklara ek olarak 19. yüzyılın son çeyreğinde işitsel kaynakların da kullanılmaya başlanması erken dönem etnomüzikoloji çalışmaları için bir dönüm noktası teşkil etmiştir. Alman etnomüzikolog Dieter Christensen, Alexander Ellis'in geliştirdiği *cent*[25] sisteminin önemine vurgu yaparak Edison fonografının *cent* sisteminin kolay anlaşılan titreşim oranları ile birlikte, evrensel nitelikte ampirik araştırmalarda kullanılmak üzere spesifik araçlar sağladığını belirtmiştir. (Christensen, çev. Murat Bulgan, 2016, s.6)

Bu dönemden itibaren ses kayıt teknolojisinin gelişimi devam etmiş, araştırmacılar ses kayıt aletlerine ilgi göstererek çeşitli amaçlarla işitsel veriler toplamışlardır. Öte yandan oluşturulan bu işitsel kaynaklar 1899 yılında Viyana'da, 1900 yılında Berlin'de kurulan fonogram arşivlerinde birikmeye başlamıştır. Ancak bu durum arşivlerde toplanan işitsel kaynakların tanımlanmasına dair farklı veri gereksinimlerine neden olmuş ve doğal olarak bazı ilave çalışmalara ve yeni yaklaşımlara zemin hazırlamıştır. Çünkü alandan kaydedilen işitsel verilerin içerik bilgisinin hazırlanması, işitsel verileri taşıyan balmumu silindir veya mum plak gibi materyallerin uygun şekilde muhafaza edilmesi ve hatta ilerleyen zamanlarda kopyalanması, kataloglanması, başka araştırmacıların istifadesine sunulması gibi birçok yeni husus ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla arşivlenen işitsel kaynaklar yazılı kaynaklardan daha farklı bir uygulama prosedürüne sahip olmuştur. Öte yandan, yazıya göre oldukça yeni bir kaynak türü olmasından dolayı işitsel kaynakların "tarihsel kaynak" olarak ele alınmaları da epeyce bir zaman almıştır. Bu sürecin gecikmesinde etnomüzikolojinin (tarihsel) işitsel kaynaklara yönelik ilgisinin ancak 20. yüzyılın son çeyreğinde artmaya başlaması etkili olmuştur.[26] Bununla birlikte yeni teknolojik gelişmelerin ve özellikle arşivlerdeki dijital dönüşümün bu alanda yeni bir eşik oluşturduğu da söylenebilir.

Günümüzde bu ilgi daha da büyürken tarihsel kaynakların muhafaza edildikleri arşiv, müze vb. mekânlar her geçen gün daha çok araştırmacıyı kendine çekmekte ve arşivcilik, müzecilik gibi çalışma alanları da gelişmektedir. İşitsel kaynakların araştırmanın merkezine alındığı ve onlara ilişkin diğer belgelerin incelendiği yeni-

[25] Ellis tarafından 1885 yılında ortaya konulan *cent* sistemi, yarım sesi 100 birime ve bir oktavı 1200 birime bölerek çok küçük aralıkların ölçülmesini sağlamakta ve farklı ses sistemlerinin karşılaştırılmasını kolaylaştırmaktadır.

[26] Dünyada bu alana dair oluşturulan çalışma grupları ve önemli çalışmalar için lütfen bkz. Suzanne Ziegler, "Historical Sources in the History of Ethnomusicology – A Critical Review", 2010, s. 15-30.

karşılaştırmalı yaklaşımlar etnomüzikoloji çalışmalarında sıklıkla kullanılmakta, tarihsel kaynaklar üzerinden müziğe ve içinde bulunduğu kültürel arka plana dair çıkarımlar yapılabilmektedir. Nihayetinde bir topluma veya coğrafyaya ait müziğin tarihsel kaynakları, o kültürün hem geçmişini hem de geleceğini aydınlatır. Bu sebeple (tarihsel) işitsel kaynakların erişilebilirlik durumu her anlamda önem arz etmektedir. Özellikle 2000'li yılların başlarından itibaren erişim olanaklarının geliştirilmesi ve bu alandaki ihtiyacın en hızlı ve kolay şekilde karşılanabilmesi adına yoğun dijitalleştirme faaliyetleri gerçekleştirilmektedir[27].

İşitsel tarihsel kaynaklarla ilgili bir diğer önemli nokta da bu kayıtlara ilişkin kaynak kritiğinin yapılması hususudur. Ancak yukarıda belirtildiği gibi işitsel kaynaklar, yazılı kaynaklardan farklı bir tarihsel gelişim göstermiştir. Bu bağlamda bildiride etnomüzikolojinin tarihsel kaynaklara ve kaynak kritiğine bakışı art arda ele alınmış ve son bölümde hala güncel bir tartışma konusu olması sebebiyle Türkiye'de resmi kurumlar tarafından gerçekleştirilen halk müziği derlemeleri yoluyla oluşturulan (tarihsel) işitsel kaynaklara ilişkin bir durum tespiti yapılmıştır.

Tarihsel Kaynak

TDK Güncel Sözlük "kaynak" kelimesini "araştırma ve incelemede yararlanılan belge, referans" şeklinde açıklamaktadır.[28] Buna göre tarihsel kaynaklar da belli bir döneme ait her türlü doküman, belge veya kayıt olarak algılanabilmektedir. 19. yüzyılın sonlarına kadar tarihsel kaynaklar, sözlü veya yazılı kültür ortamlarından elde edilen ürünler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kaynaklar üzerine çalışan araştırmacılar her dönemde kaynak güvenilirliğini bir araştırmanın verimli seyredebilmesi açısından önemli görmüşlerdir. Bununla birlikte, 19. yüzyılın sonlarına doğru meydana gelen teknolojik gelişmelerin tarihsel kaynakların çeşitliliğini arttırdığı ortadadır. Buna göre, tarihsel kaynaklara görsel–işitsel kaynaklar da ilave edilmiş ve doğal olarak görsel-işitsel kaynaklar ile yazılı kaynaklar arasında "kaynak kritiği" açısından belli başlı farklar oluşmuştur.

Örneğin, Félix-Luis Regnault ile alanda kullanılmaya başlanan kronofotograf, görsel antropolojinin doğuşu ve gelişimi adına önemli bir dönüm noktasıdır. Görsel antropoloji, alanda teknolojik malzemelerin kullanımı ve yazılı kaynaklar dışında görsel kayıtlarla alana kaynak oluşturması açısından öne çıkmıştır. Bir diğer dönüm noktası ise önceki bölümde bahsedildiği üzere fonografın icadı ve karşılaştırmalı müzikologların önemli bir bölümünün alan çalışmalarında ses kayıt cihazlarını kullanmasıdır. Bu dönemde Rudolf Pöch, alanda ses kayıt cihazlarına ek olarak kamera da kullanmış[29] ve görsel ile işitsel veriyi bir araya getirmesi açısından öncü bir isim olmuştur. Pöch, araştırmacı yönünün yanı sıra Viyana Fonogram Arşivi'ndeki yönetsel görevi sebebiyle, ses kayıtları ve onların tarihsel kaynak olarak değerlendirilmesi konusunda da önemli çalışmalar yapmıştır. Özellikle masanın her iki tarafında olmasının getirdiği deneyimle

[27] UNESCO'nun 1999 yılında Viyana Fonogram Arşivi'nin tarihsel koleksiyonlarını (1899-1950) ve Berlin Fonogram Arşivi'nin dünyanın müzik geleneklerine ilişkin erken dönem silindir kayıtlarını (1893-1952) "Memory of the World" listesine kaydetmesi ve 2003 yılında Paris'te Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi'ni deklare etmesi tarihi işitsel kaynaklara olan ilgiyi arttırmış, müze, arşiv vb. ilgili birimlerdeki dijitalleştirme faaliyetlerini olumlu yönde etkilemiştir.

[28] https://sozluk.gov.tr/

[29] Detaylı bilgi için lütfen bkz. Yıldırım, İ. (2013). Etnografik Alan Çalışmasında Görüntü Kaydının Kullanımı. Milli Folklor, s.114.

Viyana Fonograf Arşivi'ndeki derleme ve kişisel bilgi notlarına ilişkin formları revize etmiş ve standartlaştırmıştır.[30]

20. yy boyunca ses kayıt teknolojilerinin sürekli gelişmesi, Avrupa'da ve dünyada müzik ve ses arşivlerinin ve arşivciliğinin giderek yayılması işitsel kaynaklara olan yönelimin artarak devam etmesine neden olmuştur. II. Dünya Savaşı sebebiyle alana dair çalışmalar bir süre sekteye uğramış olsa da, savaş sonrası dönemden günümüze dek aktif olarak gelen arşivler ve onların etkin çalışmaları sayesinde işitsel alanda kaynak çeşitliliği oluşabilmiştir.

Kaynak çeşitliliği, özel olarak dikkate alınması gereken birkaç konuyu da beraberinde getirmektedir. Elde edilen yeni kaynak türlerinin muhafazası, bakım ve restorasyonlarının gerçekleştirilmesi, kopyalanması, kataloglanması ve onlara ihtiyaç duyacak ilgili ve araştırmacıların erişimine açılması şüphesiz ki bu konuların en başında gelmektedir. İşitsel kaynak çeşitliliğinin günümüzde işlevsel olabilmesi ise arşivlerde günün teknolojik alt yapısına uygun dönüşümlerin sağlanması ve erişim hizmetlerinin verilebilmesine bağlıdır. Bu da temel olarak teknik altyapısı iyi kurulmuş, mekân, donanım ve uzman personel sorunu yaşamayan arşivlerle mümkün olabilmektedir.

Araştırmacılar açısından ise işitsel kaynaklarla çalışabilmek, hem arşive hem de tarihsel kaynaklara dair çeşitli teknik bilgi ve birikime sahip olunmasını gerektirir. İşitsel kaynaklar üzerinde verimli şekilde çalışılıp aynı zamanda bir kaynak kritiği yapılabilmesi için bu bir ön koşul olarak görülebilir. Çünkü işitsel kaynakların kritiği ile diğer tarihsel kaynakların kritiğini yapmak arasında da yöntem, teknik ve anlayış açısından belli farklar bulunmaktadır.

İşitsel Kaynak Kritiği

Kaynak kritiği kapsamı oldukça geniş bir kavram olup, bir çalışma konusunun geniş perspektifle değerlendirilebilmesi açısından önem taşımaktadır. Bir çalışmada olabildiğince güvenilir sonuçlara varmak, birincil kaynakların yeterli düzeyde kullanılmasının yanı sıra kaynak kritiğinin yapılmasıyla da doğrudan ilişkilidir. "[…] Adam Jones kaynak kritiğini bir yöntemden ziyade bir zihniyet ve tavır meselesi" olarak açıklar (Bertleff, 2010, s. 43). "Jarrick'e göre, kaynak kritiği prosedürü, sunduğu bilginin doğru mu yanlış mı olduğunu belirlemek için bir kaynağa yönelik inceleme tutumunu içerir" (akt. Rosenlund, 2015, s. 49).

İşitsel kaynak kritiğinin ilk adımları Sigmund Exner tarafından atılmıştır ve Exner'in işitsel kaynak kritiği hususundaki temel ilkesi "kayıtlardaki ortak özelliklerin saptanıp, varyantlarından ayırmak üzere fazla sayıda örnek toplamak […]" olarak özetlenebilir (Lechleitner, 2010, s. 32). İşitsel kaynak kritiğinde önemli noktalardan bir tanesi de araştırmacının kullanılan teknolojiyi tanımasıdır ki gerekli analiz ve çözümlemelere ancak bu şekilde başlanabilir. Rudolf Pöch'ün görüşlerinden ve geçmişteki uygulamalarından beslenen Gerda Lechleitner, ses kayıtlarının henüz elde edilme aşamasında belli teknik ilkelerin benimsenmesi ve uygulanmasının kaynak kritiği açısından önemli olduğunu belirtir. Pöch ise, sahada kayıt almanın esaslarını "tekniğe hâkim olmak, kayda alınacak icracının seçimi, kayda alınacak şarkı veya metnin açıklaması ve transkripsiyon" olmak üzere 4 adımda toplamıştır (Lechleitner, 2010, s.

[30] Detaylı bilgi için lütfen bkz. Lechleitner, G. (2010). Prerequisities for the "Creation" of Valuable Sound Recordings - Seen from the Archival Perspective. S. Ziegler (Ed.) içinde, Historical Sources and Source Criticism (s. 16-31). Tallinn: Talinna Raamatutrükikoja OÜ., s.33.

34). Pöch'ün belirttiği bu adımlar ses kaydı almanın erken dönemlerinde dahi kaynak kritiğinin ne denli önemsendiğini göstermektedir.

Ingrid Bertleff, etnomüzikolojide yazılmış (ve yazılan) akademik kaynakların araştırma konusuyla ilgili genel görüşün yalnızca bir kısmını yansıttığını vurgulayarak, resmin tamamının ancak birincil kaynaklar üzerinde yapılacak kaynak kritiği ile mümkün olabileceğini belirtir ve işitsel kaynakların kritiğinde kaynak seçiminin ardından kaynak materyalinin incelenmesi, yani direkt olarak kayıtlarla etraflıca çalışılması gerekliliğini işaret eder (Bertleff,, 2010, s. 51-53).

20. yüzyılın büyük bir bölümünde tarihsel ses kaynakları üzerine yapılmış olan çalışmalar genellikle çeşitli karşılaştırmaları, kayıt tekniğindeki farklılıkları ve kayıtlar üzerine yapılmış analizleri barındırmaktadır. Lechleitner'a göre, "[…] medya çağında dahi bu tür kaynaklar yazılı kaynaklara bir ek veya süs olarak kullanılmıştır", oysa işitsel (tarihsel) kaynaklar etnomüzikolojinin önemli birincil kaynaklarını oluşturmaktadır (Lechleitner, 2010, s. 31) Dolayısıyla günümüz etnomüzikoloji çalışmalarında ses kayıtlarının yani işitsel kaynakların birincil kaynak olarak kullanımının yaygınlaştırılması ve geçmiş yazılı kaynakların[31] mutlak surette kaynak kritiğinin yapılması gerekmektedir.

Türkiye'deki Halk Müziği Derlemelerine Bakış

Türkiye'de derleme faaliyetlerinin başlamasında şüphesiz ki halk bilgisine dair bilincin oluşmasının büyük bir rolü vardır. Halkbilim ile halk kaynaklarına yönelim yoğunlaşmış, doğal olarak halk müziği araştırmaları da ivme kazanmıştır. Bu noktada "folklor/halk bilimini ülkemizde bir bilim dalı olarak değerlendirip, kamuoyuna tanıtan ilk yazıları 1913 yılında Ziya Gökalp, 1914 yılında da M. Fuad Köprülü ve Rıza Tevfik Bölükbaşı […]" yazarak etkili olmuşlardır (Tan, 2013, s. 238).

Öte yandan ilk ses kayıt cihazlarının dünyadaki yayılımıyla eş zamanlı olarak İstanbul gibi merkezlere ulaştığı, buralarda meraklılar ve gramofon şirketleri tarafından kullanılmaya başlandığı görülür. Ancak ciddi anlamda halk müziği kaynaklarının sahada derlenmesine ilişkin yönelim ve ilk faaliyetler Dârülelhan ile başlamıştır. Daha sonra Ankara Devlet Konservatuvarı, Milli Folklor Enstitüsü gibi kurumlarca farklı tarihlerde çeşitli derleme gezileri düzenlenmiştir.[32] Bu kapsamda 20. yy boyunca çeşitli kurumsal veya bireysel derleme faaliyetlerine ve alınan kayıtlara ilişkin çeşitli yayınlar üretilmiştir. Bu yayınlarda oldukça önemli içerikler sunulmuş, faaliyetlerin kapsamı, derleme gezilerinin tanıtımı, gözleme dayalı kişisel görüşler, kısmi olarak müzikal incelemeler ve alana ilişkin diğer çıktılar günümüze aktarılmıştır. Bununla birlikte, elde edilen kayıtlarla alakalı yapılmış çeşitli yayınlarda kayıtların muhafazasına veya durumuna dair bilgilere de rastlanabilmektedir. Örneğin Mahmut Ragıp Gazimihal, "Şarki Anadolu Türküleri ve Oyunları" adlı kitabında "bu plaklar ancak konservatuvar müzesinde bulunmaktadırlar" diyerek derleme gezisi sonucu elde edilen materyallerin konumu hakkında bilgi vermiştir

[31] Özellikle halk müziği derlemelerine ilişkin kaynak kritiğinde mevcut nota ile tarihsel ses kayıtları arasındaki sorgulamanın yapılması büyük önem arz etmektedir. Notanın kutsanmaması gereken bir aktarım aracı olduğu ve işitsel kaynakların temel alınarak nota gibi yazılı kaynakların kritiğinde kullanılması ve gerektiği takdirde yeniden düzenlenmesi uygun bir yol olacaktır. Ulaş Özdemir'in "Notanın otoritesi, otoritenin notası: Türkiye'de nota-merkezli resmî halk müziğinin yapısökümü" başlıklı makalesi bu soruna temas etmekte ve konuyu Derrida'nın yapısöküm düşüncesiyle eleştirel olarak ele almaktadır (Özdemir, 2019).

[32] Ek bilgi için lütfen bkz. Süleyman Şenel, "Cumhuriyet Dönemi'nde Türk Halk Müziği Araştırmaları", Folklor/Edebiyat, 1999/1, Sayı 17, s. 99-128); Abdullah Akat, "Türkiye'de Halk Müziği Çalışmaları" Halk Bilimi El Kitabı (Mustafa Aça, Ed.) içinde, 2019 (3.baskı). s. 478-485.

(Gazimihal, 1929). Ancak ülkemizde arşiv ve arşivcilik algısının geç oluşması, elde edilen materyallerle ilgili çalışmaların yürütülmemesi gibi materyallerin konumu ve koşulunu etkileyecek pek çok önemli nokta, günümüz araştırmacıları için birincil kaynaklarla çalışma ve bu kaynakların kritiğini yapma (yapamama) hususunda etkin rol oynamaktadır.

Bu bağlamda, kaynak kritiği açısından mevcut yazılı kaynaklarla birlikte ele alınması gereken işitsel kaynakların durumu kabaca şu şekildedir[33]:

1. Kaynakların yerini saptayabilmek ve akıbetini belirleyebilmek kimi koşullarda imkânsıza yakındır.

2. Devlet kurumlarına bağlı arşivlerde yer alan kayıtlara ulaşmak ve bu kayıtların üzerinde çalışmak çoğu zaman araştırmacılar için oldukça zorlayıcıdır.

3. Mevcut kayıtlarla ilgili kaynak kritiği yapmaya yardımcı olabilecek diğer açıklayıcı not ve belgeler oldukça azdır.

4. Arşivlerde bulunan mevcut kaynaklara yönelik durum ve içerik bilgileri genellikle güncel değildir.

SONUÇ

Dünya genelinde 19. yy sonrası tarihsel kaynakların biçiminde çığır açıcı bir değişim meydana gelmiştir. Bu değişim arşiv ve müze materyallerinin çeşitlenmesine vesile olmuş, yeni çalışma alanları ve meslek gruplarını doğurmuştur. Kaynak kritiği ise özellikle tarihsel kaynaklara ilişkin bakış açılarının gelişmesinde ve kaynak güvenilirliğinin sorgulanmasında gerekli hale gelmiştir. Farklı alanlarda ve kaynak türlerinde kullanıldığı üzere işitsel kaynaklar için de uygulanması önemlidir. Etnomüzikoloji çalışmalarında günümüzde dahi nadir şekilde birincil kaynak olarak kullanılmakta olan işitsel kaynaklar, çoğu zaman yazılı kaynağın eki olarak görülmüştür. Bazen de yazılı kaynağı destekleyici olarak işitsel kaynak kullanımına başvurulmuştur. Oysaki işitsel kaynaklar dijital dönüşümü neredeyse tamamlanmış medya çağında her geçen gün yazılı kaynakların gelenekten gelen baskın kullanım alanlarına daha çok girmekte ve daha çok önem kazanmaktadır. Dolayısıyla gelecekte işitsel kaynaklara erişim, işitsel kaynakların yazılı kaynaklarla ilişkilendirilmesi, bu kaynak türlerinin bir arada kaynak kritiğine tabi tutulması gibi birçok husus çok daha hızlı ve pratik şekillerde yapılabilecektir. Ve hatta yalnızca işitsel kaynaklar üzerinden veri paylaşımına yönelik yayınların sayısı her alanda arttığı gibi etnomüzikoloji başta olmak üzere müziğin diğer alanlarında da artacaktır.

Buna istinaden, Türkiye özelinde çalışma içerisinde yer verilen durum tespitlerine yönelik olarak daha fazla vakit kaybedilmeden çözüm odaklı eylemler üretilmeli ve bunun sonucunda halk müziğinin tarihsel (yazılı) kaynakları işitsel kaynaklarla birlikte "işlevsel" merkezlerde yani arşivlerde araştırmacıların istifadesine sunulmalıdır.

KAYNAKÇA

Akat, A. (2019). "Türkiye'de Halk Müziği Çalışmaları" (Mustafa Aça, Ed.) içinde (s.478-485), *Halk Bilimi El Kitabı* (3.baskı). Ankara: Nobel Yayıncılık.

[33] Bu tespitler A.Akat'ın arşivcilik alanındaki çalışmalarına ve kişisel deneyimlerine dayandırılmaktadır. Ayrıca kendisinin eş danışmanlığında yürütülen Özgün Arda Nural'ın "Türkiye'deki Kamu Kuruluşlarına Ait Müzik Arşivlerinin İncelenmesi" başlıklı yüksek lisans tez çalışmasından istifade edilmiştir.

Bertleff, I. (2010). Writing History/ies of Ethnomusicology - Historical Sources, Source Criticism and Construction of Armchairs. S. Ziegler (Ed.) içinde, *Historical Sources and Source Criticism* (s. 43-58). Tallinn: Tallinna Raamatutrükikoja OÜ.

Christensen, D. (2016). "Almanya'da Karşılaştırmalı Müzikbilimleri", (M. Bulgan, Çev.). içinde, *Müzik Etnolojisi.* İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Gazimihal, M. R. (1929). *Şarki Anadolu Türküleri ve Oyunları*. İstanbul: Evkaf Matbaası.

Lechleitner, G. (2010). Prerequisities for the "Creation" of Valuable Sound Recordings - Seen from the Archival Perspective. S. Ziegler (Ed.) içinde, *Historical Sources and Source Criticism* (s. 16-31). Tallinn: Talinna Raamatutrükikoja OÜ.

Nural, Özgün A. (2015). *Türkiye'deki Kamu Kuruluşlarına Ait Müzik Arşivlerinin İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi, Erzurum.

Özdemir, U. (2019). "Notanın Otoritesi, Otoritenin Notası: Türkiye'de Nota-merkezli Resmî Halk Müziğinin Yapısökümü", *Rast Müzikoloji Dergisi*, 7(2), s.2122-2148. Doi:https://doi.org/10.12975/pp2122-2148.

Rosenlund, D. (2015). Source Criticism in the Classroom: An Empricist Straitjacket on Pupils' Historical Thinking. *Historical Encounters*. 47-57.

Şenel, S. (1999). "Cumhuriyet Dönemi'nde Türk Halk Müziği Araştırmaları", *Folklor/Edebiyat*, 1999/1, Sayı 17, s. 99-128.

Tan, N. (2013). "Türkiye'de Halk Bilimi Çalışmalarının 100. Yılını Kutlarken", *Folklor/Edebiyat*, 2013/3, Cilt:19, Sayı:75, s. 237-243.

TDK Güncel Sözlük, https://sozluk.gov.tr/ (Son Erişim Tarihi: 02.06.2021)

Yıldırım, İ. (2013). "Etnografik Alan Çalışmasında Görüntü Kaydının Kullanımı". *Milli Folklor*, Yıl: 25, Sayı: 97, s. 111-121.

Ziegler, S. (2010). "Historical Sources in the History of Ethnomusicology – A Critical Review", S. Ziegler (Ed.) içinde, *Historical Sources and Source Criticism* (s. 15-30). Tallinn: Tallinna Raamatutrükikoja OÜ.

Güzel Sanatlar Liseleri Orkestra ve Çalgı Toplulukları Ders Kitaplarının Karşılaştırılmalı Analizi

Comparative Analysis of Fine Arts High School Orchestra and Instrument Societies Textbooks

Burak ERTEKİN

İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri EnstitüsüGüzel Sanatlar Eğitimi Anabilim DalıMüzik Eğitimi Bilim Dalı Doktora Öğrencisi

brkertekin@gmail.com

Arş. Gör. Enes Furkan DANACI

İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği enesfurkan.danaci@inonu.edu.tr

Doç. Dr. Engin GÜRPINAR

İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği

engin.gurpinar@inonu.edu.tr

Doç. Dr. Onur ZAHAL

İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği

onur.zahal@inonu.edu.tr

Özet

Bu araştırmada; Güzel Sanatlar Lisesi 2004 yılı eski öğretim programında yer alan Orkestra; 2019 yılı yeni öğretim programında ise Çalgı Toplulukları ders kitaplarının karşılaştırmalı olarak analizi yapılması amaçlanmıştır. Araştırmanın örneklemini, 2004 ve 2019 yılları Orkestra ve Çalgı Toplulukları ders kitapları oluşturmaktadır. Bu araştırmada nicel araştırma yöntemlerinden tarama modeli uygulanmıştır. Araştırmanın ilk aşamasında, literatür taraması yapılarak, konuyla ilgili kaynaklar incelenmiş, orkestra ve çalgı toplulukları ders kitaplarına ulaşılmıştır. Araştırma, kitaplar içerisinde yer alan çoksesli eserler ile sınırlandırılmıştır. Bu kitaplar içerisindeki eserler, müziksel özelliklerine göre sınıflandırılmış, bu kapsamda eserlerin; tonal yapıları, makamsal yapıları, ölçü sayıları, çalgı toplulukları, bestecileri, düzenleyicileri, dönemleri, sözlü-sözsüz olma durumları, solo çalgıları ele alınmış ve Güzel Sanatlar Lisesi eski ve yeni programa göre düzenlemiş olan orkestra ve çalgı toplulukları ders kitaplarının karşılaştırılmalı analizini yapılarak SPSS programına işlenen bulgular, tablolar ve grafikler halinde gösterilmiştir. Araştırma sonucunda, kitaplarda yer alan eserlerin en fazla Çağdaş ve Barok dönem eseri olduğu, her iki kitapta da tercih edilen eserlerin büyük bir nispetinin enstrümantal eserler olduğu ve sözlü eserlerin çok az bir kısmı teşkil ettiği, kitaplarda yer verilen makamların daha çok Hüseyni, Rast, Hicaz ve Kürdi gibi basit makamlar olduğu ve en çok kullanılan usullerin 2/4, 3/4 ve 4/4'lük olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: *Çalgı Topluluğu, Güzel Sanatlar Lisesi, Orkestra, Oda Müziği.*

Abstract

In this study; Orchestra, which was included in the 2004 curriculum of the Fine Arts High School; In the new curriculum of 2019, it is aimed to make a comparative analysis of the course books of Instrument Societies. The sample of the research consists of Orchestra and Instrument Ensembles textbooks for the years 2004 and 2019. In this study, scanning model, which is one of the quantitative research methods, was applied. In the first stage of the research, literature review

was made, the resources related to the subject were examined, and the textbooks of orchestras and instrument groups were reached. The research is limited to the polyphonic works in the books. The works in these books are classified according to their musical characteristics. their tonal structures, modal structures, number of measures, instrument ensembles, composers, organizers, periods, verbal-non-verbal status, solo instruments were discussed and a comparative analysis of the orchestra and instrument ensembles textbooks arranged according to the old and new program of the Fine Arts High School was made to the SPSS program. The processed findings are shown in tables and graphs. As a result of the research, it has been determined that the works in the books are mostly Contemporary and Baroque period works, a large proportion of the preferred works in both books are instrumental works and a very small part of the oral works, the makams included in the books are mostly Hüseyni, Rast, Hicaz. It has been determined that there are simple maqams such as Kürdi and Kürdi, and that the most used rhythms are 2/4, 3/4 and 4/4.

Keywords: *Instrument Ensemble, Fine Arts High School, Orchestra, Chamber Music.*

GİRİŞ

Müzik eğitimi, bireye müziksel davranış kazandırma, bir müziksel davranış değiştirme veya bir müziksel davranış geliştirme süreci olarak bilinmektedir. Bu süreçte, eğitim gören bireyin kendi müziksel yaşantısı temel alınır, bu temelden yola çıkılarak belirli amaçlar doğrultusunda planlı, yöntemli bir yol izlenir ve bu yolla belirli hedeflere erişilir. Müzik eğitimi yoluyla birey ile müziksel çevresi arasındaki iletişimin ve etkileşimin daha sağlıklı, düzenli, etkili ve verimli olması gerekmektedir (Uçan, 2005: 32). Müzik eğitimi, öğrencinin müziksel algılama yeteneğini farklılaştırıp çeşitlendirmeli, öğrenciye belli koşullanmaların ürünü olan tek yanlı müzik yapma ve dinleme alışkanlıkları kazandırmalıdır (Sak,1997: 33).

Müzik Eğitimi, şarkı söylemek, çalgı çalmayı öğrenmek, dinleme zevkine varmak, ve müzikle bedensel hareketleri geliştirmek (dans) gibi çeşitli boyutları olan bir eğitim alanı olarak bilinmektedir. Müzik eğitimini alacak olan öğrenci kitlesi bu eğitimin nasıl yapılması konusunda belirleyici bir konumdadır (Hoşcan Gökber, 2020: 4).

Müzik eğitiminin, genel müzik eğitimi, özengen müzik eğitimi ve mesleki müzik eğitimi olmak üzere 3 türden meydana geldiği bilinmektedir (Uçan, 2005: 30). Bu tanım doğrultusunda "Mesleki Eğitim" müzik alanının bütününü, bir kolunu veya dalını, o bütün, kol veya dal ile ilgili bir işi meslek olarak seçen veya seçmek isteyen, müziğe belli düzeyde yetenekli kişilere yönelik olan ve dalın, işin ya da mesleğin gerektirdiği müziksel davranışları ve birikimi kazandırmayı amaçlayan müzik eğitimi türü olarak bilinmektedir. Mesleki müzik eğitimi genel olarak örgün eğitim kurumlarında gerçekleştirilmektedir. Genellikle ilköğretimin son yıllarındaki yönlendirmeler ile ortaya çıkar, ortaöğretimde daha belirgin bir hal alır ve yükseköğretimde kesin biçimine ulaşır.

Türkiye'de mesleki müzik eğitimi, orta öğretim düzeyinde konservatuvarlarda ve Güzel Sanatlar lisesi müzik bölümlerinde verilmekteyken, mesleki müzik eğitimi yükseköğretim düzeyinde üniversitelerin eğitim fakültelerine bağlı güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik öğretmenliği anabilim dalları, müzik ve sahne sanatları bölümlerinde, konservatuvarlar ve güzel sanatlar fakülteleri'ne bağlı müzik bölümlerinde verilmektedir. Mesleki müzik eğitiminin bu bölümler içerisinde anabilim ve ana sanat dalları olarak yapılandırıldığı bilinmektedir. Bu mesleki müzik eğitimi veren kurumlar kendi içerisinde esnek olmakla birlikte örgütsel bağ anlamında YÖK'e bağlıdırlar (Gök, 2018: 282).

İlköğretim sonrası ortaöğretim kurumu olan Güzel Sanatlar Lisesi müzik eğitiminde "Mesleki Eğitim" veren bir kurum olarak bilinmektedir (Uçan, 2005: 32). Gerekli sınav yeterliliğini sağlayıp bu okulda okumaya hak kazanmış öğrenciler, sınıf

tabanlı olarak mesleki eğitime başlar. Bu mesleki eğitim gelişimi içerisinde öğrencinin bir sonraki öğrenim basamağı olan Lisans eğitimine yetiştirilmesi sağlanır. Çalgı eğitimi, Orkestra ve birbirine sistematik olarak bağlı olan derslerle mesleki gelişimi sağlanır.

Mesleki eğitimin en önemli konularının başında çalgı eğitimi ve birlikte icra yapılan, birbirinden farklı ses tını ve yapısına sahip çalgı gruplarının bulunduğu ortam olan orkestra dersi gelir.

Çalgı eğitimi, bir çalgıyı icra edebilmek için birtakım becerilerin kazanılması sonucu oluşan bir eğitim süreci olarak bilinmektedir. Bu süreç bazı iç ve dış faktörlerin hazır olmasına bağlıdır. Müzik kulağı, çalgı çalmaya uygun fiziksel kapasite, duygusal yeterlilik ve zekâ iç faktörler arasında yer almaktadır. Dış faktörler ise öğretim sürecinin temel unsurlardır (Çoban, 2011: 116). Müzik eğitiminin bir boyutu olan çalgı eğitimi sayesinde öğrencilerin müzik bilgileri arttırılmakta ve çalgı çalma yoluyla müzik yapmaları hedeflenmektedir (Özen, 2004: 60). Bu açıklamalar doğrultusunda, çalgı eğitimine tabi tutulacak bireylerde belirli yeterliliklerin bir arada olması sonucunda bireye çalgı eğitimi yolu ile istendik müziksel davranışın kazandırılacağı anlaşılmaktadır.

İnsanoğlu, yaşam süreci boyunca bir grup olgusu içinde yer almaktadır. Bu olguyu algılamış olan eğitim, insanı insan grupları içinde aktive etmeyi, insanı geliştirmeyi temel amaç olarak görmüştür. Müzik eğitiminde grup gerçeğinin yansıması ise toplu çalma/söyleme, birlikte müzik yapma etkinlikleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bakış açısı ile müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarımızdaki toplu çalma ve söyleme etkinliklerinin önemi belirginleşmektedir (Kıvrak, 2003: 92).

17. yy. başlarında beliren opera sanatı, şarkıcıların aryalarına eşlik etmek amacıyla kurulan çalgı topluluklarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Operaya eşlik etmeyi amaçlayan bu çalgı gruplarına, bulundukları yerin adı verilerek orkestra denmeye başlanmıştır. Bu yüzyılda Fransa kralı 14. Louis'nin hizmetine giren Lully, sarayda kurduğu orkestra ile bir model oluşturarak şarkıcılara ve dansçılara eşlik etmek ve aynı zamanda bağımsız çalgı müziği de icra etme amacı taşıyan bir topluluk olmuştur. Lully orkestrasında, yaylılarla birlikte, 2 flüt, 2 obua, 1 fagot, 1 klavsen, 2 trompet ve timpani kullandığı bilinmektedir (Yöndem, 2006: 146).

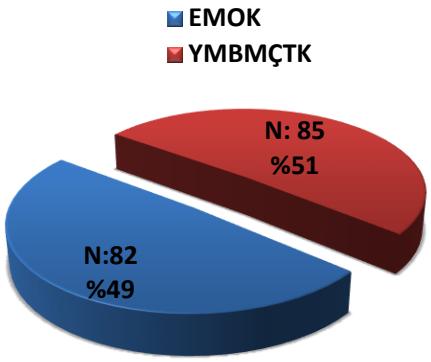
Çalgı eğitiminin yeterli bir seviyede yapılması sonucu toplu icra yapılabilmesi için birey Orkestra grubuna dâhil edilir. Orkestra kelimesi ilk kez Antik Yunan'da kullanılmıştır. Yunanca orchestra: "dans alanı" sözcüğü anlamındadır (Varış, 2007: 23). Orkestra birbirinden farklı ses, tını ve yapısal özelliğe göre sınıflandırılan çalgıların bir arada olduğu ortamdır.

YÖNTEM

Bu araştırmada "Genel Tarama Modeli" kullanılmıştır. Genel tarama, çok sayıda elemanın oluşturduğu bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya ulaşmak amacı ile evrenin tümü ya da onun bir grubu, örnek ya da örneklem üzerinde yapılan tarama düzenlemeleri olarak bilinmektedir (Karasar, 2014: 79). Bu çalışmanın evrenini; Güzel sanatlar lisesi orkestra ders kitapları, örneklemini ise 2004 ve 2019 yılları orkestra ders kitapları oluşturmaktadır. Bu araştırmada güzel sanatlar lisesi orkestra ders kitaplarında yer alan eserler müziksel özellikler açısından incelenmiştir. Ders kitaplarında yer alan eserlerin müziksel özellikleri (genel dağılımı, yapıları, tonal yapıları, ton durumları, makamları, ölçü sayıları, dönemleri, bestecileri, düzenleyicileri, metronom hızları, söz durumları, solo çalgıları) SPSS programı kullanılarak analiz edilip, bulgular tablo ve grafikler halinde gösterilmiştir.

BULGULAR VE YORUM

Grafik 1. Orkestra Kitaplarında Yer Alan Eserlerin Dağılımı



Grafik 1 incelendiğinde Orkestra kitaplarında yer alan eserlerin %51'inin Yeni Müfredat Batı Müziği Çalgı Toplulukları Kitabı'nda (YMBMÇTK), %49'unun ise Eski Müfredat Orkestra Kitabı'nda (EMOK) yer aldığı görülmüştür.

Tablo 1. Orkestra Kitaplarında Yer Alan Eserlerin Yapılarına Göre Dağılımı

Dönem	**EMOK**		**YMBMÇTK**		**Toplam**	
	N	**%**	**N**	**%**	**N**	**%**
Tonal	70	85,4	76	89,4	146	87,4
Makamsal	12	14,6	9	10,6	21	12,6
Toplam	82	100	85	100	167	100

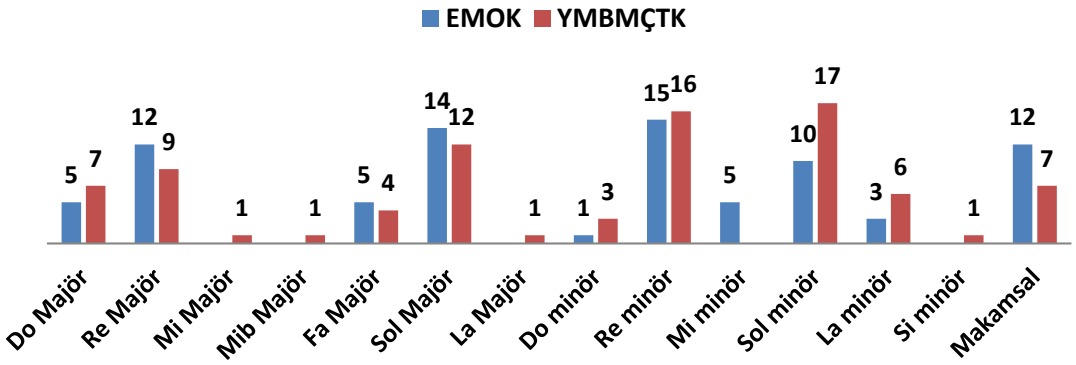
Tablo 1 incelendiğinde EMOK eserlerinin 85,4'lük oranla en çok Tonal yapıda olduğu, %14,6'lık oranla en az Makamsal yapıda olduğu görülmüştür. YMBMÇTK eserlerinin %89,4'lük oranla en çok Tonal yapıda olduğu, %10,6'lık oran ile en az Makamsal yapıda olduğu görülmüştür.

Tablo 2. Orkestra Kitaplarında Yer Alan Eserlerin Tonal Yapılarına Göre Dağılımı

Dönem	**EMOK**		**YMBMÇTK**		**Toplam**	
	N	**%**	**N**	**%**	**N**	**%**
Majör	35	42,7	35	41,2	70	41,9
Minör	35	42,7	41	48,2	76	45,5
Makamsal	12	14,6	9	10,6	21	12,6
Toplam	82	100	85	100	167	100

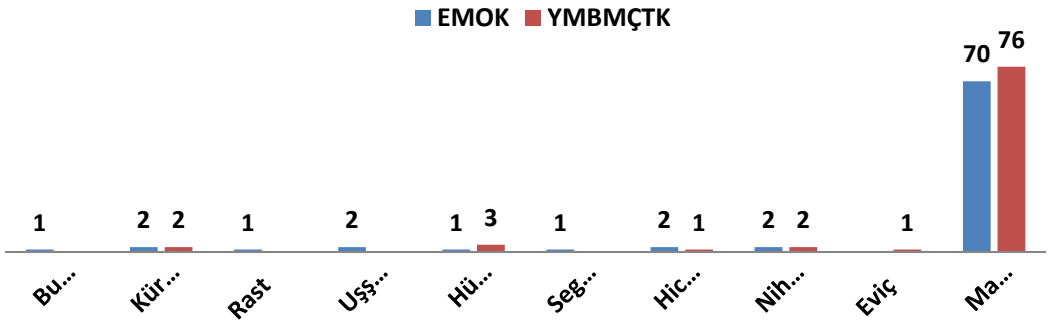
Tablo 2 incelendiğinde EMOK eserlerinin 42,7'lik oranlarla en çok Majör ve minör yapıda bestelendiği, %14,6'lık oranla en az Makamsal yapıda bestelendiği görülmüştür. YMBMÇTK eserlerinin %48,2'lik oranla en çok minör yapıda bestelendiği, %10,6'lık oran ile en az Makamsal yapıda bestelendiği görülmüştür.

Grafik 2. Orkestra Kitaplarında Yer Alan Eserlerin Ton Durumuna Göre Dağılımı



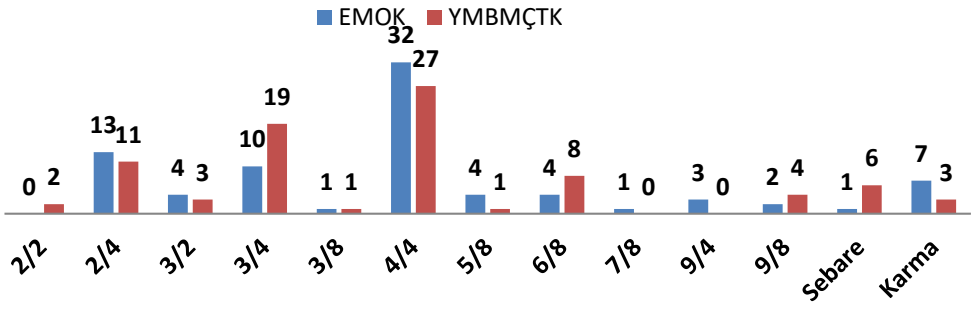
Grafik 2 incelendiğinde EMOK eserlerinin %18,3'lük oranla en çok Re minör tonunda bestelendiği, %1,2'lik oranla en az Do minör tonunda bestelendiği ve Mi Majör, Mib Majör, La Majör ve Si minör tonlarında bestelenmiş eserin olmadığı görülmüştür. YMBMÇTK eserlerinin %20'lik oranla en çok Sol minör tonunda bestelendiği, %1,2'lik oranlar ile en az Mi Majör, Mib Majör, La Majör ve Si minör tonlarında bestelendiği ve Mi minör tonunda bestelenmiş eserin olmadığı görülmüştür.

Grafik 3. Orkestra Kitaplarında Yer Alan Eserlerin Makamlara Göre Dağılımı



Grafik 3 incelendiğinde EMOK eserlerinin %2,4'lük oranlarla en çok Kürdi, Uşşak, Hicaz ve Nihavent makamlarında bestelenmiş olduğu ve Eviç makamında bestelenmiş eserin olmadığı görülmüştür. YMBMÇTK eserlerinin %3,5'lik oranla en çok Hüseyni makamında bestelendiği, Buselik, Rast, Uşşak ve Segah makamlarında bestelenmiş eserin olmadığı görülmüştür. EMOK eserlerinin %85,4'ünün ve YMBMÇTK eserlerinin %89,4'ünün bir makama bağlı kalınmadan bestelendiği görülmüştür.

Grafik 4. Orkestra Kitaplarında Yer Alan Eserlerin Ölçü Sayısına Göre Dağılımı



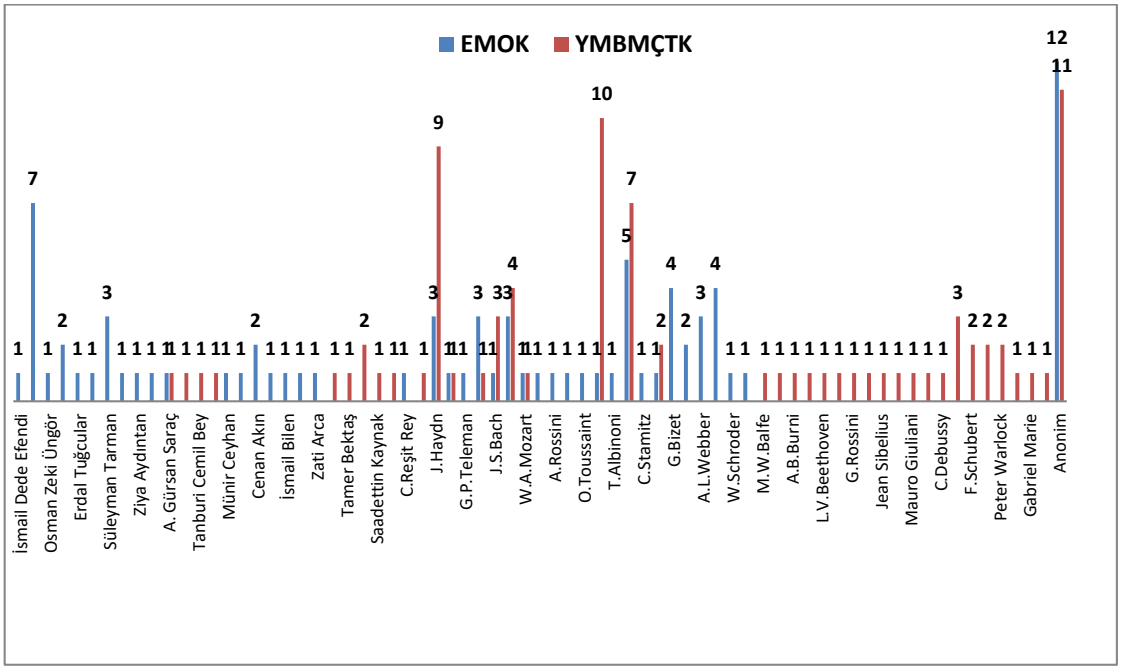
Grafik 4 incelendiğinde EMOK eserlerinin %39'luk oranla en çok 4/4'lük usulde bestelendiği, %1,2'lik oranlar ile en az 3/8, 7/8 ve sebare usullerinde bestelendiği ve 2/2'lik usul ile bestelenmiş eserin olmadığı görülmüştür. YMBMÇTK eserlerinin %31,8'lik oranla en çok 4/4'lük usulde bestelendiği, %1,2'lik oranlar ile en az 3/8 ve 5/8'lik usullerde bestelendiği ve 9/4'lük ve 7/8'lik usul ile bestelenmiş eserin olmadığı görülmüştür.

Tablo 3. Orkestra Kitaplarında Yer Alan Eserlerin Dönemlere Göre Dağılımı

Dönem	EMOK		YMBMÇTK		Toplam	
	N	%	N	%	N	%
Barok	13	15,9	23	27,1	36	21,6
Klasik	6	7,3	12	14,1	28	10,8
Romantik	11	13,4	22	25,9	33	19,8
Çağdaş	31	37,8	15	17,6	46	27,5
Güncel	10	12,2	2	2,4	12	7,2
Dönem Dışı	11	13,4	11	12,9	22	13,2
Toplam	82	100	85	100	167	100

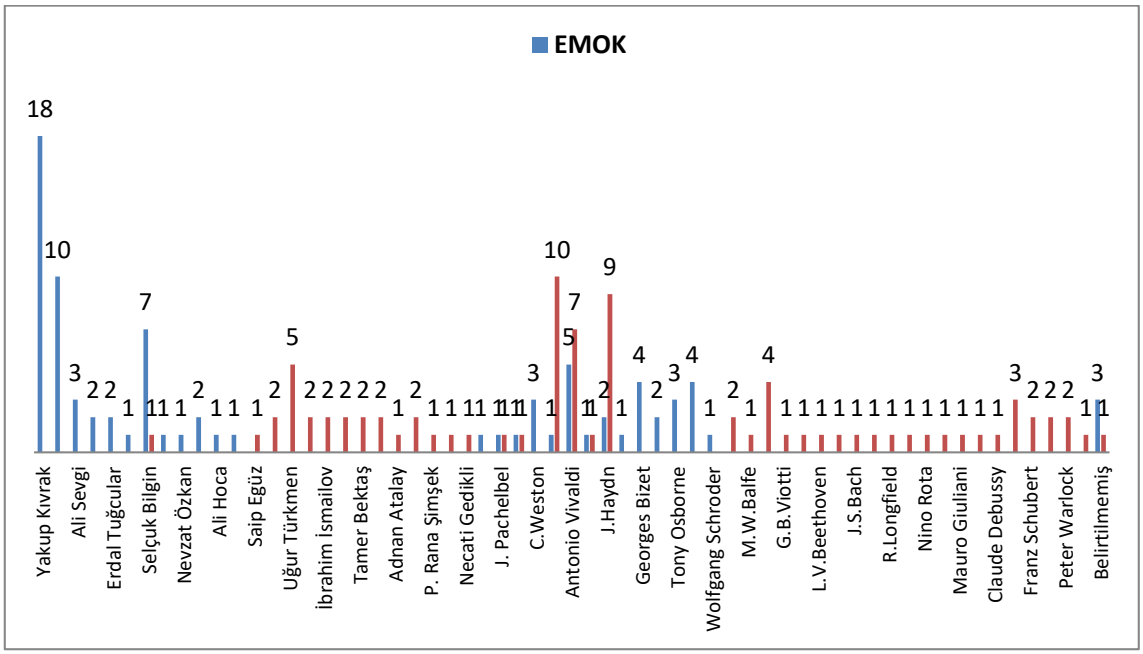
Tablo 3 incelendiğinde EMOK eserlerinin 37,8'lik oranla en çok Çağdaş dönem eseri olduğu, %7,3'lük oranla en az Klasik dönem eseri olduğu görülmüştür. YMBMÇTK eserlerinin %27,1'lik oranla en çok Barok dönemi eseri olduğu, %2,4'lük oran ile en az Güncel dönem eseri olduğu görülmüştü

Grafik 5. Orkestra Kitaplarında Yer Alan Eserlerin Bestecilere Göre Dağılımı



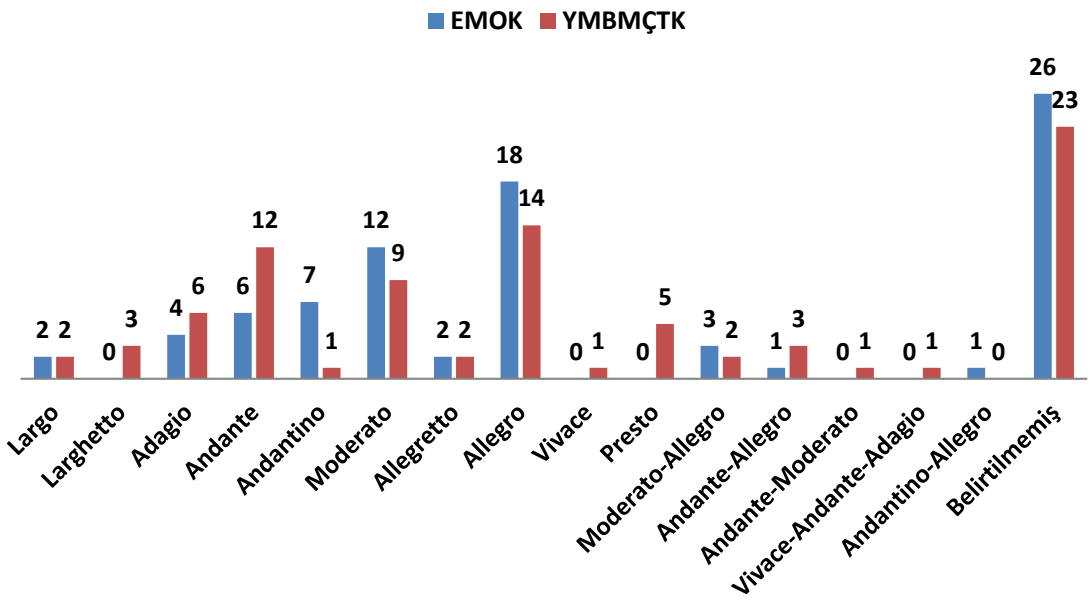
Grafik 5 incelendiğinde 28'i Türk asılı, 42'si yabancı asıllı ve 1'i anonim olmak üzere toplam 71 bestecinin yer aldığı görülmüştür. EMOK eserlerinin %8,5'lik oranla en çok Yakup Kıvrak tarafından bestelendiği görülmüştür. YMBMÇTK eserlerinin %11,8'lik oranla en çok Henry Purcell tarafından bestelendiği görülmüştür. EMOK eserlerinin 14,6'sının ve YMBMÇTK eserlerinin %12,9'unun anonim eserlerden oluştuğu görülmüştür.

Grafik 6. Orkestra Kitaplarında Yer Alan Eserlerin Düzenleyicilere Göre Dağılımı



Grafik 6 incelendiğinde 26'sı Türk asıllı, 33'ü yabancı asıllı ve 1'i belirtilmemiş olmak üzere toplam 60 düzenleyicinin yer aldığı görülmüştür. EMOK eserlerinin %22'lik oranla en çok Yakup Kıvrak tarafından düzenlendiği görülmüştür. YMBMÇTK eserlerinin %11,8'lik oranla en çok Henry Purcell tarafından düzenlendiği görülmüştür. EMOK eserlerinin %3,7'sinin ve YMBMÇTK eserlerinin %1,2'sinin düzenleyicilerinin belirtilmediği görülmüştür.

Grafik 7. Orkestra Kitaplarında Yer Alan Eserlerin Metronom Hızlarına Göre Dağılımı



Grafik 7 incelendiğinde EMOK eserlerinin %22'lik oranla en çok Allegro metronom hızı ile bestelendiği, %2,4'lük oranla en az Largo ve Allegretto metronom hızlarında bestelendiği ve Presto, Vivace ve Larghetto metronom hızlarında bestelenmiş

eserin olmadığı görülmüştür. YMBMÇTK eserlerinin %16,5'lik oranla en çok Allegro metronom hızında bestelendiği, %1,2'lik oranla en az Andantino ve Vivace metronom hızlarında bestelendiği görülmüştür.

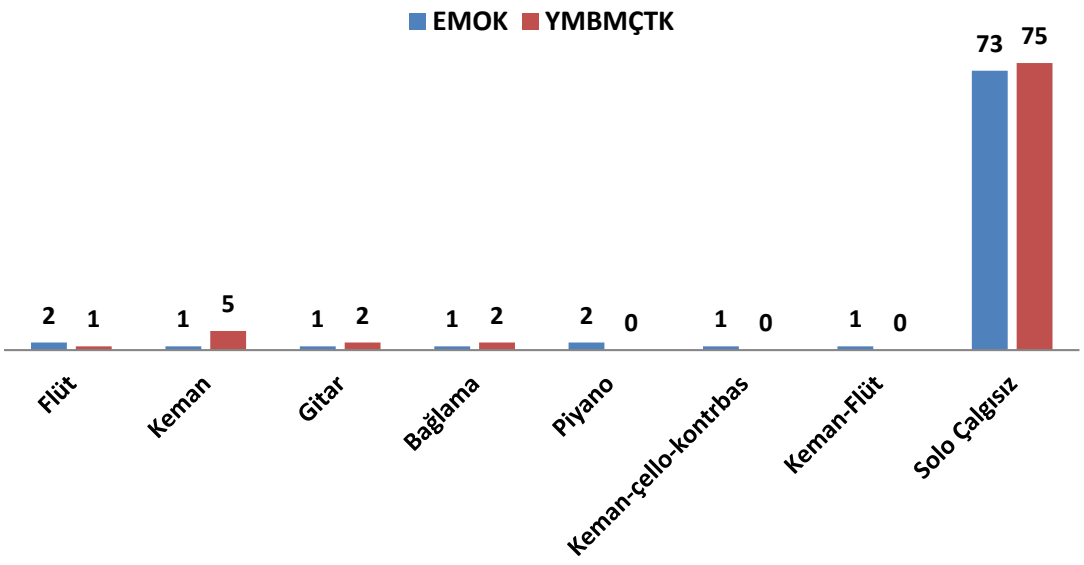
Birden çok metronom hızı ile bestelenmiş EMOK eserlerinin %2,4'lük oranla en çok Moderato-Allegro metronom hızları ile bestelendiği, YMBMÇTK eserlerinin ise %2,4'lük oranla en çok Allegro-Andante metronom hızları ile bestelendiği görülmüştür. EMOK eserlerinin %31,7'sinin ve YMBMÇTK eserlerinin %27,1'inin metronom sayılarının belirtilmediği görülmüştür.

Tablo 4. Orkestra Kitaplarında Yer Alan Eserlerin Söz Durumuna Göre Dağılımı

Dönem	**EMOK**		**YMBMÇTK**		**Toplam**	
	N	**%**	**N**	**%**	**N**	**%**
Sözlü	19	23,2	6	7,1	25	15
Sözsüz	63	76,8	79	92,9	142	85
Toplam	82	100	85	100	167	100

Tablo 4 incelendiğinde EMOK eserlerinin 76,8'lik oranla en çok sözsüz olarak bestelendiği, %23,2'lik oranla en az sözlü olarak bestelendiği görülmüştür. YMBMÇTK eserlerinin %92,9'luk oranla en çok sözsüz olarak bestelendiği, %7,1'lik oran ile en az sözlü olarak bestelendiği görülmüştür.

Grafik 8. Orkestra Kitaplarında Yer Alan Eserlerin Solo Çalgılara Göre Dağılımı



Grafik 8 incelendiğinde EMOK eserlerinin %2,4'lük oranlarla en çok Flüt ve Piyano solo ile bestelenmiş olduğu, birden fazla solo çalgısı olan eserlerin %1,2'lik oranlara sahip olduğu görülmüştür. YMBMÇTK eserlerinin %5,9'luk oranla en çok Keman solo ile bestelendiği görülmüştür. EMOK eserlerinin %89'unun ve YMBMÇTK eserlerinin %88,2'sinin solo çalgı olmadan bestelendiği görülmüştür.

SONUÇLAR

Eski ve yeni müfredat orkestra kitaplarında yer alan eserlerin makam dağılımları incelendiğinde, EMOK'da Kürdi, Uşşak, Hicaz ve Nihavend makamlarda bestelenmiş 2'şer eser olduğu, Buselik, Rast, Hüseyni ve Segâh makamlarında bestelenmiş 1'er eser olduğu, YMBMÇTK'de ise Hüseyni makamında bestelenmiş 3 eser, Kürdi ve Nihavend makamlarında 2'şer adet eser, Hicaz ve Eviç makamlarında ise 1'er eser olduğu tespit edilmiştir.

Eski ve yeni müfredat orkestra kitaplarında yer alan eserler ölçü sayılarına göre incelendiğinde, EMOK ve YMBMÇTK'de 4/4, 2/4 ve 3/4'lük ölçüler ile bestelenmiş eser sayılarının birbirine yakın olduğu, EMOK'de 3/8, 7/8 ve 9/8 'lik ölçüler ile bestelenmiş eserlerin, YMBMÇTK'de ise 5/8 ve 3/8'lik ölçüler ile bestelenmiş eserlerin az sayıda olduğu tespit edilmiştir.

Eserler dönemlere göre incelendiğinde, EMOK'da en fazla eserin %37,8'lik oranla Çağdaş dönem eseri, YMBMÇTK'de en fazla eserin %27, 1'lik oranla Barok dönem eseri olduğu tespit edilmiştir.

Eserler besteci dağılımına göre incelendiğinde, EMOK eserlerinin %8,5'lik oranla en çok Yakup Kıvrak tarafından bestelendiği, YMBMÇTK eserlerinin %11,8'lik oranla en çok Henry Purcell tarafından bestelendiği, EMOK'da ve YMBMÇTK'de Anonim eser sayısının birbirine yakın olduğu belirlenmiştir.

Eski ve yeni müfredat orkestra kitaplarında yer alan eserlerin makam dağılımları incelendiğinde, EMOK'da Kürdi, Uşşak, Hicaz ve Nihavend makamlarda bestelenmiş 2'şer eser olduğu, Buselik, Rast, Hüseyni ve Segah makamlarında bestelenmiş 1'er eser olduğu, YMBMÇTK'de ise Hüseyni makamında bestelenmiş 3 eser, Kürdi ve Nihavend makamlarında 2'şer adet eser, Hicaz ve Eviç makamlarında ise 1'er eser olduğu tespit edilmiştir.

Eski ve yeni müfredat orkestra kitaplarında yer alan eserler ölçü sayılarına göre incelendiğinde, EMOK ve YMBMÇTK'de 4/4, 2/4 ve 3/4'lük ölçüler ile bestelenmiş eser sayılarının birbirine yakın olduğu, EMOK'de 3/8, 7/8 ve 9/8 'lik ölçüler ile bestelenmiş eserlerin, YMBMÇTK'de ise 5/8 ve 3/8'lik ölçüler ile bestelenmiş eserlerin az sayıda olduğu tespit edilmiştir.

Eserler besteci dağılımına göre incelendiğinde, EMOK eserlerinin %8,5'lik oranla en çok Yakup Kıvrak tarafından bestelendiği, YMBMÇTK eserlerinin %11,8'lik oranla en çok Henry Purcell tarafından bestelendiği, EMOK'da ve YMBMÇTK'de Anonim eser sayısının birbirine yakın olduğu belirlenmiştir.

Eserlerin düzenleyen dağılımı incelendiğinde, EMOK'de en fazla eserin Y. Kıvrak, S. Tarman, S. Bilgin ve A. Vivaldi tarafından düzenlendiği, YMBMÇTK'de ise en fazla eserin H. Purcell, A. Vivaldi, J. Haydn, U. Türkmen ve R. Schuman tarafından düzenlendiği, diğer eser düzenleyicilerinin ise eser sayılarının birbirine yakın olduğu tespit edilmiştir.

Eserlerin metronom hızları incelendiğinde, EMOK'da en çok sırasıyla Allegro, Moderato ve Andantino hızlarında bestelenmiş olduğu, 26 eserin metronom hızının belirtilmediği, YMBMÇTK'de ise eserlerin en çok sırasıyla Allegro, Andante, Moderato ve Adagio hızlarında bestelenmiş olduğu ve 23 eserin metronom hızının belirtilmediği tespit edilmiştir.

Eserlerin sözlü-sözsüz olma durumları incelendiğinde, EMOK eserlerinin %76,8'sının sözsüz, %23,2'sinin sözlü olarak bestelendiği, YMBMÇTK eserlerinin ise %92,9'unun sözsüz, %7,1'inin sözlü olarak bestelendiği tespit edilmiştir.

Eserlerin solo çalgıları incelendiğinde, EMOK'da 73 eserin solo çalgı olmadan bestelendiği, olmadığı, solo çalgı olarak Flüt, Piyano, Keman, Gitar, Bağlama Kontrbas ve Çello kullanıldığı, YMBMÇTK'de ise 75 eserin solo çalgı olmadan bestelendiği, solo çalgı olarak Keman, Gitar, Bağlama ve Flüt kullanıldığı tespit edilmiştir.

ÖNERİLER

Öğrencilerin Türk Müziği gelişimi açısından aksak ölçülü ve makamsal yapıya sahip eser sayıları arttırılmalıdır.

Orkestra ders kitaplarındaki eser dağılımlarında bestecilerinin eser sayılarında dengeli bir dağılım olmalı ve eser sayıları arttırılmalıdır.

Orkestra ders kitaplarında bütün metronom hızları ile bestelenmiş eserlere yer verilmelidir.

Orkestra ders kitaplarında sözlü eser sayısı arttırılabilir.

Orkestra ders kitaplarında solo çalgılı eser sayısı arttırılabilir.

KAYNAKÇA

Acar, M. ve Özel, M. (2019). *Güzel Sanatlar Lisesi Batı Müziği Çalgı Toplulukları 11. Sınıf.* Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Acar, M. ve Özel, M. (2019). *Güzel Sanatlar Lisesi Batı Müziği Çalgı Toplulukları 12. Sınıf.* Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Çoban, S. (2011). Müzik öğretmeni adaylarının bireysel çalgı eğitimi dersi dönem sonu sınavları ile ilgili düşünceleri (Marmara Üniversitesi örneği). *Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, 31, 115-127.

Gök, M. (2018). Türkiye'de mesleki müzik eğitiminin yeni açılan üniversiteler, fakülteler ve bölümler bağlamında incelenmesi. *Yükseköğretim ve Bilim Dergisi/Journal of Higher Education and Science, 8*(2), 280-297. https://doi.org/10.5961/jhes.2018.271

Hoşcan Gökber, C. (2020). *Çalgı eğitimine yönelik öğrenme stratejilerine dayalı program tasarısının hazırlanması ve uygulanması.* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir.

Karasar, N. (2014). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Kıvrak, Y. ve Tarman, S. (2004). *Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri için orkestra ders kitabı lise II-III partitür.* İstanbul: Devlet Kitapları Müdürlüğü.

Kıvrak, Y. (2003). Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarımızda toplu çalma/söyleme derslerindeki repertuar sorunu. *Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu*, 59-61.

Özen, N. (2004). Çalgı eğitiminde yararlanılan müzik eğitimi yöntemleri. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 24*(2), 57-63.

Sak, Ö.S. (1997). *İlköğretim okullarında müzik eğitimi ve çocuk şarkıları üzerine bir araştırma.* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Uçan, A. (2005)., *Müzik eğitimi temel kavramlar-ilkeler-yaklaşımlar.* Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Varış, Y. A. (2007). *Eğitim fakültelileri müzik eğitimi anabilim dalları orkestra ve yönetimi dersi öğretim sürecinin betimlenmesi ve değerlendirilmesi.* (Yayınlanmamış Doktora tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Yöndem, Ö. (2006). Orkestra ve orkestra şefliği'nin tarihsel gelişimi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 8*(1), 145-151.

Özel Eğitim Öğretmenlerinin Pedagojik Müzik Terapi Tekniklerini Uygulama Durumları[34]

Implementation of Pedagogical Music Therapy Techniques By Special Education Teachers[35]

Dr. Burak SAĞIRKAYA
burak.sagirkaya@gmail.com

Özet

*Araştırmanın amacı, Özel Eğitim Öğretmenlerinin **(ÖEÖ)** Pedagojik Müzik Terapi **(PMT)** tekniklerini uygulama durumlarını belirlemektir. Araştırma yöntemi yorumlayıcı paradigmayı benimseyen nitel araştırma desenlerinden İşbirliği Temelli Eylem Araştırması **(EA)** deseni olup iş birliği odaklı uygulamalı eylem araştırması modeli yolu ile ÖEÖ'nün meslekî gelişim süreçleri incelenmiştir. Araştırmayla birlikte ÖEÖ'nün; Özel Eğitimde **(ÖE)** kullanılan PMT teknik/model/yaklaşımlarını tanıyarak meslekî gelişimlerine katkı sağlanması, Bireyselleştirilmiş Eğitim Programı **(BEP)** hazırlama sürecinde Müzik Temelli Uygulamalar **(MTU)** geliştirmesine katkı sağlanması, ÖE'de bireye yönelik yaklaşım geliştirme ilkesinden yola çıkarak müziğin gelişim geriliğine sahip özel gereksinimli çocuklara yönelik etkisini fark etmeleri, ÖE'de müziğin terapötik etki sürecine dair etkileşimde bulunmaları hedeflenmiştir. Araştırma üç evrede (I. II. III. Evre) gerçekleştirilmiş olup bulgular 20 hafta devam eden eylem sürecinden elde edilmiştir. Buna göre; **I.Evre:** ÖEÖ'ye, ÖE'de PMT semineri düzenlenmiş olup seminer didaktik ve uygulama bölümlerinden oluşmuştur. Seminere dair nicel veriler durum betimlemesi modeli ile aktarılmış, elde edilen envanterler sayesinde II. evreye katılım göstermek isteyen ÖEÖ'ye ulaşılmıştır. **II.Evre:** Oluşan çalışma grubuna tanımlayıcı sorular yönelterek yeterlilik, ilgi, bilgi, ihtiyaç çizelgesi çıkartılmıştır. Elde edilen envanterle altı hafta sürecek ÖE'de PMT eğitim programı geliştirilmiş ve ÖEÖ'ye uygulanmıştır. Eğitim süreci boyunca öğretmenlere çözümleme ve yansıtma olanakları sunularak onların bireysel gelişimleri ve müzik temelli BEP geliştirebilme ve aktarabilme süreçleri mercek altına alınmıştır. Eğitime dair veriler, eğitim değerlendirme formları ve görsel kayıtlar aracılığı ile toplanmış ve bulgular durum betimlemesi modeli ile aktarılmıştır. **III.Evre:** Bu evreye katılım gösteren ÖEÖ on iki hafta boyunca çalıştıkları bir öğrenciye yönelik belirledikleri hedefler ve kazanımlar doğrultusunda ÖE'de PMT normlarına göre MTU geliştirmiş ve uygulamışlardır. Süreç içerisinde öğretmenlerin ÖE'de müziğin terapötik etkisinin pedagojik boyutunu deneyimlemeleri ve öğrencileriyle iletişim (müzikal bağ) odaklı terapötik bir süreç elde etmeleri hedeflenmiştir. Araştırmamın III. evresinde yarı yapılandırılmış görüşme formları, bireysel değerlendirme formları, yansıtma toplantısı formları, öğretmen günlükleri ve uygulama görselleri veri toplama aracı olarak kullanılmıştır. Süreç ve sonuçlar durum betimlemesi modeli ile aktarılmıştır. **Sonuç:** Araştırmada, öğretmenlerin meslekî gelişimlerinde EA sürecinin önemli katkı sağladığı, öğrencilerin kazanım alanlarına yönelik müzik temelli BEP gerçekleştirebildikleri ve ÖE'de PMT normlarının öğretmen tarafından amaç odaklı kullanabilirliğin mümkün olduğu, ÖEÖ tarafından PMT teknik/model/yaklaşımlarına yönelik uygulama örnekleri geliştirebildikleri sonucuna varılmıştır. **Tartışma/Yorum:** Bu sonuçlarına göre ÖEÖ'nin ÖE'de PMT teknik/model/yaklaşımlarını hangi inter-disipliner sınırlar ve hangi paydaşlarla iş birliği çerçevesinde yararlanabilecekleri ileri araştırmalara yönelik bir yargı tümcesi olarak belirlenmiştir.*

Anahtar Kelimeler: *Müzik Terapi, Özel Eğitimde Müzik Terapi, Pedagojik Müzik Terapi, Özel Eğitim.*

[34]Bu bildiri; Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Müzik Eğitimi Bilim Dalı bünyesinde gerçekleştirilen "Özel Eğitim Öğretmenlerinin Pedagojik Müzik Terapi Tekniklerini Uygulama Durumları" adlı doktora tez araştırmasını içermektedir.

[35]This paper is based on the PhD research titled “Implementation of Pedagogical Music Therapy Techniques by Special Education Teachers” conducted at Konya Necmettin Erbakan University, Graduate School of Educational Sciences, Department of Fine Arts Education, Music Education Program

[1]Bu bildiri metninde; Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Müzik Eğitimi Bilim Dalı bünyesinde gerçekleştirilen doktora tez araştırmasının belirlenmiş bölümleri yer almaktadır. Araştırma sürecinin tamamı makale formatında yayımlanacaktır.

[2]Millî Eğitim Bakanlığı/Türkiye

[3]Metinde kullanılan kısaltmalar: ***ÖE:*** *Özel Eğitim,* ***ÖEÖ:*** *Özel Eğitim Öğretmeni(-leri),* ***MT:*** *Müzik Terapi,* ***MTU:*** *Müzik Temelli Uygulama(-lar),* ***PMT:*** *Pedagojik Müzik Terapi,* ***ÖEPMT:*** *Özel Eğitimde Pedagojik Müzik Terapi,* ***ÖEPMTS:*** *Özel Eğitimde Pedagojik Müzik Terapi Semineri,* ***BEP:*** *Bireyselleştirilmiş Eğitim Programı.*

Abstract

*This study investigates Special Education Teachers' **(SETs)** implementation of Pedagogical Music Therapy **(PMT)** techniques. SETs' professional development processes are studied through a collaborative action research **(AR)** model, which is a qualitative research methodology following the interpretive paradigm. The study aims to contribute to SETs' professional development by introducing PMT techniques/models/approaches in Special Education (SE) to them, to help SETs incorporate music-based practices **(MBP)** in designing individualised education programs **(IEP)**, to raise their awareness on the effect of music on developmentally delayed students with special needs based on the principle of developing individualised approaches in SE, and finally to engage SETs in an interaction on the therapeutic effect of music in SE. The findings are based on 20-week action research carried out in three phases (Phase I, II and III). **Phase I** included a PMT in SE seminar for SETs. The seminar included didactic training and implementation components. The quantitative data gathered in seminars were presented through a case description model, and SETs who volunteered to participate in the second phase were identified. In **Phase II**, an inventory of competencies, interests, knowledge and needs was developed through descriptive questions asked to the group of voluntary SETs. The inventory was used to design and implement a 6-week PMT in SE training program. Teachers' development, as well as their design and implementation of music-based IEP were investigated throughout the training period by facilitating practice and reflection. The data from the training were gathered through evaluation forms and visual records, and the findings were presented through a case description model. SETs who participated in **Phase III** developed and implemented MBPs in accordance with the goals and outcomes they set for a student they worked with for twelve weeks. In this process, teachers experienced the pedagogical dimension of the therapeutic effect of music in SE, as well as establishing a therapeutic procedure focused on communication (musical connection) with their students. The data collection tools utilised in Phase III were semi-structured interview forms, individual evaluation forms, reflection meeting evaluation forms, teacher journals, and implementation visuals. The process and results were presented through a case description model. **Results:** This study showed that AR process contributed significantly to teachers' professional development and that teachers could implement music-based IEP targeting student achievement. It also demonstrated that it is possible for teachers to use PMT norms with SE goals and that SETs could develop practice examples addressing PMT techniques/models/approaches. **Discussion/Conclusion:** In the light of these results, the stakeholders that SETs might cooperate with and the interdisciplinary boundaries of the use of PMT techniques/models/approaches in SE can provide implications for further research.*

Keywords: *Music therapy, music therapy in special education, pedagogical music therapy, special education*

GİRİŞ

Özel eğitim gerektiren bireylerde karşılaşılan en yaygın sorun kendini ifade etmektir (Sarı, 2003). Müzik bir ifade aracı olabilir. Bu ifade ancak ikili güven ortamının kurulması ile mümkündür. Özel eğitim alan öğretmeni öğrencisi ile bir uygulayıcıdan, bir uzmandan ve bir terapistten daha fazla zaman geçirmekte, uygun yaklaşımlar geliştirmekte daha pratik olabilmektedir. İste bu noktada güven süreci çok daha hızlı bir zeminde gelişebilmekte ve öğrenciye yönelik gelişim/değişim/eğitim kapıları daha hızlı

aralanabilmektedir. Bir özel eğitim alan öğretmeni bir özel eğitim öğrencisindeki müziğe dönüt verebilirliğin farkına varabilecek, ona yönelik BEP geliştirme sürecinde müziğin rolünü kavrayabilecek ve müzik elementlerini kullanabilecek düzeyde müzik temelli meslekî bilgiye sahip olmalıdır. Ancak bu şekilde özel eğitimin özü olan yaşam kalitesini arttırma, farkındalık, değişim/gelişim ve eğitim süreçlerinde öğrenciye yönelik kapsayıcı ve bütüncül yaklaşımlara dair potansiyel geliştirilebilir. Fakat bir ÖEÖ çalıştığı öğrencinin süreçlerine yönelik yapıcı uygulamalar gerçekleştirebilmesi için de onunla müzikal bağ kurabilecek düzeyde MT'yi tanıması ve müziğin terapötik etkilerini kavraması gerekir (Rynkiewicz, 2005). Bu da ancak öğretmenin yeni yaklaşım ve teknikleri tanıması ve kullanması ile mümkündür (Üredi, 2006; Uçan, 1997). ÖEÖ'nin öğrencilerinin maruz kaldıkları müzik süreçlerinin çağdaş yaklaşımları kullanarak anlamlandırmalarını kolaylaştıracak ve meslekî süreçlerinde PMT unsurlarını yararlanma durumlarına dair yapılacak araştırmalara (çalışmalara) ihtiyaç duyulmaktadır.

Alanyazında öğretmen meslekî gelişimini desteklemek için en uygun uygulama modelinin eylem araştırması modeli olduğu görülmüştür. Çünkü eğitim süreçlerinde eylem araştırması modeli ile meslekî gelişim ve etkileşim yaşanmışlıklar yolu ile sağlanabilmektedir (Beverly, 1993). Bu araştırma sürecinde PMT'nin, ÖEÖ'nin meslekî gelişimine nasıl katkısı olacağı tespit edilmek istenmiş ve PMT alanında kullanılan Orff MT, Nordoff-Robbins MT, Kreatif MT yaklaşım ve modellerinin ÖE'de kullanımı ve eğitim sürecinde yaygınlaştırılması adına eylem araştırması modelinin kullanımının gerekliliği ortaya çıkmıştır.

"ÖEÖ'nin geliştirdikleri MTU'ın terapötik etkisine dair yeterlilik ve görüşleri, öğrenciye yönelik ÖE MT tekniklerini uygulama durumları ve meslekî gelişim süreçlerinin tespiti ne boyuttadır?" sorusu ise araştırmanın problem durumunu oluşturmuştur.

Eylem Araştırması: Uygulamalı nitel araştırma desenlerinden yorumlayıcı paradigmayı benimseyen, durum, süreç, yaşam kalitesini eleştirel yansıtma ve sorgulama ile önceden planlanmış, düzenlenmiş iş birliğine dayalı sistematik incelemelerle geliştirmeyi hedefleyen araştırma yöntemi ve modellerinin bütünü olarak tanımlanabilir (Johnson, 2002; Uzuner, 2005; Kember, 2006; Mills, 2007; Yıldırım ve Şimşek, 2008; Ferguson, 2011).

Eğitimde eylem araştırması ise meslekî gelişim çalışmalarında öğretmenlerin en etkin olduğu uygulama modeli olara görülmektedir (Yiğit, 2016). Öğretmenler kendi uygulamaları yolu ile yansıtma ve değerlendirme olanağı bulmakta (Ferguson,2011) ve kendi meslekî gelişimini test edebilmektedir.

Araştırmanın Amacı

ÖEÖ'nin ÖE'de kişiye göre yaklaşım geliştirme ilkesinden yola çıkarak öğrenme güçlüğüne sahip çocukların eğitim/gelişim süreçlerinde PMT unsurlarını tanımak ve meslekî gelişimlerine katkı sağlamaktır.

Araştırmanın amacına yönelik olarak şu sorulara cevap aranmıştır:

1. Özel eğitim öğretmenlerinin (ÖEÖ) özel eğitimde pedagojik müzik terapiye (ÖEPMT) yönelik düşünceleri ve özel eğitimde pedagojik müzik terapi semineri (ÖEPMTS) sonrası değerlendirmeleri nelerdir?
2. ÖEPMT eğitimine katılım gösteren öğretmenlerin müzik temelli farkındalıkları ve müzik temelli eylemlerden yararlanma durumları nasıldır?

3. ÖEÖ'nin ÖEPMT eğitimi sonunda kazanımlarına ilişkin görüşleri nedir?
4. Çalıştığı öğrenciye yönelik pedagojik müzik terapi (PMT) unsurlarını kullanan ÖEÖ'nin gelişimi ve müzik temelli uygulamalara (MTU) yönelik BEP geliştirme, kazanım ve uygulama süreçleri ne boyuttadır?

YÖNTEM

Araştırma Modeli

Araştırma sürecinde işleniş bakımından yorumlayıcı paradigmayı benimseyen nitel araştırma desenlerinden *İşbirliği Temelli Eylem Araştırması Deseni İTEA* (collabotative Action Research) kullanılmıştır (O'Brien, 1998; Rowell, 2005; Yıldırım ve Şimşek, 2008; Büyüköztürk vd., 2014).

Buna göre araştırma amacı 4 soruyu teşkil eden 3 evrede şekillenmiştir: Araştırmanın çalışma gruplarını; I. evrede (ÖEPMTS) Afyon merkez ilçede bulunan özel eğitim uygulama okulu ve rehabilitasyon merkezlerinde görev yapan katılımcı 50 özel eğitim öğretmeni ve uzmanlarını (PDR), II. evrede (ÖEPMTE) Afyonkarahisar birinci ve ikinci kademe özel eğitim okuldan katılımcı 4 öğretmeni (Ö1, Ö2, Ö3, Ö4), III. evrede (MTU, PMT) yine aynı kurumdan katılımcı 2 öğretmeni (Ö1, Ö2) kapsamaktadır. Araştırma ÖEÖ'nden PMT'yi uygulama durumları üzerine süreç odaklı elde edilen verilerinin durum tespitine dayalı betimlemelerinden oluşmaktadır.

Veri Toplama Araçları

1. Evre veri toplama araçları: (Birinci amaca yönelik) ÖEPMTS. Anket ve değerlendirme formu yolu ile veriler toplanmıştır.

2. Evre öncesi veri toplama araçları: (İkinci amaca yönelik) ÖEPMTE. Öğretmen tanıma çizelgesi, müzikal farkındalık çizelgesi, müzik temelli olgulardan yararlanma durumları çizelgesi yolu ile veriler toplanmıştır.

2. Evre sonrası veri toplama araçları: (Üçüncü amaca yönelik) ÖEPMTE. Eğitim sonunda meslekî gelişimlerine yönelik değerlendirme formu verilmiş, süreçte gözlem raporları ve video kayıtlarıyla yansıtma toplantısı yolu ile veriler toplanmıştır.

3. Evre sonrası veri toplama araçları: (Dördüncü amaca yönelik) MTU, PMT. Çalışma öncesi günlüğü, çalışma sonrası günlüğü, 3 haftalık periyotlarda yapılan yansıtma toplantısı, final yansıtma toplantısı, araştırmacı günlüğü, sürecin görsel kayıtları, 7. ve 11 sorulardan oluşan yapılandırılmamış görüşme formu, ÖEÖ'nin geliştirdikleri MTU'a yönelik BEP planı, öğretmen final derlendirmesi, video kayıtları yolu ile veriler toplanmıştır.

Araştırma Süreci

I. Evre ÖEPMTS Süreci: Tam günlük bir seminer gerçekleştirilmiş, seminerin birinci yarısında didaktik sunumla özel eğitimde müzik terapiye dair bilgi aktarımı sağlanmıştır. "Didaktik sunumda pedagojik müzik terapi nedir? Özel eğitimde kullanılan pedagojik müzik terapi teknikleri nelerdir? Özel eğitimde kullanılan pedagojik müzik terapinin etki alanları nelerdir?" bölümlerinden oluşmuştur. ÖEPMTS'nin ikinci yarısında ise müzik terapi uygulama örnekleri ÖEÖ ile paylaşılmıştır.

II. Evre ÖEPMTE Süreci: ÖEÖ'nin yeterlilik ve farkındalık düzeyleri doğrultusunda bir eğitim programı geliştirilmiştir. Bu eğitim programı 09 Ocak 2018 ve 16 Mart 2018 tarihleri arasında olacak şekilde toplamda 6 hafta 18 saat olarak hazırlanmış

ve uygulanmıştır. Eğitim programına doğru orantılı kazanımın listesi geliştirilmiş ve 6 haftalık eğitim sonunda öğretmenlerin kazanım elde etme durumları tespit edilmiştir.

III. Evre ÖEÖ MTU Geliştirme ve Uygulama Süreci*: Öğretmenlerin Öğrencilere Yönelik Uygulama Süreçlerinin Belirlenmesi:* Süreç dâhilin; öğretmenlerin öğrenciye yönelik belirledikleri müzik dışı hedefler, bu hedefler doğrultusunda belirledikleri kazanımlar, bu kazanımlar için geliştirilen müzik temelli uygulamalar, müzik temelli uygulamalar yoluyla ulaşılan müzikal bağı, geliştirilen müzikal bağ neticesinden elde edilen terapötik süreç ve nihayetinde elde edilen terapötik etki ve müzik elementleri yolu ile ulaşılan kazanımlar çerçevesinde PMT sürecinin ÖEÖ tarafından gerçekleştirilmesi hedeflenmiştir. Süreç 23 Mart 2018 ve 9 Haziran 2018 tarihleri arasında olacak şekilde toplamda 12 hafta ve haftalık bir ders saati olmak üzere öğretmen uygulamalarını içermektedir.

ÖEÖ'nin 12 Hafta Boyunca Çalıştıkları Özel Eğitim Öğrencilerinin Tanıları: Öğretmenlerin meslekî gelişim süreçlerinde PMT unsurlarından yararlanma durumlarının tespit edilebilmesi için on iki hafta boyunca çalışacakları öğrencilerin profilleri önem arz etmektedir. Buna göre; *(Ö1= Onur Öğretmen, Ö2= Muhittin Öğretmen, her iki öğretmen özel eğitim zihinsel engelliler alan öğretmenliği mezunudur).*

Ö1'in çalışacağı öğrenci: OSB tanısı almış, sosyal iletişimde güçlük çeken, öz bakım becerisi orta düzeyde, ekolali ve tekrarlı hareketleri olan, sınırlayıcı davranış sorunları olan, ifade edici dil becerisinde sorunlar yaşayan 11 yaşında erkek bir birey.

Ö2'nin çalışacağı öğrenci: OSB tanısı almış, akademik başarısı orta, sosyal iletişim becerisi düşük, öfke ve davranış problemleri yaşayan, öz bakım becerisi orta, alıcı dil becerisi yerinde fakat ifade edici dil becerisinde sorunlar olan 13 yaşında erkek bir birey.

Araştırmanın Geçerlilik ve Güvenirliği

Araştırma maddelerinin geliştirilmesi ve bu maddelerin geçerliliği ve güvenirliği konuyla ilgili alanda çalışan uzmanlara sunulmuş ve cümle listesi oluşturulması istenmiştir. Zira eylem araştırmasında yapılan uygulamaların sürekli analiz edilerek bir sonraki sürece aktarımının gerekliliği neticesinde nitel araştırma konusunda uzman akademisyen görüşlerine ihtiyaç duyulmaktadır. Akademisyenlerden elde edilen bu listede alanyazından elde edilen soru havuzuna eklenerek benzer maddeleri çıkarılmıştır. Elde edilen yeni liste hem akademisyen hem de uzman görüşlerine tekrar sunulmuştur. Uzman görüşleri neticesinden araştırmacı tarafından nihai bir envanter elde edilmeye çalışmıştır.

Verilerin Çözümlenmesi

Verilerin mantıklı bir çerçevede incelenebilmesi için farklı alıntılarla ilişkilendirilerek yorumlanmıştır. Çözümleme sürecinde yorumlayıcı paradigma ve betimsel analiz tekniği kullanılmıştır (Yıldırım ve Şimşek, 2008).

BULGULAR VE YORUM

I Evre ÖEÖ'nin ÖEPMTS'i Sonrası Düşünce ve Değerlendirmelerine Yönelik Bulgular

ÖEÖ'nin müziğin etkili bir olumlu pekiştireç olduğuna yönelik düşüncelerine, müzik uygulamalarının özel eğitime gereksinimi olan bireylerin gelişim ve eğitim

süreçlerine etkisi olduğuna yönelik düşüncelerine ve ÖE'de PMT uygulamalarının etkisine yönelik düşüncelerine ulaşılmıştır.

II Evre ÖEPMTE'ne Katılım Gösteren Öğretmenlerin Müzik Temelli Farkındalıkları ve Müzik Temelli Eylemlerden Yararlanma Durumlarına Yönelik Bulgular

Elde edilen veriler ışığında; ÖEÖ'nin öğrencilere yönelik iletişim aygıtlarını destekleyici, dürtüsel ve kaygı odaklı davranışlarını minimalize edici, motor senkronizasyonu destekleyici, dikkat geliştirici, farkındalık alanlarını destekleyici temel ve bütüncül MTU geliştirmelerine yönelik destekleyici bir eğitim programına ihtiyaç olduğu görülmüştür. Elde edilen veriler neticesinde ÖEÖ'nin ritim uygulamaları alanında geliştirici çalışmalara gereksinim duyduğu bulgusuna ulaşılmıştır.

II Evre ÖEÖ'nin ÖEPMTE Sonunda Elde Ettikleri Kazanımlarına Yönelik Bulgular

Ö3. ve Ö4.'ün bireysel hedef geliştirme, öğrenciyi analiz edebilmek ve müzikal hedefler geliştirme alanlarında kazanım elde edemedikleri, Ö1. Ö2. Ö3. Ö4.'ün müzik terapi ve özel eğitimde müzik temelli uygulamaların gerekliği yönünde kazanım geliştirdikleri, kişiye göre yaklaşım geliştirmenin önemi ve özel eğitimde müzik terapi ve teknikler alanında kazanımlar elde ettikleri yönünde bulgulara ulaşılmıştır. Öğretmenlerin farklı amaçlar için müziği bir araç olarak kullanmayı sağlayacak müzik temelli uygulamaların önemini irdeleyebilmeleri eğitim süreci için önemli bir bulgu olduğu düşünülmektedir.

III Evre Çalıştığı Öğrenciye Yönelik PMT Unsurlarını Kullanan ÖEÖ'nin Gelişimi ve MTU'a Yönelik BEP Geliştirme, Kazanım ve Uygulama Süreçlerine Yönelik Bulgular

12 Hafta boyunca yapılan sürece yönelik verilerinin betimlenmesi şu şekildedir:

Süreç içerisinde öğretmenlerin meslekî hayatlarında ilk defa sözel uyaran veya yönerge kullanmadan, yalnızca müzikle iletişim kurmaya çalıştıkları görülmektedir. Öğretmenlerin pedagojik müzik terapi normlarına göre anlaşılmanın ve benzeşmenin önemini gördükleri düşünülmektedir. Müziğin iletişime olan katkısı sayesinde öğretmenlerin öğrencilerine karşı empati alanı oluşturdukları düşünülmektedir. Bu empati alanı sayesinde bireylerin ihtiyacının ne olabileceği noktasında yeni bir anlayış geliştirilmesi gerekliğinin kavrandığı görülmüştür. Uygulamanın sonunda her iki öğretmenin de hedeflerine ulaştığı, özel eğitimde kullanılan pedagojik müzik terapi tekniklerinin kullanım alanlarını temel ve gerekli düzeyde çalışma süreçlerinde deneyimledikleri ve müzik temelli uygulamaların farklı gelişim alanlarına yönelik kazanımlarını fark ettikleri yönünde bulgulara ulaşılmıştır.

Ö1'in kaygı düzeyini minimalize etme, yansıtma yapabilme, sıralama bilinci ve el göz uyumuna dair belirlediği motor kazanımlara ulaştığı; Ö2'nin ise dikkat geliştirme, dürtüsel davranışlardan uzaklaşma ve odaklanabilme alanına dair kazanımlara ulaştıkları görülmüştür.

Yansıtma Toplantılarına Yönelik Bulgular

12 hafta boyunca yapılan dört yansıtma toplantısı verilerinin betimlenmesi şu şekildedir:

Öğretmenlerle yapılan yansıtma toplantısı kararları ve araştırmacı raporlarından yola çıkarak öğretmenlerin öğrenciye göre müzik temelli BEP geliştirme düzeylerinde, müzik temelli unsurlar kullanarak belirledikleri hedeflerden doğrultusunda kazanımlar

elde etme düzeylerinde, meslekî gelişim süreçlerinde özel eğitimde kullanılan müzik terapi uygulamalarından yararlanma düzeylerinde, iletişim odaklı müzikal bağ kurabilme düzeylerinde ve farklı pedagojik amaçlar doğrultusunda müziğin etkilerinden yararlanabilme düzeylerinde düzenli bir artış durumu tespit edilmiştir.

Öğretmen Değerlendirmelerine Yönelik Bulgular

12. haftanın sonunda öğretmenlerden alınan nihai değerlendirmenin betimlenmesi şu şekildedir:

Öğretmenler özel eğitimde müzik terapi eğitim sürecinin ve 12 haftalık hedef/plan/kazanım sürecinin bir parçası olmaktan memnuniyet duydukları, meslekî hayatlarında kendilerini bu alanda daha fazla geliştirmek istedikleri görülmüştür. Öğretmenlerin değerlendirmelerinden yola çıkarak müzik terapiyi irdeleyebilme ve yararlı bir amaç için kullanabilme durumlarında düzenli bir artış ve kademeli bir gelişim süreci tespit edilmiştir. Bu verilerin, özel eğitimde kullanılan pedagojik müzik terapi tekniklerinin bu alanda çalışan öğretmenlerin hem kendilerinde hem de çalıştıkları farklı öğrenen öğrenci gruplarında olumlu etkiler bırakacağı savını destekler nitelikte olduğu düşünülmektedir.

SONUÇ

1. Amaç: Seminere katılan öğretmenlerin genelinin müzik terapinin özel eğitimde kullanımına dair olumlu farkındalık ve bilgi düzeyine ulaşıldığı tespit edilmiştir.

Bulgularda öğretmenlerin meslekî gelişim süreçlerinde motive edici destek çalışmalarından yeteri kadar yararlanamadıkları, alanlarını ilgilendiren diğer yenilikçi yaklaşım ve uygulama tekniklerine meslekî olarak gereksinim duydukları tespit edilmiştir.

2. Amaç: Bulgulardan elde edilen verilere göre ÖEÖ'nin müzik unsurlarını öğrencileri ile gerektiği kadar paylaşamadıkları ve destekleyici bir güce ihtiyaç duydukları tespit edilmiştir. Verilerin ortaya koyduğu sonuçlara göre; öğretmenlerin özel eğitimde ihtiyaç duyulan düzeyde temel müzik bilgisine yeteri kadar sahip oldukları ne var ki bilginin nitelendirememesinden kaynaklı olarak öğrenciye yönelik aktarımlarda meslekî zorluklar yaşadıkları tespit edilmiştir.

3. Amaç: Bulgularda müfredat dışı çalışmalara yönelik olarak öğretmenlerin motivasyona ihtiyaç duydukları ve zamanı verimli kullanma konusunda motivasyonu öğretmen meslekî süreçleri için önemli bir unsur olduğu tespit edilmiştir.

4. Amaç: Öğrenciye yönelik MTU geliştirip sözsüz bir iletişim (müzik temelli bir bağ) kurabilen öğretmenlerin, elde ettiği güven çemberiyle de çocuktaki (nesnel, mekânsal ve süreç odaklı) anksiyete ve saldırgan tavırlar üzerine terapötik bir etki sağlayabildikleri tespit edilmiştir.

Araştırma bulgularının geneline bakarak ÖEÖ'nin; müzik terapiyi irdeleyebilme ve yararlı bir amaç için kullanabilme durumlarında düzenli bir artış ve kademeli bir gelişim süreci tespit edilmiş, özel eğitimde müzik terapi üzerine farkındalık düzeylerinde kabul edilebilir oranda artış gösterildiği tespit edilmiş, MTU'ı öğrenciye uyarlayabilme süreçlerinde iş birliği temelli etkileşimlere ihtiyaç duydukları tespit edilmiştir.

YARGI

Araştırma amaçlarının geneline bakarak ÖEÖ; ÖEPMTS (seminer) ve ÖEPMTE (eğitim) aşamalarının akabinde 12 haftalık müzik temelli uygulama geliştirme (PMT ve

eylem süreci) sürecine dair "*değerlendirmeye tabi tutma- hedef belirleme- plan yapma-uygulamaya geçme- kazanım elde etme- tekrar değerlendirme"* aşamalarının meslekî hayatlarına yönelik önemli bir kazanım olduğu yönünde fikir belirtmişlerdir. Buna göre; ÖE'de ÖEÖ tarafından müzik dışı amaçlar için kullanılabilecek ve uygulayıcı açısından sınırlı oranda müzik temelli yeterliliğe gereksinim duyan PMT teknik ve yaklaşımlarının ÖEÖ tarafından hangi multi-disipliner sınırlar dâhilinde kullanılabileceği, ÖEÖ'nin hangi meslekî yeterlilik ve gelişim süreçlerinden geçmesi gerektiği, hangi paydaşların müzik terapi süreçlerine dâhil edileceği araştırılması gereken konular olarak araştırma sürecinde ileri araştırmalara yönelik tespit edilmiş yargı tümceleridir.

KAYNAKÇA

Beverly, J. (1993). *Teacher as researcher.* Washington Dc: Eric Digest Education.

Büyüköztürk, Ş. Çakmak, E.B. Akgün, Ö. E. Karadeniz, Ş. Demirel, F. (2014). *Bilimsel araştırma yöntemleri.* 18. Basım, Pegem Akademik Yayınları, Ankara.

Ferguson, P. B. (2011). *Action research for professional development: Concise advice for new action researchers.* The Univercity of Waikato Publication, Hamilton.

Johnson, A. P. (2002). *A short guide to action research.* Allyn - Bacon Publication, Boston.

Kember, D. (2006). *Long-term outcomes of educational action research projects.* ResearchGate, Educational Action Research Journal, Vol:10(1), 83-104.

Mills, G.E. (2007). *Action research.* Ohio: Merrill Prentice Press.

O'Brien, T. (1998). *The millennium curriculum: Confronting the issues and proposing solutins*. Support For Learnig, Vol:13(4), 147-152.

Rowell, L. L. (2005). *Collaborative action research and school counselors,* PSC. Publishers İssue:(1), 100-110.

Rynkiewicz. A, (2005). *Zastosowanie muzykoterapii u osób z zaburzeniami ze spektrum autyzmu.* (Otizm spektrum bozukluğunda müzik terapinin kullanımı), Centrum Diagnozy, Warszawa: Terapii i Edukacji, vol: 3(1), 11-26.

Sarı, H. (2003). *Özel eğitime muhtaç öğrencilerin eğitimleriyle ilgili çağdaş öneriler.* (2. Baskı), Ankara: Pegema Yayınları.

Uçan, A. (1997). *Müzik eğitimi temel kavramlar-ilkeler-yaklaşımlar.* Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Uzuner, Y. (2005). *Özel eğitimde örneklerle eylem araştırması.* Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Özel Eğitim Dergisi, Cilt:6(2), 1-12.

Üredi, L. (2006). *İlköğretim II. ve II. kademe öğretmenlerinin öğretim stili tercihlerine göre öğretmenlik mesleğine ilişkili algılarının incelenmesi.* Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2008). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yiğit, C. (2016). *Öğretmenlerin meslekî gelişiminde eylem araştırmasının kırkpatrıck program değerlendirme modeline göre incelenmesi.* Doktora Tezi, Gaziantep Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Gaziantep.

Resim 1. Araştırmanın I. Evresi ÖEPMTS

Özel Eğitimde Uygulamalı Müzik Terapi Semineri






Resim 2. Araştırmanın II. Evresi ÖEPMTE

Özel Eğitimde Müzik Terapi Eğitim Programı






Resimler 3. Araştırmanın III. Evresi PMT

Öğretmenlerin Öğrencilere Yönelik MTU Geliştirme ve PMT Uygulama Süreci










Postmodern Bir Ürün: Video Klip

A Postmodern Production: Video Clip

Dr. Canan AYKENT

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü

cananaykent@yahoo.com.tr

Özet

Müziğin görselleştirilmesi düşüncesi 20. yüzyılın başlarında gerçekleşmiş, teknolojideki ilerlemelerle yıllar içinde giderek özgün bir yapıya kavuşmuştur. 60'lı yıllarda toplumların sosyal ve ekonomik yapılarında yaşanan dönüşümler, küreselleşmeye giden yolda önemli adımlar atılmasına neden olmuştur. Küreselleşmenin sanat dünyasında yansıması postmodernizmle gerçekleşmiş, modernizmin değerleri yapıbozuma uğratılmıştır. O yıllarda Pop Art, gündelik hayatın sanata dahil edilmesini gündeme getirmiş, Pop müzik ise çoğunluğu genç olan geniş dinleyici kitlelerine yayılmıştır. 80'lerle beraber dijital teknolojinin gelişmesi, video cihazının keşfi, görüntünün herkes tarafından kaydedilebilir hale gelmesi, buna bağlı olarak Video Art'ın sanat akımı olarak ortaya çıkması, görsel ve sanat ilişkisine yeni bir boyut kazandırmıştır. Televizyon yayınlarının çeşitlenmesiyle beraber MTV'nin yayına başlaması, 'müzik video', diğer bir deyişle video klip'in başlı başına bir sektör haline gelmesine neden olmuştur.

Video kliplerin yapısı postmodernizmin özellikleriyle örtüşmektedir. Görsellerde bir yanda rol modeller ve mekânlarla 'ideal' yaşam projeleri sunulmakta diğer yanda geleneksel değerler yüceltilmektedir. Geçmiş-şimdi-gelecek, çoğunlukla an'da toplanmakta, hayat hızla akan, birbiriyle bağlantısız görünen anlar zinciriyle yansıtılmaktadır. Geçmiş, yeni bir yapı içinde yeniden organize edilmekte, görsel veriler alıntı, gönderme, pastişlerle metinlerarası ilişki ve ilişkisizliğe olanak tanımaktadır. Tüm bu özellikler ve teknik imkanlarla video klip, müzik üzerine tasarlanan kurgusal, bir tür avangard kısa filmdir. Gerçeklik ve kurgunun yer değiştirmeye elverişli olduğu simülakra evrenidir. Bu evren, müzik-görsel-toplum ilişkisinde adeta yeni bir gerçeklik yaratılmasını sağlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Küreselleşme, Postmodernizm, Görsel Sanatlar, Müzik, Video Klip.*

Abstract

The idea of visualizing music took place in the beginning of the 20th century and with the advances in technology, it has gained a unique structure over the years. The transformations within the society in the social and economic platforms in the 60's, caused important steps to be taken on the way to globalization. The reflection of globalization in the art world was realized with postmodernism and the values of modernism were deconstructed. In those years, Pop Art brought the inclusion of everyday life into art, while pop music spread to a wide audience, who are mostly young. The development of digital technology with the 80's, the discovery of the video camera, the image being recordable by everyone, and the emergence of Video Art as an art movement has brought a new dimension to the relationship between visualization and art. With the diversification of television broadcasts, the start of MTV broadcasting caused 'music video', in other words, the video clips to become an industry by itself.

The nature of video clips coincides with major qualities of postmodernism. Through visualization they present an 'ideal' life formed with role models and spaces, while glorifying traditional values on the other hand. Past-present-future is mostly assembled in the moment and life is reflected as a chain of moments that flow rapidly and seem disconnected. The past is reorganized in a new way, where visual data allow intertextual relations and ruptures through referencing, adaptation and pastiche. With all these features and technological possibilities, video clips become a fictional, avant-garde short film of music. It is a universe of simulacra,

where reality and fiction tent to replace one-another. And it is as if this universe create a new reality through the relations between music-visuality-society.

Keywords: *Globalisation, Postmodernism, Visual Art, Music, Video Clip.*

GİRİŞ

Müzik ve görselin birlikteliği düşüncesi ile yaklaşık 170 yıl öncesinde karşılaşırız. Müzik, 19. yüzyıla kadar yalnızca canlı icra yoluyla dinlenmiş, 1857 yılında De Martinville tarafından icat edilen 'phonautograph' sayesinde sesin kaydedilmesi mümkün olmuştur (Ünlü, 2004: 20). Görüntünün seyredilmesi ise Lumière kardeşlerin 1896 yılında 'cinématographe'ı geliştirmesiyle gerçekleşir (Borden vd. 2013: 22). İki sanat dalının bir araya gelmesi sinemada olmuş, önceleri görsele canlı icra eşliği yapılmış, ardından kaydedilen seslerin kullanılması gündeme gelmiştir. Müziğin ön planda olduğu, görselin ikinci planda yer aldığı ilk örnekler, 1926-30 yılları arasında vitaphone[36] sistemi ile kaydedilen, yaklaşık altı dakika süren, fonda Art Deco üslubunda animasyon görüntülerin önünde şarkı söyleyen, dans eden sanatçıların yer aldığı 'Spooney Melodies'dir. II. Dünya Savaşı'ndan sonra müziğin görüntülenmesinde yeni bir evre başlamış, teknolojik yeniliklerle görselden daha fazla faydalanma olanağı artmıştır. 40'lı yıllarda ABD'nde restoran, gece kulüpleri ve barlara konan panoram cihazından seyredilmek üzere caz şarkıları için 'Soundies' adıyla grup/solistin playback ya da canlı çekilen görüntüleri ile bir tür prototip klipler hazırlanır (Şekil 1).

Şekil 1: Soundies: Jazz, Swing And Bebop Legends in PBS Documentary, 1940'lı Yıllar



Kaynak: http://www.youtube.com/watch?v=oeSlF2VDck8

50'li yıllarda televizyonun yayın saatlerinin uzaması sonucu yayın akışını doldurmak amacıyla 'Snader Telescriptions' ismiyle canlı icralar kaydedilir. 60'larda ise Fransızlar panorama benzeyen scopitone cihazında, müziği görselleştirme yoluna gitmişlerdir (Austerlitz, 2007: 14-15).

60'lı yıllarda sanat dünyasında ve toplumsal yapıda yaşanan değişim, modernizmin yerini postmodernizme bırakması, dijital teknolojinin gelişmeye başlaması, müzik-görsel ilişkisi açısından da dönüm noktalarından biri olur. Postmodern yaklaşım, modernizmin büyük öğretilerinin yıkılmasıyla toplumsal algı ve değerlerde hiyerarşik ve estetik olanın yapıbozuma uğratılmasıyla ortaya çıkar. Çalışmanın amacı, toplumda yaşanan bu dönüşümün, günümüzde müziğin en yaygın tüketilme şekli haline gelen video kliplerde nasıl yansıdığının irdelenmesi üzerinedir. Postmodern öğelerden oluşan çerçeve dahilinde kliplere farklı bir bakış açısı getirilmek istenmiştir.

[36] 1925 yılında Western Electric firması, plak-tabanlı film projesi için 40cm çapında 33 1/3 rpm devirli plaklar geliştirmiştir. Vitaphone adı verilen sistemdeki sesli görüntülerde, plaklarda kaydedilen müzik, hoparlörler aracılığıyla filmle beraber çalınmaktadır (Konuralp, 2004: 19-24).

VİDEO KLİP OLGUSUNU OLUŞTURAN POSTMODERN ZEMİN

Popüler/Tüketim Kültürü

Video klibin yaratılmasını hazırlayan süreçte yapı taşlarını postmodernizm bağlamında tüketim kültürü, Pop Art, Video Art, Pop müzik ve MTV oluşturmaktadır. 60'lı yıllarda ortaya çıkan bu kavram ve sanat akımları, birbirlerini etkileyerek ve besleyerek gelişmişlerdir.

Küreselleşmenin ikinci dalgası olan fragmantasyonla beraber postmodernizm, ekonomik, siyasi, toplumsal, sanatsal dönüşümde belirleyici bir kavram olarak önem kazanmakta, küreselleşmenin kültürel yüzünü belirlemektedir. Kuramın temelinde yatan, kapitalizmin geçirdiği sistematik modifikasyonun bir yansıması ve bununla ortaya çıkan bir süreç olduğudur (Jameson, 1994: 11-12). Postmodernizmle birlikte kültür kavramı, makro politikalarda yer alan kendi içindeki kapalı konumundan sıyrılarak mikro politikanın, toplumun, siyaset ve ekonominin tüm alanlarına yayılmıştır. Kültür, üretim ve finans sektörünün küreselleşmesiyle alınıp satılan bir meta olarak kendi sermayesini yaratan başlı başına bir endüstri haline gelmiştir. Pazar, kendi kendisinin ikamesini gerçekleştirmekte ve gerçek anlamda kapsamına aldığı nesneler kadar metalaşmaktadır. Postmodernizm, bir süreç olarak metalaşmanın tüketimidir. Bu nedenle, egemen güç olarak ABD'nin yaşam biçimi, idollere tapma, meta fetişizmi ile ilişkilendirilir (Jameson, 2005: 10,83). Reklam endüstrisi tarafından belirlenen yeni tüketim etiği, an'ı yaşamayı, hedonizmi, dışavurumu, beden güzelliğini, toplumsal yükümlülüklerden bağımsız olmayı, uzak yerlerin egzotizmini, hayatın üsluplaştırılmasını teşvik etmektedir. Gelenek ve alışkanlıklar yoluyla benimsenen hayat tarzları, yerini 'hayat projeleri'ne bırakmakta, bireyler, imajların akışındaki yoğunlukları yüzeysel olarak yaşantılamaktan zevk almakta ve tutarlı süreğen bir anlam arayışı taşımaz hale gelmektedirler (Featherstone, 2005: 186-205). Tüketicinin doyumu anında olmalı ve metaların tüketilmesi için gereken zaman sona erdiğinde yerine yenisinin gelebilmesi için doyum da son bulmalıdır. Tüketim toplumu kültürü, öğrenmeyle değil, çoğunlukla unutmayla ilgilidir. Tatmin vaadi ve umudu, tatmin edileceği vaat edilen ihtiyaçtan önce gelmekte ve her zaman mevcut ihtiyaçtan daha yoğun ve çekici kılınmaktadır (Bauman, 2006: 94-95).

Görsel Sanatlarda Dönüşüm

Postmodernist sanatta yapıbozumcu ve popülist dönüşümün başlangıcı, Dada Hareketi[37], Gerçeküstücülük[38] ve 1960'lardan sonra ortaya çıkan Pop Art'la gerçekleşmiştir. Pop Art, gündelik hayatın nesnelerinde estetik bir güzellik bulmakta, tüketim kültürü ve reklamı yüceltmekte, televizyon, çizgi roman, sinema, film yıldızları gibi kitle iletişim araçlarında yer alan imgeleri sanata dahil etmektedir. ABD'nde gelişen Pop Art, Dada ve Amerikan sanatında görülen yenilikçi arayışlardan beslenmiştir. Dadaistler ve Duchamp, hazır nesneyle estetik olguyu yerle bir ederken, Pop Art hazır nesneleri yüceltme yoluna gitmiştir. Deterjan şişeleri, sigara paketleri, fabrikalar, kent yaşamının sokak, otel, bar gibi mekanları, kadının seyirlik nesne olması bu akımın başlıca temalarını oluşturmakta, akımın öncülerinden reklamcılık sektöründen gelen Andy

[37]1910'lu yıllarda Zürih ve New York'ta birbirinden bağımsız ortaya çıkan Dada hareketi tüm kabul gören anlayışların yıkılmasını, sınırların ortadan kaldırılmasını, meydan okumayı beraberinde getirerek bir eşik oluşturmuştur (Lynton, 2004: 126-127). Dadaistler, biçimin esas alındığı bir tarzdan çok, tavır, duruş, düşünceyle ilgilenmişler, kaostan, modern yaşamın fragmanlaşmasından, rastlantısallıktan etkilenmişlerdir (Hopkins, 2004: 12).

[38]1920'lerin başında Breton öncülüğünde oluşturulan Gerçeküstücülük akımında amaç, insanın doğal dünyası kabul edilen fantezi, düş ve imgelemin üst gerçekliğini açarak, sanatı, uygarlığın kısıtlı ve düzenli kurallarına karşı kullanmaktır. Gerçeküstücüler, Dadaistlerin sözcükleri rastgele seçip, düzenleyerek, belli bir anlam yüklemeden, gizli ve çok yönlü bir anlam çıkartma yöntemlerini benimsemişler, otomatizm ve düşselliği yaratıcılığın çıkış noktaları olarak görmüşlerdir (Lynton, 2004: 170).

Warhol'un yapıtlarında fotoğrafik görüntüler, seri üretim teması, günlük nesneler ve teknoloji kullanılmaktadır (Germaner, 1997: 10, Antmen, 2009: 161-162) (Şekil 2- Şekil 3).

Şekil 2: Andy Warhol-Altı Adet Marilyn, 1963

Tuval üzerine ipek baskı ve akrilik



Kaynak: http://www.identidadeliquida.wordpress.com

Şekil 3: Kenan Doğulu-Aklım Karıştı



Kaynak: http://www.videoturka.net

1956 yılında üretilen ilk ticari video kayıt cihazı, yeni üreticilerin pazara girmesi, tasarımların küçülmesi ile cctv (kapalı devre görüntü) sistemlerinde yaygın olarak yer almaya başlar. 60'lı yıllarla birlikte televizyon ekranındaki görüntüyü bir mıknatıs yardımıyla bozan ve kaydedilmiş video bandın hızını elle kontrol ederek ilk denemelere başlayan avangard müzisyen Nam June Paik, ilk defa videoyu sanatsal amaçlı kullanmıştır (Marshall, 1995: 33). Videonun sanat dünyasına katılmasını sağlayan temeller, Dadaistlerin fotoğraf dilini dönüştürmesine kadar uzandırılmakta, sinemanın tüm tarihi, televizyon, elektronik müzik ve bilgisayar dili ile ilişkilendirilmektedir (Akay vd, 2007: 139). Video, sinema, resim, edebiyat, müzik, fotoğraf gibi sanat dallarından faydalanırken, gerçeklik düzeylerinin sınırlarını aşmakta, tüm bunların hareketli görüntülerle belirli bir süre içinde kurgulanmasına olanak tanımaktadır.

Pop Müzik

Pop Art'la hemen hemen aynı dönemlerde adından söz ettiren Pop müzik, ABD ve İngiltere'de 50'li yılların ortalarında gelişen popüler müziğin pek çok farklı tür içeren modern formlarına verilen addır. Klasik sınıflaması dışında kalan müzikleri ifade eden pop müzik, çoğunlukla vokal, gitarlar, klavye, davul seslerinden oluşan orkestralar tarafından seslendirilen, şarkı formunda bestelerden oluşan repertuara sahiptir. (Kennedy, 1996: 571). Pop müzikte şarkılara ve şarkıcılara tapma, yüceltme söz konusudur. Elvis Presley ve Beatles bu anlamda starlaşan ilk pop fenomenleridir. Günümüzde müzik endüstrisinin temel yapısını Pop müzik oluşturmaktadır. Pop müzik, albümler, hayran kitlesi için metalaştırılan yan ürünler, konserler, yapımcı firmalar, yayın kuruluşları, telif hakları ve şirketlerin kontrolünde yer alan teknolojik ve ticari süreçlerle müzik endüstrisi içinde başlı başına bir sektör haline gelmiştir (Frith, 2000: 84).

MTV

Postmodernitede televizyon, popüler kültürün gerçek dünyasıdır. Aralıksız, merkezsiz bir akış, birbirine gönderme yapan imgeler, gerçek dışı benzetilerle kurgulanan simülakra[39] evreni, kanal değiştirme alışkanlığıyla giderek artan bölünme, kesilme ve sık sık tekrarlanan reklamlarla televizyon, popüler/tüketim kültürünü besleyen temel kaynaklardan biridir.

Giderek televizyon kanallarının çoğalması müziğe de etki etmiş, MTV, 1981 yılında çeşitlenen kanallar arasında tamamen müzik yayını yapmaya başlayan ilk kuruluş olmuştur. Böylelikle müziğin görsel görüntüsüne duyulan ihtiyaçta büyük bir artış ortaya çıkmış, bu durum, video klip olgusunun sektörleşmesini sağlamıştır. MTV, 24 saatlik sürekli ve tekrara dayalı yayın akışı içinde üç-dört dakikalık anlatı dışı metinleri kullanması, akışın sabit olarak kesintilere uğraması ve böylece izleyicinin merkezsizleştirilmesiyle postmodern televizyonun en önemli temsilcisi olarak görülmektedir (Kaplan, 1987: 33). Popüler kültürün gerçek bir fenomeni haline gelen MTV'nin hedef kitlesi 12-34 yaş aralığıdır ve temel amacı bu kitleye sponsorların ve sanatçıların ürünlerini satmak, aynı zamanda MTV olarak kendi reklamını yapmaktır (Kaplan, 1987: 143). Bu anlamda televizyonu, müzikle birlikte sanatçıların ve diğer bağlantılı metaların pazarlandığı bir üst metin olarak düşünmek mümkündür (Kılıçbay, 2004: 56).

VİDEO KLİPLERİN POSTMODERN YAPISI

70'lerin sonu 80'lerin başında İngiltere'de ortaya çıkan ve hızla sektörleşen müzik videosu ya da alışılagelmiş deyişle video klip, Pop müzik, Pop Art, Video Art ve MTV'nin bir araya gelmesi sonucu doğmuştur. Video kliplerin oluşmasını hazırlayan pratik nedenler; popüler ideolojinin gündemi belirlemesi, pop müziğin performans ve kayıt sürecindeki değişiklikler, televizyon yayınlarının uydu ve kablo teknolojisi ile yaygınlaşması, müzikle rekabet eden yeni görsel-işitsel eğlence biçimlerinin öne çıkması ve pop müzik tüketicilerinin demografik özelliklerinin değişmesidir (Goodwin, 1993: 29). Klipler, hayat tarzları kapsamında; giyim, modalar, günlük eşyalar, bedensel estetik, sözel dil, üslup, zevk ve arzular için model sunmasıyla *bedenselleşmiş olarak*, sürekli izlenme, tekrar, klip çokluğunun yarattığı doygunluk, sanatçının biricikliğini yitirmesi, çoklu medya ortamında kolaylıkla seyredilebilmesi, nadir olma özelliğini ortadan kaldırması, sıradanlaştırması, farklı müziklerin Pop müzik skalasında birbirleri içinde erimesiyle *nesnelleşmiş olarak*, yapımcı firmalar, televizyon kuruluşları, telif hakları, sosyal güvence gibi hukuksal yapılanmalarla *kurumsallaşmış olarak* bir bütün oluştururlar (Featherstone, 2005: 156,174).

Popüler Olanda Birörnekleşme, Benzeşme ve Çokkültürlülük

Video kliplerde gündelik yaşam ve tüketim kültürü nesneleri görsele yansıtılmakta, nesneler, arzuları tetiklemekte, hayat, reklamlardan fragmanlar gibi sunulmaktadır. Yaşam kalitesi, üst düzey tüketim mallarına ulaşmakla ve elde edilecek bu ürünlerin tüketiminin sergileneceği aktivitelerle ilişkilendirilir. Metalarla şekillenen hayat projelerinin kahramanı olarak bireyin imajı, sürekli yenilenmesi gereken başlı başına bir olgu olarak ortaya konur. Pop müzik sanatçıları, müzikal yetenekleri ve yaratıcılıkları kadar imajlarıyla da başarılı olmaktadırlar. Bu anlamda idol olarak sanatçı, seyirci olan bireyin rol modeli konumundadır. Bedenin şekillendirilmesi, giysiler,

[39] Evrenin taklit yoluyla temsil edilmesi durumunu simulakra kavramıyla açıklayan Baudrillard, temsili imajlardan oluşan simulakrların, medya ve kitle iletişim araçlarınca bireyin evreni haline getirildiğini, kuşatıldığını dile getirmektedir (Baudrillard, 2008: 14).

modalar ve jestler bütünlüğü, imajı oluşturan öğeler olarak seyredilen sanatçı üzerinden yansıtılır (Şekil 4- Şekil 5). Bireyin yansıtılanı taklit etmesiyle kimliklenme bağlamında, birörnekleşme, benzeşme ortaya çıkar.

Şekil 4: Pamela-İstanbul *(sol)*



Kaynak: http://www.videoturka.net

Şekil 5: Ece Mumay-Galaksi *(sağ)*



Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=BVzsT0Apa5I

Kültür endüstrisi benzeşmenin yarattığı tekdüzeliğe karşı farklı kültür öğelerini de görsel ürünler ve tarzlar olarak pazarlamaya dâhil etmiştir. Bir yandan folklor oyunları, yöresel giysi ve nesneler, adetler gibi geleneksel kültürlere ait unsurların görselleştirilmesi gerek nostalji gerek aidiyet mefhumuyla bireyin günümüz toplumunda oldukça sarsılan kökleriyle tarihsel bağ kurmasını sağlamakta (Şekil 6-Şekil 7), öte yandan farklı etnik kültürlerin özellikle kentlerde yan yana yaşaması ile ortaya çıkan biraradalık ve çeşitlikte postmodern bir estetik yakalanarak görselleştirilmektedir.

Şekil 6: Sibel Can-Gelse O Şuh Meclise



Kaynak: http://www.youtube.com/watch?v=bnspTBtF9OM

Şekil 7: İbrahim Tatlıses-Fırat



Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=g2hK15LHAjw

Zaman/Mekân Algısı

80'li yıllarla gelişen dijital teknoloji, küreselleşme ve postmodernizmin temellerinden birini oluşturur. İletişim ve ulaşımda yaşanan hız, zaman/mekân algısını dönüştürmüş, birey, kendini yeniden konumlandırma durumuyla karşı karşıya kalmıştır. Zaman ve mekânın tanımı, bireysel ya da toplumsal kimlik yaratımı açısından temel önem taşımaktadır. 'Kim' olunduğu büyük ölçüde zaman-mekân koordinatlarına dayanılarak tanımlanmaktadır. Koordinatlar kaydığında veya güvenilir olma özelliğini yitirdiğinde kimlik tanımlaması güçleşmektedir (Harvey, 1993: 58). Küresel ağda geçmiş-şimdi-gelecek imgelerine istenilen zamanda ulaşılmakta, bu anlamda imgeler bir tür zamansız ve şimdide dolaşmakta, 'an' yüceltmektedir. Yalnızca değişiklikler anı anına izlenmekte, içeriğin 'daha çok imgeler'i işaret ettiği görülmektedir (Jameson, 1994: 9). Zamanın bu şekilde gelip geçen anlar yığınına dönüşmesi, genel olarak çoklu medyanın olanaklarıyla gerçekleşir. Dünyanın alışılmış zamansal düzeninin değişmesi, tarihsel süreklilik ve bellek duygusunu yok ederken, tarihsel olanın 'şimdi'yle harmanlanmasını da sağlamaktadır (Harvey, 2006: 71). Zaman sorunu açısından birey, geçmişiyle geleceğini tutarlı bir yaşantı halinde örgütleme gücünü kaybettiğinde kültürel üretimleri ve dil kullanımı da rastgele, kopuk parçalar haline gelmektedir. Postmodernizm, kopuşların, olayların, bir kez öyküsü anlatıldıktan sonra artık aynı olmayan 'an'ın ya da şeylerin temsilindeki değişikliklerin ve tersine çevrilemeyen değişimlerin peşindedir. Kimlik oluşturmak açısından, bireyin toplumsal yapı ve zaman/mekân ilişkisinde ifade ve anlam zincirinde kopukluklar durumu, ilişkisiz bir dizi şimdiki zaman ve mekânların yaşantılanmasını işaret etmektedir. Geçmiş-bugün-gelecek ayrımı sürekli 'şimdi' içinde eritilmektedir (Jameson, 1994: 55-57). Video kliplerde, öyküsel anlatım söz konusu olmadığında çoğunlukla zamansızlık, sürekli şimdi yansıtılmaktadır. Pek çok durum, kısa zaman süresinde hızlı kesmelerle aktarılmakta, yaşam-zaman ilişkisi, olduğundan daha hızlı akıyormuş gibi gösterilmektedir. Öyküsel olanlarda ileri geri gidişler, yinelemeler, ucu açık, belirsiz zaman algısını güçlendirmektedir.

Kent, popüler/tüketim kültürünün en geniş olanaklarla sunulduğu, zamanın sıkıştırılmış, fragmanlara ayrılmış şekilde yaşandığı, göç istikametinin sonu, çokkültürlülüğün, ekonomik ve siyasi yetkinin toplandığı merkez olan mekândır. Kentin göstergeler ve imgeler mekânı olması postmodernizmi hazırlayan unsurların başında gelmektedir. Bir yandan dünya coğrafyası birbirine yaklaşırken diğer yandan kentsel mekânların bir kısmı hipermekanlar olarak üst üste yığılmakta, kesişmekte ya da yan yana durmaktadır. Çeşitli imaj ve reklamların gerçek ile gerçek olmayan arasındaki ayrımın belirgin olmaktan çıktığı coğrafi bir alan haline gelen kentte, yeni hayat tarzlarının oluşturulmasında tesadüfi bir şekilde yan yana gelen birbirlerinden tamamen farklı yaşam tarzlarına ilişkin alanların yarattığı karışımı, Foucault heterotopia kavramıyla ifade etmektedir (Harvey, 2006: 64). Bu karışım, kentin klasik anlamda Batı'nın planlayarak şekillendirdiği bir mekândan, üçüncü dünya burjuvazisinin de katıldığı, dünya pazarında söz sahibi olan alanlara dönüşümünü yansıtmaktadır (Akay, 2002: 102). İlişkisel, tarihsel ve kimlikle ilgili olarak tanımlanamayan mekânlar 'yer-olmayan' olarak adlandırılmaktadır. Havaalanları, bekleme salonları, süpermarketler, otoyollar ve çeşitli hizmetlerin verildiği benzin istasyonları, yüksek hızlı trenlerin kalktığı garlar gibi üstmodern mekânlar, organik bağ nedeniyle toplumsal olanı oluşturan antropolojik yerlerden farklı olarak yer-olmayanlar olarak belirlenmektedir (Tomlinson, 2004: 151) (Şekil 8-Şekil 9-Şekil 10).

Şekil 8: Mahsun Kırmızıgül-Kahpe Felek



Kaynak: http://www.youtube.com/watch?v=ycXSsk0nvTE

Şekil 9: Zeynep Casalini- Amacım Yok



Kaynak: http://www.youtube.com/watch?v=0LlYImWDG54

Şekil 10: Athena-Yaşamak Var Ya



Kaynak: http://wwwyoutube.com/watch?v=EvNLOxRFErI

Postmodernizmde hipermekan olan ve küreselleşme etkisinde birbirine benzemeye başlayan kentler, video kliplerde, tarihi yapılar, caddeler, ara sokaklar, varoşlar, yer-olmayan olarak nitelenen istasyonlar, alışveriş merkezleri, eski fabrikalar, boş binalar, stüdyo ortamı gibi yaşantının geçtiği pek çok kamusal, özel ve kurgusal alanla, müzik-söz birlikteliğini ya da bunlardan birini güçlendirmek için görüntülerde kullanılırlar. Mekânlar bazen sembolik olabildiği gibi anlatıyla ilişkisiz görüntüler olarak da seçilebilmektedir. Bu seçim, gündemde olan modalar, beğeni ve estetik kaygılarla belirlenmektedir. Kentin dışında, kırsal yerleşim yerleri, doğa ortamının yansıtıldığı alanlar da görsellerde yer almaktadır.

Metinlerarasılık, Alıntı-Gönderme-Pastiş

Video klipler, değişik toplumsal, kültürel ve ekonomik kesimlerin farklı beklentilerine, ihtiyaçlarına, yorumlamalarına olanak tanıyacak çok katmanlı, çok söylemli bir biçimde düzenlenmekte, olabildiğince geniş izleyici kitlesine hitap etmektedir. Popüler kültür ürünlerinde ifade ve anlam, açık, basit, alternatif okumalar gerektirmeyen şekilde yansıtılır. Oysa yüksek kültür ürünlerinde açık metinler okuyucu ile buluştuğunda ortaya çıkabilecek alternatif anlamları kapatmaya çalışmayan ve kolayca elde edilebilen tek bir anlamın altını çizmek istemi olmayan, tersine zengin ve karmaşık okumalara olanak sağlayan özellikler taşımaktadır (Mutlu, 1994: 1-2). Klipler popüler kültür ürünüdür. Dolayısıyla anlamı açıktır. Fakat anlamı açık olan bir metni defalarca

seyretmek ilgiyi azaltabilmektedir. Bu nedenle metinlerarasılık, pastiş-gönderme-alıntı, kapalı anlamlar yaratılmasının kurgulanmasında sıklıkla kullanılan yapı taşlarıdır. Popüler kültür ile yüksek kültür bu yapı taşlarıyla iç içe geçen kurgu örgüsüyle bir araya gelirler.

Metinlerarasılık, filmler, spor gösterileri, haber ve belgesel gibi televizyon programları ve yine video kliplerin kendi aralarında yapılan alıntı, gönderme ve pastişle yaratılmaktadır. Alıntı, her türlü görselin birebir klip içinde kullanılması, gönderme ise ikincil konumdaki görsele yönelik atıfların yapılmasıdır. Bu bağlamda en çok sinema dünyasıyla yaratılan göndermelerde, birincil metin konumundaki klip, ikincil metin konumundaki filme atıfta bulunmakta, şarkı ve şarkıcı ile belirli filmler, film türleri ve film yıldızları arasında bağlantılar kurulmaktadır (Şekil 11- Şekil 12).

Şekil 11: Ayna-Kadınım



Kaynak: http://www.youtube.com/watch?v=vXY8xvEto44

Şekil 12: John Landis-The Blues Brothers*, (film)*



Kaynak: http://www.youtube.com/watch?v=F5N35kQAPv0

Pastiş, kişisel ve özel üslubun keşfine dayanan modernist söylemin tükendiği, biçimsel yeniliğin olanaklı olmadığı, ölü üsluplara öykünmedir. Modernizmin büyük anlatılarının, üslup ideolojisinin geçerliliğini kaybetmesi, küreselleşen kültürde geçmişe, ölü biçimlere öykünmeyi kaçınılmaz kılmaktadır. Önceden yapılmış olanın kullanılması, bir başka deyişle, zamanda geçmişte kalanın, bugün, yeni kuşaklar tarafından kolektif bir düzlemde sunulması, yapılan alıntıyı, göndermeyi 'yeni' olan başka bir şeye dönüştürmektedir. Pastişin sağladığı metinlerarasılık, bütünün içerisinde hem farklı ilişkiler kurulmasına hem ilişkinin kopmasına neden olmaktadır. Zamansal ve mekânsal sıçramalar, temsil nesneleri arasında uyumsuzluk, merkezsizleşmiş anlatı, bütünü oluşturamamak, dildeki değişim gibi özellikler, pastişin metin içindeki bağlantısızlığının göstergeleridir. Bağlantısızlık durumu, birçok metin ve imgenin uyarılması yoluyla yeni, kurgusal kimliklerin kuruluşunda radikal olanaklar olarak görülmektedir (Connor, 2001: 74). Postmodern yaklaşımın nostaljik sanat dili olarak nitelenen bu yeni estetik, artık büyüleyici hale gelen kayıp gerçekliği yeniden yakalamaya çalışma çabalarıdır (Jameson, 1994: 46-48). Kliplerde pastiş, önceden yapılmış olan görselin yeni bir bağlamda ortaya konmasıyla gerçekleşmektedir. Alıntı ve göndermede olduğu gibi ikincil metinleri filmler, belgeseller, haberler vb gibi kaynaklar oluşturur (Şekil 13).

Şekil 13: Mirkelam-Hatıralar



Kaynak: http://www.videoturka.biz

Kurgulanan Gerçeklik

Video klipler, değişik açılar, farklı ışıklandırmalar, kamera hareketleri, bindirmeler, alışılmamış çerçeveler, kesmeler, dijital efektler, dekor, makyaj, renklere yüklenen anlamlar, animasyonlar, zamansızlık, yer-olmayan mekânlar, pastiş, metinlerarası örgüler ve idollerle başlı başına bir kurgu dünyasıdır (Şekil 14, 15, 16, 17).

Şekil 14: Zara-Tez Gel Yarim



Kaynak: http://www.youtube.com/watch?v=kR9-SWUi5fM&feature=fvst

Şekil 15: Nazan Öncel-Bırak Seveyim Rahat Edeyim



Kaynak: http://www.youtube.com/watch?v=j6DE9Z2TieA

Şekil 16: Sezen Aksu-Kalaşnikof



Kaynak: http://www.youtube.com/watch?v=Ij0vZM54qDc

Şekil 17: Petek Dinçöz-Kolay Değ



Kaynak: http://www.youtube.com/watch?v=L9_ccXAOrh8

Kurgu dünyasında gerçek, ancak belgesel, haberler gibi televizyon programlarından aktarılan görüntülerden alıntılanmakta, gerçeğin gizlenmesi, '-mış' gibi yapılması ise şu anda burada bulunmayana işaret etmektedir. Gerçeğin yerine geçen simülasyon, gerçeğin taklididir. Simülasyon, gerçekle sahte ve gerçekle düşsel arasındaki farkı yok etmeye çalışmakta, taklit, aslı yerine göstergeleri konmuş yeni bir gerçeğe dönüşmektedir. Klipler, gerçeğin görüntüleri, gerçeğin taklidinin yaratılması ve gerçeğin yerine geçen göstergelerin olduğu üç durumun, sıkıştırılmış zaman içinde, ayrı ayrı ya da bir arada yer almasıyla tasarlanırlar. Yaşamla televizyonun birbirlerinden ayrılması imkânsız bir karışıma benzemesi, gerçeğin televizyonda seyredilene dönüşmesi, video klipteki görüntülerin model alınması, modelin gerçeğe dönüştürülmeye çalışılmasıyla, gösterilende, kurguyla gerçek arasında yer değişimi yaşandığını kanıtlamaktadır (Baudrillard, 2008: 13-58).

SONUÇ

Müzik ve görsel sanatlar, video kliplerle tarihte hiç olmadıkları kadar iç içe geçmişlerdir. Video kliplerde, birincil metin müzik ve müzisyenler olmakla beraber görsel üzerinden bireyin yaşamının şekillenmesinde etkili olan postmodern özelliklerin izlenmesi de söz konusudur. Bu özellikler; popüler olanın birörneklik, benzeşme yaratmasıyla, çokkültürlülükle, zaman/mekândan bağımsızlıkla, alıntı-gönderme-pastişe dayalı metinlerarasılıkla, gerçekdışı kurgusal bir yapıda ortaya çıkmaktadır.

Popüler/tüketim kültürünün manipülasyonuyla birey, kendini tekrar tekrar yeniden inşa etme durumuyla karşı karşıya kalmakta, hayatın üsluplaştırılması, beden, nesneler ve mekânlar üzerinden gerçekleşmektedir. Popüler ikon olan sanatçılar, imajın yaratılmasında rol model olmaktadırlar. Popülarizmle yaratılan benzeşme, birörneklik, bir yandan da postmodernizmle parçalanmaya, bölünmeye yüz tutmuş ve çokkültürlülük de önem kazanmıştır. Bu bağlamda tarih ve köklerle olan bağların hatırlanması, farklı kültürlerin yan yanalığı görsellerde sıklıkla gözler önüne serilmiştir.

Tüketimle gelen seçenekler bolluğu ve bunlara ulaşmadaki sürenin giderek kısalması, hayatın hızla geçilen an'lar olarak yaşantılanmasını sağlamaktadır. Sürekli 'şimdi'de kalma durumu bireyi aynı zamanda zamansız ve mekânsız kılmaktadır. Kliplerin kurgusundaki kesmeler, geçişler, bağlantısız kareler, yaşamı hızla tüketilen an'lar, duygular, nesneler ve mekânlar silsilesinden oluşan bir bütüne dönüştürmektedir. Mekânlar ise giderek kentte yer-olmayanlar çevresinde odaklanmakta, hayatın bu üstmodern mekânlarda geçmesinden adeta estetik bir haz duyulmaktadır.

Kliplerde, metinlerarasılıkla kurulan örgüsel doku ile hem geçmişle bağların kurulması hem yeni anlamların yakalanması sağlamakta, popüler ve yüksek kültür aynı potada erimektedir. Öte yandan teknolojik olanaklar sayesinde çıplak gözle algılanamayanlar dijital kurguda mümkün olmaktadır. Tüm bu unsurların bir araya

gelmesi ve gerçekle kurgunun giderek benzemesi, yer değiştirmesi, video kliplerin postmodern özelliklerle adeta avangard kısa filmler olarak yorumlanmasına olanak sağlamaktadır. Çalışmanın müzik-görsel ilişkisinde yapılacak araştırmalara yeni bir bakış açısı getireceği umut edilmiştir.

KAYNAKÇA

Akay, A. (2002). Postmodern görüntü (2. Basım). Bağlam Yayınları. İstanbul

Akay, A., Çalıkoğlu, L., Zeytinoğlu, E. (2007). Video art üzerine bir tartışma. *Sanat Dünyamız, 104*, 139-169.

Antmen, A. (2009). *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla 20. yüzyıl batı sanatında akımlar* (2. Basım). Sel Yayıncılık. İstanbul

Austerlitz, S. (2007). *Money for nothing a history of the music video from the Beatles to the White Stripes.* The Continuum International Publishing Group Inc. New York

Baudrillard, J. (2008). *Simülakrlar ve simülasyon*. (Çev, O. Adanır), DoğuBatı Yayınları. Ankara

Bauman, Z. (2006). *Küreselleşme toplumsal sonuçları* (Çev, A. Yılmaz), (2. Basım). Ayrıntı Yayınları. İstanbul

Borden, D. vd.(ty). *Film*. NTV Yayınları. İstanbul

Connor, S. (2001). *Postmodernist kültür, çağdaş olanın kuramlarına bir giriş*. (Çev, D. Şahiner), YKY. İstanbul

Featherstone, M. (2005). *Postmodernizm ve tüketim toplumu* (Çev, M. Küçük), (2. Basım). Ayrıntı Yayınları. İstanbul

Frith, S. (2000). Popüler müziğin endüstrileşmesi. James Lull (Haz.), *Popüler müzik ve iletişim.* (Çev, T. İblağ), Çivi Yazıları. İstanbul

Germaner, S. (1997). *1960 sonrası sanat akımlar, eğilimler, gruplar, sanatçılar*. Kabalcı Yayınevi. İstanbul

Goodwin, A. (1993). *Dancing In the distraction factory music televison and Popular culture,* Routledge. London

Harvey, D. (1993). Postmodernizme bakış. *Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi, sayı 49.*

Harvey, D. (2006). *Postmodernliğin durumu kültürel değişimin kökenleri* (Çev, S. Savran), (4.Basım). Metis Yayınları. İstanbul

Hopkins, D. (2006). *Dada ve gerçeküstücülük* (Çev, S. K. Angı). Dost Kitabevi Yayınları. Ankara

Jameson, F. (1994). *Postmodernizm ya da geç kapitalizmin kültürel mantığı*. (Çev. N. Plümer, A. Gölcü). YKY. İstanbul

Jameson, F. (2005). *Kültürel dönemeç* (Çev, K. İnal), Dost Kitabevi Yayınları. Ankara

Kaplan, E.A. (1987). *Rocking around the clock music television, postmodernism and consumer culture,* Methuen İnc. New York

Kennedy, M. (1996). *The concise Oxford dictionnary of music*. Oxford University Pres. Oxford New York

Kılıçbay, B. ve C. Pekman. der. (2004). Televizyonun müziği: Bir eklemlenme öyküsü. (Der: *Görüntünün müziği müziğin görüntüsü* (s. 53-71). Pan Yayıncılık. İstanbul

Konuralp, S. (2004). *Film müziği tarihçe ve yazılar*. Oğlak Yayıncılık. İstanbul

Lynton, N. (2004). *Modern sanatın öyküsü* (Çev, C. Çapan-S. Öziş), (3. Basım). Remzi Kitabevi. İstanbul

Marshall, S. (1995). Video teknoloji ve uygulama. (L. Kılıç Der.), (Çev, A. Altunay), *Video sanatı eleştirel bir bakış* (33-44). Hil Yayın. İstanbul

Mutlu, E. (1994). *İletişim sözlüğü*, Ark Yayınları. Ankara

Tomlinson, J. (2004). *Küreselleşme ve kültür* (Çev, A. Eker), Ayrıntı Yayınları. İstanbul

Ünlü, C. (2004). *Git zaman gel zaman fonograf-gramofon-taş plak*. Pan Yayıncılık. İstanbul

Elektronik Kaynaklar

Aksu, S. *Kalaşnikof*. Video Klip. Erişim tarihi 23 Mayıs 2006, http://www.youtube.com/watch?v=Ij0vZM54qDc

Athena. *Yaşamak Var Ya*. Video Klip. Erişim tarihi 10 Haziran 2006, http://wwwyoutube.com/watch?v=EvNLOxRFErI

Ayna. *Kadınım*. Video Klip. Erişim tarihi 7 Haziran 2006, http://www.youtube.com/watch?v=vXY8xvEto44

Can, S. *Gelse O Şuh Meclise*. Video Klip. Erişim tarihi 2 Mayıs 2006, http://www.youtube.com/watch?v=bnspTBtF9OM

Casalini, Z. *Amacım Yok.* Video Klip. Erişim tarihi 14 Mayıs 2006, http://www.youtube.com/watch?v=0LlYImWDG54

Dinçöz, P. *Kolay Değil*. Video Klip. Erişim tarihi 30 Ağustos 2006, http://www.youtube.com/watch?v=L9_ccXAOrh8

Doğulu, K. *Aklım Karıştı*. Video Klip. Erişim tarihi 30 Nisan 2006, http://www.videoturka.net

Kırmızıgül, M. *Kahpe Felek*. Video Klip. Erişim tarihi 12 Mayıs 2006, http://www.youtube.com/watch?v=ycXSsk0nvTE

Landis, J. (1980). *The Blues Brothers*. Film. Erişim tarihi 8 Şubat 2006, http://www.youtube.com/watch?v=F5N35kQAPv0

Mirkelam. *Hatıralar*. Video Klip. Erişim tarihi 15 Mayıs 2006, http://www.videoturka.biz

Mumay, E. *Galaksi*. Video Klip. Erişim tarihi 15 Nisan 2021, https://www.youtube.com/watch?v=BVzsT0Apa5I

Öncel, N. *Bırak Seveyim Rahat Edeyim*. Video Klip. Erişim tarihi 17 Temmuz 2006, http://www.youtube.com/watch?v=j6DE9Z2TieA

Pamela. *İstanbul*. Video Klip. Erişim tarihi 3 Nisan 2006, http://www.videoturka.net

Soundies. (1940'lar). Jazz, Swing And Bebop Legends in PBS Documentary. Erişim tarihi 21Temmuz 2006, http://www.youtube.com/watch?v=oeSlF2VDck8

Tatlıses, İ. *Fırat*. Video Klip. Erişim tarihi 15 Mayıs 2021, https://www.youtube.com/watch?v=g2hK15LHAjw

Warhol, A. (1963) *Altı Adet Marilyn*, Tuval üzerine ipek baskı ve akrilik, Erişim tarihi 13 Nisan 2006, http://www.identidadeliquida.wordpress.com

Zara. *Tez Gel Yarim*. Video Klip. Erişim tarihi 15 Ocak 2006, http://www.youtube.com/watch?v=kR9-SWUi5fM&feature=fvst

Türk Müziğinde İntihal Ölçümü*

Measurement the Plagiarism in Turkish Music

Prof. Dr. Cihan IŞIKHAN
Dokuz Eylül Üniversitesi
cihan.isikhan@deu.edu.tr
Öğr. Gör. Dr. Mücahit Yalçın ÖZTÜFEKÇİ
İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi
myalcin.oztufekci@ikc.edu.tr
Araş. Gör. İsmail Hakkı PARLAK
Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi
ismail@cs.deu.edu.tr

Özet

İntihal, diğer tüm müziklerde olduğu gibi Türk Müziği'nde de sıkça rastlanılan istenmeyen bir durumdur. Bir müziğin intihal olup olmadığına müziklerin benzerliği incelenerek karar verilebilir. Şimdiye kadar intihal iddiasıyla yargıya taşınan Türk Müzikleri için çok sayıda rapor hazırlanmış, kararlar verilmiştir. Dahası, geniş kitlelerin dikkatini çeken müzikte intihal, hemen her türlü medya ortamında tartışılmıştır. Ancak yakından incelendiğinde bu rapor ve tartışmaların ekseninde algıya dayalı değerlendirmeler vardır. Bu çalışmada, benzerliğin algıya dayalı öznel bir değerlendirmeyle tespit edilebileceği genel kanısının aksine, onun ölçülebileceği üzerinde durulacaktır. Bunun için senaryo gereği benzer olduğu varsayılan iki Türk Müziği'ne perde ayrıştırma ve kesit tespitiyle müziksel analiz/yapısal indirgeme yapılarak onlara yarı insan faktörlü ezgi ayıklama uygulanmış; ayıklanan ezgilerin meldistance fonksiyonunda benzerliği ölçülmüştür.

Anahtar Kelimeler: *Müzikte Teknolojisi, Müzikte İntihal, Türk Müziği.*

Abstract

Plagiarism, is an undesirable situation frequently encountered in Turkish Music as in other kinds of music. Since plagiarism is not an act that can be accepted immediately, it can only be decided whether plagiarism has been committed or not when the similarity of music is examined. Numerous reports have been prepared and decisions have been made for Turkish Music, which has been brought to court with the allegation of plagiarism. However, when examined closely, there are perception-based evaluations at the axis of these reports and discussions. In this study, firstly, melody extraction using the techniques of musical analysis/structural reduction and pitch separation/section detection has been applied two Turkish Music that is supposed to be similar to each other due to the scenario. Secondly, the similarity value of extracted melodies of Turkish Music has been measured by using meldistance function.

Keywords: *Music Technology, Plagiarism in Music, Turkish Music.*

* Bu bildiri, Aralık 2020 ASOS Journal'da yayımlanmış makalemizin genişletilerek revize edilmiş halidir. This study is an extended version of our paper that has been published in ASOS Journal in Dec. 2020.

GİRİŞ

Müzikte benzerlik ölçümünde amaç, en az iki müziğin birbirine ne kadar benzeyip benzemediğini hesaplamaktır ve benzerlik ölçümlerinde başı çeken alan olan müzik sorgulama sistemlerinde şimdiye kadar müzikte benzerlik üzerine çok sayıda çalışma yapılmıştır (Schedl vd., 2014). Bu çalışmaların pek çoğunda ezgi yoğunluktadır (Orio, 2006). Benzerlik ölçmek için müzikte ezgi kullanmak, öncelikle müziğin birçok özniteliği içinden ezgisini ayıklamak demektir (Salamon&Urbano, 2012). Dolayısıyla müzik sorgulama sistemlerinde kullanılan ve aralarında ayıklama ve karşılaştırmanın da olduğu pek çok yöntem ve teknik, müzikte intihal tespiti için kullanılabilir. Genel olarak telif hakları için oluşturulacak böyle bir sistem müzik endüstrisine katkı sağlayacaktır.

Müzikte intihali yapılan üç önemli öznitelik önem sırasına göre ezgi (perdeler), armoni (aralıklar) ve tartımdır (ritm) (Rosen, 2008: 152). Bunlardan yaygın olan, ezgide intihaldir. Dolayısıyla ezgi, benzerlik ölçümünde karşılaştırılması gereken en önemli özniteliktir (Pitt, 2010: 86). Biz bu çalışmada, müzik sorgulama sistemleri için benzerlik karşılaştırma yöntemlerinden biri olan mesafe fonksiyonunu, intihal yapıldığı düşünülen müziklerin benzerlik ölçümlerinde kullanmayı amaçladık. Bunun için ilk olarak karşılaştırılacak müziklerin ses dosyalarından (*audio*) bilgisayar ortamındaki perde ayrıştırma ve kesit tespiti sonrası manuel olarak ezgilerini ayıklayarak onları sembolik verilere çevirdik. Hemen ardından bu ezgilerin müzik teorisi açısından değerlendirmesini yaparak manuel bir elemeden daha geçirdik ve elde kalan son seslerden oluşan iki teksesli ezgiyi mesafe fonksiyonu kullanarak karşılaştırıp müziklerin benzerlik değerini (oranını) hesapladık.

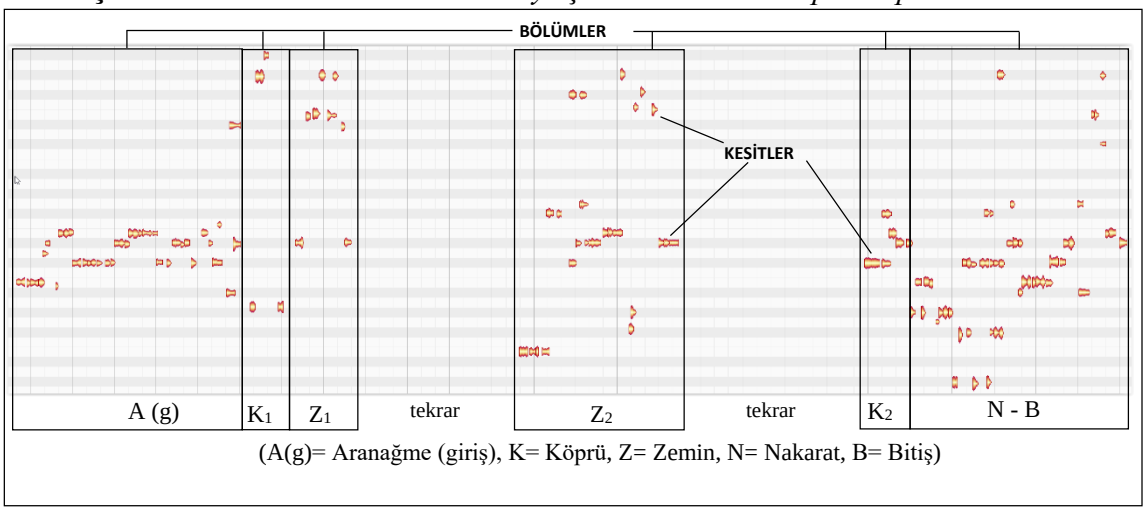
Perde Ayrıştırma ve Kesitler

Hata yapmamak maksadıyla insan algısını halen ezgi ayıklamanın ana unsuru olarak değerlendirirken, bu süreçte bir yazılımın müzisyene kılavuzluk etmesi gerekir. Yani bu yazılım, ayıklanacak ezgi perdeleri için müzikteki tüm perde gruplarını ayrıştırmalıdır. Biz bu perde gruplarına kısaca "kesit" (*intersection*) adını veriyoruz.

Kesitler, müzisyene sağladığı kolaylıkların yanında intihal tespiti sürekli denetimi için de önemlidir. Doğrudan ses dosyasının bir parçası olduklarından, müzisyenin ezgi ayıklama sırasında kendine göre perde ekleme, çıkarma veya değiştirmesini engeller. Ayıklanan ezgi perdeleri sürekli kontrolle kesit sınırları içinde kalacağından benzerlik ölçümünün hatalı sayı döndürme olasılığı yok denecek kadar azdır.

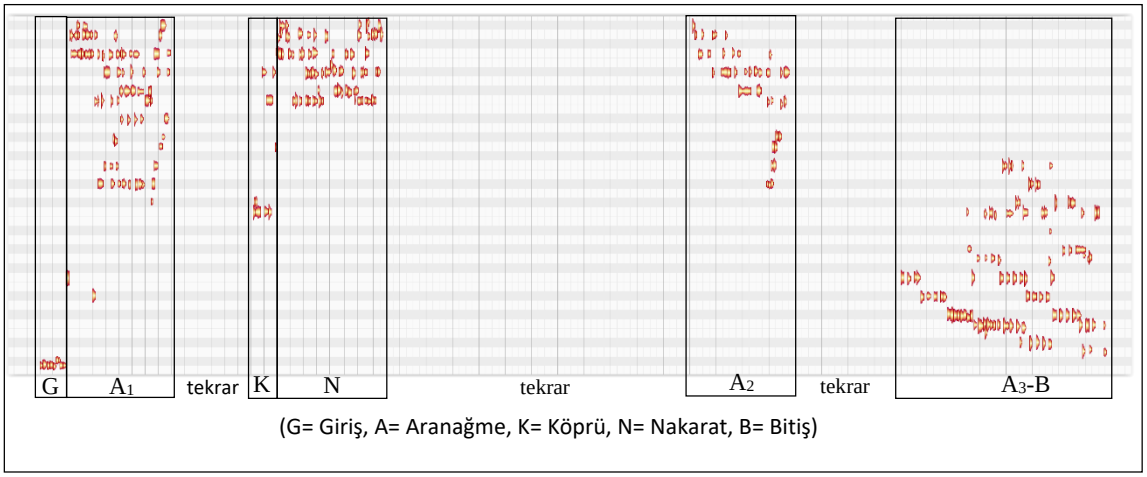
Kesit tespiti için öncelikle müzikten perde ayrıştırmak gerekir. Bu işlem, müzikte var olan tüm perdelerin olabildiğince kesitlere ayrılmasını sağlar. Bu ayrım aynı zamanda müzik seyrini (trafiğini) ortaya çıkarır. Tam karşılığı olmasa da kaba bir benzetmeyle bu işlem, çoksesli müzikten çalgıları ayrıştırarak her çalgının notasını çıkarmaya benzer. Işıkhan (2018) ve Yıldırım (2020), müzik uygulamalarında kullanılan ve bu işi yapabilecek yazılımları tespit ederek, bir müzik havuzunda başarı karşılaştırması yapmıştır. Karşılaştırma sonuçlarına göre çoksesli bir müzikte en iyi perde ayrıştırmayı Celemony Melodyne (CM) yapmaktadır. Bu nedenle bu çalışmada ezgi ayıklamada ilk adım olan perde ayrıştırma ve kesit tespiti için CM kullanılmıştır. Benzerlik ölçümü yapılacak Türk Müziklerine TM1 ve TM2 adı verilmiş ve TM2'nin TM1'den intihal yapılarak oluşturulduğu var sayılmıştır. Dolayısıyla senaryo gereği benzerlik ölçümü yapılacak TM1 ve TM2'nin önce ezgilerinin ayıklanması gerekir. Bunun için her iki müzik perde ayrıştırma için *aynı tonallığa çekilerek* CM içine gönderilmiş ve kesitleriyle birlikte her iki müziğin seyri (trafiği) ortaya çıkarılmıştır (Şekil 1 ve Şekil 2).

Şekil 1: *CM Kullanılarak Perde Ayrıştırma ve Kesit Tespiti Yapılan TM1.*



(A(g)= Aranağme (giriş), K= Köprü, Z= Zemin, N= Nakarat, B= Bitiş)

Şekil 2: *CM Kullanılarak Perde Ayrıştırma ve Kesit Tespiti Yapılan TM2.*



(G= Giriş, A= Aranağme, K= Köprü, N= Nakarat, B= Bitiş)

Müziksel Analiz

Müzikte benzerlik bazen müzik türünün yapısal özelliklerinden kaynaklanabilir. Bazen ezgiler, türün kuralları ve katı yapıları gereği kaçınılmaz olarak benzerlik gösterebilir. Türk Müziği'nde bu çok yaygındır. Çünkü Türk Müziği, diğer sanat müziklerinde olduğu gibi türü gereği makam bağımlı üretilir ve perdeler belli yerlerde kuralcı bir seyir izler. Bu nedenle önerimiz, benzerlik ölçümü yapılmadan önce perdelerin son kez gözden geçirilerek eğer varsa kuralcı perdelerin tespit edilip benzerlik ölçümüne alınmamasıdır. Ezgi ayıklamada bu son ve önemli aşamaya "müziksel analiz" veya "yapısal indirgeme" adını veriyoruz.

Örneğin Hüseyni makamı, karar perdesi 'la (dügah)' olmasına rağmen kendi adını taşıyan perde 'mi (hüseyni)' olduğundan ilk ölçülerde Hüseyni güçlüsü 'mi' eksenli bir seyir izler. Bu kuralcılık nedeniyle benzerlikte 'mi' etrafında doğal bir perde hareketi ortaya çıkar ve ilk ölçülerdeki bu perdeler benzerlik ölçümü öncesi ezgiden atılmalıdır. Bir diğer örnek, Kürdi makamı karar perdesi 'la (dügah)' olmasına rağmen makamın yedeni 'sol (rast)' perdesinde asma kalış yapılırsa, sonrasında 'mib (nim hisar)' merkezcil bir hareket başlar. Bu durumda asma kalış 'sol' ile 'mib' arasındaki tüm perdelerin benzerlik ölçümü öncesi ezgiden atılması gerekir çünkü ortaya çıkan benzerlik kuralcı/zorunlu bir benzerliktir (Şekil 3).

Şekil 3: Hüseyni ve Kürdi Makamları Özelinde Yapısal İndirgeme Örneği (Kaynak: http://www.eksd.org.tr)



Buna göre, müziksel analiz/yapısal indirgeme gereği TM1 ve TM2 ezgileri Türk Müziği yapısal özellikleri ve kuralları çerçevesinde tekrar incelenmiştir. Şekil 4'de bir kısmı gösterilen TM1 ve TM2, Kürdi makam ve sofyan usulde yazılmıştır. Her iki ezgi de akılda kalıcılığı arttırmak adına yakın perdeli ve sekileme ağırlıklı seyir izlemektedir. Ezgiler çıkıcı-inici özelliktedir. Her ikisi de güçlü civarında başlayıp karara yönelir. Usulün sofyan olması, her iki ezgi perdelerinin benzer tartım kalıbıyla dizilmesini sağlar. Bunlara sekileme eklendiğinde, her iki ezgide ağırlıklı olarak 're', 'do', 'sib', 'la' perde merkezcil bir döngü ortaya çıkmaktadır. Ancak her iki ezgide de yukarıda belirtilen Kürdi kuralcı harekete rastlanmamıştır. Her perde bir öncekine göre ezgi bütünlüğü içinde bağımsız yönlere hareket edebilir niteliktedir. Bu nedenle TM1 ve TM2 için benzerlik ölçümü öncesi ezgilere herhangi bir indirgeme işlemi yapılmamıştır.

Şekil 4: TM1 ve TM2 Nakarat Bölümlerinin Bir Kısmı



Benzerlik Ölçümü

Müzikten ayıklanan ezgi, teksesli yapısıyla artık bir dizidir. Bu türden dizilerin benzerlik ölçümü için *distance function, metric* gibi çeşitli Mesafe Fonksiyonları (MF) kullanılabilir. Dolayısıyla MF, bir dizi haline gelen iki ezginin, yani müziklerin benzerlik ölçümünde de kullanılabilir.

MF, dizi benzerliğini ölçerken aslında özelde dizideki iki değerin/dağılımın birbirine olan uzaklığını ölçer. Bunda amaç, birinden diğerine gidilebilecek en kısa yolu saptamaktır. Ezgiye ait perdeler de birer veri olduğuna göre, bir perdeden diğerine gitmek demek, her iki perdenin birbirlerine ne kadar yakın olduklarını ölçmek demektir. Bu ölçümde eğer her iki perde aynıysa gidilecek bir mesafe yoktur (0). Perdeler birbirlerinden ayrıştıkça mesafe de büyüyecek ve benzerlik zayıflayacaktır.

Burada sorun, perde mesafelerinin neye göre hesaplanacağıdır. Mongeau&Sankoff (1990) ve Işıkhan (2006) mesafe için batı müziği armonisinden gelen aralık katsayılarını kullanır (do majör tonallıkta 'do' perdesine en yakınlar 'mi' ve 'sol', katsayıları yüksek; en uzaklar 'fa#' ve 'sol#', katsayıları düşük vs.). Ancak katsayı kullanan bu yöntemlerde armoni, birden fazla değişkene bağlı olduğundan sabit bir sonuç döndürmek zordur. Bu nedenle perdeler arası mesafe ölçümlerinde genellikle aşıttaki

perde sayıları kullanılır. Burada sayı, ezgideki perdelerin ezgi boyunca kaç defa geldiğidir. Bu sayıya bir de perde süreleri eklendiğinde (saniye cinsinden vuruşlar) müzikte iki perde arası mesafe değerleri matematiksel olarak hesaplanabilir hale gelir (Parncutt, 1994).

Bu çalışmanın benzerlik ölçümü aşamasında Eerola&Toiviainen (2004) tarafından MatLab için geliştirilen MIDI Toolbox 1.1 kütüphanesindeki "*meldistance*" fonksiyonu kullanılmıştır[40]. Bu fonksiyonunun ana sözdizimi aşağıdaki gibidir (Eerola&Toiviainen, 2016: 40):

y = meldistance(nmat1, nmat2)

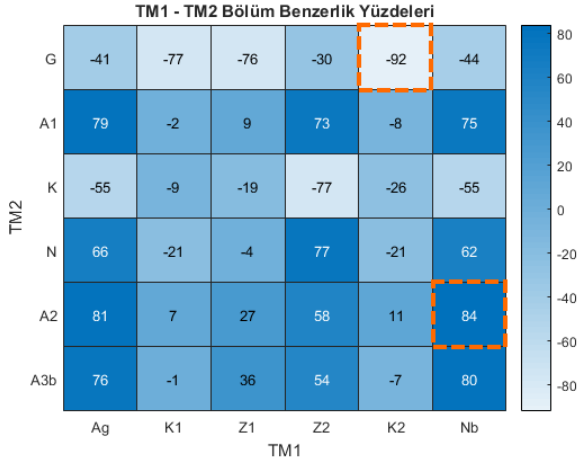
Fonksiyon kısaca, benzerlik ölçümü yapılacak iki ezgiyi (nmat1, nmat2) alır ve ezgiler arasındaki fark değerini 0-2 aralığında döndürür. Fonksiyonun çalıştırılması için zorunlu iki ayrı girdi olan nmat1 ve nmat2, benzerlik ölçümü yapılacak iki ayrı ezginin nota matrisidir (ezgisidir). Bu matrisler aynı kütüphanede bulunan *readmidi* fonksiyonu ile benzerlikleri hesaplanacak MIDI dosyalarından oluşturulur. Aşağıdaki örnekte gösterildiği gibi kullanıldığında *meldistance* fonksiyonu, nmat1 ve nmat2 ile ifade edilen iki ezgiyi perde sınıf dağılımlarına (*pitch class distribution*) göre karşılaştırarak çıkan sonucu ezgiler arasındaki farkı ifade edecek şekilde döndürmektedir.

Sonuç (*y*) 0'a ne kadar yakınsa iki ezgi birbirine o kadar benzer. Aradaki fark 0'dan uzaklaştığında (2'ye yaklaştığında) benzerlik uzaklaşır. *meldistance* fonksiyonundan dönen 0-2 aralığındaki değeri yorumlama kolaylığı olması açısından 100 x (1 - y) formülünde yerine koyarsak, -100 ve +100 aralığında bir değer elde etmiş oluruz. Burada elde edilen değer -100'e yaklaştığında ezgiler arasındaki benzerlik azalır; +100'e yaklaştığında ezgiler arası benzerlik artar.

Ölçüm Sonuçları

TM1 ve TM2'nin Şekil 1 ve Şekil 2'deki perde ayrıştırma ve kesitlerine göre (ezgi ayıklama) ortaya çıkan teksesli ezgileri arasında ölçülen benzerlik yüzdeleri aşağıdaki tabloda gösterilmiştir. TM1 ve TM2'nin tamamı ele alındığında ise iki müzik birbirlerine %85 oranında benzemektedir.

Tablo 1: TM1 ve TM2 Arasındaki Bölümler Arası Benzerlik Değerleri. En Benzer Bölümler Nb ve A2 (%84). En Benzemeyenler K2 Ve G (%-92).



[40] Revize edilerek genişletilen çalışma için bkz. Eerola T. & Toiviainen P. (2016), MIDI ToolBox for MATLAB Manual Book, https://github.com/miditoolbox/

Tablo 1, Şekil 1 ve Şekil 2 ile ortaya çıkan TM1 ve TM2 ezgi bölümleri arasındaki perde sınıf dağılımlarına göre *meldistance* sonuçlarını göstermektedir. TM2'nin N (nakarat) ve A (aranağme) bölümlerinin TM1'in diğer bölümlerine benzerlikleri yakınken; G (giriş) ve K (köprü) bölümlerinin TM1'den giderek ayrıştığı görülmektedir. Bu durum, ezgi benzerliği ölçümünde çeşitli sonuçlar ortaya çıkarmaktadır. Şöyle ki:

1- Bir müziğin tamamı diğeriyle benzer olsa bile çok farklı (hiç benzemez) bölümleri olabilir (TM2 G ve K ile TM1'in tamamı asasındaki gibi).

2- Benzerlik, ancak net bir bölümsel tanımlamayla üzerine gidilecek bir mesele haline gelmelidir. Nakaratlar benziyor, zeminler benziyor vs.…

3- Müzikte net bir tanımlama veya benzer olmayan bölümlerin varlığı, benzerlik ölçümünde ele alınmaması gereken bölümleri ortaya çıkarabilir. Ancak bu bölümlerin benzerlik ölçümünden tamamen atılması yerine, müzikteki kesit veya perde sayılarına göre oranlaması yapılarak benzerlik sonucundan düşülmelidir. Bununla birlikte, benzer olmayanların oranlanmasıyla birlikte, bölümlerin müzikteki önemine göre ağırlık katsayıları ölçüme dahil edilebilir.

Yukarıdaki maddelerin kabulü varsayıldığında, TM1 ve TM2 benzerlik ölçümünde Tablo 1'e göre TM2'nin en benzemez G ve K bölümleri, ezgideki kesit veya perde sayılarına göre oranlanmalıdır. TM2'de toplam perde sayısı 247; G ve K perde sayısı 27'dir. G ve K TM2'nin %11'lik kısmını oluşturduğundan, benzerlik değerinden bu oran düşülebilir. Bu durumda %85 benzerlik değeri %11'lik bir düşüşle yaklaşık **%76** olarak ortaya çıkar.

TARTIŞMA VE SONUÇ

Türk Müziği'nde benzerliğin algıya dayalı öznel bir değerlendirmeyle tespit edilebileceği genel kanısının aksine bu çalışmada, benzerliğin sayısal olarak da ölçülebileceği tartışmaya açılmıştır. Perde ayrıştırma ve kesit tespitiyle başlayıp müziksel analiz/yapısal indirgemeyle sonlanan ezgi ayıklama sonrası, ezgilerin *meldistance* fonksiyonuyla benzerliği ölçülmüş ve çıkan sonuçlar yorumlanmıştır.

Müzikte benzerlik ölçümü; aranılan müziği bulmak, bestelenecek müziğin benzerini sorgulamak vs. gibi çeşitli amaçlar için kullanılabilir. Bu çalışmada ölçümün amacı, Türk Müziği'nde intihal tespitidir. İntihal iddiasıyla yapılan pek çok Türk Müziği incelemesinde uzmanlar yoruma dayalı fikir sunarlar. Oysa benzerlikte ölçüme dayalı sayısal bir sonuç döndürmek, yalnızca bilimsel değil hukuki olarak da birçok kolaylık sağlayabilir.

Türk Müziği'nde benzerlik ölçümü için önce müzikten ezgi ayıklanmıştır. Celemony Melodyne (CM) aracılığıyla perde ayrıştırma ve kesit tespiti uygulanmış, ardından dinleme yapılarak ezgi içeren perdeler diğerlerinden ayıklanmıştır. Bu durum aslında Türk Müziği'nde ezgi ayıklama için yapılacak bilgisayar tabanlı çalışmalar için de bir sonuç göstergesidir: Ayıklanacak ezgi, CM'de çıkan sonuç gibi tınlamalıdır. Diğer taraftan CM üzerinden ezgi ayıklama, kesitler sayesinde tekrarların atılmasını ve bölümlerin ortaya çıkarılmasını sağlar. Böylece müziğin bütünüyle birlikte bölümlerinin de benzerlik ölçümü yapılabilir.

Ezgi ayıklandıktan sonra nota yazımına geçilmiştir. Bunun iki sebebi vardır. İlki, benzerlik ölçümü yapılacak fonksiyonun MIDI verileriyle çalışması nedeniyle MIDI çevrimin notalar üzerinden yapılacak olması; ikincisi, bir sonraki adımda uygulanacak müziksel analiz/yapısal indirgemenin Türk Müziği kuralları içinde yapılacak olmasıdır. Böylece benzerlik ölçümü yapılmadan önce perdelerin son kez gözden geçirilerek eğer varsa kuralcı perdelerin tespit edilip benzerlik ölçümüne alınmaması sağlanmıştır.

Benzerlik ölçümü, Eerola&Toiviainen (2004) tarafından MatLab için geliştirilen MIDI Toolbox 1.1 kütüphanesindeki "*meldistance*" fonksiyonunda yapılmıştır. İlk ölçümde TM1 ve TM2'nin %85 oranda benzediği tespit edilmiştir. Aynı fonksiyonla ikinci adımda yapılan bölümler arası ölçümde TM1(K2) ile TM2(G) -92 değerle en benzemez bölümlerdir. Bu bölümler ezgilerin %11'lik kısmını oluşturduğundan, ilk adımda tespit edilenden bu bölümler çıkarıldığında benzerlik sonucu **%76** olarak ölçülmüştür.

Benzerliği ölçebilmek, telifle ilgili birçok kuruluş tarafından kabul edilebilir bir eşik değer tespiti sunabilir. Tartışılacak konu, hangi değerin eşik olarak kabul edileceğidir. Bu çalışmada çıkan sonuçları değerlendiren müzisyen görüşlerine göre eşik %25-30 olarak tavsiye edilmektedir. Çalışmanın bundan sonrasına iyileştirme ve eşik değeri araştırmalarıyla devam edilmesi planlanmaktadır.

Türk Müziği'nde benzerlik müziğin tamamıyla bölümleri arasında farklılıklar göstermektedir ve bu durum müzikte doğaldır. Tartışılacak konu, intihal yapıldığı iddia edilen bölümün net olarak belirtilmesi gerektiğidir. Çıkan sonuçlar göstermektedir ki, müziğin tamamının intihali mümkün olmakla birlikte Türk Müziği'nde benzerlikler genelde bölümler arasında yaşandığından, bir müzisyen olası bir intihal şikayetinde tüm müziğini değil, intihal yapıldığını iddia ettiği müzikteki bölümünü göstermelidir: Nakarat, giriş, aranağme, köprü, zemin, bitiş, bunların birkaçı veya hepsi. Diğer taraftan bölümlerin kendi içinde Tablo 1'e göre benzerlik sıralaması yapılırsa, en benzemeyen giriş ve köprüden; en benzeyen aranağme ve nakarata kadar önem sırası ortaya çıkmaktadır. Bu sıraya göre ölçüm içinde bir katsayı uygulanırsa, bölümler arası ölçüme gerek kalmadan kesin benzerlik sonucu elde edilebilir.

KAYNAKÇA

Eerola T.&Toiviainen P. (2016), MIDI ToolBox for MATLAB, *Manual Book*, https://github.com/miditoolbox/

Eerola T. & Toiviainen P. (2004), MIR in Matlab: The Midi Toolbox, in Proc. of *5th International Symposium of Music Information Retrieval*, pp. 22–27.

Işıkhan, C., Öztüfekçi M. Y., Parlak İ. H. (2020), Türk Müziği İntihal Tespitinde Benzerlik Ölçümü, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi (ASOS Journal), Yıl:8, Sayı: 111, s. 1-13

Işıkhan, C. (2018). MIDI Dönüştürücü Yazılımların Başarı Karşılaştırması ve MatLab'de Müzik Analizi, *AKÜ Müzik Araştırmaları Dergisi (AMADER)*, Haziran, Cilt 4, Sayı 8, s. 1-11

Işıkhan C. (2006). Dizi Temelli Ezgi Karşılaştırma: Algısal Perde Hiyerarşisinde Tonal-Diyatonik Ayrımı, *Doktora Tezi*, Danışman: Prof. Dr. Yetkin Özer, Yard. Doç. Dr. Adil Alpkoçak, Müzik Bilimleri Anabilimdalı, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Dokuz Eylül Üniversitesi

Mongeau, M. & Sankoff, D. (1990). Comparison of Musical Sequences, *Computers and the Humanities*, Vol. 24, pp. 161-175

Orio N. (2006). Music Retrieval: A Tutorial and Review, *Foundations and Trends in Information Retrieval*, V1 (1), pp-1-90

Parncutt R. (1994). A Perceptual Model of Pulse Salience and Metrical Accent in Musical Rhythms, *Music Perception*, Vol.11 (4), pp. 409-464

Pitt, I. L. (2010). *Economic Analysis of Music Copyright: Income, Media and Performances*, Springer Science & Business Media

Rosen, R. S. (2008), *Music and Copyright*, Oxford University Press

Salamon J.& Urbano J. (2012). Current Challenges in The Evaluation of Predominant Melody Extraction Algorithms, In Proceedings of *International Society for Music Information Retrieval Conference*, October, Porto, Portugal, pp. 289–294

Schedl, M., Gómez G. E., and Urbano, J. (2014). Music Information Retrieval: Recent Developments and Applications, *Foundations and Trends in Information Retrieval*, Sept 12, V.8 (2-3), pp. 127-261

Yıldırım, O. M. (2020). Bilgisayar Tabanlı Müzik Analizinde MIDI ToolBox Kullanımı, *Yüksek Lisans Tezi*, Danışman: Prof. Dr. Cihan Işıkhan, Müzik Teknolojisi Bilimdalı, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Dokuz Eylül Üniversitesi

Türk Müziğinde Makine Öğrenmesiyle Otomatik Tanılama/Sınıflandırma Üzerine Yapılan Akademik Çalışmaların İncelenmesi

A Review of Academic Studies on Automatic Recognition/Classification through Machine Learning in Turkish Music

Çağrı ŞEN
Sinop Üniversitesi, Eğitim Fakültesi
csen@sinop.edu.tr

Özet

Teknolojinin hızlı ilerleyişi, veri depolama ve bu verilere gerektiğinde kolayca erişebilme konusunda çeşitli kolaylıklar sağlamaktadır. Bununla birlikte veriler, çeşitli algoritmalar kullanılarak otomatik olarak sınıflandırılabilmekte veya gruplanabilmektedir. Hayatın her alanında görülen teknolojik gelişmelerin müzik alanına da yansıması sonucu ortaya çıkan çeşitli yönelimlerden biri de yapay zekâ vasıtasıyla gerçekleştirilen müzik sınıflandırmalarıdır.

Çeşitli müzik platformlarında kullanılan ve 'Müzik Bilgi Erişim' sistemleri olarak adlandırılan 'Music Information Retrieval (MIR)', ses sinyallerini otomatik tanılayarak müzik koleksiyonlarını ayırt etmekte ve böylelikle bireylere ya da kurumlara önemli kolaylıklar sağlamaktadır. Örneğin, bu tür bilgi sistemleri ile beğenilen müzik türü tespit edilebilmekte ve beğenilen müziklerle çeşitli benzerlikler gösteren başka müzikler bireye öneri olarak sunulabilmektedir. Bunun yanında, müziğin sayısal ortama aktarılmasıyla veri tabanlarına yüklenen dijital ses dosyaları, derin öğrenme adı verilen yöntemle kümelenebilmektedir. Bu yöntemde, çeşitli algoritmalar kullanılarak yapay sinir ağları vasıtasıyla ses dosyaları tanımlanmakta, müzik türlerine ve hatta enstrümanlara göre organize edilebilmektedir.

Müzik sınıflandırma konusunda uluslararası boyutta yapılan çalışmaların yanı sıra Türk müziğine yönelik çalışmalar da bulunmaktadır. Türk müziği ele alınarak yapılan bu tür çalışmaların sayıca oldukça sınırlı olmasına karşın yapılan sınıflandırma çalışmalarının büyük oranda başarıyla sonuçlandığı görülebilir. Müziksel öğeleri bakımından Türk müziğinin oldukça çeşitlilik ve zenginlik gösterdiği söylenebilir. Bu bakımdan müzik tanılama ve sınıflandırma sistemlerinin özellikle Türk Müziği alanında geniş bir çerçevede kullanım sahasına sahip olduğunu ve araştırmacılara zengin bir içerik sunacağını belirtmek yerinde olacaktır.

Bu çalışmada, Türk Müziği'ne yönelik yapılmış otomatik tanımlama ve sınıflandırma çalışmaları doküman inceleme yöntemiyle incelenmiştir. Yapılan değerlendirmeler neticesinde, bu tür çalışmaların Türk müziğinde muhtemel uygulama alanları ve müzik eğitimine sunabileceği fırsatlar konusunda görüş ve önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: *Türk müziği, Otomatik Tanımlama, Otomatik Sınıflandırma, Derin Öğrenme, Algoritma.*

Abstract

Rapid progress of the technology provides various conveniences for data storage and for accessing such data easily when needed. Moreover, data can be classified or grouped automatically with the use of various algorithms. One of the various tendencies that aroused as a result of the reflection of the technological progress emerging every field of the life on the field of music is the music classifications performed by means of artificial intelligence.

'Music Information Retrieval (MIR)' system, which is used in various music platforms, distinguishes musical collections by identifying sound signals automatically, thus providing individuals or organizations with important conveniences. For example, it is possible to detect liked music genres and to suggest individuals other music that shows various similarities to the liked music as recommendations through such information systems. Moreover, digital audio files that are stored into the databases once the music is transferred into digital environment can be

clustered by means of the method called deep learning. In this method, audio files are described by means of artificial neural networks using various algorithms and can be organized based on music genres, even on musical instruments.

In addition to the international studies on music classification, there are studies for Turkish music, too. Although the number of such studies addressing Turkish music, it can be seen that the classification studies substantially resulted in success. It can be said that Turkish music is quite various and rich in terms of musical elements. In this regards, it would be correct to state that music identification and classification systems have an area of use particularly in the field of Turkish Music in a wide framework and will offer researchers a rich content.

In this study, the automatic identification and classifications studies for Turkish music are evaluated by means of document review method. As a result of the evaluations, opinions and recommendations are presented on the opportunities that such studies can offer for the potential application fields and music education in Turkish music.

Keywords: *Turkish Music, Automatic Recognition, Automatic Classification, Deep Learning, Algorithm.*

GİRİŞ

Gerek nota ve gerekse ses dosyası olarak müzik eserleri, veri depolama amacıyla bilgisayar ortamına aktarılmaya başlandıktan sonra hesaplamalı müzik çalışmaları da hız kazanmıştır. Müziğin sanal ortamda yaratılması, işlenmesi, kaydedilmesi veya analiz edilmesinin yanı sıra müzik teknolojisi içerisinde yer alan ve özellikle son yıllarda disiplinler arası çalışmalarla genişleyen araştırma alanlarından biri de müziksel öğeleri otomatik olarak tanımlama, sınıflandırma ya da müziksel benzerlik bulma üzerinedir (Işıkhan, 2015: 34).

Müzik eserlerinin veri olarak kullanıldığı bu tür araştırmalara örnek olarak müzik türü sınıflandırma (Atsız vd., 2019), enstrüman tanıma (Mousavi vd., 2019), besteci (Uygun vd., 2018) veya müzikal stil (Gallardo, 2018; Hontanilla vd., 2013) tanımlama, müzikal form belirleme (Fejfar vd., 2010), müzik benzerliğini bulma (Park vd., 2005), otomatik beste yapma (López Rincón, 2020), nota ve ses kaydı eşleştirme (Şentürk, 2016), nota veya akor tanıma (Cheng vd., 2008), ritmik özelliklerin analizi (Srinivasamurthy vd., 2014), belli bir coğrafi bölgeye ait müzikleri sınıflandırma (Furqon vd., 2019) vb. uygulamalar gösterilebilir.

Makine öğrenmesi, önceden belirlenmiş örneklerden öğrenerek görüntü, resim veya ses tanıma gibi birçok probleme çözüm getiren yapay zekânın bir alt dalıdır. Makine öğrenmesinde (yapay öğrenmede), eldeki verileri en iyi temsil eden modeli ve parametrelerini bulmak amacıyla geliştirilen algoritmalar kullanılmaktadır. Bu algoritmalar, veride belirli kalıpları arar ve bu kalıplara karşılık gelen etiketlere bakarak öğrenme gerçekleşir, sonrasında ise bu deneyimlerden yararlanarak çıkarım yapabilen sistemler geliştirmeye imkân sağlar. Çeşitli matematiksel ve istatistiksel yöntemlerin bir arada kullanıldığı algoritmalar vasıtasıyla model(ler) oluşturulur ve bu modeller tahmin, kestirim ve sınıflandırma için kullanılır (Adar ve Kılıç Delice, 2019: 928-929).

Makine öğrenmeleri yoluyla yapılan tanılama ve sınıflama çalışmalarında, algısal ve taksonomik olmak üzere iki türlü, fakat birbirini tamamlayan yaklaşım bulunmaktadır. İlki, insanlar tarafından algılanışını açıklayan özellikler bulmaya çalışarak algısal benzerlik türetmeyi hedefler. İkincisi ise önceden belirlenmiş bir taksonomiden yararlanarak yeni gruplar oluşturmayı veya indeksler türetmeyi amaçlar (Herrera-Boyer, Peeters ve Dubnov, 2003: 3-5). Sözü edilen uygulamalar, manuel olarak

gerçekleştirilmesi oldukça uzun vakit alacak bilgilerin saptanmasını veya verilerin analiz edilmesini kolaylaştırabilmektedir.

Literatürdeki otomatik tanımlama ve sınıflandırma çalışmalarının büyük oranda Batı tarzı müziği işlemeye dayalı olması sebebiyle (Bozkurt, Gedik ve Karaosmanoğlu, 2009:804; Moelants vd., 2007:60) uygulamaların da çoğunlukla aynı tür müziğin teorisi ve kuralları üzerine yoğunlaştığı söylenebilir. Son yıllarda diğer kültürlerin müzikleri yanında Türk müziğini de içerecek şekilde bu çalışmaların sahasının genişlediği görülmektedir. Ancak, pozitif bir ivme görülmesine karşın Türk müziği üzerine yapılan çalışmaların halen sınırlı sayıda olduğu ve nadir olarak yürütüldüğü söylenebilir (Bozkurt, Ayangil ve Holzapfel, 2014: 3).

Türk müzik kültürü; Asya'nın önemli bir kısmı ile Anadolu, Trakya ve Balkanlar, Ortadoğu ve Kuzey Afrika'yı da kapsayan oldukça geniş bir coğrafyadaki müzik kültürlerinin bir harmanı gibidir (Budak, 2006: 53). Bu nedenle, müziksel öğeleri bakımından Türk müziğinin oldukça çeşitlilik ve zenginlik gösterdiği söylenebilir. Dolayısıyla, müzik tanılama ve sınıflandırma sistemlerinin özellikle Türk müziği alanında geniş bir uygulama sahasına sahip olduğunu ve araştırmacılara zengin bir içerik sunacağını belirtmek yerinde olacaktır. Ancak, Türk müziği ele alınarak yapılan/yapılacak tanılama ve sınıflandırma çalışmalarında, Türk müziğinin hem kuramsal anlamda hem de icra bakımından kendine has özellikleri nedeniyle bir dizi zorluk ve engelle karşılaşılması kaçınılmazdır (Bozkurt vd., 2009: 804-805).

Bu alanda çalışan birçok araştırmacının ortak görüşüne göre (Benetos ve Holzapfel, 2013:360; Bozkurt, Gedik ve Karaosmanoğlu, 2011:17; Karaosmanoğlu ve Taşçı, 2014:99; Öztürk Şimsek, Bozkurt ve Akan, 2016:1625; Öztürk Şimşek ve Akan, 2018:1335), diğer kültürlerin müzikleri veya başka müzik türleri için geliştirilmiş veri yapısı ve algoritmalar Türk musikisine doğrudan uygulanamamaktadır. Bu nedenle, müzik analizinde kullanılan araç, yöntem ve uygulamaların Türk müziği için yeniden geliştirilerek kullanılması gerektiği ve bu hususta da ihtiyaç bulunduğu söylenebilir. Öte yandan, Türk müziği üzerine hesaplamalı müzik alanında çalışan araştırmacıların sayısı da sınırlıdır. Buna karşın hem algoritma geliştirerek araştırma yürütme hem de veri bakımından Türk müziği alanında oldukça geniş bir çalışma sahası bulunduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Srinivasamurthy ve diğerlerine (2014: 94) göre, Türk müziği de dâhil pek çok müzik kültüründe, dinleyici kitlesi için müziğin keşfedilmesi, anlaşılması ve zenginleştirilmiş bir şekilde sunulması amacıyla kültüre özgü araçlar bulmak güçtür. Bu nedenle müzisyenlere, dinleyicilere ve araştırmacılara müziğe daha bütüncül şekilde yaklaşmalarına yardımcı olabilecek hesaplama araçları sağlamak oldukça değerlidir.

Yapılan/yapılacak çalışmalar hem teorilerde bulunabilecek eksiklikleri gün yüzüne çıkararak bunların çözüm yollarının aranması için ortam ve fırsat yaratabilecek, hem de bilimsel temelleri daha da güçlendirilmiş olarak otomatik işlem yapabilen yardımcı yazılımlarla Türk müziğinin çok daha geniş kesimlere hitap edebilmesine imkân doğacaktır (Kalaycı ve Korukoğlu, 2012: 1).

Yukarıda açıklanan bilgiler ışığında bu çalışmanın amacı, Türk müziği alanında makine öğrenmesiyle gerçekleştirilen otomatik tanılama ve sınıflandırmaya yönelik akademik çalışmaları/yayınları saptamak ve incelemek, bu konuda bir bibliyografya sunmak ve bu çalışma alanının Türk müziğindeki potansiyel uygulama alanlarını ve müzik eğitimine sunabileceği katkıları değerlendirmektir.

Bu genel amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara cevap aranacaktır:

1. İlgili çalışmaların yıllara göre dağılımı nedir?
2. İlgili çalışmaların türlerine göre dağılımı nedir?
3. İlgili çalışmaların yayınlanma/sunulma sahasına göre dağılımı nedir?
4. İlgili çalışmalarda yer alan araştırmacıların sayılarına ve görev yaptıkları mesleki alanlara göre dağılımı nedir?
5. İlgili çalışmaların konu alanlarına göre dağılımı nedir?

YÖNTEM

Bu çalışmada, Türk müziğinde makine öğrenmesiyle yürütülen tanılama ve sınıflandırma çalışmaları ele alınmış, bu yöndeki akademik yayınlar taranarak doküman inceleme yöntemiyle betimsel olarak değerlendirilmiştir.

Araştırma verilerini elde etmek amacıyla, belirtilen konu alanında Türk müziği ele alınarak 2021 yılı Mayıs ayı itibariyle yapılmış akademik yayınlar/çalışmalar çeşitli veri tabanlarında taranmıştır. Bunun için, "Türk müziği/Turkish music, otomatik sınıflandırma/automatic classification, otomatik tanıma/automatic recognition, müzik bilgi erişim/music information retrieval, vb." ifadelerle kapsamlı bir tarama gerçekleştirilmiştir. Elde edilen araştırmaların özetleri ve içerikleri incelenerek çalışmanın kapsamı içerisinde değerlendirilecek olanlar belirlenmiş ve kategorize edilmiştir.

Örneklemin bir listesi bulunmadığından, belirlenen bu çalışmaların kaynakçaları incelenerek anahtar kelimelerle tespit edilemeyen veya ulaşılamayan çalışma olup olmadığı kontrol edilmiş, böylelikle örneklemin büyütülmesi hedeflenmiştir. Tüm bu bağlantılar sonucunda, araştırmalarda referans gösterilen kaynaklarla ilgili döngünün tamamlandığı ve doyuma ulaşıldığı görüldüğünde örnekleme süreci sonlandırılmıştır (Keser Özmantar, 2018:98; Özbaşı, 2019: 123).

Bu çalışma kapsamında ele alınarak incelenen akademik çalışmaların listesi, yayınlandıkları yıllara göre kronolojik sırayla Tablo 1'de verilmiştir:

Tablo 1. Türk Müziğinde Makine Öğrenmesiyle Otomatik Tanılama/Sınıflandırma Üzerine Yapılan Akademik Çalışmalar

No	Yıl	Yayın Adı
1	2005	Automatic classification of 10 Turkish makams
2	2006	Classification of Turkish songs according to makams by using n-grams
3	2008	An automatic pitch analysis method for Turkish maqam music
4	2008	Automatic classification of Turkish traditional art music
5	2009	Classification of Turkish musical instruments
6	2009	Evaluation of the makam scale theory of Arel for music information retrieval on traditional Turkish art music
7	2009	Representations of musical instrument sounds for classification and separation
8	2009	Weighing diverse theoretical models on Turkish maqam music against pitch measurements
9	2010	Pitch-frequency histogram-based music information retrieval for Turkish music
10	2011	Klasik Türk müziği için otomatik notaya dökme sistemi
11	2012	An approach for linking score and audio recordings in makam music of Turkey
12	2012	Automatic transcription of traditional Turkish art music recordings: A computational ethnomusicology appraoach
13	2012	N-gram based statistical makam detection on makam music in Turkey using symbolic data
14	2012	Türk makam müziğinin K-Means algoritması ve yapay sinir ağları kullanılarak sınıflandırılması

15	2012	Türk müziği makamlarının sınıflandırılması için yeni bir yaklaşım: Kombine YSA
16	2013	Automatic transcription of Turkish makam music
17	2013	Score informed tonic identification for makam music of Turkey
18	2014	A hierarchical approach to makam classification of Turkish makam music, using symbolic data
19	2014	Classification of classic Turkish music makams
20	2014	In search of automatic rhythm analysis methods for Turkish and Indian art music
21	2014	Linking scores and audio recordings in makam music of Turkey
22	2014	Towards alignment of score and audio recordings of Ottoman-Turkish makam music
23	2015	A computational analysis of Turkish makam music based on a probabilistic characterization of segmented phrases
24	2015	A method for tonic frequency identification of Turkish makam music recordings
25	2015	A tool for the analysis and discovery of Ottoman-Turkish makam music
26	2015	Klasik Türk müziği makamlarının derin anlama ağları ile sınıflandırılması
27	2015	Section-level modeling of musical audio for linking performances to scores in Turkish makam music
28	2015	Türk makam müziği için otomatik karar perdesi tespiti
29	2015	Türk musikisi sembolik verileri üzerinde hesaplamalı ezgi analizi
30	2016	Classification of classic Turkish music makams by using deep belief networks
31	2016	Composition identification in Ottoman-Turkish makam music using transposition-invariant partial audio-score alignment
32	2016	Computational analysis of audio recordings and music scores for the description and discovery of Ottoman-Turkish makam music
33	2016	Heterofonik Türk müziği eserlerinde değişken kip ayrışım yöntemi ile temel frekans kestirimi
34	2016	Morty: A toolbox for mode recognition and tonic identification
35	2017	A musical information retrieval system for classical Turkish music makams
36	2017	Klasik Türk müziğinde makam tanıma için veri madenciliği kullanımı
37	2017	Monofonik Türk makam müziği eserlerinde iyileştirilmiş değişken kip ayrışım yöntemi ile temel frekans kestirimi.
38	2017	Türk müziği enstrümanlarının öznitelik vektörlerinin çıkarılması ve yapay sinir ağları kullanılarak sınıflandırılması
39	2018	Automatic music generation by true random numbers for Turkish makams
40	2018	Using classification algorithms for Turkish music makam recognition
41	2019	Classification of Turkish makam music: A topological approach
42	2020	A computational analysis on similarities and dissimilarities of acem kürdi, kürdi and muhayyer kürdi makams in Turkish music
43	2021	Deep learning for Turkish makam music composition

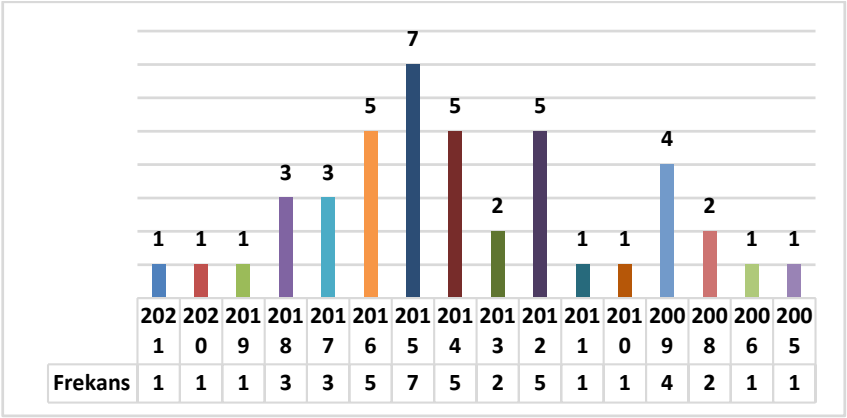
Bu çalışmanın amacı kapsamında yapılan taramada elde edilen verilerin dışında, hesaplamalı müzik alanında yine Türk müziği ele alınarak yürütülen başka araştırmalar da bulunmaktadır (Örneğin, Makine öğrenmesi ile Türk müziğinde duygu analizi, vb.). Ancak bu çalışma, Türk müziğinin kuramsal altyapısından yola çıkarak yürütülen otomatik tanılama ve sınıflandırmaya yönelik araştırmalar ile sınırlandırılmıştır. Söz konusu alanda yapılmış çalışmaların nicelik olarak henüz sınırlı sayıda var olduğu saptandığından bu çalışmaların tümüne örneklemde yer verilmiştir. Tespit edilen çalışmalar, konu alanlarına göre kategorize edilerek sınıflandırılmıştır.

BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde, Türk müziğinde makine öğrenmesiyle otomatik tanılama ve sınıflandırma üzerine yapılmış çalışmaların analiz edilmesi ile elde edilen bulgular, çalışma sorularına uygun grafiklerle ve tablolarla açıklanmış ve yorumlanmıştır.

Türk müziğinde makine öğrenmesiyle otomatik tanılama/sınıflandırma üzerine yapılan akademik çalışmaların yıllara göre dağılımı Grafik 1'de sunulmuştur:

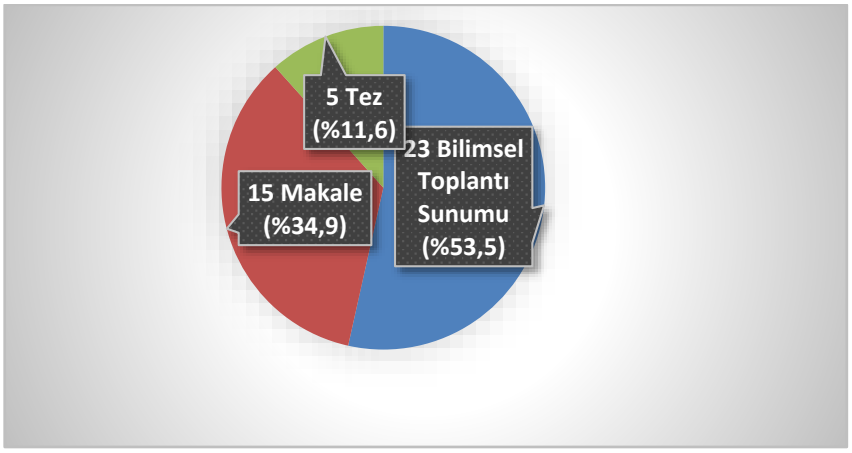
Grafik 1. İlgili çalışmaların yıllara göre dağılımı (n=43)



İlgili çalışmaların yıllara göre dağılımı incelendiğinde, çeşitli dönemlerde ivme kazanmakla beraber genelde bu alanda seyrek olarak çalışıldığını belirtmek yerinde olacaktır. Bu çalışma alanının henüz yeni ve gelişmeye açık olmasının yanında teknolojik gelişmelerle paralelliği göz önüne alındığında keşfedilmeyi bekleyen önemli noktalar ihtiva ettiği söylenebilir. Öte yandan elde edilen bu bulgular, bu alanın gerektiği derecede ilgi görmediği veya müzik teknolojisi ile ilgili ayrı bir uzmanlık gerektirdiği düşüncesini de doğurmaktadır.

Türk müziğinde makine öğrenmesiyle otomatik tanılama/sınıflandırma üzerine yapılan akademik çalışmaların türlerine göre dağılımı Grafik 2'de gösterilmiştir:

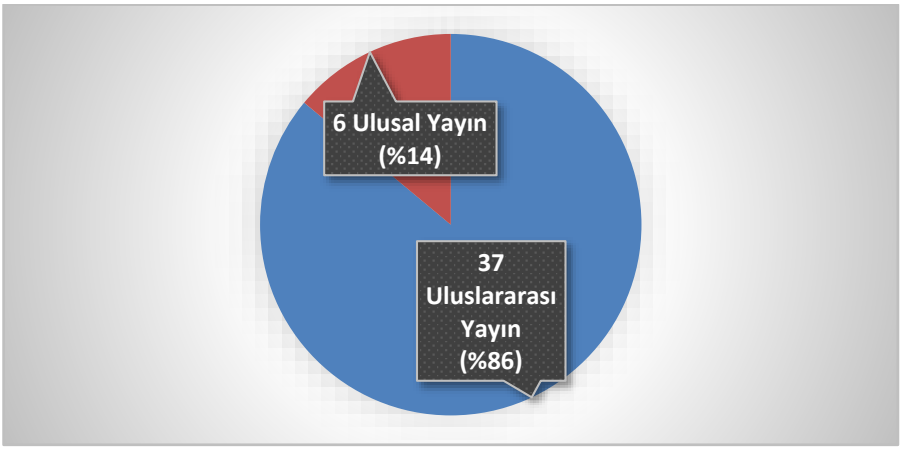
Grafik 2. İlgili çalışmaların türlerine göre dağılımı (n=43)



İlgili çalışmaların türlerine göre dağılımı incelendiğinde bilimsel toplantı (sempozyum, kongre, vb.) sunumlarının ağırlıkta (%53,5) olduğu görülmektedir. Bu alanda çalışan araştırmacıların, yürüttükleri çalışmaları ve sonuçlarını konuyla ilgili geniş kitlelerle paylaşmak adına bunu tercih ettikleri söylenebilir. Öte yandan, önemli bir oranda da (%34,9) bu konuda makale çalışmalarının yürütüldüğü görülmüştür. Tez çalışmalarının azınlıkta kaldığı (%11,6) bulgusuyla ilgili olarak ise henüz yeni ve gelişmeye açık sayılabilecek, ancak ondan daha da önemlisi multidisipliner bir alan olması sebebiyle tez konusu seçiminde tercih edilmemiş olabileceği söylenebilir.

Türk müziğinde makine öğrenmesiyle otomatik tanılama/sınıflandırma üzerine yapılan akademik çalışmaların yayınlanma/sunulma sahasına göre dağılımı Grafik 3'te gösterilmiştir:

Grafik 3. İlgili Çalışmaların Yayınlandığı/Sunulduğu Sahaya Göre Dağılımı (n=43)



İlgili çalışmaların akademik dergi, kongre veya sempozyum gibi yayınlandığı/sunulduğu sahalara bakıldığında bunların büyük oranda (%86) uluslararası platformlar oldukları görülmüştür. Araştırmacıların, hem yaptıkları çalışmaların sonuçlarını daha geniş kesimlerle paylaşmak hem de Türk müziğinin kuramsal altyapısını tanıtmak adına özellikle uluslararası bilimsel platformları tercih etmeleri önemli görülmektedir. Bilindiği üzere geliştirilen her algoritma veya yardımcı araç şimdilik her tür müziğe uygulanamamaktadır. Bu nedenle, Türk müziği temel alınarak yapılan çalışmalarda elde edilen sonuçlar ve uygulamaların uluslararası sahada paylaşılması, dünyadaki başka kültürlere ait geleneksel veya etnik müziklerin hesaplamalı analizinde de yeni ufuklar açacaktır. Bu durum aynı zamanda Türk müziğinin kuramsal temellerinin sağlamlaştırılmasına da katkı sağlayacaktır.

Türk müziğinde makine öğrenmesiyle otomatik tanılama/sınıflandırma üzerine yapılan akademik çalışmalarda yer alan araştırmacıların, görev yaptıkları mesleki alanlara göre toplam yayın sayısı üzerinden tüm araştırmacılar içindeki dağılımı Tablo 2'de gösterilmiştir:

Tablo 2. İlgili Çalışmalarda Yer Alan Araştırmacıların, Görev Yaptıkları Mesleki Alanlara Göre Tüm Araştırmacılar İçindeki Dağılımı

Araştırmacıların Mesleki Alanları	***f***	**%**
Elektrik ve Elektronik Mühendisliği	39	37,50
Müzik/Ses Teknolojileri	25	24,04
Bilgisayar Mühendisliği	22	21,15
Matematik Mühendisliği	6	5,77
Elektronik ve Haberleşme Mühendisliği	4	3,85
Müzikoloji	2	1,92
Matematik ve İstatistik	2	1,92
Geleneksel Türk Müziği	1	0,96
Müzik Eğitimi	1	0,96
Elektronik Mühendisliği ve Bilgisayar Bilimi	1	0,96
İnşaat Mühendisliği	1	0,96
Toplam	**104**	**100**

Bu çalışma kapsamında incelenen 43 araştırmada, Tablo 2'de verilen mesleki alanlara göre toplam 104 araştırmacının görev aldığı belirlenmiştir. Buna göre, ilgili çalışmalarda ağırlıklı olarak sırasıyla Elektrik ve Elektronik Mühendisliği (%37,50), Müzik/Ses Teknolojileri (%24,04) ile Bilgisayar Mühendisliği (%21,15) alanından araştırmacıların yer aldığı görülmüştür. Öte yandan, bazı araştırmacıların birkaç

çalışmada birden görev aldığı belirlenmiştir. Bu bulgular sonucunda, söz konusu alana ilgi duyarak bu konu üzerinde çalışan kişi sayısı da merak konusu olmuştur. Bu nedenle, mesleki alanlara göre yapılan dağılımın, toplam yayın sayısı üzerinden belirlenmesinin yanında kişiler üzerinden de saptanması gereği duyulmuştur. Böylelikle, söz konusu alan üzerinde araştırma yapan kişi sayısı belirlenmeye çalışılmıştır. Buna göre, toplam 43 araştırmadaki tekrar eden isimler belirlenerek ve birleştirilerek mesleki alanlara göre yapılan dağılım Tablo 3'te gösterilmiştir:

Tablo 3. İlgili çalışmalarda yer alan araştırmacıların, görev yaptıkları mesleki alanlara göre toplam kişi sayısı üzerinden dağılımı*

Araştırmacıların Mesleki Alanları	***f***	**%**
Elektrik ve Elektronik Mühendisliği	15	31,9
Müzik/Ses Teknolojileri	7	14,9
Bilgisayar Mühendisliği	14	29,8
Matematik Mühendisliği	2	4,3
Elektronik ve Haberleşme Mühendisliği	1	2,1
Müzikoloji	2	4,3
Matematik ve İstatistik	2	4,3
Geleneksel Türk Müziği	1	2,1
Müzik Eğitimi	1	2,1
Elektronik Mühendisliği ve Bilgisayar Bilimi	1	2,1
İnşaat Mühendisliği	1	2,1
Toplam	**47**	**100**

*Mesleki alanlara göre yapılan dağılım, Tablo 2'deki aynı sıralamayla verildiğinden frekanslara göre yeniden bir sıralama yapılmamıştır.

Tablo 3'te yer alan bulgulara bakıldığında, söz konusu alan üzerinde yapılmış toplam 43 araştırmada görev alan araştırmacı sayısının 47 olduğu görülmektedir. Bunun yanında, araştırmacıların ağırlıklı olarak sırasıyla Elektrik ve Elektronik Mühendisliği (%31,9), Bilgisayar Mühendisliği (%29,8) ile Müzik/Ses Teknolojileri (%14,9) alanlarında branşlaştıkları anlaşılmaktadır. Öte yandan, incelenen araştırmalarda, mesleki alanı mühendislik olan bazı araştırmacıların müzik alanıyla da yakından ilgili oldukları veya müzik teorisi üzerine bilimsel yayınlarının bulunduğu görülmüştür.

Türk müziğinde makine öğrenmesiyle otomatik tanılama/sınıflandırma üzerine yapılan akademik çalışmaların konu alanlarına göre dağılımı Tablo 4'te gösterilmiştir:

Tablo 4. İlgili çalışmaların konu alanı dağılımı

Konu alanı	***f***	**%**
Türk müziği makamlarını tanıma/sınıflandırma	20	45,5
Türk müziğinde perde analizi/karar sesi tespiti	7	15,9
Türk müziğinde nota ile ses kaydını eşleştirme	7	15,9
Türk müziği enstrümanlarını tanıma/sınıflandırma	3	6,8
Türk müziğini otomatik notaya aktarma	3	6,8
Türk müziğinde otomatik beste yapma	2	4,5
Türk müziği usullerini tanıma/sınıflandırma	1	2,3
Türk müziği makamlarını tanımada farklı algoritmaların başarımları	1	2,3
Toplam	**44***	**100**

*Çalışma kapsamında 43 araştırma incelenmiştir. Söz konusu araştırmalardan birinde, tablodaki konu dağılımlarına göre aynı anda iki farklı alanda birden çalışıldığından frekans 44 olarak gösterilmiştir.

Tablo 4'e bakıldığında, incelenen araştırmalarda en çok %45,5 oranıyla Türk müziği makamlarını tanıma/sınıflandırma konusunun ele alındığı görülmektedir. Öte yandan, incelenen araştırmaların çalışma konularına yıllar bazında bakıldığında dikkati çeken bir husus da araştırmacıların yenilikçi arayışlar içerisinde olduklarıdır. Örneğin son dönemlerde yapılan ve bazı makamlarda otomatik beste yapmaya yönelik çalışmalar buna örnek verilebilir. Buradan yola çıkarak araştırmaların yürütüldüğü süreçte var olan teknoloji ve bilgi sistemi içerisindeki mevcut olanakların, ilgili çalışmaların konu alanlarının seçiminde belirleyici olduğu düşünülmektedir. Nitekim yapılan incelemede, hemen her araştırmacının kendilerinden önceki araştırmaların sonuçlarına atıf yaparak geliştirdikleri yöntemi diğerleri ile karşılaştırdıkları görülmüştür. Bununla birlikte, yürütülen çalışmaların hemen hepsinde belli oranda olumlu veya başarılı sonuç elde edildiği görülmüştür. Ancak, Türk müziği usullerini tanıma/sınıflandırma çalışmasında geliştirilen yöntemin yeterli olmadığı, kültüre özgü zorlukların üstesinden gelebilmek için yeni ve daha uygun yöntemlerin geliştirilmesi gerektiği sonucu araştırmacılar tarafından net bir şekilde ifade edilmiştir.

TARTIŞMA, SONUÇ ve ÖNERİLER

Makine öğrenmesi yoluyla müziğin çeşitli öğeleri üzerine hesaplamalı analiz yöntemleri çeşitli disiplinlerden araştırmacıların ilgisini çekmektedir. Bu çalışma, Türk müziği ele alınarak bu alandaki tanılama/sınıflandırma araştırmalarına genel bir çerçeveden bakmak ve mevcut araştırmaların bir bibliyografyasını sunmanın yanında gelecekteki potansiyel araştırmalar için de bir bakış açısı sağlamayı amaçlamaktadır.

Bu çalışmadaki incelemeye dayalı bulguların, bu alanda çalışacak yeni araştırmacılara konu seçiminde fikir vermesi veya araştırmak için henüz girişimde bulunulmamış aynı alanın farklı noktalarında araştırmacılara potansiyel sunması bakımından yararlı olacağı düşünülmektedir. Öte yandan, toplu olarak sunulan ilgili araştırmaların listesi, bu konu üzerinde çalışacak araştırmacılar için bir başvuru niteliği taşıyabilir.

Türk müziğinin, Anadolu ve Trakya'nın yanında Asya'nın önemli bir kısmı, Balkanlar, Ortadoğu ve Kuzey Afrika'yı da kapsayan oldukça geniş bir coğrafyada yaşayan müzik kültürleri ile karakter olarak yakın olduğu veya benzerlik gösteren çeşitli unsurlarının bulunduğu söylenebilir. Buradan yola çıkarak, Türk müziğinin hesaplamalı analiz yöntemleriyle incelenmesi, tanılama veya sınıflandırmaya yönelik çalışmaların yanında müzik bilgi erişim uygulamalarının geliştirilmesi, sözü edilen bu geniş coğrafyadaki müziklerin de dünya kültürüne katkı anlamında yaşatılması, anlaşılması, kuramsal altyapısının zenginleştirilmesi gibi önemli sonuçlar doğuracaktır. Bu düşünceyle paralel olarak Gedik ve Bozkurt'un (2010:1050), Batı tarzı müzik üzerinde köklü bir araştırma alanı haline gelen müzik bilgi erişim sistemlerinin, Batı dışı müzikler için de artan bir ihtiyaç haline geldiği görüşü dikkat çekici bulunmaktadır.

Bu çalışma kapsamında, Türk müziğinde makine öğrenmesiyle otomatik tanılama ve sınıflandırma üzerine yapıldığı tespit edilen toplam 43 araştırma incelenmiş ve çalışmanın amacı doğrultusunda değerlendirilmiştir. Buna göre, 2005-2021 yılları arasında yürütülen 43 araştırmanın Grafik 3'te gösterilen yıllara göre belli dönemlerde yoğunlaştığı, ancak genele bakıldığında bu alanda seyrek olarak çalışıldığı belirlenmiştir.

Yürütülen çalışmaların çoğunlukla (%53,5) sempozyum, kongre, vb. bilimsel toplantılarda sunulmuş olması, araştırma sonuçlarının, alana ilgi duyan çok sayıda araştırmacı ile paylaşılması ve geniş kesimlere duyurulması adına önemli bir tercih olarak görülebilir. Öte yandan, söz konusu alanda yürütülen çalışmaların önemli oranda (%34,9)

akademik dergilerde yayınlanmakla birlikte daha küçük oranda (%11,6) lisansüstü tezlerde araştırma konusu olarak belirlendiği görülmüştür.

Yürütülen çalışmaların %86 oranında uluslararası platformlarda sunulması veya yayınlanması ise yukarıda da belirtildiği üzere Türk müziğinin etki alanını genişletmesinin yanında dünya coğrafyası üzerinde yaşayan diğer geleneksel müzik türleriyle ilgili yeni yapılacak araştırmaların da kapısını aralayacaktır.

İncelenen 43 araştırmanın yürütülmesinde görev alan toplam 104 araştırmacı bulunmaktadır. Bu araştırmacılar ağırlıklı olarak sırasıyla Elektrik ve Elektronik Mühendisliği, Müzik/Ses Teknolojileri ile Bilgisayar Mühendisliği alanlarında mesleki faaliyetlerini sürdürmektedirler. Öte yandan, incelenen araştırmalardaki bazı araştırmacıların birkaç çalışmanın yürütülmesinde görev aldığı görülmüştür. Bunun nedenle, araştırmaları yürüten isimler üzerinden yapılan değerlendirmede toplam 47 araştırmacının bu alanda çalıştığı, mesleki alanlarla ilgili buna göre yapılan dağılımdaki ağırlığın ise sırasıyla Elektrik ve Elektronik Mühendisliği, Bilgisayar Mühendisliği ile Müzik/Ses Teknolojileri branşlarında olduğu görülmüştür. Bu tür çalışmaların, hesaplamalı analiz konusunda alana özgü ve özel yöntemler gerektirmesi bu sonucun bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Bozkurt ve diğerlerine (2014:11) göre, bu alana daha çok hesaplamalı analiz literatürü egemen olduğundan müzikoloji veya müzik eğitiminden araştırmacıların temel olarak bu mühendislik yöntemlerine erişim ve kullanım zorluğu bulunmaktadır. Nitekim, incelenen çalışmalarda müzik eğitimi branşından yalnızca 1 araştırmacının yer aldığı saptanmıştır.

İncelenen araştırmalarda en çok (%45,5) makam tanıma/sınıflandırma konusunun ele alındığı görülmüştür. Sonrasında ise sırasıyla %15,9 oranında perde analizi/karar sesi tespiti ve nota ile ses kaydı eşleştirme, %6,8 oranında da enstrümanları tanıma/sınıflandırma ve otomatik notaya dökme konularının çalışıldığı belirlenmiştir. Tüm araştırmaların konu alanlarına bakıldığında, çalışmanın yürütüldüğü dönemdeki mevcut teknoloji ve bilgi sistemi olanakları çerçevesinde araştırmacıların bilime katkı sağlayacak yenilikçi arayışlar içerisinde oldukları kanısına varılmıştır.

Bu çalışmanın amacı kapsamında gerçekleştirilen tarama, yapılan incelemeler ve elde edilen sonuçlar doğrultusunda aşağıdaki öneriler getirilmiştir:

Müzik teknolojisi ve Türk müziğinin hesaplamalı analizi konularında, uzmanlık ve özel alan ilgisi/bilgisi gerektiren bu tür çalışmaların artırılması için disiplinler arası çalışacak araştırmacılar özendirilmeli ve bireyler arası gerekli bağlantıların kurulması sağlanmalıdır. Türk müziği ele alınarak yapılan bu tür çalışmaların ulusal alanda duyurulmasının yanında, özellikle uluslararası platformlarda gerek akademik yayın gerekse bilimsel toplantılar ile geniş kitlelere duyurulması için teşvik ve destek mekanizmaları yeterli ölçüde çalıştırılmalıdır.

Bu alanda yapılacak yeni çalışmalar, Türk müziğinin kuramsal olarak ve icra bakımından kendisine benzer/yakın karaktere sahip müzik kültürlerinin yaşadığı diğer coğrafyalara da etki ederek onlara örnek teşkil edebilir. Bu nedenle, ilgili çalışmalarda önerilen ya da geliştirilen yöntemler ve yardımcı araçlar, diğer kültürlerin müziklerinde de uygulanmak için potansiyel olarak değerlendirilebilir.

Bu tür çalışmaların artırılması; Türk müziğinin öğrenilmesi, öğretilmesi, yaygınlaştırılması, tanıtılması ve başka kültürlerin müzikleri ile karşılaştırılmasının yanında, geliştirilecek yararlı araçlarla müziğe erişim sistemleri içerisinde Türk müziğinin kullanım sahasının genişletilmesine katkı sağlayacaktır.

Yapılan araştırmaların sonuçlarının paylaşılmasının yanında, geliştirilen yöntemlerin ve yardımcı araçların bazı araştırmacılar tarafından açık erişimli olarak paylaşıldığı görülmektedir. Bu alanın gelişmesi, geliştirilmesi, etkili şekilde kullanılması ve yürütülen çalışmalarda kullanılan araçların ve yardımcı yazılımların paylaşılması tüm alan araştırmacıları tarafından dikkate alınmalıdır.

Müzik teknolojisine ilgi duyan bazı araştırmacıların müzik eğitimine de katkı sağlayacak bazı yazılımlar veya uygulamalar geliştirdikleri bilinmektedir. Ancak, bu çalışma kapsamında incelenen araştırmalarda, yürütülen çalışmaların müzik eğitimine muhtemel katkılarının irdelenmediği görülmüştür. Bu tür araştırmalarda mümkün mertebe müzik eğitimcilerinin de yer alması ve disiplinler arası ortak çalışmalar yürütülmesi sağlanabilir. Yürütülen çalışmaların müzik eğitiminde de değerlendirilmesine yönelik bir alan yaratılabilir. Örneğin, tanımlama ve sınıflandırma çalışmalarında yüksek başarım elde edilen uygulamalar, müzik eğitiminde kullanılmak üzere dijital oyun, test, sınav, vb. çeşitli ders araç-gereç veya materyale dönüştürülebilir.

Geliştirilecek yeni algoritmalarda, kullanılan veri miktarı veya veri setlerinin hacmi artırılarak süre/performans konusunda yapılacak başarım değerlendirmeleri de alanın gelişmesine katkı sağlayacaktır.

Aynı alandaki potansiyel araştırma konuları ise şöyle sıralanabilir:

Makam tanıma ve sınıflandırma çalışmalarına ek olarak makamların seyir özellikleri ve farklılıkları çalışılabilir. Böylelikle, otomatik makam tanıma konusunda daha yüksek başarı elde edilebilir.

Türk müziği bestekârlarının otomatik tanınması konusunda bir çalışma yürütülebilir.

Türk müziği içerisinde yer alan bazı tür ve biçimlerin otomatik tanınması üzerine bir çalışma yapılabilir.

Türk halk müziği repertuvarı içerisinde yer alan türkülerin yöresel özelliklerine göre otomatik sınıflandırma konusu ele alınabilir.

KAYNAKÇA

Adar, T., & Kılıç Delice, E. (2019). Sağlık alanında makine öğrenme algoritmalarının kullanılmasına yönelik bir literatür taraması. *4th International Energy & Engineering Congress*, Gaziantep, Turkey, pp. 928–956.

Atsız, E., Albey, E., & Kayış, E. (2019). Effective training methods for automatic musical genre classification. *Proceedings of the 8th International Conference on Data Science, Technology and Applications*, Prague, Czech Republic, pp. 275–280.

Benetos, E., & Holzapfel, A. (2013). Automatic transcription of Turkish makam music. *Proceedings of the 14th International Society for Music Information Retrieval Conference, ISMIR*, Curitiba, Brazil, pp. 355–360.

Bozkurt, B., Ayangil, R., & Holzapfel, A. (2014). Computational analysis of Turkish makam music: Review of state-of-the-art and challenges. *Journal of New Music Research*, *43*(1), pp. 3–23. https://doi.org/10.1080/09298215.2013.865760

Bozkurt, B., Gedik, A. C., & Karaosmanoğlu, M. K. (2011). Klasik Türk müziği için otomatik notaya dökme sistemi. *2011 IEEE 19th Signal Processing and Communications Applications Conference (SIU)*, Antalya, Turkey, pp. 17–20.

Bozkurt, B., Gedik, A. C., & Karaosmanoğlu, M. K. (2009). Türk müziği için müzik bilgi erişimi: Problemler, çözüm önerileri ve araçlar. *2009 IEEE 17th Signal Processing and Communications Applications Conference*, Antalya, Turkey, pp. 804–807.

Budak, O. A. (2006). *Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi*. Phoenix.

Cheng, H.-T., Yang, Y.-H., Lin, Y.-C., Liao, I.-B., & Chen, H. H. (2008). Automatic chord recognition for music classification and retrieval. *2008 IEEE International Conference on Multimedia and Expo*, Hannover, Germany, pp. 1505–1508.

Fejfar, J., Weinlichová, J., & Šťastny, J. (2010). Musical form retrieval. *MENDEL 2010, 16th International Conference on Soft Computing*, Brno University of Technology, pp. 246–251.

Furqon, M. N., Khadijah, K., Suhartono, S., & Kusumaningrum, R. (2019). Indonesian music genre classification on Indonesian regional songs using deep recurrent neural network method. *2019 3rd International Conference on Informatics and Computational Sciences (ICICoS)*, Semarang, Indonesia, pp. 1–5.

Gallardo, A. M. (2018). *Exploring the Features to Classify the Musical Period of Western Classical Music* [Master thesis]. Technological University Dublin.

Gedik, A. C., & Bozkurt, B. (2010). Pitch-frequency histogram-based music information retrieval for Turkish music. *Signal Processing*, *90*(4), pp. 1049–1063. https://doi.org/10.1016/j.sigpro.2009.06.017

Herrera-Boyer, P., Peeters, G., & Dubnov, S. (2003). Automatic classification of musical instrument sounds. *Journal of New Music Research*, *32*(1), pp. 3–21. https://doi.org/10.1076/jnmr.32.1.3.16798

Hontanilla, M., Pérez-Sancho, C., & Iñesta, J. M. (2013). Modeling musical style with language models for composer recognition. In J. M. Sanches, L. Micó, & J. S. Cardoso (Eds.), *Pattern Recognition and Image Analysis* (pp. 740–748). Springer.

Işıkhan, C. (2015). Müzik endüstrisinde yeni eğilimler: Müzik sorgulama sistemleri. *The Journal of Academic Social Science*, *3*(9), pp. 29–35.

Kalaycı, İ., & Korukoğlu, S. (2012). Türk makam müziğinin K-Means algoritması ve yapay sinir ağları kullanılarak sınıflandırılması. *2012 20th Signal Processing and Communications Applications Conference (SIU)*, Muğla, Turkey, pp. 1–4.

Karaosmanoğlu, M., & Taşçı, F. (2014). Türk musikisi için Symbtr sembolik derlemi üzerinde otomatik ezgi analizi. *Porte Akademik: Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, *10*, pp. 98–115.

Keser Özmantar, Z. K. (2018). Örnekleme yöntemleri ve örneklem süreci. In K. Beycioğlu, N. Özer, & Y. Kondakçı (Eds.), *Eğitim Yönetiminde Araştırma* (pp. 87–110). Pegem.

López Rincón, O. (2020). *Creating A Creator: A Methodology for Music Data Analysis, Feature Visualization, and Automatic Music Composition* [Doctoral thesis]. Universidad de las Américas Puebla.

Moelants, D., Cornelis, O., Leman, M., Gansemans, J., De Caluwe, R., De Tré, G., Matthé, T., & Hallez, A. (2007). The problems and opportunities of content-based analysis and description of ethnic music. *International Journal of Intangible Heritage (Seoul. Print)*, *2*, pp. 58–67.

Mousavi, S. M. H., Prasath, V. B. S., & Mousavi, S. M. H. (2019). Persian classical music instrument recognition (PCMIR) using a novel Persian music database. *2019 9th International Conference on Computer and Knowledge Engineering (ICCKE)*, Mashhad, Iran, pp. 122–130.

Özbaşı, D. (2019). Örneklem belirleme. In K. Yılmaz & R. S. Arık (Eds.), *Eğitimde Araştırma Yöntemleri* (pp. 101–126). Pegem Akademi.

Öztürk Şimşek, B., & Akan, A. (2018). Monofonik Türk makam müziği eserlerinde iyileştirilmiş değişken kip ayrışım yöntemi ile temel frekans kestirimi. *Gazi Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Dergisi*, *33*(4), pp. 1333–1346.

Öztürk Şimsek, B., Bozkurt, B., & Akan, A. (2016). Heterofonik Türk müziği eserlerinde değişken kip ayrışım yöntemi ile temel frekans kestirimi. *24th Signal Processing and Communication Application Conference (SIU)*, Zonguldak, Turkey, pp. 1625–1628.

Park, J.-I., Kim, S.-W., & Shin, M. (2005). Music Plagiarism Detection Using Melody Databases. In R. Khosla, R. J. Howlett, & L. C. Jain (Eds.), *Knowledge-Based Intelligent Information and Engineering Systems* (pp. 684–693). Springer.

Şentürk, S. (2016). *Computational Analysis of Audio Recordings and Music Scores for the Description and Discovery of Ottoman-Turkish Makam Music* [Doctoral thesis]. Universitat Pompeu Fabra.

Srinivasamurthy, A., Holzapfel, A., & Serra, X. (2014). In search of automatic rhythm analysis methods for Turkish and Indian art music. *Journal of New Music Research*, *43*(1), pp. 94–114. https://doi.org/10.1080/09298215.2013.879902

Uygun, T. T., Güran, A., & Akyokuş, S. (2018). Automatic classification of classical music compositions. *2018 26th Signal Processing and Communications Applications Conference (SIU)*, İzmir, Turkey, pp. 1–4.

Türk Müziği Ses Eğitimi Dersine Sistematik Bir Yaklaşım

A Systematic Approach to Turkish Music Voice Training Course

Derya EROĞLU

Atatürk Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı

derya.eroglu@atauni.edu.tr

Özet

Türk müziği yüz yıllar boyunca meşk sistemi aracılığıyla ustadan çırağa aktarılarak günümüze kadar ulaşmıştır. Batı müziği nota sisteminin on dokuzuncu yüz yılın ilk çeyreğinde yaygınlaşmasına kadar Türk müziği öğretimi tamamen meşk sistemine dayalı olarak gerçekleşmiştir. Yirminci yüzyılın başından itibaren yaşanan değişimlerin sonucunda ortaya çıkan solist icrâcılık, biçimsel, artistik ve teknik bakımdan farklılıkları da beraberinde getirmiştir. Türk Müziğinin geleneğinden gelen meşk öğretim yöntemini de göz ardı etmeden, solistlerin ses kullanma becerilerinin gelişimi için sistematik yaklaşımlar zorunluluk haline gelmiştir. Ancak ilgili literatüre göre, Türk Müziği ses eğitimi ile ilgili ortak bir metot ve yaklaşım bulunmamaktadır. Bu çalışmada, Türk Müziği Ses Eğitimi dersi için hazırlanan ders tasarımının, öğrencilerin ses kullanma becerilerine etkilerinin araştırılması amaçlanmaktadır. Araştırmada yöntem olarak eylem araştırması modeli kullanılmıştır. Çalışma grubu, Atatürk Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarında ses eğitimi dersini alan birinci sınıf öğrencilerinden oluşmaktadır. Araştırmanın uygulama ve veri toplama aşaması tamamlanmamış olup veri toplama aracı olarak, video kayıtları, araştırmacı günlüğü, öğrenci günlükleri, performans derecelendirme ölçeği, görüşme formu ve öz değerlendirme formları kullanılmaktadır. Uygulama tamamlandıktan sonra yansıtma aşamasında verilerin analizinden elde edilen sonuçlara göre ders tasarımı gözden geçirilecektir. Bu sunumda araştırmanın, "planlama" aşamasına ve "uygulama ve gözlemleme" aşamasının bir kısmına ilişkin ayrıntılara yer verilecektir.

Anahtar Kelimeler: *Türk Müziği, Ses Eğitimi, Öğretim Tasarımı, Eylem Araştırması.*

Abstract

Turkish music has reached the present day by being transferred from master to apprentice through the mesk system for centuries. Until the Western music notation system became widespread in the first quarter of the nineteenth century, Turkish music teaching was based entirely on the mesk system. Solo vocal performance, which emerged as a result of the changes experienced since the beginning of the twentieth century, brought some differences in terms of form, aesthetics and technique. Systematic approaches have become a necessity for the development of vocal skills of soloists, without ignoring the meşk teaching method which comes from the tradition. However, according to the relevant literature, there is no common method and approach related to Turkish Music voice training. In this study, it was aimed to investigate the effects of the course design prepared for the Turkish Music Voice Training course on the students' ability to use their voices. The action research model was used in this study. The study group consists of first-grade students who take the Voice Training course at Atatürk University Turkish Music State Conservatory. The "acting and observing" phase of the research has not been completed. As data collection tools, video recordings, researcher diary, student diaries, performance rating scale, interview form and self-evaluation forms are used. After the "acting and observing" phase is completed, a formative assessment will be made on the course design in the reflection phase, according to the results obtained from the analysis of the data. In this presentation, details of the "planning" phase of the research and a part of the "acting and observing" phase will be included.

Keywords: *Turkish Music, Voice Training, Course Design, Action Research.*

GİRİŞ

Türkiye Cumhuriyeti kurulduğundan bu yana, ulus devlet olma yolunda atılan adımlar, her alanda olduğu gibi eğitim ve sanat alanında da köklü değişikliklere neden olmuştur. 18. Yüzyıldan itibaren Osmanlı döneminde başlayan batılılaşma hareketleri, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulma aşamasında da etkisini göstermeye devam etmiştir. Kurulan Musiki muallim mektebinde batının müzik anlayışı ile eğitilen öğretmenler yetişmiştir. Cumhuriyet döneminde kurulan müzik eğitim kurumları batı etkisinde kalmış olsa da, bu kurumlarda bir yandan meşk sistemi de devam etmiştir. 1917 yılında kurulan Dârülelhân isimli müzik okulunda Türk müziği resmi olarak okutulmaya başlamıştır. "Sesin teknik olarak eğitiminin ilk defa Dârülelhân'da ortaya çıktığı, radyolarda ve Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarlarında da devam ettiği tespit edilmiştir. Bu amaçla şan tekniğinden ve piyanodan yararlanılması, repertuvar ve üslûp konusunun sesin eğitiminden ayrılması gibi durumlar, sesin eğitilmesi konusunda önemli bir anlayışın oluşmaya başladığının göstergesidir. XX. yüzyılın başından itibaren yaşanan değişimlerin sonucunda ortaya çıkan solist icrâcılık, önceki icrâlara kıyasla artistik ve teknik bakımdan farklılıkları da beraberinde getirmiştir. Biçimsel, artistik ve teknik değişimler birbirleriyle iç içe olsalar da, biçimsel değişim icrâcıların fiziki konumuyla, artistik değişim müzik dışı görsel unsurlarla, teknik değişim de ses kullanma alışkanlığıyla ilgilidir (Tuncel, 2019: 138)."

1975 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı açılmıştır. O günden bu güne, Türk müziği eğitimi veren konservatuvarların sayısı giderek artmaktadır. Günümüzde, Türk Müziği Devlet Konservatuvarlarında (TMDK) ses eğitimi ile ilgili ortak bir metot ve eğitim anlayışı bulunmamaktadır. Bu konu ile ilgili kaynak taraması yapıldığında çeşitli görüşlere rastlanmaktadır.

Bu görüşler;

İtil (2011), Ülkemizde makamsal müzik gerçeği göz önüne alınarak solist ve sanatçı yetiştirmeyi amaç edinen TMDK' da verilen ses eğitimi derslerinin makamsal üslûp ve tavırları da içeren öğretim programıyla desteklenmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Ancak bu anlamda yapılmış bir çalışma olmadığından, Türkçe şarkı söyleme tekniğini geliştirecek bir şarkı söyleme okulunun günümüze kadar oluşturulamadığını savunmaktadır.

Paçacı (2019), Türk müziğinin tümdengelim yöntemi ile öğrenildiğini vurgulamaktadır. "Türk müziği; dinleme, dinleyerek ezberleme ve hafızada oluşan birikim ile ses ve saz icrasının ilerlemesine uygun yapıdadır. Türk müziği perde müziğidir. Perdelerin ahengi bir diziden ve bir makamdan çok daha fazlasını ifade eder". Örneğin, segâh perdesi uşşak ve rast makamında aynı değiştirici işaretle gösterilir. Fakat bu iki makamın seyir karakteri birbirinden farklı olduğu için segâh perdesi farklı renklerde ortaya çıkmaktadır. Batı notası ile diyez bemol kullanılarak yazılan perdeler sabitlenemediği gibi, ancak meşk yaklaşımı ile daha iyi ifade edilebilir. Paçacı, makamsal müziğin inceliklerini öğrenmede kulağın önceden dolu olmasının ve dolayısı ile meşk yaklaşımının önemini vurgulamaktadır.

Davran'a (1997) göre ses eğitiminde temel becerileri kazandırmada ortak bir yöntem belirlenebilir ama kullanılan tekniklerin içeriği öğrencinin, ses aralığına, sağlığına, varsa boğumlanma bozukluklarına uygun şekilde düzenlenmelidir.

Oter (2013), Türk müziğinin yapısına uygun bir eğitim sistemi olması gerektiğinin altını çizmektedir. Türk müziği eğitimi veren pek çok kurumda, ses eğitimi derslerinin batı müziği şan tekniği ile yürütüldüğünü ve bu yaklaşımın doğru olmadığını

vurgulamaktadır. Kendi diline ve müziğine uyumlu olmayan tekniklerle yapılan çalışmaların zaman kaybı olacağını ve ses kusurlarına yol açabileceğini düşünmektedir.

Oysaki; ses eğitimi ve şan eğitimi kavramları temelde aynı davranışları içerse de amaç ve seviyelerine göre farklılık göstermektedir. "Ses eğitimi; içinde konuşma, şarkı söyleme ve şan eğitimi gibi alt ses eğitimi basamaklarını barındıran bir kavramdır. Şan eğitimi; ses eğitiminin içinde, özellikle mesleki müzik eğitimi kapsamında ve ses eğitiminin gerektirdiği temel davranışların üzerinde oluşturulan, ileri teknikle ve artistik düzeyde şarkı söyleyebilmeyi ve sese dayanıklılık kazandırmayı amaçlayan mesleksel, ileri bir ses eğitimidir" (Töreyin, 1998: 11).

Vennard (1967) şöyle ifade eder; Şan eğitiminde, özellikle şan eğitimi için bestelenmiş eserlerin, üst düzey bir teknikle sanatsal boyutla söylenmesi esas alınırken; şarkı söyleme eğitiminde, her tür ve düzeydeki şarkıları doğru, güzel ve etkili söylemeye yönelik davranışların kazandırılması hedeflenir. Şarkı söyleme eğitimi, şan eğitiminin temelidir (Erdoğan, 2008: 18).

Türkiye'de yıllardır süre gelen, Ses Eğitimi ve Şan Tekniği arasındaki kavram karmaşasına son vermek gerekmektedir. Aynı zamanda, geleneklerin kimi zaman bilinçli kimi zaman da içinde bulunulan anın getirileri sebebi ile kesintiye uğradıkları göz ardı edilmemelidir. Her dönem için belli bir eğitim sisteminin gerekliliği söz konusu olduğu için bu değişime direnç göstermek yerine, değişimi iyi analiz etmek ve buna uygun çözümler üretmek gerekmektedir.

İcat edilmiş gelenekler, gelenekler ve göreneklerin ortak özelliği değişmezliktir. Ancak, hayatın değişmezliği mümkün olmadığı için, zaman kavramı, önce görenekleri daha sonra onunla iç içe geçmiş olan gelenekleri kaçınılmaz şekilde değiştirecektir (Hobsbown, 2006:3-4). Dolayısıyla, değişime ve dönüşüme maruz kalan kültür ürünlerinin şeklen aynı kalması da mümkün değildir. Gelenek ve görenekler; zaman ve ihtiyaç olguları ile değişip dönüşse de, sesi eğitmek için kullanılan yaklaşımlar temelde her insan için ortaktır. Bu konuda hem makamsal müzik kültürüne sahip ülkelerin hem de diğer ülkelerin ses eğitimi ile ilgili ortak olduğu konularda hangi metotları takip ettiğine bakmak gerekmektedir.

Nakayama (2004) geleneksel Japon şarkı söyleme stili ile batı klasik şarkı söyleme stilini karşılaştırmıştır. Kaydedilen vokal örnekler, vokal ifadesinin akustik özelliklerini aydınlatmak için analiz edilmiştir. Sonuç olarak, geleneksel Japon şarkı söyleme stilinde boğumlanma çeşitliliğinin daha fazla olduğu anlaşılmıştır.

Gupta ve Rao (2012), Geleneksel Hint müziğinde vokal performansın kalite düzeyinin objektif değerlendirilmesi için nesnel yöntemler araştırmışlardır. Bu amaçla, bir vokal kayıtla, referans olarak alınan başka bir kayıt arasındaki farkın bilgisayar modellemesine yönelik bir yöntem tasarlamışlardır. Sonuçta, perde ana hat (pitch contour) şeklinin polinom eğrisi uyumu yoluyla ile modellenmesinin, objektif değerlendirme için uygun olduğu anlaşılmıştır. Sesini daha iyi kullanan solistlerin, süsleme yapabilme yeteneklerinin örnek modele daha yakın olduğu gözlemlenmiştir.

Kikuchi (2006), piyano öğretimi için yapılan çalışmaların sistematik olduğunu kabul etmektedir. Ses eğitimi ve piyano eğitimini birlikte ele alarak, bütüncül bir yaklaşımla programlamıştır. Piyano metodu kitapları aslında "çalma" olarak tasarlanmıştır ancak "şarkı söyleme yöntemi "dersi de vermektedir. Bu metot; piyano eğitimine paralel olarak yapılan ses eğitimi adım adım şarkı söylemeyi öğretirken, öğrenciyi kendisine eşlik edebilecek düzeye de getirmektedir.

İngiliz kompozitör Richard Miller ise; ister korist ister solist olsun en verimli ses kullanımının estetik açıdan, kulağa gelen en hoş tını olduğunu söylemektedir. Amerika'da, akademik çevrelerde ise solo ses eğitimi ve koro topluluğundaki bir şarkıcıdan beklenenler arasında bir tarih çatışması olduğu bilinmektedir. Aslında buradaki çatışma, dini müziğin toplu icraya yönelik olmasından kaynaklanmaktadır. 18. ve 19 yüzyılda koro için yazılmış ayinler manastır ve kiliselerde icra edilmekteydi. Dolayısıyla solo sesler için tasarlanmış herhangi bir çalışma hazırlanmamıştır (Miller, 1995:31). Bugün ise konser salonları, açık hava konserleri, stüdyolar daha aktif halde kullanılmaktadır. Solo müzik daha ön plandadır. Dolayısıyla solistlerin ihtiyaçlarında değişim ve dönüşüm bağlamında farklılıklar meydana gelmiştir. Konservatuvarların ses eğitimi bölümlerinde okuyan öğrenciler de, eski kültürde yetişmiş şarkıcılardan çok daha farklı taleplerde bulunmaktadır. Aynı durum ülkemizdeki müzik eğitimi için de söz konusudur. Türk müziğinin hassas oluşumunu, hafızadan hafızaya aktarımını göz ardı etmeden, solistlerin ses kullanımlarının gelişimi için farklı yaklaşımlar günümüzde zorunluluk haline gelmiştir.

Müziğin çeşidi ne olursa olsun insan sesini kullanmak için fizyolojik ihtiyaçlar temelde aynıdır. Ancak; yukarıda dayanak olarak gösterilen birçok çalışmanın sonucu olarak da gösterebileceğimiz artikülasyon unsuru, her dilin kendine özgü fonetiği olmasından dolayı farklılık oluşturmaktadır. Örneğin, her dilin sahip olduğu uzun ve kısa ünlüler vardır. Dilimiz uzun ünlüler bakımından zengin bir dildir. Uzun ünlülerin zenginliği dilimizi daha estetik ve akıcı hale getirmiştir. Türkçe'de hemen her ünlünün uzun şekli de bulunduğu için, dilimiz melodili sesler bakımından çok gelişmiştir. Ünlülerimizin sayısı batı dillerinin ünlü sayısından sekiz tane daha fazladır. Türkçe'de ünlüler hece, vurgu ve ton taşıyıcı oldukları için konuşmada ifademiz kuvvetlenmekle birlikte kültürümüze ait şarkı ve türküleri sanatına uygun bir şekilde icra edebilmekteyiz (Coşkun, 2008: 30-40).

Dilimize uygun olarak programlanmış, ses eğitimi dersi öğretim tasarımında nefes, atak, rezonatör kullanımı, farklı ses bölgeleri arasında köprü kurma ve harflerin boğumlanması konularının doğru sıralanması ve ses alıştırmalarının konuları pekiştirecek özellikte olması gerekmektedir. Nefesi doğru kullanarak, vibratöre ilk hamle yapıldıktan sonra, peslik –tizlik farkına göre uygun rezonans bölgelerinde ses geçişlerini aynı mekanik prensiple üretmek için kromatik egzersizlerin uygulama esnasında kullanılması temel becerileri kazandırma açısından faydalı olacaktır. Bu esnada hangi çalgının kullanıldığının önemi yoktur. Ses, vücutta esneklik ve renk kazandıktan sonra her türlü üslup kişinin kendi tercihine göre çalışılır. Piyano eşliğinde ses eğitimi dersi alan bir kişi, meşk sistemi ile birlikte eser öğrenmeye ve üslup kazanmaya devam edebilir.

Problem Durumu

Araştırmanın özellikle odaklandığı nokta, Türk müziğinde ses eğitiminin, kendine özgü eğitim materyallerine sahip olması gerekliliğidir. İlgili araştırmalar tarandıktan sonra, Türk müziği eğitimi veren birçok kurumda ses eğitiminin öğretmenden öğretmene farklılık gösterdiği görülmektedir. Günümüzde öğrencilerin ihtiyacı doğrultusunda olmayan ve belli bir öğretim programı çerçevesinde yapılmayan bu çalışmalar, Türk müziği eserlerini seslendirmeye hazırlık açısından yetersiz kalmaktadır.

Türk müziği repertuvarında bulunan eserlerin çoğu sözlü eser olduğu için, Türk müziğinde insan sesi önemli bir çalgı haline gelmiştir. Meşk, bir öğretim yöntemi olmaktan ziyade, musiki eğitimi için kullanılan bütüncül bir yaklaşımdır. Meşk sistemi, eserleri ezber tekniği ile dikte ettirdiği için, müziğe yeni başlamış bir öğrenciye de, ilerlemiş bir öğrenciye de aynı yaklaşımla eğitim verilmiştir. Öğrencilerin repertuvar

eğitimlerine katkıda bulunan meşk, teknik anlamda bir öğretimi içermemektedir. İnsan sesinin bu kadar önemli olduğu bir müzik türünde, sesin teknik özellikleri yüzyıllar boyunca fark edilememiştir. Aynı durum çalgı eğitimi için de geçerli olmuştur. Tüm bu sebeplerden dolayı ortaya çıkan pedagojik sorunlar, XX. yüzyılın başına gelene dek çalgı ve ses virtüözleri yetişmesine engel olmuştur (Behar, 2015: 172).

Bu durum Türk müziği üzerine yapılan kuramsal çalışmaların yetersizliğine neden olmuştur. Çalgı eğitimi üzerine bazı çalışmalar yapılmış olsa da, Türk müziği ses eğitimi üzerine yaygın olarak kullanılan yaklaşımlar geliştirilememiştir.

İlkeli bir ses eğitimi dersinde; bireye doğru solunum alışkanlığı yanında bedensel ve zihinsel hazırlamada gerekli olan rahatlama, gevşeme ve uyanık olma bilinci kazandırılmalıdır. Sesin doğru ve temiz olarak üretilmesi sağlandıktan sonra, ses uygun rezonans bölgelerine göndermeyi öğretmeli, rezonans bölgelerinde tınlayan ses büyütülmeli, güçlendirilip zenginleştirilmeli, sese pürüzsüz-estetik bir nitelik kazandırılmalıdır. Bireye, şarkı söylemede, artikülasyon mekaniği öğretilerek anlamına uygun tonlama ve vurgulama becerisi kazandırılmalıdır. Ses üretiminde işlevsel organları tanıtma, bu organlar arasında gerçekleştirilen eş zamanlı çalışmayı kavratma ve ses sağlığını koruma konularında bilgi ve uygulama düzeyinde çalışmalar yapılmalıdır (Çevik, 1999 akt. Mustan, 2010: 17-19).

Türk müziğinde ses eğitimi ile ilgili planlı çalışmaların yoksunluğu ve genel bir öğretim yaklaşımının olmaması, sözlü eserleri seslendirmeye hazırlık çalışması açısından yetersiz kalmaktadır. Aynı zamanda, mesleki kariyerlerini ses kullanarak sürdüren bütün profesyonel şarkıcılar için ses sağlığı, uzun ve başarılı bir kariyer açısından büyük önem taşımaktadır. Türk müziği icrası açısından programlı bir şekilde yapılacak olan ses eğitimi çalışmalarının, solistlerin ses sağlığına da olumlu etkileri olacaktır. Sözlü eserlerin icrasına ön hazırlık olarak; nefes ve atak, rezonans kullanımı, artikülasyon bilgisi ve ses sağlığı konuları, sesi üreten organlar ve işlevleri zemininde, sesin özelliklerine göre ve dilimize uygun hecelerle hazırlanmış alıştırmaların, sözlü eserlerin icrasına olumlu etkileri olacağı düşünülmektedir. Bu nedenle, Türkçe ses bilgisi kuralları gözetilerek oluşturulacak piyano eşlikli alıştırmalar, temel konuların sırası ile anlatıldığı teorik ders notları ve Türk müziği sözlü eserlerini de içeren, ders öğretim tasarımının, ses kullanımına etkisinin ölçülmesine ihtiyaç duyulmuştur.

Bu bağlamda, "Türk müziği konservatuvarlarında okutulmakta olan Ses Eğitimi dersinde temel becerileri kazandırmaya yönelik öğretim tasarımının, ses eğitimi dersi alan öğrencilerin ses kullanımlarına etkisi nasıldır?" sorusu araştırmanın problem cümlesini oluşturmaktadır.

Alt Problemler

1. Ses eğitimi dersi öğretim tasarımının, öğrencilerin eser icrası esnasında fiziksel duruşlarına (postürüne) etkisi nasıldır?

2. Ses eğitimi dersi öğretim tasarımının, öğrencilerin eser icrası esnasında abdominal solunumu etkili kullanma becerilerine etkisi nasıldır?

3. Ses eğitimi dersi öğretim tasarımının, öğrencilerin vibratöre yapılan ilk hamleyi kontrol etme becerilerine etkisi

4. Ses eğitimi dersi öğretim tasarımının, öğrencilerin eser icrası esnasında farklı ses bölgelerindeki tını kontrolüne etkisi nasıldır?

5. Ses eğitimi dersi öğretim tasarımının, öğrencilerin eser icrası esnasında, farklı ses bölgeleri arasında köprü kurabilme becerilerine etkisi nasıldır?

6. Hazırlanan ders öğretim tasarımının, öğrencilerin eser icrası esnasında Türkçe sesli ve sessiz harfleri boğumlanmasına (artikülasyona) etkisi nasıldır?

7. Hazırlanan ders öğretim tasarımının, tona veya akora göre sesin temizliğine ve tutarlılığına etkisi nasıldır?

Amaç

Bu araştırmada; Türk Müziği Devlet Konservatuvarlarında okutulan ses eğitimi dersi hazırlanmış bir ders öğretim tasarımının öğrencilerin Türk müziği eserlerini icra etmelerine etkisinin araştırılması amaçlanmaktadır.

Önem

Bu araştırma, Batı müziği ses eğitimi yaklaşımları ve Türkçe ses bilgisi kuralları göz önünde bulundurularak yazılacak ses alıştırmalarını içeren ilk ders öğretim programı olması bakımından önem arz etmektedir. Bu sayede, Türk müziği devlet konservatuvarlarında verilen ses eğitiminin verimliliğinin artacağı beklenmektedir.

Varsayımlar

- Araştırma için seçilen veri toplama yönteminin; nitelik, süre ve maliyet açısından araştırmanın konusuna en uygun olan yöntem olduğu,

- Veri toplamak için kullanılan araç ve tekniklerin, araştırma için gerekli bilgilere ulaşmayı sağlayacak nitelikte olduğu,

- Seçilen öğrencilerin ses kullanımı ve Türk Müziği icrası açısından temel becerilere sahip olduğu varsayılmaktadır.

Sınırlılıklar

Bu araştırma Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Temel Bilimler Bölümü'nde ses eğitimi dersini bireysel çalgı olarak seçecek olan ya da deneye katılmak isteyen birinci sınıf öğrencileri ve on dört haftalık ders saati ile sınırlandırılmıştır.

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan eylem araştırması modeli ile yapılacaktır. Nitel araştırmada, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemleri kullanılır. Bu araştırma yöntemi, algıların ve olayların doğal ortamda reel ve bütüncül biçimde ortaya konması için, nitel bir sürecin izlendiği araştırmadır (Yıldırım ve Şimşek, 2006:39).

"Eylem araştırması, uygulamada yaşanan sorunlara etkin çözümler üretmek amacıyla uygulayıcıların kendi başlarına ya da araştırmacıların yardımıyla uygulama sürecini incelemelerine dayanır" (Şimşek, 2012:99). Eylem araştırması son yıllarda yaygın olarak kullanılan araştırma yöntemlerindendir. Nedeni ise, araştırmacının, söz konusu yöntem ile gerçek bir problem durumu çalışma olanağı bulmasıdır. Eylem araştırması, problem durumunun sorunlarına eş zamanlı müdahale ederek okulun işlevini artırmaya yardımcı olur.

Araştırmaya Ait İşlem Basamakları

Şekil 1.



Araştırma Probleminin Belirlenmesi

Eylem araştırma sürecinin ilk aşaması problemin belirlenmesi aşamasıdır. Eylem araştırmasında araştırmacının, kendi ilgi alanından öte, alan uzmanları tarafından önemli olarak görülen konuların araştırılması gerektiğinin farkında olması gerekir. (Berg ve Lune, 2015: 292).

Bu araştırmanın hazırlık aşamasında, ilgili literatür taraması ve alınan uzman görüşleri doğrultusunda, Türk müziği konservatuvarlarında şarkı söyleme becerileri ile ilgili temel alışkanlıkları kazandıran programlı bir yaklaşımın olmadığı anlaşılmıştır. Buradan hareketle Türk müziği konservatuvarlarında okutulmakta olan Ses Eğitimi dersine yönelik bir ders öğretim tasarımı yapılmasına ihtiyaç duyulmaktadır.

Belirlenen problemin çözümü için nasıl bir ders tasarımı yapılması gerektiği aşağıdaki sorulara verilecek cevaplarla şekillenecektir:

1. Türk müziği Ses Eğitimi dersi alan öğrenciler şarkı söylemeyle ilgili hangi temel becerileri kazanmalıdır?

2. Ses Eğitimi dersini alan öğrencilerin şarkı söylemeyle ilgili temel becerileri yeterli seviyede kazanabilmeleri için nasıl bir ders tasarımı yapılmalıdır?

Öğretimin Tasarlanması

Eylem araştırmacısı problemi daha ayrıntılı tanımlamak ve problemin çözümüne yönelik öneriler elde etmek amacıyla ilgili alanda veri toplar (Yıldırım ve Şimşek, 2008, s:301). İlgili literatür taranarak ses eğitimi dersinde temel beceriler için hangi kazanımların elde edilmesi gerektiği ve bu kazanımların elde edilmesine yönelik olarak hangi içeriğe yer verilmesi gerektiği uzman görüşü alınarak belirlenmiştir. Belirlenmiş olan içerik, üniteler halinde gruplanmıştır. Öğrenme öğretme durumları da belirlenerek içerikte verilen teorik bilgileri uygulamaya yönelik olarak Türkçe ses bilgisine uygun piyano eşlikli alıştırmalar hazırlanmıştır. Ayrıca, her bir ünitenin sonunda verilecek olan parçalar belirlenecektir. Daha sonra her ünitenin sonunda öğrencilerin hedef davranışları kazanma düzeyini ölçmeye yönelik araçlar hazırlanmıştır.

Öğretim Tasarımının Uygulanması

Yapılacak öğretim tasarımı, 2021-2022 öğretim yılı güz döneminde Atatürk Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı (T.M.D.K.) Temel Bilimler Bölümü birinci sınıf bireysel çalgı-ses eğitimi dersinde bir dönem (14 hafta) süresince uygulanacaktır. Haftada iki saat bireysel olarak işlenecek olan dersin bir saati teori, bir saati uygulama olacaktır. Dersin teorik kısmında nefes, rezonans, artikülasyon gibi konularla ilgili bilgiler verildikten sonra, uygulama kısmında ise verilen konulara yönelik olarak hazırlanmış olan alıştırmalar ve eserler verilecektir. Alıştırmalar uygulandıktan sonra, Türk Müziği solfej ve Nazariyatı dersinde öğrenilen temel makamlar ve küçük usullere paralel olarak, repertuvar dersinde geçilecek olan eserler tekrar edilecektir. Öğrendikleri eserlerin solfejleri tekrar edildikten sonra, güftesiyle çalıştırılacaktır. Öğrencilerin zorlandıkları noktalarda motiflerin veya cümlelerin solfej kısımlarını ezberletilecektir. Eser tamamen öğrenildikten sonra ise öğrencilerin notaya bakmadan hafızadan icra etmeleri istenecektir.

Çalışma Grubu

Çalışma grubunun seçiminde amaçlı örnekleme yöntemlerinden olan "ölçüt örnekleme" metodu kullanılacaktır. "Nicel araştırma geleneği içinde gelişen, ancak nitel araştırmacılar tarafından da sınırlı biçimde kullanılan olasılık temelli örnekleme yöntemlerinin tersine amaçlı örnekleme yöntemler, tam anlamıyla nitel araştırma geleneği içinde ortaya çıkmıştır". Bir örnekleme yöntemindeki temel anlayış, önceden belirlenmiş bir dizi ölçütü karşılayan bütün durumların çalışılmasıdır. Burada sözü edilen ölçüt veya ölçütler araştırmacı tarafından oluşturulabilir (Yıldırım ve Şimşek, 2008, s. 111).Araştırmanın çalışma grubu, Atatürk Üniversitesi T.M.D.K. Temel Bilimler Bölümü birinci sınıf bireysel çalgı-ses eğitimi dersini alan öğrencilerden oluşacaktır.

Veri Toplama Tekniği

Eylem araştırmasında sistematik veri toplama süreci gerçekleştirildiği için araştırmacı, araştırmaya başlamadan önce ne tür verilerin, nasıl ve ne sıklıkla toplanacağına karar verir (Kuzu, 2005, s: 36).

Araştırmada kullanılacak olan veri toplama araçları şunlardır:

1.Video kayıtları,

2.Araştırmacı günlüğü,

3.Öğrenci günlükleri,

4.Performans derecelendirme ölçeği,

5.Görüşme formu,

Oluşturulan programın uygulanması esnasında aktif katılımcı gözlemi yapılacak, ders esnasında gerekli görülen durumlarda video kayıtları alınacaktır. "Gözlem, araştırmada ihtiyaç duyulan verilerin insan, toplum ya da doğa gibi belli hedeflere odaklanılarak çıplak gözle ya da bir araç kullanılarak izlenmesi suretiyle toplanması sürecini tanımlar" (Büyüköztürk ve diğerleri, 2010: 143).

İlk derste öğrencilere çalışma ile ilgili bilgi verilecek, veri toplamak için sözlü olarak öğrencilerden izin istenecektir. Öğrencilerle birlikte ortak olarak belirlenecek bir eserin video kaydı istenecektir. Her dersten sonra öğrenciler ve eğitimci tarafından öğrenci günlüğü ve araştırmacı günlüğü tutulacaktır. Süreci değerlendirmek için dönem sonunda öğrencilerle görüşmeler yapılacaktır.

Her ünitenin sonunda öğrencilere eser verilecektir. Bu eserlerden birinin video kaydı dönem sonunda uzmanlar tarafından değerlendirilecektir. Süreç değerlendirme öncesinde uzmanlar çalışma ile ilgili bilgilendirilecektir.

Verilerin Analizi

Verilerin analizi aşamasında, program tasarısı uygulanırken toplanacak olan veriler analiz edilerek yorumlanacaktır. Toplanan verilerin, araştırmanın çeşitli aşamaları ile ilişkilendirilmesi ve anlamlandırılması bağlamında açıklamaları yapılarak yorumlanması yoluna gidilecektir.

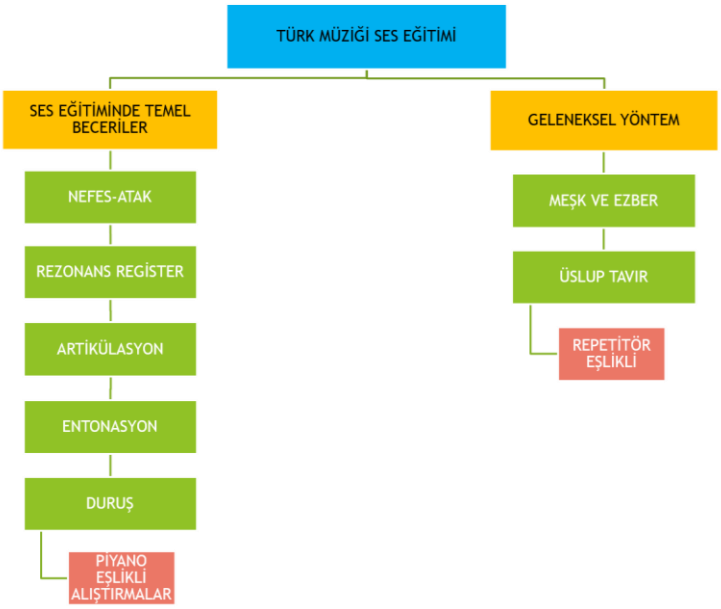
Veri analizi verilerin düzenlenmesi, araştırma soruları çerçevesinde betimlenmesi ve yorumlanması aşamalarından oluşur. Eylem araştırmalarında analiz genellikle süreklilik gösterir; yani veri toplama ile eş zamanlı yürütülür ve toplanacak ek verilerin türü ve niteliğine ışık tutar. Toplanan verilerin analizi araştırmaya konu olan uygulamanın ya da sürecin anlaşılmasını sağlar. Verilerin betimlenmesi ve alan yazın değerlendirmesi çerçevesinde araştırmacı bir takım yorumlara ulaşır ve araştırma problemine ilişkin öneriler ortaya koyar (Yıldırım ve Şimşek, 2008:303).

SONUÇ

2020-2021 öğretim yılı içerisinde salgın koşulları sebebiyle sekiz hafta yüz yüze eğitim yapılmıştır. Bu süreçte pilot uygulama yapılmıştır ve bu uygulamaya altı öğrenci katılmıştır. Uygulama sürecinde öğretim tasarımında uygulanması planlanan üniteler gözden geçirilmiştir. Öğrencilerin rezonans ve register konularını teorik olarak anlamaları ve uygulamaları diğer konulara göre daha fazla zaman almıştır. Konuyu pekiştirmek için biraz daha fazla alıştırma eklenmesi gerektiği sonucuna ulaşılmıştır. Öğrencilerin ünite sonlarında yapılan sınavlarda teorik bilgileri açıklamakta güçlük çektikleri görülmüştür. Konuları anlatırken ders esnasında öğrencilerden tekrar etmeleri istenmesi gerekmektedir. Çünkü açıklayabildikleri konularda uygulama alanında daha iyi performans göstermişlerdir. Ünite sonlarında seçilen eserlerden bazılarını icra etmekte zorlandıkları için bu eserlerin repertuvar dersinde öğrendikleri eserlerden seçilmesi yolu denenmiştir. Ses eğitiminde öğrendikleri temel becerileri repertuvar dersinde sık tekrar ettikleri eserler üzerinde daha iyi uygulayabilmişlerdir.

Literatür tarama sonuçlarına göre, farklı kültürlerde ses eğitiminde temel becerilerin öğretilmesi için öğretim yaklaşımlarının temelde aynı konuları içerdiği, yalnızca dil bilgisi farklılıklarına göre şekillendiği görülmektedir. Geleneksel yöntemler ise tamamen birbirinden farklıdır. Aşağıdaki tablo Türk müziği ses eğitimi dersine yönelik olarak program tasarımını ve uygulamasını bütüncül bir yaklaşım ile ele almaktadır.

Şekil 2.



Bu çalışmada, Türk Müziği ses eğitimi konusunun bir parçası olan ses eğitiminde temel becerilerin öğretimi ile ilgili bir program tasarlanmıştır. Tasarlanan program 2021-2022 öğretim yılı içerisinde uygulanacaktır. Deneysel çalışmanın sonuçları bir sonraki çalışmada paylaşılacaktır.

KAYNAKÇA

Aksoy, N. (2003). Eylem araştırması: Eğitimsel uygulamaları iyileştirme ve değiştirmede kullanılacak bir yöntem. Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi Dergisi. Sayı: 36. 474-489

Altıntaş, Ö. (2010). Geleneksel Türk sanat müziğinde uygulanan ses eğitimi yöntemlerinin incelenmesi (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon.

Aral, A. (2010). Türk halk müziğindeki bozlakların ses tekniği açısından incelenmesi (Yayınlanmamış doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Argun, Y. (2004). Okul öncesi dönemde yaratıcılık ve eğitimi. Ankara: Anı Yayıncılık.

Ayaz, N. (2017). Cumhuriyetin ilanından sonra Türkiye'de ses eğitiminin tarihsel gelişimi. Kalemişi - Türk Sanatları Dergisi, 10, 183-202.

Barışeri, N. (2013). Araştırma yaklaşım ve yöntemleri: müzik eğitiminde uygulamalı araştırmalar. Sanat Eğitimi Dergisi. 1(1), 1-13.

Behar, C. (2014). Aşk olmayınca meşk olmaz (5. bs). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berg, B., Lune, H. (2015). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri,(H.Aydın, Çev), Konya: Eğitim Yayınevi.

Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E., Akgün, Ö.E., Karadeniz, Ş., Demirel F., (2010). Bilimsel araştırma yöntemleri. Ankara: Pagem Yayıncılık

Cevanşir, B., Gürel, G. (1982). Foniatri. İstanbul: Sanal Yayıncılık.

Chen, J., Woollacot, M. H., Pologe, S., Moore, G.P. (2008). Pitch and Space Maps of Skilled Cellists: Accuracy, Variability, and Error Correction. National Library of Medicine, 188

Coşkun, M. V. (2015). Türkçenin Ses Bilgisi. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

Çevik, Suna (1997). Koro Eğitimi Yönetimi Ve Teknikleri. Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.

Demirel, Ö. (2015). Eğitimde program geliştirme. Ankara: Pegem Yayıncılık.

Ebedi, D. (1996). Ses eğitiminde artikülasyon (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Ekici, T. (2008). Müzik öğretmeni yetiştirmede bireysel ses eğitimi dersine yönelik bir program geliştirme çalışması (Yayınlanmamış doktora tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

Erdoğan, S. (2008). Ses eğitiminde terminoloji ve temel kavramlar bazında öğrenci yeterliliklerinin incelenmesi (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

Evman,S., Doğruyol, M.T., Diyaframın Embriyoloji, Anatomi Ve Fizyolojisi, Bulletin of Thoracic Surgery / Toraks Cerrahisi Bülteni . Dec2013, Vol. 4 Issue 4, p225-229. 5p.

Evren G. Fahriye. (2006). Ses Eğitimi Yöntemlerinin Ses Hastalıklarının Tedavisinde Kullanımı. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Konya.

Evren, G. F. (2013). Programlı Bir Ses Eğitimi Kapsamında Dil-Konuşma Öğesi. Dil ve Edebiyat Eğitimi Dergisi, 2(5), 50-60.

Gupta C., Rao P. (2012) Objective Assessment of Ornamentation in Indian Classical Singing. In: Ystad S., Aramaki M., Kronland-Martinet R., Jensen K., Mohanty S. (eds) Speech, Sound and Music Processing: Embracing Research in India. CMMR 2011, FRSM 2011. Lecture Notes in Computer Science, vol 7172. Springer, Berlin, Heidelberg.

Gürhan, D, (2013). Ses Eğitimi Çalışmalarının Politikacıların Konuşma Becerilerine Etkisi, E-Journal of New World Sciences http://dx.doi.org/10.12739/NWSA.2014.9.1.D0146.

Gürhan, D. (2018). Ses Eğitimi Ve Konuşma, Prozodi (Bürün Bilimi) ve Konuşma Çalıştayı, Ankara.

Gürzap, C. (2009). Söz Söyleme ve Diksiyon (13.Basım), Remzi Kitabevi, İstanbul.

Hobsbawm, E., Ranger, T.(1983). The Invention of Tradition, Cambridge University Press, Cambridge.

İşsever, İ. (2004). Ses Eğitiminde Ulusal Okullar. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

İtil, M. (2011). Türk müziği devlet konservatuvarlarında okutulan TSM ses eğitimi dersine yönelik bir öğretim modeli önerisi (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.

Johnson, A. (2015). Eylem araştırması el kitabı. Ankara: Anı Yayıncılık.

Karasar, N. (2009). Bilimsel araştırma yöntemi. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Kartal, M. (2007). Konuşmacılar ve Şarkıcılar için Ses Teknikleri (2.Baskı), SistemYayıncılık, İstanbul.

Kıncal, R. Y. (2006). Eğitim Bilimine Giriş, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara.

Kınık, M. (2010). Güzel sanatlar fakülteleri müzik bölümlerinde bağlama dersi başlangıç düzeyine yönelik öğretim programı önerisi. (Yayımlanmış doktora tezi). Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Entitüsü, Konya.

Kikuchi, W. (2006). Kikuchi Vocal Method. Kikuchi Music Institute, Pittsburgh.

Koral Y. (2011). Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Mezunu Solistlerin Profesyonel İcra Alanlarında Karsılastıkları Problemler Ve Çözüm Önerileri. (Yayımlanmış yüksek lisans tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Kuzu, Abdullah. (2005). Oluşturmacılığa Dayalı Çevrimiçi Öğretim: Bir Eylem Araştırması. (Yayımlanmış Doktora Tezi). Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir.

Miller, R. (1995). The Solo Singer in the Choral Ensemble. The Choral Journal, 35(8), 31-36. Retrieved May 31, 2020, from www.jstor.org/stable/23551228

Miller, R. 1996. The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique. Wadworth Group/Thomson Learning 10 Davis Drive. Belmont CA 94002-3098. USA. s.58,59,163,220,222

Nakayama, I. (2004). Comparative studies on vocal expression in Japanese traditional and western classical-style singing, using a common verse. Proc. ICA2004, 1295-1296.

Oter, S. (2013). "Türk Mûsikîsi Ses Eğitimi" (Ses İcrâcılığında Temel Kavramlar, Alıştırmalar ve Örnek Eserler). … Yayıncılık, Ankara.

Paçacı, G. (2019). Neşriyat-ı Musiki 1. Vakıfbank Kültür Yayınları, İstanbul.

Sabar, G. 2008. Sesimiz (Eğitimi ve Korunması). Pan Yayıncılık, İstanbul.

Saruhan, Ş. (2012). Orta Anadolu Abdalları Ses İcracılığında Register Ve Şarkıcı Formantı Bulguları (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Şen Tuncel, Ö. (2019). Klasik Türk Mûsikîsi Ses İcrâcılığının Tarihsel Seyri (Yayımlanmış doktora tezi). Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Şimşek, A. (2012). Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri. Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

Töreyin, A., M. (2000). Türkiye Türkçesine Uygun Şan Eğitimi, Türk Dili, S.:583, 83-91.

Töreyin, A., M. (2008). Ses Eğitimi Temel Kavramlar- İlkeler- Yöntemler, Ankara: Sözkesen Matbaacılık.

Vennard, W.(1967). Sıngıng The Mechanızm And Tecnıc. A.B., B.Mus., M.Mus, Chairman Voice Departmant, School of Music The University of Southhern California Past Present National Association of Teachers of Singing Carl Fıscher Newyork .

Yıldırım, A ve Şimşek, H. (2008) Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri, Seçkin Yayıncılık, Ankara.

Yiğit, N. (1998). Fonasyon Sistemindeki Anatomik Yapıların Ses Üzerindeki Etkileri (Yayınlanmış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Yurdakul, A. M. (2000). Güzel Şarkı Söyleme Ve Sesi Geliştirmede Kesin Başarının Yolları, Lir Yayıncılık, Ankara.

Türkiye'deki Üniversitelerin Müzik Alanı Dışındaki Programlarında Yapılmış Müzik ile İlişkili Lisansüstü Tezlerin İncelenmesi

A Review on Graduate Dissertations Related to Music Conducted in Programs out of the Field of Music in the Universities in Turkey

Ebru ŞEN

Sinop Üniversitesi Eğitim Fakültesi

esen@sinop.edu.tr

Özet

Günümüzde, üniversitelerin müzik programları dâhilinde yürütülmüş lisansüstü tezlerin, müziğin genel ya da spesifik alanları çerçevesinde ele alınarak incelendiği çeşitli çalışmalara rastlanmaktadır. Bu çalışmanın ana temasını ise üniversitelerin müzik alanı dışındaki programlarında yürütülmüş müzik ile ilişkili lisansüstü tezler oluşturmaktadır. Bu doğrultuda, doküman incelemesi yoluyla bir tarama çalışması gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın örneklemini, 2015-2020 yılları arasında müzik alanı dışındaki programlar tarafından yapılmış "müzik" konu alanı ile ilişkili toplam 393 lisansüstü tez oluşturmuştur. İlgili tezlerin üniversitelere, enstitülere/fakültelere göre dağılımları belirlenerek programlar (anabilim/anasanat dalları, lisansüstü programlar), konu alan kategorileri çerçevesinde sınıflandırılmıştır. İlgili tez başlıklarından yola çıkarak belirlenen konu içerikleri, kategorize edilen konu alanları dâhilinde sunulmuştur. Çalışma sonucunda, 2015-2020 yılları arasında müzik alanı dışındaki programlar tarafından yapılan müzik konu alanındaki lisansüstü tezlerin bibliyografyası oluşturulmuştur. Çalışma sonucunda ulaşılan bulguların ve ilgili bibliyografyanın müzik alanı araştırmacılarına, eğitimcilerine ve öğrencilerine yeni çalışma alanları sunması beklenmektedir.

Abstract

Today, there are various studies in which postgraduate theses that were conducted within the body of the music programs of the universities are researched by being addressed within the general or specific fields of music. The main theme of this study is comprised of the postgraduate theses related to music, which were conducted in programs of the universities out of the field of music. In this direction, a survey study has been performed by means of document review. The sampling of the study is comprised of a total of 393 postgraduate theses that are related to the subject field of "music" and were conducted in programs other than the field of music between the years 2015 and 2020. The distributions of the relevant theses were determined basing on institutes/faculties and the programs (departments/art majors, postgraduate programs) were classified in the framework of their subject field categories. The subject contents that were determined basing on the titles of the relevant theses are presented in the categorized subject fields. As a result of the study, a bibliography of the postgraduate theses in the subject field of music, which were conducted in programs other than the field of music between the years 2015 and 2020, was created. The findings and the bibliography that were reached as a result of the study are expected to offer the researchers, educators, and students of the field of music new fields of study.

GİRİŞ

Çevresel uyaranların artarak algılamaların da değişime uğradığı günümüz dünyasında günlük bireysel ihtiyaçların karşılanmasından bilimsel sorgulamalara kadar farklı düşünme becerilerine ihtiyaç duyulmakta ve problemlere çözüm üretmede çeşitli disiplinlere ait yaklaşım ve yöntemlere başvurma gerekliliği doğmaktadır.

İnsan yaşamında, ilk çağlardan günümüze farklı amaçlar ve ihtiyaçlar dâhilinde var olan müzik, bireyleri ve toplumları birçok alanda etkileyen, yönlendiren ve

biçimlendiren en önemli olguların da başında gelmektedir. Tarihsel süreç içerisinde farklı meslek grubundaki insanların da dikkatini çeken müzik, deneysel çalışmalara fırsat veren ve aynı zamanda pek çok disiplinle bağları olan bir alandır (Nacakçı, 2021: 21; Türkmen, 2021: 5).

Müzik alanının, sanat ve aynı zamanda bir bilim dalı olduğuna dair çeşitli görüşler bulunmakla birlikte bu alanda yapılan çalışmalar müziğin her iki olgu çerçevesinde eğitimsel, folklorik, felsefi, vb. boyutlarını ele almaktadır. Üniversitelerin çeşitli müzik alanı programları kapsamında gerçekleştirilen bu çalışmalar, her müzik programının kendi alanı çerçevesinde geniş ve ayrıntılı bir bilgi edinme ve paylaşma sorumluluğu üstlendiğini de göstermektedir. Bu tür çalışmaların varlığını ve niteliklerini ortaya koymak üzere gerçekleştirilen araştırmalar da aynı zamanda müzik alanında faaliyet gösteren programların sanatsal ve bilimsel katkılarını ortaya koymaktadır.

Günümüzde, müzik alanında belirli konular özelinde yürütülmüş lisansüstü tezlerin tespit edilerek konu alanları kapsamında sınıflandırıldığı ve belirli ölçütler dâhilinde analiz edildiği çalışmalara rastlanmaktadır. İlgili çalışmaların bazılarında (Ayhan, 2006; Demirbatır, 2001; Gençel Ataman, 2019; Karkın, 2011), üniversitelerin sadece müzik programları dâhilinde yürütülen tezlerin ele alındığı, bazılarında (Akıncı, 2018; Alyörük, 2016; Delikara, 2019; Efe ve Sonsel, 2019; Gebeoğlu, 2020; Toptaş, 2013) ise tezlerin müzik alanına ait bir konuda program ayrımına gidilmeksizin incelendiği görülebilir. Nitekim, program konusunda herhangi bir sınırlandırma getirilmemiş çalışmaların da konu alanları (ses eğitimi, çalgı eğitimi, orkestra, müzik teknolojileri, besteciler, müzik bilimleri, vb.) itibariyle çoğunlukla müzik alanına ait programlar tarafından gerçekleştirilmiş olduğu görülebilir.

Müzik alanının, kendi disiplin alanı çerçevesinde geniş bir araştırma seçeneğine sahip olmasıyla birlikte farklı disiplinlere sunacağı katkıları da şüphesiz önem arz etmektedir. Müzik alanında özellikle spesifik konuların ele alındığı lisansüstü tezler alana dair boşlukları doldurmakla birlikte şüphesiz farklı alanlara da katkı sağlamak üzere çeşitli yaklaşım ve yöntemler sunmaktadır. Bunun yanında özellikle farklı disiplinler tarafından gerçekleştirilecek olan müzik alanına dair çalışmalar, müziğin disipliner yanının keşfedilerek bu alanın farklı disiplin alanlarına sanatsal ve bilimsel yönde katkılarının ortaya konulmasını sağlar nitelikte olacaktır.

Sözü edilen düşünceler ışığında bu çalışmada, üniversitelerin müzik alanı dışındaki programları tarafından yürütülmüş müzik konu alanlı lisansüstü tezlerin incelenmesi amaçlanmıştır. Çalışma, farklı disiplinler tarafından müzik olgusunun hangi boyutunun hangi amaçlarla araştırmalara dahil edildiğinin ve ilgili çalışmalarda hangi konular etrafında odaklanıldığının belirlenerek güncel çalışmalardaki müzik alanına ait yeni yönelimlerin ortaya konulması bakımından önemlidir. Araştırma kapsamında oluşturulan bibliyografyanın; araştırmacılara, eğitimcilere ve öğrencilere kaynaklık ederek müzik alanına ait yeni çalışma sahaları sunması beklenmektedir. Çalışmanın genel amacı doğrultusunda, şu sorulara yanıt aranmıştır:

1. Tezlerin üniversitelere göre dağılımı nedir?
2. Tezlerin fakülte ve enstitülere göre dağılımı nedir?
3. Tezlerin programlara (anabilim/anasanat dalları, lisansüstü programlar) göre dağılımı nedir?
4. Tezlerin müzik alanı ile ilişkili konu kapsamları nelerdir?

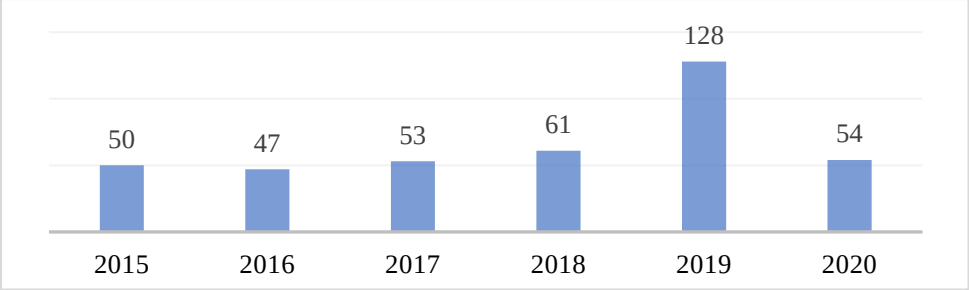
YÖNTEM

Bu araştırma, müzik alanı dışındaki programlar tarafından yapılmış müzik konu alanlı lisansüstü tezlerin doküman incelemesi yoluyla incelendiği bir tarama çalışmasıdır.

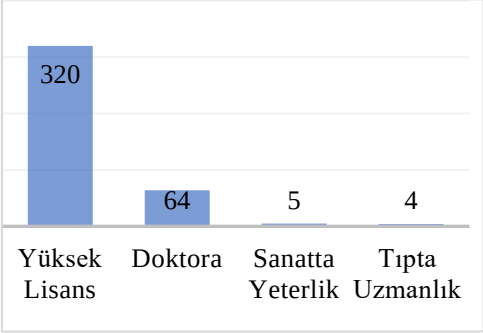
Evren ve Örneklem

Çalışmanın örneklemini, üniversitelerin müzik alanı dışındaki programları tarafından yapılan 320'si yüksek lisans, 64'ü doktora, 5'i tıpta uzmanlık ve 4'ü sanatta yeterlik olmak üzere toplam 393 lisansüstü tez oluşturmaktadır. Örneklemin belirlenmesinde, amaçlı örnekleme kapsamında ölçüt örnekleme (Yıldırım ve Şimşek, 2016:122) yönteminden yararlanılmış olup 2015-2020 yılları ile sınırlandırılmış evren içerisinde, üniversitelerin müzik alanı dışındaki programları (anabilim/anasanat dalları, lisansüstü programlar) tarafından yürütülmüş olma ölçütünü karşılayan tezler örneklem grubuna dâhil edilmiştir. İlgili ölçütü sağlayan tüm tezler araştırma kapsamına alındığından örneklem evrenin tamamını karşılar niteliktedir. İlgili tezlerin yıllara ve akademik derecelere göre dağılımları Grafik 1 ve 2'de gösterilmiştir.

Grafik 1. Tezlerin Yıllara Göre Dağılımı



Grafik 2. Tezlerin Akademik Derecelere Göre Dağılımı



Verilerin Elde Edilmesi

14.05.2021 tarihinde, Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı (YÖK) Ulusal Tez Merkezi veri tabanının detaylı tarama bölümünde "müzik" konu alanı seçilerek gerçekleştirilen tarama sonucunda 2015-2020 yılları arasında müzik konu alanında toplam 2522 teze ulaşılmıştır. Bir diğer yöntem olarak ise genel tarama alanında "müzik" tarama terimi ve "tümü" arama alanı seçilmiş ve bu tarama sonucunda aynı yıllar arasında müzik konu alanında toplam 1102 tezin sıralandığı görülmüştür. Bu doğrultuda, her iki listeleme arasında sayısal olarak büyük bir fark olduğu belirlenmiştir. Bununla birlikte, yapılan karşılaştırmada sayıca fazla olan listenin diğer tarama listesini tam olarak kapsamadığı da anlaşılmıştır. Bu nedenle, örneklemin tamamına ulaşılmak üzere her iki tarama listesi karşılaştırmalı olarak değerlendirmeye alınmıştır. Tarama listelerinde yer alan tezlerin künyeleri doğrultusunda gerçekleştirilen tarama sonucunda müzik alanı

dışında yer alan programlarda 2015-2020 yılları arasında yapılmış toplam 393 müzik ile ilişkili lisansüstü teze ulaşılmıştır.

Verilerin Analizi

Verilerin analizinde nicel ve nitel olmak üzere iki farklı yöntemden yararlanılmıştır. Bu doğrultuda, ilgili tezlerin üniversitelere ve enstitü/fakültelere göre dağılımları belirlenerek elde edilen bulgular frekans ve yüzde tablolarında gösterilmiştir. Tezlerin yürütüldüğü programlar (anabilim/anasanat dalları, lisansüstü programlar) ise konu alanları çerçevesinde 12 başlık altında kategorize edilmiş ve ilgili tablolarda frekans ve yüzde hesaplamaları ile sunulmuştur. Kategorilerin oluşturulmasına yönelik bazı ölçütler belirlenmiş olup örneğin spor, sanat gibi kategoriler içerisinde yer alabilecek ancak bunun yanında eğitimsel amaç taşıyan disiplinler "Eğitim" kategorisi içerisinde değerlendirilmiştir. Benzer şekilde İlahiyat ve Temel İslam Bilimleri anabilim dalları "Felsefe ve Din" kategorisine alınırken, İslam Tarihi ve Sanatları anabilim dallarına "Tarih" kategorisi altında yer verilmesi uygun görülmüştür. İlgili kategorilerin belirlenmesi aşamasında bir alan uzmanın da görüşlerine başvurularak programlar ve kategoriler arasındaki ilişkisel güvenirliğin sağlanmasına çalışılmıştır. Tezlerin konu içeriklerinin belirlenmesi üzere tez başlıklarından yola çıkılmış ancak bazı durumlarda tez özetlerine de başvurulmuştur. Bu doğrultuda elde edilen veriler kategorize edilmiş ve sadeleştirilmiş olarak 12 kategoriden oluşan konu alanları çerçevesinde sunulmuştur.

BULGULAR

Bu bölümde, Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı (YÖK) Ulusal Tez Merkezi'nden ulaşılan üniversitelerin müzik alanı dışındaki programlarında 2015-2016 yılları arasında yapılmış toplam 393 lisansüstü teze ait bulgular ve yorumlar yer almaktadır.

Tablo 1. Tezlerin Üniversitelere Göre Dağılımı

Üniversite Adı	f	%	Üniversite Adı	f	%
Marmara Üni.	36	9,2	Adnan Menderes Üni.	3	0,8
İstanbul Üni.	21	5,3	İstanbul Üni. - Cerrahpaşa	3	0,8
Hacettepe Üni.	14	3,6	Mersin Üni.	3	0,8
Ankara Üni.	14	3,6	Fırat Üni.	2	0,5
Gazi Üni.	14	3,6	Muğla Sıtkı Koçman Üni.	2	0,5
İstanbul Bilgi Üni.	13	3,3	Pamukkale Üni.	2	0,5
Ege Üni.	10	2,5	Ağrı İbrahim Çeçen Üni.	2	0,5
Süleyman Demirel Üni.	10	2,5	Balıkesir Üni.	2	0,5
Üsküdar Üni.	9	2,3	Haliç Üni.	2	0,5
Mimar Sinan Güz. San. Üni.	9	2,3	İstanbul Kültür Üni.	2	0,5
Dokuz Eylül Üni.	9	2,3	İstanbul Medeniyet Üni.	2	0,5
Ondokuz Mayıs Üni.	9	2,3	İstanbul Okan Üni.	2	0,5
Bursa Uludağ Üni.	8	2,0	Uşak Üni.	2	0,5
Boğaziçi Üni.	8	2,0	İstanbul Şehir Üni.	2	0,5
Akdeniz Üni.	7	1,8	Hitit Üni.	2	0,5
İstanbul Teknik Üni.	7	1,8	Çukurova Üni.	2	0,5
Selçuk Üni.	7	1,8	Munzur Üni.	1	0,3
Sivas Cumhuriyet Üni.	7	1,8	Gümüşhane Üni.	1	0,3
Abant İzzet Baysal Üni.	6	1,5	Mehmet Akif Ersoy Üni.	1	0,3
Maltepe Üni.	6	1,5	İzmir Ekonomi Üni.	1	0,3
Kocaeli Üni.	6	1,5	Sakarya Üni.	1	0,3
Yıldız Teknik Üni.	6	1,5	Hasan Kalyoncu Üni.	1	0,3
Orta Doğu Teknik Üni.	6	1,5	Ankara Yıldırım Beyazıt Üni.	1	0,3
İstanbul Medipol Üni.	5	1,3	Abdullah Gül Üni.	1	0,3
Gaziantep Üni.	5	1,3	Amasya Üni.	1	0,3
İnönü Üni.	5	1,3	Ankara H. Bayram Veli Üni.	1	0,3
Bahçeşehir Üni.	5	1,3	Doğuş Üniversitesi	1	0,3

İhsan Doğramacı Bilkent Üni.	5	1,3	Erciyes Üniversitesi	1	0,3
Harran Üni.	5	1,3	Eskişehir Osmangazi Üni.	1	0,3
Kırşehir Ahi Evran Üni.	5	1,3	Hatay Mustafa Kemal Üni.	1	0,3
İstanbul Aydın Üni.	4	1,0	İstanbul Arel Üni.	1	0,3
Trakya Üni.	4	1,0	İstanbul Gelişim Üni.	1	0,3
Anadolu Üni.	4	1,0	İstanbul Sabahattin Zaim Üni.	1	0,3
Atatürk Üni.	4	1,0	İzmir Kâtip Çelebi Üni.	1	0,3
Başkent Üni.	4	1,0	Karadeniz Teknik Üni.	1	0,3
Galatasaray Üni.	4	1,0	Sabancı Üni.	1	0,3
Necmettin Erbakan Üni.	4	1,0	Sanko Üni.	1	0,3
Sakarya Üni.	4	1,0	Turgut Özal Üni.	1	0,3
Van Yüzüncü Yıl Üni.	4	1,0	Ufuk Üni.	1	0,3
Çanakkale Onsekiz Mart Üni.	4	1,0	Yaşar Üni.	1	0,3
Tokat Gaziosmanpaşa Üni.	4	1,0	İstanbul Ticaret Üni.	1	0,3
Yeditepe Üni.	4	1,0	Bandırma Onyedi Eylül Üni.	1	0,3
Düzce Üni.	3	0,8	Yozgat Bozok Üni.	1	0,3
Sağlık Bilimleri Üni.	3	0,8			
Toplam				**393**	**100**

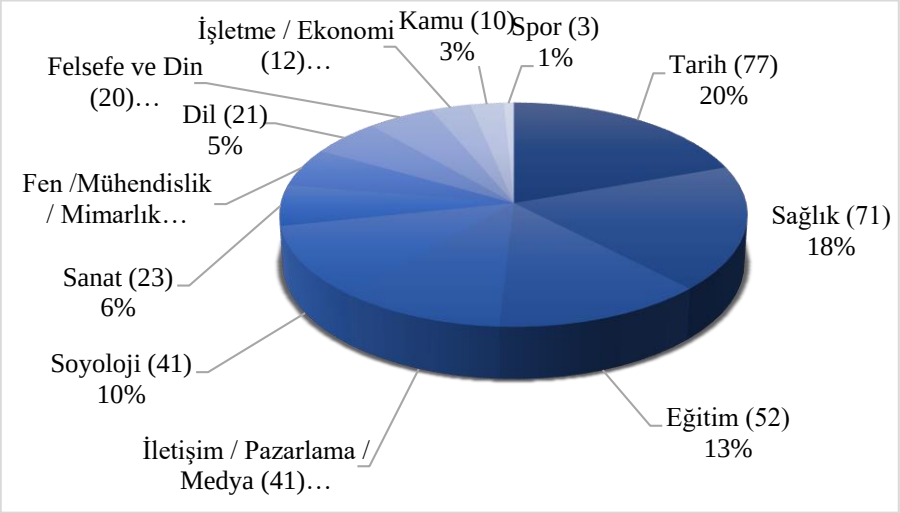
Tablo 1'e bakıldığında, 393 tezin 87 farklı üniversite bünyesinde yürütüldüğü anlaşılmaktadır. Buna göre, en çok tez sayısına sahip üniversite Marmara Üniversitesidir. İkinci sırada ise İstanbul Üniversitesi gelmektedir. Bu kurumların devamında sırasıyla Hacettepe, Ankara, Gazi, İstanbul Bilgi, Ege ve Süleyman Demirel Üniversiteleri yer almaktadır. 8 üniversitede 10 ve üzerinde tez yürütülmüştür. 5 ve 5'in altında tez sayısına sahip 64 üniversitenin 27'sinde ise sadece 1 tez bulunmaktadır.

Tablo 2. Tezlerin Fakülte ve Enstitülere Göre Dağılımı

Fakülte / Enstitü	**f**	**%**
Sosyal Bilimler Enstitüsü	246	62,6
Sağlık Bilimleri Enstitüsü	49	12,5
Eğitim Bilimleri Enstitüsü	42	10,7
Fen Bilimleri Enstitüsü	17	4,3
Güzel Sanatlar Enstitüsü	8	2,0
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü	7	1,8
Lisansüstü Programlar Enstitüsü	6	1,5
Tıp Fakültesi	4	1,0
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü	4	1,0
Eğitim ve Araştırma Hastanesi	2	0,5
Yaşayan Diller Enstitüsü	2	0,5
Yönetim Bilimleri Enstitüsü	1	0,3
Adli Tıp Enstitüsü	1	0,3
Enformatik Enstitüsü	1	0,3
Kış Sporları ve Spor Bil. Ens.	1	0,3
Mevlâna ve Araştırmaları Enstitüsü	1	0,3
Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü	1	0,3
Toplam	**393**	**100**

Tablo 2'ye bakıldığında tezlerin büyük çoğunluğunun (n=246) Sosyal Bilimler Enstitüleri'nde yürütülmüş olduğu görülmektedir. Bu yanında Sağlık Bilimleri ve Eğitim Bilimleri Enstitüleri'nde yürütülen tezlerin sayısı diğer birimlere göre oldukça yüksektir. Fen bilimleri enstitülerinde yürütülen tezlerin sayısı da dikkat çekicidir. Bunun dışında yer alan çeşitli birimlerde yürütülen tez sayıları 10'un altında olmakla birlikte toplam 6 birimde sadece 1 tez bulunmaktadır.

Grafik 3. Anabilim/Anasanat Dalları ve Lisansüstü Programların İlgili Olduğu Konu Alan Kategorileri



Grafik 3, tez künyeleri doğrultusunda elde edilen ve 145 farklı isim ile anılan programın (anabilim/anasanat dalları, lisansüstü programlar) 12 kategori başlığı altındaki dağılımlarını göstermektedir. Buna göre müzik alanı dışındaki programlar tarafından gerçekleştirilen tezlerin yarısı, "Tarih", "Sağlık" ve "Eğitim" kategorilerinde yer alan disiplinlere aittir. Tezlerin diğer yarısı ise "İletişim/Pazarlama/Medya", "Sosyoloji", "Sanat", "Fen/Mühendislik/Mimarlık", "Dil", "Felsefe ve Din", "İşletme/Ekonomi", "Kamu" ve "Spor" kategorileri altında sıralanmışlardır.

Çalışmanın bu bölümünden itibaren tablolarda, 12 kategorinin her birinde yer alan programlar (anabilim/anasanat dalları, lisansüstü programlar) görülmektedir. Tez künyelerinden elde edilen programlara ait isimler, ilgili tablolarda herhangi bir değişikliğe uğratılmadan gösterilmiştir. Dolayısıyla, birebir aynı ya da ortak çalışma alanlarına sahip olduğu düşünülen benzer isimler altındaki disiplinler bir arada değerlendirilmiştir.

Tablo 3. Tezlerin Tarih Kategorisinde Yer Alan Programlara Göre Dağılımı

No	Tarih Alanı ile İlişkili Programlar	f	%
1	İslam Tarihi ve Sanatları	64	83,1
2	Tarih	10	13,0
3	Arkeoloji	1	1,3
4	Genel Türk Tarihi	1	1,3
5	Sanat Tarihi	1	1,3
Toplam		**77**	**100**

Tablo 3'e bakıldığında, tarih kategorisinde 5 disiplin alanında toplam 77 tezin yer aldığı görülmektedir. İlgili tezlerin çoğunluğu (%83,1) "İslam Tarihi ve Sanatları" anabilim dallarında yürütülmüştür. Aynı zamanda bu oran, "İslam Tarihi ve Sanatları" anabilim dallarının, 12 kategori başlığı altında yer alan programlar arasında en fazla tez sayısına (n=64) sahip olduğunu da göstermektedir.

Tablo 4. Tezlerin Sağlık Kategorisinde Yer Alan Programlara Göre Dağılımı

No	Sağlık Alanı ile İlişkili Programlar	f	%
1	Hemşirelik (21) Hemşirelik Esasları (2) Psikiyatri Hemşireliği (1) İç Hastalıkları Hemşireliği (2) Kadın Sağlığı ve Hastalıkları Hemşireliği (1) Cerrahi Hastalıkları Hemşireliği (1)	28	39,4
2	Psikoloji (7) Klinik Psikoloji (2) Uygulamalı Psikoloji (4) Ruh Sağlığı ve Hastalıkları (1) Travma ve Afet Çalışmaları Uygulamalı Ruh Sağlığı (1)	15	21,1
3	Fizyoterapi ve Rehabilitasyon (2) Fizyoloji (3) Fizik Tedavi ve Rehabilitasyon (3)	8	11,3
4	Kulak Burun Boğaz ve Baş-Boyun Cerrahisi (1) Kulak Burun Boğaz (3) Odyoloji ve Konuşma Bozuklukları (1) Odyoloji (2)	7	9,9
5	Ebelik	3	4,2
6	Anesteziyoloji ve Reanimasyon	3	4,2
7	Bilişsel Bilim	2	2,8
8	Ağız Diş ve Çene Cerrahisi	1	1,4
9	Aile Hekimliği	1	1,4
10	Çocuk Gelişimi	1	1,4
11	Ergoterapi	1	1,4
12	Geriatri	1	1,4
Toplam		71	100

Tablo 4'e göre, sağlık kategorisinde 12 disiplin alanında toplam 71 tez yer almaktadır. Tablonun ilk 4 maddesinde benzer isimlerle anılan programların bir arada ele alındığı görülebilir. Sağlık alanındaki programlar çeşitlilik göstermekle birlikte en fazla tezin yapıldığı disiplin alanının hemşirelik olduğu dikkat çekmektedir. İkinci sırada ise psikoloji alanı ile ilişkili programlar gelmektedir.

Tablo 5. Tezlerin Eğitim Kategorisinde Yer Alan Programlara Göre Dağılımı

No	Eğitim Alanı ile İlişkili Programlar	f	%
1	İlköğretim (11) Temel Eğitim (9)	20	38,5
2	Eğitim Bilimleri (3) Eğitim Programları ve Öğretimi (3)	6	11,5
3	Güzel Sanatlar Eğitimi (2) Temel Sanat Eğitimi (2) Resim-İş Eğitimi (1)	5	9,6
4	Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi (1) Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi (4)	5	9,6
5	Beden Eğitimi ve Spor Öğretmenliği (2) Beden Eğitimi ve Spor Öğretimi (1)	3	5,8
6	Yabancı Diller Eğitimi (2) İngiliz Dili Eğitimi (1)	3	5,8
7	Eğitim Yönetimi ve Denetimi (1) Eğitim Yönetimi, Teftişi, Planlaması ve Ekonomisi (1)	2	3,8
8	Eğitimin Kültürel Temelleri	2	3,8
9	Çocuk Gelişimi ve Ev Yönetimi Eğitimi	1	1,9
10	Drama Eğitimi	1	1,9
11	İlköğretim Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi Eğitimi	1	1,9
12	Matematik ve Fen Bilimleri Eğitimi	1	1,9
13	Özel Eğitim	1	1,9
14	Sosyal Bilgiler Eğitimi	1	1,9
Toplam		**52**	**100**

Tablo 5'te, eğitim kategorisinde yer alan toplam 52 tezin 14 maddede sıralandığı görülmektedir. Eğitim alanındaki anabilim dalları da sağlık alanında olduğu gibi çeşitlidir. Buna göre eğitim alanında en çok tez (n=20) İlköğretim ve Temel Eğitim anabilim dallarında yürütülmüştür. Diğer programlarda gerçekleştirilen tez sayıları benzerlik göstermekle birlikte 6 programda sadece 1'er tezin olduğu dikkat çekmektedir.

Tablo 6. Tezlerin İletişim/Pazarlama/Medya Kategorisinde Yer Alan Programlara Göre Dağılımı

No	İletişim/Pazarlama/Medya Alanı ile İlişkili Programlar	f	%
1	Radyo Televizyon ve Sinema (10) Sinema Televizyon (2) Film Tasarımı (1)	13	31,7
2	İletişim (1) İletişim Bilimleri (3) İletişim Sanatları (1) İletişim ve Tasarım (3) İletişim Tasarımı ve Yönetimi (1)	9	22,0
3	Halkla İlişkiler (2) Halkla İlişkiler ve Tanıtım (6) Halkla İlişkiler ve Reklamcılık (1)	9	22,0
5	Medya ve İletişim Sistemleri (3) Medya ve Kültürel Çalışmalar (1) Yeni Medya (1) Gazetecilik (1)	6	14,6
4	Pazarlama (1) Pazarlama İletişimi (1) Pazarlama İletişimi ve Reklamcılık (1) Nöropazarlama (1)	4	9,8
Toplam		**41**	**100**

Tablo 6'da, "İletişim / pazarlama / medya" kategorisinde toplam 41 tezin yer aldığı görülmektedir. İlgili programlar 8 maddede sıralanmıştır. Buna göre, en çok teze sahip (n=13) anabilim dalları "Radyo Televizyon ve Sinema", "Sinema Televizyon" ve "Film Tasarımı" dır. İkinci ve üçüncü sırada yer alan "İletişim" ve "Halkla ilişkiler" alanına ait disiplinlerde yer alan tez sayıları ise 9'dur. "Medya" alanına yönelik disiplinlerde toplam 6 tez bulunurken "Pazarlama" alanında 4 tez yer almıştır.

Tablo 7. Tezlerin Sosyoloji Kategorisinde Yer Alan Programlara Göre Dağılımı

No	Sosyoloji Alanı ile İlişkili Programlar	f	%
1	Sosyoloji (18) Antropoloji (2) İnsan ve Toplum Bilimleri (1)	21	51,2
2	Kültürel İncelemeler (2) Kültür Yönetimi (3) Kültürel Çalışmalar (3)	8	19,5
3	Türk Halk Bilimi (5) Türkiyat Araştırmaları (1) Türk Halk Oyunları (1)	7	17,1
4	Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet (2) Kadın Çalışmaları (1)	3	7,3
5	Sosyal Yapı - Sosyal Değişme	2	4,9
Toplam		**41**	**100**

Tablo 7'de, sosyoloji kategorisinde 5 maddede sıralanmış toplam 41 tezin yer aldığı görülmektedir. Buna göre tezlerin yarısı "Sosyoloji", "Anropoloji" ve "İnsan ve Toplum Bilimleri" programlarında gerçekleştirilmiştir. Ardından gelen 2 ve 3. maddelerde yer alan programlar yine sosyoloji alanında en çok tezin gerçekleştirildiği alanlar olarak ifade edilebilir. 4. Madde 2 tez yer almışken, 5.maddedeki tez sayısı 2'dir.

Tablo 8. Tezlerin Sanat Kategorisinde Yer Alan Programlara Göre Dağılımı

No	Sanat Alanı ile İlişkili Programlar	f	%
1	Sanat Yönetimi	3	13,0
2	Grafik (1) Grafik Tasarım (2)	3	13,0
3	Sahne Sanatları (2) Sahne Tasarımı (1)	3	13,0
4	Plastik Sanatlar (1) Resim (2)	3	13,0
5	Tiyatro (1) Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji (1) İleri Oyunculuk (1)	3	13,0
6	Türk Sanatı (1) Geleneksel Türk El Sanatları (1)	2	8,7
7	Tasarım (1) Sanat ve Tasarım (1)	2	8,7
8	Bileşik Sanatlar	1	4,4
9	Seramik	1	4,4
10	Güzel Sanatlar	1	4,4
11	Görsel Kültür	1	4,4
Toplam		**23**	**100**

Tablo 8, tezlerin sanat kategorisinde yer alan programlara göre dağılımını göstermektedir. Sanat kategorisinde yer alan 23 tez toplam 11 maddede gösterilmiştir. Buna göre, sanat alanındaki tezlerin de çeşitlilik gösterdiği söylenebilir. Programlar arasındaki tez sayılarının da birbiriyle benzerlik gösterdiği ifade edilebilir.

Tablo 9. Tezlerin Fen / Mühendislik ve Mimarlık Kategorisinde Yer Alan Programlara Göre Dağılımı

No	Fen / Mühendislik ve Mimarlık Alanları ile İlişkili Programlar	f	%
1	Mimarlık (3) İç Mimarlık (3) İç Mimari Tasarım (1) İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı (1)	8	36,3
2	Bilgisayar Mühendisliği	3	13,7
3	Elektrik Mühendisliği (1) Elektrik-Elektronik (1) Elektronik ve Haberleşme Mühendisliği (1)	3	13,7
4	Endüstri Mühendisliği (2) Endüstri (1)	3	13,7
5	Fen Bilimleri	2	9,1
6	Matematik Mühendisliği	1	4,5
7	İstatistik	1	4,5
8	Orman Mühendisliği	1	4,5
Toplam		**22**	**100**

Tablo 9'da, fen/mühendislik/mimarlık kategorisinde toplam 22 tezin bulunduğu ve ilgili programların 8 maddede yer aldığı görülmektedir. Tabloya göre, bu kategoride en çok mimarlık ile ilgili disiplinlerin yer aldığı görülse de, çeşitli mühendislik alanları türlerine göre farklı maddelerde ele alındığı için mühendislik bölümlerinde gerçekleştirilen tez sayısının daha fazla olduğu anlaşılmaktadır.

Tablo 10. Tezlerin Dil Kategorisinde Yer Alan Programlara Göre Dağılımı

No	Dil Alanı ile İlişkili Programlar	f	%
1	Türk Dili ve Edebiyatı	14	66,7
2	Kürt Dili ve Kültürü	2	9,5
3	Amerikan Kültürü ve Edebiyatı	1	4,8
4	Çağdaş Türk Lehçeleri	1	4,8
5	Çeviribilim	1	4,8
6	Fransız Dili ve Edebiyatı	1	4,8
7	Mütercim Tercümanlık	1	4,8
Toplam		**21**	**100**

Tablo 10'da, dil kategorisi altında yer alan programlar görülmektedir. Buna göre, bu bölümde yer alan toplam 21 tezin yarıdan fazlası (%66,7) "Türk Dili ve Edebiyatı" anabilim dalına aittir. İkinci sırada yer alan "Kürt Dili ve Kültürü" anabilim dalında 2 tez, diğer disiplinlerde ise 1'er tezin yapıldığı görülmektedir.

Tablo 11. Tezlerin Felsefe ve Din Kategorisinde Yer Alan Programlara Göre Dağılımı

No	Felsefe ve Din Alanı ile İlişkili Programlar	f	%
1	Felsefe (7) Felsefe ve Din Bilimleri (5)	12	60,0
2	İlahiyat (3) Temel İslam Bilimleri (3)	6	30,0
3	Felsefe ve Toplumsal Düşünce	1	5,0
4	Mevlevîlik Araştırmaları	1	5,0
Toplam		**20**	**100**

Tablo 11, felsefe ve din kategorisi altında toplam 20 tezin bulunduğunu göstermektedir. "Felsefe" ve "Felsefe ve Din Bilimleri" anabilim dalları bu alanda yer alan disiplinler arasında en çok tez sayısına sahiptir. "İlahiyat" ve "Temel İslam Bilimleri" anabilim dallarında ise toplam 6 tez yer almıştır. Diğer programlara ait 1'er tez bulunmaktadır.

Tablo 12. Tezlerin İşletme ve Ekonomi Kategorisinde Yer Alan Programlara Göre Dağılımı

No	İşletme ve Ekonomi Alanları ile İlişkili Programlar	f	%
1	İşletme (6) Turizm İşletmeciliği (2)	8	66,7
2	İktisat (2) Tarım Ekonomisi (1)	3	25
3	Uluslararası Ticaret	1	8,3
Toplam		**12**	**100**

Tablo 12'de, işletme ve ekonomi kategorisinde yer alan toplam 12 tezin olduğu görülmektedir. Buna göre, işletme ile ilgili disiplinlere ait toplam 8 tez, iktisat ve tarım ekonomisi anabilim dallarında 3 tez, uluslarası ticaret anabilim dalında ise 1 tez yer almaktadır.

Tablo 13. Tezlerin Kamu Kategorisinde Yer Alan Programlara Göre Dağılımı

No	Kamu Alanı ile İlişkili Programlar	f	%
1	Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi (2) Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler (1)	3	30,0
2	Yönetim Bilimleri (1) Yerel Yönetimler (1)	2	20,0
3	Yönetim Bilişim Sistemleri	2	20,0
4	Kamu Hukuku	1	10,0
5	Bilgi ve Belge Yönetimi	1	10,0
6	Sosyal Bilimler	1	10,0
Toplam		**10**	**100**

Tablo 13'te göre, kamu kategorisinde 6 madde içerisinde yer alan programlarda toplam 10 tez bulunmaktadır. İlgili anabilim dalları incelendiğinde sahip oldukları tez sayılarının benzer dağılım gösterdikleri ifade edilebilir.

Tablo 14. Tezlerin Spor Kategorisinde Yer Alan Programlara Göre Dağılımı

Spor Alanı ile İlişkili Programlar	f	%
Beden Eğitimi ve Spor (1) Spor Bilimleri (1) Beden Eğitimi ve Spor Bilimleri (1)	3	100

Tablo 14'e bakıldığında, spor kategorisinde yer alan 3 programın bir arada ele alındığı görülmektedir. Buna göre ilgili programların her birinde 1 tez olmak üzere toplam 3 tez bulunmaktadır.

Tablo 15. Tez Başlıkları Doğrultusunda Belirlenen Konu İçeriklerinin Konu Alan Kategorileri Altında Gösterimi

Tarih	• Biyografik, tarihsel ve sosyolojik inceleme • Güfte, şarkı ve ilahi mecmuaları incelemeleri • Çalgı yapımcılığı, Çalgı eğitimi • Dini musiki, Cami musikisi • Müzik ve din • Dini müzik terapi	• Geleneksel müzik • Eser incelemeleri ve analizleri • Türkü inceleme • Usullerin incelenmesi • Karşılaştırmalı dini müzik • Literatür inceleme • Müziksel materyal

	• İlahi besteciliği	• Siyasal musiki • Yapay zekâ çalışmaları
Sağlık	• Müzik terapi ve müzikle tedavi • Duyusal işitme • Felsefik ve sosyolojik incelemeler • Fizyolojik incelemeler • Makamların etkisi	• Müzik ve bellek • Müzikal algı • Gelişim psikolojisi • Müzikal duygulanım • Müzisyen sağlığı • Müziğin psikolojik etkileri
Eğitim	• Müzik öğretim yaklaşımları • Müzik eğitimi materyalleri • Müzik öğretim programı • Müzik etkinlikleri • Müzik dersi • Müzik ders kitapları • Besteleme • Çalgı eğitimi • Müziksel zekâ • Dil eğitimi • Halk oyunları incelemeleri • Müzik terapi • Karşılaştırmalı müzik eğitimi • Türkü derleme	• Müzik öğretmenleri ve adayları, müzik bölümü öğrencileri, sınıf öğretmenleri, okul öncesi öğretmen ve adaylarının ele alındığı çalışmalar • Farklı yaş gruplarındaki öğrencilerin konu alındığı çalışmalar • Müziğin farklı derslerde eğitsel amaçlı kullanımı • Müzik teknolojisi • Resim ve müzik ilişkisi • Sportif egzersizler ve müzik • Türkçe ve yabancı dil eğitimi
İletişim Pazarlama Medya	• Sosyolojik ve tarihsel incelemeler • Eurovision • Rap şarkı sözleri • Müzik ve mitoloji • Politik şarkılar • Popüler müzik ve sosyal medya • Etkinlik sponsorluğu • Sinema ve müzik • Film müzikleri • Siyasal iletişim ve kampanyalar • Radyo ve müzik • Müzik yapımcıları • Müzik ve iletişim	• Pazarlama ve müzik • TV müzik programları • Telif hakları • Türk müziği • Müzik ve ikna süreci • Müzik endüstrisi • Müzik ve oyun videoları • Müzik teknolojisi • Dijital müzik • Müzik ve medya ilişkisi • Reklamlar ve müzik • Sosyal paylaşım ağları • Albüm kapakları • Tüketici satın alma davranışları
Sosyoloji	• Sosyolojik, tarihsel ve biyografik incelemeler • Festivaller • Çalgı bilim • Toplum ve müzik • Telif hakları	• Halk oyunları ve türküler üzerine incelemeler • Müzik endüstrisi: Türk dizileri • Farklı kültürlere ait halk müziği karşılaştırmaları
Sanat	• Sosyolojik ve biyografik incelemeler: Sanatçılar, Müzisyenler, Besteciler, Müzik türleri • Çalgı bilimi • Müzik ile tedavi • Müzik ve dans	• Türkü hikayeleri • Resim ve müzik • Sinema, tiyatro ve müzik • Albüm tasarımı • Müzik videoları, video klipler
Fen Mühendislik Mimarlık	• Bilgisayar destekli çalışmalar • Yapay zekâ uygulamaları • Akustik • Müzik türleri ve çalgılar • Enstrüman tasarımı ve yapımı	• Mimari tasarım ve müzik • Müzik ve mekân • Müzik yazılımları • Müzisyen sağlığı: Kas-iskelet sistemi • Sosyolojik incelemeler

Dil	• Sosyolojik, biyografik ve tarihsel incelemeler • Türküler üzerine incelemeler • Çalgı bilimi	• Müzik ve edebiyat • İngilizce şarkılar • Şarkı çevirisi
Felsefe Din	• Biyografik ve tarihsel incelemeler • Dini musiki ve eğitimi • Güfte mecmuası • Dini müzik eseri inceleme	• Felsefi inceleme, değerlendirme • İslam ve müzik • Müzik terapi
İşletme Ekonomi	• Müzik endüstrisi • Pazarlama ve müzik • İşletmeler ve müzik • Projeler: Müzik kenti, müzik bilişim sistemi	• Reklam ve müzik • Sosyolojik inceleme • Müzik dersleri
Kamu	• Hukuk ve müzik • Sosyolojik incelemeler • Müzik kütüphanesi	• Yapay zeka uygulamaları • İntihal
Spor	• Müzik ve Psikoloji • Sportif egzersizler	• Sportif egzersizler

Tablo 15'te, toplam 393 tezin başlıkları doğrultusunda belirlenen konu içeriklerinin, konu alan kategorileri çerçevesinde sunulduğu görülmektedir. Sadeleştirilmiş başlıklar altında özetlenen konu içeriklerinin birden fazla tezi tanımlaması sebebiyle, bulguların sayısal dağılımını gösteren analiz sonuçlarına yer verilmemiştir. Konu içerik başlıkları, farklı disiplin alanlarında hangi konular üzerinde çalışmaların gerçekleştirildiği hakkında genel bir fikir ortaya koymaktadır.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Üniversitelerin müzik alanı dışındaki programları tarafından yapılmış müzik konu alanı ile ilişkili lisansüstü tezlerin incelenmesine yönelik gerçekleştirilen bu çalışma kapsamında 2015-2020 yılları arasında 320'si yüksek lisans, 64'ü doktora, 5'i tıpta uzmanlık ve 4'ü sanatta yeterlik olmak üzere toplam 393 teze ulaşılmıştır. Bu rakam, çalışmanın amaçlarına ulaşılmasında önemli düzeyde bir sayısal verinin varlığını ortaya koymaktadır. Bu doğrultuda çalışma sonucunda, geniş bir perspektif sunacak önemli bulgulara ulaşıldığı düşünülmektedir.

Müzik alanı dışındaki programlar tarafından yapılmış 393 tezin 87 farklı üniversite bünyesinde gerçekleştirilmiş olması, üniversite birimlerinin bu konuda ilgili olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte bazı üniversitelerin bu konuda daha yoğun olarak çalışmalar gerçekleştirdikleri belirlenmiştir. Bu durum, ilgili üniversitelerin bünyelerinde yer alan müzik alanı ile ilişkili bölümlerin varlığı ile açıklanabilir. Bazı üniversite kampüslerinde müzik programları ile diğer disiplin alanlarına ait programların bir arada olması da disiplinler arası ilişkilerin kurulması bağlamında önemli bir etken olabilir.

Tezlerin yürütüldüğü fakülte ve enstitülere bakıldığında bu birimlerde de çeşitlilik göze çarpmakla birlikte, ilgili tezlerin büyük bir oranla Sosyal Bilimler Enstitüleri'nde gerçekleştirildiği görülmüştür. Sosyal bilimler enstitülerinde yer alan birçok farklı disiplinin müzik alanı ile ilişkili ortak çalışma alanlarına sahip olması, bu sonucun ortaya çıkmasında doğal bir neden olarak gösterilebilir. Bunun yanında, ilgili tezlerin bir bölümünün sağlık bilimleri enstitülerinde gerçekleştirilmiş olması dikkat çekicidir. Bu alanda müzik disiplininden faydalanılması memnuniyet verici bir durum olarak nitelendirilebilir. Eğitim bilimleri enstitülerinde gerçekleştirilen tezlerin varlığı da müzik alanının eğitimsel yönünü ortaya koymaktadır.

Çalışma kapsamında, müzik konu alanına yönelik çalışmaların özellikle hangi disiplinler tarafından ele alındığının ortaya konulabilmesi için, ilgili tezlerin yürütüldüğü anabilim/anasanat dalları ya da lisansüstü programları incelenmiştir. Bu doğrultuda, çeşitli disiplinlere ait 145 programın olduğu tespit edilmiştir. Böylece ilgili programların 12 konu alan kategorisi altında ele alınabileceği belirlenmiştir.

Elde edilen bulgular doğrultusunda tezlerin en çok tarih alanı ile ilişkili disiplinler tarafından yapıldığı sonucu ortaya çıkmıştır. Bu kategoride ise en çok "İslam Tarihi ve Sanatları" anabilim dallarında tez yapıldığı görülmüştür. İlgili anabilim dalı, müzik programı olmamakla birlikte kapsamı çerçevesinde sanat ve aynı zamanda müzik disiplini ile yakından ilişkili bir programdır.

Tezlerin yürütüldüğü programlar çerçevesinde sağlık alanında yüksek oranda müzik alanı ile ilişkili tezlerin yürütüldüğü belirlenmiştir. İlgili anabilim dalları ise olabildiğince çeşitli ve ilgi çekicidir. Tezlerin konu içeriklerine bakıldığında özellikle müzik terapi konularının ele alındığı görülmüştür. Bu alanların özellikle müziğin iyileştirici gücünden yararlanmak üzere çalışmalar gerçekleştirdikleri ifade edilebilir. Bunun yanında örneğin müzisyen sağlığını konu alan ve müzik alanına fayda sağlar nitelikte çalışmalar da yer almaktadır.

Eğitim kategorisinde yer alan programlar çeşitlilik göstermekle birlikte, ilgili programlar tarafından yürütülen tezlerin müzik alanı programlarında yapılan çalışmalarla benzerlik gösterdiği ifade edilebilir. Bu sonuçlar müzik alanının eğitimsel olarak farklı disiplinler tarafından da ele alındığını ortaya koymaktadır.

İletişim/Pazarlama/Medya kategorisinde yer alan programlarda yürütülen tezlerin geniş bir konu içeriğine sahip olduğu belirlenmiştir. Bu konu alanlarının hem toplumsal alana hem de müzik alanına önemli katkılar sunacağı düşünülmektedir. Sosyoloji kategorisinde yer alan tezlerin konu içeriklerinin de benzer şekilde her iki alana hizmet edeceği söylenebilir. İşletme ve ekonomi kategorisinde yer alan programlar tarafından yürütülen tezlere bakıldığında da özellikle pazarlama ve medya alanları ile ortak konu içeriklerine sahip oldukları görülmektedir.

Sanat kategorisi altında yer alan tezler genellikle müziğin diğer sanat alanları ile ilişkilerini ortaya koymakla birlikte tamamen müzik alanı ile ilişkili tezler de bulunmaktadır. Dil alanının da bu kapsamda tezler içerdiği söylenebilir.

Fen/Mühendislik/Mimarlık alanlarında genel olarak müzik teknolojileri ile ilişkili çalışmaların varlığı dikkat çekmektedir. Konu içeriklerinin müzik alanına dair çalışma alanları ile iç içe olduğu ifade edilebilir. Felsefe ve din alanlarında ise müzik disiplininden yararlanılarak inceleme ve değerlendirme çalışmalarının gerçekleştirildiği görülebilir.

Kamu alanında yer alan müzik kütüphanesi ve intihal konuları üzerindeki çalışmalar müzik alanı ile ilişkileri bakımından dikkati çekmiştir. Spor alanında ise sportif çalışmalarda sıklıkla yer alan müzik öğesi ele alınmıştır.

Çalışma kapsamında elde edilen bulgular, müzik alanının çeşitli boyutlarında yer alan çok yönlü işlevlerini (Uçan, 1994:13) ortaya koyar niteliktedir. Bu durum, müzik alanı dışındaki programların müzik alanına yönelik ilgilerini de göstermektedir. İlgili çalışmaların çok yönlü olması ve birçok farklı alanı kapsaması müzik alanı programlarının da sorumluluğunu artırmaktadır. Bu anlamda, müzik alanında çalışan eğitimcilerin ve araştırmacıların farklı disiplinler tarafından gerçekleştirilen çalışmaları takip etmeleri ve kendi alanlarına yönelik gelişmelerden haberdar olmaları gerektiği ifade edilebilir.

Çalışma sonucunda oluşturulan bibliyografya[41] ilgili kişilere bu konuda kaynaklık edebilir. Müzik alanında lisansüstü eğitim gören öğrenciler tez konularını oluştururken de ilgili dokümandan faydalanabilirler. Tezlerin bulgu ve sonuçlarının incelenmesi, müzik alanında gerçekleştirilecek çalışmaların disipliner yaklaşımla ele alınmasını ve alanın zenginleştirilmesini sağlayabilir.

Çalışmada geniş bir örneklem elde edilmiş ve bu doğrultuda ilgili tezlerin özellikle konu kapsamları ve içerikleri hakkında genel bir çerçeve ortaya çıkarılmıştır. Bu çalışma sonucunda elde edilen bulguların olası nedenlerinin ortaya konulması bakımından daha küçük örneklem grupları ile farklı çalışmalar gerçekleştirilebilir. Bu konuda, çalışma kapsamında oluşturulan kategori başlıklarından yararlanılabilir.

KAYNAKÇA

Akıncı, M. Ş. (2018). Ses eğitimi alanında yazılmış tezlerin konu yönelimi, problem, amaç, sonuç, öneriler bakımından genel boyutta incelenmesi. *Journal of Humanities and Social Sciences, 5,* 2804-2815.

Alyörük, G. (2016). Türkiye'de gitar alanında yapılan lisansüstü tezler: Bir bibliyografya çalışması. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 19*(35), 55-79. doi:10.31795/baunsobed.645333

Ayhan, A. (2006). *Müzik Öğretmenliği Programlarında Yapılan Yüksek Lisans Tezlerinin ve Okutulan Yüksek Lisans Derslerinin Karşılaştırmalı Değerlendirilmesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans). İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.

Delikara, A. (2019). Türkiye'de müzik teknolojileri alaninda yapilmiş lisansüstü tezler. *Ekev Akademi Dergisi, 23*(79), 1-16.

Demirbatır, R. E. (2001). Müzik alanı yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlik tez bibliyografyası. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, XIV*(1), 123-141.

Efe, M. ve Sonsel, Ö. B. (2019). Orkestra alanında yazılmış yüksek lisans, sanatta yeterlik ve doktora tezlerinin incelenmesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 6*(41), 193-204.

Gebeoğlu, B. (2020). Türkiye'de klasik Türk müziği bestecileri ile ilgili yapılmış lisansüstü tezlerin incelenmesi. *İdil*, (65), 19-30.

Gençel Ataman, Ö. (2019). Müzik öğretmenliği bilim dallarinda yapilan flüt ile ilgili lisansüstü tezlerde araştırma eğilimleri. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 22*(41), 113-132. doi:10.31795/baunsobed.581255

Karkın, A. M. (2011). Müzik bilimleri alanında yapılan lisansüstü tezlerin incelenmesi. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 1*(2), 143-149.

Nacakçı, Z. (2021). İnsan-kültür-müzik (Varoluştan müzik kültürüne). A. Canbay ve Z. Nacakçı (Ed.), *Müzik Kültürü* içinde (4. bs.). Ankara: Pegem Akademi.

Toptaş, B. (2013). Türkiye'de piyano üzerine yapılmış lisansüstü çalışmalar. *The Journal of Academic Social Science Studies International Journal, 6*(3), 715-728.

Türkmen, E. F. (2021). *Müzik Eğitiminde Öğretim Yöntemleri* (8. bs.). Ankara: Pegem Akademi.

[41] Bağlantı adresi: https://drive.google.com/file/d/17G_Qwarq55Sek8Kcz H82QQCKmKc6h1li/view?usp =sharing

Uçan, A. (1994). *Müzik Eğitimi: Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2016). *Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin.

Enstalasyon Sanatı Olarak Opera

The Opera as an Installation Art

Doç. Dr. Elif AKTUĞ
Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
aktugelif@gmail.com
Doç. Mehmet Alper KAZANCIOĞLU
Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
alper.koglu@deu.edu.tr

Özet

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren geleneksel operanın sergileniş sürecinde yeni yönelimler ortaya konmuştur. Bunlar arasında, Barok, Klasik, Romantik Dönem operalarının rejilerinin modernize edilmesi, dijital teknolojinin kullanılması, sahne üzerinde yapılan yerleştirmeler ve oda operası, cep opera gibi reji, tekst, süre bağlamında minimalize edilmiş operalar sayılabilir. Ancak yakın dönemdeki gelişmeler, bu yönelimleri yeni bir boyuta taşımıştır. Son on yılda sanat eserinin sergilenmesine yönelik yeni yaklaşımlar birçok sanat dalında olduğu gibi opera sanatına da yansımış, özellikle seyircinin aktif katılımını ön plana çıkaran eserler yaratılmıştır. Geleneksel opera izleyicisinin bakış açısı, performansın yalnızca tek bir açıdan izlenmesine ve dinlenmesine izin verir. Bu noktada opera- enstalasyon, daha etkileşimli bir alan yaratarak, izleyicinin yerini farklı bir boyuta taşır ve eserin yaratılmasına doğrudan katılabilmesine, olay örgüsünün gelişimini doğrudan etkileyebilmesine, eseri farklı perspektiflerden deneyimlemesine olanak sağlar. Bu çalışmada opera- enstalasyon alanında son on yılda yaratılan yedi eser incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: *Opera, Enstalasyon, 21. Yüzyılda Opera Sanatı, Operaya Yenilikçi Yaklaşımlar.*

Abstract

Since the second half of the 20th century, new tendencies were presented in the exhibition process of classical opera. Among these are the modernisation of the stage management of operas from Baroque, Classical and Romantic Periods, the use of digital technology, installations on stage and minimalisation in terms of stage management, text and duration, such as chamber opera and pocket opera. However, new developments have transposed these tendencies to another level. In the last decade, new approaches to the exhibition of works of art has reflected upon the art of opera, as in other fields of art. New works were created, especially those that bring forth the active involvement of the viewer. The traditional perspective of the opera viewer only enables viewing and listening to the performance from a single point of view. At this juncture, by creating a more interactive field, opera-installation conveys the position of the viewers to a different dimension and enables them to directly participate in the creation of the work and influence the progression of the plot, providing for the experience the work from different perspectives. In this study, seven works created in the last decade in the field of opera-installation, will be examined.

Keywords: *Opera, Installation, Art of Opera in the 21st Century, Innovative Approaches to Opera.*

GİRİŞ

Enstalasyon, geleneksel ve alışılmışın aksine, çevreden bağımsız bir sanat nesnesi içermeyip belirli bir mekân için yaratılan, mekânın niteliklerini kullanıp irdeleyen ve izleyici katılımının temel gereklilik olduğu bir sanat türüdür (Süzen, 2010: 147). Başka bir deyişle nesnelerin bir alana yerleştirilmesini veya yapılandırılmasını içeren bir dizi sanat pratiği olan enstalasyonda, sanat eserini nesnelerin ve alanın bütünlüğü oluşturur.

Mekânın veya sergileme alanının sanat eserine dahil edilmesi ile karakterize edilir. Burada kastedilen sanatsal bir akım veya stilden ziyade sanat eserinin üretim ve sergilenme biçimidir (Kelly, 2010: 4). Enstalasyon Sanatı, izleyicinin sanat eserinin alanına girmesini ve aktif şekilde sanat eseri ile etkileşime geçmesini gerektirir. Böylece izleyici tek bir perspektiften değil, farklı bakış açılarından sanat eserini izleme şansı bulur (Kelly, 2010: 5).

Estetik açıdan enstalasyon, insan kaynaklı etkiler ve süreçler nedeniyle değişen yaşam alanlarının jeopolitik ve biyokültürel anlamlarını içeren dünyayla, sanat aracılığıyla karşılaşmamızın önemini vurgular (Oppermann, 243: 2020).

Enstalasyon sanatında, sanat ürününün sergilenmesiyle ilgili bir diğer önemli konu, tekrar sergilemelerdir. Eseri başka bir mekâna taşımak ya da yeniden yaratmak, mevcut eserin yok edilmesi ve yeni bir çalışmanın yaratılması demektir ki bu da sanatçının niyetlerine ters düşebilir. Bu durumda eserin amacına uygun sergilenebilmesi için gerekli koşulların sağlanması beklenir. Sanatçının koşullarına bağlı olarak sanat eseri, mevcut durumunda veya yeniden yapılandırılmış olarak benzer mekanlarda yeniden sergilenebilir (Kelly, 2010: 5).

Enstalasyon sanatının uzun bir tarihi vardır ve eylem, dada, fluxus, minimalizm, performans ve kavramsal sanat gibi sanat akımları geleneğine yerleştirilebilir. Başlangıçta marjinal olsa da bugün enstalasyon sanatı çağdaş sanat pratiğinde ana akım haline gelmiş durumdadır. Bir sanat yapıtının sunulduğu ortamın, eserin deneyimini ve anlamını etkilediği anlayışıyla, 'enstalasyon' terimi ilk olarak 1970'lerde kullanılır. Sanat tarihçisi Julie Reiss, 1970'lerde, kendisini stüdyosundan kurtaran sanatçının, izleyiciyle doğrudan temasını hedefleyen bir çalışma sürecini tanımlamak için "yerleştirmek" fiilinin nasıl kullanıldığını anlatır. Reiss'e göre enstalasyon sanatının özü seyirci katılımıdır. Bunun politik bir gündeme bağlı olduğunu öne sürer: Enstalasyon sanatı, kurumsal bağlamın ideolojisine atıfta bulunan ve onu eleştiren bir sanatsal uygulama olarak kullanılır: ortama el koyan sanat pratiği aynı zamanda onu değiştirmeye çalışır. Bu kurumsal eleştiri araçları, kurumların sınırlarından ve sanat piyasasının baskısından kaçmayı amaçlar. Müze dışında yaratılan geçici mekânla ilgili sanat pratikleri, sanat piyasasının ve ilgili kurumların ticari mekanizmalarından kaçınmak için bir strateji haline gelir ve 1980'lere kadar bunlar kritik eğilimler olarak görülür. Sanatçılar müzenin gelenekleri ile ilgili olarak her zamankinden daha büyük bir farkındalık içindedirler ve kurumun meşruiyeti tartışmalarına aktif olarak katılırlar. Zamansallık ve bölgeye özgülük, eleştirel bir tutumun işaretleri olarak kabul edilir. Ancak müzelere yönelik bu tutuma rağmen, 1980'lerin sonunda çağdaş sanat, müze faaliyetlerinin merkezine alınır. Müzeler, tarihi ve çağdaş bir fenomen olarak enstalasyonları benimsemeye başlar (Saaze, 2013:17-19) Enstalasyon sanatının 21. yüzyılda yaygınlaşmasının nedenleri arasında kültürel küreselleşme ve değişen sanat izleyicisi profilini de göz ardı etmemek gerekir. Sanat ürününü izleyicinin gündelik hayatını devam ettirdiği mekanlara taşımak ve interaktif bir sunum gerçekleştirmekle sanat ürününün sürekliliği sağlanır.

'Enstalasyon sanatı', izleyicinin fiziksel olarak girdiği sanat türünü ifade eden ve genellikle 'teatral', 'sürükleyici' veya 'deneysel' olarak tanımlanan bir terimdir. 'Enstalasyon' terimi, herhangi bir alandaki nesnelerin herhangi bir düzenlemesini, bir duvardaki geleneksel bir resim sergisine bile uygulanabileceği noktaya kadar genişler. Ancak bir sanat enstalasyonu ile enstalasyon sanatı arasında ince bir çizgi vardır. Bu belirsizlik, terim 1970'lerde ilk kez kullanılmaya başladığından beri mevcuttur. Aşağı yukarı on yıl boyunca, 'yerleştirme' sözcüğü sanat dergileri tarafından bir serginin düzenlenme şeklini tanımlamak için kullanılır. O tarihten beri, bir sanat eseri

enstalasyonu ile 'enstalasyon sanatı' arasındaki ayrım gittikçe bulanıklaşır. Her iki terimin de ortak noktası, izleyicinin nesnelerin alanda nasıl konumlandırıldığı konusundaki farkındalığını artırma arzusudur. Ancak önemli farklılıklar da vardır. Bir enstalasyon sanatında, mekân ve içindeki öğeler bütünü tekil bir varlık olarak kabul edilirken, bir sanat enstalasyonu, içerdiği bireysel yapıtlara göre önem bakımından ikincildir. Enstalasyon sanatı, izleyicinin fiziksel olarak girdiği bir durum yaratır ve bunun tekil bir bütün olarak algılanmasında ısrar eder. Bu nedenle enstalasyon sanatı, izleyiciye mekandaki gerçek bir varlık olarak hitap etmesi açısından geleneksel ortamdan farklıdır. İzleyiciyi, eseri uzaktan inceleyen bir çift göz olarak hayal etmek yerine, enstalasyon sanatı dokunma, koku ve ses duyuları, görme duyuları kadar yüksek olan bir izleyiciyi varsayar. İzleyicinin gerçek varlığı üzerindeki bu ısrar, enstalasyon sanatının temel özelliğidir (Bishop, 2005: 6).

Opera- Enstalasyon

Yüzyıllar boyunca opera binaları, farklı kültürel geçmişlerle, sınıflarla, etnik kimliklerle ve ulusal aidiyetlerle temsil edilen farklı insanların, ortak veya benzer kültürel ihtiyaçlarını karşılamak için toplandığı çok kültürlü ve uluslar ötesi mekânlar olmuştur. Bu çok kültürlü, uluslararası konumu nedeniyle opera, kültürel göçleri, kültürlerarası deneyimleri teşvik ederek her zaman ulusal ve sosyal sınırları, etnik ve kültürel farklılıkları aşmıştır (Kotnik, 2013: 305). 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren geleneksel operanın sergileniş sürecinde yeni yönelimler ortaya konmuş ya da bu yönelimlerin uygulanabilirliğini arttırabilmek adına özgün eserler yaratılmıştır. Bunlar arasında, Barok, Klasik, Romantik Dönem operaların rejilerinin modernize edilmesi, dijital teknolojinin kullanılmaya başlanması, sahne üzerinde yapılan yerleştirmeler ve oda operası, cep opera gibi reji, tekst, süre bağlamında minimalize edilmiş operalar sayılabilir. Geleneksel operada, seyircinin deneyimi görseldir, katılımı içermez. İzleyici ve sanatçılar fiziksel olarak ayrılmıştır ve izleyicinin bakış açısı, performansın yalnızca tek bir görüntüsüne izin verir. Bununla birlikte, daha etkileşimli bir stil ile, izleyici eserin yaratılmasına doğrudan katılabilir ve olay örgüsünün gelişimini doğrudan etkileyebilir. Performansın her yeniden sergilenişinde, yeni bir versiyon oluşur. Bu durum da eserin sürekliliğini sağlar. Teknoloji, geleneksel operanın ötesinde yeni bir perspektif oluşturma eğilimindedir. Performans sanatının sınırları yıkılır, disiplinler arası bir biçime dönüşür ve başka alanlara yayılmasına izin verilir. Mekân ve bazen de sanal dijital görüntülerle etkileşim, performansı tamamen entegre ve çevre ile bağlantılı hale getirerek izleyiciyi performansın içine çeker. Yukarıdaki açıklamalar doğrultusunda, bu çalışmada opera, bir enstalasyon sanatı olarak ele alınacaktır.

Honey, Moon

Kompozitör Gailė Griciūtė'nin *Honey, Moon* başlıklı operasının librettosu Gabrielė Labanauskaitė-Diena aittir. Sahne yönetmenliğini Julijonas Urbonas'ın üstlendiği eserin dünya prömiyeri 19 Nisan 2018'de New Opera Action Festivali'nde, Vilnius, Litvanya'da gerçekleştirilir. Ortalama 60 dakika süren operada, 3 anlatıcı, 1 soprano, 2 mezzo-soprano, 1 bas, 4 vücut geliştirici yer alır.

Literatüre opera-enstalasyon olarak geçen *Honey, Moon*'un sahne yönetmeni ve enstalasyon yaratıcısı Julijonas Urbonas, eseri "türler arası" ve "gezegenler arası" kavramlarını birleştiren neolojizm ile ifade etmenin doğru olacağına dikkat çeker. Libretto yazarı Gabrielė Labanauskaitė-Diena, operanın, bir kişinin diğer tarafını arama alegorisi ve kendisini olası herhangi bir biçimde gerçekleştirmek adına çıktığı çağdaş, mistik, dramatik bir yolculuk olduğunu söyler. Müzikal yapı, flüt, klarinet, keman, viyolonsel, piyanodan oluşan akustik çalgı topluluğu ile synthesizer'dan oluşur. Operanın

konusu mikrokozmostan makrokozmosa insanoğludur. Her hareketin farklı bir skalada sergilendiği eserde, vokal partiye mükemmel insanı simgeleyen vücut geliştiricilerden oluşan canlı heykeller eşlik eder. Vücut geliştiricilerin kasları özel elektrotlar yardımıyla kasılır. Eser boyunca performanslarını hareketli platformlar üzerinde sergileyen oda müziği topluluğunun üzerine örtülen örtüler ve vücut geliştiricilerin kas hareketleriyle gezegenlerin yüzeyleri betimlenmek istenir. Bireyin olası herhangi bir biçimde kendini keşfetme yolculuğu eserin ana temasını oluşturur. Operanın nesneleri arasında hareket edebilme imkânı, izleyiciye operayı dışarıdan değil içeriden algılama fırsatı verir. Böylece izleyicinin kendisi anlatının bir parçası olur. Sesin mekandaki dolaşımı ve performans esnasında ışık ve görsel tasarımın yarattığı dinamizm esere farklı bir boyut kazandırır. Vücut geliştiricilerin kas kasılmaları vokal partiye duyarlıdır. Oyuncuların bedenleri ve çalıcıların üzerlerine örtülen örtülerle ortaya çıkan görüntü, izleyicilerin istedikleri zaman dahil olabilecekleri gezegensel manzaralara dönüşür. Opera, bir bakıma mikrodan kozmosa her şeyin farklı bir ölçekte hareket ettiği canlı heykeller sergisidir. Eser, gezegenler arası bir rota çizer.

Fotoğraf 1. Honey, Moon



The Peony Pavilion

Geleneksel Çin Kunju Operası *The Peony Pavilion*'da, uzay ve zamanın, yaşam ve ölümün ötesinde rüya aracılığıyla bir aşk hikayesi anlatır. Sadece rüyalarında gördüğü yabancının karşılıksız aşkıyla hayatını kaybeden genç bir kız, başka bir gencin aşkının gücü ile canlanır. Kunju operası, 600 yıldan uzun süredir var olan geleneksel Çin performans sanatıdır. Edebiyat, müzik, dans, dövüş sanatları ve drama gibi birçok farklı sanat türünü kapsar ve bu nedenle, adı geçen disiplinlerin tarihini büyük ölçüde etkiler. Kunju operası, kültürel önemi nedeniyle 2001 yılında Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü tarafından insanlığın somut olmayan kültürel miraslarından biri ilan edilir. Hikâye 400 yıl önce Çin'in Yuan Hanedanlığı döneminde ortaya çıkar ve o zamandan beri dönemsel sanat teknikleri aracılığı ile izleyiciye sunulur. Eserin örneklemelerinde ideallere, bireyselliğe, özgürlüğe, hayallerin peşinden koşmaya ve yaşamın gerçekliğine uyanmaya odaklanılır. *Peony Pavilion*, 1598'de Çin'in en önemli oyun yazarlarından biri olan Tang Xianzu tarafından yazılır. Kunju'nun müzikal yapısı, Suzhou bölgesinin halk müziklerinden oluşur. Multi-medya sanatçısı Qianhui Feng'in tasarladığı çalışmamıza konu olan projenin ilk sunumu Eylül 2017'de gerçekleştirilir.

Dijital teknolojinin kullanılması ile esere yeni ve farklı bir teatral yorum kazandırılırken, klasik dramla çağdaş dijital ortamın bir araya gelmesi operaya yeni bir bakış açısı getirir. Eserdeki enstalasyon, Çin bahçe tasarımının ilkeleri kullanılarak soyut bir alan yaratmak yoluyla gerçekleştirilir. Bu projede, sahnedeki karakterlere biçim vermenin yanı sıra olay örgüsünü iletmek için üç boyutlu bir alan içinde 3D projeksiyon haritalama tasarımı kullanılır. İzleyiciler, hayallerine yürümeye ve kendilerini bir rüya ortamındaymış gibi hissetmeye teşvik edilir. İzleyici ve oyuncunun mekândaki etkileşimi, en temel düzeyde, paylaşılan imgesel katılım ile temsil edilir. Bu katılım, izleyicinin tüm sanat formlarında var olan yaratma hissini paylaşan bir konuma gelmesine olanak sağlar. Tekstte betimlenen klasik Çin bahçelerinin tasarım prensipleri, sürükleyici bir rüya alanı yaratmak için kullanılır. Animasyonlar, dramatik ilkelere dayanan sürükleyici bir rüya alanını simüle etmek için projeksiyon haritalama kullanılarak görselleştirilir. Etkileşim, katılımcıların hareketlerini takip eden Kinect Xbox teknolojisi ve geri bildirim reaksiyonu oluşturmak için de sensörler kullanılarak gerçekleştirilir. Projede, deneyim sürekliliğini oluşturmak için dijital teknolojilere baş vurulur. Metal ipler ve perdeler kullanılarak sahne, rüya ve gerçeklik alanlarına bölünür, sanatçılarla etkileşim, dijital görüntülerin projeksiyonla yansıtılması yoluyla gerçekleştirilir. Seyirci, performansı farklı açılardan izlemek ve içinde yer almak için sahnenin etrafındaki bürümcük benzeri bezlerin içinden geçer.

Fotoğraf 2. The Peony Pavilion



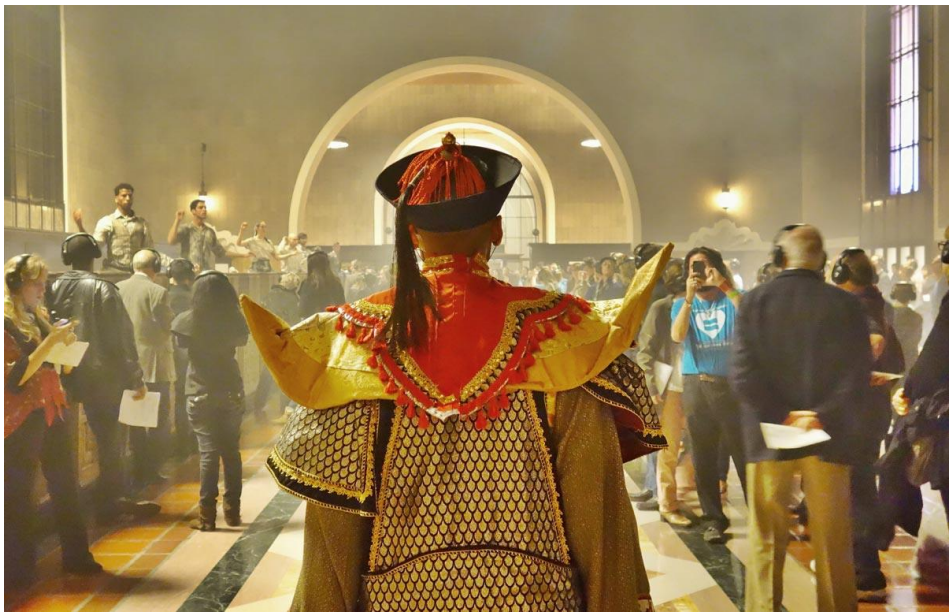
Invisible Cities

Müzik ve librettonun Christopher Cerrone'ye ait olduğu *Invisible Cities* 70 dakika sürer. Prömiyeri 19 Ekim 2013'te, Los Angeles'taki Union Station'da yapılan tek perdelik operada vokal partilere ek olarak dansçılar da yer alır. Italo Calvino'nun aynı adlı romanından adapte edilen eserde, Marco Polo ve Kubilay Han'ın satranç oyunları sırasındaki sohbetleri konu edilir. Marco Polo, Kubilay Han'a gezileri esnasında gördüğü kentleri anlatır. Ancak bu kentler, kurmaca kentlerdir ve her kent Marco Polo'nun doğup büyüdüğü yer olan Venedik'in izlerini taşır. Romanı, göstergebilimsel çerçevede kurgulayan Calvino'nun bu eseri türünün önemli örnekleri arasında yer alır. Kentlerin hemen hepsinin kadın isimleriyle tanımlandığı Görünmez Kentler'le ilgili Calvino şunları söyler:

> Geometrik ussallık ile, kördüğüm bir yün yumağına benzeyen insan varoluşunun giriftliği arasındaki gerilimi anlatmada bana en büyük olasılıkları tanıyan simge... kent oldu. En çok şey söylediğime inandığım kitabım bugün hala Görünmez Kentler; çünkü bütün düşüncelerimi, yaşanmışlıklarımı, sanılarımı bir tek simge üzerinde yoğunlaştırabildim; çünkü her kısa metnin bir neden-sonuç ilişkisi veya bir hiyerarşi izlemeksizin, süreklilik içinde bir diğerine yakın olduğu bir ağ örgüsünde, çoğul yollar bulunabilecek ve çoğul sonuçlar çıkarılabilecek zengin kesimli bir kristal yarattım (Calvino, 2016: 39).

Marco Polo'nun seyahatleri merkeze alınarak Batı Amerika'nın en büyük tren istasyonu, tarihi Los Angeles Union Station' da sergilenen operada, izleyiciler, istasyonda özgürce dolaşırken, karakterleri takip edebilirler veya kendi hikayelerini yaratabilirler. Operanın sergilenişi esnasında istasyonun günlük trafiği kesintiye uğratılmaz. İzleyici, canlı performansı, kablosuz kulaklıklar aracılığıyla deneyimler. 1967 yılında kapatılan ve istasyonun güneyinde yer alan Harvey House Restoran izleyicinin performansları takip edebileceği başka bir alandır. İkinci Dünya Savaşı sırasında görev yerlerine nakledilen askerler için popüler bir mekân haline gelen bu restoranın bulunduğu yerde 11 kişilik bir grubun konseri izleyicinin beğenisine sunulur. Sıradan yolcular gibi topluluğun arasında dolaşan dansçılar ve şarkıcılar performanslarını sergilerler. Operanın başlıca temaları, hafıza ve seyahattir. 2014 Pulitzer Müzik Ödülü için finalist olan operanın sergilenme aşamasının konu edildiği bir saatlik belgesel, 2014 Emmy Ödülü'nü alır.

Fotoğraf 3. Invisible Cities



Wake

Giorgio Battistelli tarafından bestelenen operanın librettosu Sarah Woods'a aittir. Graham Vick'in rejisörlüğünde sergilenen operanın prömiyeri 14 Mart 2018 Birmingham'da gerçekleştirilir. Kompozitör Giorgio Battistelli, 80 dakika süren eseri seyirciye, eski klişelerden ve stereotiplerden uzaklaştırarak götürmenin çabası içindedir. Birmingham Opera'sının ambarında sergilenen *Wake*'de Lazarus'un İncil'deki öyküsü güncellenerek sergilenir. Operanın bir sahnesinde, Lazarus'un kız kardeşi Martha, yüzünü bir su küvetine sokar, acı, keder ve gözyaşı su ile karışır. Su, bu eserin farklı noktalarında karşımıza çıkan bir metafordur. Hayatın saf bir simgesi olmakla birlikte hikâye ilerledikçe kederin boğulduğu bir yer haline gelir ve Lazarus dirildiğinde, kız kardeşinin ağladığı suyla ellerini yıkar, arındırır.

Rejisör Graham Vick, operayı ambarın farklı yerlerine yerleştirilmiş sahnelere böler, böylece izleyicinin eser boyunca bu alanda dolaşmasına izin verilir. Bunun yanı sıra opera sahnesinin akustiğinden farklı olarak daha organik bir tınısallığa imkân veren mekânda koro ve dansçılar da seyirciler arasında dolaşır. Sahneler mümkün olduğunca sade bir şekilde düzenlenir bu da izleyicinin ana temaya odaklanmasını sağlar. Tıpkı izleyiciler gibi sanatçılar da gündelik kıyafetlerle esere katılırlar. Irkçılık, hoşgörüsüzlük, şiddet ve sosyal adaletsizlik temalarına dikkat çekilen eserde toplumsal uzlaşma talep edilir.

Fotoğraf 4. Wake



The Rose Elf

Hans Christian Andersen'in aynı adlı masalından uyarlanan tek perdelik oda operası *The Rose Elf*'in müziği ve librettosu David Hertzberg'e aittir. Operanın prömiyeri 6 Haziran 2018'de New York, Brooklyn, Green-Wood Mezarlığı'ndaki katakompta yapılır. Green-Wood Mezarlığı 1838'de 478 dönümlük arazi üzerine inşa edilir. Operanın ilk kaydı double exposure (çift pozlama) programıyla geliştirilerek 2020'nin Cadılar Bayramı'nda yayınlanır. Genellikle halka kapalı olan katakompta zaman zaman sanatsal etkinlikler düzenlenmektedir. Eser, R.B. Schlather'in yönetmenliğinde alışılmadık bir sunumla izleyiciyle buluşur. Ortalama 140 kişiden oluşan izleyici grubu, her iki duvarında küçük mezar odalarının bulunduğu dar koridorda tek sıra oluşturacak şekilde yerlerini alırlar. Koridorun ucuna yerleştirilen, klarinet, korno, perküsyon, piyano, 2 keman, viyola, viyolonsel ve kontrbastan oluşan dokuz kişilik orkestra, koridor boyunca hareket halinde olacak dansçılara ve şarkıcılara eşlik eder. Eserde, insan ve doğa alemi arasında bir yerde, gül yaprakları arasında yaşayan büyülü bir varlığın tüyler ürpertici bir cinayete tanık olması anlatılır. Luna, erkek kardeşi tarafından öldürülen sevgilisinin intikamını alır. Elf, bu trajik olayı hem korku hem de hayranlıkla izler. Kompozitör, seçilen mekânın konuyla paralel bir biçimde yaşanan kederin bir ifşası olduğunu söyler ve ürkütücü ortamı "son derece muhteşem ve yemyeşil aynı zamanda akustik olarak rüya gibi" olarak tanımlar.

Fotoğraf 5. The Rose Elf



Sun and Sea (Marina)

Müziği Lina Lapelytė'ye, librettosu Vaiva Grainytė'ye ait olan operanın rejisörlüğünü Rugilė Barzdžiukaitė yapar. Ortalama 70 dakika süren eserin prömiyeri 2017'de Litvanya Ulusal Sanat Galerisi'nde yapılır. Opera ayrıca, 2019 Venedik Bienali'nde de sergilenir ve festivalin en büyük ödülü olan Altın Aslan'ı kazanır. Mekânın kapalı bir plaj olarak tasarlandığı eserde iklim değişikliğinin nedenleri ve etkileri konu edilir. The Guardian, 24 sanatçının görev aldığı operayı yılın en iyi performansları arasına dahil eder. Opera, 2019 Venedik Bienali'nde sunulduğu üzere, kapalı alanda taklit bir plajda geçer. Yaş ve aile durumuna göre değişik gruplar oluşturan sanatçılar, sıradan plaj aktivitelerini sürdürürler. Libretto da içerik olarak iklim değişikliğine, denizlerin kirliliğine, güneşin etkilerine ve Büyük Set Resifi'ne yönelik tehditlere dikkat çeker. Görsel ve işitsel olarak son derece çarpıcı olmanın ötesinde, opera acil bir uyarı verir. Tatil ve özgürlükle ilişkilendirdiğimiz sıcak, güneşli yerler olan sahiller, bir gün tehlikeli bir hal alabilir. Bu sahillerin yerine, yapay plajlar inşa etmemiz gerekebilir. 2019, 58. Venedik Bienali'nin başlığı "Enteresan Zamanlarda Yaşa" dır. Küratör Ralph Rugaff bienalin, insanlara "enteresan zamanlarda" nasıl yaşanacağına ve nasıl düşünüleceğine dair kılavuz olabileceğini, bunun yanı sıra sanat severlerin içinde yaşadığımız dünyaya farklı bakış açılarından bakmaya davet edileceğini söyler. İzleyici operayı, eserin sergilendiği alanı çevreleyen bir balkon aracılığıyla kuş bakışı deneyimler. İstendiği zaman konumun değiştirebileceği, böylelikle sanatçıların bütün eylemlerinin rahatlıkla görülebileceği farklı bakış açıları oluşturulur.

Fotoğraf 6. Sun and Sea (Marina)



Found and Lost

Opera, kompozitör Emily Hall'un Londra'da Corinthia Hotel'de kaldığı dönemde yaratılır. Matthew Welton, librettoyu, içinde oda servisi personelinin kontrol listelerinin ve menülerin de bulunduğu otel yönergelerinden oluşturulur. Süresi 50 dakika olan tek perdelik opera 25 Ocak- 3 Şubat 2016 tarihleri arasında Corinthia Hotel'de izleyici ile buluşur. 1885 yılında otel olarak inşa edilen bina, 20. yüzyılda uzun süre Savunma Bakanlığına ev sahipliği yapar, 2011'de yeniden Corinthia Hotel olarak hizmete girer. Her bir performans için izleyicilerin sayısının on iki kişi ile sınırlandırıldığı eser, bir bakıma otelin içinde bir gezinti turu niteliğindedir. İzleyici otelin içinde dolaşırken lobide, kazan dairesinde, asansörde sanatçıların performanslarıyla karşılaşabilir. Çoğu zaman kimin sanatçı kimin izleyici olduğunu ayırt etmenin zorlaştığı eserde, müziğin bir kısmı taşınabilir hoparlörler aracılığıyla bir kısmı da barkovizyon ile izleyiciye aktarılır. Opera, suitler, bar, lobi, kazan dairesi dahil otelin çeşitli bölümlerinde sergilenir. Olaylar dizisi bir buket çiçek, bir mayo ve bir fotoğrafın otelde kaybolduğunun bildirilmesiyle başlar. Opera, gizemli bir cinayeti konu alır. İzleyici parçaları bir araya getirerek bir sonuca varacaktır. Sanatçı kadrosu bir soprano, bir tenor, a cappella koro, iki aktör, bir org ve bir viyolonselden oluşur.

Fotoğraf 7. Found and Lost



SONUÇ

Sanatın tüketim kültürü içerisinde oynadığı rolün genişlemesi ve sanatsal biçimin bozulması şeklinde cereyan eden süreç sonucunda türler arasındaki ayrımların bulanıklaşması, farklı eğilimleri ortaya çıkarır. Sanatlarda, tutarlı bir üslûp inşa edilmesinden ziyade aşina üslûplarla oynanıp genişletilmesi son dönem sanatlarında sıkça görülmektedir (Featherstone, 2005: 56-57). Toplumsal sınıfların estetik, üslûp, hayat tarzı, hayatın üslûplaştırılması ve duygusal keşfe yönelik artan duyarlılığı, sanatçıların ve aracı sanat mesleklerinin sayısındaki artışa ve bu tip mesleklerin toplumda gördüğü saygının yükselişine paralel olarak gelişim gösterir. Sanatsal tekniklerin birçoğunun tüketim kültürü içerisinde reklam ve popüler medya tarafından devralındığı gözlenmektedir (Featherstone, 2005: 87, 117). Enstalasyon sanatı, izleyicinin eserin yaratılma ve sergilenme sürecine fiziksel olarak katılımına olanak sağlamasıyla, özellikle günümüz sanatının tüketim deneyimini farklı bir boyuta taşır. Postmodern anlayışın sanatla gündelik hayat arasındaki sınırların kaldırılması ilkesi, diğer birçok sanat dalında olduğu gibi enstalasyon- operada da bir adım ileriye taşınarak, zihinsel ve işitsel sınırların yanı sıra fiziksel sınırları da ortadan kaldırır. Sanal gerçeklikle yaratılan eserler, ortamın cesur ve deneysel kullanımı, eserin sergilendiği ortamdaki doğal seslerin müzikle birlikte duyulmasına izin verilmesiyle opera sanatındaki bu tür farklı yaklaşımların deneyimlenmeye değer olduğu düşünülmekte, bundan sonraki süreçte enstalasyon- opera çalışmalarının artarak devam edeceği öngörülmektedir.

KAYNAKÇA

Bishop, C. (2005). Installation Art, Tate Publishing,

Calvino, I. (2016). Görünmez Kentler (I. Saatçıoğlu, çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

Featherstone, M. (2005). Postmodernizm ve Tüketim Kültürü, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Kelly, N. A. (2010). What is Installation Art?, Exhibition Catalogue, Technological University Dublin

Kotnik, V. (2013). The Adaptability of Opera: When Different Social Agents Come to Common Ground, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol. 44, No. 2, s. 303-342

Oppermann, S. (2020). Installation. C. Howe ve A. Pandian (Ed.), *Anthropocene Unseen* içinde (s. 243-247). Punctum Books, USA

Saaze, V. (2013). Installation Art and the Museum, Amsterdam University Press, Amsterdam

Süzen, H. N. (2010). Sanata Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Enstalasyon Sanatı ve Genco Gülan Örneklemi, Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt 1, Sayı 6, s. 147-162

İnternet Kaynakları

https://www.tiketa.lt/EN/7asis_siuolaikines_operos_festivalis_noa__operameno_instalacija_honey_moon_18518 (E.T. 26.11.2020)

http://www.interactivearchitecture.org/interactive-dramaturgy-for-chinese-kunqu-opera-the-peony-pavilion.html (E.T. 29.11.2020)

http://julijonasurbonas.lt/honey-moon/ (E.T. 16.12. 2020)

http://www.sanatatak.com/view/2019-venedik-bienalinin-basligi-enteresan (E.T. 27.12. 2020)

https://www.birminghamopera.org.uk/wake-a-new-opera-for-birmingham (E.T. 27.12. 2020)

https://en.wikipedia.org/wiki/Found_and_Lost_(opera) (E.T. 27.12. 2020)

https://www.theguardian.com/music/2016/jan/31/the-devil-inside-stuart-macrae-review-louise-welsh-lost-and-found-emily-hall (E.T. 27.12. 2020)

https://www.operanews.com/Opera_News_Magazine/2018/9/Reviews/BROOKLYN__The_Rose_Elf.html (E.T. 19.01. 2021)

Fotoğraf 1: http://gailegriciute.com/honey-moon-2018/ (E.T. 02.02.2021)

Fotoğraf 2: http://www.interactivearchitecture.org/interactive-dramaturgy-for-chinese-kunqu-opera-the-peony-pavilion.html (E.T. 02.02.2021)

Fotoğraf 3: http://invisiblecitiesopera.com/media/ (E.T. 02.02.2021)

Fotoğraf 4: https://twitter.com/ntu_td/status/973526149040148480 (E.T. 02.02.2021)

Fotoğraf 5: https://www.sfcv.org/reviews/none/a-new-recording-of-the-rose-elf-is-right-in-time-for-halloween (E.T. 02.02.2021)

Fotoğraf 6: https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-inside-indoor-beach-opera-talk-venice-biennale (E.T. 02.02.2021)

Fotoğraf 7: https://www.gettyimages.ae/photos/found-lost-opera-scenes-at-the-corinthiahotel?phrase=found%20lost%20opera%20scenes%20at%20the%20corinthia%20hotel&sort=mostpopular (E.T. 02.02.2021)

Göstergebilim ve Opera -The Handmaid's Tale

Semiotics and the Opera- The Handmaid's Tale

Doç. Dr. Elif AKTUĞ
Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
aktugelif@gmail.com
Doç. Mehmet Alper KAZANCIOĞLU
Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
alper.koglu@deu.edu.tr

Özet

20. yüzyıl ve günümüz operaları çoğunlukla müzik, libretto, teatral ve sinematik unsurlar, objeler, ışık, mim, dans gibi çoklu ortam içerirler. Bu tür operalardaki çoklu ve değişken faktörler, zaman zaman izleyiciyle sanat ürünü arasındaki iletişim sürecini karmaşıklaştırmakla birlikte, izleyiciye eseri farklı bakış açılarıyla yorumlama olanağı sunar. Eserlerdeki bileşik öykülemeyle oluşturulan metaforlar ve semboller, hikâyeyi çok katmanlı bir forma dönüştürür. Dönem operalarına bakıldığında sözü edilen birçok unsurun, eser içinde farklı zamanlarda belirginleştiğini görmek mümkündür. Günümüz opera incelemelerinde ilk sırayı alan göstergebilim, eserlerin, tekst, sahne, karakter, iletişim yöntemleri, öyküleme, tonlama bağlamında çözümlenmesini içerir. Opera eserleri, yaratıldıkları dönemin kültürel, siyasi, sanatsal, toplumsal özelliklerini net bir ifadeyle ortaya koyarak, kullanılan kodlar ve sembollerle bu süreçleri izleyicilerin farklı boyutlarda algılamasına olanak sağlar. Söz konusu sanat dalı müzikal sembolizm, melodi, armoni, ritim, ton, yapı, nüans gibi işitsel kodlar haricinde, dekor, kostüm, makyaj, mim gibi görsel kodları da içerir. Bu çalışmada, The Handmaid's Tale (Damızlık Kızın Öyküsü) başlığı altında yaratılmış iki farklı opera göstergebilimsel bakış açısıyla ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Opera, Göstergebilim, The Handmaid's Tale.*

Abstract

The contemporary and 20th century operas mostly involve multiple media such as music, libretto, theatrical and cinematic elements, objects, lights, mime and dance. From time to time, these multiple and various factors may complicate the communication process between the viewer and the work of art. Nonetheless, they enable the viewer to interpret the work from different perspectives. The metaphors and symbols constructed via compound narrative, turn the story into a multi-layered form. In the operas of this period, it is possible to observe that several of these elements come into focus within the work at different times. Semiotics, the leading approach in the study of opera, involves the decoding of the works in terms of text, scene, character, communication methods, narration and intonation. Works of opera set forth the political, artistic and social characteristics of the time in which they were created; and enable the viewers to perceive these processes in various dimensions through the codes and symbols that were used. This field of art includes visual codes such as setting, costume, make-up and mime, in addition to auditory codes such as musical symbolism, melody, harmony, rhythm, tone, structure and nuance. In this study, two different operas created under the title The Handmaid's Tale will be examined, using the semiotic approach.

Keywords: *Opera, Semiotics, The Handmaid's Tale.*

GİRİŞ

Göstergebilimin temelleri, 20. yüzyılın başlarında Charles Sanders Peirce ve Ferdinand de Saussure tarafından atılır. Saussure göstergebilimin toplumsal işlevini,

Pierce ise mantıksal işlevini vurgular (Sayın, 2014: 45). Peirce'de rastladığımız doğadaki göstergeleri de kapsayan daha evrensel göstergebilim Saussure'ün göstergebiliminde yer almazken, Saussure'cü yaklaşımda insana ilişkin olan göstergeleri konu alan bir göstergebilim söz konusudur. Yunancada sémêïon sözcüğü ile ifade edilen gösterge, toplumda gösterge ve göstermeleri inceleyen bilim olan göstergebilimin çıkış noktasını oluşturur. (Sayın, 2014: 13,15). Alanın kurucusu olarak kabul edilen Saussure'ün deyimiyle göstergebilim, göstergelerin toplum içindeki yaşayışını inceleyecek bir bilim olarak tasarlanmıştır (Saussure, 1976; akt. Güneş, 2019). Mehmet Rifat göstergebilimi; anlatılarda, metinlerde anlamların nasıl birbiriyle eklemlenerek üretildiğini araştıran; öncelikle de bu süreci ortaya koyabilecek kuramsal aygıt (düşünme modeli) geliştiren bilimsel bir tasarı olarak tanımlar ve insanın içinde yaşadığı dünyayı, anlamasını sağlayacak bir model geliştirdiğini, çevresini anlamaya çalışan herkesin zaten bir ölçüde "gösterge avcısı" olduğunu söyler (Rifat, 2009: 22-23). Göstergebilim, Sayın tarafından şu şekilde tanımlanır:

> Göstergebilim, insanı, onu çevreleyen inorganik, organik, sosyal, soyut ve imgelem evrenlerinin anlamlamasını, anlamını, şifreler aracılığıyla okumasını inceleyen bilimdir. İnsan, önce kendisini ve daha sonra da kendisini çevreleyen evrenleri anlamaya çalışır; bu amaçla anlamlama çabası içine girer, kendisiyle ve çevresiyle ilgili olarak algıladığı öğelerin karşılığı olarak zihninde kavramlar oluşturur. Gösterge, gösterilen ve gösteren arasındaki bağıntıdan doğar. Gösterilen, insan zihnindeki kavramlardır; gösteren ise insanın algıladıklarıdır. Algıladığımız varlıklar özünde görüntü veya gölgelerdir; dolayısıyla gösterendir. İdeler ise, bir gerçeklik olarak, gösterilendir. Özünü, her şeyin insan zihninde kavram olarak üretilmesinin oluşturduğu göstergebilimin ele aldığı kavramlar, gösterilenler olarak insanın zihninin ürettiği ürünlerdir (Sayın, 2014: 12,17,54,158).

Sayın, insanların göstergeler aracılığıyla birbirlerini anladıklarına ve iletişime geçtiklerine dikkat çeker. Bu bakış açısıyla; bir toplumun kültürü, o toplumun insanlarının birlikte yaşamasına olanak verir. Kültür de göstergelerden oluşan bir dizgedir (Sayın, 2014: 63).

Hayatın her alanı göstergebilimin inceleme konusu olabilir. Göstergebilim, insanların ilgi duydukları her konuya göstergeler aracılığıyla yaklaştığını düşünerek bu olguyu inceler. Gösterge tek başına var olamayacağından göstergebilim de göstergeler arası ilişkileri ve bu yolla oluşan anlamı inceler. Nihai amacı, anlamlamanın ve anlamın oluşum ve kavramın koşulları üzerinde araştırma yapmaktır. Dolayısıyla anlam evrenini çözümlemeyi amaçlar. Anlam oluşumu, anlam yaratmak ve anlamlandırmak en temel kavramlarıdır. Zira var olan ya da sosyal ve kültürel çerçeve içinde hayal edilebilen her şey bir anlam taşır. Göstergebilim, insan bilimlerinin tamamını kapsar (Sığırcı, 2016: 10-11). Özü anlamak ve anlamlamaya dayanan göstergebilim, söylem ve anlatılarla ilgili anlamları, anlamın üretilmesini ve anlamlama konularını içeren bir bilim dalıdır. İnsanın doğayla, insanın insanla ilişkilerinde ortaya çıkan anlamların oluşum süreçlerini, eklemlenişlerini ve düzenlenişlerini göz önünde bulundurarak yeniden anlamlandırabilmek için soyut, evrensel, tutarlı, tümü kapsayıcı bir kuramsal model yaratma uğraşısındadır. Söylem ve anlatı çözümlemeleri yapabilmek, anlamlandırabilmek için oluşturulan bir üst dil olan göstergebilim, anlamsal katmanlardan oluşan, anlamlı bir bütünü yansıtan bilimsel veya sanatsal bir yapıtı, üstdil aracılığıyla dizgeleştirerek gözler önüne serer (Sayın, 2014: 91-92, 121). Barthes'a göre göstergebilimin konusu, tözü ne olursa olsun, sınırları ne olursa olsun, her türlü göstergeler dizgesidir. Görsel töz, kendini görsel bir bildiriyle destekleyerek anlamını pekiştirir (Barthes, 2018: 27-28). Sayın, gösterge dizilerinin yananlamsal kodlar olan

kültürel değerlerle ya da ideolojiyle eklemlendiklerinden bahseder. Bu bağlamda edebiyat ve sanat alanlarında yananlam olgusu yaygındır (Sayın, 2014: 119). Göstergebilim çok boyutlu bir temelde inşa edilmektedir. Kesişim noktalarıyla ya da belli düğüm noktalarıyla birbirleriyle örülü halde bulunan, nereye varacağı belli olmaksızın durmadan genişleyen metinlerarasılık olarak tanımlanan bu ağ, çok boyutlu temeli oluşturur (Sarup, 2017: 84). Göstergebilimde her alan için farklı inceleme yöntemlerinden bahsedilebilir (Sığırcı, 2016: 13). Örneğin; Umberto Eco, Açık Yapıt'ta her yüzyılın sanatsal formlarının, dönemin bilimsel ve kültürel bakış açısını yansıtır biçimde yapılandırıldığından bahseder (Eco, 1989: 13).

Dünya göstergelerle doludur, ama bu göstergelerin hepsi alfabenin harfleriyle, ulaşım kodundaki işaret levhalarıyla ya da askeri üniformalarla aynı yalınlık içinde olamaz. Sonsuz kez daha girift, daha karmaşık olanları vardır. Çoğu zaman biz onları doğal bilgiler olarak kabul ederiz. Dolayısıyla anlamlama artık modern dünyanın düşünme biçimi durumuna gelmektedir (Barthes, 2018: 186-187).

Göstergebilim ve Opera

Bugün içinde yaşadığımız toplum yapısı göz önüne alındığında, kültür tüketiminde belirleyici olanın herhangi bir sanat eserini yalnızca milyonlarca kişinin izlemesi değil; bu eserin bilinçli ya da bilinçsiz olarak, evrenselleşmiş üretim boyutu içinde üretildiği için, varlığını geçici bir gösterge olarak sürdürmesidir. Baudrillard'a göre tüketim mantığı, kendini göstergelerin güdümlenmesi olarak tanımlar. Nesneler dünyasına ters düşmeyen, ama bu dünyanın sistemini keşfeden sanat eserinin de sisteme girmesi mantıklıdır (Baudrillard, 2010: 125, 145). Gündelik hayatın estetikleştirilmesi yönündeki eğilimler, yüksek kültür ve kitle kültürü arasındaki ayrımla ilişkilidir. Çift yönlü bir hareket sonucunda, sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırlardan kimileri çökmüş ve sanatın kuşatma altındaki bir meta olarak özel koruma altına alınmış statüsü aşınmıştır. Her şeyden önce sanatın endüstri tasarımı, reklam ve daha önce zikredilen bunlarla ilintili simgesel üretim ve imaj üretimi sektörlerine aktarılması söz konusudur (Featherstone, 2005: 55). Baudrillard'a göre sanat, ayrı bir kapalı gerçeklik olmaktan çıkmış, üretime ve yeniden üretime dahil olmuştur. (Featherstone, 2005: 120). Sanat eserleri, doğanın ve toplumun betimlemeleridir. Bu betimlemeler, gerçek ya da imgesel, görünür ya da görünmez, nesnel ya da öznel olabilir (Guiraud, 2016: 94).

İnsan-doğa ve insan-insan ilişkilerini anlamlayan bir bilim olan göstergebilim, yöntem ve ilkeleri açısından toplumsal yaşamın ürünü olan sanata ve dolayısıyla müziğe de uygulanabilir. Müzik de duygu ve düşüncelerin göstergeler aracılığıyla ifade edilmesidir (Sayın, 2014: 51-52).

Göstergebilimde dilin anlamlandırılması sürecinde, dilbilimsel yöntemler kadar, dilbilimsel olmayan yöntemler de kullanılır. Sözgelimi, oyunlar, jestler, mimikler, dinî ayinler, müzik parçaları, reklamlar, moda ve mimari tasarımların anlamı, göstergebilime göre dille anlatılır veya dil metaforuna dönüştürülür (Tüfekçi, 2014: 17). Opera sanatı, yararlandığı farklı sanat dalları ve disiplinlerden dolayı birçok tarihsel, siyasi, kültürel kodları da içinde barındırmaktadır. Müzikal sembolizm, melodi, armoni, ritim, ton, yapı, nüans gibi işitsel kodlar haricinde, dekor, kostüm, makyaj, mim gibi görsel kodları da içerir. Özellikle oluşturulan tekstin içerdiği kodlar ve müzikal leitmotiv'ler, eserin farklı okumalarına da olanak sağlar. Dolayısıyla; 20. yüzyıl ve sonrasının opera eserlerinin anlamlandırılması, çözümlenmesi sürecinde, eserin içinde barındırdığı sanatlar doğrultusunda, göstergebilimsel bir yaklaşım sergilemek daha doğru bir yöntem olacaktır.

> 20. ve 21. yüzyıl operaları çoğunlukla müzik, libretto, teatral ve sinematik unsurlar, objeler, ışık, mim, dans gibi çoklu ortam içerirler. Bu tür operalardaki çoklu ve değişken faktörler, zaman zaman izleyiciyle sanat ürünü arasındaki iletişim sürecini karmaşıklaştırmakla birlikte, izleyiciye eseri farklı bakış açılarıyla yorumlama olanağı sunar. Eserlerdeki bileşik öykülemeyle oluşturulan metaforlar ve semboller, hikâyeyi çok katmanlı bir forma dönüştürür. Günümüz opera incelemelerinde ilk sırayı alan göstergebilim, eserlerin, tekst, sahne, karakter, iletişim yöntemleri, öyküleme, tonlama bağlamında çözümlenmesini içerir. Dönem operalarına bakıldığında sözü edilen birçok unsurun, eser içinde farklı zamanlarda belirginleştiğini görmek mümkündür. Kullanılan çoklu ortam, sanat ürünü ile izleyici arasındaki iletişimi farklı ve çoğu zamanda değişken boyutlara taşımaktadır. Geçmiş dönemlere oranla yaratıldıkları dönemin kültürel, siyasi, sanatsal, toplumsal özelliklerini daha net bir ifadeyle ortaya koyan eserler, kullanılan kodlar ve sembollerle bu süreçleri izleyicilerin farklı boyutlarda algılamasına da zemin hazırlar (Aktuğ, 2016: 68-69, 81).

20. yüzyılın önemli operaları arasında yer alan, Bertolt Brecht ve Kurt Weill'ın iş birliğiyle yaratılmış *Mahagonny* (1930) operası, satirik bir opera olması yönünden göstergebilim bağlamında incelenebilir. Kurgusal olarak tasarlanan şehrin yükselişinin ve çöküşünün konu edildiği opera, kapitalist dünyanın eleştirisi niteliğindedir. Brecht bir caddenin hem belli bir yeri işaret ettiğinden, hem de sosyal bir süreci simgelediğinden bahseder. Eserde sosyal dinamizm bağlamında insan ilişkileri örneklenir. Hosokawa, Mahagonny şehrinin yükselişinin ve çöküşünün simgelesi olarak "Alabama Song" ve "Benares Song" u örnek gösterir (Hosokawa, 1985: 183-184-185). Luigi Dallapiccola'nın 1940'da Floransa'da sahnelenen tek perdelik operası *Volo di notte*, Antoine de Saint-Exupéry'nin aynı adlı romanından uyarlanmıştır. Dallapiccola'nın 1937'de bestelemeye başladığı opera, dönemin İtalya'sının politik ve sosyal gerilimlerini dile getirmektedir (Aktuğ, 2010: 32). Romanın felsefesiyle rejim arasındaki paralellikler, oldukça açıktır ve bu durum kompozitörün operada vurgulamak istediği amacı da açık bir biçimde ifade eder. Eserde uçma fikri dinsel bir sembol; doğaüstünün, bilinmeyenin keşfi olarak ele alınır ve pilot Fabien ölmeden önce bulutların üzerinde uçarak yıldızların bakış açısından bir görüşe sahip olmayı arzular (Fearn, 1997: 4). *Intolleranza 1960*, (1961) Luigi Nono'nun 'azione scenica' olarak tanımlanan sahne eseridir. Komünist Parti üyesi olan Nono, özellikle sahne eserlerinde gerek tekst gerekse müzikal bağlamda sosyal ve politik mesajlar verir. Kompozitör *Intolleranza*'da politik sloganları, şiirleri, Brecht ve Sartre'dan alıntıları içeren Angelo Maria Ripellino'nun metinlerini kullanır. Eserde sel baskınına uğrayan Po Vadisi'yle toplum olarak bir arınma sembolize edilirken, aynı zamanda hükümet içindeki bozukluklar da yansıtılır.

Günümüze yaklaşıldığında, opera eserlerinin radikal postmodernizm ve geleneksel anlatı arasında yer bulduklarını görülür. Yenilikçi ve alışılmadık ortamlar kullanarak, anlam, uygulama, yorumlama bağlamında çok katmanlı bir anlatı yaratma çabası, günümüz operalarında sıkça rastlanan bir tavırdır (Everett, 2015: 16). Çalışmanın konusu olan *The Handmaid's Tale* haricinde, *In the Penal Colony (Ceza Sömürgesinde), The Little Prince (Küçük Prens), Lost Highway (Kayıp Otoban), 1984, Alice in Wonderland (Alice Harikalar Diyarında)* ve daha birçok 21. yüzyıl operasının göstergebilimsel ilkeler doğrultusunda incelenmesi önerilmektedir. Bununla birlikte, araştırmacıların geçmiş yüzyılların opera eserlerini de aynı yöntemle inceledikleri gözlenmektedir.

The Handmaid's Tale

Roller:

Offred (1): Mezzo-soprano

Offred (2): Mezzo-soprano

Serena Joy: Alto

Lydia Teyze: Soprano

Komutan: Bas

Luke: Tenor

Nick: Tenor

Rita: Alto

Ofglen: Soprano

Moira: Soprano

Profesör Pieixoto: Konuşan rol

Kanadalı yazar Margaret Atwood'un aynı adlı distopik romanından uyarlanan 2 perdelik operanın müziği Poul Ruders'a librettosu Paul Bentley'e aittir. 2 saat 30 dakika uzunluğundaki eserin prömiyeri 6 Mart 2000'de Kopenhag'da yapılır. Romanın 1990 yılında sinemaya uyarlanan versiyonunda başrolleri Natasha Richardson, Faye Dunaway ve Robert Duvall paylaşırlar. 2017 yılında televizyon dizisi olarak çekilen The Handmaid's Tale, aynı yıl Emmy Ödül Töreninde "En İyi Drama Dizisi" seçilir, Reed Morano'ya "En İyi Yönetmen", başrol oyuncusu Elisabeth Moss'a da "En İyi Kadın Oyuncu" ödülünü kazandırır.

Opera, çalışmalarında feminizm, kadının ekonomik istismarı gibi temaların önemli bir yer tuttuğu Margaret Atwood'un romanının konusu ile paraleldir. Eser üç farklı zaman dilimi arasında akıcı bir şekilde ilerler: Gilead'den önceki zaman, Offred'in damızlık olarak eğitildiği zaman ve Offred'in şimdiki zamanı. Hristiyan kökten dincilerin Başkana düzenledikleri suikasttan sonra kurulan Gilead Cumhuriyeti'nde, bütün yasal ve insani hakları ellerinden alınan kadınların sosyal olarak belirlenmiş rolleri, çocuk doğurarak kendilerini üst sınıf olarak tanımlayan grubun neslinin devamını sağlamaktır. Sözde İncil'in ilkeleri doğrultusunda yönetilen Cumhuriyet'te kadınlar Kırmızı Merkez'e götürülerek Teyzeler tarafından eğitilirler. Hikâye, June Osborne'un, hanesine atandığı Fred'in malı olduğunu gösteren adıyla Offred'in bakış açısından anlatılır. Gilead Cumhuriyeti'nin acımasız ataerkil dünyası, kadınların mülk sahibi olamayacağı, eğitim alamayacağı, günahkâr ve suçlu bulunarak idam edilebileceği erkek egemenliği ve kadının itaati üzerine kuruludur.

Kurgulanan distopyada kadınların büyük bir kısmı kirlilik ve radyasyon sebebiyle doğurganlıklarını kaybederler ve bu sistem içerisindeki konumları birkaç seçenekle sınırlı tutulur. "Damızlık" olarak adlandırılan kadınlar, doğurgandırlar fakat Gilead'dan önce dine uygun olmayan ve ahlaksız bir yaşam sürdürdükleri gerekçesiyle komutanlar ve eşleri için çocuk doğurmak üzere alıkonmuşlardır. Komutanların eşleri, sadece ev işlerinin düzenlenmesinden sorumlu, doğurgan olmayan, ancak kadınlar arası hiyerarşinin en üstünde yer alan kadınlardır. "Martha" denilen ve komutanların evlerinde hizmetçilik yapan kadınlar ise, doğurgan değillerdir fakat Gilead'dan önce ahlaklı bir yaşam sürdükleri kabul edildiği için ev içi hizmet işine uygun bulunmuşlardır. Bu üç toplumsal gruptan herhangi birinde yer almayan kadınlar ise, ya kolonilerde zehirli atıkların temizlenmesi işinde ya da Jezebel denilen klüplerde çalışmak durumunda bırakılırlar (Güneş, 2019: 105).

Opera, 2195 yılında Denay Üniversitesinde gerçekleştirilen Uluslararası Tarih Kurulu Kongresinin bir bölümü olan, Gilead çalışmaları üzerine yapılan 12.

Sempozyumun gerçekleştirildiği (Atwood, 1992:337) bir video konferansın görüntüleriyle başlar ve ardından Profesör Pieixoto, bir damızlığın saklanırken kaydettiği ses kasetlerinden oluşan günlüğü tanıtır. Tekstin ilk sözleri: "Üzgünüm, hikayem parçalar halinde. Üzgünüm değiştiremem" dir. (Fairbrother Canton, 2007: 130). Bu sözler, yukarıda belirtildiği gibi, hikâye anlatımının üç farklı zaman diliminde aktarıldığını ifade etmesinin yanı sıra, Offred'in çift bilinç diyaloglarının temsilidir.

Eserin içinde bir ana motif haline gelen "Amazing Grace" eski bir köle tüccarı olan John Newton tarafından 18. yüzyılda yazılmış, Amerikan İç Savaşı öncesi ve sonrasında da İngilizce konuşan ülkelerde önemini korumuş, köleliğin dini şarkısı haline gelmiştir. Şarkı, eser içinde, İncil'in hem özgürlük hem de kölelik için nasıl yorumlanabileceğini vurgulamakla birlikte müzikal anlamda geçmiş zamanın bir temsilidir. Yazılı ideolojilerin ve kültürel çağrışımların da bir yorumu niteliğinde olan "Amazing Grace" aynı zamanda, Offred'in ve Selena Joy'un şimdiki zamanlarını geçmişlerine bağlar (Fairbrother Canton, 2007:134). Ruders'ın yaptığı müzikal alıntılar, Offred'in psikolojisini özetlerken, alıntıların temsil ettiği kültürel uygulamaların yeniden değerlendirilmesinin gereğini de vurgular.

Operada Offred'in çift bilinci iki farklı mezzo-soprano ile temsil edilir. Bu bölünme, geçmiş ve şimdiki zamanın ayrımını yaparken, bu ayrımın eşzamanlı olarak nasıl gerçekleştiğini de gösterir. Offred'ler bir araya gelip birlikte söylediğinde veya birbirlerinin cümlelerini tamamladıklarında bize bu bölünmenin tek bir insanı temsil ettiği hatırlatılır. Kullanılan leitmotifler Wagnerci gelenekten farklı olarak operayı sistematik bir biçimde yapılandırmak yerine Offred'in karşı hafızasının entelektüel ve duygusal olarak parçalanmış yönünü taklit eder (Fairbrother Canton, 2007: 133).

Müzikal sembollerin yanı sıra, kullanılan kostümler, renkler, görsel ve sözel semboller de ana temaları destekler niteliktedir. Damızlıkların kostüm rengi olan kırmızı, ateşi, kanı, cehennemi temsil ettiği gibi, kaçtıklarında hemen yakalanmalarını ve daha kolay gözetim altında tutulmalarını sağlar. Beyaz başlık, etrafı görmeyi engellemek üzere tasarlanmıştır. Komutanların eşleri için seçilen mavi renk ise, eskiden beri sükunetin, asaletin ve soyluluğun rengi olmakla birlikte soğukkanlı yapılarını da göstermektedir. İsa'nın arkadaşları Beytanyalı Martha, Mary ve Lazarus kardeşlerden evcil olan Martha'dan esinlenerek adlandırılan ev işlerinde görevlendirilen Marthalar ve işçiler için seçilen gri renk, bir geçiş rengidir ve ne siyahtır ne de beyazdır, toplumsal olarak da dikkate alınmayan grupların rengidir ve önemsizliği vurgulamaktadır. Komutanlar için de gücü, ciddiyeti ve resmiyeti simgeleyen siyah renk kullanılmıştır. (Güneş, 2019: 116). Özellikle tek tip kostüm, boyun eğdirmenin en önemli sembollerinden biridir. Bu durum aynı zamanda farklı kültürel ve dini eğilimleri ortadan kaldırarak kontrolü kolaylaştırır. Eserde yer alan semboller her ne kadar ataerkil toplum yapısını betimlese de bu yapının kurulabilmesi ve sürekliliği için yine kadına ihtiyaç vardır. Görsel ve sözel olarak sıkça kullanılan yumurta, doğurganlığın, yeniden doğuşun simgesidir.

Fotoğraf 1



Gilead Cumhuriyeti'nin sosyal düzeni, farklı yönlerden bir palimpsesti andırır. Damızlıkların toplumsal yapıdaki konumları göz önüne alındığında Komutanın Offred'i gizlice Gilead'tan önceki gece kulübü benzeri Jezebel'e götürmesi, kadınların bilgiye erişiminin tüm yollarının kapatılması ancak Komutanın ve muhtemelen başkalarının da bilgileri damızlıklarla paylaşıyor olması, bütün yasaklara ve kısıtlamalara rağmen hükümetin eskiyi hafızalardan silememesi, bu doğrultuda özgürlüklerini yeniden kazanmaya çalışan insanların çabalarını tamamen ortadan kaldıramaz. Gilead öncesi yaşamın kalıntıları yeni dünyaya aşılanmaya devam eder. Offred'in telaffuz ettiği palimpsest Gilead'ın tamamını sembolize eder. Gilead'in gizli polisi sözde Tanrı'nın gözleridir. Kanatlı bir göz olan amblem, Tanrı'nın ve totaliter devletin ebedi uyanıklığını sembolize eder. Gilead'ın teokrasisinde, Tanrı'nın ve devletin gözünün tek ve aynı olduğu varsayılır.

Fotoğraf 2.



Fotoğraf 3.



Fotoğraf 4.



İkinci opera 2012 yılında, yine *The Handmaid's Tale* başlığıyla Chris Garrard tarafından bestelenir. Ortalama 70 dakika süren eser, bir oda operasıdır. Prömiyeri 2014 yılında İngiltere'de gerçekleştirilir. Ruders'ın operası kadar ses getirmese de Garrard'ın *The Handmaid's Tale*'inde de önemli göstergeler mevcuttur. Operanın sergilendiği platformun zemini bir dama tahtasını andırır. Kırmızı, yeşil, gri renklerden oluşan zemin, toplumsal hiyerarşiyi simgeler. Doğurganlığın sembolü olan yumurta, eserin en belirgin göstergeleri arasında yer alır. Müzik yazarı Kathy Wright'a göre eser, projeksiyon, dans, elektronik müzik ve vokal partileri birleştiren sürükleyici bir deneyimdir.

Opera, bir damızlığın fuayede izleyicilere kırmızı pelerin dağıtıp onları eserin sergileneceği salona götürmesiyle başlar. Oturma yerleri sökülmüş olan salonda izleyiciler sahne de dahil olmak üzere zemine oturarak eseri izlerler. Opera, aralarında

çok az devamlılık olan kısa sahneden oluşur. Görsel semboller, barkovizyon aracılığıyla vurgulanır.

Fotoğraf 5.



SONUÇ

Çalışmaya konu olan *The Handmaid's Tale*'de, toplumsal ilişkilerde en belirgin kategori olarak öne çıkan cinsiyet kavramının, ideolojik söylemlerle yeniden inşa edilerek otoriter rejimler tarafından bir denetim mekanizması olarak kullanılması temsil edilir. Doğası gereği eril özelliklere sahip tahakkümün bir aracı haline gelen kadın, toplumda ikincil konuma mahkûm edilmekte böylelikle gücü elinde bulunduran erkeklerin konumu yeniden üretilerek tahakküm alanı genişletilmektedir (Erdem, 2019: 32).

Atwood, Ruders'ın operasıyla ilgili olarak "Bu opera, standart opera izleyicilerinden oldukça farklı bir seyirci çekiyor. Genellikle operaya gitmeyen ve daha önce operaya hiç gitmemiş birçok genç var " saptamasını yapar.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, birçok sanat dalının ve disiplinin göstergebilimden faydalandığı gözlenmektedir. Opera sanatı, yararlandığı farklı sanat dalları ve disiplinlerden dolayı tarihsel, siyasi, kültürel kodları da içinde barındırmaktadır. 20. yüzyılın ilk yarısında yaratılan operalarda, toplumsal ve bireysel düzeyde, I. ve II. Dünya Savaşı'nın etkisi açıkça görülmektedir. 20. yüzyılın ikinci yarısında ise hemen her alanda yeni bir düzen kurma çabasının, sanat eserlerine de yansıdığı açıktır. Yaratılan operalar, çoğu zaman ses, müzik ve jestlerin iç içe geçtiği 'müzik tiyatrosu' olarak tanımlanmaktadır. Kompozitör Luciano Berio'ya göre; gramer, sözdizimi, morfoloji, sözcük anlamı gibi dilin bütün öğeleri kültürel yapılanma doğrultusunda paralellik göstermelidir. Aynı şekilde müzikal öğeler de bu uyuma dahil olmalıdır (Berio, 2006: 11). Son dönem operalarındaki eklektik stil, müzik ve tekst başta olmak üzere eserlerin bileşenlerindeki en göze çarpan unsurlardır. Göstergebilimsel bakış açısıyla izleyici, operayı oluşturan bu unsurları, farklı katmanlarda yorumlama özgürlüğüne sahip olacaktır.

KAYNAKÇA

Aktuğ, E. (2010). 1945 Sonrası İtalya'da Opera- Siyaset Etkileşimi- Luigi Nono'nun Operalarının İncelenmesi, İzmir, (Yayınlanmamış Doktora Tezi)

Aktuğ, E. (2016). Luciano Berio Un re in ascolto Örneğinde 20. Yüzyıl Opera Sanatında Semiyotik Yaklaşımlar, Uhmad Uluslararası Hakemli Müzik Araştırmaları Dergisi, sayı: 6, s. 67-85.

Atwood, M. (1992). Damızlık Kızın Öyküsü (S.- Ö. Kabakçıoğlu, çev.), AFA Yayıncılık A.Ş.

Barthes, R. (2018). Göstergebilimsel Serüven (M. Rifat-S. Rifat, çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

Baudrillard, J. (2010). Tüketim Toplumu (H. Deliceçaylı-F. Keskin, çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Berio, L. (2006) Remembering the Future, Harvard University Press, Massachusetts

Eco, U. (1989). The Open Work, Harvard University Press, Massachusetts

Erdem, E. (2019). Eril Tahakkümün Distopyası Damızlık Kızın Öyküsünün Söylem Analizi, Toplum ve Kültür Araştırmaları Dergisi, sayı: 3, s. 30-48.

Everett, Y. U., (2015). Reconfiguring Myth and Narrative in Contemporary Opera- Osvaldo

Fairbrother Canton, K. (2007). "I'm sorry my story is in fragments': Offred's Operatic Counter-Memory." English Studies in Canada Vol. 33, No. 3

Fearn, R. (1997). Italian Opera Since 1945, Overseas Publishers, Amsterdam

Featherstone, M. (2005). Postmodernizm ve Tüketim Kültürü (M. Küçük, çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Golijov, Kaija Saariaho, John Adams, and Tan Dun, Indiana University Press, Bloomington, Indiana

Guiraud, P. (2016). Göstergebilim (M. Yalçın, çev.), İmge Kitabevi, Ankara

Güneş, S. Y. (2019). Damızlık Kızın Öyküsü Dizisinde Kadının Toplumsal Açıdan Temsili, Ankara, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)

Hosokawa, S., (1985). Distance, Gestus, Quotation: "Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny" of Brecht and Weill, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol. 16, No. 2 (Dec. 1985) Published by Croatian Musicological Society

Rifat, M., (2009). Göstergebilimin ABC'si, Say Yayınları, İstanbul

Sarup M. (2017). Post-yapısalcılık ve Postmodernizm (A. Güçlü, çev.), Pharmakon Yayınevi, Ankara

Saussure, F. D. (1976). Genel Dilbilim Dersleri, (B. Vardar. Çev.), TDK Yayınları, Ankara

Sayın Ö. (2014). Göstergebilim ve Sosyoloji, Anı Yayıncılık, Ankara

Sığırcı, İ. (2016). Göstergebilim Uygulamaları -Metinleri, Görselleri ve Olayları Okuma, Seçkin Yayıncılık, Ankara

Tüfekçi, C. D. (2014). Dilin Gelişimi: Genel Bir Bakış, International Journal of Languages' Education and Teaching, December/ 2014

İnternet Kaynakları

https://katywrightblog.wordpress.com/tag/chris-garrard/ (E.T. 01.02.2021)

https://www.wisemusicclassical.com/work/21493/ (E.T. 01.02.2021)

(https://www.boston.com/culture/lifestyle/2019/05/07/margaret-atwood-talks-about-the-handmaids-tale-opera-and-why-the-dystopian-classic-still-resonates

(E.T. 01.02.2021)

Fotoğraf 1: http://helentodd.com/Images.htm (E.T. 01.02.2021)

Fotoğraf 2: https://www.nytimes.com/2019/05/03/arts/music/handmaids-tale-boston-lyric-opera.html (E.T. 01.02.2021)

Fotoğraf 3: https://www.nytimes.com/2019/05/03/arts/music/handmaids-tale-boston-lyric-opera.html (E.T. 01.02.2021)

Fotoğraf 4: https://blo.org/handmaids/ (E.T. 01.02.2021)

Fotoğraf 5: https://chrisgarrardmusic.wordpress.com/about/ (E.T. 01.02.2021)

Müzik Eğitiminde Halk Türkülerinin Önemi ve Okul Müziği İçin Yeni Türküler

The Importance of Folk Songs in Music Education and New Folk Songs For School Music

Prof. Dr. Emel Funda TÜRKMEN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Devlet Konservatuarı

efkayaturkmen@gmail.com

Çiğdem YÖNTEM

yontemcgdm@gmail.com

Özet

Ülkemiz, çeşitli kültür unsurlarını barındıran, müzikal ve edebi açıdan zengin halk türkülerine sahiptir. Türküler, Türk toplumunun, kültürel yapısını, doğumundan ölüme kadar geçen süreçlerini, gelenek, göreneklerini ve tarihini yansıtmaktadır. Halk türkülerinin bölgelere göre farklılık gösteren makam ve usul yapısı, müzikal zenginliğini ortaya koymaktadır. Kültürümüzün sahip olduğu bu zenginliğin, gelecek kuşaklara aktarılması ve kavratılması müzik eğitimi ile mümkündür. Müzik eğitiminin genel, amatör ve mesleki müzik eğitimi boyutlarında halk türkülerinin kullanılması, kültürel geçişin sağlanması ve kuşaklar arasındaki bağın kurulması açısından büyük önem taşımaktadır. Özellikle genel müzik eğitiminin verildiği okul müzik eğitimi halk kültürünün öğretilmesi ve müzik kültürünün aktarımının sağlanması açısından değerli bir ortam sunmaktadır. Gerek bu yönüyle gerekse müzikal algıyı ve beceriyi geliştiren genel müzik eğitimi, bireylerin kültürel birikimine katkı sağlayan sanatsal bir alandır.

Bu araştırmada İlköğretim müzik dersi kazanımları dikkate alınarak seçilen 2 halk türküsünün analiz edilmesi ve kazandırılması amaçlanmıştır. İlköğretim 5. 6. 7. ve 8. sınıf müzik ders kitaplarında yer almayan, TRT Repertuarında bulunan 2 adet Afyonkarahisar türküsü ile sınırlandırılmıştır. Türküler kazanımlarda yer alan usul, dizi ve makam yapıları dikkate alınarak seçilmiştir. Ayrıca seçilen türkülerin sözel yapısı, olumsuz etki yaratacak ifadeler bulunmaması açısından değerlendirilmiştir. Belgesel tarama ve analiz yöntemlerinin kullanıldığı bu çalışmanın, müzik eğitimine yeni türkülerin eklenmesi ve kültür unsurlarının aktarılması açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Müzik Eğitimi, Okul Müziği, Halk Türküleri.*

Abstract

Our country has folk songs that are rich in musical and literary aspects, which contain various cultural elements. Folk songs reflect the cultural structure, processes from birth to death, traditions, customs and history of Turkish society. The maqam and procedural structure of folk songs, which differ according to the regions, reveals their musical richness. The transfer of this richness of our culture to future generations and their comprehension is possible with music education. The use of folk songs in the general, amateur, and professional music education dimensions of music education is of great importance in terms of ensuring cultural transition and establishing the link between generations. Music education in the school, where especially general music education is given, provides a valuable environment in terms of teaching folk culture and ensuring the transfer of music culture. In this aspect, general music education that improves musical perception and skills is an artistic field that contributes to the cultural accumulation of individuals.

In this research, it is aimed to analyse and gain acquisition of 2 folk songs selected by taking into consideration of primary school music lecture outcomes. It is restricted to 2 Afyonkarahisar folk songs that are not included in the primary school 5th, 6th, 7th and 8th grade music textbooks but included in the TRT Repertoire. The folk songs were chosen by considering

the style, sequence, and maqam structures. In addition, the verbal structure of the selected folk songs was evaluated in terms of the absence of expressions that would have a negative effect. This study, in which documentary scanning and analysis methods are used, is thought to be important in terms of adding new folk songs to music education and transferring cultural elements.

Keywords: *Music Education, School Music, Folk Songs.*

GİRİŞ

Müzik eğitimi, müzikal algıyı ve beceriyi geliştiren, bireylerin kültürel birikimine katkı sağlayan, yaşantılarında olumlu değişiklikler kazandırmayı amaçlayan sanatsal bir alandır. "Müzik Eğitimi bireye kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli müziksel davranışlar kazandırma, bireyin müziksel davranışında kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli değişiklikler oluşturma ya da bireyin müziksel davranışını kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak değiştirme ve geliştirme sürecidir" (Uçan,2005:30).

Müzik eğitiminde, kuşaklar arası varlığını sürdüren kültürel değerlerin, bilimsel ilkeler doğrultusunda benimsetilip geliştirilerek gelecek nesillere aktarımı hedeflenmektedir. "Eğitim yoluyla müzik, çok daha sağlam temellere ve bilimsel ilkelere dayanan, tutarlı, sürekli bir gelişim içerisinde ele alınmakta, gelecek kuşaklara aktarımı sağlanmaktadır. Kendi kültürüne ters düşmeyen, olumlu her türlü özelliği benimseyen, olumsuzları fark edip geliştirilmesi yolunda çaba sarf eden ve kültürünün gelişmesine hizmet eden bireylerin yetiştirilmesi eğitimin görevidir"(Türkmen,2012:107).

Toplumların sahip olduğu müzikal çeşitliliği müzik eğitimi aracıyla tanıtmak, bireylerin kültürlenmesine katkı sağlamaktadır. "Müzik eğitimi, gençleri belli bir kültürün veya kültür diliminin müziği ile tanıştırarak kültürleme sürecine katkıda bulunur" (Toksoy, 2011:37).

Öğretim ilkelerinden biri olan "Yakından Uzağa" ilkesi müzik eğitiminde, kişilerin önce yakın çevresinde tanıdığı veya duymuş olduğu müzikleri daha sonra doğal çevresinde olmayan henüz tanımadığı ve uzağında olan müziklerin kazandırılmasını hedeflemektedir. Bu bakımdan, ulusal kültürün gelecek nesillere aktarılması ve Türk halkının yerel müzik unsurlarının tanıtılmasında müzik eğitiminin katkısı büyüktür.

Halk Türkülerinin Müzik Eğitimindeki Önemi

Zengin müzikal ve sözel unsurlara sahip olan Türk Halk müziği, halkın gelenek, görenek ve kültürünü içinde barındıran, etnik kökeninden ve inancından izler taşıyan, kuşaklar arasında bağ kurulmasını sağlayan duygu ve düşüncelerini sanat kaygısı olmadan ifade ettikleri müzik türüdür. Arseven, içten gelen ezgilerle anlatılabilen halk müziğini "bir sanat endişesi olmadan, halkın duygu ve düşüncelerini, sevinç ve acılarını, yiğitlik, göç, sevgi, sıla özlemi ve daha güncel yaşamın toplumsal olaylarını, sade fakat içten gelen ezgilerle anlatabilen ve halkın ortak yaratma gücünün ürünü olan müzik halk müziği kavramını içerir" (1992:15) ifadeleriyle açıklamaktadır.

Ayrıca halk müziği ulusların geçmişten günümüze kendine özgü durumlarını, halk sanatçıları ve türkü yakıcıları aracılığıyla tanımıza olanak sağlar. "Halkın ortak duygu ve düşüncelerini yansıtan, halk içinde her zaman var olan halk sanatçıları tarafından yakılmış, yaratılmış-bestelenmiş-, değişimler ve yoğrulmalarla dilden dile telden tele, kulaktan kulağa yayılarak geçmişten günümüze ulaşmış geleneksel müziktir. Bir ulusun özüne özgü ulusal müziği halk müziğidir"(Büyükyıldız,2015:108).

Özbek ise halk müziğine ilişkin "halkın estetik eğilimini yansıtan, bir yandan halkın yarattığı, öte yandan sevdiği ve benimsediği, çoğunlukla dinlediği müzik"(2014: 87) ifadelerini kullanmaktadır.

Türkü Kavramı

Türk halkının, her türlü duygu durumunu dile getirdiği, herhangi bir konu sınırlaması olmadan doğaçtan üretilen, yalnız müzikal değil edebi açıdan da oldukça zengin unsurları barındıran hem sözel hem de müzikal bir türdür. "Türk insanının çoğu zaman içini döktüğü; sevincini, heyecanını, hüznünü, acısını dile getirdiği; sırlarını paylaştığı; aşkını sevdasını, hatırasını, gönlünü, kalbini, kısacası yüreğini ortaya koyduğu türküler; Türk kültürünün temel unsurlarından biridir. Türk insanı, 'Türküz türkü çağırırız' demiş, orada kendini aramış ve onda kendini bulmuştur. Türküsüz kalmayı vatansız kalma olarak kabul etmiş, onsuz kendini gurbette hissetmiştir" (Yakıcı,2013:21).

"Müzikal ve edebi yapısı çeşitli biçimlerde olan her türlü sözlü ezgiye verilen isim"(Duygulu, 2014: 436).

Türküler aynı zamanda halk şiirinde yer alan anonim bir nazım biçimidir. "Türkü terimi, konusu, ezgisi ve şekil özelliği ne olursa olsun, ezgi ile yaratılan pek çok anonim manzumeyi içine alabilecek bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır" (Oğuz vd.,2011: 242).

Anonim halk türküleri, söyleyeni belli olmayan veya zamanla kim tarafından söylendiği unutulmuş, halka mal olmuş eserlerdir. Halk türkülerinde, anonim özelliğinin yanı sıra söyleyeni bilinen, eserin kaynak kişisin belli olduğu eserlerde yer almaktadır. "Türkü, türlü ezgilerle söylenen, bir anonim halk şiiri nazım biçimidir. Söyleyeni belli, kişisel halk şiiri biçimleri arasına giren türküler de vardır. Türkü her iki bölüğe de girebildiğinden halk edebiyatının en zengin dalıdır" (Dilçin,2016:289).

Ayrıca türkülerin sözel ve müzikal yapısı incelendiğinde, ortaya çıktığı coğrafyanın izlerine rastlanmak mümkündür. Bu coğrafi ve kültürel özellikler türkülerin eğitim alanında son derece değerli materyaller olmalarına yol açmaktadır. Bu düşüncelere dayalı olarak Afyonkarahisar müzik kültürüne ait iki türkü üzerinde çalışılarak eğitim müziğine eklenmesi için çaba harcanmıştır.

Afyonkarahisar Müzik Kültürü

Afyonkarahisar konum itibariyle Ege Bölgesinde yer alan, tarihi M.Ö.3000 yılına uzanan bir şehirdir. Ayrıca Kurtuluş Savaşında Gazi Mustafa Kemal Paşa liderliğinde kahraman ordumuzla büyük zaferin gerçekleştiği topraklardır. Birçok medeniyete ev sahipliği yapmış olan bu şehir, beş bin yıllık geçmişiyle birlikte zengin kültür unsurlarına sahiptir.

Afyonkarahisar topraklarında yaşayan farklı medeniyetlerin, gelenek ve görenekleri kuşaktan kuşağa aktarılarak zamanla kendi yerel unsurlarını oluşturmuşlardır. Bunun yanı sıra Akdeniz, Ege ve İç Anadolu bölgelerine yakınlığından dolayı müzik kültürlerinde benzerliklere rastlamak mümkündür. "Geleneksel Türk Halk müziğinin kuşaktan kuşağa, babadan oğula ve ustadan çırağa günümüze kadar varlığını sürdürdüğü düşünüldüğünde, Afyonkarahisar halk müziğinin yaşatılmasında düğün geleneklerinin yanı sıra gruplar arasında yapılan sohbet geleneklerinin, kamu kurum ve kuruluşlarının, cemiyetlerin ve derneklerin gerçekleştirdiği çalışmaların önemli yer tuttuğu söylenebilir"(Yaşar,2019:12).

Araştırmanın Amaç, Önem ve Sınırlılıkları

Bu araştırmada İlköğretim müzik dersi kazanımları dikkate alınarak seçilen 2 adet halk türküsünün analiz edilmesi ve ders materyali olarak kazandırılması amaçlanmıştır. İlköğretim 5.6.7.ve 8. sınıf müzik ders kitaplarında yer almayan, TRT Repertuarında

bulunan 2 adet Afyonkarahisar türküsü ile sınırlandırılmıştır. Türküler kazanımlarda yer alan usul, dizi ve makam yapıları dikkate alınarak seçilmiş ve yeniden notaya alınmıştır. Ayrıca seçilen türkülerin sözel yapısı, olumsuz etki yaratacak ifadeler bulunmaması açısından değerlendirilmiştir. Bu çalışmanın, müzik eğitimine yeni türkülerin eklenmesi ve kültür unsurlarının aktarılması açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

Araştırmanın Yöntemi

Araştırmada belgesel tarama ve içerik analizi yöntemleri kullanılmıştır. Önceden yazılmış olan her türlü belgelerin metinlerin veya materyallerin bir araya getirilip incelenmesine belgesel tarama adı verilmektedir. "Varolan kayıt ve belgeleri inceleyerek veri toplamaya belgesel tarama denir. Tarananlar: geçmişteki olguların anında iz bıraktığı resim, film, plak, ses ve resim kayıtlı bantlar, araç-gereç, bina, heykel vb. kalıntılarla; olgular hakkında, sonradan yazılmış ve çizilmiş her türlü mektup, rapor, kitap, ansiklopedi, resmi ve özel yazı ve istatistikler, tutanak, anı, yaşam öyküsü vb.lerdir" (Karasar,1999: 183). Güçlü ise belgesel taramayı "İnsanların olguların veya olayların gözlem, görüşme veya sorular yoluyla araştırılmasından ziyade, daha önce elde edilen ve kayıt altına alınan materyallerin incelenmesini kapsamaktadır" (2019: 168) şeklinde tanımlamaktadır.

Araştırmada kullanılan diğer yöntem olan içerik analizinde ise, metinler ve kavramlar ortaya çıkarılarak, daha anlaşılır biçimde düzenlenmektedir. "İçerik analizinin amacı metin veya metinlerden oluşan bir veri kümesinin içindeki belli kelimelerin veya kavramların varlığını belirlemektir. Araştırmacılar söz konusu kelime ve kavramların varlığını, anlamlarını ve ilişkilerini belirledikten sonra analiz ederek metinlerdeki mesaja ilişkin çıkarımlarda bulunurlar" (Büyüköztürk,vd.,2012:240).

"İçerik analizi yoluyla verileri tanımlamaya, verilerin içinde saklı olabilecek gerçekleri ortaya çıkarmaya çalışırız. İçerik analizinde temelde yapılan işlem, birbirine benzeyen verileri belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirmek ve bunları okuyucunun anlayabileceği bir biçimde düzenleyerek yorumlamaktır" (Yıldırım ve Şimşek,2016: 242).

BULGULAR VE YORUM

Çalışma kapsamında TRT repertuvarında yer alan 2 adet Afyonkarahisar türküsü ilköğretim 5, 6, 7, 8. sınıfların öğretim programında yer alan kazanımlar dikkate alınarak, ders materyali olarak kullanılabilecek şekilde yeniden notaya alınmıştır.

MEB Öğretim Programında Yer Alan Halk Müziğine İlişkin Kazanımlar

5.SINIF

Mü.5.A.2. Farklı ritmik yapıdaki ezgileri seslendirir. 5/8'lik, 7/8'lik ve 9/8'lik aksak ölçüler/usuller kulaktan öğretme yöntemi ile verilmelidir.

Mü.5.A.5. Türk müziğinin makamsal yapısını fark eder.

Mü.5.D.3. Farklı türdeki müzikleri dinleyerek beğeni ve müzik kültürünü geliştirir. Öğrencilere özellikle yakın çevrelerinde ve bölgelerinde dinlenen geleneksel müziklerimize ilişkin örnekleri araştırmaları ve bunları dinlemelerine ilişkin yönlendirmeler yapılır.

Mü.5.D.3. Farklı türdeki müzikleri dinleyerek beğeni ve müzik kültürünü geliştirir.

6.SINIF

Mü.6.A.6. Türk müziğinin makamsal bir yapıda olduğunu fark eder.

Mü.6.D.1. Yurdumuza ait başlıca müzik türlerini ayırt eder. Türk halk müziği, Türk sanat müziği, dinî müzik, mehter müziği ve çok sesli Türk müziklerinden seçkin örnekler.

Mü.6.D.3. Yurdumuza ait müzik türlerinin kültürümüzün bir değeri ve zenginliği olduğunu fark eder.

7.SINIF

Mü.7.A.4. Türk müziğinin makamsal bir yapıda olduğunu fark eder.

Mü.7.A.5. Yurdumuza ait müzik türlerinden eserler seslendirir.

Mü.7.B.2. Müzikte dizileri tanır.

Mü.7.C.4. Türkülerin yaşanmış öykülerini canlandırır.

8. SINIF

Mü.8.A.3. Türk toplum ve topluluklarının müzik kültürlerinden uygun örnekleri dinler

Mü.8.A.4. Türk müziğinin makamsal bir yapıda olduğunu fark eder.

Mü.8.A.5. Yurdumuza ait müzik türlerinden eserler seslendirir

Mü.8.A.10. Mahallî sanatçıları araştırır

Mü.8.A.8. Türk kültürüne ait müzikleri dinler.

Mü.8.B.2. Müzikte dizileri tanır.

Mü.8.C.1. Türkülerin yaşanmış öykülerini canlandırır.

Mü.8.D.4. Türkülerin yaşanmış öykülerini araştırır.

Türkülerin Sözel Açıdan Uygunluğuna Yönelik Sorular

1) Öğrencilerin seviyelerine uygun olmayan (müstehcen), küfür ve argo sözler barındırıyor mu?
2) Madde Bağımlılığına ve zararlı alışkanlıklara özendirici içerikler bulunuyor mu?
3) Kaba davranışlara ve şiddete teşvik edici unsurlar içeriyor mu?

MEB müzik dersi öğretim programı kazanımları doğrultusunda Afyonkarahisar'a ait TRT repertuvarında yer alan Al Kadifenin Topu ve Çağırın Efeleri türküleri sadeleştirilerek yazılmıştır.

Al Kadifenin Topu

Repertuvar Sıra No: 2788

Makamı: Hüseyni Makamı

Usulü: 9/8

Karar sesi: La (dügah)

Güçlü Sesi: Mi(hüseyni)

Türkünün sözel açıdan olumsuz öğeler barındırmadığına karar verilmiştir.

TRT THM REPERTUVAR SIRA NO:
2788
YÖRESİ:
AFYONKARAHİSAR/ DİNAR/ KOZLUCA KÖYÜ
KİMDEN ALINDIĞI:
EMİNE TOPLU
SÜRESİ:

DERLEYEN VE NOTALAYAN:
YILMAZ İPEK
DERLEME TARİHİ:
1982
OKUL MÜZİĞİ İÇİN YENİDEN NOTALAYAN:
ÇİĞDEM YÖNTEM

♩=108

AL KADİFENİN TOPU



-1-
AL GADİFENİN TOPUDA
BEN YAZAMDA SEN OKU
ÖNÜMÜZDE BAYRAM VAR
YOLLA BİR ŞİŞE KOKU

-2-
ÇARDAKLARIN KENARI
GECE YANAR FENERİ
HÜSEYİNDE NE ARAR
ELİF GIZIN FENERİ

ÇAĞIRIN EFELERİ

Repertuvar Sıra No: 3695

Makamı: Uşşak Makamı

Usulü: 2/4

Karar sesi: La (dügah)

Güçlü Sesi: Re (Neva)

Türkünün sözel açıdan olumsuz öğeler barındırmadığına karar verilmiştir.



SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırma kapsamında, TRT Repertuvarında yer alan 2 adet Afyonkarahisar türküsünün sözel ve müzikal unsurları ortaokul müzik öğretim programı temel alınarak incelenmiştir. Uygunluğu tespit edilen türküler sadeleştirilerek yeniden notaya alınmış ve kazanımları destekleyici ders materyali olarak kullanılabileceği uygun görülmüştür.

Benzer çalışmaların yapılmasının, öğrencilerin yakın çevrelerinden başlayarak "Yakından Uzağa" ilkesi doğrultusunda, yerel değerlerin tanınmasının ve bu değerlere sahip çıkılmasının müzik eğitimine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Arseven, V.(1992). *Türk Halk Musikisinde Çeşitli Görüşler*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Kültür Eserleri Dizisi/17, Ankara

Büyüköztürk, Ş. Çakmak K. E., Akgün, E. Ö., Karadeniz, Ş. Demirel, F. (2014). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri, (17.Baskı).*Pegem Akademi, Ankara

Büyükyıldız, H.S.(2015).*Türk Halk Müziği*, Arı Sanat Yayınları: 229, İstanbul

Dilçin, C. (2016*). Örneklerle Türk Şiir Bilgisi(2.Baskı).* Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara

Duygulu, M.(2014). *Türk Halk Müziği Sözlüğü*, Pan Yayıncılık, Ankara

Güçlü, İ.(2019). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri,* Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara

Oğuz Ö. O., Ekici, M., Açа, M., Düzgün D., Akarpınar, R. B., Arslan M., Yılmaz, A. M., Eker, G. Ö., Özkan, T. (2011). *Türk Halk Edebiyatı*. Grafiker Yayınları, Ankara

Özbek, M.(2014). *Türk Halk Müziği El Kitabı Terim Sözlüğü (2. Baskı),* Atatürk Kültür Merkezi Yayını: 437, Ankara

T.C. Milli Eğitim Bakanlığı (2018). *Müzik Dersi Öğretim Programı*

Toksoy, A.K.(2011). *Kanun İcrasında Türk Stilini Temsil Eden Müzikal Unsurlar,* Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi Sayı: 2.

Türkmen, E.(2012). *Müzik Araştırmaları*, Kocatepe Akademik Yayınevi, Afyonkarahisar

Uçan, A. (2005). *Müzik* Eğitimi (3.baskı) , Evrensel Müzikevi, Ankara

Yakıcı, A.(2013). *Halk Şiirinde Türkü (2. Baskı),* Akçağ Yayınları, Ankara

Yaşar. S. (2019). *Afyonkarahisar Sanat ve Müzik Ansiklopedisi (Cilt 2),* Kültür Yayınları No:61, Afyonkarahisar

Yıldırım, A., Şimşek, H.(2018). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri (11. Baskı),* Seçkin Akademik ve Mesleki Yayınlar, Ankara

Kodaly Yaklaşımının AKÜ Çocuk Korolarındaki Koristlerin Müzikal Gelişimlerine Katkılarının Çalgı Eğitimcilerinin Görüşlerine Göre Değerlendirilmesi

Evaluation of the Contribution of Kodaly Approach to the Musical Development of Chorists in AKU Children's Choirs According to the Opinions of Instrument Educators

Prof. Dr. Emel Funda TÜRKMEN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

efkayaturkmen@gmail.com

Özet

Çocuk koroları birçok profesyonel müzisyenin yetişmesinde oldukça önemli rol üstlenmiştir. Avrupalı önemli müzisyenlerin ve bestecilerin geçmişlerine bakıldığında ilk müzik eğitimlerini korolarda aldıkları ve bu yolculuğa korolarla çıktıkları görülür. Afyon Kocatepe Üniversitesi Çocuk Koroları da 2007 yılından beri kesintisiz bir eğitim vermektedir ve bu süreçte koristlerin gelişiminde farklı yöntemler kullanılmaya çalışılmıştır.

Kodaly Yaklaşımı ve bu yaklaşım içerisinde kullanılan birçok yöntem AKÜ Çocuk Korolarında uzun bir süredir uygulanmakta olan yöntemlerdir. Koroya katılan öğrencilerin birçoğu aynı zamanda bir çalgı eğitimi de almaktadır. Bu araştırmada çalgı eğitimi alan AKÜ Çocuk Korosu üyelerinin çalgı öğretmenleri ile görüşülerek, genelde koroya katılmalarının ve özelde koro çalışmalarında uygulanan Kodaly Yaklaşımındaki yöntemlerin müzikal gelişimlerine katkıları olup olmadığı anlaşılmaya çalışılmıştır. Araştırma betimsel bir çalışmadır. Çalgı eğitimcilerinin görüşleri ele alınarak bir karşılaştırma yapılmış, elde edilen veriler tablo haline getirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Çocuk Koroları, Müzikal Gelişim, Çalgı Eğitimcileri, Kodaly Yaklaşımı.*

Abstract

Children's choirs have played an important role in the upbringing of many professional musicians. When we look at the backgrounds of important European musicians and composers, it is seen that they received their first musical education in choirs and started this journey with choirs. Afyon Kocatepe University Children's Choirs have also been providing an uninterrupted education since 2007 and different methods have been used in the development of chorists in this process.

The Kodaly Approach and many methods used in this approach are the methods that have been applied in AKU Children's Choirs for a long time. Many of the students participating in the choir also receive an instrument education. In this study, by interviewing with the instrument instructors of the AKU Children's Choir members who received instrument education, it was tried to be understood whether their participation in the choir in general and the methods used in the Kodaly Approach in particular in choral work contributed to their musical development. The research is a descriptive study. A comparison was made by taking the views of the instrument trainers into consideration and the data obtained was tabulated.

Keywords: *Children's Choir, Musical Development, Instrument Instructors, Kodaly Approach.*

GİRİŞ

Seslerle örülü bir dünyanın içinde yaşayan insan için müzik, bireyleri çok derinden etkileyen bir yapıya sahiptir. Müzik, eğitim sistemi içinde öğrencilere belirli davranış ve kuralların olumlu ve yapıcı bir şekilde kazandırılması açısından önemli bir

eğitim aracıdır. Müziğin bir eğitim aracı olma imkânı, önemli bir eğitim alanı olarak öğretim programlarında yer almasının önünü açmıştır (Uçan, 2018). Müzik eğitiminin en yaygın bir şekilde verilebilmesine olanak sunan korolar ise, eğitim sisteminde üzerinde durulması ve çalışmalar yapılması gereken bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çocuk koroları, bu anlamda hem yaygın müzik eğitiminin verilmesinde hem de profesyonel müzisyen eğitiminde oldukça büyük yararlar sağlayan ve bu eğitimin hem sürecini hem niteliğini etkileyen kuruluşlardır. Birçok bestecinin çocukluk yıllarına bakıldığında müziğe bir koroda başladığı ve bu eğitimin onların gerek günlük yaşamlarında gerekse müzik yaşamlarında etkili olduğu görülür. Korolar, şarkı söyleme yoluyla bir çocuğun müzik yaptığı müziğin bizzat içinde bulunarak öğrendiği ortamlardır. Müziğin bütün kuralları çocuk şarkılarında bulunabilir ve şarkı söyleyen bir çocuk müziğin özelliklerini kolayca kavrayabilir ve bu öğrendiklerini müziğin diğer alanlarına da transfer edebilir. Çocuk şarkılarındaki ezgileri hafızasında tutarken ezgisel hafızası gelişir. Koro çalışmalarında kullanılan çeşitli öğretim yöntemleriyle müziği okumayı ve müziğin içerisindeki dinamikleri uygulamayı öğrenirler. Bütün bu kazanımlar koro çalışmalarını müzisyen eğitiminde önemli bir konuma taşır ve birlikte müzik yapmaya dair alışkanlıkların edinilmesinde de yine koro çalışmaları öne plana çıkar.

Bütün bu özellikleri koro çalışmalarında kullanılan yaklaşım ve yöntemlerin dikkatli bir şekilde seçilmesini ve uygulanmasını gerektirir. Kodaly Yaklaşımı ise bir koral eğitim yaklaşımı olarak içerisinde müzisyen eğitimi açısından oldukça değerli materyalleri barındıran yöntemlere sahiptir. El işaretleri ile seslerin yüksekliklerinin tanıtılması, öğrencilerin algılarının açılmasına katkıda bulunur. Ritim işaretleri ve çalışmaları eserleri kolayca deşifre etmelerinde etkilidir. Ayrıca "Şarkı söyleme kavramı içerisinde, kendini ifade etmenin fiziksel, psikolojik ve duygusal açıları vardır. Grup içerisinde söylemek, grupların büyüklüğüne bakmaksızın, grup dinamikleri ve sosyal davranışların eklendiği zorluklarını içerir. Koro yönetici veya eğitimcisinin baş görevi, birçok düzeyle iletişimdir. Bireysel olarak her koro üyesinin ses üretimi, bütün koronun nitelikli ses üretiminin kaçınılmaz bir etkenidir. Bu nedenle, sadece ses ve partiler arasındaki denge değil aynı zamanda her sesin denge ve rezonansı içerisinde bir başarı yakalanmalıdır ve aynı zamanda bu çalışmalar her koro üyesinin kendilerini tanımalarına ve geliştirmelerine de fırsat verir" (Hill, Jones ve Ash, 2007).

Dobszay (2009), "After Kodaly Müzik Eğitimi Üzerine Düşünceler" adlı çalışmasında, Kodaly'ın felsefesinin, müziğin, insan eğitiminin ayrılmaz bir parçası olması düşüncesine dayandığı anlaşılmaktadır. Müzik ilk çağlardan Orta Çağ'a kadar okul eğitiminde önemli bir rol oynamıştır. Genel müzik eğitimi sese dayalı olmalı, müzik eğitimi öncelikle öğrencilerin aktif katılımına odaklanmalıdır. Derslerde öğrenciler pasif dinleyiciler olarak kalmamalıdırlar. Onlar için erişilebilir tek enstrüman sesleridir. Kodaly Yaklaşımı şarkı söylemeye odaklıdır. Şarkı söyleme, işitme ile yakından ilişkilidir, şarkı söyleme ve duyma becerileri ise en iyi şekilde müzik derslerinde geliştirilebilir.

Kodaly Yaklaşımında koro veya müzik derslerinde el işaretleri kullanılması ve seslerin yüksekliklerinin bu şekilde çok daha kalıcı bir yolla edindirilmesi önerilmektedir. El işaretleri sisteminin kullanımı ilk olarak on dokuzuncu yüzyılın ortalarında İngiltere'de Sarah Glover ve John Curwen tarafından geliştirilmiş, sistem, Kodaly Yaklaşımına adapte edilerek popüler hale gelmiştir (Campbell&Kassner,2009).

Korolar aracılığıyla müzik eğitimi veren bir yaklaşım olarak görülen Kodaly Metodu, bu konuda oldukça verimli fırsatlar sunmakta ve içerdiği öğretim yöntemleri ile müzik eğitiminin etkin bir şekilde ilerlemesini sağlamaktadır.

Müzik ve Koro Eğitiminde adından sıkça söz edilen bu yaklaşımı ortaya koyan Zoltan Kodaly, 1882 yılında Macaristan'ın Kecskemet şehrinde doğmuştur ve ailesi amatör müzisyenlerdir. Çocukluğunun hem okulda hem de evde müzikal deneyimlerle doldurulduğu, lisede piyano, keman ve çello çaldığı belirtilmektedir. Katedral Korosu ve Orkestrası üyesi Kodaly, 1900-1905 yılları arasında Budapeşte Müzik Akademisi'nde eğitim görmüş, Kompozisyon ve Alman Edebiyatı alanlarında eğitimini başarıyla tamamlamıştır (Bagley, 2009).

"Béla Bartók ile birlikte, Macaristan'ın halk müziği mirasına dayanan yeni bir Macar sanat müziği tarzı yaratmasıyla tanınmıştır. Müzik eğitimindeki çabalarıyla Kodaly, geniş kapsamlı, müzik okuryazar bir Macar toplumu yetiştirmeye çalışmıştır. Müzik eğitimi alanına yaptığı felsefi ve pedagojik katkılar, şu anda dünya çapında kullanımda olan Kodaly kavramı veya Kodaly müzik eğitimi yöntemi olarak bilinir hale gelmiştir" (Houlahan & Tacka, 2008).

Dünya Savaşı'nda Budapeşte'de kalmış ve halk müziği çalışmalarına devam etmiştir. Kodaly Derneği, Kodaly'nin ölümünden sonra kurulmuştur ve Kodaly eğitim fikirlerinin bu derneğin üyeleri ve öğrencileri tarafından geliştirildiği ve yayıldığı belirtilmektedir (Say, 2005). Ortaya koyduğu bu yaklaşım dünya çapında koro ve müzik eğitimi alanında seslerin yüksekliklerini, sürelerini(ritim), nüans ve tınılarını her çalışmaya ekleyen ve öğrencileri aktif bir şekilde bu çalışmaların odak noktası haline getiren, her bir öğrencinin her çalışmada müziğin içinde ve uygulayıcısı olarak katılımını ve katkısını gözeten bir yaklaşımdır.

Bagley, (2009)'e göre, Kodaly yöntemi içerisinde kullanılan araçlara bakıldığında; Hecelerin kullanımının uzaysal algılarını ve simgeleri tanımalarını sağladığı, göreceli solmizasyonun (sesler ve tepki biçimleri arasındaki ilişki, onların müzikteki rol ve işlevleri) notalar arasındaki ilişkiyi geliştirdiği, verdikleri müzikal anlam ve müziğin cebirsel yönünü görmelerini sağladığı, hareketli do sisteminde solfejin, hangi anahtarda olursa olsun müziği anlamaya yardımcı olduğu, el işaretlerinin, görsel öğrenenlerde uzaysal tanımlamayı sağladığı ve nota okumanın öncüsü olarak görüldüğü, ritim hecelerinin, öğrencilerin ritimler arasındaki bağlantıyı kurmalarını sağlamalarına katkıda bulunduğu, nota hecelerinin ilk harflerinin (örneğin: m s m l) nota okumayı kolaylaştırdığı, ses merdiveni, merdiven üzerinde seslerin yüksekliklerini göstermeye yardımcı olur ve diğer seslerle aralarındaki ilişkiyi kavramalarını sağladığı belirtilmektedir. Ayrıca çubuk notasyonun, dizek üzerinde nota okumayı hazırladığı, el dizeği, harf veya el işaretleriyle sesleri taşımayı sağladıkları, müzik teorisi müzik yaparak keşfedileceği aktarılmıştır (akt. Türkmen, Göncü, 2018a).

Kodaly yaklaşımının bu özellikleri koro eğitiminde ve müzik eğitiminde dikkate alınmasına neden olmuştur. Üzerinde yapılan pek çok çalışma müzik eğitiminde eşsiz fırsatlar sunduğunu ortaya koymaktadır. Bununla birlikte çalgı eğitimcilerinin, gerek koro çalışmalarının çalgı eğitimine etkileri gerekse Kodaly Yaklaşımının çalgı eğitimine etkileri konusunda görüşlerine başvurulmadığı ya da bu konuda bir çalışma yapılmadığı gözlenmiştir.

Bu düşünceden yola çıkarak Afyon Çocuk Korolarında görev almış ve çalgı eğitimi alan çocukların çalgı eğitimini üstlenen eğitimcilerle görüşülmüş, Kodaly Yaklaşımının çalgı eğitimine etkileri, eğitimci görüşleri çerçevesinde irdelenmeye çalışılmıştır. Bu düşüncelere dayalı olarak "Kodaly Yaklaşımının Akü Çocuk Korolarındaki Koristlerin Müzikal Gelişimlerine Etkileri Çalgı Eğitimcilerinin Görüşlerine Göre nasıldır?" sorusu araştırmanın ana problemini oluşturmuştur.

Afyon Kocatepe Üniversitesi Çocuk Koroları 2007 yılında Sonat Coşkuner ve Burcu Taner tarafından kurulmuş 2009'dan itibaren ise Emel Funda Türkmen tarafında çalışmaları yürütülmeye başlanmıştır. 6-12 yaş arası çocuklar Minikler, Çocuk ve Çoksesli Çocuk Korolarında gelişim düzeyleri ve yaşları dikkate alınarak çalıştırılmaktadır. 8. sınıftan sonra ise Gençlik Korosunda devam edebilmektedirler. Koro çalışmalarında özellikle Kodaly Yaklaşımında kullanılan yöntem ve teknikler kullanılmaya ve öğrencilerin düzeylerine göre gelişimleri desteklenmeye çalışılmaktadır. Koro üyelerinin büyük çoğunluğu çalgı eğitimi alan çocukların yine büyük bir kısmı 6 yaşında Minikler Korosundan 16 yaşında Gençlik Korosuna kadar uzun yıllar bu koroların içerisinde görev almaktadırlar. Bu korolarda görev alarak çalgı eğitimini devam ettiren çocukların çalgı eğitimcileri ile bu çalışma kapsamında görüşülmüş ve Koro çalışmalarının çalgı eğitimine etkileri, Kodaly yaklaşımında kullanılan yöntem ve tekniklerin çalgı eğitimine etkileri irdelenmek istenmiştir. Bu iki alt probleme yönelik olarak, çalgı eğitimcilerine 8 soru yöneltilmiş, alınan yanıtlar tablolar haline getirilerek bu alanda çalışacakların ilgisine sunulmuştur.

Araştırmaya 6 çalgı eğitimcisi katılmıştır. Katılımcıların 3'ü keman, 3'ü piyano eğitimcisidir. Eğitimcilerin 1-16, 2-10, 1-19, 1-8 yıldır eğitim verdiklerini belirtmişlerdir. Katılımcıların karşılaştırma yapabilecekleri oranda koroya devam eden ve etmeyen öğrencileri bulunmaktadır ve 1 eğitimcinin 8 öğrencisi, diğerinin 3 öğrenci, diğerinin 2 öğrencisi, bir diğer eğitimcinin 6 öğrencisi AKÜ Korolarına devam etmektedir.

Tablo 1. Katılımcıların Branşlara Göre Dağılımı ve AKÜ Korolarındaki Öğrenci Sayıları

Keman	*2*	*23*
Piyano	*2*	*16*
Çello	*1*	*2*
Toplam	*5*	*41*

Pandemi nedeniyle azalmış olsa da 41 öğrenci üzerindeki gözlemlerine dayalı olarak cevap verdikleri görülmektedir.

BULGULAR

Araştırma kapsamında sorulan 8 soru ve eğitimcilerin vermiş oldukları yanıtlar tablolar halinde verilmiş, belirgin ve belirttikleri hususlar yorumlarda vurgulanmaya çalışılmıştır.

Tablo 2. Kodaly Yaklaşımının uygulandığı AKÜ Korolarına devam eden ve etmeyen öğrencileriniz arasında çeşitli farklılıklar olduğunu düşünüyor musunuz?	
1.K.	*Evet düşünüyorum. Koro eğitimi almış öğrencilerin çalgı eğitiminde algılarının daha açık olduğunu gözlemliyorum.*
2.K.	*During teaching process I had chance to observe, that the children who sing in a choir acquire valuable and important skills. Compared to non-singing children, children singing in choir achieve higher grades and generally do much better in school. In addition to improving school results, there is also a difference in the degree of mastery of the so-called life skills - personal and social. From my own experience I can say, that the regular participation of children in AKU Choir classes significantly improved their memory, self-discipline and increased self-responsibility.* *Öğretme sürecinde şarkı söyleyen öğrencilerin değerli ve önemli yetenekler öğrendiklerini gözlemleme şansına sahip oldum. Şarkı söylemeyen öğrencilere göre korolarda şarkı söyleyen çocuklar daha yüksek notlar alıyor ve genelde okulda çok daha iyi bir başarıya ulaşıyorlar. Gelişen okul notlarına ek olarak aynı zamanda yaşam yetenekleri olarak adlandırılan kişisel ve sosyal yeteneklerin derecesinde uzmanlaşmada da farklılık vardır. Kendi deneyimime göre, çocukların AKÜ çocuk korolarına düzenli bir şekilde katılmalarının hafızalarını güçlendirdiğini, onlara öz-disiplin ve öz-sorumluluk duygularını kattığını söyleyebilirim.*
3.K	*Evet, çeşitli farklar görüyorum. Koro eğitimi bir çocuk için çok önemli.*
4.K	*Evet, müzikal olarak daha hazır geliyorlar.*
5.K	*Kesinlikle evet. Koroya giden öğrencilerimin kulağı diğerlerine göre daha çok gelişiyor. Bastığı pis sesin farkında olup hemen düzeltmeye çalışıyor. Ritim sıkıntısı çok fazla yaşamıyor ve çabuk ilerliyor. Çünkü biliyorum ki koroda her ders fonomimi, ritim çalışmaları, Dalcroze yöntemiyle danslar, tek ses iki ses çalışmaları, ezgi tekrarları … daha sayamayacağım bir sürü egzersiz yapıyorlar. Bir öğrencim tüm ısrarlarıma rağmen koroya gitmeyi hep reddetti, bana 4-4,5 yıldır keman dersine geliyor ve hala notaları okuyamıyor, sesleri tanımıyor ve ritim becerisi çok zayıf. Bir öğrencim diye tek bir örnek verdim fakat bunun gibi 3 veya 4 öğrencim oldu.*

Yukarıdaki görüşler incelendiğinde eğitimcilerin korolara katılan öğrencilerin müzikal işitme becerilerinden okul başarılarına birçok alanda farklılıkların oluştuğunu gözlemlediklerini belirttikleri görülmektedir. Koroda şarkı söyleyen ve söylemeyen çocukları karşılaştırdıklarında okulda daha üst düzey bir başarı yakaladıkları belirtilmiştir. Okul başarılarının arasında ise sözlü becerilerin yanı sıra yaşam becerilerinde, bireysel ve sosyal becerilerinde de önemli oranda bir farklılık gösterdiğini gözlemledikleri belirtilmiştir. Ayrıca müzikal açıdan da oldukça birikim sahibi oldukları belirtilmiştir.

Tablo3. Kodaly Yaklaşımının uygulandığı AKÜ Çocuk Korolarına devam eden öğrencilerinizin seslerin yüksekliklerini tanıma konusunda farklılık gösterdiklerini düşünüyor musunuz?	
1.K.	*Evet, tabi ki. Özellikle kemanda entonasyon çok önemli bir konudur. Çalacağı eser ve etüdü temiz seslendirme konusunda koro eğitimindeki kulak dolgunluğunun faydalarını gözlemliyorum.*
2.K.	*I am convinced that children who previously participated in AKU Choir classes are much better at learning the instrument. I had chance to observe that in the teaching process. I noticed, that many of the difficulties which children faced while learning the instrument were solved by them almost immediately and automatically by singing. Singing helped them to remember the melodies which later they played on the instrument. These children were sensitive to the pitch of sounds, they could distinguish them without any problems, they could clearly notice changes in dynamics and they never had problems with intonation.* *AKÜ çocuk korolarında önceden görev almış öğrencilerin çalgı öğrenirken çok daha iyi olduklarından eminim. Öğretme sürecini gözlemleme şansım oldu. Çalgı eğitiminde çocukların yüzleştiği zorlukların çoğunun şarkı söylediklerinde neredeyse anında ve*

	otomatik olarak çözdüklerini fark ettim. Şarkı söylemek onlara daha sonra çalgılarında çaldıkları melodileri hatırlamalarına yardım etti. Bu çocuklar seslerin aralıklarına karşı hassaslar, hiçbir problem olmadan sesleri ayırt edebiliyorlar, dinamikler arasındaki farklılıkları açık bir şekilde fark edebiliyorlar ve hiçbir zaman entonasyon problemleri olmuyor.
3.K	*Sesleri anlamlandırma, duyduğu sesi enstrümanında direk bulma konusunda ciddi bir gelişimleri var. Ancak piyano eğitimi sırasında entonasyon gibi durumlarla karşılaşmıyorum. Sadece şunu söyleyebilirim zaman geçtikçe öğrenci tuşlara hâkimiyet kazanıyor ve çaldığı eser de yanlış bir sese bastığı vakit "kulağımı tırmalıyor sanırsam yanlış çalıyorum" diyerek hatasını fark ediyor. Bu çok önemli!*
4.K	*Sesleri tanıyorlar, yanlış nota bastıklarında kendileri fark ediyorlar.*
5.K	*Bir önceki soruda da yazdığım gibi koroya giden öğrencilerim öncelikle kendini ve diğer arkadaşlarını dinlemeyi öğreniyor, bu sadece şarkı dinlemek değil genel dinlemek de var içinde. Bu yüzden Koroya giden öğrencilerimde çok fazla entonasyon problemi yaşamıyorum, yaşadığım zamanda ben uyarmadan kendisi hemen düzeltiyor ki bu çok önemli bir şey. Çocuğun kendisinin pis çaldığının, ritim hatası yaptığının farkında olması gerçekten çok önemli, başarıya götüren yol bu zaten.*

Yukarıdaki görüşlere bakıldığında AKÜ Çocuk Korolarına devam eden öğrencilerin sesleri tanıdıkları, yanlış sese bastıklarında kolayca fark ettikleri, kendilerini ve diğer öğrencileri dinledikleri ve çoğunlukla keman ve çello gibi perdesiz çalgılarda da üstün bir entonasyon başarısı yakaladıkları, enstrümanı öğrenmede çok daha iyi oldukları belirtilmiştir. Ayrıca 2.katılımcının "Çocukların enstrümanı öğrenirken karşılaştıkları pek çok zorluğun onlar tarafından neredeyse anında ve otomatik olarak şarkı söyleyerek çözüldüğünü fark ettim. Şarkı söylemek, daha sonra enstrümanda çaldıkları melodileri hatırlamalarına yardımcı oldu. Bu çocuklar ses perdesine duyarlıydılar, onları sorunsuz bir şekilde ayırt edebiliyorlardı, dinamiklerdeki değişiklikleri açıkça fark edebiliyorlardı ve tonlamayla ilgili hiçbir problem yaşamadılar" sözleri AKÜ Korolarının enstrüman çalmaya olan katkılarını ortaya koyduğu düşünülmektedir.

Tablo 4. Kodaly Yaklaşımının uygulandığı AKÜ Çocuk Korolarına devam eden öğrencilerinizin çalıştığınız eserleri deşifre etme konusunda farklılık gösterdiklerini düşünüyor musunuz?

1.K.	*Evet. Seeri tanıyor olmaları nota okumada fayda sağlıyor.*
2.K.	*When it comes to sight reading, I think the preparatory techniques from choral classes give children a better foundation for reading notes on the instrument. Activity of singing from the scores sharpens the musical imagination and combines several types of memory (including visual, like recognizing the pitch of notes) but also auditory. When the child is playing the instrument, motor memory is also added. A child who sing, can learn the basics of visual and auditory memory. Therefore, learning an instrument comes more easily to such children, because they are already able to use two types of memory (visual and auditory) and they can add to them additional third one- motor memory which is present when playing the instrument. In the case of sight reading, where the child perform a piece of music without preparation, visual and auditory types of memory practised in choir and singing activities are essential elements to achieve better results in playing instrument in the future.* *Nota okumada, koro derslerindeki hazırlık tekniklerinin, öğrencilerin çalgıda nota okumaları için daha iyi bir temel sağladığını düşünüyorum. Şarkı sözlerinden şarkı söylemek müzikal hayal gücünü keskinleştiriyor ve çeşitli hafıza türlerini (görsel ve aynı zamanda notaların aralıklarının farkına varma gibi duyma) birleştiriyor. Çocuk çalgıyı çaldığında, aynı zamanda motor-kinestetik hafıza da ekleniyor. Şarkı söyleyen çocuk görsel ve duyuşsal hafızanın temellerini de öğrenebilir. Bu nedenle, çalgı çalmak bu şekilde çocuklara daha kolay geliyor çünkü çoktan iki hafıza türünü de (görsel ve duyuşsal) kullanmayı biliyorlar ve ek olarak bir üçüncüyü ekleyebiliyorlar - ki bu da çalgı çalarken ortaya çıkan motor-kinestetik hafıza oluyor. Çocuğun bir müzik parçasını hazırlık olmadan çalması olan deşifre durumunda, koroda ve şarkı söyleme aktivitelerinde kullanılan görsel ve duyuşsal hafıza türleri gelecekte çalgı çalmada daha iyi sonuçlara ulaşmak için önemli elementlerdir.*

3.K	*Evet, tabiî ki farklar var. En azından nota okuma sırasında notaların yerlerini daha iyi kavrıyor. Gördüğü her notayı koro eğitimi alamayan bir çocuğa göre daha hızlı okuyor. Yerini bulmak için saymıyor mesela. Bu da hızlı parça öğrenmesine ve çeşitli eserler çalışabilmesine olanak sağlıyor.*
4.K	*Evet, farlılık gösteriyorlar. Daha çabuk görüyorlar notaları.*
5.K	*Deşifre konusunda daha çok şunu yaşıyorum: Bu parçayı deşifre eder misin dediğimde önce bir bakıyor, evet deşifre ediyor fakat bazı ritim hataları oluyor veya bazıları acele ettiği için donanıma bakmıyor. Ama ben bir kere çalayım mı deyip çalıyorum (aslında çalarken nasıl çaldığıma bakmıyor sadece dinliyor, hatta bazen gözünü kapatıp dinlemesini istiyorum) işte o zaman duyduğunu tekrar ediyor. Hatta o zaman donanım da doğru oluyor. Ama "orada fa diyez yazıyor sen fa natürel çaldın" demiyorum ben çalınca onu kendisi fark edip düzeltiyor zaten. Ben bunu da kesinlikle koroda dinlemesine bağlıyorum.* *Bir de çok farklı bir öğrencim var. O da 3 yıl koroda yer aldı. Korodan çıkıp eve geldiği zaman evde küçük orguyla kulağında kalanları çalar ve bana video gönderirdi. Aynı şeyi keman dersi bitince de hala yapıyor. Ve bu onun kulağını çok geliştirdi. Şimdi önüne hangi parçayı koyarsam koyayım (en zor ritimleri, en zor donanımları bile) kesinlikle ben hiçbir şey söylemeden kendisi çözüyor. Bunda da koronun ve koro öğretmeninin emeği büyüktür.*

Yukarıdaki görüşlere bakıldığında Kodaly yaklaşımının uygulandığı AKÜ Çocuk Korolarında yapılan çalışmaların enstrüman çalan öğrencilerin deşifre becerilerini geliştirdiği anlaşılmaktadır. 2.Katılımcının "Konu deşifre olduğunda, koro sınıflarındaki hazırlık tekniklerinin çocuklara enstrümanda notları okumak için daha iyi bir temel sağladığını düşünüyorum. Notalardan şarkı söyleme etkinliği, müzikal hayal gücünü keskinleştirir ve çeşitli bellek türlerini (notaların perdesini tanıma gibi görsel dahil) ve aynı zamanda işitsel olarak birleştirir. Çocuk enstrümanı çalarken, motor hafızası da eklenir. Şarkı söyleyen bir çocuk görsel ve işitsel hafızanın temellerini öğrenebilir. Bu nedenle, bir enstrüman öğrenmek bu tür çocuklar için daha kolay gelir, çünkü zaten iki tür hafıza (görsel ve işitsel) kullanabilirler ve enstrümanı çalarken mevcut olan ek üçüncü tek motorlu hafıza ekleyebilirler. Çocuğun bir müzik parçasını hazırlık yapmadan icra ettiği deşifre durumunda, gelecekte enstrüman çalmada daha iyi sonuçlar elde etmek için koroda uygulanan görsel ve işitsel bellek türleri ve şarkı söyleme faaliyetleri temel unsurlardır" sözleri ile her katılımcının öğrencilerinin eserleri zorlanmadan deşifre edebildiklerini belirtmesinin önemli bulgular olduğu düşünülmektedir.

Tablo 5.Kodaly Yaklaşımının uygulandığı AKÜ Çocuk Korolarına devam eden öğrencilerinizin çalıştığınız eserleri ezberleme konusunda farklılık gösterdiklerini düşünüyor musunuz?

1.K.	*Evet. Diğer çocuklara göre ezberleme süreleri daha kısa sürelerde gerçekleşiyor.*
2.K.	*I believe that one of the best ways to remember a particular melody is to sing it. During the teaching process I use singing method for my students (for memory problems or for difficult chromatic melodies). I noticed that singing (with solmization) is very helpful not only in overcoming technical difficulties but especially in practicing better and better memory. Among my students who were in the same time participating AKU Choir classes, making music was always a source of joy. When they wanted to correct a mistake or better understand the melodies which they play on instrument, the singing mechanism (usually solmization) was immediately activated by them. In fact singing musical phrase was helping to solve technical difficulties.* *Belirli bir melodiyi hatırlamanın en iyi yollarından birinin söylemek olduğuna inanıyorum. Öğretme sürecinde, öğrencilerimle şarkı söyleme yöntemini kullanıyorum (hafıza problemleri veya zorlayıcı kromatik melodiler için). Şarkı söylemenin (solmizasyon) sadece teknik sıkıntıları çözmek için değil aynı zamanda çok daha iyi bir hafıza pratiği yapmak için oldukça faydalı olduğunu fark ettim. Aynı zamanda AKÜ koro derslerine katılan öğrencilerim arasında, müzik yapmak her zaman eğlence kaynağı olmuştur. Enstrümanlarında çaldıkları melodileri daha iyi anlamak istediklerinde veya bir yanlışlarını çözmek istediklerinde genellikle şarkı söyleme*

	mekanizmaları (özellikle solmizasyon) anında aktive olmaktadır. Aslında, bir müzik cümlesini söylemek teknik sıkıntıları çözmektedir.
3.K	*Algısı daha açık ve sonuçta eğitimli bir kulağa sahip oluyor. Örneğin yeni öğreneceği eseri ben örnek olarak çaldığımda kendisi de hemen aklına yazıp onu notaların yardımıyla hızlı bir şekilde öğrenebiliyor. Hafizasına kaydediyor. Ancak şunu da söylemem gerek bu vermiş olduğum örnekte şöyle bir olumsuzluk var. O da şu, öğrenci notaya bakmadan sadece ezberine almaya çalışıyor. Nota ile bağını koparıyor. Bunun dışında uzun süre çalıştığı eseri kolaylıkla ezberine de alıyor.*
4.K	*Mutlaka farklılık gösteriyorlardır ama ben ezber istemiyorum öğrencilerimden.*
5.K	*Ezber pek denemedim ama birkaç öğrencim ben demeden ezberleyip geliyor. Ama ben bizzat bunu ezberleyeceksin deyip bir kıyaslama yapmadım.*

Yukarıdaki görüşlere bakıldığında 1.katılımcının "Diğer çocuklara göre ezberleme süreleri daha kısa sürelerde gerçekleşiyor", 2.katılımcının "AKÜ Koro derslerine de katılan öğrencilerim arasında müzik yapmak her zaman bir keyif oldu. Bir hatayı düzeltmek veya enstrümanda çaldıkları melodileri daha iyi anlamak istediklerinde, şarkı söyleme mekanizması (genellikle solmizasyon) onlar tarafından hemen etkinleştirildi. Aslında müzikal cümle söylemek teknik zorlukları çözmeye yardımcı oluyordu", 3.katılımcının çok hızlı öğrenip ezberine alırken nota ile bağını kopardığı ve bunun olumsuz bir yanının da olduğu yönünde görüşler belirtilmiştir. Bu görüşler Kodaly yaklaşımı uygulanarak yapılan koro çalışmalarının öğrencilerin ezber ve melodik hafızalarını desteklediğini ortaya koymaktadır.

Tablo 6. Kodaly Yaklaşımının uygulandığı AKÜ Çocuk Korolarına devam eden öğrencilerinizin çalıştığınız eserlerdeki müzikal dinamikleri ve yorumu ortaya koyma-uygulama konusunda farklılık gösterdiklerini düşünüyor musunuz?

1.K.	*Evet. Nüans ve yorumlamada müziği içten ve hissederek yapıyorlar.*
2.K.	*With the help of choral activities, it is possible to develop in a child not only specific musical abilities - such as sensitivity to pitch, timbre or rhythm - but also the imagination, the sensitivity of feelings and various cognitive processes. This is especially important for children with choir lessons backgrounds, who play musical instruments. I observed that my students, who are members of AKU Children's Choir are more perceptive and focused, they have more divided attention, they can make faster thought operations on abstract material, also they are much more independent in musical interpretations and in using bold dynamics. I find choral activities very important for the development of every young musician.* *Koro aktivitelerinin yardımıyla öğrencinin sadece belirli müzikal yeteneklerini -aralık, tını ve ritme hassaslık gibi- geliştirmenin yanı sıra duygulara ve çeşitli bilişsel süreçlere karşı hassaslıklarının da geliştirilmesi mümkün olmaktadır. Bu özellikle koro eğitimi geçmişi olan çalgı çalan öğrenciler için önemlidir. AKÜ çocuk korosu üyesi olan öğrencilerimin, algısal açıdan açık ve odaklı olduklarını, daha dağılımlı bir dikkate sahip olduklarını, soyut materyaller üzerinde çok daha hızlı bir şekilde düşünme sürecini yönlendirdiklerini ve müzikal yorum yapmada ve vurgulanması gereken dinamikleri kullanmada çok daha bağımsız olduklarını gözlemledim. Her genç müzisyenin gelişimi için koro aktivitelerini oldukça önemli buluyorum.*
3.K	*Farklılık gösteriyor çünkü müziği anlamaya başlıyor. Nüansları daha iyi duyuruyor mesela. Bu da yorumuna etki ediyor.*
4.K	*Tabii ki, farklı olduklarını düşünüyorum.*
5.K	*Elbette düşünüyorum. Hatta geçen yıl bir öğrencimle ders yaparken (3 yaşından beri koroda şu an 13 yaşında) burayı piano, burayı forte yap, burada yüksel vs. deyince "korodaki gibi mi" deyip beni güldürmüştü baya. Nüans terimleri onun için koro terimleri…*

Katılımcıların görüşlerine bakıldığında AKÜ Çocuk Korolarına devam eden öğrencilerin çalıştıkları eserlerdeki müzikal dinamikleri ve yorumu ortaya koyma-uygulama konusunda farklılık gösterdikleri anlaşılmaktadır. Nüansları ve müzikal ifadeleri çok daha iyi algıladıkları ve farklılık gösterdiklerini vurguladıkları,

yorumlarında Kodaly Yaklaşımının uygulandığı AKÜ çocuk korosu üyesi olan öğrencilerin, algısal açıdan açık ve odaklı olduklarını, daha dağılımlı bir dikkate sahip olduklarını, soyut materyaller üzerinde çok daha hızlı bir şekilde düşünme sürecini yönlendirdiklerini ve müzikal yorum yapmada ve vurgulanması gereken dinamikleri kullanmada çok daha bağımsız olduklarını gözlemlediğini belirtmişler, her genç müzisyenin gelişimi için koro aktivitelerini oldukça önemli bulduklarını vurgulamışlardır. Verilen bir örnek oldukça dikkate değer bir durumu ortaya koymaktadır ki katılımcılardan birinin bir öğrencisi ile ders yaparken "burayı piano, burayı forte yap, burada yüksel vs. deyince "korodaki gibi mi" deyip beni güldürmüştü baya. Nüans terimleri onun için koro terimleri…" sözleri bunu açıkça ortaya koymaktadır.

Tablo 7. Kodaly Yaklaşımının uygulandığı AKÜ Çocuk Korolarına devam eden öğrencilerinizin çalıştığınız eserlerin yapısındaki ifadeleri algılamaları konusunda farklılık gösterdiklerini düşünüyor musunuz?

1.K.	*Evet. Seslendirdikleri eserleri yapısına uygun seslendirebiliyorlar.*
2.K.	*In terms of the musical expression of children who systematically attended to AKU Children s Choir, I am convinced that singing in a group has a very big musical effect on the child and allows to prepare for the role of a soloist in the future. Most of the musical ways of expression, gained by the child during choir lessons, help to future soloist to stand out with individual characteristic features and express feelings with more natural and effective way.* *AKÜ çocuk korolarına katılmış olan çocukların müzikal ifadeleri açısından grup içerisinde şarkı söylemenin çocukta oldukça büyük bir müzikal etki gösterdiğini ve gelecekte solist rolü için onları hazırladığını düşünüyorum. Çocuk tarafından koro dersleri sırasında kazanılan müzikal ifadelerin çoğu geleceğin solistinin bireysel karakteristik özellikleriyle dikkat çekmesine ve duygularını daha doğal ve etkili bir şekilde ifade etmesine yardımcı olacaktır.*
3.K	*Tam olmasa da evet ifadesel olarak farklılık gösteriyor.*
4.K	*Farklılık gösterdiklerini düşünüyorum.*
5.K	*Evet düşünüyorum. Aslında birçok soruda söylediğim gibi çok fazla dinledikleri için çocuklar artık eserdeki ifadeleri net bir şekilde gösterebiliyor kendilerini de güzelce ifade edebiliyorlar.*

Kodaly Yaklaşımının uygulandığı AKÜ Çocuk Korolarına devam eden öğrencilerinin çalıştıkları eserlerin yapısındaki ifadeleri algılamaları konusunda farklılık göstermelerine ilişkin olarak, katılımcıların genel olarak farklılık gösterdiklerini gözlemlediklerini belirttikleri görülmüştür.

Tablo 8. Kodaly Yaklaşımının uygulandığı AKÜ Çocuk Korolarına devam eden öğrencilerinizin sahne performansları konusunda farklılık gösterdiklerini düşünüyor musunuz?

1.K.	*Evet. Koroda hep birlikte kuvvetli hissediyorlar tabi ki ama bunun yanında sahne fobilerini de yenmiş oluyorlar. Tek başına konsere çıktıklarında da bu kaygı ve korkularını kolayca aşmayı öğreniyorlar.*
2.K.	*As a teacher, I noticed that singing in a choir improved such social competences of children as controlling emotions and expressing them constructively, but also the ability to appear in a group and cooperate with others. Children singing in the choir are more positive, they willing to engage in various types of activities. Children who at the same time participate in choir classes and play instrument, have a bigger chance for success in the future on stage. Early and regular contact with stage performances can help to fight with the negative aspects of the stage stress (which are affecting proffesional musicians).* *From my own experience, I noticed that children who previously participated in the AKU Choir classes more willingly go on stage as soloists and it is a very positive experience for them. I did not notice among them the fear of the scene, rather positive excitement.* *Öğretmen olarak, koroda şarkı söylemenin duyguları kontrol etme, daha yapıcı bir şekilde ifade etme ve aynı zamanda bir grupla birlikte iş yapma ve onlarla iş birliği içerisinde olma yeteneklerini geliştirdiğini fark ettim. Koroda şarkı söyleyen öğrenciler genellikle daha pozitifler,*

	çeşitli aktivitelere katılım sağlamada daha gönüllüler. Hem koro derslerine katılan hem de çalgı çalan çocuklar gelecekte sahnede daha büyük bir başarı şansına sahip oluyorlar. Sahne performanslarıyla erken yaşta ve düzenli bir şekilde karşılaşan öğrencilerin (profesyonel müzisyenleri etkileyen) sahne korkusunun negatif yönleriyle savaşmalarına da yardımcı olabilir. Kendi deneyimimden yola çıkarak, AKÜ çocuk korolarında yer almış öğrencilerin solist olarak sahneye çıkmada daha gönüllü olduklarını ve bunun onlar için oldukça pozitif bir deneyim olduğunu fark ettim. Onlarda sahne korkusu sezmedim, daha çok pozitif bir heyecan vardı.
3.K	*Çok etkisini ben açıkçası görmedim sonuçta bireysel çıkmak var bir de toplu halde sahneye çıkmak var. Bu yüzden bir öneri olarak şunu söyleyebilirim koro konserlerinde çocuklara bireysel performans sergiletilmeli.*
4.K	*Bu beceri diğer öğrencilerimde de farklılık gösteriyor, ama koro ile sahneye çıktıkları için daha az heyecanlı oluyorlar. Bu da faydalı oluyor onlar için.*
5.K	*Kesinlikle evet. Diğer öğrencilerimle kıyasladığımda daha özgüvenli, kendini ifade edebilen*

Kodaly Yaklaşımının uygulandığı AKÜ Çocuk Korolarına devam eden öğrencilerinizin sahne performansları konusunda farklılık gösterip göstermediklerine ilişkin olarak katılımcıların koro etkinliklerinin toplu, enstrüman çalışmalarının ise solistik olmasından dolayı farklılık gösterdiğini belirttikleri bununla birlikte diğer öğrencilere göre daha özgüvenli ve kendini ifade edebilen öğrenciler oldukları, bu özelliğin bütün koroya katılan öğrencilerde gözlendiğini belirttikleri, öte yandan genel olarak koro ile sahneye çıkmanın sahne fobilerini yenmelerine katkıda bulunduğunu gördüklerini de ifade etmişlerdir.

İkinci katılımcının ise görüşlerini çok daha ayrıntılı bir şekilde dile getirirken "Öğretmen olarak, koroda şarkı söylemenin duyguları kontrol etme, daha yapıcı bir şekilde ifade etme ve aynı zamanda bir grupla birlikte iş yapma ve onlarla iş birliği içerisinde olma yeteneklerini geliştirdiğini fark ettim. Koroda şarkı söyleyen öğrenciler genellikle daha pozitifler, çeşitli aktivitelere katılım sağlamada daha gönüllüler. Hem koro derslerine katılan hem de çalgı çalan çocuklar gelecekte sahnede daha büyük bir başarı şansına sahip oluyorlar. Sahne performanslarıyla erken yaşta ve düzenli bir şekilde karşılaşan öğrencilerin (profesyonel müzisyenleri etkileyen) sahne korkusunun negatif yönleriyle savaşmalarına da yardımcı olabilir. Kendi deneyimimden yola çıkarak, AKÜ çocuk korolarında yer almış öğrencilerin solist olarak sahneye çıkmada daha gönüllü olduklarını ve bunun onlar için oldukça pozitif bir deneyim olduğunu fark ettim. Onlarda sahne korkusu sezmedim, daha çok pozitif bir heyecan vardı" sözleri AKÜ Korolarındaki çocukların bu anlamda daha rahat olduklarını gözlemlediği anlaşılmaktadır.

Tablo 9. Kodaly Yaklaşımının uygulandığı AKÜ Çocuk Korolarına devam eden öğrencilerinizin çalıştığınız eserleri yorum becerileri konusunda farklılık gösterdiklerini düşünüyor musunuz?

1.K.	*Evet. Koroda söylerken hissettiklerini çalarken de hatırlamalarını ve o duyguyla çalmaları gerektiği söylendiğinde kolayca uygulayabiliyorlar.*
2.K.	*For sure children who had a contact with choir lessons are more open and independent in instrumental intepretation skills. I had chance to experience this fact during my instrument lessons with the AKU Children's Choirs participants. Making music in a larger group, which children experience during choir classes, open them to the beauty of music and prepares them, so to speak, for a new role as a musician, where interpretation and expression are very important aspects.* *Tabii ki koro derslerine katılmış öğrenciler çalgısal yorum yeteneklerine daha açık ve bağımsız oluyorlar. Bunu AKÜ çocuk koroları katılımcısı olan öğrencilerle çalgı eğitimim sırasında deneyimleme şansı buldum. Öğrencilerin koro derslerinde deneyimledikleri*

	geniş bir grupta müzik yapmak onları müziğin güzelliğine açıyor ve onları yorum ve ifadenin önemli yönler olduğu yeni bir role, müzisyen olarak hazırlıyor.
3.K	*Koro eğitimi alan öğrencilerimde bunu açıkçası görmedim. Belki de bu işi öylesine yaptıklarını düşünerek hareket ediyorlar. Onlar için sadece tuşlara basmış olmak yeterli görünüyor. İfadesel olarak bir cümleyi bağlamak, yorumlamak pek uygulamaya çalıştıkları bir şey değil maalesef. Sadece nüans olarak küçükte olsa bir yaklaşım sergiliyorlar.*
4.K	*Evet, düşünüyorum.*
5.K	*Evet düşünüyorum. Çünkü koroda şarkı söylerken nüanslara ve artikülasyona dikkat ettikleri için keman performansında da bunu düşünerek yapmaya çalışıyor. Hatta parça üzerinde yazmayan nüansları yapıyor☺ neden orayı forte çaldın vs gibi sorular sorduğumda da "öyle hissettim" cevabını alıyorum. Bu cevabı verebilmenin temelimde de yıllardır koroya gitmesi var kesinlikle.* *Ek olarak;* *Koroya giden keman öğrencilerimde koronun faydasını gördüğüm için pandemi öncesi dönemde hepsine koroya gitmeyi zorunlu yapmıştım. Koroya gitmeyen öğrenciyi almak istemiyorum demiştim hatta. Hala sözümün arkasındayım aslında ama korolarımız yok maalesef☹*

Kodaly Yaklaşımının uygulandığı AKÜ Çocuk Korolarına devam eden öğrencilerinizin çalıştığınız eserleri yorum becerileri konusunda farklılık göstermelerine ilişkin olarak, bir katılımcı bununla ilgili bir fark gözlemlemediğini belirtmiş, diğerleri ise, koroda söylerken hissettiklerini, çalarken de hatırlamaları ve o duyguyla çalmaları gerektiği söylendiğinde kolayca uygulayabildiklerini, koro derslerine katılmış öğrencilerin çalgısal yorum yeteneklerinde daha açık ve bağımsız oldukları, bunu AKÜ çocuk koroları katılımcısı olan öğrencilerle çalgı eğitimleri sırasında deneyimleme şansı bulduklarını, öğrencilerin koro derslerinde deneyimledikleri geniş bir grupta müzik yapma tecrübesinin onları müziğin güzelliğine açtığı ve onları yorum ve ifadenin önemli yönleri olduğu yeni bir role, müzisyen olarak hazırladığı düşüncesini ortaya koydukları, koroda şarkı söylerken nüanslara ve artikülasyona dikkat ettikleri için keman performansında da bunu düşünerek yapmaya çalıştıklarını, tatta parça üzerinde yazmayan nüansları yaptıkları, "neden orayı forte çaldın vs gibi sorular sorduklarında" da "öyle hissettim" cevabını aldıklarını belirttikleri ve bu cevabı verebilmenin temelimde de yıllardır koroya gitmelerinin olduğunu düşündükleri görülmektedir.

SONUÇ TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Bu çalışmada AKÜ Çocuk Koroları üzerinden hem Kodaly Yaklaşımı ile çalıştırılan koroların hem de genel olarak koro çalışmalarının enstrüman eğitimi üzerindeki etkileri çalgı eğitimi veren eğitimcilerin görüşleri doğrultusunda irdelenmeye çalışılmış, genel olarak koro eğitiminin ve özelde ise Kodaly Yaklaşımına dayalı olarak eğitim verilen AKÜ Çocuk Korolarına katılımın enstrüman eğitimine olan katkıları ele alınmıştır. Bu görüşlere bakıldığında koro eğitiminin enstrüman eğitimini yoğun bir şekilde ve enstrüman eğitiminin her yönünü kapsayacak şekilde etkilediği sonucuna ulaşılmış, bir katılımcının koroya katılmayan öğrencilerle çalışmak istemiyorum sözlerinin de bu noktada önemli bir ölçüt olduğu anlaşılmıştır.

Kodaly yaklaşımı, koral bir müzik eğitimi yaklaşımıdır ve ses eğitiminden müziğin her yönünün eğitiminin verilmesinde etkili yöntemlere sahip olduğu bilinmektedir. Böyle bir yaklaşımın uygulandığı bir koro eğitimi enstrüman eğitimi alan çocukların aldıkları eğitimin pekiştirilmesine ve yaşama geçirilmesine ciddi etkilerde bulunmaktadır.

Sonuç olarak çalgı eğitiminin pekiştirilmesi için koro çalışmalarının desteklenmesi gerektiği, koro çalışmalarının ise nitelikli, çok yönlü, üyelerinin müzikal ve sosyal yönlerini destekleyen, sadece şarkı söylemeye dayalı değil müziği birlikte ve

bizzat içerisinde yaparak ve yaşayarak yürütüldüğünde asıl yararları ortaya çıkan türde çalışmalar olduğu anlaşılmıştır.

Ülkemizdeki koroların ve özellikle çocuk korolarının sayısının ve niteliğinin arttırılmasının ise enstrüman eğitimindeki başarıyı arttıracağı düşüncesi ile önemlerinin anlaşılmasının, bu öneme binaen de yaygınlaşmalarının önemli olduğu ve ümit edildiği belirtilebilir.

KAYNAKÇA

Bagley, K. B. (2009). The Kodaly Method: Standardizing Hungarian Music Education. Fulbrıght Student Conference Papers . (C. Nagypál, Dü.) Budapest, Hungary. Nisan 5, 2018 tarihinde www.fulbright.hu/book4/katiebrookebagley.pdf adresinden alındı

Campbell, P. S., & Scott-Kassner, C. (2009). Music in Childhood: From Preschool Through the Elementary Grades. Boston, MA: Schirmer Cengage Learning.

Dobszay, L. (2009). After Kodaly, Reflection on Music Education. Kodaly Institute of Liszt Academy.

Hill, D., Jones, H., Ash, E. (2007) Training Your Choir. Great Britain: Kevin Mayhev Ltd.

Houlahan, M., & Tacka, P. (2008). Kodály Today A Cognitive Approach to Elementary Music Education. New York: Oxford University Press, Inc.

Türkmen, E. F., Göncü, İ. Ö. (2018) Amatör Çocuk Korosu Üyelerinin Kodaly Yönteminin Koro Çalışmalarında Kullanımına İlişkin Görüşleri. Turkish Studies Social Sciences. Vol. 13/10. Bahar 2018.ISSN:1308-2140.

Uçan, A. (2018) *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar ve Türkiye'deki Durum*. 4.Baskı.Ankara: Arkadaş Yay.

E-Yarışmalar: Dijitalleşen Dünyada Klasik Müzik Yarışmaları

E-Competitions: Classical Music Competitions in the Digitalized World

Emrah ERGENE

Trabzon Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü

emrahergene@trabzon.edu.tr

Özet

Müzikal rekabetin tarihi neredeyse müziğin tarihi kadar uzun bir geçmişe uzanır. Klasik Batı müziği alanında düzenlenen yarışmaların hem kurumsal bir yapı içinde hem de uluslararası formatta ortaya çıkışları ise on dokuzuncu yüzyıl sonu itibariyle gerçekleşir. Yarışmaların daha ilk örneklerinden itibaren çeşitli tartışmaların merkezine oturdukları ve tarafsızlıklarının yanı sıra faydaları ve zararları açısından müzik çevrelerinde kamplaşmalara yol açtıkları görülür. Buna rağmen yirminci yüzyılın ikinci yarısında yarışma popülasyonunda ciddi bir patlama yaşanır ve sayıca artmaya sürekli devam eden Klasik Batı müziği yarışmaları varlıklarını günümüze kadar güçlü bir şekilde tesis eder. Yirmi birinci yüzyıl itibariyle internet erişiminin ve dijital teknolojilerin dünya genelinde görece kolay ve ekonomik bir şekilde ulaşılabilir olması, pek çok alanda olduğu gibi müzik endüstrisinde de köklü değişimlere yol açmaktadır. Bu süreçte yarışmaların işleyişinde de yeni yaklaşımların ortaya çıktığı görülür. Duyuru ağları, başvuru süreçleri, ön eleme aşaması, canlı yayınlar gibi yarışmaların işleyişindeki önemli süreçler gelişen teknolojik şartlarla uyum sağlar. Müzik yarışmalarının entegre olduğu dijital gelişmelerin son noktasını ise çevrimiçi yarışmalar oluşturur. Yaklaşık on yıllık bir geçmişe sahip olan çevrimiçi yarışmalar, işleyişleri itibariyle klasik yarışmalara göre önemli farklılıklara sahiptir. Bununla birlikte katılımcılara ve yarışma organizatörlerine çeşitli avantaj ve dezavantajlar getirirler. Öte yandan 2020 yılından beri dünya genelinde olumsuz etkileri görülen Kovid-19 küresel salgını, eğitim başta olmak üzere pek çok alanda etkinliklerin çevrimiçi formatta yapılmasını zorunlu kılmıştır. Bu durum halihazırda çevrimiçi düzenlenen yarışmalara ek olarak geleneksel formatta düzenlenen bazı yarışmaların da etkinliklerini kısmen veya tamamen çevrimiçi bir formatta düzenlenmelerine sebep olur.

Bu çalışmada Klasik Batı müziği alanında düzenlenen performans yarışmalarının dijital çağda nasıl bir değişim geçirdikleri ve bu değişimin çevrimiçi yarışmalar başta olmak üzere yarışma ekosisteminde ne tür etkileri olduğu ortaya konmaya çalışılacaktır. Ayrıca çevrimiçi yarışmalar ile geleneksel yarışmalar arasında ortaya çıkan temel farklılıkların yanı sıra çevrimiçi yarışmaların getirmiş olduğu avantajlar ve dezavantajlar, bunların yarışmacılar, yarışma organizatörleri, jüriler ve kamuoyu için ne tür sonuçlar doğurdukları tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Klasik Batı Müziği, Müzik Yarışmaları, Dijital Teknoloji, Çevrimiçi.*

Abstract

The history of musical competitions goes back almost as long as the history of music. Classical music competitions that have both in an institutional structure and in an international format emerged by the end of the 19th century. From the very first examples of classical music competitions, it is seen that they have sat at the center of various discussions and caused polarization in music circles in terms of their objectivity as well as their benefits and harms. Despite this, as of the second half of the 20th century, there was a serious explosion in the competition population, and classical music competitions, which continue to increase in number, have established their existence strongly until today. As of the 21st century, the relatively easy and affordable availability of internet access and digital technologies around the world has led to radical changes in the music industry as well as in many other areas. In this regard, it is seen that new approaches emerge in the practice of the competitions. Important processes in the organization of competitions such as announcement networks, application processes, pre-selection stage, live broadcasts have adapted to the developing technological conditions. Online

competitions constitute the last step of digital developments that integrate music competitions. Online competitions, which have a history of approximately ten years, differ significantly from conventional competitions in terms of their operation. However, they offer various advantages and disadvantages to participants and competition organizers. The Covid-19 global pandemic, which had negative effects around the world since 2020, made it compulsory to hold events in many areas online, especially in education. In addition to the competitions already held online, the situation has led to the fact that some live competitions had to have their activities held partially or completely online.

In this research, I will try to reveal how the competitions organized in the field of classical music have changed in the digital age and the effects of this change on the competition ecosystem, especially on online competitions. The main differences between online competitions and conventional competitions will be discussed in addition to the advantages and disadvantages of online competitions, and their consequences for contestants, competition organizers, juries and the public.

Keywords: *Classical Western Music, Music Competitions, Digital Technology, Online.*

GİRİŞ

Müzikal rekabetin neredeyse müziğin tarihi kadar uzun bir geçmişi vardır. Klasik müzik alanında düzenlenen yarışmaların hem kurumsal bir yapı içinde hem de uluslararası formatta ortaya çıkışları ise 19. yüzyıl sonu itibariyle gerçekleşir. Klasik müzik yarışmalarının daha ilk örneklerinden itibaren çeşitli tartışmaların merkezine oturdukları ve tarafsızlıklarının yanı sıra faydaları ve zararları açısından müzik çevrelerinde kamplaşmalara yol açtıkları görülür. Buna rağmen 20. yüzyılın ikinci yarısı itibariyle yarışma popülasyonunda ciddi bir patlama yaşanmış, sayıca artmaya sürekli devam eden Klasik Batı müziği yarışmaları varlıklarını günümüze kadar güçlü bir şekilde tesis etmiştir. Yarışmalar hakkındaki tartışmalar hala süre gelirken yaklaşık son on yıldır var olan çevrimiçi yarışmalar bu tartışmalara yeni bir boyut kazandırır.

Yirmi birinci yüzyıl itibariyle internet erişiminin ve dijital teknolojilerin dünya genelinde görece kolay ve ekonomik bir şekilde ulaşılabilir olması, pek çok alanda olduğu gibi müzik endüstrisinde de köklü değişimlere yol açar. Bu süreçte yarışmaların işleyişinde de yeni yaklaşımların uygulandığı görülür. Duyuru ağları, başvuru süreçleri, ön eleme aşaması, canlı yayınlar gibi yarışmaların işleyişindeki önemli ve temel süreçler gelişen teknolojik şartlarla uyum sağlar. Müzik yarışmalarının entegre olduğu dijital gelişmelerin son noktasını ise çevrimiçi yarışmalar oluşturur. Yaklaşık on yıllık bir geçmişe sahip olan çevrimiçi yarışmalar, işleyişleri itibariyle klasik yarışmalara göre önemli farklılıklara sahiptir. Bununla birlikte hem katılımcılara hem de yarışma organizatörlerine çeşitli avantaj ve dezavantajlar sunarlar.

Alana bakıldığında sayıca oldukça fazla olan Klasik Batı müziği yarışmalarının klasik müzik dünyasında önemli bir konuma sahip oldukları görülür. Buna rağmen klasik müzik yarışmaları üzerine yapılan çalışmaların henüz yeterli olmadığı ve literatürün daha fazla çalışmaya ihtiyaç duyduğu görülmektedir. Bu çalışmada klasik müzik dünyasında varlığını sürdüren yarışma organizasyonlarının teknolojik gelişmelerle olan ilişkisini belirlemek, kullandıkları araçları tespit etmek, aldıkları sonuçları görmek ve getirdikleri çözümlerle birlikte hangi sorunları ortaya çıkardıklarını çevrimiçi yarışmalar özelinde ortaya koymak amaçlanmaktadır.

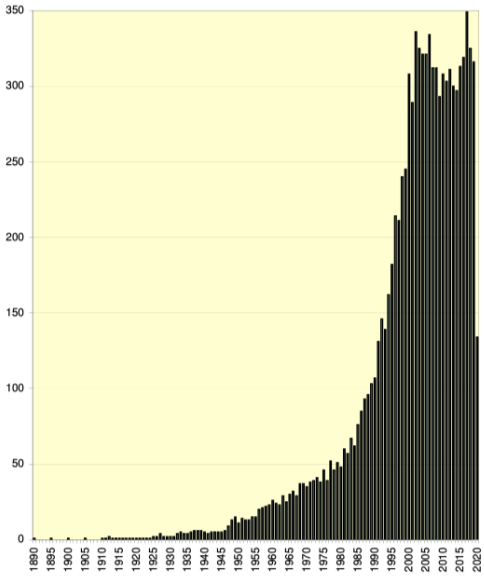
Klasik Müzik Yarışmaları Kısa Bir Bakış

Müzik yarışmaları hakkındaki kaynakların çoğunda düzenlenen ilk uluslararası Klasik Batı müziği yarışmasının *Anton Rubinstein Yarışması* olduğu yazar. İlk olarak

1890 yılında St Petersburg'da düzenlenen *Anton Rubinstein Yarışması* 1910 yılına kadar beş yılda bir farklı şehirlerde (Berlin, Viyana, Paris ve iki kez St. Petersburg) düzenlenmiştir. Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi ile yarışma sonlanır. Savaştan sonra Avrupa'daki kültürel ve sosyal yaşam yavaş yavaş toparlanmaya başlasa da uluslararası formatta düzenlenen yeni yarışmaların ortaya çıkması 1920'li yılların ortalarını bulur. Bu yıldan itibaren düzenlenmeye başlayan yarışmaların pek çeşitli amaçlar ve koşullar altında kuruldukları görülür; bunlar bazen belirli bir müzik eğitim sistemini protesto etmek, bazen ulusal bir ikonun mirasını kurtarmak, bazen de müzik endüstrisinin fırsat eşitsizliğini düzeltmek gibi amaçlardır (McCormick, 2015, p. 49).

Bugün en köklü ve prestijli kabul edilen yarışmalardan bazıları iki savaş arası dönemde ortaya çıkar. İkinci Dünya Savaşı'nın çıkışı, yarışmaların etkinliklerini durdurmalarına sebep olurken yeni yarışmaların ortaya çıkmasında -sadece bir istisna hariç[42]- engel olur. Savaşın ardından yarışma organizasyonlarının sayılarında dikkat çeken bir artış olur. Bu dönemde hızla artan yarışma sayılarıyla birlikte yarışmaların işleyişlerine dair bir standardın olmayışı da dikkat çeker. Bunun üzerine uluslararası müzik yarışmalarına belirli standartlar getirmek maksadıyla 1957 yılında Avrupa merkezli 14 uluslararası yarışma organizasyonu tarafından Dünya Uluslararası Müzik Yarışmaları Federasyonu (WFIMC)[43] kurulur. İlerleyen yıllarda ortaya çıkan iki ayrı şemsiye kurum ise 1970 yılında kurulan Gençler için Avrupa Müzik Yarışmaları Birliği (EMCY)[44] ve 1991 yılında müzisyenlere ve yarışma organizatörlerine bilgi, yardım ve tavsiye vermek amacıyla kurulan Alink-Argerich Vakfı'dır (AAF).[45]

Tablo 1: Alink-Argerich Vakfı'nın 2021 bülteninde yayınlanan ve 1890-2020 yılları arasında düzenlenen uluslararası piyano yarışmalarının sayılarını gösteren bir grafik[46]



[42] Marguerite Long-Jacques Thibaud Yarışması ilk kez 1943 yılında, işgal altındaki Fransa'da düzenlenir.
[43] The World Federation of International Music Competitions.
[44] European Union of Music Competitions for Youth.
[45] Alink-Argerich Foundation.
[46] Yukarıdaki grafik Alink-Argerich Vakfı'nın dünya çapındaki uluslararası olan ve piyano kategorisi bulunan müzik yarışmalarının sayılarından oluşur. Birden fazla yaş kategorisine sahip yarışmalar bir kez sayılmıştır. Ulusal yarışamalar ve piyano dalı bulunmayan yarışmalar grafikte yer almamaktadır. Geçmişten günümüze en çok düzenen dalların arasında piyano çalgısının gelmesi Klasik Batı müziği yarışmalarına dair genel tabloya dair bir fikir vermektedir. Vakfın ulaşamadığı uluslararası piyano yarışmaları, piyano kategorisi bulunmayan yarışmalar, ulusal ve bölgesel yarışmaları da düşünüldüğünde günümüzde yarışma sayıları binlerle ifade edilebileceği görülür. (Alink-Argerich Foundation 2021)

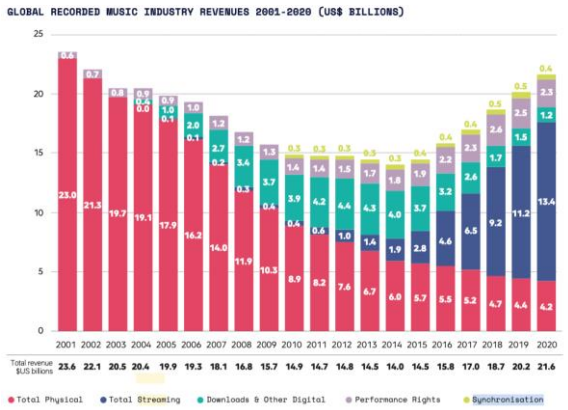
Alink-Argerich Vakfı'nın Tablo.1'de gösterilen verilerine göre 1950'li yıllardan 2002 yılına kadar sadece piyano dalında düzenlenen yarışma sayılarında katsayısal/üssel bir artış olduğu görülür. 2002 yılından sonra ise yarışma popülasyonunda bir nebze doygunluğun oluştuğu dikkat çekerken 2017 yılı itibariyle tekrar bir yükseliş söz konusudur. O yıl yeni yarışmaların da çıkmasıyla yaklaşık 350 uluslararası piyano yarışması düzenlenir. Her yıl düzenlenen yarışmaların yanı sıra bazılarının 2, 3,4 veya 5 yılda bir düzenlendiğini göz önüne alındığında sadece 2017 yılında 900'den fazla uluslararası piyano yarışması olduğu tahmin edilmektedir. Yaklaşık 130 yıllık süreçte sayısız ulusal ve uluslararası yarışma ortaya çıkarken bunlardan bazıları hızlıca silinip kaybolmuş, bazıları da etkinliklerini günümüze kadar sürdürmüştür. Yarışmaların tarihsel süreçte yükselen bir grafiği olduğu ortadadır.[47]

Klasik Müzik Endüstrisi ve Dijital Çağ

"Yirmi birinci yüzyıldaki bir toplumunun önceki toplumlardan en önemli farkı, küresel bilgi ağlarının, internetin ve elektronik iletişim teknolojilerinin hızla yayılmış olmasıdır. İnternet, insanların çalışma şekillerinde devrim yarattı, yeni bilgiler hızla yayıldı. Kültürler ve insanlar önceki çağlara göre fiziksel mesafelere rağmen çok daha yakın olma fırsatına sahip oldu" (Berehova and Volkov 2019:335).

Çevrimiçi yarışmalarının bugünkü yerini kavrayabilmek için öncelikle müzik endüstrisi ile dijital teknolojiler arasındaki ilişkiyi anlamak gerekir. Bunun için klasik müzik sektörünün internet ve dolayısıyla dijital platformlarda kendine nasıl yer bulduğuna bakmalıyız. Zira Berehova & Volkov'un da belirttiği değişim ve gelişmeler olmasaydı çevrimiçi yarışmaların da günümüzdeki biçimleriyle var olmaları mümkün olmazdı. Dijital teknolojilerdeki gelişmelerle paralel olarak müziğin pazara sunulma yöntemiyle birlikte müzik dinleme alışkanlıkları da değişime uğrar. Tablo 2'de yer alan "2001- 2020 Yıllarında Global Olarak Kaydedilen Müzikten Elde Edilen Gelir" grafiği bunu net bir şekilde ortaya koymaktadır.

Tablo 2: IFPI Küresel Müzik Raporu, Mart 2021[48]



[47] 2021 yılı itibariyle AAF'e piyano kategorisi olan 173 uluslararası yarışma üyedir. WFIMC'ın ise çeşitli dallarda düzenlenen 110'dan fazla üye yarışma bulunmaktadır. Gençler için düzenlenen yarışmaları bünyesinde toplayan EMCY ise toplamda 50 ulusal (18) ve uluslararası (32) yarışma üyedir. Sayıca oldukça fazla olan Klasik Batı müziği yarışmalarının tümünü raporlayan bir kuruluş veya çalışma henüz bulunmamakta, ancak WFIMC, AAF ve EMCY gibi şemsiye kurumlardan belirli verilere ulaşmak mümkündür.

[48] All statements in this presentation attributable to IFPI represent Emrah Ergene's interpretation of data, research opinion or viewpoints published as part of the IFPI Global Music Report in March 2021, and have not been reviewed by IFPI. Each IFPI publication speaks as of its original publication date (and not as of the date of this presentation).(IFPI 2021:11)

Kayıt teknolojilerindeki gelişmeler müziğin dağıtımının fonograflardan radyo yayınlarına, plaklardan, kasetlere, CD'lere, sıkıştırılmış dijital formatlara, çevrimiçi müzik indirilen servislere ve en sonunda *streaming* servislerine kadar büyük bir değişim geçirmesine yol açar.[49] Yüksek bant genişliğine sahip internet erişimiyle birlikte 2010'lu yılların ortalarından itibaren *streaming,* tüketicilerin müzik erişiminde öncelikli aracı haline dönüşür. Son yirmi yıl içinde tüketicilerin kaydedilmiş müzik ile ilişkisi, sahip olma/edinme eğiliminden çevrimiçi olarak ulaşma yönünde bir tür evrim geçirmiştir. Dijital teknolojilere doğru bir yönelimin olduğu söz konusu süreçte ortaya çıkan ve müzik sektörüne de yön veren dijital araçların bazıları şunlardır:

- Müzik paylaşım programları (P2P),
- Müzik *streaming* (üyelik tabanlı veya reklam destekli),
- Video *streaming* ve *Webcast*[50],
- İletişim, duyuru ve bilgi paylaşım ağları,
- Başvuru ve odisyon/mülakat siteleri,
- Dijital nota (sheet music) paylaşım, alım-satım siteleri,
- Çevrimiçi müzik veri tabanları,
- Eğitim platformları.

2000'li yıllar itibariyle gelişen ve yaygınlaşan teknolojiler sayesinde müzik sektörünün giderek artan oranda internet ve dijital araçlarla ilişki içinde olduğu görülür. Müziğin dağıtımında özellikle son on yılda büyük bir değişim yaşanır. Kitapevleri ve plak firmaları içeriklerini dijitalleştirerek kurumsal yapılarını internet ortamına uyumlarken bu süreçte bazı orkestralar da arşiv verilerini ve konser kayıtlarını internet ortamına taşır.

Yarışma Organizasyonlarının Faydalandığı Dijital Araçlar

Günümüzdeki tüm kurumlar gibi yarışma organizasyonlarının da kendi web siteleri ve sosyal medya hesapları bulunmaktadır. Web sitleri artık günümüzde kurumların, organizasyonların, şahısların kurumsal yüzlerini sanal dünyada yansıtırken aynı zamanda onların marka değerini de etkileyen önemli bir vitrindir. Duyurularını kendi sayfasından yapan organizasyonlar başvuru sürecini de hızlı ve etkili bir şekilde kendi web siteleri üzerinden gerçekleştirebilmektedir. Artık geleneksel postayı neredeyse hiçbir yarışmanın kullanmadığı günümüzde formlar elektronik olarak doldurulup gönderilebilmekte, ses ve video dosyalarının karşıya yüklenmesi veya link sunulması başvuru sürecinin standart uygulaması haline dönüşmüş durumdadır. Bunun yanı sıra görünürlüklerini arttırmak ve duyurularını paylaşmak için yarışmaların Facebook, Instagram, Twitter gibi sosyal medya hesaplarını aktif bir şekilde kullandıkları görülür. Ancak sadece bununla kalmayıp üyesi oldukları şemsiye organizasyonların (WFIMC, AAF, EUCY) ve bakitone.com, musicalchairs.com gibi duyuru ağlarının sitelerinde de yer alırlar. Bunun yanında başvuru süreçlerini profesyonel çevrimiçi şirketleri üzerinden sürdüren yarışmalar bulunur. Bazı yarışmalar kazananlarına sundukları kariyer gelişim programları kapsamında PR ve danışmanlık hizmeti verir. Bu sebeple üst düzey müzisyenlere ve sahne sanatları organizasyonlarına stratejik danışmanlık, halkla ilişkiler ve dijital pazarlama hizmeti veren çeşitli şirketlere iş birliği yaparlar.

[49] İlk ticari CD 1982 yılında çıkar. Endüstrinin bu dijital atağından sonraki ilk büyük değişim 1990'lı yılların ortalarından sonra müziğin MP3 gibi sıkıştırılmış formatlarda internet üzerinden veya dijital medyumlar (CD, DVD, MD…) vasıtasıyla erişilebilir olması olur. 90'lı yılların ortasında bilgisayardan müzik dinlemek için geliştirilen yazılımların yanı sıra kişiden kişiye (Peer-to-peer veya P2P) dosya paylaşım sağlayan çevrimiçi programları MP3 formatının popülerleşmesinde büyük katkı sağlamıştır.
[50] Bir içeriğin sesli ve görüntülü olarak internet üzerinden yayınlanması.

Önde gelen yarışma organizasyonları için en önemli dijital uygulamalardan biri *webcast*'dir. İlk kez çevrimiçi yayınlanan yarışmalardan ikisi 2001 yılında düzenlenen Uluslararası Cliburn Piyano Yarışması[51] ve Kraliçe Elisabeth Yarışması'dır.[52] 2015 yılından düzenlenen Uluslararası Chopin Piyano Yarışması'nı YouTube üzerinden 120.000 kişi takip eder ve toplamda 60 milyon izlenme sayısına ulaşılır (Jovell 2020:33). 2019 yılındaki Uluslararası Carl Nielsen Yarışması'nın Medici.tv üzerinden gerçekleştirilen canlı yayını 155 ülkeden 750,000 kişi tarafından izlenir. Uluslararası Tchaikovsky Yarışması'nın da 2019'daki etnikliği Medici.tv tarafından yayınlanır ve 50 ülkeden yaklaşık 10 milyon kişi tarafından izlenir. Bunların dışında *webcast*'e önem veren yarışmalar arasında Uluslararası Telekom Beethoven Yarışması, Paderewski Uluslararası Piyano Yarışması (2007'den beri) ve Hamamatsu Uluslararası Piyano Yarışması da gösterilebilir. Söz konusu izlenme sayıları yarışmalara olan ilginin bir göstergesi olmanın yanı sıra dünya genelinde hızlı internete ve mobil teknolojiler başta olmak üzere iletişim cihazlarına erişimin önceki yıllara göre daha kolay ve yaygın olmasından kaynaklanmaktadır. Bu gelişmelerin bir başka bir sonucu olarak bazı yarışma organizasyonları kendi mobil uygulamalarını geliştirir.[53] Ancak yarışmaların dijital teknolojilerle teması bununla da kalmaz; sektörde önde gelen bazı yarışma organizasyonları matematikçiler tarafından yarışmalar için özel olarak tasarlanan oylama sistemleri ve bilgisayar programları da kullanır (McCormick 2015:183).[54] Zaman içerisinde giderek daha fazla yarışma organizasyonun örnekleri verilen dijital araçlardan yararlanmaya başladığı görülmektedir. Yukarıdaki bilgiler ışığında klasik müzik sektörünün 2010'lu yıllara doğru internet ve dijital teknolojilerle artan oranda entegre olmaya başladığı ve ilişkinin yıllar içinde geliştirdiğini söyleyebiliriz.

Klasik Batı müziği yarışmalarının internet ve dijital araçlardan giderek artan oranda faydalanmalarının temelde iki boyutu bulunur. Bunlardan bir tanesi yarışma kurumlarının iç işleyişe dair sorunlara çözüm getirme isteği, diğeri ise endüstriye entegre olma gayeleriyle ilintilidir. Bunlar kısaca şu şekilde özetlenebilir:

- Pratiklik/Hızlı işleyiş sağlamak,
- Marka değerini oluşturmak/güçlendirmek,
- Görünürlüğünü arttırmak,
- Şeffaflık kazanmak,
- Takipçi/İzleyici sayısını arttırma,
- İnterakit bir yapı kazanmak.

Yarışmaların internet ve dijital araçlardan faydalanma amaçlarından biri tarihsel süreçte yaşanan belirli sorunlara çözüm arayışından gelir. Bu maddelerden bazıları köklü yarışma organizasyonlarıyla özdeşleşen ve çözüm bekleyen sorunlardır. Özellikle skandallarla patlak veren durumların önüne geçebilmek ve daha fazla şeffaflık ve adalet

[51] 2009 yılında düzenlenen yarışmayı 132 ülkeden 231.265 kişi ziyaret ederken 2017 yılında ise toplamda 169 ülkeden 4.8 milyon görüntüleme gerçekleşir.
[52] Etkinliklerin yayınlamasını başından beri ciddiye alan Kraliçe Elisabeth Yarışması'nın organizatörleri yarışmaların 1937 yılında itibaren radyodan, 1972'de televizyondan ve 2001 yılında da internetten üzerinden canlı yayınlamasını sağlar.
[53] Bu yarışmalar arasında Uluslararası Chopin Piyano Yarışması, George Enescu Yarışması ve Uluslararası Khacaturian Yarışması sayılabilir.
[54] Bu yarışmalardan bazıları Uluslararası Cliburn Piyano Yarışması, Honens Piyano Yarışması, Banff Uluslararası Yaylı Kuartet Yarışması, Cleveland Uluslararası Piyano Yarışması, Indianapolis Uluslararası Keman Yarışması ve Uluslararası Thaikovsky Yarışması'dır.

sağlamak gibi iç işleyişe dair sorunları çözmek için yukarıda bahsedilen pek çok dijital araç yarışmaların yardımına koşar. Ancak bununla beraber bu araçların da zaman zaman yeni adalet sorunları yaratabildiği görülür.

Öte yandan yarışmaların endüstri ile daha etkin bir ilişki içerisinde olmak, endüstri ile daha iç içe geçmek isteğinde oldukları görülür. Öyle ki günümüzde kariyer gelişim programları yürüten bazı yarışmalar artık bir sanatçı ajansı gibi işlev görmeye bile başlar (Jacques Marquis[55], kişisel görüşme, 12 Mayıs 2021). Dijital teknolojilerin ve özellikle de interneti etkili bir şekilde kullanmaya başlayarak yarışmaların kendilerini bütünüyle yeniledikleri, değiştirdikleri bir süreç başlamış olur. Zira bu tüm müzik endüstrisinin yaptığı bir hamledir. Endüstri ile entegre olma çabasında olduğu görülen yarışmaların sosyal medya veya *streaming* gibi son teknoloji ve trendleri yakalama konusundaki iştahı buradan kaynaklanmaktadır.

İnternet ve dijital teknolojiler yarışmalar açısından belirli organizasyonel süreçlerin hızlı ve kolay işlemesini sağlarken aynı zamanda kurum ve kişiler arasındaki karşılıklı etkileşimi de arttırarak interaktif bir deneyimi de mümkün kılar. Uzak seyircinin de seyirci ödülü için oy verebilmesine ve çeşitli bloglarda izleyicilerin fikirlerini paylaşabilmelerine olanak sağlar. Öyle ki tüm bu olanaklar yarışmaların imajını ve prestijini şekillendiren bir unsura dönüşürken izleyici /takipçi sayılarını büyük ölçüde arttırılmalarına yol açar. Tüm bunlar 50 yıl öncesi için imkânsız şeylerdir.

Çevrimiçi Müzik Yarışmaları

Müzik sektörü, dijital teknolojiler ve Klasik Batı müziği yarışmaları bağlamında anlatılan bilgiler ışığında çevrimiçi müzik yarışmalarının ortaya çıkması için uygun zeminin oluştuğu kolaylıkla söylenebilir. İlk çevrimiçi yarışma girişimlerinden biri 1998 yılına kadar dayanır.[56] 2002'de ABD'de düzenlenmeye başlayan Minnesota Uluslararası Piyano-e-Yarışması da dijital teknolojileri kullanan ilk yarışmalardan birdir. Ancak 2010'lu yıllara gelindiğinde başka organizatörler de genç müzisyenlerin keşfedilmesinde dijital teknolojilerin sağlamış olduğu imkanlar sayesinde geleneksel yarışma konseptinin dışında başka alternatiflerin olduğunu görür ve çevrimiçi yarışmaların birçok örneği bu yıl itibariyle ortaya çıkar.

Çevrimiçi yarışmalar genel hatlarıyla şu şekilde bir işleyişe sahiptir; başvuru süreci, başvuruların kabul veya reddedilmesi, kayıtların çevrimiçi olarak yayınlanması, jürinin kayıtları değerlendirmesi, halk oylaması (opsiyonel), sonuçların açıklanması. Bununla beraber çevrimiçi yarışmaları canlı yarışmalardan ayıran en temel nokta performansların icrası ve değerlendirme aşamalarıdır. Bu aşamada çevrimiçi yarışmalar içinde farklı işleyişlerin olabildiği görülmektedir;

- Kayıtların katılımcılar tarafından yollandığı ve değerlendirmenin jüri üyeleri tarafından belirlenen bir zaman aralığında ayrı ayrı yapıldığı yarışmalar,
- Katılımcıların yolladıkları kayıtları jüri üyeleri çevrimiçi olarak eş zamanlı olarak dinleyerek değerlendirdiği yarışmalar,[57]

[55] Uluslararası Cliburn Piyano Yarışması'nın Başkanı ve CEO'su.
[56] Güney Koreli kemancı Yoon-il Auh ve Robert Taylor tarafından kurulan *International Web Concert Hall* (IWCH) 1998'den 2012 yılına kadar sürdü. Yarışma kazananlarına ödül olarak önemli sanatçı menajerlerine tanıtıcı mailler yollamaktaydı (Baer 2001).
[57] Bu yarışmalara bir örnek 2020 yılında düzenlenen #StayHome Uluslararası Piyano Yarışması'dır.

- Yamaha Disklavier veya Bosenderfer Enspire System gibi MIDI destekli akustik piyanoların kullanımıyla tamamen eş zamanlı düzenlenen yarışmalar.[58]

Çevrimiçi yarışmaların meşruluğu ve uygulanabilirliği hakkında hala çok sayıda tartışma süre gelmektedir. Bu tartışmalar çevrimiçi yarışmaların birtakım avantajlar ve dezavantajlarla dolu olduğunu ortaya koyar. Aşağıda söz konusu avantaj ve dezavantajlara dair bir dizi tespitte bulunuldu. Bununla beraber gözlemlenen avantaj ve dezavantajların mutlak sonuçlar olmadığını belirtmek gerekir. Öyle ki avantaj kabul edilen bir durumun başka bir açıdan dezavantaj olması mümkündür. Özetle buradaki tespitlerin meseleye nereden bakıldığına göre değişiklik göstereceği unutulmamalıdır.

Avantajlar:

- Uluslararası bir yarışmaya katılmak müzisyenler için sadece kapsamlı bir müziksel hazırlık gerektirmez, aynı zamanda kayda değer bir finansal yatırımdır da (Alink-Argerich Foundation 2021). Çevrimiçi yarışmaların en büyük avantajlarından biri katılımcılara seyahat ve konaklama masrafı doğurmamasıdır. Aynı durum yarışmayı takip eden uzaktaki izleyiciler için de geçerlidir.
- Katılımcıların yanı sıra jüri üyelerinin de seyahat ve konaklama ihtiyacı olmamasından ötürü yarışma organizatörleri seyahat ve konaklama ile ilgili planlama ve kaynak yaratma ihtiyacı ortadan kalkar. Ayrıca etkinliğin gerçekleşeceği süre boyunca kiralanması gereken bir salon ve görevli olacak personel de olmayacağı için maliyetler düşer.
- Büyük ve prestijli yarışmaları bir kenara ayıracak olursak genellikle orta ve küçük ölçekli yarışmalar sınırlı sayıda kişi tarafından takip edilir ve bunlar genelde öğretmenler, öğrenciler, ebeveynler ve sayısı çok fazla olmayan klasik müzikseverlerden oluşur. Çevrimiçi yarışmalar çok sayıda izleyici kitlesine ulaşılabilme potansiyeline sahiptir. Böylece öğretmen ve öğrenci tarafından ortaya koyulan büyük emek daha fazla kişi tarafından takdir edilebilir.[59]
- Kayıtların çoğu zaman ev veya okul gibi katılımcıların bildiği yerlerde yapılması psikolojik açıdan bir rahatlığı da beraberinde getirir. Böylece sahne kaygısı olmadan katılımcıların en iyi performansını ortaya koyması mümkün olur. Zira uzak bir ülke ve şehirdeki bir salonda ilk defa çalacak olan bir katılımcının gergin olma ihtimali, psikolojik olarak baskı altında hissetmesi çok daha olasıdır. Benzer şekilde piyanistler gibi kendi enstrümanını yanında götüremeyen müzisyenler de alışık oldukları enstrümanlarda çok daha rahat bir icra ortaya çıkarabilirler.
- Canlı bir yarışmada katılımcılar performanslarını sadece bir kez gerçekleştirebilme hakkına sahipken kayıtla katılınan çevrimiçi bir yarışmada müzisyenler istedikleri sayıda kayıt alabilme imkanına sahiptir. Böylece en iyi performanslarını jüriye gösterebilirler. Öte yandan canlı yarışmada katılımcıların performans günü nasıl hissettikleri, sahip oldukları çalışma olanakları, mental veya fiziksel yorgunlukları, farklı ülke koşullarına adaptasyon gibi çeşitli durumlar performanslarını olumsuz etkileyebilir.[60]

[58] Bu uygulamada elektronik bir düzenek sayesinde akustik piyanoda geçekleştirilen icra eş zamanlı olarak MIDI formatına dönüştürülebilmekte ve farklı bir mekânda aynı özellikli bir piyanoda yeniden akustik olarak seslendirilebilmektedir. Böylece jüri ve katılımcılar farklı yerlerde dahi olsalar da yarışma anlık olarak çevrimiçi gerçekleşebilmektedir. Minnesota Uluslararası Piyano-e-Yarışması bu uygulamanın yapıldığı ilk yarışmadır.

[59] Liszt Yarışması yönetici müdürü Rob Hilberink de artık yarışmaları takip eden izleyicilerin çoğunun konser salon dışından takip ettiğini belirtir ve çevrimiçi yarışmaları destekler (WFIMC 2020:2).

[60] Buradaki avantaj olarak görülen durum öte yandan konser kariyeri yapan bir virtüözün zaman zaman üstesinde gelmesi gerektiği şartlardır.

- Çevrimiçi yarışmaların eğitimsel açıdan çeşitli kazanımları olabilir; En iyi performansını ortaya çıkarmak için çok sayıda kayıt yapmak, adayın kayıtlarını eleştirilen bir kulakla dinleyerek kendini değerlendirmesi, bu kayıtları dinlettiği öğretmen ve diğer müzisyenlerden geri bildirim alması sanatsal gelişimine önemli katkılar sağlayabilir.
- Çevrimiçi yarışmaların eğitimsel perspektiften kazanımlarına bir örnek de şudur; Tıpkı çeşitli seviye (Grade) sınavları gibi (ABRSM, Trinit, vs) yarışmalar da belirli müzikal ve teknik beceriler kazanma amacıyla öğrencinin hedefe yönelik çalışma motivasyonu sağlamakta işlev görebilir.[61]
- Çevrimiçi yarışmalarda jüri üyeleri aynı ortamı paylaşmadıkları gibi bazen de diğer jüri üyelerinin kimler olduklarını bilmezler. Bu durumda hiçbir jüri üyesi bir diğerinin etkisi altında kalmaz ve böylece ideal bir değerlendirme için uygun zemin sağlanmış olur.
- Performans kayıtlarının her zaman çevrimiçi olması katılımcıları görünürlüğünü arttırır. *Webcas*t ve vod[62] imkanı sunmayan klasik canlı yarışmalara göre bu durum katılımcılara görünürlük açısından daha fazla avantaj yaratır.
- Bazı çevrimiçi yarışmalarda izleyicinin oylamasıyla verilen seyirci ödül izleyicilerin yarışma sürecine interaktif katılımını sağlar.[63]
- Canlı yarışmalarda jüri üyeleri çoğu zaman uzun saatler boyunca arka arkaya pek çok performansı dinlemek durumunda kalır. Bu durum yarattığı zihin yorgunluğu ve konsantrasyon düşüklüğü sağlıklı bir değerlendirmenin önündeki engellerdendir. Çevrimiçi yarışmalarda ise -şayet performans ve/veya değerlendirme tıpkı bir canlı yarışmada olduğu gibi anlık gerçekleşmiyorsa- jüri üyeleri değerlendirme süresini ve zamanını kendi zihinsel ve bedensel yorgunluklarını dikkate alarak belirleyebilir.

Çevrimiçi yarışmalara dair yukarıda değinilen ve avantajlar olarak tanımlanan durumların yanı sıra tartışmaya açık çeşitli dezavantajlarını da bulunmaktadır.

Dezavantajlar:

- Araştırma kapsamında görüşme yapılan piyanistlerin birçoğu canlı düzenlenen yarışma deneyimlerinin kendilerini konser ortamına hazırlamakta büyük fayda sağladığını belirtir.[64] Bu yüzden konser kariyeri hedefleyen bir müzisyen için ev/okul/vs. sağladığı konfor alanı içerisinde kayıt yaparak bir yarışmaya girmesinin bu anlamda büyük bir kazanımı bulunmaz. Zira katılımcılar farklı bir akustik ortamda ve/veya enstrümanda çalmanın kazandıracağı deneyim ve öğrenmeden muaf kalır. Canlı yarışmalardakinin aksine tek seferlik bir başarı yakalama zorunluluğunun olmaması, stres ve kaygıdan uzak bir şekilde defalarca kayıt alabilme olanağı onlara gerçek bir sahne kariyeri için ihtiyaç duydukları tecrübeyi sağlamaz. Bu yüzden çevrimiçi yarışmalar 'performans' yarışmasından daha çok 'kayıt' yarışmaları gibi görülmelidir.[65] Öte yandan çevrimiçi

[61] Bu husus elbette ki tüm yarışmalar için de geçerlidir. Ancak seviye sınavlarının ve canlı yarışmaların yapılamadığı Kovid-19 küresel salgını sürecinde çevrimiçi yarışmaların motivasyonel önemi, dolayısıyla eğitimsel işlevi daha da öne çıkmıştır.
[62] Video on demand: isteğe bağlı video
[63] Benzer uygulamalar bazı canlı yarışmalar için de uygulanmaktadır. Uluslararası Telekom Beethoven Piyano Yarışması bunlardan biridir. Yarışmaya bizzat gelemeyenler için tüm performanslar internet üzerinden canlı olarak yayın yayınlanır ve ayrıca yarı finaller sırasında biri salondaki seyirciler, diğeri de çevrimiçi izleyiciler tarafından verilmek üzere iki İzleyici Seçimi Ödülü vardır. Benzer şekilde Uluslararası Tchaikovsky Yarışması da 2019 yılındaki etkinliğinin final aşamasında ilk kez uzaktaki izleyiciler için çevrimiçi oylama uygulamasını hayata geçirmiştir.
[64] Araştırma kapsamında görüşülen piyanistler şunlardır: Başar Can Kıvrak, Can Çakmur, Cem Babacan, Emre Elivar, Emre Şen, Emre Yavuz, Eren Yahşi, Gökhan Aybulus, Gülsin Onay, Hüseyin Sermet, İdil Biret, Kamerhan Turan, Mehmet Okonşar, Metin Ülkü, Özgür Aydın, Özgür Ünaldı, Toros Can, Yaron Kolberg.
[65] Online Competitions, 30-Jul-2015, https://www.alink-argerich.org/news?page=11

yarışmaların müzikal duyarlılığa sahip ancak sahne ortamının yarattığı baskı ve strese dayanmakta zorlanan müzisyenlerin ortaya çıkmalarında katkısı da olabileceği düşünülebilir.

- Katılımcıların konser salonunun canlı atmosferinde izleyiciler ve jüri üyelerinin önünde çalabilecekleri bir ortam olamaması çevrimiçi yarışmaların bir diğer dezavantajını oluşturur. Katılımcılar muhtemelen bir konser salonunda ve/veya enstrümanda çalma olanaklarından mahrum kalırken dinleyiciler için de bir konser atmosferi oluşmaz. Müzisyenler ve dinleyici arasındaki etkileşim, seyircinin reaksiyonu, spontane durumlar ve canlı bir etkinliğin heyecanı oluşmaz.
- Yarışmaların en önemli hususlarından -ve aynı zamanda en çok tartışmaya yol açan- biri adayların adil şartlarda, adil bir jüri tarafından şeffaf bir şekilde değerlendirilmesidir. Katılımcıların yolladıkları kayıtların kalitesindeki büyük farklılıklar çevrimiçi yarışmalarda adil bir değerlendirmeyi güçleştirebilir. Adayların kayıtlarını yaptıkları şartlar (akustik ortam, enstrüman, mikrofon ve kayıt cihazı, internet bağlantısı, vs.) büyük değişkenlik gösterebilir ve bu durum eşitsizlik yaratabilir.[66] Eğer tüm katılımcılar aynı ortamda, eşit şartlarda icralarını gerçekleştirebilirse adil ve eşit bir değerlendirmeden bahsedebilir.[67]
- Katılımcıların kayıtlarını yaparken sahip oldukları koşullar kadar jüri üyelerinin kayıtları dinlerken kullanacakları cihazlar da sağlıklı ve adil bir değerlendirme için önemlidir. Nitekim bu cihazların aynı kalitede, kalibre de olmayışı dijital kaynaktan tekrardan üretilen sesin duyumunu da farklılaştıracak ve eşitsiz bir değerlendirmeye yol açabilecektir. Bu durum jüri üyesinin en ince detayları fark etmesi önünde bir engel olabilir. [68]
- Canlı bir yarışmada jürinin değerlendirmeleri ister istemez kamuoyunun gözlemi altındadır; yarışmacılar, seyirciler, aileler, eğitimciler, varsa müzik basını süreci takip ederler. Jüri de bir nevi değerlendirmeye tabi tutulmuş gibidir. Bu durumun hem olumlu hem de olumsuz yönleri olsa da jürinin yaptığı işin sorumluluğunu alması açısından etkili olacağı açıktır. Öte yandan çevrimiçi yarışmalarda jürinin değerlendirmeyi hangi zaman aralığında ve ne şekilde yapacağına dair belirsizlikler söz konusu olabilmektedir. Jüri üyesinin yeterli zamanı ve değerlendirme için sağlıklı koşulları sağlayıp sağlamadığı bilinememektedir. Jüri üyelerinin oylarının toplanmasında, nihai kararından belirlenmesinde ve duyurulması nasıl bir yöntem izlendiği de pek çok yarışmada muğlaktır.
- Bazı çevrimiçi yarışmalarda jüri üyelerinin kimler olduğu açıkça belirtilmemektedir. AAF'nin de işaret ettiği gibi jüri üyelerinin duyurulmadığı durumlarda değerlendirmenin kimler tarafından yapıldığı ve hatta tüm kayıtların baştan sona dinlenip dinlenmediği dahi bilinememektedir.[69]
- Canlı yarışmaları genç müzisyenler için en cazibeli ve faydalı kılan yönlerinden biri jüri üyeleri başta olmak üzere pek çok kişiyle tanışma, sosyalleşme, fikir alma, bağlantılar kurma gibi sebeplerdir. Çevrimiçi yarışmalar doğası gereği

[66] Araştırmadaki görüşme kişilerinden biri olan piyanist ve jüri üyesi Gülsin Onay bu sorunun kişisel tecrübeyle büyük ölçüde aşılabildiğini, kayıt kalitelerinde olabilecek farklılıklara rağmen müzisyenlerin yeterli bir şekilde değerlendirilebildiğini belirtir (Gülsin Onay, kişisel görüşme, 1 Haziran 2021).

[67] Burada bahsi geçen sorun canlı yarışmalara kayıtla yapılan ön başvurular için de geçerlidir. Ancak bu aşamayı geçen tüm adaylar aynı ortamda ve eşit şartlarda yarışmaktadır.

[68] Buna benzer başka bir detay da Minnesota Piyano-e-Yarışması için söz konusudur. Çoğu jüri üyesinin performansları salonda dinlerken birkaçı başka bir yerdeki Yamaha Disklavier teknolojisine sahip bir piyanodan performansları dinler. Her ne kadar performans yeniden akustik bir piyanoda üretilse de ortamın akustiği birebir aynı olmayacaktır. Bu durum tüm jüri üyelerinin eşit şartlar altında değerlendirme yapmadıklarını düşündürebilir. Öte yandan canlı yarışmalarda tüm jüri üyeleri aynı salonda bulundukları için böyle bir durum söz konusu değildir.

[69] Online Competitions, 30-Jul-2015, https://www.alink-argerich.org/news?page=11

kişisel ilişkilerin kurulması gereken ortamı sağlayamaz. Özellikle yarışma sonundan veya herhangi bir aşamada elendikten sonra jüri ile iletişime geçebilmek, onlardan geri bildirim almak -bu bazen zor ve verimsiz olabilse de- katılımcılar açısından önemlidir.

- Seyircinin çevrimiçi oyları ile verilen bir ödül olması durumunda en iyi katılımcıdan ziyade sosyal medyaya en fazla tanınan, takipçisi olan ve sempati duyulan katılımcının öne çıkma ihtimali oldukça yüksektir.[70]
- Video kaydının hangi zaman aralığında yapılmış olması gerektiği çoğu zaman yarışmalar tarafından belirlense de katılımcıların geçmiş tarihlerde yaptıkları kaydı yollamaları da mümkündür. Hatta katılımcılar tarafından eski bir konser kaydının veya önceden katılmış olduğu bir canlı yarışmadaki performansının pek çok çevrimiçi yarışmaya yollandığı durumlar bulunmaktadır. Bu durumdaki kayıtlar katılımcının güncel durumunu yansıtmayabilir.

Çevrimiçi yarışmalara dair süre gelen tartışmaların merkezinde video kayıtlarının konser salondaki canlı performansların yerini doldurup dolduramayacağı ve mevcut teknolojinin adil bir değerlendirme için yeterli olup olmadığı yer almaktadır. Dünya Uluslararası Müzik Yarışmaları Federasyonu'nun Genel Sekreteri Florian Riem, çevrimiçi yarışmaların canlı yarışmaların sağlayacağı ölçüde ilgi ve özveri sağlayamayacağını belirtir (Riem 2021:14). Öte yandan 2019'da çıkan küresel salgın sebebiyle 2020 yılında pek çok canlı yarışma organizasyonu etkinliklerini çevrimiçi veya -çevrimiçi ve canlı aşamalardan oluşan- hibrit formata dönüştürmek duruma kaldı.[71] Bu sebeple de özellikle son iki yıl içinde çevrimiçi yarışmamaların işleyişine dair sorunlara yeni çözüm ve önerilerin getirildiği görülmektedir. Söz konusu sorunlara getirilen bazı çözümler şunlardır:

- Katılımcıların gönderecekleri kayıtların güncel olmasını sağlamak için bazı yarışmalar, yollanacak kaydın başında organizasyon tarafından verilen bir kodun veya cümlenin kameraya gösterilmesi veya okunması şartını getirdi.
- Bazı yarışma organizasyonları tüm adayların aynı veya en azından kıyaslanabilir şartlara sahip olması için çeşitli yollara başvurdu. Kayıtlarda belirli bir standart yakalanabilmesi için yarışma organizasyonları paydaşları aracılığıyla dünya üzerindeki çeşitli merkezler belirlemekte ve katılımcıları bu merkezlere yönlendirerek hepsinin yüksek kalitede video ve ses kaydı yapabilmesine imkân sağlamaktadır. Nitekim bu merkezlerde benzer kalitede akustik ortam, akortlanmış iyi piyanolar (tercihen aynı marka), kayıt personeli ve imkanları bulunmaktadır.
- Bazı yarışmalar çevrimiçi halk oylamasını kazanan adaya Seyirci Ödülü verirken bunun yanı sıra performans videosu en çok izlenen veya beğeni alan aday için ayrıca ödüller de oluşturdu.
- Bazı yarışmalar jüri üyelerinin videoları izleyeceği ve değerlendirme yapacağı zaman aralığını belirlemeye ve duyurmaya başladı. Bununla birlikte yukarıda belirtildiği üzere tüm jüri üyelerinin performansı eş zamanlı olarak birlikte dinlediği bir uygulama yapan yarışmalar da mevcut.[72] Böylelikle yarışma

[70] Söz konusu durum elbette çevrimiçi oylama olanağı bulunan canlı yarışmalar için de geçerli bir sorundur.
[71] AFF'ın verilerine göre 2020 yılı için planlanan 160'den fazla piyano yarışması iptal oldu veya ertelendi (Alink 2021:18). WFIMC'ın 2020 yılında etkinliği olan 70 tanesi üyesinden sadece 12 tanesi gerçekleşebildi.
[72] Vigo Uluslararası Piyano Yarışması ve #Stay Home Piyano Yarışması bunlardan iki tanesidir.

organizasyonları tüm jüri üyelerinin kayıtları baştan sonra dinlediklerinden emin olabiliyor.

SONUÇ

Bu çalışmada çevrimiçi Klasik Batı müziği yarışmalarının ortaya çıkmasına zemin hazırlayan teknolojik gelişmeleri ile çevrimiçi yarışmaların beraberinde getirdiği sorun ve çözümlerin tartışılması amaçlandı. Her ne kadar uluslararası Klasik Batı müziği yarışmalarının tarihi 130 yıllık bir geçmişe uzansa da çevrimiçi yarışmalar yaklaşık on yıllık bir maziye sahiptir. Özellikle 2000'li yıllarla beraber iletişim teknolojilerindeki hızlı gelişmeler ve bu teknolojilerin yaygın kullanım alanı bulması çevrimiçi yarışmaların ortaya çıkışında büyük bir etken olur. Bununla birlikte çevrimiçi yarışmaların canlı yarışmalara bir alternatif oluştururken pek çok avantajlar sundukları ancak çeşitli sorunları da beraberinde getirdiği gözlemlenir. Yukarıda da belirtildiği gibi çevrimiçi yarışmaların bazı avantajlarının bakış açısına göre dezavantaj (veya tam tersi) olarak görülmesi mümkündür. Bu yüzden çevrimiçi yarışmalar hem işleyişindeki sorunlar hem de işlevselliği açısından büyük eleştirilere maruz kalır. Ancak şunu da belirtmek gerek ki Kovid-19 küresel salgını sebebiyle tüm dünyanın kapandığı bir dönemde çevrimiçi yarışmalar kaçınılmaz olarak klasik müzik çevrelerinde daha fazla yer etmiş ve canlı yarışmaların bazıları dahi kısmen veya tamamen çevrimiçi formatta düzenlenmesini gerektirmiştir. Önümüzdeki süreçte gelişen teknolojilerin de etkisiyle çevrimiçi yarışmaların, müzik yarışmaları ekosisteminde daha da fazla yer bulması ve aynı zamanda müzik rekabetinin işleyişine dair yeni sorun ve çözümler doğurması beklenmektedir.

KAYNAKÇA

Alink-Argerich Foundation. 2015. "Online Competitions", Retrieved (https://www.alink-argerich.org/news?page=11).

Alink-Argerich Foundation. 2021. "Piano Competitions Worldwide (2021-2022-2023)." Retrieved (https://alink-argerich.cld.bz/AAF-2021-3).

Alink, Gustav. 2021. "How Are the Piano Competitions Coping with the Pandemic?" *The World of Piano Competitions*, 18–19.

Baer, Adam. 2001. "A Music Competition Without Jitters." *New York Times*, April 12, Late Editi.

Berehova, Olena, and Sergii Volkov. 2019. "Piano Competitions in the Socio-Cultural Realities of Globalization." *Journal of History Culture and Art Research* 8(4):329. doi: 10.7596/taksad.v8i4.2325.

IFPI. 2021. "Global Market Overview 2020." *Global Music Report* 1–41. Retrieved (https://www.ifpi.org/wp-content/uploads/2020/03/GMR2021_STATE_OF_THE_INDUSTRY.pdf).

Jovell, Patrick. 2020. "New Reality in Warsaw." *The World of Piano Competitions*, 32–33.

McCormick, Lisa. 2015. *Performing Civility*. Cambridge University Press.

Riem, Florian. 2021. "Making the Case for Competitions." *The World of Piano Competitions*, 14–15.

WFIMC. 2020. "WFIMC Newsletter." *WFIMC Now* (1):1–8. Retrieved (https://www.wfimc.org/sites/default/files/news/wfimc-now-1.pdf).

Kuruluşundan Günümüze Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümü Öğretim Programları

Fine Arts High School Music Department Teaching Programs Since Its Foundation

Doç. Dr. Engin GÜRPINAR

İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Programı.

engin.gurpinar@inonu.edu.tr

Burak ERTEKİN

İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri EnstitüsüGüzel Sanatlar Eğitimi Anabilim DalıMüzik Eğitimi Bilim Dalı Doktora Öğrencisi.

brkertekin@gmail.com

Doç. Dr. Onur ZAHAL

İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Programı.

onur.zahal@inonu.edu.tr

Özet

Bu çalışmada, kuruluşundan günümüze Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümünde kullanılan öğretim programları içindeki dersler, muhteviyat, oran ve birtakım sayısal gruplandırmalar gibi değişkenlere göre tasnif edilmeye çalışılmıştır. Bunun için, bilgi ve alan dersleri oranı; alan dersleri ve seçmeli alan derslerinin neler olduğu, haftalık ders saatleri, Batı ve Türk Müziği derslerinin ağırlıklarının, tasnif ve çeşitliliklerinin ne gibi değişikliklerden geçtiği tablolar vasıtasıyla gösterilerek açıklanmıştır. Çalışmanın verileri için alan yazın taranmış, kullanılan öğretim programları kuruluşundan günümüze kadar incelendiği bu çalışmada genel tarama modeli kullanılmıştır. Çalışmanın sonucunda, mesleki eğitim veren Güzel Sanatlar Lisesi öğretim programlarında genel olarak bilgi derslerinin alan derslerinden daha ağırlıklı olduğu, son programdan önceki bütün öğretim programlarında Batı Müziği eğitimi derslerinin ağırlıklı olarak yer alırken, son programda Batı ve Türk müziği eğitiminin birbirine denk nispetlerde yer aldığı bununla birlikte, haftalık ders saatlerinin öğretim programı değişiminde arttığı, öğretim programları değiştikçe Türk Müziği derslerinin programa dâhil edildiği, son öğretim programında ise, Batı Müziği eğitimiyle birlikte Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği derslerinin sınıf tabanlı olarak birlikte yer verildiği; bağlama çalgı eğitiminin sınıf tabanlı olarak zorunlu olarak yapıldığı, öğretim programlarında zorunlu olarak her sınıf düzeyinde yapılan piyano eğitiminin son öğretim programında sınıf tabanlı olarak değiştirildiği tespit edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: *Müzik, Müzik Eğitimi, Güzel Sanatlar, Müzik Eğitimi Programı.*

Abstract

In this study, the courses in the curricula used in Fine Arts High School Music Department since its establishment were tried to be classified according to variables such as content, ratio and some numerical groupings. For this, the ratio of knowledge and field courses; What are the field courses and elective field courses, weekly course hours, the weights, classification and diversity of Western and Turkish Music lessons are explained by showing them through tables. For the data of the study, the literature was scanned, and the general survey model was used in this study, in which the curricula used were examined from the establishment to the present. As a result of the study, in the Fine Arts High School curriculum that provides vocational education, knowledge courses are generally more dominant than the field courses, Western music

education courses are predominantly included in all curriculums before the last program, while Western and Turkish music education are included in equal proportions in the last program. , weekly course hours increased with the change of curriculum, Turkish Music lessons were included in the program as the curriculum changed, and in the last curriculum, Turkish Classical Music and Turkish Folk Music lessons were included together with Western Music education on a class basis; It has been determined that baglama instrument education is compulsory on a class-based basis, and piano education, which is compulsory at every grade level in the curriculum, has been changed to class-based in the last curriculum.

Keywords: *Music, Music Education, Fine Arts, Music Education Program.*

GİRİŞ

Müzik eğitimi, bireye müziksel davranış kazandırma, bir müziksel davranış değiştirme veya bir müziksel davranış geliştirme sürecidir. Bu süreçte, eğitim gören bireyin kendi müziksel yaşantısı temel alınır, bu temelden yola çıkılarak belirli amaçlar doğrultusunda planlı, yöntemli bir yol izlenir ve bu yolla belirli hedeflere erişilir. Müzik eğitimi yoluyla birey ile özellikle müziksel çevresi arasındaki iletişimin ve etkileşimin daha sağlıklı, düzenli, etkili ve verimli olmasıdır (Uçan, 2005: 32). Sak (1997: 33) müzik eğitimi, öğrencinin müziksel algılama yeteneğini farklılaştırıp çeşitlendirmeli, öğrenciyi belli koşullanmaların ürünü olan tek yanlı müzik yapma ve dinleme alışkanlıklarından kazandırılması olarak açıklar.

Müzik eğitiminin, genel müzik eğitimi, özengen müzik eğitimi ve mesleki müzik eğitimi olmak üzere 3 türden meydana geldiği bilinmektedir (Uçan, 2005: 30). Bu tanım doğrultusunda "Mesleki Eğitim" müzik alanının bütününü, bir kolunu veya dalını, o bütün, kol veya dal ile ilgili bir işi meslek olarak seçen veya seçmek isteyen, müziğe belli düzeyde yetenekli kişilere yönelik olan ve dalın, işin ya da mesleğin gerektirdiği müziksel davranışları ve birikimi kazandırmayı amaçlayan müzik eğitimi türüdür. Mesleki müzik eğitimi genel olarak örgün eğitim kurumlarında gerçekleştirilir. Genellikle ilköğretimin son yıllarındaki yönlendirmelere de bağlı olarak ortaöğretimde belirginleşir ve yükseköğretimde kesin biçimini alacağı şeklinde tanımlar. Bu tanıma göre ilköğretim sonrası ortaöğretim kurumu olan Güzel Sanatlar Lisesi müzik eğitiminde "Mesleki Eğitim" veren bir kurumdur (Uçan, 2005:32)

Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri, ilk olarak 09.08.1989 tarihli, 18536 sayılı Talim Terbiye kurul kararına istinaden 01.09.1989 yılında dönemin milli eğitim bakanı Avni AKYOL'un onayından geçerek kurulmuştur. AGSL, ilk olarak 1989 yılında İstanbul'da açılmış, hızla yurt düzeyinde yaygınlaşmaya başlamış, 2021 yılına gelindiğinde ise sayısı 92'ye ulaşmıştır.

2016-2017 yılında yapılan revizyonla kendi içerisinde Müzik Bölümü (Batı), Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği bölümleri açılmış, daha sonra bölge ve müzik yapısına göre okullar bu üç bölümden birini tercih ederek o alanda eğitim vermeye başlamıştır.

Kurulda kabul edilen ilk hazırlık sınıfı programında Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümü haftalık ders programında: 4 saat Türkçe, 26 saat Yabancı Dil, 2 saat Beden Eğitimi, 8 saat Temel Müzik Eğitimi, toplam haftalık 40 saatlik bir ders çizelgesi hazırlanmıştır (MEB, 1989).

Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümü Hazırlık Sınıfı Haftalık Ders Çizelgesi

Tablo 1 Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümü Hazırlık Sınıfı Haftalık Ders Çizelgesi

Türkçe	4
Yabancı Dil	26
Beden Eğitimi	2
Temel Müzik Eğitimi	8
Toplam	40 Saat

Ortaöğretim Genel Müdürlüğünün 7.9.1990 tarih ve 26031 sayılı teklif yazıları üzerine; Kurulun 4.9.1989 tarih ve 111 sayılı Kararı ile kabul edilen Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi resim ve müzik bölümü ders programı çizelgelerin yeniden düzenlenmesi ve hazırlık, I-II -III sınıfların haftalık ders çizelgeleri ve Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Yönetmeliğinin hazırlandığı kurulda, kurul okulun amacını;

"…Anadolu güzel sanatlar liseleri, güzel sanatlara yönelik programlar uygulayan yüksek öğrenim kurumlarının bulundukları yerler tercih edilmek suretiyle, güzel sanatlar faaliyetlerine elverişli yörelerde açılır. Anadolu güzel sanatlar liselerinin öğrenim süresi, orta okul üzerine bir yılı hazırlık olmak üzere toplam dört yıldır. Okul yatılıdır. Ancak, velinin isteği, okul idaresinin kararı ile öğrenci gündüzlü olarak öğrenimine devam edebilir. Bu okullarda karma eğitim yapılır", olarak açıklamışlardır (Tebliğler Dergisi, 1990: 771).

Bu yönetmelikte Anadolu Güzel Sanatlar Lisesine kabul edilen öğrencilerin eğitiminde öncelikle:

- Güzel sanatlar dallarında yetenekli öğrencilerin yaratıcı, yapıcı ve yorumcu yeteneklerini geliştirmek.
- Öğrencilerin araştırıcı ve geliştirici çalışmalara yöneltmek, yetenekleri doğrultusunda bağımsız, doğru ve seçenekli yorumlar ve uygulamalar yapabilecek yaratıcı kişiler olarak yetiştirmek.
- Öğrencilerin ulusal, evrensel, tarihi ve yeni sanat eserlerini tanımaları ve anlamalarına yardımcı olmaktır, diye açıklamışlardır.

Anadolu Güzel Sanatlar Lisesine başvuru yönetmelikte:

- Orta okul son sınıf öğrencisi ve ders kesiminde orta okulu bitirmiş olması,
- Orta okul ikinci sınıf yıl sonu başarı notu ortalamasının 5, gireceği alanlarla ilgili dersin yıl sonu başarı ortalamasının ise 7 olması,
- Okulun sınıf öğretmenler kurulunca aday seçilmiş olması gerekir şeklinde açıklar.

Yönetmelikte, Anadolu Güzel Sanatlar Lisesinin yetenek sınavı içeriğini ise şu şeklide belirtmişlerdir:

- Yetenek sınavı, başvurduğu alanda, alanla ilgili 3 öğretmen tarafından yapılır,
- Yetenek sınavı sonucu puanla belirlenir,
- En yüksek puandan sıralanarak sıralama yapılır, bakanlık tarafından belirlenen puan ve kontenjana göre yerleştirmeleri yapılır (Tebliğler Dergisi, 1990:774-775).

Yukarıdaki kurul ve yönetmelik kararları ile Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi 1990-1991 eğitim-öğretim yılından itibaren öğrenci kabul etmeye başlamıştır. Kurulda alınan karara haftalık ders çizelgeleri yeniden düzenlenmiş ders saati haftalık olarak 38 saat olarak ayarlanmıştır.

Geçmişte öğretim süresi 1 yılı hazırlık olmak üzere, toplam 4 yıl iken, "Orta Öğretimin Yeniden Yapılandırılması" kapsamında; Talim ve Terbiye Kurulunun 07 Haziran 2005 tarih ve 184 sayılı kararıyla, 2005- 2006 öğretim yılından itibaren hazırlık sınıfı kaldırılarak, öğrenim süresi 4 yıla göre yeniden düzenlenmiştir (Resmi Gazete, 16/12/2006: 26378).

MEB (2008)"e göre, Anadolu güzel sanatlar liselerinin amaçları:

Öğrencilerin;

- Güzel sanatlar alanında ilgi ve yetenekleri doğrultusunda eğitim öğretim görmelerini,
- Özel yetenek gerektiren yükseköğretim programlarına hazırlanmalarını, Alanlarında araştırmacılığa yönelmelerini,
- Yetenekleri doğrultusunda yorum ve uygulamalar yapmalarını ve bu doğrultuda yaratıcı ve üretken kişiler olarak yetişmelerini,
- Milli ve milletler arası sanat eserlerini tanımalarını ve yorumlamalarını sağlamaktır.

Güzel sanatlar liselerinde diploma notu en az 3.00 olan, 7. ve 8. sınıflara ait yılsonu aritmetik ortalaması en az 4.00 olan öğrenciler giriş sınavlarına girebilirler (Tebliğler dergisi, 1999). Bu madde 2009 tarihli 27260 sayılı tebliğler dergisinde değiştirilmiş, 8. sınıftan mezun olan öğrencilerin diploma notu zorunlu olmaktan çıkartılmış, bakanlığın belirlediği tarihlerde ve yönergeler esas alınarak, ülke genelinde aynı anda ve aynı tarihlerde öğrencilerin yetenek sınavına girmesi sağlanmıştır. Yetenek sınavında başarı gösteren öğrenciler bu okullarda okuma hakkına sahip olmaktadırlar.

29/06/2016, 44 sayılı kurul kararında, Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Alanı Batı Müziği, 29/06/2016, 45 sayılı kurul kararında Güzel Sanatlar Türk Halk Müziği Alanı, 29/06/2016, 46 sayılı kurul kararı ile Güzel Sanatlar Lisesi Türk Sanat Müziği alanı olarak 3' e ayrılmıştır (Tebliğler dergisi, 2016).

Günümüzde ise 2019-2020 eğitim-öğretim yılında Güzel Sanatlar Liselerinin sayısı 92'ye ulaşmıştır.

Kelime anlamıyla program *"yapılacak bir işin bölümlerini, bölümlerin sırasını ve zamanını gösteren tasarı"* olarak tanımlanmaktadır (Tdk. 2005: 1627). Çeşitli akademik çalışmalarda program kavramı incelenmiş ve birbirine benzer tanımlamalar yapılmıştır. Örneğin Alıcıgüzel'e (1979: 98) göre program bir işin bölümlerini, her bölümün nasıl yapılması gerektiğini ve yapılış zamanını belirten bir tasarıdır. Elliot'a (1979: 39) göre bir ya da birden çok öğrenci için eğitim ile ilgili sonuçlara ulaşmanın amaçlandığı planlanmış olaylar dizisidir. Alaylıoğlu ve Oğuzkan'a (1976) göre program, bir işin zaman, mekân, şahıs ve sıralama açılarından göstereceği durumla ilgili düzenleme, belirli bir konuyla ilgili çalışma yolunu gösteren plan veya gelecekte yapılacak işlerin sırasını, içeriğini gösteren belge anlamındadır. Tüm bu tanımlardan yola çıkarak program; yapılmak istenen bir çalışmanın nasıl yapılması gerektiğini, bölümlerini, sıralanmasını ve zamanlamasını gösteren birbirine bağlı olan sistem çalışması olarak tanımlanabilir.

TDK Müfredatı, Bir okulu bitirmek veya bir alanda uzmanlaşmak için okunması gereken ders ve konuları kapsayan plan, ders programı, ya da eğitim programı olarak

açıklar (Tdk, 2013). Geçmişten günümüze eğitim programı ya da müfredat üzerine birbirini destekler açıklamalar yapılmıştır. Bu açıklamalar bakıldığında; Ornstein'e (1998) göre Eğitim programı, "istenen ve beklenen amaçlara ulaşmada stratejiler içeren bir eylem planı olarak tanımlanmaktadır". Good (1973: 157) ise, hazırladığı eğitim sözlüğünde eğitim programını, bir çalışma alanında sertifika ya da diploma alabilmek amacıyla sistematik bir şekilde sıralanması gereken dersler ya da konulardan oluşan bir liste anlamında kullanmaktadır.

Saylor ve Lewis (1981: 8) programı, eğitilecek bireylere, öğrenme sürecini kazandırma yöntemi olarak tanımlar. Doll (1986: 8) ise eğitim programını, okul sorumluluğunda öğrencilerin değerlerini, tutumlarını, davranışlarını değiştiren, becerilerini geliştiren, bilgi kazanımını sağlayan hem süreç hem de içerik olarak tanımlamış ve okulun kontrolünde öğrencilerin tüm yaşantılarının düzeni olarak görmüştür. Tanner ve Tannere (1980:43) eğitim programını, okul ya da üniversitelerin sorumluluğu altında sistematik bir şekilde geliştirilen bilgi ve yaşantıların yeniden yapılanması olarak tanımlar. Bu açıklamalardan eğitim programı ya da müfredat, belirli sistematik olarak ilerleyen bireylerin eğitilmesinde kullanılan ders içeriğinin tasarlandığı, derslerin sayı, içerik ve saatlerinin belirtildiği bir plan olarak açıklanabilir.

YÖNTEM

Bu araştırmada "Genel Tarama Modeli" kullanılmıştır. Karasar'a (2014: 79) göre genel tarama, çok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacıyla, evrenin tümü ya da ondan alınacak bir grup, örnek ya da örneklemde yapılan tarama düzenlemeleridir. Bu çalışmanın evreni; güzel sanatlar lisesi müzik bölümünde kullanılan 1990-1991, 1998-2004 ve 2005-2016 öğretim programları oluşmaktadır. Çalışmada ayrıca örneklem alma yoluna gidilmemiştir. Araştırma, evrenin tamamına ulaşıldığı için çalışma evreni üzerinden yürütülmüştür. Güzel sanatlar lisesi programları kuruluşundan itibaren Milli Eğitim Bakanlığı, Talim ve Terbiye Kurulu kurul kararları incelenerek geçmiş yıllarda kullanılan Müzik bölümü programları tespit edilmiş, bu programlar genel kültür, alan ders içeriklerine ve alan ders saatlerine göre analiz edilerek tablolar halinde gösterilmiştir.

BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde, Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Öğretmenliği program müfredatları, çeşitli bakımlardan incelenip elde edilen bulgular tablolar vasıtasıyla gösterilerek yorumlanacaktır.

1990-1991 Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Haftalık Ders Çizelgesi

Tablo 2. Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Haftalık Ders Çizelgesi

Genel Bilgi Dersleri	**Hazırlık sınıfı**	**1.sınıf**	**2.sınıf**	**3sınıf**
Türkçe	4	-	-	-
Türk Dili ve Edeb.	-	4	3	3
Psikoloji	-	-	2	-
Felsefe Grubu	-	-	-	3
Din Kül.ve Ahlak	-	1	1	1
Tarih	-	1	1	2
T.C. inkılap Tarihi ve Atatürkçülük	-	1	1	1
Coğrafya	-	-	1	2
Matematik	-	4	3	3
Biyoloji ve Sağlık	-	2	-	2

Fizik	-	2	2	-
Kimya	-	2	2	-
Yabancı Dil	24	6	5	6
Beden Eğitimi	2	2	2	2
Milli Güvenlik	-	-	1	-
TOPLAM	30	25	24	25
SANAT DERSLERİ				
Temel Sanat Eğitimi	8	-	-	-
Sanat Tarihi	-	1	1	1
Estetik	-	-	2	-
Müziksel İşitme-okuma	-	5	2	2
Piyano	-	1	1	1
Ana Çalgı	-	2	2	2
Koro	-	3	3	4
Orkestra	-	-	2	2
Türk Müziği Bilgileri	-	1	1	1
TOPLAM	8	13	14	13
GENEL TOPLAM	38	38	38	38

Tablo 2 incelendiğinde, hazırlık sınıflarının teamülü gereği, genel bilgi dersleri programın daha büyük bir bölümünü %11,4'ünü teşkil etmektedir. Sanat dersleri ise, daha az bir nispette %3.04 oranında yer almaktadır. Programın geneline bakıldığında, diğer sınıflarda % 4 Koro, % 3,6 Müziksel İşitme-Okuma ve % 2,4 Ana Çalgı derslerinin ağırlıklı yapıldığı görülürken % 1,2 Türk Müziği eğitimi yapıldığı tespit edilmiştir.

Tablo 3 Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Haftalık Ders Saati Tablosu

Sınıflar	Hazırlık	1	2	3
Ortak Ders Saati	30	25	24	25
Alan Saati	8	13	14	13
Toplam	38	38	38	38

Genel olarak müzik bölümü programı incelendiğinde; Batı Müziği Eğitim dersleri Koro, Müziksel İşitme-Okuma, Koro gibi derslerin haftalık ders saati çizelgesinde daha fazla olduğu görülürken, Türk Müziği derslerinin haftalık ders saati çizelgesinde daha az olduğu görülmektedir.

1998 Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Alanı Haftalık Ders Çizelgesi

Tablo 4 Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Haftalık Ders Çizelgesi

DERS KATEGO-RİLERİ	HAZIRLIK SINIFI	Haftalık Ders Saati Sayısı	IX. SINIF	Haftalık Ders Saati Sayısı	X. SINIF	Haftalık Ders Saati Sayısı	XI. SINIF	Haftalık Ders Saati Sayısı
ORTAK GENEL KÜLTÜR DERSLERİ	Türkçe	4	Türk Dili ve Edebiyatı	4	Türk Dili veEdebiyatı	4	Türk Dili ve Edebiyatı	4
	Yabancı Dil	24	Din Kültürü ve Ahlâk Bilgisi	1	Din Kültürü ve Ahlâk Bilgisi	1	Din Kültürü ve Ahlâk Bilgisi	1
	Temel Sanat Eğitimi	8	Tarih	2	Tarih	2	T. C. İnkılâp Tarihi ve Atatürkçülük	2
	Beden Eğitimi	2	Coğrafya	2	Millî Güvenlik Bilgisi	1	Felsefe	2
			Matematik	5	Yabancı Dil	5	Yabancı Dil	4
			Biyoloji	2				
			Fizik	2				
			Kimya	2				
			Sağlık Bilgisi	2				
			Yabancı Dil	6				
			Beden Eğitimi	2				

TOPLAM		**38**		**30**		**13**		**13**
ALAN BÖLÜM DERSLERİ			**Müziksel İşitme ve Okuma**	**2**	**Müziksel İşitme ve Okuma**	**4**	**Müziksel İşitme ve Okuma**	**4**
			Piyano	**2**	**Orkestra**	**4**	**Orkestra**	**4**
			Çalgı	**2**	**Piyano**	**2**	**Piyano**	**2**
			Koro	**2**	**Koro**	**2**	**Koro**	**2**
					Çalgı	**2**	**Çalgı**	**2**
TOPLAM				**8**		**14**		**14**
ALAN BÖLÜM SEÇMELİ DERSLERİ					**Müzik Tarihi**	**2**	**Müzik Tarihi**	**2**
					Geleneksel ve Çağdaş Türk Müziği	**2**	**Sanat Eserlerini İnceleme**	**2**
					Çalgı Bakım ve Onarımı	**2**	**Geleneksel ve Çağdaş Türk Müziği**	**2**
					Sanat Tarihi	**2**	**Müziksel Yaratma**	**2**
					Sanat Sosyolojisi	**2**	**Sanat Sosyolojisi**	**2**
					Psikoloji	**2**	**Kütüphanecilik**	**1**
					Matematik	**2**	**Türkiye Beşeri ve Ekonomik Coğrafyası**	**3**
					Edebî Metinler	**3**	**Osmanlı Tarihi**	**3**
					Bilim Teknoloji	**1**	**Matematik**	**2**
					Genel Türk Tarihi	**3**	**Mantık**	**2**
					Türkiye Coğrafyası (Fizikî)	**3**	**Sosyoloji**	**2**
					Bilgisayar	**2**	**Bilgisayar**	**2**
TOPLAM						**9**		**9**
SEÇMELİ DERSLER			**Resim**	**2**	**Resim**	**2**	**Resim**	**2**
			Beden Eğitimi	**2**	**Beden Eğitimi**	**2**	**Beden Eğitimi**	**2**
			Halk Bilim	**2**	**Turizm**	**2**	**Demokrasi ve İnsan Hakları**	**1**
			İkinci Yabancı Dil	**2**	**İkinci Yabancı Dil**	**2**	**İnsan İlişkileri**	**1**
			Bilgisayar	**2**	**Takviyeli Yabancı Dil**	**2**	**Güzel Konuşma ve Yazma**	**2**
			Takviyeli Yabancı Dil	**2**	**Trafik Bilgisi**	**1**	**İkinci Yabancı Dil**	**2**
							Takviyeli Yabancı Dil	**2**
TOPLAM				**2**		**4**		**4**
		38		**40**		**40**		**40**
			Rehberlik	**1**	**Rehberlik**	**1**	**Rehberlik**	**1**

Tablo 4 incelediğinde, Hazırlık sınıflarının teamülü gereği genel bilgi dersleri programın daha büyük bir bölümünü %11,4'ünü teşkil etmektedir. Sanat dersleri ise, daha az bir nispette %3.04'ünü almaktadır. Programın geneline bakıldığında diğer sınıflarda %4 Müziksel İşitme-Okuma %3,2 Orkestra ve %1,6 Koro derslerinin ağırlıklı yapıldığı görülürken %1,6 Türk Müziği eğitimi yapıldığı tespit edilmiştir. 1998 programında hazırlık sınıfından sonra zorunlu Genel Kültür Ortak ve Alan Müzik eğitimi derslerinin toplamından geriye kalan ders saatlerini ise Seçmeli Alan Müzik Eğitimi ve Alan dışı Seçmeli derslerden alınarak haftalık 40 saat olan ders çizelgesi tamamlanmaktadır.

Tablo 5 Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Haftalık Ders Saati Tablosu

Sınıflar	Hazırlık	9. Sınıf	10. Sınıf	11. Sınıf
Ortak Ders Saati	30	30	13	13
Seçmeli Ders S.	-	2	13	13
Alan Saati	8	8	14	14
Toplam	38	40	40	40

Genel olarak müzik bölümü programı incelendiğinde; Batı Müziği Eğitim dersleri haftalık ders saati çizelgesinde daha fazla olduğu görülürken, Türk Müziği derslerinin haftalık ders saati çizelgesinde daha az olduğu görülmektedir. Bir önceki uygulanan programdan daha fazla ders içeriğine sahip olduğu tespit edilmiştir. Batı Müziği dersleri olan: Piyano, Müziksel İşitme Okuma Yazma, Koro, Çalgı ve Orkestra derslerinin yanı sıra sınıf temelli olarak Müzik Tarihi, Çalgı Bakım ve Onarım, Sanat Tarihi, Sanat Sosyolojisi, Sanat Eserlerini İnceleme ve Müziksel Yaratma derslerinin okutulduğu tespit

edilmiştir. Türk Müziği dersi olarak ise sadece Geleneksel ve Çağdaş Türk Müziği dersinin Seçmeli Alan dersleri içerisinde 10-11. Sınıfta okutulduğu görülmüştür.

2004 (Eski) Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Alanı Haftalık Ders Çizelgesi

Tablo 6 Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Haftalık Ders Çizelgesi

DERS KATEGO-RİLERİ	HAZIRLIK SINIFI	Haftalık Ders Saati Sayısı	IX. SINIF	Haftalık Ders Saati Sayısı	X. SINIF	Haftalık Ders Saati Sayısı	XI. SINIF	Haftalk Ders Saati Sayısı
ORTAK GENEL KÜLTÜR DERSLERİ	Türkçe	4	Türk Dili ve Edebiyatı	4	Türk Dili ve Edebiyatı	4	Türk Dili ve Edebiyatı	4
	Yabancı Dil	20	Din Kültürü ve Ahlâk Bilgisi	1	Din Kültürü ve Ahlâk Bilgisi	1	Din Kültürü ve Ahlâk Bilgisi	1
	II. Yabancı Dil	4	Tarih	2	Tarih	2	T. C. İnkılâp Tarihi ve Atatürkçülük	2
	Beden Eğitimi	2	Coğrafya	2	Millî Güvenlik Bilgisi	1	Felsefe	2
			Matematik	4	Yabancı Dil	4	Yabancı Dil	4
			Biyoloji	2	II. Yabancı Dil	2	II. Yabancı Dil	2
			Fizik	2				
			Kimya	2				
			Sağlık Bilgisi	1				
			Yabancı Dil	6				
			II. Yabancı Dil	2				
			Beden Eğitimi	2				
TOPLAM		30		30		14		15
ALAN DERSLERİ	Müziksel İşitme-Okuma-Yazma	2	Müziksel İşitme-Okuma-Yazma	2	Müziksel İşitme-Okuma-Yazma	4	Müziksel İşitme-Okuma-Yazma	4
	Piyano	2	Piyano	2	Piyano	2	Piyano	2
	Çalgı	2	Çalgı	2	Çalgı	2	Çalgı	2
	Koro	2	Koro	2	Koro	2	Koro	2
	Müziğe Giriş	1	Müzik Tarihi	1	Orkestra	3	Orkestra	3
					Bireysel Ses Eğitimi	1	Bireysel Ses Eğitimi	1
					Müzik Tarihi	1	Müzik Tarihi	1
TOPLAM		9		9		15		15
ALAN SEÇMELİ DERSLERİ					Oda Müziği	1	Oda Müziği	1
					Geleneksel-Çağdaş Türk Müziği	1	Geleneksel-Çağdaş Türk Müziği	1
					Çalgı Bakım ve Onarım	1	Çalgı Bakım ve Onarım	1
					Bilgisayar	1	Armoni	1
							Müzik Formları	1
TOPLAM						2		2
SEÇMELİ DERSLERİ					Türkiye Coğrafyası (Fiziki)	3	Türkiye Beşeri ve Ekonomik Coğrafyası	3
					Güzel Konuşma ve Yazma	2	Güzel Konuşma ve Yazma	2
					Matematik	2	Matematik	2
					Geometri	2	Geometri	2

					Halk Bilimi	**2**	**Halk Bilimi**	**2**
					Resim	**1**	**Takviyeli Yabancı Dil**	**2**
					Edebi Metinler	**3**	**Edebi Metinler**	**3**
					Genel Türk Tarihi	**3**	**Genel Türk Tarihi**	**3**
					Trafik Bilgisi	**1**	**Trafik Bilgisi**	**1**
					Beden Eğitimi	**2**	**Beden Eğitimi**	**2**
					Takviyeli Yabancı Dil	**2**	**Resim**	**1**
TOPLAM						**8**		**7**
	Rehberlik	**1**	**Rehberlik**	**1**	**Rehberlik**	**1**	**Rehberlik**	**1**
TOPLAM		**40**		**40**		**40**		**40**
Alan ve Alan Seçmeli Derslerinden Müziksel İşitme Okuma Yazma, Orkestra, Oda Müziği, Geleneksel-Çağdaş Türk Müziği, Armoni ve Müzik Formları Dersleri gruplar halinde veya toplu yapılabilir. Bu dersler üçten fazla gruba bölünemez, grup sayısı 8 den az olamaz. Ancak Orkestra ve Oda Müziği gruplarında çalgı dağılımına göre öğrenciler gruplara ayrılabilir. Piyano, Çalgı, Bireysel Ses Eğitimi Dersleri öğretmenle öğrencinin bire bir yaptığı "bireysel derslerdir". Bu derslerden Bireysel Ses Eğitimi Dersi uzman öğretici olmaması durumunda grup halinde de yapılabilir. Grup derslerine Haftalık Ders Çizelgesine öncelik verilmek kaydıyla 10 saate kadar, bireysel derslere ise 6 saate kadar ilâve ders yapılabilir.									

Tablo 6 incelediğinde, Hazırlık sınıflarının teamülü gereği genel bilgi dersleri programın daha büyük bir bölümünü %12'sini teşkil etmektedir. Alan dersleri ise, daha az bir nispette %3.6'sını almaktadır. Programın geneline bakıldığında tüm sınıflarda %4,8'ini Müziksel İşitme-Okuma-Yazma, %3,2'sini %3,2'sini Piyano, %3,2'sini Çalgı ve %3,2'sini Koro derslerinin ağırlıklı yapıldığı görülürken %0,8 oranında Türk Müziği eğitimi yapıldığı tespit edilmiştir. 2004 programında 10. Sınıftan itibaren zorunlu Genel Kültür Ortak ve Alan Müzik eğitimi derslerinin toplamından geriye kalan ders saatlerini ise Seçmeli Alan Müzik Eğitimi ve Alan dışı Seçmeli derslerden alınarak haftalık 40 saat olan ders çizelgesi tamamlanmaktadır.

Tablo 7 Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Haftalık Ders Saati Tablosu

Sınıflar	Hazırlık	10. Sınıf	11. Sınıf	12. Sınıf
Ortak Ders Saati	31	31	14	15
Seçmeli Ders S.	-	-	9	8
Alan Saati	9	9	15	15
Seçmeli Alan S.	-	-	4	5
Haftalık Toplam Ders Saati	40	40	40	40

Genel olarak müzik bölümü programı incelendiğinde; Batı Müziği Eğitim derslerinin haftalık ders saati çizelgesinde daha fazla olduğu görülürken, Türk Müziği derslerinin haftalık ders saati çizelgesinde daha az olduğu görülmektedir. Bir önceki uygulanan programdan daha fazla ders içeriğine sahip olduğu tespit edilmiştir. Batı Müziği dersleri olan: Piyano, Müziksel İşitme Okuma Yazma, Koro, Çalgı ve Orkestra derslerinin yanı sıra sınıf temelli olarak Müzik Tarihi, Çalgı Bakım ve Onarım, Bireysel Ses Eğitimi, Oda Müziği, Bilgisayar, Çalgı Bakım ve Onarım, Armoni ve Müzik Formları derslerinin okutulduğu görülüyorken, Türk Müziği dersi olarak sadece Geleneksel ve Çağdaş Türk Müziği dersi 10-11. sınıfta okutulduğu tespit edilmiştir.

2005 (Yeni) Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Alanı Haftalık Ders Çizelgesi

Tablo 8 Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Haftalık Ders Çizelgesi

DERS KATEGORİLERİ	DERSLER	9. SINIF	10. SINIF	11. SINIF	12. SINIF
ORTAK DERSLER	DİL VE ANLATIM	2	2	2	2
	TÜRK EDEBİYATI	3	3	3	3
	DİN KÜLTÜRÜ VE AHLÂK BİLGİSİ	1	1	1	1
	TARİH	2	2	-	-
	T.C. İNKILÂP TARİHİ VE ATATÜRKÇÜLÜK	-	-	2	-
	COĞRAFYA	2	2	-	-
	MATEMATİK	4	4	-	-
	FİZİK	2	-	-	-
	KİMYA	2	-	-	-
	BİYOLOJİ	2	-	-	-
	SAĞLIK BİLGİSİ	-	2	-	-
	FELSEFE	-	-	2	-
	YABANCI DİL	6	3	3	3
	BEDEN EĞİTİMİ	2	-	-	-
	MİLLÎ GÜVENLİK BİLGİSİ	-	1	-	-
	TRAFİK VE İLK YARDIM		-	1	-
	TOPLAM	**28**	**20**	**14**	**9**
ALAN DERSLERİ	MÜZİKSEL İŞİTME OKUMA VE YAZMA	1	2	4	4
	PİYANO	1	2	2	2
	TÜRK VE BATI MÜZİĞİ ÇALGILARI	1	2	2	2
	TÜRK MÜZİĞİ KORO EĞİTİMİ	1	1	2	2
	BATI MÜZİĞİ KORO EĞİTİMİ	1	1	2	2
	ÇOK SESLİ TÜRK MÜZİĞİ TARİHİ	1	-	-	-
	MÜZİK BİÇİMLERİ	-	-	-	1
	TÜRK MÜZİĞİ ÇALGI TOPLULUKLARI	-	-	2	2
	BATI MÜZİĞİ ÇALGI TOPLULUKLARI	-	-	2	2
	BATI MÜZİĞİ TARİHİ	-	-	1	-
	GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİ TARİHİ	-	-	-	1
	DİJİTAL MÜZİK	-	-	1	-
	BİREYSEL SES EĞİTİMİ	-	-	-	1
	TOPLAM	**6**	**8**	**18**	**19**

SEÇMELİ DERSLER	RESİM (2) BEDEN EĞİTİMİ (2) TARİH (2) COĞRAFYA (2) MATEMATİK (2) GEOMETRİ (2) PSİKOLOJİ (2) SOSYOLOJİ (2) MANTIK (2) SEÇMELİ YABANCI DİL(2) SANAT TARİHİ (2) GİRİŞİMCİLİK (1) BİLGİ KURAMI (1) PROJE HAZIRLAMA (1) BİLGİ VE İLETİŞİM TEKNOLOJİSİ (2) DEMOKRASİ VE İNSAN HAKLARI (1) ÇALGI BAKIM VE ONARIMI (1) SOSYAL ETKİNLİK (2)				
Alınabilecek Ders Saati Sayısı		**-**	**6**	**2**	**6**
REHBERLİK		**1**	**1**	**1**	**1**
TOPLAM DERS SAATİ		**35**	**35**	**35**	**35**

Not:
1. Yıl sonu başarı ortalaması ile başarılı sayılamayacak dersler; Dil ve Anlatım dersi ile Müziksel İşitme Okuma ve Yazma dersidir.
2. Seçmeli Yabancı Dil dersinde II. Yabancı Dil dersi olarak; Almanca, Çince Fransızca, İngilizce, İspanyolca, İtalyanca, Japonca ve Rusça derslerinden biri seçilip okutulur.
3. Çizelgede yer alan derslerin programları (Piyano hariç)% 50 Türk müziğine %50 Batı müziğine yer verilecek şekilde düzenlenir. Bu dersler üçten fazla gruba bölünemez, grup sayısı 8 den az olamaz. Piyano, Çalgı, Bireysel Ses Eğitimi dersleri öğretmenle öğrencinin bire bir yaptığı "bireysel derslerdir". Bu derslerden Bireysel Ses Eğitimi dersi uzman öğretici olmaması durumunda grup halinde de yapılabilir. Alan derslerinden grup derslerine Haftalık Ders Çizelgesine öncelik verilmek kaydıyla 10 saate kadar, bireysel derslere ise 6 saate kadar ilâve ders yapılır.

Tablo 8 incelendiğinde, 9. Sınıfın teamülü gereği genel bilgi dersleri programın daha büyük bir bölümünü %10,15'ini teşkil etmektedir. Alan dersleri ise, daha az bir nispette %2,1'ini almaktadır. Programın geneline bakıldığında tüm sınıflarda %3,85'ini Müziksel İşitme Okuma ve Yazma, %2,45'ini Piyano, %2,45'ini Türk ve Batı Müziği Çalgıları, %2,1'ini Batı Müziği Koro, %1,4'nün Batı Müziği Çalgı Toplulukları derslerinin ağırlıklı yapıldığı görülürken, %4,2 oranında Türk Müziği eğitimi yapıldığı tespit edilmiştir. 2005 programında 10. Sınıftan itibaren zorunlu Genel Kültür Ortak ve Alan Müzik eğitimi derslerinin toplamından geriye kalan ders saatlerini ise Seçmeli Derslerden seçilerek haftalık 35 saat olan ders çizelgesi tamamlanmaktadır.

Tablo 9 Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Haftalık Ders Saati Tablosu

Sınıflar	9. Sınıf	10. Sınıf	11. Sınıf	12. Sınıf
Ortak Ders Saati	28	21	15	10
Seçmeli Ders S.	-	6	2	6
Alan Saati	6	8	18	19
Haftalık Toplam Ders Saati	35	35	35	35

Genel olarak müzik bölümü programı incelendiğinde; Batı Müziği Eğitim derslerinin haftalık ders saati çizelgesinde daha fazla olduğu görülürken, Türk Müziği derslerinin haftalık ders saati çizelgesinde daha az olduğu görülmektedir. Bir önceki uygulanan programdan daha farklı ders içeriğine sahip olduğu tespit edilmiştir. Batı Müziği dersleri olan: Piyano, Müziksel İşitme Okuma Yazma, Batı Müziği Koro, Türk ve Batı Müziği Çalgıları ve Batı Müziği Çalgı Toplulukları derslerinin yanı sıra sınıf temelli olarak, Batı Müziği Tarihi, Dijital Müzik, Müzik Biçimleri ve Bireysel Ses Eğitimidir. Türk Müziği eğitimi için ise 9. Sınıftan itibaren Türk Müziği Koro, 11-12.

Sınıfta Türk Müziği Çalgı Toplulukları, 9. Sınıfta Çok Sesli Türk Müziği Tarihi ve 12. Sınıfta Geleneksel ve Çağdaş Türk Müziği derslerinin okutulduğu görülmektedir.

2016 Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Alanı Haftalık Ders Çizelgesi

Tablo 10 Güzel Sanatlar Lisesi Haftalık Ders Çizelgesi

GÜZEL SANATLAR LİSESİ (MÜZİK) HAFTALIK DERS ÇİZELGESİ						
DERSLER			**9. SINIF**	**10. SINIF**	**11. SINIF**	**12. SINIF**
ORTAK DERSLER	Türk Dili Ve Edebiyatı		5	5	5	5
	Din Kültürü Ve Ahlak Bilgisi		1	1	1	1
	Tarih		2	2	-	-
	T.C. İnkılâp Tarihi Ve Atatürkçülük		-	-	2	-
	Coğrafya		2	2	-	-
	Matematik		6	6	-	-
	Fizik		2	2	-	-
	Kimya		2	2	-	-
	Biyoloji		2	2	-	-
	Sağlık Bilgisi		1	-	-	-
	Felsefe		-	-	2	
	Yabancı Dil		3	2	2	2
	Görsel Sanatlar/Beden Eğitimi		1	1	1	1
	Trafik Ve İlk Yardım		-	-	-	1
	Batı Müziği Teori Ve Uygulaması		2	2	2	2
	Türk Halk Müziği Teori Ve Uygulaması		-	-	2	2
	Türk Sanat Müziği Teori Ve Uygulaması		2	2	-	-
	Piyano		1	1	1	-
	Bağlama		-	1	1	1
	Çalgı Eğitimi*		1	1	2	2
	Çok Sesli Koro		-	2	2	-
	Türk Halk Müziği Koro		-	-	2	-
	Türk Sanat Müziği Koro		-	-	-	2
	Çalgı Toplulukları**		-	-	4	4
	Bilişim Destekli Müzik		-	-	-	2
	Türk Ve Batı Müziği Tarihi		-	-	-	2
	Bireysel Ses Eğitimi		-	1	-	-
	Drama		-	-	-	2
	Müzik Kültürü		-	-	-	2
	Türk İslam Musikisi		-	-		2
	Türk Dünyası Müzikleri		-	-	2	-
	Halk Dansları Ve Müzikleri		-	-	2	-
	ORTAK DERS SAATİ TOPLAMI		**33**	**35**	**33**	**33**
	DİL VE ANLATIM	Türk Dili Ve Edebiyatı (2)	-	-	3	3
		Diksiyon Ve Hitabet (1)	1	1	1	1
		Osmanlı Türkçesi (3)	2	2	2	2

SEÇMELİ DERSLER		Okuma-Yazma Becerileri Eğitimi (1)	2	2	2	2
	MATEMATİK VE FEN BİLİMLERİ	Temel Matematik (2)	-	-	2	2
		İleri Matematik (2)	-	-	6	6
		İleri Fizik (2)	-	-	4	4
		İleri Kimya (2)	-	-	4	4
		İleri Biyoloji (2)	-	-	3	3
		Astronomi Ve Uzay Bilimleri (1)	(1)(2)	(1)(2)	(1)(2)	(1)(2)
	SOSYAL BİLİMLER	Seçmeli Tarih (2)			(2)(4)	(2)(4)
		Seçmeli Coğrafya (2)	-	-	(2)(4)	(2)(4)
		Çağdaş Türk Ve Dünya Tarihi (1)	-	-	-	(2)(4)
		Türk Kültür Ve Medeniyet Tarihi (1)	-	-	(2)(4)	(2)(4)
		İslam Kültür Ve Medeniyeti (1)	2	2	2	2
		İslam Bilim Tarihi (1)	2	2	2	2
		Psikoloji (1)	-	-	2	2
		Sosyoloji (1)	-	-	2	2
		Mantık (1)	-	-	2	2
		Bilgi Kuramı (1)	(1)(2)	(1)(2)	(1)(2)	(1)(2)
		Seçmeli Felsefe (1)	-	-	-	(1)(2)
		Demokrasi Ve İnsan Hakları (1)	1	1	1	1
		İşletme (1)	2	2	2	2
		Ekonomi (1)	2	2	2	2
		Girişimcilik (1)	1	1	1	1
		Yönetim Bilimi (1)	2	2	2	2
		Uluslararası İlişkiler (1)	2	2	2	2
	DİN, AHLAK VE DEĞERLER	Kur'an-I Kerim (4)	2	2	2	2
		Hz. Muhammed'in Hayatı (4)	2	2	2	2
		Temel Dinî Bilgiler (2)	(1)(2)	(1)(2)	(1)(2)	(1)(2)
	YABANCI DİLLER VE EDEBİYATI	Seçmeli Birinci Yabancı Dil (2)	-	-	(2)(6)	(2)(6)
		Seçmeli İkinci Yabancı Dil (2)	-	-	(2)(4)	(2)(4)
		Alman Edebiyatı (1)	(1)(2)	(1)(2)	(1)(2)	(1)(2)
		İngiliz Edebiyatı (1)	(1)(2)	(1)(2)	(1)(2)	(1)(2)
		Fransız Edebiyatı (1)	(1)(2)	(1)(2)	(1)(2)	(1)(2)
	SPOR VE SOSYAL ETKİNLİK	Seçmeli Beden Eğitimi (4)	2	2	2	2
		Sosyal Etkinlik (1)	(1)(2)	(1)(2)	(1)(2)	(1)(2)
	GÜZEL SANATLAR	Seçmeli Görsel Sanatlar (4)	2	2	2	2
		Sanat Tarihi (1)	2	2	2	2
		Seçmeli Piyano (1)	-	-	-	1
		Drama (1)	1	1	1	1
	BİLİŞİM	Bilgisayar Bilimi (2)	2	2	2	2
		Proje Hazırlama (1)	(1)(2)	(1)(2)	(1)(2)	(1)(2)
SEÇİLEBİLECEK DERS SAATİ SAYISI			**6**	**4**	**6**	**6**
REHBERLİK VE YÖNLENDİRME			1	1	1	1
TOPLAM DERS SAATİ			**40**	**40**	**40**	**40**

***Çalgı Eğitimi dersinde;** Gitar, Flüt, Bağlama, Tambur, Keman, Viyola, Çello, Kontrbas, Ney, Ut, Klasik Kemençe, Kanun, Klarnet, Kaval, Vurmalı Çalgılar, Tar, Kemane, Yaylı Sazlar (Kemança, Kemane, Karadeniz Kemençesi) çalgılarından biri seçilir.*
***Çalgı Toplulukları dersinde;** Türk Halk Müziği, Türk Sanat Müziği ve Batı Müziği çalgıları kullanılır.*

Tablo 10 incelendiğinde, 9. Sınıfın teamülü gereği genel bilgi dersleri programın daha büyük bir bölümünü %13,6'sını teşkil etmektedir. Alan dersleri ise, daha az bir nispette %2,4'ünü almaktadır. Programın geneline bakıldığında tüm sınıflarda %3,2'sini Batı Müziği ve Teori Uygulama, %1,2'sini Piyano, %2,4'ünü Çalgı Eğitimi, %1,6'sını Çok Sesli Koro, %3,2'sini Çalgı Toplulukları derslerinin yapıldığı görülürken, %8,4 oranında ağırlıklı olarak Türk Müziği eğitimi yapıldığı tespit edilmiştir. 2016 programında 9. Sınıftan itibaren zorunlu Genel Kültür Ortak ve Alan Müzik eğitimi derslerinin toplamından geriye kalan ders saatlerini ise Seçmeli Derslerden seçilerek haftalık 40 saat olan ders çizelgesi tamamlanmaktadır. 10. Sınıftan itibaren Bağlama Çalgı eğitimi zorunlu hale getirilmiş, 12. Sınıfta zorunlu olan Piyano eğitimi zorunlu olmaktan çıkarılmış, Seçmeli olarak yapılmaktadır.

Tablo 11 Güzel Sanatlar Lisesi Haftalık Ders Saati Tablosu

Sınıflar	9. Sınıf	10. Sınıf	11. Sınıf	12. Sınıf
Ortak Ders Saati	27	25	13	10
Seçmeli Ders S.	6	4	6	6
Alan Saati	6	10	20	23
Rehberlik	1	1	1	1
Haftalık Toplam Ders Saati	40	40	40	40

Genel olarak müzik bölümü programı incelendiğinde; Batı Müziği Eğitim derslerinin ve Türk Müziği eğitim derslerinin haftalık ders saati çizelgesinde, Türk Müziği eğitimi derslerinin ağırlıklı olarak yapıldığı görülmüştür. Bir önceki uygulanan programdan daha farklı ders içeriğine sahip olduğu görülmüştür. Batı Müziği dersleri olan: Batı Müziği Teori ve Uygulaması, Piyano, Çalgı Eğitimi, Çok Sesli Koro, Çalgı Toplulukları, Bilişim Destekli Müzik, Müzik Kültürü, Drama ve Türk ve Batı Müziği Tarihi dersleri sınıf temelli olarak programa bulunurken, Türk Müziği dersleri ise: Türk Sanat Müziği Teori ve Uygulaması, Bağlama, Türk Halk Müziği Koro, Türk Dünyası Müzikleri, Halk Dansları, Türk Halk Müziği Teori ve Uygulaması, Türk Halk Müziği Koro, Türk Sanat Müziği Koro ve Türk İslam Kültürü dersleri sınıf temelli olarak programa yerleştirilmiştir. Bu programda Türk Müziği ve Batı Müziği eğitimi birlikte yürütülmüş, genel olarak bakıldığında Türk Müziği eğitimi ağırlıklı olarak yapılması planlanmıştır. Bağlama Çalgı Eğitimi 10.sınıftan itibaren zorunlu hale getirilmiştir. 12. Sınıfta Piyano eğitimi zorunlu olmaktan çıkarılmış, seçmeli ders grubuna eklenmiştir.

SONUÇLAR

Genel olarak bütün programlar incelendiğinde:

1990, 1998, 2004 ve 2005 programlarına bakıldığında genel olarak Güzel Sanatlar Lisesi programlarında Batı Müziği ağırlık eğitim yapıldığı, 2016 programında ise Batı Müziği ve Türk Müziği eğitiminin birbirlerine yakın ağırlıkta verildiği tespit edilmiştir.

1990 programında haftalık ders çizelgesinde ders saati 38'dir. Hazırlık Sınıfında 30 saat Ortak, 8 saat alan eğitimi, Lise birinci Sınıfta 25 saat Ortak, 13 saat müzik eğitimi, Lise ikinci sınıfta, 24 saat Ortak ders saati, 14 saat müzik eğitimi, Lise Üçüncü sınıfta 25 saat Ortak Ders saati, 13 saat müzik eğitimi yapıldığı tespit edilmiştir.

1998 programında haftalık ders çizelgesinde ders saati 40'tır. Hazırlık sınıfında 30 saat Ortak ders saati, 2 saat seçmeli, 8 saat ise müzik eğitimi, Lise Birinci sınıfta 30 saat Ortak ders saati, 2 saat seçmeli, 8 saat ise müzik eğitimi, Lise İkinci sınıfta 13 saat Ortak ders saati, 13 saat seçmeli, 13 saat ise Müzik eğitimi, Lise Üçüncü sınıfta, 13 saat Ortak ders saati, 13 saat seçmeli, 13 saat ise Müzik eğitimi olduğu tespit edilmiştir.

2004 programında haftalık ders çizelgesinde ders saati 40'tır. Hazırlık sınıfında 31 saat Ortak, 9 saat Müzik eğitimi, Lise Birinci sınıfta, 31 saat Ortak, 9 saat Müzik Eğitimi, Lise İkinci sınıfta, 14 saat Ortak, 9 saat Seçmeli Ortak, 15 saat Müzik eğitimi, 4 saat ise Seçmeli Müzik, Lise Üçüncü sınıfta 15 saat Ortak, 8 saat Seçmeli Ortak, 15 saat Müzik eğitimi, 5 saat ise seçmeli müzik eğitimidir.

2005 programında haftalık ders çizelgesinde ders saati 35'tir. 9. Sınıfta 28 Ortak, 6 saat Müzik eğitimi, 10. Sınıfta 21 saat Ortak, 6 saat Seçmeli, 8 saat Müzik eğitimi, 11. Sınıfta 15 saat Ortak, 2 saat Seçmeli, 18 saat Müzik eğitimi, 12. Sınıfta 10 saat Ortak, 6 saat Seçmeli, 19 saat Müzik eğitimi olduğu tespit edilmiştir.

2016 programında haftalık ders çizelgesinde ders saati 40'tır. 9. Sınıfta 27 saat Ortak, 6 saat Seçmeli, 6 saat Müzik Eğitimi, 1 saat Rehberlik, 10. Sınıfta 25 saat Ortak, 4 saat Seçmeli, 10 saat Müzik Eğitimi, 1 saat Rehberlik, 11. Sınıfta 13 saat Ortak, 6 saat Seçmeli, 20 saat Müzik Eğitimi,1 saat Rehberlik, 12. Sınıfta 10 saat Ortak, 6 saat Seçmeli, 23 saat Müzik Eğitimi, 1 saat Rehberlik olduğu tespit edilmiştir.

1990, 1998, 2004, 2005 programlarında piyano eğitimi her sınıfta zorunlu olarak okutulurken, 2016 programında 12. Sınıfta piyano dersi kaldırılmıştır.

1990,1998, 2004, 2005 programlarında Türk Müziği eğitimi programda der saati az iken, 2016 programında ders içeriği ve sayısı arttırılarak eşit hale getirilmiştir.

1990 programında Türk Müziği eğitimi, Türk Müziği Bilgileri dersi adı altında öğrenciye verilmiştir.

1998 programında Türk Müziği eğitimi, Geleneksel ve Çağdaş Türk Müziği dersi olarak öğrenciye verilmiştir.

2004 programında Türk Müziği eğitimi, Geleneksel ve Çağdaş Türk Müziği dersi olarak öğrenciye verilmiştir.

2005 programında Türk Müziği eğitimi, Türk Müziği Koro Eğitimi, Çok Sesli Türk Müziği Tarihi, Türk Müziği Çalgı Toplulukları, Geleneksel Türk Müziği dersleri olarak öğrenciye verilmiştir.

2016 programında ise Türk Müziği Eğitimi, Türk Sanat Müziği Teori ve Uygulama, Türk Halk Müziği Teori ve Uygulama, Türk Sanat Müziği Koro, Türk Halk Müziği Koro, Türk İslam Kültürü, Türk Dünyası Müzikleri, Halk Dansları ve Bağlama derslerinde öğrenciye verilmiştir.

ÖNERİLER

Elde edilen veriler sonucunda:

Güzel Sanatlar Liseleri Müzik Bölümlerinin kuruluşundan günümüze uygulanan programlarında, kültür derslerinin daha ağırlıklı olduğu görülmektedir. Bu bakımdan, mesleki eğitim veren ve hedefleyen bu kurumlarda, alan müzik eğitimi ders sayısı içeriği ve saatinin de kültür dersleriyle dengeli bir şekilde verilmesi düşünülebilir.

Piyanonun, müziğin ana çalgılarından biri olduğu kabul edilirse, programdaki ağırlığının arttırılabilecek, ders tertibi ve gruplandırmaları yapılabilir.

Müziksel İşitme Okuma Yazma ders saati, müzik dersinin temel bilgilerinin verildiği bir ders olması ve büyük önem arz etmesi bakımından, müfredatta daha yüksek bir ağırlıkta değerlendirilebilir.

Bireysel Çalgı eğitimi ders içeriği zenginleştirilmeli, der saati arttırılabilir.

Çoksesli müziğin matematiği ve alt yapı dersi olan armoninin, programdaki yeri daha üst basamaklarda değerlendirilebilir.

Bilişim Destekli Müzik dersi, gerekli alt yapı sağlanıp günümüzün ihtiyacı olan teknolojik eğitim istikameti doğrultusunda, öğrencilere tanıtılarak, aktif bir şekilde programda yer alabilir.

KAYNAKÇA

Doll, R. C. (1986). *Curriculum İmprovement: Decision Making And Process.* 6th. Ed. Boston: Allyn and Bacon.

Good, C. (1973), *Dictonay of Education.* 3.rd Ed. New York: Mc Graw-Hill

Milli Eğitim Bakanlığı, (1989). *Milli Eğitim Bakanlığı Tebliğiler Dergisi*, 52.Cildin Fihristi: Ankara

Milli Eğitim Bakanlığı, (1990). *Milli Eğitim Bakanlığı Tebliğiler Dergisi*, 53.Cildin Fihristi: Ankara

Milli Eğitim Bakanlığı, (1998). *Milli Eğitim Bakanlığı Tebliğiler Dergisi*, 1998 Fihristi: Ankara

Milli Eğitim Bakanlığı, (2004). *Milli Eğitim Bakanlığı Tebliğiler Dergisi*, 2004 Fihristi: Ankara

Milli Eğitim Bakanlığı, (2005). *Milli Eğitim Bakanlığı Tebliğiler Dergisi*, 2005 Fihristi: Ankara

Milli Eğitim Bakanlığı, (2016). *Milli Eğitim Bakanlığı Tebliğiler Dergisi*, .2016 Fihristi: Ankara

Milli Eğitim Bakanlığı, (2008). *Güzel sanatlar Liseleri Amaçları*. Güzel Sanatlar Liseleri ve Spor Liseleri Yönetmeliği.

Milli Eğitim Bakanlığı, (2009), *Tebliğler Dergisi*, Ankara

Milli Eğitim Bakanlığı, (2016), *Tebliğler Dergisi*, Ankara

Karasar, N. (2014). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Saylor, J. G., Alexander, W.M., & Lewis, A. J. (1981), *Curriculum Planning for Better Teaching and Learning.* 4.th Ed. New York: Holt, Rinehart, & Winston.

Sak, Ö.S. (1997). *İlköğretim okullarında müzik eğitimi ve çocuk şarkıları üzerine bir araştırma.* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Şahin, M. & Duman, R. (2008), *Cumhuriyetin Yapılanma Sürecinde Müzik Eğitimi*, ÇTTAD VII/16-17, s.263.

Türk Dil Kurumu. (2005). *Türkçe Sözlük.* Türk Dil Kurumu Yayınları. Ankara: Akşam Sanat Okulu Matbaası.

T.C. Resmi Gazete, 16/12/2006: 26378).

Türk Dil Kurumu, (2013). *Güncel Türkçe Sözlük.*

Tanner, D. & Tanner L.N. (1980). *Curriculum Development Theory İnto Pratice.* 2.nd Ed. New York: Mac Milan.

Uçan, A. (2005)., *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar.* Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Peşrev ve Şarkı Formunun Usûl İcrasında Görülen Değişiklikler

Changes in Rhythm Perform in Pesrev and Song Forms

Erkan KANAT

İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı

kanate@itu.edu.tr

Özet

Türk makam müziğinin zengin repertuarının icra anlayışında eser icrasını doğru biçimiyle yapabilmek makamsal yapılarının yanı sıra usûllerinin de doğru biçimde icra edilmesine bağlıdır. Makam ve usûl temelli Türk makam müziğinin icra biçimlerine bakıldığında günümüzde toplumun beğeni düzeyine göre dinlenebilirlik oranını artırabilmek adına da dijital seslerin ve farklı müzik kültürlerine ait enstrümanların kullanılmasıyla ortaya çıkan yeni biçimlerin görüldüğü pratiklere de rastlanmaktadır. Her ne kadar devlet koroları gibi resmi kurumlar da sözü edilen yapıyı, dönemsel müzik anlayışına ve usûlüne uygun şekilde performe etme çabasında ise de özellikle müziğin eğlence aracı olarak ifade bulduğu pratiklerde orkestrasyon, melodik yapıda süsleme, nüans eklemeleri ve bu bildiride ifade edilmeye çalışılacak olan usûl yapısında değişiklikler gibi farklılıklar ile bestelendiği dönemin icra anlayışının ve eserlerin form özelliklerinin değişikliğe uğradığı düşünülmektedir.

Bu bildiride usûlleri birbirinden farklı iki peşrev ve iki şarkının çeşitli icracılar tarafından çalınmış kayıtları analiz yöntemiyle ele alınarak icra pratiğinde görülen farklı ritim varyantlarıyla çalınış biçimi müzikte değişim bağlamında ifade edilmeye çalışılacaktır. İfade alanı olarak tarihsel süreçte usûl bölünmeleri, Türk- Arap müziği etkileşimi bağlamında arabeskleşme sürecinin usûl düzleminde etkileri, gazino pratiği ve icracıların nazariyat anlayışının etkilerine değinilerek, akademik literatürde görece az çalışmanın olduğu düşünülen bu alana katkı sunulmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Usûl, Değişim, Peşrev, Şarkı, İcra.*

Abstract

In the understanding of the rich repertoire's perform of Turkish maqam music, being able to perform in the correct form depends on the correct perform of their rhytmic structures which are named as usûl as well as their melodic structures. When we look at the performs of the forms of Turkish maqam music based on maqam and usûl, there are also practices that show new forms which emerge with the use of digital sounds and instruments belonging to different musical cultures in order to increase the restability rate according to the level of appreciation of society today. Although some public enterpises such as state choirs are trying to perform the structure in accordance with the periodic music concept and usûl of it, it is thought that the performance understanding and form characteristics of the forms are changed, especially in the practices where music finds expression as a means of entertainment, such as orchestration, melodic structure decoration, nuance additions and changes in the structure to be expressed in this declaration.

In this report, the recordings of two different pesrevs and two songs played by various performers will be handled by analysis method and the way they are played with different rhythm variants seen in the practice will be expressed in the context of change in music. The field of expression is scope to cover in detail the areas such as the divisions in the historical process, the effects of the arabesque process on the mackerel in the context of Turkish-Arab music interaction, casino practise, and the usûl knowledge of the performers and it will be tried to contribute to this field which is considered to be relatively few studies in the academic literature.

Keywords: *Usûl, Changing, Pesrev, Song, Performance.*

GİRİŞ

Köklü bir geçmişe sahip olan Türk makam müziğinin yapısal açıdan temelde iki dayanağı vardır. Bunlardan biri ezgi oluşumunu, melodik düzeni ifade eden makam yapısı iken, diğeri de müzikteki zaman kavramını ifade eden, batının ölçü kavramından farklı olan ve kendine özgü yapısıyla Türk makam müziğinin usûl yapısıdır.

Meşk sistemi adı verilen aktarım metoduyla günümüze dek ulaşan bu kültürel miras, tarihsel süreçte müzik yazısının da kullanımıyla birlikte hafızadan aktarım yolundan çok yazınsal biçimde aktarımına devam edilen bir hale evirilmiştir. Müziğin yazıya dökülmesi, akılda kalıcılığı zor olan ve büyük bir hafıza becerisi gerektiren özellikle de büyük formlu eserlerin aktarımını kolaylaştırmış olsa da müzik özelinde günümüzde teknolojinin de giderek gelişmesiyle internet ortamına yüklenen ve doğruluğu şüpheli olan verilerin denetime tabi olmasının olanaksızlığı yüzünden kimi kişilerin kendi bilgi birikimine dayalı şekilde ve gelişi güzel paylaşılabiliyor olması neticesiyle yanlış veya tutarsız bilgilerin yayılımını sağlamaktadır. Örneğin internette bir müzik eserinin notası için arama yapıldığında o eserin birden çok kişi tarafından yazılmış, makamının, usûlünün, bestekârının, bestelendiği zamanın vb. gerçekle örtüşmediği çok sayıda görsel ve yazınsal veriye ulaşılabilmektedir. Birbiriyle çelişkili bilgiler barındıran bu verileri kullanarak icra yoluna giden icracıların da farklı icralar ortaya çıkarmasında bir gerekçe olarak ifade edilebilir.

Bu bildiride örneklerle açıklanmaya çalışılacak olan usûl değişimleri konusu da müziğin icra sahası üzerinden ele alındığında akademik alanda görece az çalışmanın olduğu bir alanı işaret eder. Cumhuriyet döneminden itibaren usûl konusunu içeren yazılı kaynaklar incelendiğinde bu kaynakların hemen hemen hepsinde tanımlanan usûllerin ana hâl ve kudüm velvelesi olarak sınıflandırıldığı görülür. Ancak tasavvuf müziği dışında Türk makam müziği alanı pratiğinde kullanımının özellikle tercih edildiği icralar dışında kudüm çalgısı neredeyse hiç kullanılmamaktadır. Dolayısıyla da icracıların da kudüm velveleleri veya usûllerin ana hallerinin dışında fasıl vb. repertuarlardaki müzik icralarında darbuka ve def gibi çalgılarla farklı ritim kalıplarının çalınışına da rastlanmaktadır. Tarihsel boyutuna bakıldığında modernleşme sürecinin getirisi olan müzikte rasyonelleşme olgusuyla birlikte usûllerde küçülmenin belirginleşmesinden de söz edilebilir. Bununla birlikte 1930'lu yıllarda gelişen süreçte radyolara getirilen süreli Türk müziği yayın yasağının ardından halkın müzik dinleme pratiğini Türk müziği ile bazı ortak noktaları barındıran, Arap müziği yayını yapan Arap radyolarından karşılama yoluna gidişi, Mısır menşeili filmlerin sinemalarda gösterime girişiyle birlikte Sadettin Kaynak gibi bestekârların bu filmler için eser bestelemesi ve eserlerinde görülen melodik yapıya göre şekillendirilen ritim kalıplarının yayılmaya başlaması, köylerden büyük kentlere yapılan göçlerle birlikte büyük kentlerdeki demografik yapının da değişmeye başlamasıyla da ilişkilendirilen ve arabeskleşme olarak adlandırılan sürecin oluşmaya başlamasıyla birlikte bu bildiride ayrıntılarına yer verilecek olan Melfuf gibi Arap müzik kültüründeki ritim kalıplarının Türk müziği icralarına girişi, müziğin salt eğlence aracına dönüştüğü gazino kültüründeki müzik icralarında coşkuyu artırmak adına geniş süreli usûl darplarını içeren peşrev vb. eserlerin tercihen bol süslemeli darplarla çalınışının ağırlık kazanması, özellikle gazino icracılığı yapan, önde gelen isimlerin içerisinde nazariyattaki usûl yapılarını bilmeyen icracıların ortaya çıkardığı ritim varyantlarının ağırlık kazanması ve icracıların bir usûlü eş zamanlı başka bir usûl darbıyla ya da eserin usûlünü daha küçük parçalara bölerek icra etmesi gibi birçok noktadan ele alınabilecek oldukça karmaşık bir süreci göstermektedir. Usûl, kelime manası olarak vuruşların bir araya gelerek belli bir düzende oluşturdukları kalıp anlamını taşıdığı için değerlendirme içerisinde zaman zaman usûl kelimesi yerine ritim kalıbı ifadesi de kullanılmıştır.

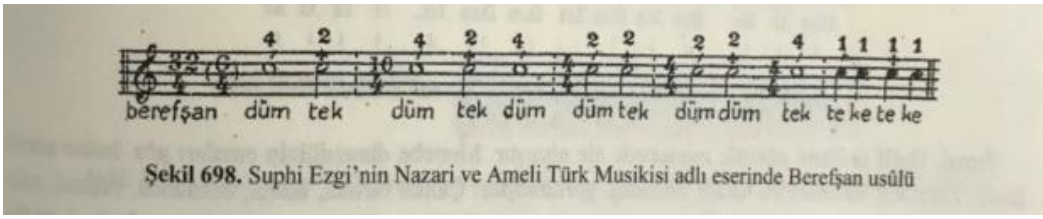
METOD

Bu bildiri içerisinde söz konusu usûl değişimleri, farklı icracılar tarafından farklı zaman dilimlerinde icra edilmiş peşrev formu örneği olarak, bestesi Seyfettin Osmanoğlu'na ait Hüzzam Peşrev, Kemençeci Nikolaki'ye ait Kürdilihicazkâr Peşrev ile şarkı formuna örnek olarak da Bimen Şen'e ait Seninle Ey Gül-i Ahsen adlı eser ve Lem'i Atlı'ya ait Bir Kendi Gibi Zalimi Sevmiş adlı eserlerin çeşitli kayıtları üzerinden irdelenmektedir. Eser seçiminde dönemsel açıdan bir ortak nokta oluşu amaç edinilmemiş ve bu eserlerin yalnızca bildiri içerisinde notası da yazılarak gösterildiği şekilde yani bestelendiği usûlün dışında farklı ritim kalıplarıyla icra edilişini örneklemek amacı güdülmüştür. Eserlerin notaları yazılırken makamsal yapısından çok usûl bahsi ele alındığından eserler içerisinde görülen değiştirici işaretler dikkate alınmamıştır. Bulgular içerik analizi yöntemiyle elde edilmiş ve sonuç kısmında değerlendirilmiştir. Metin içerisinde konunun ilerleyişine paralel olarak kitap, makale, dergi, ansiklopedi vb. yazılı kaynaklar ve web tabanlı kaynaklardan alıntılamalardan yararlanılmış ve araştırma ve yayın etiğine uyulmuştur.

Usûl Bölünmeleri

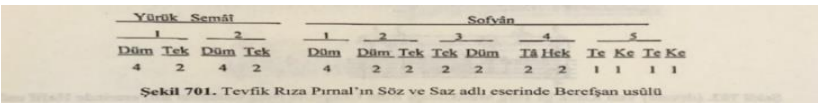
Bu çalışmanın odak noktasını oluşturan değişimler; usûl bölünmeleri ve bir usûlün farklı bir usûlün darbıyla icra edilmesi şeklinde açıklayamaya çalıştığımız biçimleri ile geniş bir çerçeveden araştırılması gereken bir alanı göstermektedir. Cumhuriyet döneminden günümüze usûl nazariyatını içeren yazılı kaynaklar incelendiğinde; nazari açıdan anım farklılıkları göze çarpmaktadır. Bu kaynakların bazılarının içerisinde usûl darpları ve darpların adlandırılmalarına yönelik hiç tanım yer almazken, tanımlama bulunan kaynaklar arasında da birbirinden farklı ifadeler bulunmaktadır. Sözü edilen kaynaklar arasından on altı[73] adedini karşılaştırma yöntemiyle ele alan, tasnif niteliği taşıyan bir çalışma olarak Ufuk Akın İnce'nin Türk Müziği Usûl Kaynakları Tedkik-Tahkik- Kıyas adlı çalışması bizlere karşılaştırmalı bir araştırma yapma olanağı da sağlamaktadır. İnce'nin kaleme aldığı bu kitapta, yazarların görüş farkının olduğu bir örneğe yer vermek gerekirse; otuz iki zamanlı usûllere ilişkin bölümde Suphi Ezgi'nin tanımladığı Berefşan usûlü ile Tevfik Rıza Pırnal'ın tanımladığı aynı usûle ilişkin usûlü küçük zamanlara bölerek ifade etme açısından farklılıklara ve darpların mertebe üzerinden isimlendirilmesine yönelik saptamalara yer verilmiştir.

Şekil 1. Ufuk Akın İnce'nin Kitabında Gösterilmiş Suphi Ezgi'nin Tanımladığı Berefşan Usûlü



Şekil 698. Suphi Ezgi'nin Nazari ve Ameli Türk Musikisi adlı eserinde Berefşan usûlü

Şekil 2. Ufuk Akın İnce'nin Kitabında Gösterilmiş Tevfik Rıza Pırnal'ın Tanımladığı Berefşan Usûlü



Şekil 701. Tevfik Rıza Pırnal'ın Söz ve Saz adlı eserinde Berefşan usûlü

[73] Sözü edilen kaynaklar: Rauf Yekta Bey, Suphi Ezgi, Tevfik Rıza Pırnal, Veli Kanık, Ümit Mutlu, Hurşit Ungay, Ekrem Karadeniz, İsmail Hakkı Özkan, Şeref Çakar, Cemil Sangan, Erdinç Çelikkol, Erol Sayan, Ahmet Selim Teymur, Fatih Salgar, Fahrettin Yarkın ve Mehmet Gönül tarafından kaleme alınmış kaynaklardır.

Usûl bölünmelerinin yazılı kaynaklarda yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi küçük zamanlara bölünerek ifade edilmesinin ne şekilde yaygınlaşmış olabileceği hakkında net bir bilgi olduğu söylenemez ancak meşk[74] sistemi geleneğinde eserin belli bir düzende seyri için usûlün ne kadar önem taşıdığını bilen eski üstadlar dizlere vurma yöntemiyle bu usûlleri talebelerine aktarmışlardır. Her ne kadar özellikle Cumhuriyet döneminden itibaren günümüze yazılan kaynakları baz alarak karşılaştırma ve değerlendirme yapıyor olsak da usûl bölünmesinin yüzyıllar öncesinde de var olduğuna dair önemli bir kanıtı olması açısından Cem Behar'ın Saklı Mecmua adlı çalışmasında yer alan ve Ali Ufki Bey'in kendi el yazısıyla düştüğü not dikkat çekicidir. Behar'ın aktardığına göre Ali Ufki Bey Enderun'daki talebelerine müzik eğitimi verirken öğrencilerin başvurduğu bir yol olarak usûl bölünmesini şu cümlelerle ifade eder: " Usûlü Çenber fakat yeni hanendeler Düyeki vuruyorlar'' (Behar, 2008: 126) Bir diğer bölünme biçimi de büyük usûlde bestelenmiş klasik eserlerin usûllerini dört zamanlı ölçülerden ibaret olacak şekilde ince ölçü çizgisiyle ayırarak notaya alma biçimidir. Bu bölünmeyi de çalışmamızda örnek eser olarak analiz edeceğimiz Seyfettin Osmanoğlu'na ait Hüzzam Peşrev'in bir nota örneğiyle açıklayalım:

Şekil 3. Seyfettin Osmanoğlu'nun Hüzzam Peşrevi'ne Ait Bir Nota Örneği[75]



Peşrevin 1. hanesinin birinci ölçüsünün görüldüğü bu nota örneğine bakıldığında eserin usûlü otuz iki zamanlı Muhammes olmasına rağmen, eserin her ölçüsü dört zamanlı olacak şekilde ölçü çizgileriyle bölünmüştür. Otuz iki birim zamanın tamamlandığı ölçünün bitimi ise çift çizgi ile belirtilmiştir.

Karşılaştırma yapabilmek adına usûlün çizgilerle bölünme şeklinde gösterilmediği bir örnek olması açısından Fahrettin Yarkın'ın kendi kitabında[76] tanımladığı Muhammes ise darplar arasına ölçü çizgisi konulmadan otuz iki birim zamanlı olarak notaya alınmıştır**.**

1.1. Usûllerde Küçülme

Türk makam müziğinin din dışı repertuar sahası ele alındığında küçük usûllerde bestelenmiş şarkı formundaki eserlerin icralarındaki artış modernleşme süreciyle de ilişkilidir. Türkiye'de modernleşme sürecinin, Cumhuriyet döneminden önce Tanzimat Dönemi uygulamalarıyla batılılaşma eğilimi ile belirginleşip var olan geleneksel yapıların çözülmesiyle başladığı düşünülmektedir. (Ergur ve Güven, 2014: 7) Müziğin üretimi ve alımlanmasındaki anlamlı değişmeler, Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasi anlamda gerileyişe geçtiği, bununla birlikte ticari ve kültürel bakımdan kayda değer bir hareketlilik

[74] Cem Behar meşk sistemini esas itibari ile taklit ve tekrar üzerine kurulu, hoca tarafından talebeye kısım kısım ve bütünüyle defalarca tekrar ettirilen müzik eserinin usulüyle hafızada yer ettirildiği bir eğitim yöntemi olarak tanımlamaktadır (Behar, 2006: 14)
[75] Bu örnek nota www.neyzen.com adlı siteden 04.03.2021 tarihinde alınmıştır
[76] Ayrıntı için bkz. Yarkın, Fahrettin (2017) Türk Müziği'nde Usûller, Pan Yayıncılık

içine girdiği XVIII. yüzyıl başlarından itibaren gözlemlenir. (Ergur ve Güven, 2014: 10-11) Avrupa'da Türklük modasının başladığı XVIII. yüzyılda, Avrupa'da elçiliklerin açılmasının yanında Avrupa'dan da gezgin ve tacirlerin Osmanlı'ya gelişi, özellikle liman veya ticaret kentlerinde kültürel bir canlanma meydana getirmiştir. Bu etkileşimin de aynı zamanda hızlı ve karmaşık bir sosyal yaşam biçimine kapı açtığı söylenebilir. Müziğin olgunluk aşamasına vardığı XVIII. yüzyılda karmaşıklaşmış bir gündelik yaşamın tecrübe edildiği kentlerde, kültür bağlamının estetik araç ve ifadeleri de zamanla daha rasyonel, standartlaşmış, dolayısıyla da mümkün mertebe basit araçlarla kurulmaya başlamıştır. (Ergur ve Güven, 2014: 11) Yinelenen ritim kalıplarından ziyade virtüoziteye olanak veren ezgi yoğunluğunda bir artış gözlemlenmiştir. (Feldman, 2002: 122) Bununla birlikte dünyevi ve hazcı bir yaşam anlayışının ağırlık kazanmaya başladığını, sevgiliye aşk gibi konuların işlendiğini ifade etmek pek de yanlış olmayacaktır. Meşk yönteminin olumlu yanlarının yanı sıra kimi olumsuz özellikleri de vardı. Modernleşmeci eğilimlerin vurguladığı olumsuz boyutların başında eski eserlerin unutulması gelmektedir. Diğer yandan, geleneksel makam müziğinin sözlü aktarıma (meşk) dayalı eğitim ve üretim düzeninin, modernleşme sürecinde, yazılı müzik anlayışının alan kazanmasıyla kısmen terk edilmeye başlandığını saptayabiliriz. (Ergur ve Güven, 2014: 11) Bu bağlamda büyük usûllerin terk edilip küçük usûllerin yaygınlık kazanması da meşk sisteminin kısmen terk edilişi ile ilgilidir denilebilir. Ustadan çırağa aktarılan büyük usûlde bestelenmiş repertuarların hafızada tutulma zorluğu, kolay hatırlanabilen, küçük usûllerde bestelenmiş şarkı formunun tercihinde ve kullanımının artmasında bir gerekçe olarak görülebilir. Aynı zamanda usûllerin küçük oluşunun öğretim ve öğrenim açısından da sağladığı kolaylıkların olduğunu ifade edebiliriz. Her ne kadar tarihsel süreçte büyük usûllerin hangi gerekçelerle küçük usûllere bölünerek icra edilme anlayışının gelişme gösterişi belirgin bir biçimde belirtilmiyor olsa da küçük usûllerdeki şarkıların sayıca fazlalığı modernleşme süreci ile ilişkilendirilebilir ve bu icra biçiminin yaygınlık kazanmasında etkili bir neden olarak ifade edilebilir.

1.2. Usûllerde Arap Müziği Etkisi

Cumhuriyet döneminin müzik politikaları göz önüne alındığında üç temel görüşün bulunduğu söylenebilir. Bunlardan biri; devletin de batılılaşma anlayışı çerçevesinde uygulamaya çalıştığı biçimde Türk müziğinin yerine batı müziğinin benimsenmesi, diğer bir görüş; batı müziğinin sistematiği kullanılarak Türk müziğinin batıya uygun şekilde tesviye edilmesi, üçüncü görüş ise Türk müziğine müdahale edilmesinden rahatsızlık duyan gelenekçilerin savunduğu görüştü. Yenilikçiler ve gelenekçiler arasındaki alaturka-alafranga tartışmaları devletin kültürel alandaki modernleşme faaliyetlerinde sancılı süreçlerin göstergesidir. Osmanlı dönemi modernleşme süreci göz önüne alındığında; örneğin Muzıka-yı Hümayun'un faal olduğu dönemde batıdan getirilen bando şeflerinin uygulamaları batının çalgılarıyla Türk müziği eserlerinin de çalınmasını içeren bir takım yenilikçi faaliyetleri kapsarken, cumhuriyet döneminin batılılaşma politikaları ise keskin bir ayrım ile reformların ılımlı bir tavır sergilenerek gerçekleştirilemeyeceği fikrinden hareketle daha radikal kararları uygulama yoluna gitmiştir. Çünkü ulus devlet anlayışı geçmişle olan bağını tamamen koparıp, geçmişe ait olan her şeyi değiştirmek istemekteydi. Bu bağlamda cumhuriyet rejiminin seçkin sınıfı teknik ve kültürel alanda ilerleme sağlamanın tek yolunun geleneksel müzik anlayışından sıyrılıp tamamen batılılaşmış bir müzik kültürünün oluşturulmasından doğabileceğini düşünmüşlerdir.

Sosyal hayatın her alanında hızlı bir dönüşüme girişilen o dönemlerde halkın doğu toplumlarına özgü kültürel yapısı, kendisine devlet eliyle dayatılan batılılaşmacı

dönüşümün yapısı ile birbiriyle örtüşmeyen, halkın da bu hızlı dönüşüme bir anda ayak uyduramayışının verdiği direnişle çatışan iki zemin olarak tasavvur edilebilir. Geleneksel müziğin dönemin tek kitle iletişim aracı olan radyoda çalınmasının yasaklanması, geleneksel müzikteki nitelik kaybının artışına yol açmakla birlikte yasağın nedeni olarak görülen ve zorla benimsettirilmeye çalışılan batı müziğine karşı halkın tepkisini artırmıştır. (Durgun, 2015:120) Bu sancılı süreçte Türk müziğine getirilen radyo yayın yasağı ile halkın müzik dinleme ihtiyacını Arap radyolarından özelinde de Mısır radyolarını dinleyerek karşılama yoluna gidişi Cumhuriyet sonrası daha da gelişen ancak kökenini çok daha eski dönemlere dayandırabileceğimiz Türk- Arap müziği etkileşiminde önemli bir dönüm noktasını işaret eder. "Cumhuriyet döneminin başlarında bazı aydınlar, klasik Türk Musikisi'ni Türkler tarafından anlaşılamayacak kadar ağdalı dile, karmaşık makam yapısına sahip olmakla, Türk'e ait olmamakla eleştiriyordu. (Özyıldırım, 2013: 29) Buna göre şark kültürünün bir unsuru olan Türk musikisinin asıl kökeni, Sultan II. Abdülhamid'in (1842-1918) " *Alaturka dediğimiz makamlar Türklere ait değildir. Yunanlardan, Acemlerden, Araplardan alınmıştır...*" (Öztüfekçi, 2006: 25) sözlerinden ilham alması muhtemel, Ziya Gökalp'in *Türkçülüğün Esasları* eserinde de yazdığı gibi Türk değil, Bizans, Fars ve Arap kırmasıydı. (Özyıldırım, 2013: 29) 1930'lu yıllardaki radyo yayın yasağı göz önüne alındığında halka dayatılmaya çalışılan batı müziğinin dar bir kesimde dinleyici bulduğu, halkın yöneldiği Arap radyolarında çalan ezgileri ise daha aşina biçimde dinlediği sonucuna varılmaktadır. Bu konuda Özyıldırım'ın ifadeleri dikkat çekicidir: "Mısır'daki Uluslararası Arap Musikisi Kongresi'nde Avrupa ülkelerinden oryantalist uzmanların yanı sıra Türklerin de yer alması kuşkusuz tesadüfi nedenlere dayanmamaktadır. Bu durum, iki musikinin aralarında paylaşılabilecek ortak noktaların olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Dünyada Klasik Türk Musikisi'ne en yakın musiki sistemi kuşkusuz Arap müziğindedir. Rauf Yekta Bey'in aşağıdaki sözleri bu bakımdan önem taşımaktadır: "…. *Arap musikisiyle Türk musikisi arasındaki farklılaşmanın yegâne sebebinin üslup ve eda farkı olduğuna ve bu milletlerin nağmelerinin teşekkülüne dahil olan seslerin aynı kaldıklarına dikkat etmek lazımdır...*" Rauf Yekta Bey bu sözleriyle iki musiki arasındaki benzerliğin ne kadar büyük olduğunu açıkça ortaya koymaktadır." (Özyıldırım, 2013: 26) Mısır radyolarına yönelişe ilişkin Yalçın Tura şu görüşü belirtir: " Kendi radyosunda, kendi musikisini bulamayan halk, ona yakın musikiyi, Arap musikisini dinlemeye başlar." (Tura, 1988; 41) Yılmaz Öztuna ise yasaklama kararının ardından halkın Arap radyolarına yönelişini, Arap müziğinin Batı müziğine göre daha tanıdık sesler içermesiyle ilişkilendirmektedir (Öztuna, 1969; 341).

Arap/Mısır müziğine olan ilginin Türkiye'de belirgin bir biçimde kendini göstermesinde, Türk müziğinin önce eğitim kurumlarında sonra da radyoda yasaklanması belirleyici etkenler arasındadır. Mısır ve Türk müzik kültürleri arasındaki etkileşimin öncesi düşünüldüğünde elbette radyo yayın yasağı bu buluşmada tek belirgin etken değildi ancak; sürece önemli bir katkı yaptığı da görülüyordu (Işıktaş, 2016; 283) 1930'lu yılların sonundan başlayarak Arap şarkılarının popüler olmasının nedenlerinin başında, Türkiye'de Türk müziğinin eğitim ve yayılma koşullarının engellenmesi önemli bir yer tutarken, Arap şarkı nağmelerinin özellikle 40 ve 50'li yılların popüler hissiyatına hitap eden bir niteliğinin olması da önemlidir. (Özbek, 1999; 154) Radyo yayın yasağının etkisi olarak halk arasında dinlenilmeye başlayan Mısır özelinde Arap müziğinin Türk müziği ile makamsal yanıyla da benzerlikleri bulunduğundan sevilen, beğenilen ezgilerin ilerleyen süreçte popüler müzik türlerinde eser besteleyen bestekârlara da ilham kaynağı olduğu düşünülebilir. Ayrıca o dönemin en önemli isimleri olan Ümmü Gülsüm'ün yorum üslubu ve Muhammed Abdülvehhab'ın bestelerinin ve yorumculuğunun da etkisi de oldukça önemlidir. Üsluba ilişkin ortak bir yanı ifade etmesi bağlamında Danielson şu

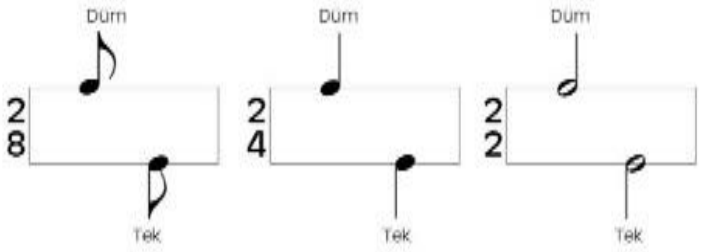
görüşü ifade eder; " Ümmü Gülsüm'ün icrası, klasik geleneklerden biri olan "şiiri tek başına okumayı'' Kur'an okuma tekniğiyle birleştirmişti." (Danielson, 2008 242-243) Bu teknik Osmanlı- Türk dini musiki alanı ve İslam kültürünün edebi formlarını taşıması yönüyle de Türk halkına tanıdık bir formdu. Ümmü Gülsüm'ün Türkiye'de yakaladığı popülaritede bu tanıdık üslup büyük ölçüde etkiliydi. (Işıktaş, 2016; 286) Ümmü Gülsüm ve Abdülvehhab'ın yaptıkları müzik sadece o dönemde değil, uzun yıllar sonra bile Türk müziğinde etkili olmuştur. (Turan, 2010; 48) Radyo etkisinin yanı sıra, Türk- Arap müziği etkileşimi çerçevesinde yazılan birçok kaynakta görüleceği üzere 30'lu yıllarda gösterime giren Mısır filmlerinin de müzik pratiğinin şekillenmesinde etkili olduğu sonucuna varılmaktadır. Popüler Mısır filmlerinin Türkiye'de gösterime girmesiyle birlikte, halkın bu filmlere büyük ilgi gösterdiğinin bir kanıtı olarak 1930-1950 yılları arasında Türkiye'de gösterime giren Arap filmleri içerisinde Mısır kaynaklı olanların sayısının yüz ilâ yüz elli arasında (Scognamillo, 1987; 103) oluşu ifade edilebilir. Filmlerdeki şarkılara Türkçe dublaj yapılarak seslendirilmesi ve de Sadettin Kaynak'ın da Abdülvehhab'ın eserlerine benzer tarzda yeni besteler ortaya çıkararak bu eserlerin filmlerde kullanılmış oluşu da Arap müziğinin yaygınlaşmasında önemli roller üstlenmektedir. Yılmaz Öztuna da Sadettin Kaynak'ın Mısır filmleri için şarkı besteleyen isimlerin başında gelirken Münir Nurettin Selçuk, Sadi Işılay, Artaki Candan, Şerif İçli, Şükrü Tunar, Kadri Şençalar, Hüseyin Coşkuner, Mustafa Nafiz Irmak ve Selahattin Pınar gibi bestekarların da bulunduğunu ifade etmektedir. (Öztuna, 1969; 222) Mısır filmlerinin de etkisiyle Arap müziğine aşinalığın arttığı o dönemlerin popüler isimlerinin sahnelerinde ve plaklarında bu eserlere yer veriyor oluşu, popüler müzik tarzlarının şekillenmesinde yorumcuların da gazino ve plak icralarıyla katkılarının olduğunu gösterir niteliktedir. Bu bağlamda Özyıldırım bizlere şu örneği sunar: " *Ümmü Gülsüm'ün Sellame filminde okuduğu Ghanili Şuveyye Şuveyye, "Bana şarkını yavaş yavaş söyle '' biçiminde, bestesi Zekeriyya Ahmed'e ait olan rast şarkı çok sevilince dönemin ünlü seslerinden Perihan Altındağ Sözeri bunu hem plağa okumuş hem de gazino konserlerinde icra etmiştir.*" (Özyıldırım, 2014; 294)

Cumhuriyet öncesi Mısır ile kurulan sosyal, politik, kültürel ilişkilerle birlikte Cumhuriyet döneminde de Türk müziğine getirilen radyo yayın yasağı ile başlayan süreçte Mısır müziği özelinde Arap müziği ile etkileşim, Mısır filmlerinin gösterime girişi, bu filmlerde kullanılan eserlere Türkçe söz giydirilip dönemin popüler yorumcuları tarafından seslendirilmiş oluşu gibi gelişmelerin yaşandığı sürecin neticesi, bizlere bu etkileşimin toplum düzleminde müzik dinleme ve icracıların da icra pratiğindeki değişimleri yansıtmaktadır. Her ne kadar Sadettin Kaynak ile belirginleşen halkın müzik dinleme pratiğindeki beğeni düzeyi ve piyasa koşullarının ortaya çıkardığı serbest tarzda bestelenmiş eserlerin Türkiye'deki arabesk müziğin kökeni olarak ifade edilmesi doğru bir ifade olmasa da Kaynak'ın eserlerinde kullandığı biçimlere bakıldığında, kendisinden sonra gelen bestecilere ve icracılara bir tür rol model olduğunu söyleyebiliriz. Diğer yandan 50'li yıllarda başlayarak etkisi büyüyen, büyük şehirlere doğru yapılan göçler İstanbul gibi büyük şehirlerdeki demografik yapıyı değiştirmeye başlamış, müziğin salt eğlence aracı olduğu gazino kültüründe ortaya çıkmaya başlayan repertuar, kente ayak uydurmaya çalışan kırsal kökenli nüfusun da müşteri kimliği ile geleneksel tüketim kalıplarının değişmeye başladığı, karma müzik yapılarının görüldüğü bir düzlem haline evrilmiştir.

Tüm bu ifade edilmeye çalışılan sürecin etkisi olarak Mısır müziği ile kurulan yakın ilişkide makamsal yapının yanı sıra usûl bağlamını da irdelemek gerekmektedir. Çünkü söz konusu etkileşimin icra boyutunda Türk icracılar tarafından yalnızca söz konusu Arap ezgilerinin makamsal boyutuyla alıp, usûlünün de Türk müziği

nazariyatındaki usûller ile icra edildiğini düşünmemek gerekir. Tarihsel süreçte Mısır ile kurulan ilişkiler çerçevesinde düşünüldüğünde Türk müzikologların, bestecilerin ve icracıların Arap usûlleri hakkında da bilgi sahibi olduğunu gösteren saptamalar mevcuttur. Örneğin Murat Özyıldırım bizlere şu örnekleri sunar: " *Osmanlı klasik müziğinin son dönemdeki büyük bestekârlarından Zekai Dede İstanbul'da tanışmış olduğu Mısır Hidivi Said Paşa'nın oğlu Mustafa Fazıl'ın davetiyle 1851 yılında Mısır'a gitmiş, 1858 yılına kadar orada kalmış ve bu müddet zarfında devrin en önemli musikişinaslarından Şeyh Muhammed Şahabeddin Efendi ile meşk etmiş ve Arap musikisi usûllerini öğrenmiştir. Rauf Yekta Bey de Zekai Dede'den öğrendiği bu usûllerden bazılarını, Darüşşafaka'daki talebelerine öğrettiğini belirtmektedir"* (Özyıldırım, 2013: 77-78) Eğer bu süreç herhangi bir işitsel kaynaktan beslenilerek gerçekleştiyse bir ezginin makamını ve orkestral düzenlemesini icra ederken onun icra biçimindeki usûlünden bağımsız olamayacağı açıktır. Burada ifade edilmek istenen, 30'lu yıllardaki etkileşimin ileriye dönük icra biçimi; Arap ezgilerinin çalındığı biçimiyle Türkiye'de de benimsenmiş olabileceğini, dolayısıyla usûllerin de Arap nazariyatındaki ritim kalıplarını barındırmasının muhtemel oluşudur. Bunun yansıması olarak da Melfuf, Maksum, Baladi, Vahde gibi Arap usûllerinin Türkiye'de oldukça yaygın oluşu biçimiyle karşımıza çıkmaktadır. Konuyu söz konusu usûllerden biri olan Melfuf adlı usûl üzerinden biraz daha detaylandırmak gerekirse, başka bir çalışmamızda[77] ele almaya çalıştığımız ifadelere yeniden başvuracağız: Türkiye'de profesyonel müzisyenlerin İki-Dört adıyla tanımladıkları Melfuf adlı usûl günümüzde birçok farklı müzik türünde yer bulan, oldukça yaygın biçimde icra edilen bir usûldür. Arabesk, pop gibi popüler müzik türleri içerisinde sıklıkla karşılaşılan bu ritim kalıbı Arap müzik nazariyatında yer almaktadır. Türkiye'de ise müzisyenler tarafından İki-Dört adıyla bilindiği için iki zamanlı Nim Sofyan usûlü yerine de tercihen çalındığı sayısız örneğe ulaşılabilir. Öte yandan araştırmacı Eliot Bates'in Türkiye'de Müzik adlı çalışmasında Nim Sofyan'dan bahsederken notaya aldığı usûlün Melfuf ile örtüştüğü görülmekte, bu da bizlere araştırmaları sırasında profesyonel müzisyenlerden öğrendiği biçimde iki zamanlı usûl olarak Melfuf'u notaya almış oluşu büyük bir olasılıktır. Ne darp açısından ne de çalınış biçimi açısından Nim Sofyan ile aralarında bir ilişkinin olmayışına rağmen Melfuf'un sıklıkla kullanımı ise ilgi çekici bir alanı işaret eder. Porte üzerinde Nim Sofyan ve Melfuf usûllerini gösterecek olursak;

Şekil 7. Nim Sofyan Usûlü

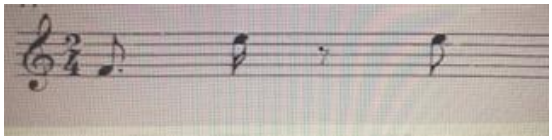


https://islamansiklopedisi.org.tr/nim-sofyan)[78]

[77] Melfuf usûlü üzerine bir araştırma makalesi için bkz. Kültürel Etkileşim Örneği Olarak Melfuf Usûlü ve Stüdyo Kayıtlarında Çalınışı, Ahenk Müzikoloji Dergisi sayı: 6 (s: 21-42 arası)

[78] Nim Sofyan usûlüne ilişkin bilgiler 09.03.2021 tarihinde https://islamansiklopedisi.org.tr adlı siteden alınmıştır

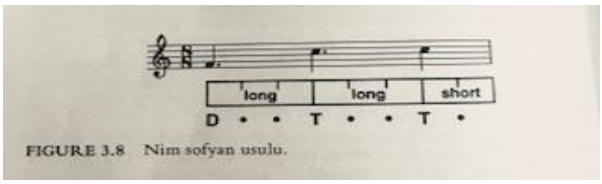
Şekil 8. Melfuf Usûlü (AL HELO, Saleem, (1972) La Musique Theorique, Alhayat Matbaası, Beyrut)



"Arap usûllerini de konu alan ve Saleem Al Helo tarafından kaleme alınan La Musique Theorique adlı kitaptan alıntılanan şekil 8'deki bu usûle Türkiye'de müzisyenler tarafından İki-Dört adı verilmektedir. Portede verilen notasyonda usûlün kuvvetli vuruşu olan Düm alt satırda, zayıf vuruşları olan Tek vuruşları ise üst satırda yer almaktadır. Üç vurgulu olan bu kalıp analiz edilirse; birinci Birim zamanda noktalı sekizlikle gösterilen Düm ve onaltılık değerdeki tek vuruşu, ikinci Birim zamanda ise bir sekizlik değerde sus ve bir sekizlik değerde Tek vuruşu olduğu görülür" (Kanat, 2020; 26)

Eliot Bates'in sekiz zamanlı olarak tanımladığı Nim Sofyan ise;

Şekil 9. Eliot Bates'e Göre Nim Sofyan Usûlü (BATES, Eliot,(2011), Music In Turkey, Oxford University Press, London)



Görüldüğü üzere Bates'in sekiz zamanlı olarak tanımladığı biçimiyle Nim Sofyan ile Türk müziği nazariyatı üzerine yazılan kaynaklardaki Nim Sofyan arasında bir benzerlik bulunmamaktadır. Ancak Melfuf usûlü ile Bates'in tanımladığı Nim Sofyan arasındaki benzerliğe bakılırsa araştırmacının görüşlerinden faydalandığı müzisyenlerin İki-Dört adıyla bilinen Melfuf'u, Bates'e Nim Sofyan olarak ifade etttikleri ve Bates'in bu sebeple usûlü Melfuf darplarıyla notaya alışı kuvvetli bir ihtimal olarak karşımıza çıkmaktadır.

Arap coğrafyasının en önde gelen yorumcularından Ümmü Gülsüm'ün seslendirdiği ve Muhammed Abdülvahhab'ın bestesi olan Fakkarouni isimli eserin içerisinden kısa bir bölümü içeren analize yer vermek örneklem açısından önem taşımaktadır. Do Minör tonda notaya alınmış olan eser içerisinde makam geçkilerinin bulunması yanında usûl değişimleri de vardır.

Şekil 10. Ümmü Gülsüm'ün Seslendirdiği Fakkarouni Adlı Eserin Aranağmesinden Bir Bölüm [79]



[79] Bu eserin notası 09.03.2021 tarihinde https://www.mazzikaty.net/search/label/Om%20Kalthoum?m=1 sitesinden alınmıştır.

Fakkarouni adlı eserin yukarıda görülen notası üzerinden ifade edilecek olursa; üçüncü portenin ikinci ölçüsü ve dördüncü portenin birinci ölçüsünü kapsayan üç ölçülük bölümü kapsayacak şekilde www.youtube.com portalındaki kayıdın[80] analizi yapıldığında eserin 2.04 ile 2.11 dakikaları arasında duyulan bölümde vurmalı sazlar tarafından çalınan ritim kalıbının Melfuf usûlü olduğu sonucuna varılmaktadır. Söz konusu ölçülerin Melfuf darplarıyla çalınışını gösteren nota ise şu şekildedir:

Şekil 11. Fakkarouni Adlı Eserde Melfuf Darplarını Gösteren Nota



Bu noktadan hareketle Ümmü Gülsüm'ün eserinde kullanıldığı biçimde Türk bestekârlar tarafından bestelenen ve icracıların seslendirdiği birçok eserde Melfuf usûlünün darplarını içeren icraları görmek mümkündür. Melfuf başta olmak üzere Vahde, Maksum, Baladi gibi Arap nazariyatında tanımlı usûllerin Türkiye'de de kullanılıyor oluşu, tarihsel süreçteki Türk- Arap müziği etkileşimi bağlamında Mısır ile yaşanan politik, kültürel, sosyal ilişkilerin müzik özelindeki yansıması, halkın Arap radyolarına yönelişiyle birlikte gelişen müzik dinleme pratiği, Sadettin Kaynak gibi bestekârların bestelerindeki melodik yapıların içerisinde bu kalıpların kullanımına olanak veren müzikal cümleleri; icracıların bu kalıpla çalmasının yerleşik bir anlayış haline gelerek günümüze dek gelinen süreçte usta-çırak ilişkisiyle yayılması ve popüler hale gelmiş müzik ürünlerinin plak, cd, kaset gibi süreçlerinde yer alan müzisyenlerin belli başlı isimlerden oluşuyla müzik üretim sürecinde gelişmeye başlayan aynı ya da birbirine benzer çalış biçimlerinin ortaya çıkışı, ayrıca Arap müzik kültüründen izler taşıyan arabesk müzik türünde besteleri geniş yer tutan Burhan Bayar gibi isimlerin yönetmenlik yaptıkları albümlerde Arap usûllerine sıklıkla rastlanıyor oluşu usûl ekseninde Arap müziği etkisinin açıkça görüldüğü bir alanı ifade etmektedir. Martin Stokes'un Türkiye'de Arabesk Olayı adlı çalışmasında yer alan şu görüşleri de kültürel etkileşim bağlamını ifade etmede önem taşımaktadır: " 1970'lerle 1980'lerde arabeskin belli başlı temsilcilerinin çoğu Adana, Urfa, Diyarbakır, Antakya gibi illerden çıkmıştır. Türkiye'nin doğusuna yakın bölgelerinin taşıdığı 'Arap' unsurları çarpıcı bir özelliktir. Bu bölgenin kültürel ve coğrafi açıdan Suriye ile Irak'a olan yakınlığının, bu müzikteki 'Arap' havasını ve Arapların müzik türlerine olan benzerliği açıkladığı varsayılmaktadır.'' (Stokes, 1998: 168) Bu çalışmanın örnekleminde yer alan eserler üzerinde de benzer analizler sunulmaktadır.

1.3. Şarkı ve Peşrev Örneklerinin Analizi

Yapısal açıdan birbirinden farklı özellikler taşıyan şarkı ve peşrev formlarında görülen usûl değişimleri konusunun büyük oranda icra geleneğiyle ilgili olduğu düşünülmektedir. Bunun yanında özellikle internet ortamında bulunan ve eserlerin notalarını barındıran kaynaklarda, eserlerin notası yazılı iken, usûller ise yalnızca eserlerin donanımında yer almakta ve icracıların bu usûl kalıplarına hakim olduğu düşünülerek nota üzerinde usûl darplarını gösteren ifadelere yer verilmemektedir. Nazari

[80] Eserin kayıdı için bkz. Fakarouny - Umm Kulthum فكرونى - كلثوم ام - YouTube

kaynaklarda büyük usûllerin küçük parçalara bölünüşü yöntemi ya da bestekârların kendi nota yazımlarında eserin usûlünü belirttiği halde icracıların ne tür sebeplerle farklı darpları kullanarak icra edişinin ifade edilebilmesi, daha derin araştırmaların yapılmasının gerekli olduğu bir düzlemdir.

Örnek olarak ele alacağımız iki farklı bestekârın eserlerinin çeşitli isimler tarafından seslendirildiği örneklerde karşımıza çıkan değişim iki biçimde ele alınabilir: Bunlardan ilki, önceki bölümde ifade edilmeye çalışılan Arap müziği etkileşimi ile Arap ritim kalıplarının kullanıldığı bir icra biçimini kapsarken, diğeri de eserin bestelendiği usûlün nazariyattaki tanımının dışında olan ve herhangi bir kaynakta yazılı olarak bulunmayan çeşitli ritim kalıplarının kullanılmasıyla ortaya çıkan değişimi ifade etmektedir.

Bestesi Bimen Şen'e ait olan Seninle Ey Gül'i Ahsen* adlı eserin 1998 yılında Bonus Müzik Prodüksiyon etiketiyle piyasaya çıkan "Bir Şarkıdır Yaşamak- Fasıllar''[81] albüm serisinin Kürdilihicazkar Fasıl albümünde yer alan icrasında kayıtta çalınan usûlün Melfuf ritmi olduğu görülmektedir. Eserin aranağmesinden bir bölümün analiz edildiği nota örneği şu şekildedir:

Şekil 12. Bir Şarkıdır Yaşamak-Fasıllar Adlı Albümde Yer Alan Eserde Usûl Darplarını Gösteren Nota



Bu nota örneğinde ritim yapısına yönelik bir analiz söz konusu olduğu için eser içerisinde kullanılmış olan melodideki değiştirici işaretler dikkate alınmamıştır.

Melfuf darplarıyla çalınmış bu kayıt örneği bizlere kaydı çalan icracıların eserin usûlü dışında bir ritim kalıbı kullandığını ifade etmektedir. Darp itibariyle çalınan ritim kalıbı, Arap müziği nazariyatında Melfuf olarak tanımlanan ritim kalıbının darplarını içermektedir. Bu sebeple de usûl değişiminin görüldüğü bir örnek olarak tanımlanabilir.

Bir diğer örnek ise bestesi Lem'i Atlı'ya ait olan kürdilihicazkâr makamındaki Bir Kendi Gibi Zalimi Sevmiş adlı eserin analizini içeren bir kayıt [82]örneğidir. Bu örnekte ise eserin bestelendiği altı zamanlı Sengin Semai usûlünden farklı bir ritim kalıbıyla çalındığı sonucuna varılmaktadır.

---

* Eserin nota örneği için bkz. NEY (neyzen.com) (Erişim Tarihi: 09.03.2021)
[81] Analizi yapılan kayıt örneği için bkz. Seninle Ey Gül-I Ahsen - YouTube (Erişim Tarihi: 09.03.2021)
[82] Bir Kendi Gibi Zalimi Sevmis - Ergin Kızılay - YouTube (Erişim Tarihi: 09.03.2021)

Şekil 13. Farklı Darpları İçeren Bir İcra Örneği



Burada görüldüğü üzere örnek olarak ele alınan icrada eserin bestelendiği usûlün ana halini veya velvelesinden farklı süslemelerin kullanıldığı bir usûl icrasının yapıldığı sonucuna varılmaktadır.

Bir diğer örnek form olarak ele alınan peşrevlerdeki usûl değişimi hususu da benzer biçimde farklı ritim kalıplarını barındıran örneklerle ifade edilmeye çalışılacaktır. Saz eseri olması yönüyle bir türe bağlı olmadan kendi başına da icra edilebilen peşrevler için usûl kaidesinin tanımlayıcı bir önemi de vardır.

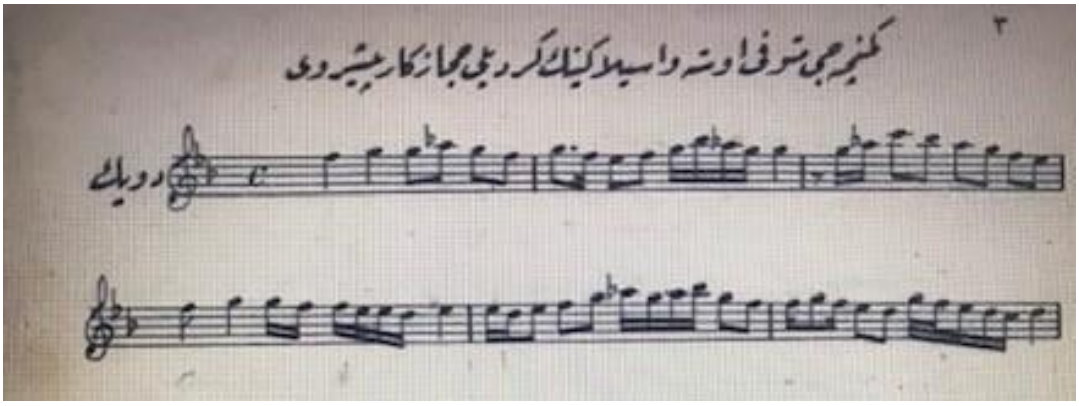
Kemençeci Vasilaki'ye ait Kürdilihicazkâr Peşrev günümüzde de en bilindik saz eserleri arasındadır ve birçok yorumcu tarafından çeşitli albümlerde icra edilmiş bir eserdir. Önceki bölümlerde ifade edilen transkripsiyon sorununa da güzel bir örnek teşkil etmektedir çünkü farklı kişiler tarafından notaya alınan eserin usulü, kimi kaynaklarda dört zamanlı Sofyan iken, kimi kaynaklarda ise sekiz zamanlı Ağır Düyek olarak görülmektedir. Örneğin;

Şekil 14. Ağır Düyek Usûlünde Notaya Alınmış Peşrev [83]



[83] Eserin nota örneği için bkz. Kürdîli Hicâzkar Peşrev (Vasilaki Efendi) Notalar Sözleri (sarkilarnotalar.blogspot.com) (Erişim Tarihi: 10.03.2021)

Şekil 15. Sofyan Usûlünde Notaya Alınmış Peşrev [84]



Şekil 15'de görülen bu nota örneğinin Osmanlıca oluşu da bu notanın harf devriminden önce yazılmış olabileceği ihtimalini akla getirmektedir. Ancak Ağır Düyek usûlünde de notaya alındığı gibi farklı nota örnekleri de eserlerin bestelendiği usûle ilişkin transkripsiyon sorunu olarak ele alınabilir.

Ergin Kızılay'a ait 1993 yılında piyasaya çıkan Süper Fasıl adlı albümde de yer alan bu eserin icrası usûl yönüyle analiz edilmiş ve icra sırasında eserin usûlünde farklı ritim kalıplarının kullanıldığı görülmüştür.

Şekil 16. Süper Fasıl Adlı Albümde Yer Alan Eserde Usûl Darplarını Gösteren Nota



[84] Eserin nota örneği için bkz. http://cdn.istanbul.edu.tr/FileHandler2.ashx?f=ustalar-omarda.pdf (Erişim Tarihi 04.03.2021)

Analiz edilen kayıtta icra edilen usûl velveleleri ile eserin bestelendiği usûl arasında darp birliği bulunmamaktadır. Bu da peşrevlerdeki usûl değişimlerine örnek olarak verilebilir.

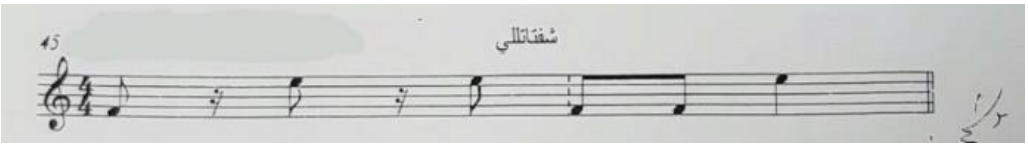
Diğer peşrev örneği ise "Bir Şarkıdır Yaşamak''[85] adlı albüm çalışmasında icra edilen biçimi ile Seyfettin Osmanoğlu'na ait Hüzzam Peşrev'dir. İcrada eserin usûlünün dışında farklı ritim kalıplarının kullanıldığı anlaşılmaktadır. Eserdeki usûl değişimlerini porte üzerinde gösterecek olursak;

Şekil 17. Usûl Değişiminin Gösterildiği Nota Örneği



Analiz edilen bu kayıtta icra edilen usûl velveleleri, Arap müzik kültüründe tanımlanan Çiftetelli[86] adlı ritim kalıbının darplarıyla uyumlu görünmektedir. Çiftetelli usûlü ile eserin bestelendiği usûl arasında darp birliği bulunmamaktadır. Bu da peşrevlerdeki usûl değişimlerine örnek olarak verilebilir. Söz konusu ritim kalıbı, Çiftetelli olarak adlandırılan oyun havası türlerinde de kullanılan ritim kalıbı ile aynıdır. Çiftetelli usûlünü porte üzerinde gösterecek olursak;

Şekil 18. Çiftetelli Usûlünün Darplarını Gösteren Nota Örneği



[85] Albümdeki icra için bkz. https://www.youtube.com/watch?v=Pej_cP2ebZA&list=RDPej_cP2ebZA&start_radio=1&t=0 (Erişim Tarihi: 12.03.2021)
[86] Bu usulün ayrıntısı için bkz. AL HELO, Saleem, (1972) *La Musique Theorique*, Alhayat Matbaası, Beyrut

Büyük usûlde bestelenmiş peşrevlerin küçük usûllere bölünerek icra edilmesi anlayışı içerisinde değerlendirebileceğimiz bu icra biçiminde kullanılan ritim kalıplarından biri olan Çiftetelli usûlü ile peşrevlerin icra edilmesinin de Türk- Arap müziği etkileşimi ile yakından ilgili olduğu düşünülebilir.

SONUÇ

Şarkı ve peşrev icralarındaki usûl değişimlerini örneklendirebilmek adına ele alınan iki şarkı ve iki peşrevin müzik albümleri üzerinden yapılmış analizler neticesinde karşımıza çıkan değişimleri kısaca şöyle ifade edebiliriz:

Çeşitli web sitelerinde bulunan nota örneklerine bakıldığında bir eserin farklı usûllerde yazılmış biçimlerine rastlanabilmektedir. Söz konusu nota örneklerinde Muhammes gibi büyük usûllerin küçük parçalara bölünerek notaya alınmış olduğu görülmektedir. Bu türden örnekler transkripsiyon sorunlarını da işaret etmektedir. Aynı zamanda icracıların eserin usûlünü icra etmesi gerekirken Sofyan gibi küçük zamanlı usûllerle veya 30'lu yıllardaki radyo yayın yasağının belirgin bir sebep olarak ele alındığı biçimde Arap müzik kültürü ile etkileşimin örneği olarak arabesk, pop vb. popüler müzik türlerinde de sıklıkla görülen, klasik sayılabilecek eserlerde de Melfuf, Çiftetelli gibi usûlleri de tercih ettikleri görülmektedir.

Türk müziğine ilişkin nazari kaynaklarda tanımlanan usûllerin ana halleri ya da kudüm velveleleri dışında, eserin bestelendiği usûl ile eş zamanlı ancak farklı darplar içeren ritim kalıplarının da kullanımının icracılarca tercih edildiği görülmektedir. Müzik albümlerinin yanı sıra, geleneksel icra kurallarının dışında anlayışların görüldüğü gazino vb. eğlence mekânlarında da özellikle eserin melodik yapısıyla uyumlu olan büyük usûllerde veya zamansal olarak küçük olarak ifade edilen Sengin Semai gibi usûllerde bestelenmiş eserlerin, içerisinde bol süsleme bulunan ritim varyantlarıyla icra edildiği düşünüldüğünde; dinleyici kitleye coşku vermek, müziğin devinimini artırmak gibi amaçlar doğrultusunda icra edilmesi fikrinin oluştuğu düşünülebilir. Usûl alanı modernleşme faaliyetleri çerçevesinde ele alındığında; Müzik yazısının ağırlık kazanmaya başlamasıyla beraber meşk sisteminin de terkedilmeye başlandığı görülmektedir. Bu bağlamda ustadan çırağa aktarım metodundaki hafıza becerisine dayalı usûl eğitimi, eserlerin yazılı biçimleri üzerinden icrasına evrilmiş ancak melodik yapıyı ifade eden notalarda usûllerin darplarının belirtilmeyişi ve günümüzde internet portallarında farklı kişiler tarafından usûlleri bölünerek notaya alınan eserlerin oluşu da farklı icraların ortaya çıkmasında etkili bir neden olarak ifade edilebilir. Cumhuriyet döneminde de devletin resmi kurumlarınca müzik özelindeki değişim politikaları ile Batı müziği benimsendiğinden Türk müziğinin yapısal zenginliğinin ifadesi olan usûl alanının, Batı müziğinin karşısında zayıfladığı düşünülebilir. Ancak yerleşik kalıp haline gelen, eserlerin bestelendiği usûl dışında farklı ritim kalıplarının kullanılmasıyla ortaya çıkan icra biçimi de usûl alanının farklı biçimde ifade edilebilmesine olanak sağlamaktadır. Müzikte değişim bağlamında düşünüldüğünde; icra alanında görülen usûl değişimlerinin, müzikal üretimin yeni anlamlar kazanmasında etkili bir gösterge olduğunu işaret etmektedir.

KAYNAKÇA

Akdoğu, O. (1996) *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler,* Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir

Al Helo, S. (1972) *La Musique Therique*, Alhayat Matbaası, Beyrut

Bates, E. (2011), *Music In Turkey,* Oxford University Press, London

Behar, C. (2008) *Saklı Mecmua- Ali Ufki'nin Bibliotheque Nationale de France'daki Turc 292 Yazması*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

Behar, C. (2006) *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Danielson, V. (2008) *Mısır'ın Sesi: Ümmü Gülsüm, Arap Şarkısı ve 20. Yüzyılda Mısır Toplumu,* (N. Doğrusöz & C. Ünver, Çev.) Bağlam Yayınları, İstanbul

Durgun, Ş. (2015) *Türkiye'de Devletçi Gelenek ve Müzik*, Binyıl Yayıncılık, (3. Baskı) Ankara,

Ergur, A., Güven, U.Z. (2014). *Dünyada ve Türkiye'de Müzik Sosyolojisinin Yeri ve Gelişimi,* Sosyoloji Dergisi, 3. Dizi, 29. Sayı, 2014/2

Feldman. W. (2002). *Ottoman Turkish music: Genre and form*. V. Danielson (Ed.). The Garland Encyclopedia of World Music: The Middle East (6. Cilt) içinde (s. 113-128), New York: Routledge

Işıktaş, B. (2016). *Geç Osmanlı'dan Erken Cumhuriyet'e Türk müziğinde Batılılaşma ve Toplumsal Bir Alternatif Arayışı: Mısır müziği*. Sosyoloji Dergisi, 36, 273–298.

İnce, U. A. (2019) *Türk Müziği Usûl Kaynakları Tedkik- Tahkik- Kıyas,* Gece Akademi, Ankara

Kanat, E. (2020) *Kültürel Etkileşim Örneği Olarak Melfuf Usûlü ve Stüdyo Kayıtlarında Çalınışı*, Ahenk Müzikoloji Dergisi, Sayı: 6 (21-42 arası)

Özbek, M. (1999) *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski,* İletişim Yayınları, İstanbul

Özkan, İ. H. (2016) *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usûlleri, Kudüm Velveleleri,* Ötüken Neşriyat, 15. Basım, İstanbul

Öztuna, Y. (1969) *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, Cilt 1, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul

Öztüfekçi, M. Y. (2006) *Geleneksel Türk Sanat Müziği'nin Eğlence Atmosferindeki Dönüşümü İzmir Fasıl Mekanları Örnek Olayı*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İzmir

Özyıldırım, M. (2013) *Arap ve Türk Musikisinin XX. Yüzyıl Birlikteliği*, Bağlam Yayınları, İstanbul

Scognamillo, G. (1987) *Türk Sineması Tarihi-1,* Metis Yayınları, İstanbul

Stokes, M. (1998), *Türkiye'de Arabesk Olayı,* İletişim Yayınları, İstanbul

Tura, Y. (1988) *Türk Musikisinin Mes'eleleri,* Pan Yayıncılık, İstanbul

Turan, N. S. (2010) *Türkiye'de Popüler Müziğin Üretiminde Mısır Etkisi,* Andante, 50, 48-49

Yarkın, F. (2017) *Türk Müziğinde Usûller*, Pan Yayıncılık, İstanbul

URL 1 www.neyzen.com

URL 2 https://www.mazzikaty.net/search/label/Om%20Kalthoum?m=1

URL 3 (https://islamansiklopedisi.org.tr/nim-sofyan)

URL 4 Fakarouny - Umm Kulthum فكرونى - ام كلثوم - YouTube

URL 5 www.neyzen.com/nota_arsivi/02_klasik_eserler/052_kurdilihicazkar/seninle_eyguli_

URL 6 https://www.youtube.com/watch?v=Lyfi5AcM534

URL 7 (sarkilarnotalar.blogspot.com)

URL 8 https://www.youtube.com/watch?v=Pej_cP2ebZA&list=RDPej_cP2ebZA&start_radio=1&t=0

URL 9 Bir Kendi Gibi Zalimi Sevmis - Ergin Kızılay - YouTube

Bir Sonlanma Analizi Modeli Önerisi

Proposal for an Analysis Model of Ending

Giray KOÇASLAN

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Teorileri Anabilim Dalı
giraykocaslan@gmail.com

Prof. Türev BERKİ

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Teorileri Anabilim Dalı

tberki@hacettepe.edu.tr

Özet

Sonlanma, zamansal boyutu olan her konunun, izleyici ya da dinleyiciye en yakın noktasıdır. Bir başka deyişle, konuyla son görsel ya da işitsel temasımız sonlanma ânında gerçekleşir. Bu sebeple - bilhassa ilk deneyimlememizde - konuya dair hatırladığımız ilk şey, çoğunlukla onun sonlanma biçimidir ki, bu da konunun bizde uyandıracağı izlenimde kritik bir rol oynar. Belki de bu yüzden, müzik tarihi - Richard Strauss, Bruckner ya da Prokofiev örneklerinde olduğu gibi -, ilk edisyonun yayımlanmasından önce ya da sonra, eserinin sonlanma ânı için radikal değişikliklere giden onlarca besteciye tanıklık etmiştir.

Bununla birlikte, sonlanma kavramını müzik teorileri bağlamında ele alan sınırlı sayıda analitik çalışmada, konuya ilişkin bütüncül bir yaklaşım sergilenmemesi dikkat çekicidir.

Bu çalışmada; "bir eserin sonlanma karakteristiğinin, nasıl bir analiz modeliyle incelenebileceği" sorusuna yanıt aranmaktadır.

Söz konusu model, bir Brahms yapıtının - Senfoni, Nr. 4, Op. 98 - ikinci bölümü üzerinde uygulanarak açıklanmaya çalışılacaktır.

Anahtar Sözcükler: *Sonlanma Analizi Modeli, Johannes Brahms, Senfoni: 4, Op.98/II*

Abstract

The nearest point of a subject, exhibiting a time-wise dimension, to audience is the ending. In other words, our final visual or aural contact with the subject is the ending. Therefore, the first thing we recall of a subject is its ending form, particularly for first-term viewers or listeners. Hence, it heavily influences the subject's impression. Perhaps for that reason, music history has witnessed numerous composers, such as Richard Strauss, Bruckner, or Prokofiev, who did radical changes on the endings of their works either before or after the publication of the first edition.

Thus far, the number of studies carried out in the field of music theory handling endings are limited and these are far from featuring a comprehensive analysis characteristic.

In this study, we will try to carry out an analysis model providing us to examine the characteristics of endings.

The analysis model will be discussed on the 2nd movement of Brahms, Symphony Nr. 4, Op. 98.

Keywords: *Analysis Model of Endings, Johannes Brahms, Symphony Nr: 4, Op.98/II*

GİRİŞ

Son, zamanda ve mekanda bir şeyin bitim noktasıdır (Kılıçlıoğlu vd., 1992: c. 18 - s. 198) ve ele alınan konu için zamansal süreçte bir nevi "kırılma noktası" hüviyetindedir. *Son*la birlikte; bir müzik eserinin görkemli sesleri artık sessizliğe gömülür; bir romanın karakterleri, üzerlerine başka bir sözcük eklenmemek üzere

sahneden çekilir; bir bilim insanı, yapmayı planladıklarıyla değil, sadece yaptıklarıyla anılmaya başlar. Kısacası, *son*un öncesinde *süreç* söz konusuyken, *son*un ötesinde artık *çıktı*dan bahsedilir.

Sonlanma, zamansal boyutu olan her konunun, izleyici ya da dinleyiciye en yakın noktasıdır. Bir başka deyişle, o konuyla son görsel ya da işitsel temasımız *sonlanma* ânında gerçekleşir. Bu sebeple - bilhassa ilk deneyimlememizde - konuya dair hatırladığımız ilk şey, çoğunlukla onun *sonlanma biçimi*dir ki, bu da konunun bizde uyandıracağı izlenim için kritik bir rol oynar [87]. Sonucun son saniye skoruyla belirlendiği bir basketbol karşılaşması, son anları duygu yüklü bir sinema filmi ya da Tchaikovsky'nin *Patetik Senfoni*si'yle biten bir konser... Katılımcıların büyük bölümü, yüksek olasılıkla, basketbol maçının son anlarındaki heyecanı, sinema filminin duygu yüklü sonunu ya da konserin, alışılanın aksine, oldukça yavaş tempolu bir bölümle, *sönerek* bitişini konuşuyor olacaktır.

Müzik tarihi, ilk edisyonun yayımlanmasından önce ya da sonra, eserinin sonlanma ânı için radikal değişikliklere giden onlarca besteciye tanıklık etmiştir: Richard Strauss'un, başlangıçta *pp* nüans düzeyiyle tasarladığı *Ein Heldenleben*'in (Op. 40) bitişini, bir *crescendo* ekleyerek *ff*'ya taşıması (Philip, 2018: 769; Gilliam, 1992: 65); Anton Bruckner'in, 8. senfonisinin (WAB 108) ilk bölümündeki *fff* bitişi, ikinci versiyonda *ppp*'ya dönüştürmesi (Gilliam, 1992: 64) ya da Sergey Prokofiev'in, yavaş bir tempoyla sonlandırdığı 7. Senfonisi (Op. 131) için, şef Samuel Samosud'un ilk seslendiriliş sonrasındaki tavsiyesi üzerine, alternatif bir *Vivace* bitiş yazması (Petroudi, 2017: 36) gibi...

Ancak; sonlanma kavramını müzik teorileri bağlamında ele alan sınırlı sayıda analitik çalışmada, konuya ilişkin *bütüncül* bir yaklaşım sergilenmemesi dikkat çekicidir. Literatürdeki bu boşluğun doldurulmasına katkıda bulunmak amacıyla hazırlanan bu çalışmada; "bir eserin sonlanma karakteristiğinin, nasıl bir analiz modeliyle incelenebileceği" sorusuna yanıt aranmaktadır.

Böylesi bir çalışmanın tek bir besteciyle sınırlandırılması, bu ismin *bestecilik anlayışı* hakkında da önemli veriler sunacaktır. Buradan hareketle, bu çalışma için seçilebilecek en elverişli ismin, müzik dili açısından üç farklı dönemin - Kurallı klasik *Viyana Okulu*, çağdaş bir *romantik duyarlılık* ve eski müziği kazıyan *arkeolojik tavır* - birleşimine işaret eden, *Johannes Brahms* (Agawu, 1999: 135) olmasına karar verilmiştir.

Tarafımızdan geliştirilen analiz modeli, *Analiz* başlıklı bir sonraki bölümde "Senfoni, Nr. 4, Op. 98"in ikinci bölümü üzerinde uygulamalı olarak anlatılacaktır.

Analiz

Çalışma için geliştirilen özgün analiz modeli, sırasıyla

- Bölgeler
- Nota yazımı
- Tempo
- Nüans düzeyi
- Ritmik yapı

[87] Bu durum, "geriye doğru bozucu etki" ya da "geriye doğru ketleme" başlıkları altında psikolojide de incelenir. Buna göre, daha sonra öğrenilen bilginin, daha önce öğrenilmişlerin hatırlanması üzerinde engelleyici veya bozucu etkisi olabilmektedir (Plotnik ve Kouyoumdjian, 2009: 266).

- Armonik yapı
- Alıntılama
- Orkestrasyon

olmak üzere 8 ana boyuttan oluşmaktadır.

Bölgeler

Sonlanma için *Sarı Bölge* (SB) ve *Turuncu Bölge* (TB) adı verilen iki kesit belirlenmiştir. Bunlardan TB, sonlanmanın *karakterinin* belirlendiği bitiş kesitidir. SB ise, TB'nin *öncülü, hazırlayıcısı* görevini üstlenmenin yanısıra, ait olduğu eser ya da bölümdeki *son* tematik materyalin sergilendiği kesit olma özelliğini taşımaktadır.

Nota Yazımı

Nota [88] yazımında *Finale* programının 2012 sürümü kullanılmış, çalgı adlarına ilişkin olarak programın kendi kısaltmalarına başvurulmuştur. Nota yazımı, Breitkopf und Härtel'den bire bir değil, analiz için gereksinim duyulan unsurlar *filtrelenerek* gerçekleştirilmiştir (söz gelimi, cümle bağları ya da "dolce" gibi ifade unsurları dahil edilmemiştir).

Nota yazımının son aşamasını, - bölgelerin partisyon üzerinde net olarak görülmesini kolaylaştırmak üzere - SB'nin *sarı* renge, TB'nin ise *turuncu* renge boyanması oluşturmaktadır.

Tüm bu veriler doğrultusunda ortaya çıkan yazım, aşağıda Görsel 1'de paylaşılmaktadır:

[88] Analiz Hans Gal'ın editörlüğünde yayınlanan, 1926/1927 tarihli *Breitkopf und Härtel* edisyonu esas alınarak gerçekleştirilmiştir.

Görsel 1. Bölgeler: Op. 98, II





Tempo

Bu boyuta, aşağıdaki iki soruya yanıt bulabilme amacıyla başvurulmuştur:
• SB ve TB özelinde, eserin/bölümün başlığından farklı bir tempo belirteci veya "piu mosso", "meno mosso", "ritardando" gibi değişimler gerçekleşmekte midir?

• SB veya TB'de tempo değişimleri olsa bile, *yavaş* veya *hızlı* olmak üzere genel bir tempodan söz etmek mümkün müdür?

Eserin analizi neticesinde bu başlık altında şu *kritik* bulguya ulaşılmıştır:

Andante moderato, SB ve TB'de aynen korunmakta olup, herhangi bir hız değişimi söz konusu değildir.

Nüans Düzeyi

Bu boyut çerçevesinde, aşağıdaki iki soruya yanıt aranmıştır:

• SB veya TB'de nüans değişimleri var mıdır?

• SB veya TB'de nüans değişimleri olsa bile, *p* veya *f* olmak üzere belirgin bir nüans merkezinden söz edilebilir mi?

Eserin analizi neticesinde bu başlık altında şu *kritik* bulguya ulaşılmıştır:

SB'nin başladığı anda geçerli olan nüans düzeyi (*f*), iki ayrı *diminuendo* vasıtasıyla değişikliğe uğramaktadır. TB'nin başladığı anda ulaşılan nüans düzeyinde (*pp*) ise herhangi bir değişim söz konusu değildir.

Ritmik Yapı

Bu boyut, *yalnızca* TB'de geçerli olan ritmik yapının varlığını tespit etmek amacıyla gerçekleştirilmiştir. Bu çerçevede, partiler arasındaki aynılık ya da farklılıkların indirgenmesi yoluyla, TB'nin genelini temsil ettiği düşünülen; 1 ya da daha fazla partili bir düzleme ulaşılmaya çalışılmıştır

Eserin analizi neticesinde bu başlık altında Görsel 2'deki ritmik yapıya ulaşılmıştır:

Görsel 2. TB'de ritmik yapı: Op. 98, II



Armonik Yapı

Bu boyut, esas itibarıyla, SB ve TB'de kullanılan tüm derece akorlarının saptandığı bir *mikroarmonik* analizden ibarettir. Akorlara ilişkin gösterimlerde, Robert Gauldin'in (2004: 117-120) "Harmonic Practice in Tonal Music" başlıklı kitabı esas alınmıştır [89].

Eserin analizi neticesinde bu başlık altında şu *kritik* bulgulara ulaşılmıştır:

• SB'ye hakim olan dokuz ayrı derece akoruna (I, $\hat{1}$+♭II, $\hat{1}$+♭III, V/IV, ♭VI, ♭VI:V/iv, ♭VI:$\hat{1}$+iv, ♭VI:$\hat{1}$+V ve ♭VI:$\hat{1}$+vii^{o}) karşın, TB'de sadece tonik akoru kullanılmıştır.

• *Bütünüyle* TB içerisinde bir kadans bulunmayıp, ii-I'den oluşan eksik plagal kadansın ilk akoru SB, ikinci akoru ise TB üzerindedir.

Alıntılama

Bu boyut, - sonlanma öncesinde - eser ya da bölüm içinde sergilenmiş herhangi bir *fikrin*, kendine SB ve TB'de yer bulup bulmadığının saptanması amacını taşımaktadır. Bu yolla saptanan *alıntı kesitler* (Gürün Demireriden, 2019: 10, 11), "Al.1", "Al.2" vb. kısaltmalarla sınıflandırılmış ve partisyon üzerinde farklı renklerle kutu içine alınmıştır.

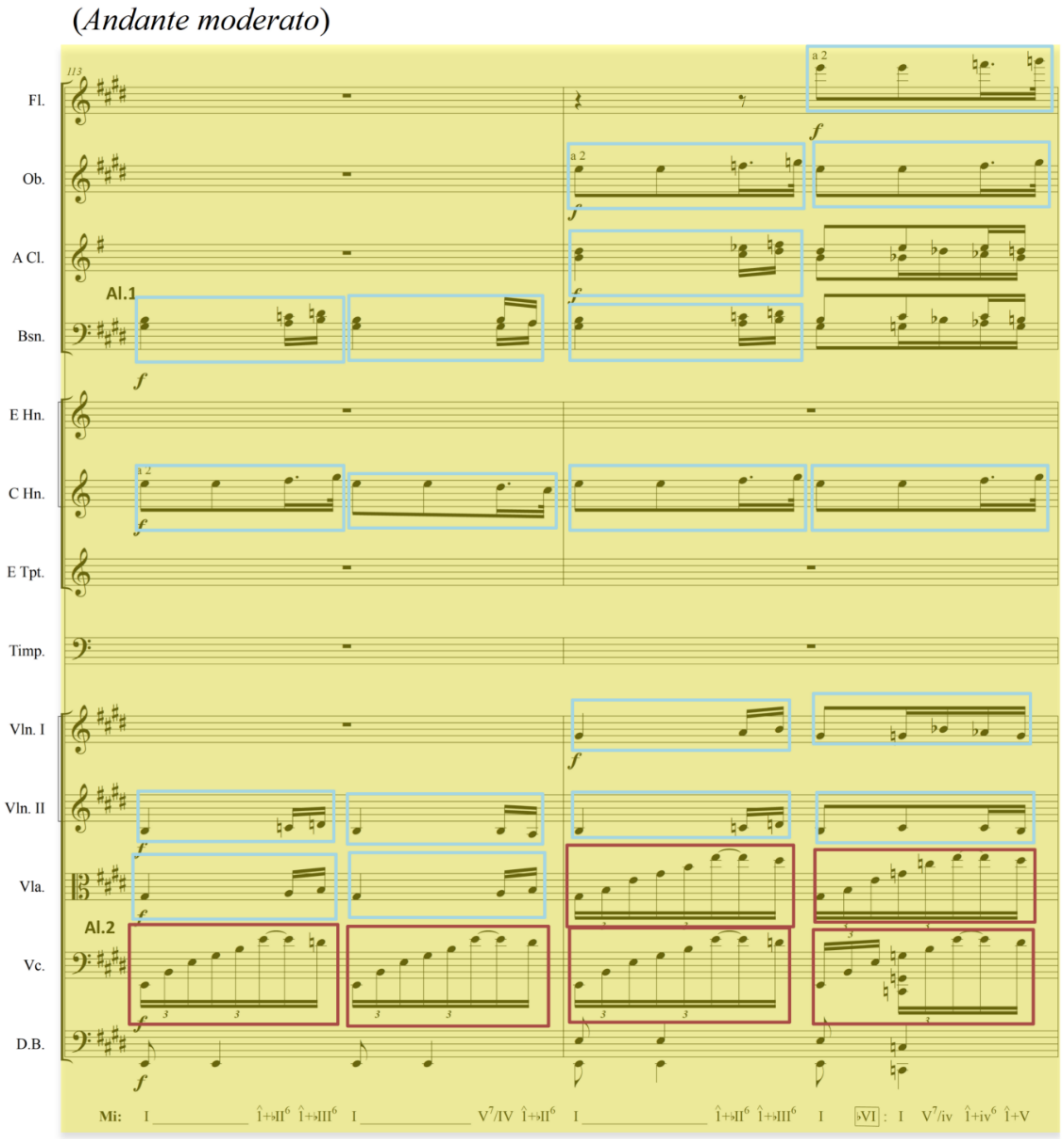
Eserin analizi neticesinde bu başlık altında şu *kritik* bulguya ulaşılmıştır:

SB'de, - sırasıyla Al.1, ve Al.2 olmak üzere - eserin 1 ve 35-36. ölçülerine temellenen iki *alıntı kesit* mevcuttur. Buna karşın TB'de hiçbir alıntılamaya rastlanmamaktadır.

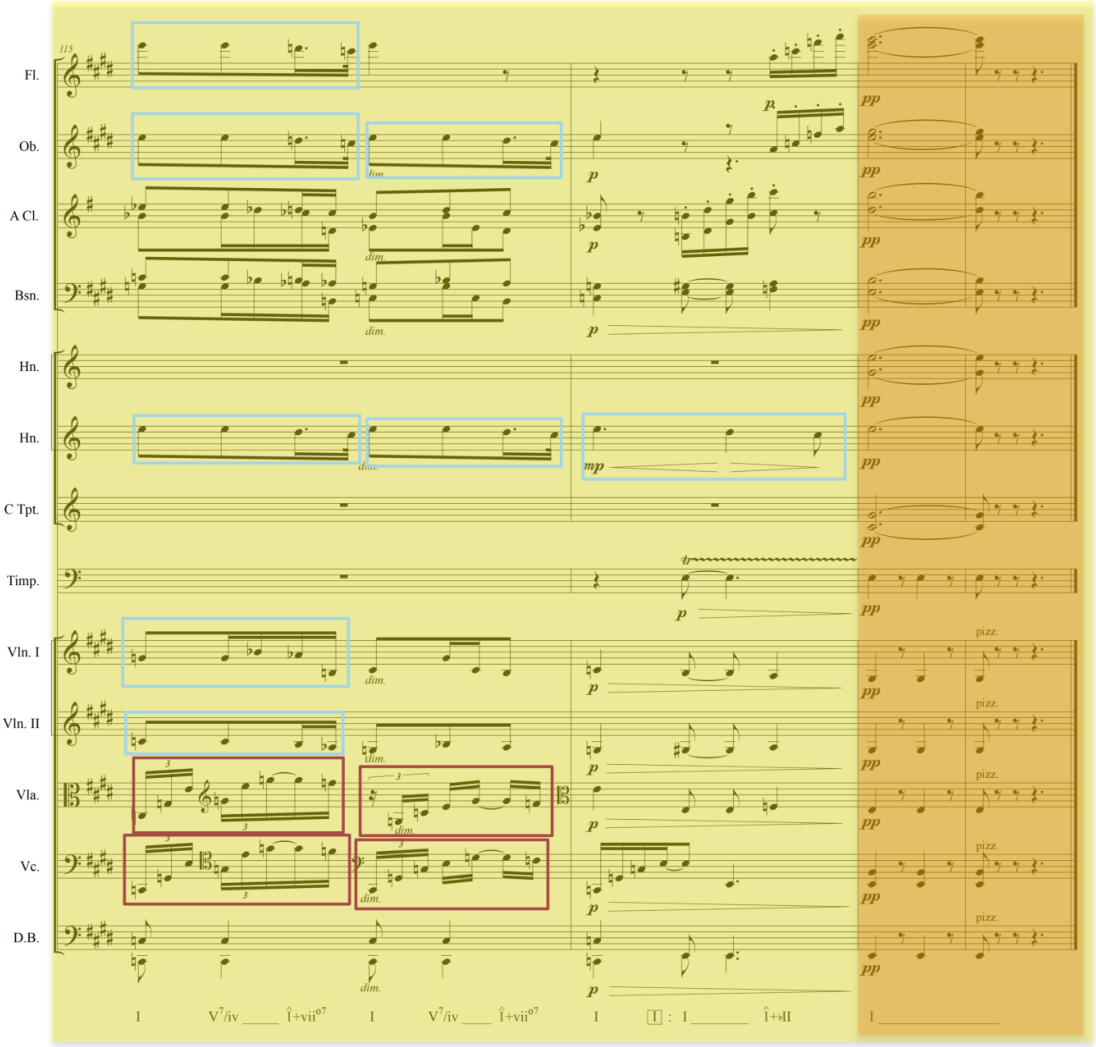
Alıntılamaların ve akor gösterimlerinin de eklenmesiyle tamamlanan analiz görseli, Görsel. 3'te sergilenmektedir:

[89] *Yabancı sesli akor*ların gösteriminde, eklenen dizi derecesinin şapkalı sayıyla gösterildiği " $\hat{1}$+V^{7} " benzeri formüller kullanılmıştır (Yüceer, 2019: 7, 8).

Görsel 2. TB'de ritmik yapı: Op. 98, II



Görsel 3. Analiz: Op. 98, II



Orkestrasyon

Bu boyut çerçevesinde, şu sorulara yanıt aranmaya çalışılmıştır:

• SB'lerin orkestrasyonunda, özellikle dikkat çeken unsurlar var mıdır ve TB'ye bir hazırlık söz konusu mudur?

• TB'lerin orkestrasyonunda, özellikle dikkat çeken unsurlar var mıdır ve son akora bir hazırlık söz konusu mudur?

Eserin analizi neticesinde SB'de orkestrasyon açısından şu *kritik* bulgulara ulaşılmıştır:

• Bsn., C Hn. Timp. ve yaylılarda, TB'ye hazırlık niteliği taşıyan *decrescendo*

• Fl., Ob. ve A Cl.'de, TB'ye hazırlık niteliği taşıyan ve aynı zamanda orkestranın geri kalanındaki nüans değişiminin öne çıkmasına olanak tanıyan *staccato*lu notalar

• TB öncesinde Hn.'de görülen ve anılan enstrümanın ön plana çıkmasını sağlayan nüans değişimi (< >)

Buna karşın, TB'de, şu hususlar göze çarpar:

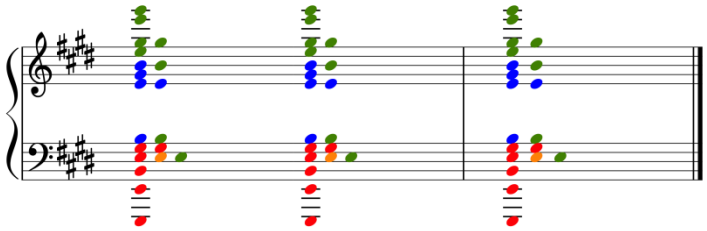
• Yaylılardaki kısa süreli notalarla üflemelilerin ön plana çıkması

• Son akorda yaylılardaki *pizzicato*

Bu sorulara bulunan yanıtlar dışında orkestrasyon başlığında, TB'lerin başlangıç ve bitiş ânı özelinde çalgı gruplarının ses alanlarında herhangi bir değişimden söz edilip edilemeyeceğinin tespiti amacıyla; TB içindeki tüm çalgıların, yer aldıkları gruplara göre farklı bir renkle ifade edildikleri, özgün bir gösterime başvurulmuştur. Görsel 4'te paylaşılan bu gösterimde, renklerin temsil ettiği çalgı grupları şunlardır:

- Yaylı çalgılar
- Tahta üflemeli çalgılar
- Bakır üflemeli çalgılar
- Timpani

Görsel 4. TB'de orkestral görünüm: Op. 98, II



SONUÇ

Yukarıdaki analiz neticesinde elde edilen bulguların yorumlanmasıyla, Tablo 1'de özetlenen şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Tablo 1. Sonuç tablosu: Op. 98, II

Başlık	**Nitelik**
Tempo	Yavaş
TB'de Nüans	*pp*
TB'de Ritmik Yapı	1U / 3K [90]
Armonik Yapı	Çok sayıda derece akoru kullanımı
Alıntılama	SB'de alıntılama var, TB'de yok
Orkestrasyon	Orkestrasyonda karşıtlık
	Son akorda *pizzicato*
	TB'de çalgı gruplarının ses alanlarının korunması

Kuşkusuz ki bu noktada "*analiz model*inin münferit bir esere mi uygulanabileceği, başka eserlere uygulansa bile her uygulamada birbirinden tamamen bağımsız sonuçlara mı ulaşılacağı" sorusu akıllara gelecektir. Söz konusu model ile Brahms'ın tüm orkestra eserleri incelendiğinde, 14 eser bölümünde daha Tablo 1'dekine çok benzer sonuçlara ulaşılmıştır [91]. Bu eser bölümleri aşağıda sıralanmıştır:

• Serenad, Nr. 1, Op. 11, II

[90] Bu sütunda yer alan kısaltmalardan **U** "uzun"**, K** ise "uzun sese oranla görece kısa"yı ifade etmektedir. Görsel 2'de sergilenen ritmik yapı, bir uzayan sesle aynı anda tınlayan 3 kısa sesin varlığını ortaya koymaktadır. Bu yapı tarafımızca "1U / 3K" biçiminde formüllenmiştir.

[91] Tarafımızca hazırlanan Ekim, 2020 tarihli"Johannes Brahms'ın Orkestra Eserlerinde Sonlanma Karakteristiği" başlıklı doktora tezinde Brahms'ın tüm orkestra eserleri detaylıca incelenmiştir.

- Serenad, Nr. 1, Op. 11, III
- Serenad, Nr. 2, Op. 16, III
- Serenad, Nr. 2, Op. 16, IV
- Senfoni, Nr. 1, Op. 68, I
- Senfoni, Nr. 1, Op. 68, II
- Senfoni, Nr. 1, Op. 68, III
- Senfoni, Nr. 2, Op. 73, I
- Senfoni, Nr. 2, Op. 73, II
- Senfoni, Nr. 2, Op. 73, III
- Senfoni, Nr. 3, Op. 90, I
- Senfoni, Nr. 3, Op. 90, II
- Senfoni, Nr. 3, Op. 90, III
- Senfoni, Nr. 3, Op. 90, IV

Böylelikle analiz modelinin, eser sonlanmaları arasında genel karşılaştırmalar yapabilmeye olanak tanıdığı sonucu saptanmıştır.

Ayrıca elde edilen verilerle, anılan 15 eser kendi içinde de bir sınıflandırmaya tabi tutulabilmiştir.

Analiz modelinin sonlanmaya ilişkin tüm bulguları detaylıca gözler önüne sermesinin yanı sıra, verilerin derlenmesi ve neticesinde sınıflandırmalar yapılabilmesine de olanak tanıması; bizleri doğru bir model olduğu sonucuna götürmüştür.

Söz konusu analiz modeli yardımıyla, farklı bestecilerin sonlanma karakteristiklerinin tespit edilmesi ve karşılaştırılmasına yönelik bir dizi çalışma yapılması planlanmaktadır.

KAYNAKÇA

Agawu, Kofi. (1999). Formal Perspectives on the Symphonies. Michael Musgrave (Ed.). *The Cambridge Companion to Brahms* (s. 133-156). Cambridge, Cambridge University Press.

Gauldin, Robert. (2004). *Harmonic Practice in Tonal Music* (2. bs.). New York, W. W. Norton & Company.

Gilliam, Bryan. (1992). The Two Versions of Bruckner's Eighth Symphony. *19th-Century Music*, 16(1), s. 59-69.

Gürün Demirerіden, Gözde. (2019). *Beethoven Coda'larına Analitik Bakış: Erken Dönem Piyano Sonatları*. (Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Kılıçlıoğlu, S., Araz, N. ve Devrim, H. (1992). Son. *Meydan Larousse Büyük Lugat ve Ansiklopedi* (c. 18, s. 198), İstanbul, Meydan Yayınevi.

Petroudi, Georgia. (2017). Prokofiev's Seventh Symphony and Its Two Endings: A Study of "Imposed" Revisions. *Muzikologija*, 23, s. 31-40.

Philip, Robert. (2018). *The Classical Music Lover's Companion to Orchestral Music*. Londra, Yale University Press.

Plotnik, R. ve Kouyoumdjian H. (2009). *Psikolojiye Giriş* (T. Geniş, Çev.). İstanbul, Kaknüs Yayınları.

Yüceer, Ece Merve. (2019). *Domenico Scarlatti'nin Klavye Sonatlarında Yabancı Sesli Akor Sınıflandırması: K. 1-150*. (Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Brahms Eserinde Bir Tema Tekrarının Yorumlanması: Gelişme Öncesi mi, Gelişme Başlangıcı mı?

Interpreting a Theme Repetition on a Brahms Composition: Before the Development? or Within the Development?

Giray KOÇASLAN

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Teorileri Anabilim Dalı

giraykocaslan@gmail.com

Özet

Köprü, ikinci tema, gelişme ya da koda... Genel hatlarıyla bir form şeması çıkarırken - var olmaları durumunda - anılan form öğelerinin hangi sırayla geldiklerini tespit etmekte birçoğumuz büyük bir problem yaşamaz. Esas sorun, detaylı bir form analizi yaparken, bu öğelerin başlangıç ve bitiş noktalarının tespitinde yaşanır.

Söz gelimi, gelişme bölümünden hemen önce duyulan bir tema tekrarını düşünelim. Bu tekrar gerçekten bir tema tekrarı mıdır, ya da koda olarak mı değerlendirilmelidir? Hatta gelişme bizzat bu tema tekrarıyla başlıyor olabilir mi? Üzerinde doğru bir karar verememiz durumunda bizleri yanlış bir form tespitine yönlendirebilecek bu veya benzeri kritik noktalara sahip eserlerde, detaylı bir analizin gerekliliği daha da büyük önem taşır.

Mimari niteliklerin ayrıntılarda gizlendiği eserlerin ilk akla gelen bestecilerinden birisi de Johannes Brahms'tır. Bu çalışmada "Senfoni, Nr. 1, Op. 68, IV"te Gelişme bölümünün başlangıç noktası çok katmanlı analiz şeması ışığında aranacak ve doğru bir tespitin ne tür yanılsamaların önüne geçebileceği tartışılacaktır.

Anahtar Sözcükler: *Johannes Brahms, Senfoni Nr: 1, Op.68/IV, Çok katmanlı analiz şeması, Gelişme başlangıcı.*

Abstract

Bridge, secondary theme, development, or coda …While carrying out the basic form elements of a composition, most of us do not experience any difficulty. Mostly the problem occurs in detecting the beginning and ending points of an element while performing a detailed and comprehensive analysis.

For instance, handle a theme repetition composed just before the development. Should we consider it as a theme repetition, or may it be a coda of the exposition? Even could itself be the beginning of the development? Compositions possessing such phenomena require a detailed analysis in order to avoid making an improper inference.

The architectural style is hidden in details in Johannes Brahms's compositions. In this study, the beginning of the development in 4th movement of "Symphony, Nr. 1, Op. 68" is going to be spotted scrupulously in light of the multi-layered form analysis and the benefits of a proper conduct will be discussed.

Keywords: *Johannes Brahms, Symphony Nr: 1, Op. 68/IV, Multi-layered form analysis, Development beginning.*

GİRİŞ

Uzun ölçekli eserlerde tema tekrarı neye işaret eder? Akıllara ilk olarak bu tekrarın bir "Rondo Teması"na veya "Sergi Tekrarı"na işaret edebileceği gelecektir. Sırf bu iki yanıt bile bizleri eserin formuna ilişkin iki farklı sonuca götürür. İlk yanıt bir rondo formuna işaret ederken, ikincisi akıllara sonat-allegro formunu getirir.

Mamafih cevaplar yalnızca bu iki seçenekten ibaret değildir. Bazı eserlerde *köprü* önceki tema ile birebir aynı başlayıp, yalnızca son ölçülerde farklılaşır (Schoenberg, 1970: 180). Benzer biçimde "yalancı sergi tekrarı [false-recaputilation]" olması durumunda da tema tekrarı tonikte başlar ve ilerleyen ölçülerde gelişme gösterir (Hepokoski ve Darcy, 2006: 222). Hatta nadiren de olsa bazı eser kodalarının hemen başlangıcında, eserdeki bir temanın aynı tondaki tekrarı yer alabilir. Böyle durumlarda, kolaylıkla tespit edilemediğinden kodanın kesin başlangıç noktası için ek bir çalışma gerekliliği doğar (Caplin, 1998: 181).

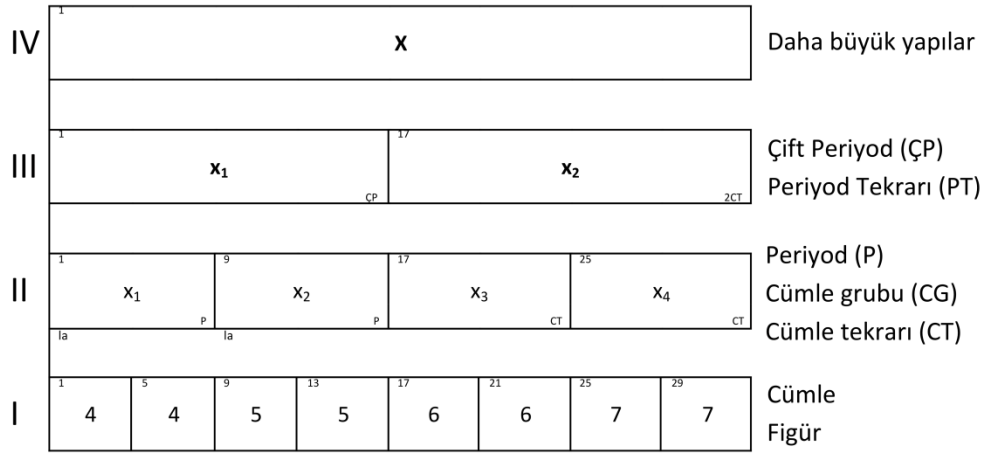
Benzer bir durum "Brahms, Senfoni, Nr. 1, Op. 68, IV"te de gözlenmektedir. 61. ölçüde başlayan ve Brahms'ın Beethoven'a saygı duruşu olarak da nitelendirilen (Rifai, 2018: 39) ünlü tema[92] ilerleyen ölçülerde bir kez daha tekrar eder. Söz konusu tema tekrarının[93] bağımsız bir "tema tekrarı" hüviyetinde mi, yoksa Gelişme başlangıcı olarak mı değerlendirilmesinin gerektiği, dikkatli irdelenmesi gereken bir sorun niteliğindedir.

Doğru tespiti yapmak için çalışmada "Çok Katmanlı Analiz Şeması" kullanılacaktır.

YÖNTEM

Bir örneği Tablo 1'de paylaşılan "Çok Katmanlı Analiz Şeması", en basit tanımıyla, küçükten büyüğe tüm form öğelerinin hiyerarşik olarak görülebildiği bir şemadır.

Tablo 1. Çok Katmanlı Analiz Şeması Örneği



Buna göre cümle ve figürler birinci düzeyde (I); periyod (P), cümle tekrarı (CT) ve cümle grubu (CG) ikinci düzeyde (II), çift periyod (ÇP) ve periyod tekrarı (PT) üçüncü düzeyde (III), daha büyük öğeler ise dördüncü düzeyde (IV) yer almaktadır [94].

Şemada cümleler alışılmışın tersine harflerle değil, rakamlarla adlandırılmakta; harflerin kullanımı ise daha büyük form öğelerinin adlandırılmasına bırakılmaktadır.

Hücrelerin sol üst köşesindeki rakamlar, ilgili form öğesinin başladığı cümleyi gösterir. Sağ alt köşede ise, form öğesinin kısaltmasını temsil eden harfler yer alır.

---

[92] Çalışmada bundan sonra **Tema$_1$** olarak adlandırılacaktır.

[93] Çalışmada bundan sonra **Tema$_T$** olarak adlandırılacaktır.

[94] Kavramlara ilişkin tanımlara çalışmanın ilerleyen sayfalarında yer verilecektir.

İlgili form öğelerinde hakim olan tonlara ise hücrelerin altında, sol tarafta yer verilmiştir. Tonların belirtilmesinde tonun minör olması durumunda, ilk harfin küçük olduğu gösterim benimsenmiştir [95].

Çalışmanın ilerleyen kısımlarında öncelikle $Tema_1$'in armonik ve form analizlerine yer verilecektir. Ardından $Tema_T$'nin analizleri yapılacak ve bu analizler karşılaştırılarak bir sonuca varılacaktır.

ANALİZ

61. ölçüde başlayan $Tema_1$ 33 ölçü sürmektedir. Cümle kapanışlarının, hazırlanışlar da dahil edilerek, armonik analizleri yapılmış ve bu haliyle temanın notası[96] Görsel 1'de paylaşılmıştır.

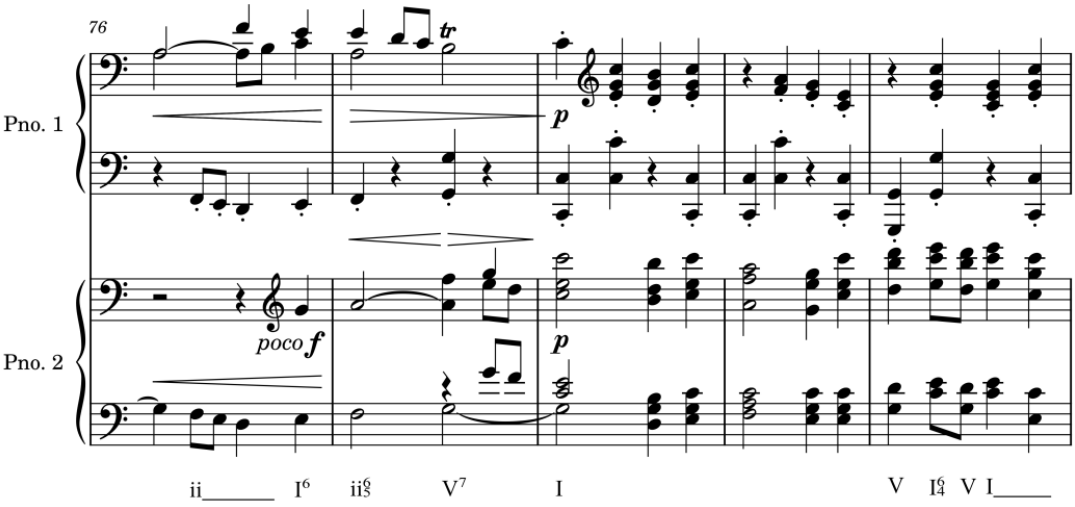
Görsel 1. Brahms, Op.83, IV, $Tema_1$



[95] Bu form analizi yaklaşımına dair daha detaylı bilgi edinmek için, tarafımızca hazırlanan "Müzik Formları Öğretiminde Yeni Bir Yaklaşım: Çok Katmanlı Analiz Şeması" (Koçaslan ve Berki, 2016: 439-442) isimli çalışma incelenebilir.

[96] Nota yazımında, analizin daha kolay takip edilebilmesi amacıyla, eserin N. Simrock editörlüğünde hazırlanan 1891 tarihli iki piyano transkripsiyonu esas alınmış ve cümle bağları dahil edilmemiştir.


71
Pno. 1
Pno. 2
sf
sf
V7/vi V2/vi vi6 V/vi vi___ IV___


76
Pno. 1
Pno. 2
tr
p
poco f
p
ii_____ I6 ii65 V7 I V I64 V I_____



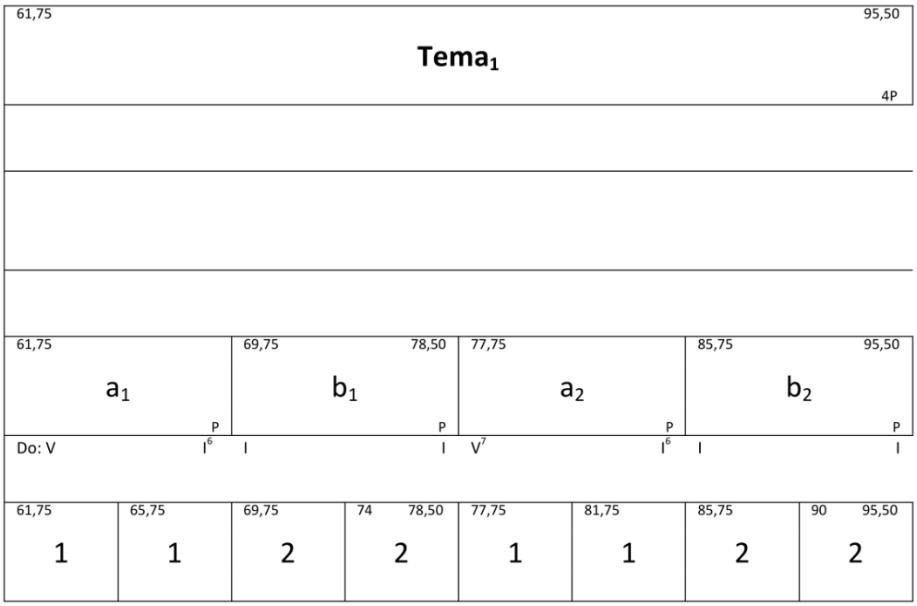
Yapılan analiz birinci düzeyde 8 cümlenin varlığını gözler önüne sermektedir. Cümleler arasındaki ilişki incelendiğinde ise her iki cümlenin ikinci düzeyde bir periyod oluşturduğu görülür. İlk cümle 65. ölçüde dominant derecesinde, ikinci cümle ise 69. ölçüde birinci çevrim tonik akorunda sonlanmaktadır. Bu durum aralarındaki öncül-soncul ilişkisini kuvvetlendirir ve kolaylıkla periyod olarak tanımlanmalarını sağlar (Stein, 1999: 37). Benzer ilişki geri kalan altı cümle arasında da görülür. Söz gelimi,

üçüncü cümle 73. ölçüde alt-dominant derecesinde sonlanırken, takip eden dördüncü cümle 78. ölçüde tonik akorunda sonlanmaktadır.

Bu veriler doğrultusunda, birinci düzeydeki 8 cümlenin, ikinci düzeyde 4 periyoda temel oluşturduğu kesin bir biçimde saptanabilmektedir. Cümleler "1" ve "2" olmak üzere iki tiptir. "1 tipi cümle"lerin meydana getirdiği periyodlar "a" ile gösterilirken, "2 tipi cümle"lerin meydana getirdiği periyodlar "b" ile gösterilmiştir.

Bu bulgularla oluşan form şablonu[97] Tablo 2'de paylaşılmıştır.

Tablo 2. Tema$_1$ Form Şablonu: I., II. ve IV. Düzey



Bu noktada akıllara gelecek soru, benzer bir ilişkinin periyodlar arasında da olup olmadığıdır. Zira bunun neticesine bağlı olarak nihai form şablonun toplam üç mü, yoksa dört düzeyden mi oluşması gerektiği netlik kazanacaktır.

İlk bakışta a$_1$ ve b$_1$ periyodlarının ikisinin de tonikte sonlanıyor oluşu (a$_1$ periyodu I^6, a$_2$ periyodu ise I akorunda) aralarında güçlü bir öncül-soncul ilişkisi olmadığı izlenimini doğurabilir. Ancak söz konusu kesitler daha detaylı incelendiğinde farklı bir tabloyla karşılaşılır.

Sekiz ölçülük a$_1$ periyodu tonik ve dominant akorlarının hakimiyetindedir ve sonundaki eksik otantik kadansa gelinirken de yalnızca bu akorlar kullanılmıştır. Dahası, bas partisine bakıldığında bu sekiz ölçü boyunca yalnızca I. ve V. derecelerin kullanıldığı göze çarpar.

b$_1$ periyodunun ilk cümlesiyle birlikte, a$_1$ periyodunun tersine, I ve V dışındaki derecelerin de kullanıldığı daha hareketli bir bas partisiyle karşılaşırız. b$_1$ periyodunun sonundaki tam otantik kadansa ise, 76. ölçünün ortası itibariyle başlayan *güçlü* bir hazırlıkla varıldığı aşikardır.

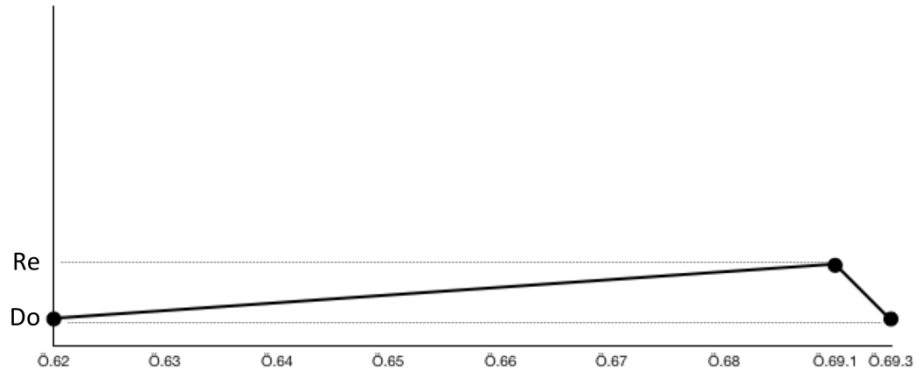
Caplin (1998: 65) on altı ölçülük yapılanmalarda ilk yarının, beklenildiğinin tersine, her zaman yarım kadansta değil, zaman zaman eksik otantik kadansta da sonlanabileceğini; ancak kapanışın mutlaka daha *güçlü* nitelikte bir tam otantik kadansla

[97] Form şablonunun bazı hücrelerinde sağ üst köşede de ölçü numarası yer almaktadır. Burada "bir cümlenin bitiminin, bir sonraki cümlenin başlangıcından sonra gerçekleşmesi" olarak açıklanabilecek *phrase elision* söz konusudur (Gauldin, 2004: 190).

yapılması gerektiğini vurgular. Bu bilgi ışığında değerlendirildiğinde sekiz ölçülük a_1 periyodunun eksik otantik kadansla sonlanıyor oluşunun, olası bir on altı ölçülük yapının ilk yarısı olarak değerlendirilebilmesine engel teşkil etmeyeceği sonucu çıkar.

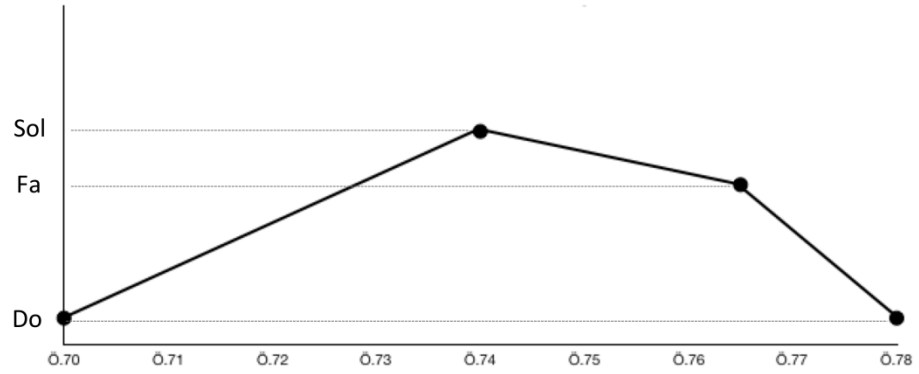
İlgi çekici bir sonuçla ezgi yapılanmaları incelendiğinde de karşılaşırız. Kennan (1999: 5) ezgi konturlarından bahsederken dinleyicinin merak duygusunu uzun süre sürdürebilmek için etkili bir yol olduğundan, tepe noktasına ezginin ikinci yarısı içerisinde ulaşma tercihinin bestecilerce en sık başvurulan yöntem olduğunu belirtir. Buradan hareketle a_1 periyodunun genel hatlarıyla ezgi konturunu incelediğimizde Grafik 1'deki yapıya ulaşırız.

Grafik 1. Ezgi konturu: a_1 periyodu



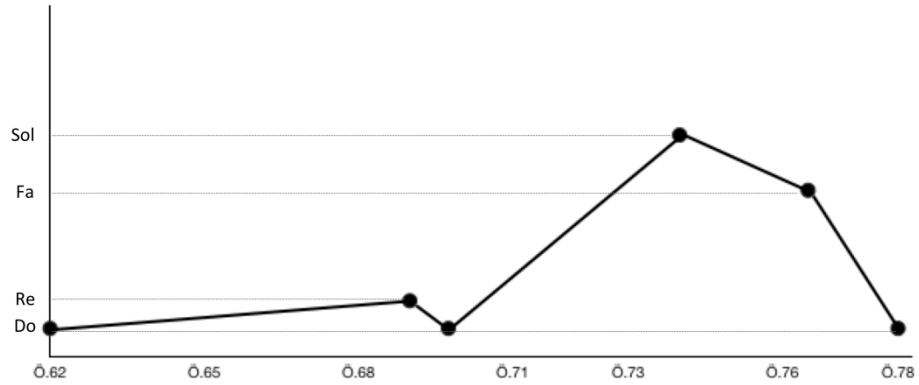
Buna karşılık b_1 periyodu için ise Grafik 2'teki yapı karşımıza çıkar.

Grafik 2. Ezgi konturu grafiği: b_1 periyodu



a_1 periyodu için çizilen Grafik 1'e baktığımızda belirgin bir tepe noktasının söz konusu olmadığını ve ezginin tonik derecesinden çok uzaklaşmadığını söyleyebiliriz. Grafik 2 ise b_1 periyodunda tepe noktasına, Kennan'ın (1999: 5) genellediği biçimde ikinci yarıda değil, tam ortada ulaşıldığını gösterir. Ancak; her iki grafiği birleştirdiğimizde, 16 ölçülük ezgi için Grafik 3'te sergilenen çok çarpıcı yapıyla karşılaşırız.

Grafik 3. Ezgi konturu grafiği: 62 ile 78. ölçüler arası



Söz konusu ölçülerin oluşturduğu yapı üzerinden konuşacak olursak, ezginin ilk yarısında tonik derecesi çevresinde yapılan gezinmenin bir sunum niteliğinde olduğu; ikinci yarıda ise ezginin geliştirildiği ve tepe noktasına varıldıktan sonra tekrar tonik sese dönüldüğü söylenebilir. Söz konusu gelişme, çalışmada daha önce altı çizilen bas partisindeki hareketlilikle de desteklenmektedir.

Tüm bu veriler değerlendirildiğin a_1 ve b_1 periyodları arasında güçlü bir öncül-soncul ilişkisi olduğu ve üçüncü düzeyde Stein'in (1999: 51) tanımıyla bir çift periyodun varlığından bahsedilebileceği rahatlıkla söylenebilir. Böylece $Tema_1$ dördüncü düzeyde, **a_1** ve **a_2** çift periyodlarının oluşturduğu bir "çift periyod tekrarı (ÇPT)" olarak nitelendirilebilir.

Bu veriler ışığında $Tema_1$ için oluşturacağımız nihai form şablonu Tablo 3'teki gibi olacaktır.

Tablo 3. $Tema_1$ Form Şablonu: Tüm Düzeyler

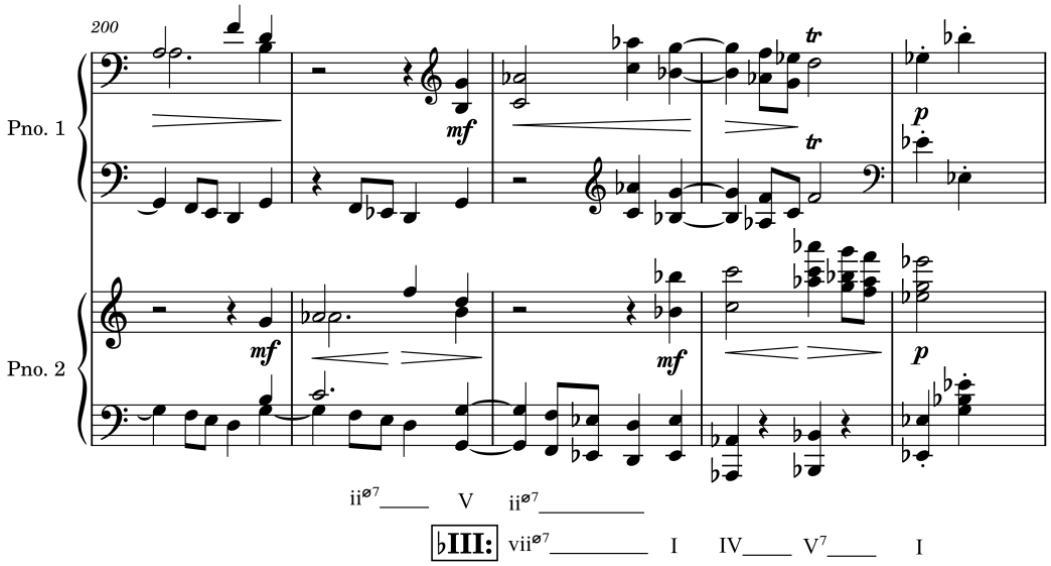
61,75 **Tema$_1$** 95,50 ÇPT							
61,75 **a_1** 78,50 ÇP				77,75 **a_2** 95,50 ÇP			
Do: V I				V^7 I			
61,75 a_1 P		69,75 b_1 78,50 P		77,75 a_2 P		85,75 b_2 95,50 P	
Do: V I^6		I I		V^7 I^6		I I	
61,75 1	65,75 1	69,75 2	74 78,50 2	77,75 1	81,75 1	85,75 2	90 95,50 2

185. ölçüde başlayan tekrarın bağımsız bir "tema tekrarı", bir başka deyişle $Tema_T$ hüviyetinde değerlendirilebilmesi için; en küçük, a ve b periyodlarının birleşiminden mütevellit bir "çift periyod" olması gerekmektedir. Zira tek başına a periyodu bir sunum niteliğinden öteye gidememekte; bununla birlikte b periyodu ise, yalnızca a'nın hazırladığı zemin üzerinde gelişebilmektedir.

Tema$_T$'nin notası, cümle kapanışlarının armonik analizleriyle birlikte, Görsel 2'de paylaşılmıştır.

Görsel 2. Brahms, Op.83, IV, Tema$_T$





Analiz 185,75. ölçüden başlayan 8 ölçülük bir a_3 periyodunun varlığını gözler önüne sermektedir. Böylelikle olası bir çift periyodun hazırlığı gerçekleşmiştir. Ancak bu başlangıç, $Tema_1$'dekine benzer biçimde, bir b_3 periyoduyla geliştirildikten sonra, Do Majör tonunda güçlü bir kadansla sonlanır mı? Bir başka deyişle, $Tema_T$ için Tablo 4'teki form şablonundan söz etmek mümkün müdür?

Tablo 4. $Tema_T$ için Olası Form Şablonu

185,75 — 202,50: **a_3** — ÇP			
Do: V — I			
185,75: a_3	193,75 — 202,50: b_3		
Do: V — I	I — I		
185,75 — 189,75: 1	189,75 — 193,75: 1	193,75 — 198: 2	198 — 202,50: 2

201. ölçüye kadar baktığımızda bu sorunun yanıtı "evet" gibi görünebilir. Ancak besteci, tam da $Tema_T$'nin kapanışına gelmişken, $ii^{Ø7}$ akorunu bir pivot karışım akoru olarak kullanmak suretiyle, "Do Majör" tonundaki yapıyı ustalıkla "Mi bemol Majör" tonuna taşır ve kapanış bu tonda gerçekleşir.

SONUÇ

185,75. ölçüde başlayan yapı her ne kadar bir "çift periyod" görünümünde başlasa da, tonikte sonlanmamaktadır. Brahms yarattığı beklentiyi son ölçülerde bozmuş; başlanılan derece, güçlü bir kapanış yapılmadan bir başka dereceye taşınmıştır. Eserin sonraki ölçülerinde de benzer ton değişimleri devam eder. Dolayısıyla 185,75. ölçü "Gelişme" bölümünün başlangıcı olarak değerlendirilmelidir.

Bu ve benzeri sorunlara sahip eserlerde derinlemesine bir analizin gerekliliği aşikardır. Çalışmada "Çok Katmanlı Analiz Şeması"nın kullanılmasıyla, form öğeleri tüm detaylarıyla gözler önüne serilmiş ve aralarındaki ilişki ortaya koyulmuştur. Böylelikle çalışmada yanıtı aranan soru çözüme kavuşturulmuş ve benzer durumların olduğu başka eserlerde de bu yönteme başvurulabileceği bir kez daha görülmüştür.

Bu çalışmanın bir başka getirisi de, literatürde yer alan ve Brahms'ın *mimari* dehasını kanıtlayan sayısız bulguya yaptığı ufak katkı olmuştur.

KAYNAKÇA

Brahms, J. (1891). *Erste Symphonie* [Senfoni Nr.1, Op.68] [İki Piyano Transkripsiyonu]. Berlin, N. Simrock (Eserin ilk basım yılı 1877).

Caplin, W. E. (1998). *Classical Form: A Theory of Formal Functions fort he Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, New York, Oxford University Press.

Gauldin, R. (2004). *Harmonic Practice in Tonal Music* [2. bs.], New York, W. W. Norton & Company.

Hepokoski, J. ve Darcy, W. (2006). *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*. New York, Oxford University Press.

Kennan, K. (1999). *Counterpoint* [4. bs.], New Jersey, Prentice-Hall.

Koçaslan, G. ve Berki, T. (2016). Müzik Formları Öğretiminde Yeni Bir Yaklaşım: Çok Katmanlı Analiz Şeması, Yrd. Doç. Dr. Emrah Lehimler ve Yrd. Doç. Dr. Koray Çelenk (Editörler). *I. Erzurum Ulusal Müzik Bilimleri Sempozyumu Bildiri Kitabı Cilt I*, Erzurum, Türkiye (s. 439-453).

Rifai, A. (2018). A Tale of Two Finales: "Correcting" the Ninth in the Finale of Brahms's First Symphony. *Journal of Arts and Humanities*, 7(10), s. 38-52.

Schoenberg, A. (1970). *Fundamentals of Musical Composition*, Londra, Faber&Faber.

Stein, L. (1999). *Structure & Style: The Study and Analysis of Musical Forms* [Genişletilmiş baskı], Miami, Summy-Birchard Music.

Geleneksel Medyadan Yeni Medyaya, Kullanımlar Doyumlar Yaklaşımında Müzik Dinleme Alışkanlıkları

The Music Listening Habits From Conventional Media to New Media with "Uses and Gratifications" Approach

Gökhan ALTINBAŞ
Trabzon Üniversitesi
gokhanaltinbas@trabzon.edu.tr

Abstract

This study reveals the periodical changes in the music listening habits from conventional media to new media in the context of Elihu Katz's "Uses and Gratifications" approach. It covers the period from the pickup period to cassettes, CDs, and the use of music on today's digital media platforms. Music listening habits that beginning with the pickup continued with cassette players and stereo players. Listening to mobile and individual music, which later began with the Sony Walkman, has radically changed people's listening habits. The possibility of listening to music mobilized and individually, which later began with the Sony Walkman, has radically changed people's listening habits. In the 1980s and 90s, while pickups were replaced by cassette players, accessing posibilities of the period led people to interact with cassettes. In addition, growing artists and albums have encouraged listeners to mix cassettes with different names and songs. In addition, the number of artists and albums that increased in time encouraged the listeners to mix cassettes with different singers, bands and songs. With the emergence and spread of music TV channels in the following period, the period of video clips began that brought listeners together with music videos. With the use of computer and internet technologies, cassettes have been replaced by CDs, and access to music has become easier thanks to P2P (peer-to-peer file transfer) programs. Media patronage when a few music TVs existed was replaced by global media patronage with digital, social media platforms such as Youtube and Spotify, and the algorithms of these programs led to the so-called intended music listening.

Keywords: *Conventional Media, İnternet, Listening Habits, New Media, P2P, Uses And Gratifications.*

Özet

Bu çalışma geleneksel medyadan, yeni medyaya müzik dinleme alışkanlıklarının dönemsel olarak değişimlerini Elihu Katz'ın "Kullanımlar Doyumlar" yaklaşımı bağlamında ortaya koymaktadır. Dönemsel olarak pikap döneminden, kasetlere, CD'lerden günümüz dijital medya platformlarında müziğin kullanımına kadar olan süreci kapsamaktadır. Pikap ile başlayan birlikte müzik dinleme alışkanlıkları kaset çalar ve müzik setleriyle devam etmiştir. Daha sonra Sony Walkman ile başlayan mobil ve bireysel müzik dinleme imkanı, insanların müzik dinleme alışkanlıklarını kökten değiştirmiştir. 1980'ler ve 90'larda pikaplar yerini kaset çalarlara bırakırken dönemin erişim standartları insanların kasetlerle etkileşimde olmasına sebep olmuştur. Ayrıca, zamanla sayıca artan sanatçı ve albümler dinleyicileri farklı isim ve şarkıları bir araya getirdikleri karışık kasetlere teşvik etmiştir. İlerleyen dönemde müzik Tv kanallarının ortaya çıkması ve yaygınlaşması ile dinleyicileri müzik videolarıyla buluşturan klip dönemi başlamıştır. Bilgisayar ve internet teknolojileriyle kasetler yerini CD'lere bırakmış, P2P (kişiden kişiye dosya aktarımı) programları imkanları dahilinde müziğe erişim gitgide daha kolay bir hale gelmiştir. Az sayıda müzik Tv'lerinin var olduğu dönemdeki medya patronluğu yerini Youtube, Spotify gibi dijital, sosyal medya platformlarıyla küresel bazda bir medya patronluğuna bırakmış ve bu programların algoritmalarıyla sözde müzik dinleme özgürlükleri ortaya çıkmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Dinleme Alışkanlıkları, Geleneksel Medya, İnternet, Kulanımlar Doyumlar, P2P, Yeni Medya.*

PROLOGUE

In the communication process, the concept that expresses the time, space, and process of the message to the intended person, group, or users is called reception. In the transition period from traditional media to new media, the reception has changed drastically. Along with this change, the audience has been transformed into users, and a transgenerational classification has been made as digital immigrants and digital natives. How both generations use traditional and new media are different from each other, and they also have common practices and habits in transitional periods.

In this context, it is very important to reveal the periodical change of these habits to understand the process of change and its causes. The new media tools, which have been constantly changing since the 2000s, clearly reveal the momentum of the change. One of the most popular digital chat applications of the period, mIRC left its place to MSN Messenger within 2-3 years, and MSN Messenger users have transferred to Facebook, which was founded by Michael Zuckerberg within 3-4 years.

Today, while the average age of Facebook users is increasing rapidly, younger people are showing interest in Instagram, Twitter and Tiktok which are more suitable for their usage needs. While examining the change in music listening habits over four different periods (LP, cassette-CD, P2P, digital media platforms) just like the change of digital media over time, the approach of the audience/listener and later “users “to the media in line with Elihu Katz's “Uses and Gratifications Approach” demands and changing usage habits are revealed.

In the study, the relationship between people and things was also examined with a different approach. From a point on, human turns into a "personal object" in Habermas's point of view, Because for an individual who senses the reaction to his actions, the object becomes the "significant other", while the interaction with a certain object contributes to the formation of identity of people. Studies examining the relationship between things and the persona show that things are a part of the self, a kind of extension (Csikszentmihalyi & Rochberg-Halton, 1981:145).

USES AND GRATIFICATIONS THEORY

American Psychologist Elihu Katz, in his theory, that he put forward for the first time after World War II. Diverging from other media effect theories that question "what does media do to people?", UGT focuses on "what do people do with media?" It postulates that media is a highly available product and the audiences are the consumers of the same product. According to Katz, “people have needs of social and psychological origin.” That's why people make some expectations from the media and other sources to meet their needs. UGT also discusses how users deliberately choose media that will satisfy given needs and allow one to enhance knowledge, relaxation, social interactions/companionship, diversion, or escape.

Some of these needs are met, but some unintended and undesirable results may also occur with the influence of the media. The uses and gratifications approach, which is a functionalist approach to mass media in terms of people's needs and motivations, is related to what people use the media for and for what function, rather than the effects of media and media tools on people.

CONVENTIONAL MEDIA

Conventional media as we know are communication channels or means produced by generally specialized people with a common broadcast structure that does not have

direct communication between the receiver and the transmitter, conveying the same message to each individual. Conventional, which has a one-way broadcasting structure, is under the auspices of private companies or the public. Conventional media products cannot be changed after they are published, only corrections can be made by a disclaimer. Recipients need a third-party channel (phone, mail, message) to reach conventional media broadcasters. Regarding the music listening habits, We can start with vinyl or we can call this period as vinyl period.

Vinyl Period

Acetate Disks were replaced by 33 BMP vinyls in the 1960s. After the records called Long Play, new inventions in record production techniques increased the quality standards with different recording systems such as 'High Fidelity' and 'Stereo'. Developing systems have provided easier access in terms of personal uses, and people's habits of listening to music together, which existed in the pick-up period.

Cassette Tape

In the early 1990s Turkey, people could listen to the music offered to them via TV and radio. Obtaining an album of any artist was difficult considering the conditions of the period. Before the release of albums in the early 1990s, announcements were made on TVs and radios or by the culture and art newspapers and magazines. Seeing the news about upcoming albums in music magazines, which was one of the channels for people to get news about music at that time, was completely based on the bilateral relations between the media bosses and the artists. These magazines, which spread the news of the popular names of the period, had a monopoly on this issue. Considering the state of music technologies at that time, releasing an album as it is now required a large-scale production besides album release dates could be postponed constantly. Furthermore in the 1990s, it was difficult for the listener to access the music albums as well as to publish an album.

The compact cassette or tape cassette is an analog magnetic tape recording format for audio recording and playback. It was developed by the Dutch company Royal Philips in Belgium by Lou Ottens. Although battery-operated stereos offer limited mobile listening opportunities, with the production of Sony TPS-L2, the first Walkman model produced by Sony in 1979, the listening habit gave way to the habit of mobile and individual listening (Photo 1). Sony Walkman was released in Turkey a long time after Japan, America, and Europe. However, at the time the Walkman was launched, batteries were not a cheap source of energy. For this reason, an alternative solution method was presented to us in order not to use batteries while playing tapes, forward or rewinding, "a duo consisting of pen and tape"(Photo 2).

Photo 1: Sony TPS-L2



Photo 2: Pencil and Cassette



Bootleg Album, Mixed Tapes

Producers and companies that have increased over time have led to the release of many artists and albums. The increase in the numbers of artists and albums has led people who want to follow and listen to these albums to create bootleg albums through stereos to obtain them with a cheaper way. In addition, there has been a habit of producing a mixed tape that collects the works of different albums and singers. Even though the listeners created their free music listening opportunity with the mixed tapes they created, they still could not escape the fact that it was pretty expensive and difficult. Music producers, who struggled with piracy for years, created mixed albums in which they gathered the works of various artists over time, as they could not interfere with the mixed tapes that people created in their own homes with their stereos.

Photo 3: Bootleg Album

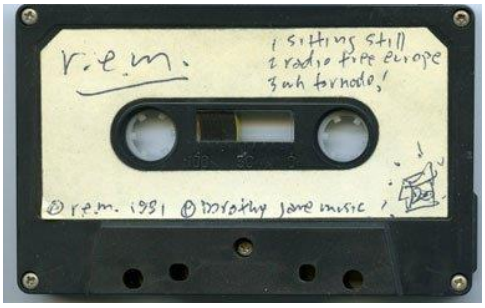


Photo 4: Mixed Tapes



NEW MEDIA

New media, unlike old or conventional media, are digital-based, has synchronized communication elements, are wide-capacity, multi-layered, and has multimedia communication channels and tools where interaction takes place at high speeds (Chandler & Munday, 2018:447; Vardal, 2015: 132)

Considering its evolutionary process, the preparatory phase of the new media is the modern digital computers that emerged in the mid-20th century from the mechanical computer “Analytical Machine” designed by Charles Babbage and the invention of “Daguerrotype” by Louis Daguerre. encompasses an ongoing process until its development. While the analytical machine is the pioneer of computer technologies that have survived to the present day, Dagerotip has enabled moving images, sound, and text to be used and stored in different forms. (Başlar, 2013:823).

While the media produced with digital technologies such as VCD, DVD, Blu-ray Disc, GSM, GPRS, Internet and creating a bilateral relationship between the content producer and the consumer is called "new media" or "digital age", mass media such as newspapers, magazines, radio and television are called “old”, “conventional media” or “traditional media”. The role of mass media, which changes in terms of structure and method, plays an important role in making this distinction (Çakır 2007:149).

New media differ from old media in several ways. The most important features of new media are service feedbacks and participation. The most frequently used of these services are ‘Like’, ‘Comment’ and ‘Share’. New media creates a connected environment with social media platforms and allows users to reach a general audience and take an active role in this process.

With the new media, the audience has turned into users, and in the audience reception process, it has become a prosumer (producer+consumer). This change of the

new media has also caused the digitalization of cultural products and ensured the massification of cultural products with the reproduction of them.

Internet and Rapidly Increasing Accessibility

The first steps of the internet, which is the most important element of the new media, into our lives almost coincide with the active use of CD-DVDs (reading and writing). In the times when internet speeds did not reach megabits, people started to create archives through CDs and DVDs containing hundreds of mp3-format songs. However, in order to reach these mp3s, Audio CDs had to be converted to mp3s. Music listening habits in this period turned into archiving within the scope of access possibilities, and the songs obtained were started to be collected and archived rather than being listened to.

Peer To Peer (P2p) Period

Bauwens described P2P as a special form of network based on the default coordination of its participants, organized through the free co-operation of equals in terms of the fulfillment of a common task for the creation of a common good. P2P is a network, not a hierarchy; it is not centralized, it is not centralized; it is a special form of network that uses distribution intelligence: intelligence is not located in any center, but everywhere, around the system.

Peer-to-peer (P2P), which means user to user, is a sharing organization where users can simultaneously present their digital data to each other through a network-based program. 'P2P' is the new technological paradigm of the organization of information and communication infrastructure, which is the foundation of Post-industrial society. As a network of networks, the Internet is the expression of this paradigm, and peer-to-peer is a 'distribution mechanism'.

The mechanisms of P2P file-sharing systems such as Bittorent, Napster, Limewire, Emule, KaZaa, Soulseek, and AudioGalaxy do not have any centralized (bureaucratic) control and command center. This situation makes access to information uninterrupted despite the attempts to prevent it (Yayla, 2014:13).

Youtube and Algorithms

Youtube and similar platforms, which use the words searched by users statistically through certain algorithms and share according to the results of these algorithms, bring up the songs we are looking for. This feature, which can be seen as a kind of exposure, brings us some artists and songs with the suggestions of the pieces listened periodically according to the release date, genre, region. In the following period, Youtube channels, which became monopolized through the advertisements of large production companies, highlighted the names and works presented in line with financial resources and continue to do so today.

Youtube, which is one of the most used digital platforms in the world in terms of the promotion and sharing of musical works, has allowed sharing the works of the artists with or without clips for free (voluntarily) for the public. Later, Youtube started to guide users while listening to music by bringing suggestions to users through certain algorithms. It automatically plays the next song (unless the autoplay option is turned off) as soon as the song is finished, via the "Next" or "Recommended for you" sections on the right tab.

This redirection limits the freedom of personal music listening by manipulating the music listening decisions of the users. These algorithms, which seemingly offer a wide network of options that are supposedly offered to users that they can freely use, actually

cause users to like, share and comment in masses. Thus, while the popular ones grow rapidly like a snowball, the works without financial investment are left to their fate with low listening numbers. Music platforms such as Spotify, Youtube offer different music lists to users according to the season, special days, mood, profile, regions, daily activities such as sleep, work, study, exercise, reading, and many more.

SOCIAL MEDIA PLATFORMS

Social media platforms have greatly changed digital native's music listening habits in recent years. After the rapid increase in Tiktok and Instagram users, stories and reels features allow users to add songs to their posts with only one click. With the addition of these features emerged the concept called the challenge. Now we can see a new challenge almost every week. The habit of using music as a part of the production in their posts, apart from listening to them, made all Tiktok and Instagram users both more active and more creative.

Especially with pandemic social media platform uses increased tremendously. Challenges in Instagram and Tiktok caused huge trend waves by users. These challenges became more powerful than a huge advertisement campaign for an album or a song or an artist.

An example of a challenge's effect to listen or view numbers in youtube or Spotify;

The young amateur rap singer Millie B. released her new song 'soph Aspin send' and took a video in a supermarket. The video was watched 25.000 times 3 months after the release. Later a Philipino-American Tiktoker "Bella Poarch" used a small part of this song "M to the Bees" part and made a challenge. In the challenge video Poarch has used a very popular eye-tracking effect in TikTok. After the challenge video clip of the song listened to it 10 million times in a month. And Poarch's challenge video was watched 610 million times.

Dance Challenges

Dance challenges have changed the music listening habits of people using Tiktok and Instagram in two ways. The first is to get involved in the music by dancing. The second is the way to discover new dance music. The common feature of these videos is that the dance choreography is very easy. So it makes it easier to spread the challenge along with the videos. After these dance challenge videos, viewing or listening numbers of dance songs increased excessively. We can see all information in the interaction metrics of Youtube analytics how these challenges affect view numbers.

Shuffle dance or shuffling is the most popular challenge dance on social media. Along with these challenges, people can learn how to dance via shuffle tutorials and they create new dance challenges. They also have terminology for movements like running man or hell twist. All around the world. Dance ateliers and courses were founded for these challenges. Fenomen Akademi is Turkey's first TikToker or Instagramer academy. Academy members take education for gestures, mimics, acting, singing, etc.

It can be seen obviously, all of these Tiktokers or Instagramers are digital natives. It's difficult to find users older than 40. It is also related to the uses and gratifications theory because these young people do not prefer to use Facebook anymore because of the gratification. Because Facebook shares are not satisfying this generation anymore.

CONCLUSION

From Vynils to cassettes, from CDs to cloud-based digital resources, we can see people's keeping up with technological developments and their effects on their behavior patterns in their music listening habits. Collective listening habits of the pickup era gave way to individual and mobile listening habits with Sony Walkman and headphones.

With the emergence of the Internet and the increase in download and upload speeds, it has become easier to access music pieces that have turned into digital data, and the number of works offered to people has increased. As a result of this increase, the habits of listening to music in the cassette tape period have changed and archival habits have emerged. With the spread of P2P programs, file sharing between people has provided global access to musical works, and the music styles and diversity that people listen to have increased.

The arrival of diversity, along with the use of artificial intelligence, has brought various algorithms to digital platforms. Applications and social media platforms that work with these algorithms reveal musical pieces that have the potential to listen and somehow manipulate our listening habits.

The artists or songs presented were also determined by the media bosses as a result of a certain financial investment. In the following period, with the frequent use of the internet at home, providing easier access to musical works in the digital environment through P2P programs such as Napster and Limewire started to give people the freedom to listen to the music they wanted.

Youtube, which has started to work with different algorithms after its popularity in the last 10 years, and cloud-based music listening platforms such as Spotify and Fizy, which have become the most popular music listening tools in recent years, have started to build so-called music listening freedom for people. Besides, with the recent challenges, people's participation in music and dance has increased, and their listening habits have shifted to a different direction with trending videos.

KAYNAKÇA

Ampuja, M. & Koivisto, J. (2015). *Post Endüstriyel Toplum"dan "Ağ Toplumu"na Geçiş ve Ötesi: Enformasyon Toplumu Teorisinin Siyasi Bağlamı ve Mevcut Krizi*, Ayrıntı Dergi, 11.

Aslan, C. (2002) *Türkiye Ses Bankası ve Taş Plaklar. Türk Kütüphaneciliği*. Ankara. 83-86

Başlar, G. (2013). *Yeni medyanın gelişimi ve dijitalleşen kapitalizm*. Akademik Bilişim, 823-831.

Chandler, D., & Munday, R. (2018). *Medya ve iletişim sözlüğü*. (B. Taşdemir, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Csikszentmihalyi, M. & Rochberg-Halton, e. (1981). *The meaning of Things: Domestic Symbols and the Self*. Cambridge University Press, 12(4).

Çakır, H. (2007). *Geleneksel gazetecilik karşısında internet gazeteciliği*. Retrieved Ocak, 8(2014), 28123-149.

Çelebi, P. E. (2018). *Benlik ve Eşya İlişkisi: Kitsch-İnsana Karşı Otantik İnsan*. Onto Online Psikoloji Dergisi, 14.

Ergün, E. (2016). *Online music platforms in Turkey: example of Spotify*. The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication, 6:2.

Genel, M. G. (2012). *Siyasal iletişim kampanyalarında sosyal medyanın kullanımı (12 Haziran 2011 Seçimleri "twitter" Örneği)*. The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication, 23-31.

Kusek, D. & Leonard, G (2005). *The Future of Music: Manifesto for the Digital Music Revolution*. Berklee Press.

Ünür, E. (2016). *Geleneksel medya'nin sosyal medyayı nasıl kullandığına ilişkin bir inceleme: Dizilerin twitter kullanımı.* Türkiye sosyal araştırmalar dergisi, 20(1), 153-170.

Vardal, Z. B. (2015). *Nefret söylemi ve yeni medya.* Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 2(1), 132-156.

Vural, Z., & BAT, M. (2010). *Yeni bir iletişim ortamı olarak sosyal medya: Ege Üniversitesi İletişim Fakültesine yönelik bir araştırma.* Journal of Yasar University, 5(20).

Yayla, Y. (2014) 'Kablolu Uluslar'dan 'Wireless Özneler'e: Yeni Hayaletler. Labor Comm, 13.

Yaylagül, L. (2008). *Kitle İletişim Kuramları*. Ankara. Dipnot.

Yurdigül, Y., & Zinderen, İ. E. (2012). *Yeni medyada haber dili (Ayşe Paşalı olayı üzerinden geleneksel medya ve internet haberciliği karşılaştırması).* The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 2(3), 81-91.

URL 1 http://www.integralworld.net/bauwens2.html

URL 2 http://www.zennadanismanlik.com/kutuphane/arastirmalar.html (Erişim Tarihi: 14 Kasım 2019)

Orkestral Müzikte Yeni Tınılar: 'Geleneksel Çalgı Toplulukları ve 'Kemençe Kuartet'

New Tones in Orchestral Music: 'Traditional Orchestras and Kemenche Quartet'

Gözde ÇOLAKOĞLU SARI

İTÜ TMDK Müzikoloji Bölümü

Özet

Ulus kavramı dil, edebiyat, sanat, müzik, gelenek ve görenekler gibi birçok değeri içinde barındırabilir. Fransız sosyolog Touraine'nin (1925) söylemine göre modernleşme çabasındaki bir ülke bu sürecin idealize edildiği coğrafyadan (Avrupa'dan) ne kadar uzaktaysa ve ne denli emperyalist bir gücün tehdidi altındaysa, gelenek kavramına o kadar fazla bağlanır. Bu doğrultuda, modernleşme amacını misyon edinen birçok ülkede, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl itibarıyla toplumların kendi çalgılarının çeşitlerini ürettiği senfonik orkestralar oluşturulmuş, 'geleneksel' çalgılar farklı bağlam ve amaçlar doğrultusunda bu orkestralarda önemli işlevlere sahip olmuştur.

Bu çalışmada incelenecek örnekler üzerinden toplumlardaki ortak dil, kültür ve değerlerin birleştirilmesiyle güçlendirilen milli duyguların ulus devlet ideolojisine müzikal faaliyetler aracılığıyla nasıl hizmet ettiği anlatılacaktır. Örneklendirilen bu projelerde modernleşme sürecinde ulus bilincini kuvvetlendirmek için ulusa has ortak değerler arasından geleneksel çalgıları tercih eden bir düşünce yapısı görülür.

Geleneksel çalgılar ile batı temelli bir orkestra kurmak projesi Türk Müziği'nde de denenmiş bir projedir. Hüseyin Sadeddin Arel'in (1880-1955) Batı'ya öykünmesi ve modernist tutumu, ses sistemi ve teori çalışmalarıyla birlikte, Avrupa'nın yaylı çalgı ailesine alternatif bir ¨Türk Müziği Yaylı Çalgı Ailesi¨ imal etme projesiyle de hayat bulur. Ancak 1933'te imal edilen çalgılar Arel'in vefatıyla birlikte rafa kalkar, 1990'lı yıllarda kemençe icracısı Cüneyd Orhon (1926-2006) ve çalgı yapımcısı Cafer Açın'ın (1939-2012) çabalarına rağmen bir topluluk olarak hayat bulamaz.

2020 yılında İTÜ BAP Projesi kimliğiyle tamamlanan ¨Kemençe Kuartet¨ projesiyle de kemençe çalgısı oda müziği topluluğundan orkestraya uzanan süreçte dört temel ses sahası ihtiyacına cevap verecek şekilde tasarlanır, projelendirilir ve imal edilir. Projenin topluluğa özgü yeni eserlerin bestelenmesi, eserlerin icra edilmesinde yaşanılan güçlüklere karşı icra tekniklerin ve standartların geliştirilmesi, çalgılara uygun tel arayışlarının devam etmesi, orkestra önünde konumlanacak solo çalgılara yaylı çalgı ailesi kimliğiyle eşlik sağlanması gibi pek çok alt başlıkta devam etmesi planlanmıştır.

Bu bildiride ulus devlet ve modernizm düşüncesi doğrultusunda geleneksel çalgı topluluğu örnekleri ve ¨Kemençe Kuartet Topluluğu¨ projesi tarihsel ve müzikal perspektiflerden okunacak, orkestral düzen içerisindeki yeri değerlendirilecektir.

***Anahtar Kelimeler**: Kemençe Kuartet, Geleneksel Çalgı Orkestraları, Kemençe Beşlemesi.*

Abstract

The term nation can comprise values such as language, literature, art, music, traditions, and customs. According to the discourse of French sociologist Touraine (1925), The more distance a country in modernization process have from the center of modernization (Europe) and threat of an imperialist power the more adherence it has for its traditions.In this sense, at the end of the 19th and 20th centuries, societies formed symphonic orchestras that various kinds of their instruments are produced, and ¨traditional¨ instruments had significant functions in these orchestras for different contexts and purposes. In these examples, the ideology of ¨nation-state building¨ prevailed by combining common language, culture, values and also by strengthening

national feelings. In these projects, a westernized and modernized mindset prefers traditional instruments among the common values unique to the nation is seen. And the aim of this mentality is to strengthen the nation's consciousness.

The project that establishes a western-based orchestra with traditional instruments is also a project that has been tried in Turkish Music. With Hussein Sadeddin Arel's emulation to the West and its modernist attitude, the project ¨Turkish Music String Band Family¨ comes to life as an alternative to Europe's string family. However, the instruments produced in 1933 were shelved with Arel's death, and despite the efforts of kemenche performer Cüneyd Orhon (1926-2006) and instrument producer Cafer Açın (1939-2012) in the 1990s, they could not come to life as an ensemble.

With the Kemenche Quartet project completed as a ITU BAP Project in 2020, the kemenche instrument is designed and manufactured according to the needs of four basic sound fields in the process from chamber music to orchestra. The project is planned to continue with many sub-contexts such as composing new works specific to the ensemble, developing playing techniques and standards against difficulties in performing works, continuing the search for strings suitable for instruments and accompanying solo instruments to be positioned in front of the orchestra as string family.

In this paper, examples of the traditional instrument societies and the ¨Kemenche Quartet¨ will be read historically and musically in line with the idea of nation state and modernism. Overall its place in the orchestral order will be evaluated.

***Keywords**: Kemenche Quartet, Traditional Instruments Orchestra, Kemenche Quintet.*

GİRİŞ

Ulus kavramı dil, edebiyat, sanat, müzik, gelenek ve görenekler gibi tüm değerleri içinde barındırabilir. Fransız sosyolog Touraine'nin (1925) söylemine göre modernleşme çabasındaki bir ülkenin modernleşmenin merkezinden (Avrupa'dan) ne kadar uzaktaysa ve bir emperyalist gücün tehdidi altındaysa, gelenek kavramına o kadar bağlandığı görülür. Bu doğrultuda 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl itibarıyla toplumlar kendi çalgılarının çeşitlerini üreterek, senfonik orkestralar oluşturmuşlar, 'geleneksel' çalgılar farklı bağlam ve amaçlar ile orkestralarda önemli işlevlere sahip olmuşlardır. Bu örneklerde ortak dil, kültür ve değerler birleştirilerek ve milli duygular güçlendirilerek 'ulus devlet kurma' ideolojisi hâkim olmuştur. Söz konusu ideolojide, batılılaşarak, modernleşen ve bunu yaparken de ulus bilincini kuvvetlendirmek için ulusa has ortak değerler arasından geleneksel çalgıları tercih eden bir düşünce yapısı görülür.

Geleneksel çalgılar ile batı temelli bir orkestra kurma projesi Türk Müziği'nde de denenmiş bir projedir. Hüseyin Sadeddin Arel'in (1880-1955) batıya öykünmesi ve modernist tutumu, ses sistemi ve teori çalışmalarıyla birlikte, Avrupa'nın yaylı çalgı ailesine alternatif bir 'Türk Müziği yaylı çalgı ailesi' imal etme projesiyle de hayat bulur. Ancak 1933'te imal edilen çalgılar Arel'in vefatıyla birlikte rafa kalkar, 1990'lı yıllarda kemençe icracısı Cüneyd Orhon (1926-2006) ve çalgı yapımcısı Cafer Açın'ın (1939-2012) çabalarına rağmen bir topluluk olarak hayat bulamaz.

Bu konudaki tarihsel arka planı inceleyen, geleneksel çalgı orkestraları ve Arel'in kemençe beşlemesini analiz eden iki ayrı bildiriyi Mayıs 2012'de III. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu'nda (Kütahya) ve Ekim 2012'de 1. Uluslararası Müzik ve Kültürel Doku Sempozyumu'nda (Trabzon) sunmuştuk. O dönemde çalışmalarımız geleneksel çalgı orkestraları ve Arel'in kemençe beşlemesinin yeniden canlandırılmasına dayanmaktaydı. Bu yaklaşımı destekleyen bir adımı da 2010'da besteci Dr. Onur Türkmen'in de "Beşleme" adlı eserini icra ederek atmıştık.

2012'den sonra çalışmalarımız Batı'daki senfonik orkestralar, ses sahaları ve uygulanabilir bir modeli inşa etme yönüne doğru evrildi. İTÜ BAP Birimi'ne başvurduk. Bir yandan çalgıların projelendirilmesi, imaline ilişkin çalışmalarımız devam ederken, diğer yandan tarihsel belge ve verilerle arka planı oluşturduk. Projemizin bundan sonraki aşamalarının başlangıcı olarak kitabımızı Aralık 2020'de tamamladık.

Bu bildiride öncelikle Avrupa'da temellendirilen orkestra fikrine, çeşitli coğrafyalardaki geleneksel çalgı orkestralarına ve akabinde yaylı kuartetten yola çıkarak tasarladığımız kemençe kuartete değineceğiz.

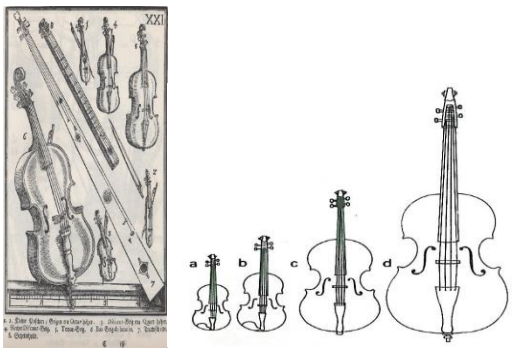
Çalgı Müziği ve Orkestra

Avrupa'da 15. ve 16. yüzyıllarda çalgı müziği sözlü müzikten ayrılmaya başlar. Erken dönem gelişiminin ardından 18 ve 19. yüzyıllar orkestranın günümüzdeki standardına evrildiği dönemleri içerisinde barındırır.

Orkestrada yer alan yaylı çalgılara baktığımızda, *rebe*c ve *vio*l ailelerini, *viola da gamba, treble viol, tenor viol, bas viol, viola da braccio, lira da braccio, viyola d'Amore* gibi çalgıların popüler olduğu dönemleri tesbit edebiliriz. Keman ailesinin temel çalgısı keman, 1550'li yıllardan itibaren günümüzdeki formuna yakın şeklini alır. Keman ailesindeki çalgıların ses sahaları doğrultusunda geliştirilmesi, kemanın gelişimiyle doğru orantılı olarak ilerler. Barok dönem orkestraları ile birlikte farklı akortlardaki çalgılara ihtiyaç duyulur, viol ve rebec varyasyonlarının ardından, keman ve ailesi orkestra içerisinde kendisine yer bulur. Yaylı çalgı topluluğu soprano, alto, bas ve kontrbas ses sahalarını karşılayacak şekilde, keman, viyola, viyolonsel ve kontrbastan oluşan kuartete evrilir.

Oda müziği ya da orkestra düzeni içerisinde keman ailesindeki bu ses sahalarının görevi ve konumu belirlidir. Bu konunun orkestra şeflerinden bestecilere, icracılardan çalgı yapımcılarına kadar özellikle bilinmesi gerekir. Günümüzde detaylı çalışmaları içeren literatüre kolaylıkla ulaşılabilmektedir. Standartları belirlenmiş, işlevselliği kanıtlanmış bir ses sahası ve akort sistemi içerisindeki orkestra düzeni geleneksel çalgı orkestralarına da model oluşturmuştur (Şekil1 ve Tablo 1).

Şekil 1. Praetorius'un Yaylı Çalgı Resimleri ve Keman ailesi (a– keman, b– viyola, c– viyolonsel, d– kontrbas) (Diagram Group, 1976: 211; Praetorius, 1996: XXI)



Tablo 1. Keman Ailesi Akort Sistemi[98]

	Akort (Hz Değerleri)				
Keman			C.A.	B.K.	B.S.
	G3	Sol	196	196	196
	D4	Re	294	293,66	293,66
	A4	La	440	440	440
	E5	Mi	659	659,26	659,25
Viyola	C3	Do	130	130,81	130,81
	G3	Sol	196	196	196
	D4	Re	294	293,66	293,66
	A4	La	440	440	440
Viyolonsel	C2	Do	65	65,406	65,41
	G2	Sol	98	97,999	98
	D3	Re	147	146,83	146,83
	A3	La	220	220	220
Kontrbas	E1	Mi	41	41,203	41,20
	A1	La	55	55	55
	D2	Re	73	73,416	73,42
	G2	Sol	98	98	98

Geleneksel Çalgı Orkestraları

Genel hatlarıyla Avrupa senfoni orkestrası örneğiyle tasarlanan geleneksel çalgı orkestralarının inşasında öncelikli amaç modernleşmek, ulus devlet olmak ve milli kimlik inşasına kültürel alanda somut adımlar atıldığını temsil eden düzenlemeleri yürürlüğe koymaktır.

Modernleşme 17. yüzyılda Avrupa'da başlayan ve sonraları neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimidir. Fransız İhtilali'nin dünya ülkelerine getirisi olan *gelenek*, *ulus* ve *millet* kavramları modernliğin de bir çeşit yorumlanmasıdır. Gelenek modernleşme sürecinde bir araç olarak sürekli vurgulanır. Bu yaklaşıma örnek olarak, aşağıda ulus devlet vurgusu ve kimliğin inşasında birleştirici ve bütünleştirici rol oynayan geleneksel çalgı orkestra ve topluluklarından örnekler incelenecektir.

[98] Frekans hesap cetveli düzenlenirken öncelikle bir referans frekans değeri belirlenir (La=440 hz gibi). Akabinde 12 sesli tamperemana göre düzenleniyorsa, bir oktav 1200 eşit parçaya (cente) bölünüp, cent üzerindeki değere göre çarpılarak seslerin frekans değerleri tesbit edilir. Seçilen yönteme ve referans sesine göre teorisyenlerin frekans cetvellerinde çeşitli yuvarlama farklılıkları oluşabilir. Bu sebeple tabloda üç ayrı bilim insanının verdiği frekans değerleri sunulmuştur ve bu referansları oldukça geliştirmek mümkündür: Açın, 1994: 210– 218– 228, Açın, 1995: 128, Kraemer, 2012, Suits, B. 1998. C.A. : Cafer Açın frekans ölçümlerini zaman zaman yuvarlayarak belirtmiştir. Tablodaki form boyu ve tel boyu ile ilgili ölçümler Açın'a aittir. B.A: Brandy, Kraemer, 2012. "Scientific Note Number": http://0.tqn.com/d/piano/1/0/T/F/– /– / Piano– Key– Names– SPN_large.png, 20.12.2012. B.S.: Suits, Bryan, 1998. "Frequencies of Musical Notes, A4 = 440 Hz", Physics of Music – Notes, Michigan Tech University, https:// pages.mtu.edu/~suits/notefreqs.html, 05.11.2019.

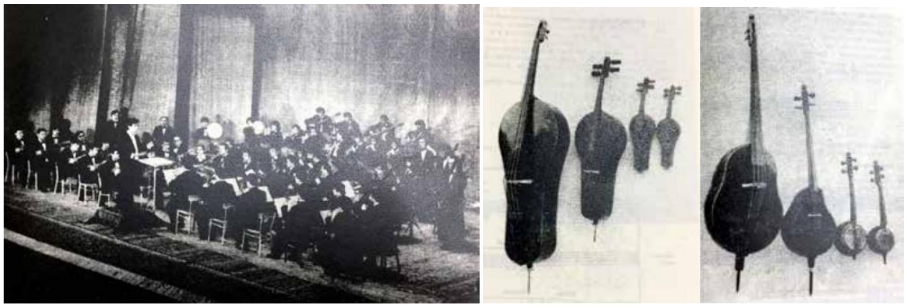
İlk olarak Vasily Vasilievich Andreyev'in (1861 – 1918) kurduğu balalayka orkestrası örneğini ele alalım. Rus keman icracısı Andreyev bir köy gezisi sırasında mızrap ile çalınan *balalayka* çalgısıyla tanışmış, sopranodan basa kadar beş ayrı ses sahasındaki balalaykadan oluşan topluluğu kurmuştur. Andreyev'in bu çabası bir konser kemancısı olarak Batı orkestrasından etkilenmesine, orkestral yapıyı iyi bilmesine ve Çarlık rejiminin sonuna yaklaşılan dönemdeki batılılaşma hareketlerine bağlanabilir. Topluluk Lenin (1870 – 1924) ve Stalin (1873 – 1953) tarafından da desteklenmiş, hatta dönemin ¨Kızıl Ordu Korosu¨ da dahil olmak üzere birlik ve beraberlik sembolü olarak kullanılmıştır. 1917 Ekim Devrimi, II. Dünya Savaşı ve sonrasında askeri ve siyasi pek çok dönemeci atlatan ¨Andreyev Çarlık Orkestrası¨, Rus ulusal müziğinin temsiliyetinde halen üst düzeyde görev almaya devam etmektedir.

Şekil 2. Balalayka Topluluğu / 1894 ve 1889 (Sarı, 2020: 44-45)



Benzer başka bir örnek olarak Özbek şef ve müzikolog Ashot Ivanovich Petrosyants'în (1910–1978) kurduğu ¨Özbek Halk Çalgıları Orkestrası¨ (1951) verilebilir. Batı keman modelini örnek alarak tasarladığı prima, alto, bas ve kontrbastan oluşan *kobuz kuratet* ve *gıcek kuartet* şekil 3'te görülmektedir. Bu örnekte Sovyetler Birliği Cumhuriyetleri'nden biri olduğu dönemde Özbek kültürünün ulusal müzikten beslenme ve milli kimlik oluşturma amacı karşımıza çıkmaktadır (Petrosyants, 1991: 7 ve 87).

Şekil 3. Petrosiants'ın Şefliğinde Özbek Halk Çalgıları Filarmoni Orkestrası (1951) İle Kobuz Kuartet Ve Gıcek Kuartet



Sovyetler Birliği'ne bağlı ülkelerden bir başka örnek de Bulgaristan'da gadulka çalgısında görülmektedir. Phillp Kutev ve ¨Gadulka Ailesi¨ hem sosyalist dönem hem de bu döneme geçiş süresince (1944 – 1989) Bulgaristan'da yerel/geleneksel öğeleri kullanarak ulusal kimliği temsil etme işlevini üstlenmiştir (Buchanan, 1991: 36–37). Stokes'un müziğin devletin kültürel politikalarını ve ulusal kimliğini yansıtan önemli bir araç olmasını temel alan kimlik ve ulus devlet söyleminde olduğu gibi, geleneksel çalgılar Bulgar ulusal kimliğinin bir sembolü olarak kabul edilmiş ve bu temsile hizmet etmesi amacıyla profesyonel çalgı toplulukları oluşturulmuştur (Stokes, 1994: 11). Devlet destekli halk orkestralarının ilki (Bulgarian National Folk Ensemble) 1951'de Philip Koutev tarafından kurulmuş ve yıllar içinde halk melodilerinin temelini koruyarak

armonize eden bu orkestrayı çeşitli gruplar takip etmiştir. Bu gruplarda da *gadulka, kaval, gayda, tanbura* ve *tupan*(davul) çalgılarının farklı ses sahalarını içeren çeşitleriyle çok sesli eserler icra edilmiştir(Buchanan, 1991: 195;Buchanan, 2006: 150-151),(Şekil 4a-b).

Şekil 4a. Labyrinth Musical Museum'dan Fotoğraflanan Geleneksel Gadulka (Çolakoğlu, 2007)



Şekil 4b. Bulgaristan Halk Çalgıları Topluluğu (Buchanan, 2006: (4.2 Ve 4.3)



Bu alandaki son örnek, Moğolistan kültürünün temel yapı taşlarından biri olarak kabul edilen ve UNESCO tarafından insanlığın sözlü ve manevi mirasını taşıyan eserler kategorisinde değerlendirilen *morin khuur* çalgısı üzerinden verilecektir. Moğolistan'da günlük hayatın her dilimindeki performansın yegâne çalgısı olan morin khuur, yerel hayat ya da şehir hayatında, hatta devletin yönetim kademesinde temsil edilen bir figürdür[99].

Moğolistan'da 1950'ler itibarıyla ulusal kimliği güçlendirmek ve ulus devlet inşa etmek projesi çerçevesinde yeni kurumsal yapılar teşkil edilmiştir[100]. Bu kurumlardan biri olan ¨Büyük Topluluk¨ (Şekil 5) orkestrasında morin khuur topluluğun temel yapı taşıdır. Bu topluluk 1956 yılında prömiyerini yapmış ve bünyesindeki çalgı grupları Avrupa Müziği senfoni orkestrası örneği doğrultusunda geleneksel çalgılardan oluşturulmuştur (Marsh, 2009: 58, 59, 118). (Ayrıca bkz Şekil 6).

Şekil 5. Büyük Topluluk / 1971 (Marsh, 2009: 59)



[99] Burguluk kısmındaki at figürünün Türkî Cumhuriyetlerdeki önemi de ayrıca hatırlanmalıdır: Tuva, Başkurdistan, Kazakistan gibi ülkelerin devlet amblemlerinde, Tuva'da igil, Kazakistan'da kopuz, Kırgızistan'da kıyak gibi çalgılarda kullanılan sembolik at figürü.

[100] 1951 Opera Tiyatro Senfoni Orkestrası, 1963 Devlet Müzik ve Drama Tiyatrosu ve 1981'de Devlet Akademik Tiyatrosu ismini almıştır. Bu dönemde Devlet Drama Tiyatro Senfoni Orkestrası, Radyo Komitesi Senfoni Orkestrası, Devlet Halk Şarkı ve Dansları Topluluğu ve Çocuk Tiyatrosu kurulmuştur.

Şekil 6. Morin Khuur Topluluğu / 1989 (Marsh, 2009: 118)



Moğolistan'da bu yapılanmaya devletin doğrudan desteği yakın dönemde (1992) Cumhurbaşkanı Punsalmaagiin Ochirba tarafından imzalanan ve morin khuur çalgısını devletin egemen yaylı çalgısı kabul eden kararname ile de kanıtlanmıştır. Devletin Eyalet Parlamento Binası'na da yerleştirilen morin khuur, devlet tarafından desteklenen ulusal sembollerin müzikte somutlaşmış bir unsuru olarak düşünülebilir (Şekil 7)¨. Aynı yıl parlamento kararıyla 'State Horse – Head Fiddle Ensemble' kurulmuş, topluluk 'Devlet Halk Şarkı ve Dansları Topluluğu' (State Folksong & Dance Ensemble) ve 'Devlet Filarmoni Orkestrası' (State Philharmonic) (bkz. Şekil 8) ile birlikte önde gelen müzik kurumlarından biri olmuştur.

Şekil 7. G. Jamyan, Ts. Tserendorj Ve Diğer Morin Khuur İcracıları Ulaanbaatar Hükümet Binası önünde tören alayında / 1990'ların ilk yılları (Marsh, 2009: 141)



Şekil 8. Moğolistan Filarmoni Orkestrası'nın 12 Ocak 2018 Tarihli Konser Afişi



Geleneksel Çalgı Orkestralarına Güncel Örnekler

20. yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla devletler / toplumlar kendi çalgılarının çeşitlerini üreterek senfonik orkestralar oluşturmuş ve ¨geleneksel¨ çalgılar farklı bağlam ve amaçlar doğrultusunda bu orkestralarda önemli işlevlere sahip olmuştur. Bu bildiride bahsi geçen balalayka, gadulka ve morin khuur gibi örnekler ¨geleneksel¨ Kırgız, Kazak,

Azerî, Çin, Uygur, ve Japon halk orkestralarında kullanılan çalgılar ile çoğaltılabilir. Söz konusu ülkelerin Avrupa çalgılarından oluşan senfoni orkestraları mevcut olmakla birlikte, genellikle ¨Milli Çalgı Orkestrası¨ ya da ¨Halk Çalgıları Orkestrası¨ adını verdikleri toplulukları ya da orkestraları da bulunmaktadır. Müzikolog ve öğretim üyesi Timur Vural Türkî Cumhuriyetler'de yaptığı alan çalışmaları sonucunda Uygur Türklerinin Çin ve Moğolistan'ı etkileyen çalgı topluluğu fikrinden bahsetmiş ve coğrafi bölgedeki halk çalgıları orkestra ve topluluklarını bildirmiştir[101]: 'Saha Cumhuriyeti Halk Çalgıları Orkestrası', 'Tuva Cumhuriyeti Ulusal Çalgı Orkestrası', 'Hakas Cumhuriyeti Orkestrası', 'Büyük Moğol Orkestrası', 'Büryat Özerk Cumhuriyeti Halk Çalgıları Orkestrası', Kazakistan Cumhuriyeti Halk Çalgıları Orkestraları ('Karagandı Tattimbet Kazak Halk Müziği Orkestrası', 'Kostanay Halk Çalgıları Orkestrası', 'Kazak Milli Konservatuarı Halk Çalgıları Orkestrası', 'Kazak Milli Halk Çalgıları Müzesi Sazgen Sazy Folklor ve Etnografya Topluluğu'), Kırgızistan Cumhuriyeti Orkestraları ('Kırgızistan Cumhuriyeti Halk Çalgıları Orkestrası', 'Kırgız Devlet Sanatları Enstitüsü Ulusal Konservatuarı Halk Çalgıları Orkestrası', 'Bişkek Belediyesi Konservatuarı Halk Çalgıları Orkestrası'), Azerbaycan Halk Çalgıları Orkestraları ('Azerbaycan Dans ve Müzik Orkestrası', 'Eski Müzik Aletleri Devlet Orkestrası', Türkiye Halk Çalgıları Orkestraları ('TÜRSOY Halk Çalgıları Orkestrası', 'Ankara Türk Dünyası Topluluğu, Ankara Devlet Türk Halk Müziği Orkestrası') (Vural, 2017: 293 – 309). Bu orkestraların repertuarlarında genellikle kendi ulusal müzikleri vardır, ancak Avrupa Müziği repertuarını da icra etmektedirler. Vural özellikle ¨Moğolistan Ulusal Orkestrası¨nda geleneksel çalgıları senfoni orkestrası çalgı dağılımına göre dizayn ettiklerini, kendilerine has bir tınıyla senfonik ve ulusal eserleri seslendirdiklerini belirtmiştir (Vural, 2017: 308), (Şekil 5-8). Benzer orkestraların konserlerinden örnek pasajlar aşağıda sunulmuştur. Bunları daha da çeşitlendirmek ve zenginleştirmek mümkündür.

Şekil 9'da Singapur Çin Orkestrası'ndaki *erhu* ve *pipa* çalgı grupları dikkati çekmektedir. Şekil 10'da 1 Kasım 2019 tarihinde ¨Festival Hong Kong 2019 – A Cultural Extravaganza Shanghai¨ın açılış töreninde sahne alan ¨Hong Kong Çin Orkestrası¨nın konserinden bir kare görülmekte ve burada geleneksel çalgıların özellikle de erhunun yaylı çalgı grubu şeklinde kullanıldığı göze çarpmaktadır.[102]

Şekil 9. Singapur Çin Orkestrası Konserinden Bir Kare



[101] Vural geleneksel çalgı orkestraların kurulma tarihleri için Saha Cumhuriyeti'nde 1957, Tuva'da 1930, Büryatlada 1943, Kırgızlarda 1936, Azerbaycan'da 1936, Moğolistan'da 20. yüzyılın başlarını göstermektedir.

[102] ttps://www.asiaone.com/chinese-orchestra-back-china-raring-go-0 / (05.11.2019). https://www.info.gov.hk/gia/general/201911/01/P2019110100654.htm / (30.12.2020)

Şekil 10. Hong Kong Çin Orkestrası Konserinden Bir Kare



Kopuz, Orta Asya'nın pek çok bölgesinde mızraplı ve yaylı olarak çalınmakta, özellikle yaylı şekli Kazakistan ve Kırgızistan'da *oklu kopuz, kıl kopuz, kıl kobuz* ya da *kıyak* adlarıyla anılmaktadır. Çalgı bu özellikleriyle ¨Kazak Halk Çalgıları Orkestrası¨nın önemli bir üyesidir ve farklı ses sahasına sahip türleri aile şeklinde yapılandırılmış, orkestra içerisinde çalgı grubu olarak önemli görevler alması sağlanmıştır. ¨Kazak Milli Konservatuarı Halk Çalgıları Orkestrası¨nın 2012 yılı knserinden bir pasaj şekil 11'de görülmektedir.

Şekil 11. Kazak Milli Konservatuarı Halk Çalgıları Orkestrası[103]



Türkiye'de ise 20. yüzyılın son çeyreğinden itibaren geleneksel çalgıların kullanıldığı orkestral çalışmaların ivme kazandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu doğrultuda geleneksel çalgılara özel eser yazımından, aynı tip çalgıların çeşitlerinin üretilerek orkestrada çok sesli bir işlevle kullanılmasına giden süreçte; Türk Müziği çalgıları için bestelenmiş eserler, konçerto ve konçertinolar da zamanla literatürde yerini almıştır. Örnek olarak İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nın 44. kuruluş yıl dönümünde besteci, orkestra şefi ve öğretim üyesi Oğuzhan Balcı'nın ¨İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı (TMDK) Geleneksel Çalgılar Orkestrası¨na özel olarak yazdığı üç bölümlü ¨Toprak Suiti¨ adlı eser seslendirilmiştir (2 Mart 2019 / İTÜ Maçka Mustafa Kemal Anfisi), (Şekil 12).

Şekil 12. İTÜ TMDK Geleneksel Çalgılar Orkestrası Konserinden Bir Pasaj



[103] http://www.conservatoire.kz/en/gallery/gala-kontsert-konservatorii-2012-g-/ (05.11.2019).

Hüseyin Sadettin Arel ve Kemençe Beşlemesi

Hüseyin Sadeddin Arel Batı alt yapısı üzerinden Türk Makam Müziği ses sistemini ve teori çalışmalarını inşa etmiş ve bu çalışmalarına Avrupa'nın yaylı çalgı ailesine alternatif bir ¨Türk Müziği Yaylı Çalgı Ailesi¨ imal etme projesiyle de hayat vermiştir. Bu tutumunun *Musiki Mecmuası*'nda[104] ¨Türk Musikisi'nde atılacak her yeni adımı küfür sayan müteassıp muhafazakârlar¨ tarafından eleştirildiğini belirtmiş ve ¨keman varken, kemençe ile uğraşmak geriliktir¨ düşüncesine rağmen yılmadan bu oluşumu gerçekleştirdiğini anlatmıştır (Arel, 1948: 6, 5). ¨Kemençe Beşlemesi¨ olarak nitelendirilen bu çalgı ailesi, Hüseyin Sadeddin Arel ve öğrencisi Dr. Zühdü Rıza Tinel'in çalışma ve çabalarıyla ortaya çıkmış bir çeşit oda müziği yaylı çalgılar topluluğudur.

Hüseyin Saadeddin Arel ve Dr. Zühdü Rıza Tinel'in bu konuda paylaştıkları ortak ideal yolunda çalışmalarının nasıl başladığını Arel şu cümlesiyle ifade etmektedir:

> "…1922 senesinde benden armoni dersi almakta olan bazı meraklı arkadaşlarla konuşurken lakırdı sırasında kemençelere ait tahayyülâtımı alelâde bir temenni gibi zikretmiş bulundum. Muhataplarımdan Dr. Zühdü Rıza merhum büyük bir tehâlükle bu tasavvura taraftarlık gösterdi ve Türk Musikisi'nde armoni tatbîkatı için kemençelerden mürekkeb bir saz takımının ideal bir vasıta olacağını söyleyerek hemen işe girişmemiz teklifini ileri sürdü. Tabii ben zaten hazırdım… Dr. Zühdü Rıza Edirnekapı Sıhhat Merkezi Başhekimi iken emekliye ayrılmış, az sonra yani bundan birkaç sene evvel vefat etmiştir…" (Arel, 1948: 6, 3 – 5).

Zühdü Rıza Bey'in Arel'e yazdığı ve konservatuar idaresine geçişi sebebiyle kendisini tebrik ettiği 15 Mayıs 1943 tarihli mektuptan Edirnekapı Sıhhat Merkezi'nde doktor olduğu ve Feneryolu semtinde eşiyle birlikte ikamet ettiği anlaşılmaktadır. Tinel'in 7 Haziran 1943 tarihli mektubunun ikinci maddesinde dönemin İstanbul valisi Lütfü Kırdar ile görüşmelerinden bahsedilmektedir. Belgede aktarıldığı üzere Vali Kırdar Edirnekapı'daki Sıhhat Merkezi'ni ziyarete geldiğinde Zühdü Bey, Arel gibi mümtaz bir şahsiyeti konservatuar idaresine getirdiği için Kırdar'a milli bir şükranla karşılanacak hayırlı iş yaptığını söylemiş, Lütfü Kırdar ise Arel'e güvendiğini ve onu desteklediğini belirtmiştir. Mektubun üçüncü maddesinin konusu ¨Asrî Kemençe¨ adlı yazma eserdir. Tinel, bu eserinin konservatuar bünyesinde yayınlanması talebini şu cümlelerde dile getirmiştir (Özbay, 2019: 11, 42 – 43):

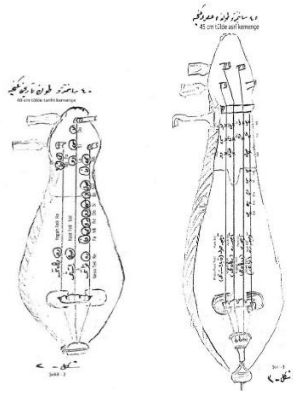
> "Kıymetli sevgili hocam kardeşim Hüseyin Sadeddin Beyefendi'ye, …….. 3– Bu mesâi kadrosuna dâhil olmasını özlediğim bir eserden bahsedeceğim. Sizden feyzaldığımız zamanlarda Asrî Kemençe diye bir eser yazmıştım. Bu eserin ötesini beri ederek ve sizin himmetiniz olan 'Kuvartet Kemençe Teşkilâtı" hakkında çekilen teyp kemençe fotoğrafları ile bir ders de sizin kemençe kuvarteti için hazırladıklarınızdan bir eseri örnek olarak ilâveten basmak suretle tarihçesini vesâir yaptığım tab'ı iyi olur zannındayım. Eğer muvafık olur derseniz eseri önce hâl – i hazırıyla size göndereyim. Eğer şimdiki Türkçe ağzıyla tekrar makine ile yazmak ve şurasına şöyle bir ilave yapmak icab ederse ona göre hareket olunması tabii olur. Ellerinizden öperim. Doktor Suphi Hocamınızın kezâ ellerinden öperim. Dr. Z. Tinel" (Özbay, 2019: 39 – 42).

Konuyla ilgili ¨Asrî Kemençe¨ isimli yazma eserin sahibi Zühtü Rıza Tinel'in Dr. Ayhan Sarı tarafından günümüz Türkçesine aktardığı metod çalışması dışında (şekil 13)

[104] 1 Mart 1948 tarihinde İstanbul'da Hüseyin Sadeddin Arel'in görüşleri doğrultusunda neşrine başlanan mecmua, 95– 176. sayıları arasında *Yeni Mûsiki Mecmuası*, 224 – 246. sayılarında *İleri Musiki Mecmuası* adıyla çıkmıştır. Dergi neşrini uzun süre (sy. 1 – 400) aylık periyotlarla devam ettirmiş, 401 – 472. sayılar üç ayda bir yayımlanmış, 472. sayının ardından yayımına üç yıl ara verdikten sonra Mart 2005'te 473. sayı ile yeniden neşir hayatına dönmüştür. 13– 192. sayıları İleri Türk Musikisi Konservatuarı'nın yayın organı olarak çıkmıştır (Özcan, 2006: 31, 263).

döneme ait mektuplar, anılar ve birincil kaynaklara kitabımızda (bkz Sarı, 2020: 69-83) yer verilmiştir. Kemençe beşlemesi projesini farklı ustalar ile imal etmeye çalışan Arel ve Tinel, en sonunda 1933'de Mahir usta dedikleri Ali Rıza Usta'dan kemençeleri teslim almışlardır. Arel Batı'daki dört çalgı muadiline karşı, alto ve bas arasındaki ses sahasını doldurması amacıyla tenor kemençeyi de önermiş ve beş çalgıyla topluluğu kurmuştur (Şekil 14). (Konuyla ilgili teferruatlı bilgi için bkz Sadeddin Arel, 1948. "Kemençe Beşlemesi Hakkında Hatıralar ve Düşünceler", Gözde Çolakoğlu Sarı ve Ayhan Sarı, 2020. "Orkestral Müzikte Yeni Bir Tını: Kemençe Kuartet", Ayhan Sarı, 2010. "Asrî Kemençe", Çolakoğlu Sarı, 2016. "Anadolu'dan Balkanlara Kemençe").

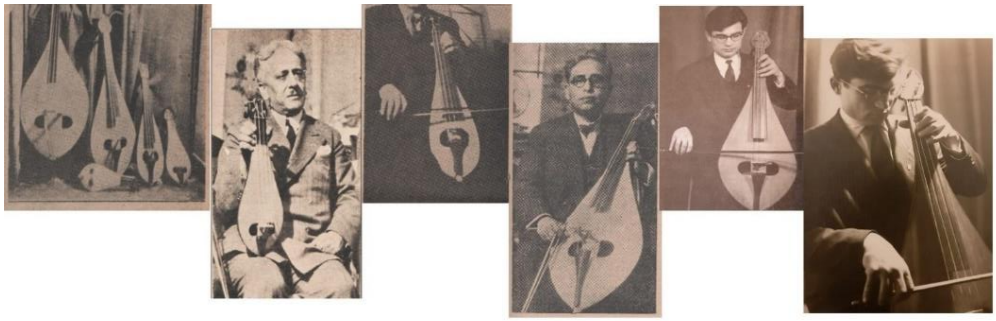
***Şekil 13.** Asrî Kemençe Adlı Eserden Üç Ve Dört Telli Kemençe Çizimleri (Sarı, 2010: 45, 48, Orijinal Metin 52b, 54a)*



Ailede Beş çalgıdan Dört Çalgıya Doğru

Arel karşıt zihniyettekilere kemençe beşlisini sunabilmek amacıyla eserler bestelemiş ve kemençe beşlemesi projesini görünür kılmaya çalışmıştır. Ancak onun vefatından sonra çalgılar kullanımdan kalkmıştır. Bununla birlikte, yaptığımız incelemeler sonucunda 1933'te yapılan kemençelerin fikir olarak çok değerli olsa da, bilimsel temele oturmadığı ve yapım kalitelerinin çok yüksek olmadığı anlaşılmaktadır.

Şekil 14. Arel Döneminde İmal Edilen Alto, Tenor, Bas Kemençeler (Zühdü RızaBey, Ziya Hüzni Bey Ve Fırat Kızıltuğ) (Arel, 1948: 6, 5; Sarı, 2020: 79)



Soprano		Alto		Tenor		Bas		Kontrbas	
G3	Sol	C3	Do	G2	Sol	C2	Do	E1	Mi
D4	Re	G3	Sol	D3	Re	G2	Sol	A1	La
A4	La	D4	Re	A3	La	D3	Re	D2	Re
E5	Mi	A4	La	E4	Mi	A3	La	G2	Sol

Türkiye'de lisans seviyesindeki ilk çalgı yapım bölümünün kurucusu olan Cafer Açın (1939 – 2012), Sadeddin Arel'den sonra kemençe beşlemesi ile ilgili çalışmalar yapmış olan ilk bilim insanıdır. Avrupa Müziği ve Türk Müziği çalgılarıyla ilgili denge / oran, frekans, perde aralıkları, gerilim / basınçlar, ses sahaları, standart boylar, koordinatlar, yansıma grafikleri gibi pek çok konuda kılavuz sayılabilecek projelere imza atan Açın, kitap, makale ve diğer çalışmalarında özellikle altın oran kuralını

benimsemiştir. Bir organizmanın tüm öğeleri arasındaki bağıl ölçüm ilişkilerini ifade eden bu kurala göre Türk Müziği'nde kullanılan çalgıların ölçüm, oran ve proje çizimlerini gerçekleştirmiştir. Bu öncül çalışmalar çalgı bilim ve yapımcıları tarafından güncellenip, geliştirilerek devam ettirilmektedir.

Çalgı yapımcısı Cafer Açın ile konservatuar kurucu üyesi, kemençe icracısı ve öğretim görevlisi Cüneyd Orhon (1926 – 2006) yeni kurulan İstanbul Türk Müziği Devlet Konservatuarı'nda (İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı-TMDK) Arel'in kemençe projesini tekrar gündeme getirmişler ve öncelikle dört telli soprano kemençeyi geliştirme çalışmalarını başlatmışlardır. Geliştirdikleri bu çalgı o dönemden itibaren gerek eğitim, gerekse icra alanında kendisine yer edinmiştir.

Bu dönemi Cüneyd Orhon'un el yazısı mektubu, gazete röportajı ve notlarından da okumak mümkündür. Keman sanatçısı ve öğretim üyesi Prof. Ayhan Turan'ın (1933 – 2009) Cüneyd Orhon ile 20 Kasım 1976 tarihli Dünya gazetesi için yaptığı röportajda Orhon bu konudaki kaygı ve heyecanını şöyle dile getirmiştir:

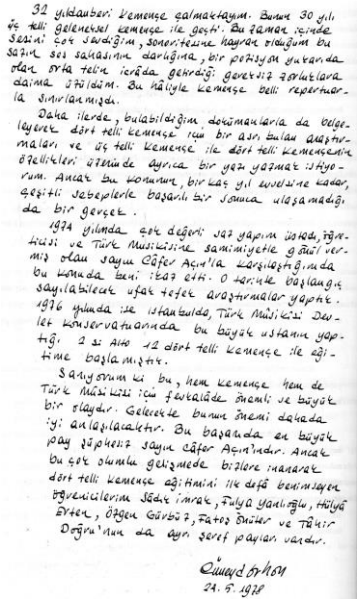
> "….Soprano, alto, tenor, bas ve kontrbas olarak düşünülmüş bu yeni kemençelerin yapımı Hüseyin Sadeddin Arel hocanın büyük çabalarıyla ancak 1933 yılında gerçekleşebilmiştir. Tabii her yeni atılım gibi bu yenilik de bazı tutucu çevreler tarafından büyük bir tepkiyle karşılanmış ve yaygınlaşması önlenmiştir. Bu yeni kemençeyi sadece bir hanım sanatçı özel olarak çalışmış, fakat Fatoş Savman Hanım'ın bu çalışmaları başladığı gibi evinde son bulmuştur. Biz yeni kurulan konservatuarımızda bu yarım kalan gelişmenin uygulanmasını tamamlamaya çalışıyoruz. Aynı karşıt görüşlerle biz de karşı karşıyayız. Ama kesinlikte taviz vermeme kararındayız. Halen yeni tip kemençeyi öğrenen sekiz öğrencim var. Bunlar şimdilik soprano kemençeyi öğreniyorlar. Yakında alto, tenor, bas ve kontrbas kemençelerin öğretimine de geçeceğiz. İnanıyoruz ki, yaptığımız ve yapmayı düşündüğümüz atılımlarla Türk Müziği yeni boyutlar ve yeni kişilik kazanacaktır. Sadece zaman ve güvene muhtâcız. Bunu da bizi gözleyenlerin bizden esirgemeyeceklerine inanıyoruz" (Orhon Soydaner, 2013: 165).

Şekil 15'te Orhon'un 21 Mayıs 1978 tarihli, muhtemelen Cafer Açın için kaleme aldığı el yazısı notu görülmektedir (Açın, 1994: 193).

Açın ve Orhon önce dört telli soprano kemençeyi, ardından Arel'in kemençe beşlemesini tekrar gündeme getirmiş ve ailedeki alto, tenor, bariton ve bas kemençe çalgılarını imal etmiştir. Ancak o dönem konservatuar eğitimi ve müzik kurumlarında beş kemençe arasında üç telli muadiline yakın özelliklere sahip olan soprano kemençe dışındakiler Türk Müziği icrasında kendisine fazlaca yer bulamamış, ancak bas kemençe kısmî olarak varlığını sürdürmüştür. Soprano kemençenin eğitim ve icra alanındaki varlığını sürdürebilmesi boyut, tutuş yöntemi ve çalış tekniği açısından üç telli kemençeden çok farklı olmamasına bağlanabilir. Aynı ilişki bas kemençe ve viyolonsel arasındaki benzerlik açısından da değerlendirilebilir.

Tablo 2'de görüldüğü gibi, Arel'in soprano – alto – tenor – bas ve kontrbas kemençe tanımlaması, Açın'ın düzenlemesinde soprano – alto – tenor – bariton ve bas kemençeleri yerini almaktadır. Bu eşleştirmeden Açın'ın aslında kontrbasa uyan bir kemençe önermediği, en büyük kemençenin viyolonselin muadili olan bas kemençe olduğu ve Arel döneminde imal edilen çalgılar arasında da kontrbasa uygun herhangi bir çalgı olmadığı anlaşılmaktadır. Başka bir ifadeyle, Cafer Açın kontrbas boyutunda bir çalgı imal etmemiş fakat viyolonsel türevi iki çalgıya (bas ve bariton) beşleme içerisinde yer vererek bu ihtiyacı karşılamıştır. Ayrıca soprano ve alto kemençelerin ses sahalarını bildirirken, diğer kemençelerinkini bildirmemesi, tenor, bariton ve bas çalgıların boyut ve akortlarıyla ilgili belirsizliklerin devam ettiğini göstermektedir.

Şekil 15. Cüneyd Orhon'un Kemençe İçin Yapılan Girişimleri Anlattığı El Yazısı Mektubu



Kemençe beşlemesi yeniden imal edildiği Cafer Açın döneminden sonra, ilk kez 1– 3 Aralık 2010 tarihleri arasında gerçekleşen İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Uluslararası Cüneyd Orhon Kemençe Sempozyumu konserinde gündeme gelmiştir. Bu konserde besteci Dr. Onur Türkmen'in "Kemençe Beşlemesi için Müzik" adlı eseri Cafer Açın'ın sistemiyle ve çoğu o dönemde imal edilen çalgılar ile seslendirilmiştir (Şekil 16). Grupta en büyük çalgı viyolonselin muadili olan bas kemençe iken, yukarıda ifade edilen belirsizlikler sebebiyle bariton kemençe de bas kemençe ile aynı düzene ve frekansa göre akortlanmıştır. Besteci Türkmen bu sebeple beş değil, dört ayrı akort üzerinden partisyonunu hazırladığını belirtmiştir (Türkmen, 2010), (Şekil 17a – b). Keman ailesi üyeleri arasındaki ses aralığı ve saha dengesinin kemençeler arasında sağlanamamış olması, eldeki kemençelere uygun bir partisyon düzenini ve yeni eserlerin bu düzene göre yazılması zorunluluğunu getirmiştir.

Tablo 2. Açın'ın Kemençe Ailesi Ölçüleri (Açın, 1995: 128)

Dört Telli Kemençe Ailesi Ölçüleri						
	Üç telli Kemençe	Soprano Kemençe	Alto Kemençe	Tenor Kemençe	Bariton Kemençe	Bas Kemençe
Form (Tekne)Boyu	25 cm	25 cm	35 m	50 cm	60 cm	70 cm
Form Eni	15 cm	15 cm	21 cm	30 cm	36 cm	42 cm
Form Derinliği	5 cm	5 cm	7 cm	10 cm	12 cm	14 cm
Eşik yeri	7,5 cm	7,5 cm	10,5 cm	15 cm	18 cm	21 cm
Sap Dibi Eşik Yeri	17,5 cm	17,5 cm	24,5 cm	35cm	42 cm	49 cm
Sap Boyu	7,5 cm	7,5 cm	10,5 cm	15 cm	18 cm	21 cm
Klavye Boyu		20 cm	28 cm	40 cm	48 cm	56 cm
Tel Boyu	25– 29 cm	25 cm	35 cm	50 cm	60 cm	70 cm

Cafer Açın 1990 yılında kemençe ailesini oluşturduğunu kitap ve yazılarında ifade etmiştir. Dönemin öğrencileri olan şimdiki çalgı yapımcıları ve öğretim üyeleriyle yaptığımız görüşmelerde söz konusu çalgıların Cafer Açın'ın emek ve özverisiyle sınıf geçme projesi olarak, İTÜ TMDK Çalgı Yapım Bölümü Atölyesi'nde imal edildiği bilgisine ulaşılmıştır. Örneğin Şekil 16'da görülen alto kemençe Tunç Buyruklar'ın, tenor kemençe Melih Özel'in, bariton kemençe Veyis Yeğin'in atölye dersi projesidir. Ayrıca öğrencilik dönemi içerisinde atölye dersi projesi olarak Ender Özcan ve Melih Özel alto, Tunç Buyruklar bas, Veyis Yeğin soprano ve tenor kemençe yapmışlardır (Buyruklar, 2020; Yeğin, 2020). Bu kemençeler İTÜ TMDK Çalgı Yapım Atölyesi'nde yapılan diğer çalgılar ile birlikte İTÜ TMDK Müzik Teknolojileri Bölümü'nde sergilenmektedir.

Şekil 16. Kemençe Beşlemesi Konser Provasından Bir Kare (30 Kasım 2010)[105]



Şekil 17a Onur Türkmen'in Eserinin 1– 6 Ölçüleri

Kemençe beşlemesi için müzik

ITÜ TMDK Çalgı Bölümü tarafından 2 Aralık 2010 tarihinde gerçekleştirilenUluslararası Kemençe Sempozyumu için sipariş edilmiştir.
Cüneyd Orhon'un anısına

Yürüyen bir tempoda (*andante*) .
Hızlı marş benzeri bir tempoda çalınmamalı.
Dingin, hüzünlü bir havada.
♩=68

Onur Türkmen
(2010)

Soprano Kmç.

Alto Kmç. (serbest süslemelerle) *mf*

Tenor Kmç. I *mf*

Bas Kmç.I

Bas Kmç. II

© 2010 Onur Türkmen

[105] 1–3 Aralık 2010 tarihlerinde düzenlenen İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Uluslararası Cüneyd Orhon Kemençe Sempozyumu Kemençe Beşlemesi Konseri Provası (İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı BİSED Konser Salonu – Maçka), (Bas Kemençe: Günay Uysal, Bariton Kemençe: Serdar Açın, Tenor Kemençe: Sercan Halili, Alto Kemençe: Gözde Çolakoğlu Sarı, Soprano Kemençe: Nermin Kaygusuz) Fotoğraf: Dr. Ayhan Sarı.

Şekil 17b Onur Türkmen'in Eserinin 19– 24. Ölçüleri



Kemençe Kuartet

"Kemençe Kuartet" projesine başlarken vizyonumuz şöyle ifade edilebilir: ¨Az ya da çok başarılı olsun, sevilsin ya da sevilmesin, ideolojik alt yapısı ne olursa olsun *yeni arayışlar çok değerlidir*¨. Geleneksel çalgı toplulukları / orkestraları, farklı ideolojiler, kimlik söylemleri, ulus devlet olabilme konuları, modernleşme, batılılaşma gibi pek çok konuyla birlikte değerlendirilebilir. Ancak bu girişimlerde göz ardı edilmemesi gereken bir de müzikal taraf vardır. Her yeni çalışma besteleme, icra etme ve çalgı imal etme konularıyla oluşturulan üçgeni doğrudan etkilemekte, yeni alt yapı ve üretimlere zemin hazırlamaktadır.

Arel ve Tinel dönemi ile Açın ve Orhon döneminin kemençe ailesi yapımı çalışmaları içerisinde en önemli belirsizlik çalgıların boyutları, akortları – ses sahaları ve kullanım- ihtiyaç alanlarıydı. Bu girişime günümüzden bir yaklaşım sunma misyonuyla yola çıktığımız projemize başlarken, bir çalgı topluluğu / kemençe topluluğu oluşturulmak isteniyorsa, öncelikle standartları belirlenmiş bir ses sahası ve akort sistemine ihtiyaç olduğunu düşündük. Nitekim keman ailesinin akort sistemi bu temelde yüzyıllardır standart bir hale gelmişti.

En pest sesi soprano kemençenin en pest sesinin beşli altında olan alto kemençede, kemanda olmayan Do (C3) – Sol (G3), en pest sesi alto kemençenin en pest sesinin bir oktav altında olan bas~~ta~~ kemençede, alto kemençede olmayan Do (C2) – Do (C3) arasındaki ses sahası bulunur. Dörtlüler ile akort edilen kontrbasın en pest sesi Mi (E1) olduğu için viyolonselin en pes sesi olan Do'dan (C2) peste doğru minör altılı ses sahası kazanılır. Bu ses sahasında bestecinin ihtiyaç duyacağı ve ailenin akort sisteminde karşılığı bulunmayan herhangi bir ses mevcut değildir. Arel ve Açın'ın çalışmalarında yer alan tenor kemençenin viyolonsel ve viyola arasındaki (bas ve alto) sekizlide duruyor olması yine bestecinin ihtiyaç duyabileceği herhangi bir eksikliğini gidermemektedir. Arel "keman ile viyolanın düzenleri arasında bir beşli varken, viyola ile viyolonselin düzenleri arasında bir sekizlinin bulunuşu bu son iki sazın ortasında bir başka saza ihtiyaç olduğunu göstermektedir" ifadesini kullansa da, burada ortaya çıkan kazanım değil, çalgı topluluğu içerisinde bir karmaşadır. Bu sebepler doğrultusunda, projemizde keman ailesindeki standart ses sahaları ve çalgıların ergonomik yapısını model aldık ve bu doğrultuda ¨Kemençe kuartet¨i tasarladık (Şekil 18-20).

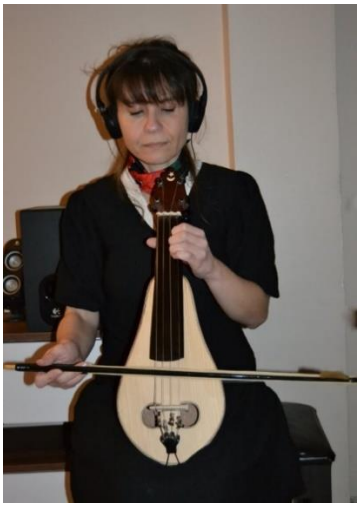
Şekil 18. Kemençe Kuartet Projesi İle İmal Edilen Kemençeler



Şekil 19. Proje İmal Sürecinden Kareler



Şekil 20. Projemizde İmal Edilen Alto Kemençe



Sonuç Değil, Yeni Başlangıç

Avrupa'da 15 – 16. yüzyıllar çalgı müziğinin sözlü müzikten ayrılmasına ve çalgısal müzik ile insan ses genliğinin dışına çıkabilme özgürlüğünün sağlanmasına sahne olmuştur. 17. yüzyıla kadar besteyi seslendirecek çalgıların özellikle belirtilmesine gerek duyulmamışken, zamanla çalgılama bilinci gelişmiş, çalgı grupları netleşmiştir. Bir çalgının hangi çalgılarla birlikte kullanıldığında istenilen etkiyi yaratabileceği tecrübelerin sonucunda ortaya çıkmış, Avrupa günümüzdeki yerleşmiş orkestrasına doğru ilerlerken karşılaştığı sorunları çeşitli denemeler ile çözmek durumunda kalmış ve çalgılama da bu doğrultuda gelişmiştir. 18 ve 19. yüzyıllarda ise orkestra günümüzdeki standardına göre evrilmeye başlamıştır.

Avrupa'da çalgısal müziğin gelişimi çeşitli ülkelerin müziklerine de örnek olmuş, geleneksel çalgılar ile çalgılama konusu çeşitli bağlam ve ilkelerle gündeme gelmiştir. Bu temelde Rusya, Kazakistan, Kırgızistan, Özbekistan, Çin, Moğolistan, Bulgaristan gibi ülkelerde geleneksel çalgılar ile kurulan topluluk ve orkestralar Avrupa Müziği'ni örnek alarak tasarımlarını oluşturmuşlardır.

Türk Müziği'nde ise çalgısal müziğin ivme kazanması elimizdeki plak kayıtları ve tarihsel belgeler doğrultusunda 19. yüzyıla ve Tanburî Cemil Bey'e dayanmaktadır. İnsan sesi üzerine kurulu bu müzikte çalgıya özgü türlerin gelişimi, alandaki icracıların, bestecilerin ve çalgı metodlarının çoğalmasını da sağlamıştır.

Cemil Bey'den sonra yeni icra teknikleri ile virtüoziteyi geliştirme amacını güden Şerif Muhiddin Targan, Nevres Bey, Refik Talât Alpman, Sedat Öztoprak, Hasan Ferit Alnar gibi besteci ve icracılar bu alanda çalışan müzik insanlarıdır. Ayrıca Hüseyin Sadeddin Arel de eserlerinde çeşitli doğa olgularını, duyguları ve olayları tasvir etmiştir. 20 adet tasviri eseri olduğu Ercümend Berker'in (1920 – 2009) verdiği listede belirtilmiştir (Köyden Gelen Haber, Hicran, Bir Peri Masalı), (Özalp, 1986: 2, 98). Bu tür eserler 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren benimsenmiş, çalgı müziği bestecilerinin çok rağbet ettikleri bir tür haline gelmiştir. Çalgılar için bestelenmiş özel eserler, konçerto ve konçertinolar da zamanla çalgısal müzikte yerini almıştır.

Türk Müziği'nde çalgısal müzik ve icranın yükselişi; çalgı yapımı alanındaki yeni çalışmalar, farklı açılım, anlayış ve teknikte besteler ve dolayısıyla gelişen icra teknikleriyle devam etmektedir. Bu doğrultuda projemiz de Arel'in "Türk Musikisinin bugünkü tecelliyatına değil, tabir câizse istikbaldeki hayaline meftûnum" misyonuyla yola çıkmakta ve Türk Müziği yaylı çalgılarıyla kuartetin temelini atmaktadır.

Kemençe Kuartet projemizde aslında Türk Müziği'nin diğerlerine göre genç bir çalgısı olan İstanbul kemençesinin yaklaşık 250 yıllık serüveni doğrultusunda, Avrupa yaylı çalgı ailesine alternatif orkestral bir yapıya dönüşümü tarihsel ve müzikal temelde okunmuştur. Tamamlanan projemiz ve kitabımız sonrasında bu konuya yeni bir başlangıç ve bakış açısı getirilmiştir.

Kemençe Kuartet projesi, topluluğa özgü yeni eserlerin bestelenmesi, eserlerin icra edilmesinde yaşanılan güçlüklere karşı icra tekniklerinin ve standartların geliştirilmesi, çalgılara uygun tel arayışlarının devam etmesi, orkestra önünde konumlanacak solo çalgılara yaylı çalgı ailesi kimliğiyle eşlik sağlanması gibi konu başlıklarıyla devam edecek, ¨Türk Müziği Yaylı Çalgılar Orkestrası¨nı oluşturma adımları da bu şekilde atılmış olacaktır. ¨Kemençe Kuartet¨ önünde solist olarak herhangi bir Türk Müziği çalgısını, neyi, kanunu, tanburu, udu, kavalı, meyi, tarı, bağlamayı, kemaneyi, üç telli kemençeyi, dört telli kemençeyi ve bunlar gibi pek çok çalgıyı görmek projemizin en temel hedefidir.

KAYNAKÇA

Açın, C. (1994). *Enstrüman Bilimi*, İstanbul: Yenidoğan Basım Evi.

Açın, C. (1995). *Türk ve Batı Enstrümanlarının Form ve Akustik Projeleri*, İstanbul: Emek Basım Evi.

Arel, H. S. (1948). Kemençe Beşlemesi Hakkında Hatıralar ve Düşüneler, *Musiki Mecmuası*, Sayı. 6, s. 3– 8.

Arel, H. S. (1949). Niçin Türk Musikisine Taraftarım?, *Musiki Mecmuası*, Sayı. 11, s. 3– 5.

Arslan, F. (2011). Zühdi Rıza'nın Kaleminden İsmail Fenni Ertuğrul ve Musiki Çalışmaları, *Türkiyat Mecmuası*, Sayı. 21/ Bahar, s. 97– 113.

Buchanan, D. (1991). *The Bulgarian Folk Orchestra: Cultural Performance, Symbol and The Construction of National Identity in Socialist Bulgaria,* Texas: Ann Arbor : U– M– I.

Buchanan, D. (2006). *Performing Democracy: Bulgarian Music and Musicians in Transition,* Chicago: University of Chicago Press.

Buyruklar, T. (2020). Kişisel Görüşme, İstanbul: Maçka.

Çolakoğlu Sarı, G., Sarı, A. (2020). *Orkestral Müzikte Yeni Bir Tını: Kemençe Kuartet,* Ankara: Ürün Yayınları.

Çolakoğlu Sarı, G. (2013). Geleneksel Çalgılardan *Orkestral* Tınıya Doğru: Kemençe Beşlemesi ve Gadulka Ailesi Örneklemi, *I. Uluslararası Müzik Araştırmaları Sempozyumu Müzik ve Kültürel Doku Kongresi*, Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi Yayınları.

Çolakoğlu Sarı, G. (2016). *Anadolu'dan Balkanlara Kemençe,* Almanya – Saarbrücken: Türkiye Alim Yayıları.

Çolakoğlu Sarı, G. (2020). Geleneksel Çalgı Orkestralarında Modernleşmenin İzleri: Balalayka Topluluğu'ndan ¨Kemençe Beşlemesi¨ ve ¨Gadulka Ailesine¨, *The Journal of Academic Social Science Studies*, Sayı. 79, s. 231 – 246.

Diagarm Groups. (1976). *Musical Instruments of the World: An Illustrated Encyclopedia,* New York: Facts on File Publication.

Marsh, P. (2009). *The Horse– head Fiddle and the Cosmopolitan Reimagination of Tradition,* Londra: Routledge.

Orhon Soydaner, N. (2013). *Kemençenin Senyörü Cüneyd Orhon*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Özbay, H. (2019). Zühdü Rıza'dan Arel'e Mektuplar, *Darülelhan*, Sayı. 11, s. 39 – 43.

Özcan, N. (2006). Musiki Mecmuası, *TDV İslam Ansiklopedisi*, Sayı. 31, s. 263 – 264.

Petrosyants A. I. 1991. *Özbek Halk Çalgıları*, Taşkent: Ukituvchi Yayınevi.

Rice, T. (2004). *Music in Bulgaria,* New York: Oxford University Press.

Sarı, A. (2010). *Asrî Kemençe: Dr. Rıza Zühdü Tinel*, İstanbul: İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Yayınları.

Stokes, M. (1994). Ethnicity, Identity and Music, (ed.) Martin Stokes, New York: Berg Publishers, s. 1– 28.

Tinel, Z. R. 1930'lar[106]. *Bugünün Münzevi Simalarından Fennî Bey, Fikir ve Asâr– ı Mûsikiyyesi*, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Kütüphanesi, no: 87 (vr. 1a–10b).

Touraine, A. (2014). *Modernliğin Eleştirisi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Türkmen, O. (2010). Kişisel Görüşme, İstanbul: Maçka.

Vural, T. (2017). "Türk Dünyası Halk Çalgıları Orkestraları", *9. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Müzik Oyun ve Eğlence Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Çalışmaları,* TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü, s. 293 – 309.

Yeğin, V. (2020). Kişisel Görüşme, İzmir.

İnternet Kaynakları

Brandy, K. (2012). "Scientific Note Number", :http://0.tqn.com/d/piano/1/0/T/F/– /–/Piano– Key– Names– SPN_large.png/ (20.12.2012).

Suits, B. (1998). "Frequencies of Musical Notes, A4 = 440 Hz", *Physics of Music – Notes,* Michigan Tech University/ https://pages.mtu.edu/~suits/notefreqs.html / (05.11.2019).

http://www.conservatoire.kz/en/gallery/gala–kontsert–konservatorii–2012–g– / (05.11.2019).

https://www.info.gov.hk/gia/general/201911/01/P2019110100654.htm / (30.12.2020).

https://www.asiaone.com/chinese–orchestra–back–china–raring–go–0/ (05.11.2019).

[106] Mehmet Zeren ve İsmail Güleç'in 2009 Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Kütüphanesi Yazma Eserler Kataloğu'nun 279. sayfasında istinsah tarihi 1930'lar olarak bildirilse de, yazının akışından yazmada belirtilen ziyaretin yapıldığı 1923 yılında kaleme alınmış olduğu anlaşılıyor (Arslan, 2011: 21, 100)

Klasik Gitar Çalım Tekniğine Metodolojik Kapsamda Yeni Bir Yaklaşım

A New Methodological Approach to Classical Guitar Playing Technique

Halil Deniz KARADUMAN

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
halildenizkaraduman@gmail.com

Özet

Bu çalışmada 19. yüzyılda lutiye Antonio de Torres Jurado' nun geleneksel gitar modelini geliştirmesinden günümüz modern gitarının oluşumuna ve naylon tellerin kullanımına değin geçen süreç kapsamında klasik gitar literatürünün temelini oluşturan başlıca metotlar ele alınarak günümüz klasik gitar çalış tekniğinin nasıl, niçin ve ne şekilde oluştuğu gözlemlenmekte ve gitar icracısının müziği aktarımında yaşadığı kısıtlayıcı ya da engelleyici unsurları ortadan kaldırmak ereğiyle klasik gitarın modern çalış tekniğine yeni bir yaklaşımda bulunulmaktadır.

Klasik gitardaki çalış tekniklerine yapılacak yeni bir yaklaşım klasik gitar virtüözlüğüne giden yolculukta güncel bir rehber olabilir. İcracının müziği aktarımında yaşadığı kısıtlayıcı ya da engelleyici unsurları ortadan kaldırmak icracının enstrümanını bir uzvu gibi kontrol edebilmesini sağlar ve bu uzvuna hâkimiyetini ise teknik yeterliliği belirler. Klasik gitar çalış tekniğinin gelişim süreci, 18. yüzyıl ile günümüzün önde gelen gitar virtüözlerinin kullandıkları çalış teknikleri arasında gözlemlenen tutuş ve postür farklılıkları üstünden kıyaslanarak yüzyıllardır kullanılan ve Segovia sonrası güncel metodlar üstünden incelenmektedir.

Metodolojik kapsamda uygulanan yeni bir yaklaşım; klasik gitar formunun icracıya sunduğu imkanlar doğrultusunda, icracının teknik yeterliliğinin üst düzeyde tutulduğu gitar repertuvarına eklenen eserlerde ve klasik gitaristlerin günümüzde sahip oldukları çeşitli tutuş ile postür şekillerinin getirisi olarak çalış tekniğinde "bireyselliğin" öneminin çağdaş klasik gitar metodolojisinde bir eksiklik olduğu sonucuna; klasik gitar çalış tekniğinin yüzyıllar içinde nasıl, niçin ve ne şekilde gelişmekte olduğu bilgisi metodolojik kapsamda irdelenerek elde edilmektedir.

Anahtar sözcükler: *Sanat, Müzik, Klasik Gitar, Çalış Tekniği, Metodoloji.*

Abstract

In this study, the main methods that constitute the basis of classical guitar literature are discussed in the process from the development of the traditional guitar model of lutiye Antonio de Torres Jurado in the 19th century to the formation of today's modern guitar and the use of nylon strings. In the light of this information, it is observed how, why and how the classical guitar playing technique of today is formed and a new approach is made to the modern playing technique of the classical guitar in order to eliminate the restrictive or obstructive elements experienced by the guitar player in the transfer of music.

A new approach to playing techniques in classical guitar can be an up-to-date guide on the journey to classical guitar virtuosity. Eliminating the restrictive or obstructive elements experienced by the performer in the transfer of music enables the performer to control his instrument like a limb, and his technical competence determines his command over this limb. The development process of classical guitar playing technique is compared over the differences in grip and posture observed between the playing techniques of the 18th century and today's leading guitar virtuosos, and it is examined through the current methods used for centuries and after Segovia.

A new approach applied in a methodological scope; in line with the possibilities offered by the classical guitar form to the performer, the conclusion that the importance of "individuality" is a deficiency in contemporary classical guitar methodology in the works added to the guitar

repertoire İN which the technical competence of the performer is kept at a high level and in the playing technique as a result of the various holding and posture forms that classical guitarists have today; the knowledge of how, why and how classical guitar playing technique has developed over the centuries is obtained by examining methodologically.

Keywords: *Art, Music, Classical Guitar, Playing Technique, Methodology.*

GİRİŞ

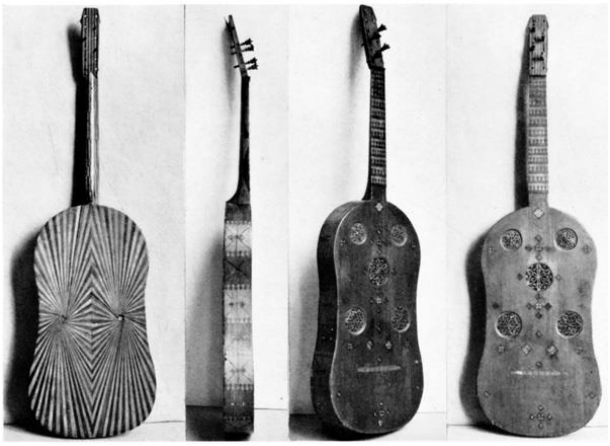
Klasik gitardaki çalış tekniklerine yapılacak yeni bir yaklaşım klasik gitar virtüözlüğüne giden yolculukta güncel bir rehber olabilir.

Günümüz klasik gitar çalış tekniklerinin oluşum sürecine bir katkıda bulunabilmek için öncelikle enstrümanın bugünkü teknik kapasitesini belirleyen formu üstünde geçmişe dönük nitelikli bir araştırma yapmak elzemdir. Yapılacak olan yeni bir metodolojik yaklaşımda ise klasik gitar formunun gelişim sürecini bilmek; gitar çalış tekniğinin nasıl, niçin, ne şekilde evrimleşmiş ve evrimleşecek olduğunu göstermektedir.

Bu bağlamda klasik gitar çalış tekniğinin incelenmesine yönelik metodolojik bir çalışmada başlangıç noktası olarak, Torres gitar modelinin tanınıp yaygınlaştığı dönem ele alınmalıdır. Devamında ise klasik gitar formlarının gelişim süreci, önde gelen gitar virtüözlerinin çalış teknikleri arasındaki benzerlik ile farklılıklar ve 20. yüzyılın ilk çeyreğinden günümüze değin klasik gitar eğitiminde kullanılan başlıca metotların farklı bir perspektifle geliştirilmesi yeni metodolojik bir yaklaşımda doğru bir yöntem olarak uygulanabilmektedir.

Torres telli enstrümanların yapısal kapsamdaki gelişim sürecinin odak noktası olan gürlük ve renk (tını) arayışından yola çıkarak gitarın formunda yapısal değişikliklerde bulunur. Torres bu yapısal değişiklikleri 19. yüzyıl klasik gitar formunun en yakın akrabaları olan Vihuela, dört telli ve romantik gitarın üstünde uygular (Alves, 2015). Vihuela, dört telli ve romantik gitar, döneminin moderni olarak kabul edildiği üzere gitar icracıları tarafından oldukça yaygın bir kullanımdadır. 19. Yüzyıl gitar müziği literatürü vihuela, dört telli gitar ve romantik dönem gitarı üstüne kuruludur ve bu enstrümanlarla oluşturulan gitar literatürü, takip eden yüzyıllarda klasik gitar literatürünün temelini oluşturmaktadır.

Şekil 1: İspanyol Vihuelası "Vihuela De Mano"



Vihuela yüksek ve güçlü bir sese sahip olmaması sebebiyle büyük dinleyici kitlelerinin toplandığı konser salonlarında döneminin diğer enstrümanlarına oranla yetersiz kalarak dinleyiciler tarafından tercih edilmez. Dönemin gitar icracıları

enstrümanın yapısal kapsamda sunduğu teknik imkanlar dahilinde kısıtlı kalırlar. Sahnelerden uzaklaşmak durumunda kalan romantik gitar ve vihuela, Torres tarafından geliştirilerek geleneksel gitar formunu kazanır. Torres model gitarın sahip olduğu yüksek ses hacmi ve icracıya sunduğu teknik imkanlar sayesinde gitar, büyük dinleyici kitleleriyle bir araya gelmeye devam ederek döneminin diğer enstrümanlarıyla birlikte günümüze değin ulaşır.

Şekil 2: Vihuela'nın Arkadan Görünümü ve Ses Tablası İle Balkon Sistemi



Torres vihuelanın sesini geliştirmek adına herhangi bir enstrümanda bir örneği daha bulunmayan yeni bir destek (bracing) istemi geliştirir (Alves, 2015). Bunun sebebi gitarın daha yüksek bir sese sahip olabilmesi için vihuealanın aksine daha ince bir ses tablasına duyulan gereksinimdir. Daha ince bir ses tablası gitarın üstünde gerili olan tellerin çekim kuvvetine mukavemet göstermek zorundadır aksi halde tellerin uyguladığı çekim kuvvetine dayanamayan ses tablası parçalara ayrılır. Gitarın ses tablası için geliştirdiği destek (balkon) sistemine ek olarak gitarın kasasında büyüme, kasanın içinde yer alan desteklerde akustik gelişmeler, kasa içerisinde oluşan sesin çıkması için geniş bir ses deliği, üst ile alt eşik arasında 650mm uzunluk standartı, bağırsak perdeler (fret) yerine metal perdeler ve gitarın baş kısmında akordlamayı kolaylaştıracak bir mekanizma ile Torres geleneksel gitar formunu oluşturur.

Şekil 4: Antonio De Torres, 1886 Yapımı Gitar



Şekil 5: Antonio De Torres, 1864 Yapımı Gitar



Torres' in klasik gitar üstünde uyguladığı devrim niteliğindeki bu gelişmelerde döneminin önde gelen gitaristi ve bestecisi Julian Arcas (1832 – 1882) ile duayen gitarist ve besteci Francisco Tarrega' nın (1852 – 1909) katkıları kayda değerdir. Arcas ve öğrencisi Tarrega gitar icracılığında usta müzisyenler olarak lutiye Torres' e gitarda görmek istedikleri yapısal unsurları izah ederler (Alves, 2015, s. 104). Bu yapısal unsurlar klasik gitarın yalnızca sesindeki gürlük ya da renk beklentisi değil aynı zamanda bir icracıya teknik açıdan sağlayacağı geniş imkanlar ile bu imkanların getirisi olan ergonomik etmenlerdir.

Klasik gitarda geleneksel formun oluşumunu takiben enstrümanın sunduğu teknik imkanlar icracılık, kompozisyon ve gitar pedagojisi alanında da çığır açan etkiler doğurmuştur. Gitar çalış tekniğinde oluşan gelişmelere örnek olarak Tarrega'nın icat ettiği postür ile tutuşta devrim niteliğinde bir yenilik sağlayan ayaklık kullanımı ve tremolo tekniğinin klasik gitarda uygulanışı gösterilebilir. Bu bağlamda gitar müziği repertuvarına eser sunan kompozitörlerin Tarrega' da gördüğümüz örneğe ve benzeri teknik gelişmelerin sunduğu geniş imkanlar çerçevisinde bestelenen eserlere bu gelişmelerin doğrultusunda yön verildiğini ispatlayabiliriz. Klasik gitar metodolojisinde yaşanan gelişmeler de gitarda yaşanan yapısal değişikliklere paralel giderek kompozisyon ve icracılık alanında olduğu gibi icracıya tanınan teknik imkanlar üstünden gelişmeye devam eder.

Şekil 6: Julian Arcas' In Tutuş Tekniği ve Postürü.



Şekil 7: Francisco Tarrega' Nın Tutuş Tekniği ve Postürü



Modern Gitar Formuna Geçiş

19. Yüzyılda Torres'in, Arcas ve Tarrega'nın direktifleri doğrultusunda geliştirdiği geleneksel gitar, günümüzde dünyanın dört bir yanındaki gitar lutiyeleri tarafından üretilmekte ve gitar icracılarının tercih ettikleri bir model olmaya devam etmektedir (Alves, 2015). Geleneksel modelin tercih sebebi icracının gitara uyguladığı etki (çalış) karşılığında dönüt olarak aldığı tepkinin (ses) yeterliliği ve niteliğidir. Yeterlilik konusu yalnızca enstrümanın nasıl tınladığı değil aynı zamanda nasıl bir rahatlıkta çalınabildiğini de kapsar.

İcracıda ve Enstrümanda Yapısal Yeterlilik

İnsan doğası gereği ortak anatomik özelliklere sahip olduğumuz halde birtakım ortak farklılıklarımız da bulunmaktadır (Şaklar, 2001, s. 96). Enstrüman üstünde kurulacak olan hakimiyette iskelet ve kas sistemi önemli bir etmendir. Bir müzisyenin enstrümanına olan hakimiyetinin en açık göstergesi icracının sahip olduğu teknik kapasitedir. Gitar icracısının teknik kapasitesini geliştirmesi ve repertuvarına ekleyeceği eserleri seçmesi konusunda en başta yüzleşeceği engellerden biri ise yeterli parmak uzunluğuna sahip olmamaktır.

Yeterli parmak uzunluğuna sahip olmamak gitarın klavyesi üstünde bazı pozisyonlarda gerekli notaların basılamamasına ve uzaması gereken seslerin kısa kesilmesine sebep olur. Gitar icracısının sahip olduğu bu fiziksel yetersizlik gitar literatüründe yer alan metodlar eşliğinde uzun süreyle yapılan teknik çalışmalarla giderilemediğinde çözüm yolu olarak gitar üstünde uygulanacak yapısal değişiklikler tercih edilebilir.

Klasik Gitarda Ses Tablaları ve Yapısal Formlar

19. yüzyılda geleneksel klasik gitar formunun oluşumunda gerçekleşen yapısal değişiklikler gibi kökten farklılıklara modern formdaki klasik gitarın oluşumu sürecinde rastlanmamaktadır. Bu bağlamda klasik gitarın dış kısmında uygulanan ergonomik yeniliklere değil gitarın ses tablası üstünde uygulanan yenilikleri gözlemlemek, geleneksel formdan modern formdaki klasik gitara geçiş sürecinin başlıca sebeplerini ortaya koyar. Bu bağlamda modern klasik gitar formunun ne şekilde gelişmekte olduğunu "kompozitör – icracı - lutiye" arasında kurulan ilişki üstünden gözlemlememiz uygun bir yöntem olarak kabul edilebilir.

Şekil 8: Antonio De Torres No:124 (1888), Torres Model Balkon Sistemi, Ses Tablası



Klasik gitarın geleneksel modelden modern formuna olan gelişim sürecini ses tablası üstünden ele alacağımız için öncelikle ses tablasının ne olduğunu tanımlamalıyız. Ses tablası telli çalgıların tınısını, ses karakterini belirleyen en önemli bölümdür. Ses

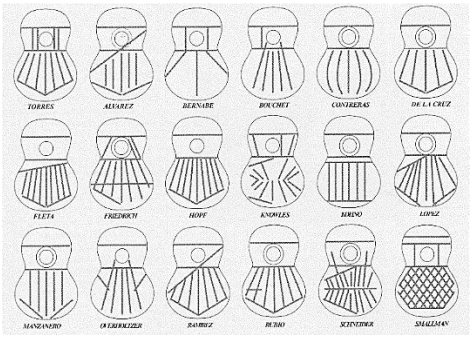
tablası, tellerin salınımıyla oluşan titreşimi gövde içinde yer alan havaya aktararak sesin oluşumunu sağlayan parçalar bütünüdür (Değirmenli, 2014).

Klasik gitar icracılarının enstrümanlarında çeşitli tını (renk) ve gürlük arayışlarında olmaları sebebiyle Torres ile aynı ereğe sahip olan klasik gitar lutiyeleri de ses tablası üstünde farklı balkon sistemleri geliştirirler. Yeterli nitelikteki bir enstrümana sahip olmayan müzisyenin teknik yeterliliği ne kadar üstün olursa olsun, enstrümanı üstünde uyguladığı doğru çalış tekniğine rağmen enstrümanının kapasitesinin yetersizliği sebebiyle oluşan sesten beklediğini bulama

Klasik gitar formunun oluşum sürecinde en büyük gelişmelerin gözlemlendiği balkon sistemlerinde gelişen teknik imkanlar doğrultusunda yeni materyaller de kullanılmaktadır. Klasik gitarın ses tablasının yapımında kullanılan ağaçlar sedir ve ladindir. Balkon sisteminde ise Avustralya' lı gitar lutiyesi Smallman'nin kullandığı karbon fiber ve ahşap birleşimi destekler kullanılır. Bu destekler arı peteği şeklindedir. Smallman balkon sisteminin geliştirilmesinin sebebi, gitarın ön kapağı üstünde daha fazla titreşim yaratmak amacıyla uygulanan ses tablasının inceltilmesidir.

20. Yüzyılı takiben klasik gitardaki gürlük arayışı sebebiyle lutiyeler sayesinde tek katman uygulamasında bir yeniliğe gidilerek ses tablasında iki katman (double top) ve gitarın arka kapağında çift katman (double back) uygulaması gelişir. Klasik gitar yapımında lutiyelerin uyguladıkları bu yenilikler klasik gitarın ses yüksekliğinin artışında önemli bir etkendir (Korkmaz, 2017).

Şekil 9: Torres (1817-1892), Alvarez [Yairi] (1932-2014), Bernabe (1932-2007), Bouchet (1898-1986), Conteras (1928-1994), De La Cruz (1927-?), Fleta (1897-1977), Friedrich (1932-?), Hopf (1669-1948), Knowles (20. yy.), Kohno (1926-1998), Lopez (1931-2018), Manzanero (1937 2019), Overholtzer (1910-1982), [Jose] Ramirez (1858-1923), Rubio (1934-2000), Schneider (1924-), Smallman (1947-)



Şekil 10: Ses Tablası Üstünde Greg Smallman Model Balkon Sistemi



19. Yüzyıl' da Torres' in Arcas ile Tarrega' nın direktifleriyle geliştirdiği geleneksel gitar modelinde olduğu gibi Smallman de Avustralya' lı usta gitarist ve müzisyen John Williams' ın (1941 -) direktifleri doğrultusunda klasik gitar üstünde devrim niteliğinde yapısal değişikliklerde bulunur. Klasik gitarın yapısal gelişim süreci incelendiğinde geleneksel ile modern formdaki klasik gitarlarda lutiye Torres ile Smallman' nin usta gitaristlerin direktifleriyle geliştirdikleri modeller, gitarın ne şekilde gelişmekte ve gelişiyor olduğunu bizlere sunarak gitaristler ile lutiyeler arasındaki bu ilişkinin güncelliğini koruduğunu göstermektedir.

Usta bir klasik gitar lutiyesinin elinden çıkan gitarların ses özellikleri birbirlerine yaklaşık olsa da ürettiği gitarlar farklı karakterlere sahiptirler. Enstrüman yapımında kullandıkları ağaçların veya materyallerin tamamı yüksek standartta olsa da, usta lutiyeler tarafından işlenecek de olsalar, ağacın ve insanın doğası gereği gitarların her biri bir birey gibi farklı karakterlere sahip olurlar. Klasik gitaristlerin de anatomik özellikleri benzer olmasına karşın farklı hatta standart dışı çalış tekniklerine ve müzikalite anlayışına sahiptirler.

Klasik Gitar Metodolojisi

Torres geleneksel gitar formunu geliştirmeden klasik gitar çalış tekniği günümüzdeki şekline evrilemezdi. Geçtiğimiz yüzyıl itibariyle klasik gitarın yapısı üstünde çeşitli yeniliklerin uygulandığını görmekteyiz. Gitarda on ikinci pozisyondan sonra yer alan notaların çalışında icracıya kolaylık sağlaması için gitarın kasasında uygulanan kesik gövde sistemi (cutaway) ve yükseltilmiş klavye (elevated fingerboard) bu yeniliklere örnek olarak verilebilir (bkz. Şekil 11).

Şekil 11: Sharpach & Bos Model, Concentura Gitar



Klasik gitar formunda uygulanan bu gelişmeler, icracının oturuş pozisyonu (postür) ile enstrümanı tutuş pozisyonlarına yansımaktadır. Gitar üstünde uygulanan bu tür yapısal gelişmeler bağlamında da klasik gitar çalış tekniğinde farklı yaklaşımlar, yönelimler görülmektedir

Klasik gitar literatürünün araştırılmasında başlangıç noktası olarak gitara altıncı telin eklendiği 18. yüzyıl ele alınmıştır ve 1799 yılında yayınlanan Fernando Ferandiere (1740-1816, İspanya)' nin "Arte de Tocar la Guitarra Espanola Por Musica" kitabı teorik kapsamda ele alındığında, döneminin en önemli metodolojik gelişmelerini içerdiği görülmektedir. Bu bağlamda Gitara altıncı telin eklenmesi ile genişleyen teknik imkanlar doğrultusunda yazılan metotlar günümüz gitar çalış tekniğini ve metodolojisinin temelini oluşturmaktadır.

Gitar çalış tekniğinin temel bilgilerine değinmeden önce 19. yüzyıl itibariyle klasik gitar için yazılan başlıca metotlar; Dionisio Aguado y Garcia (1784-1849, İspanya) 'nın 1820' de yayınlanan "Escuela de Guitarra" ve 1843' de yazdığı "Nuevo Metodo para

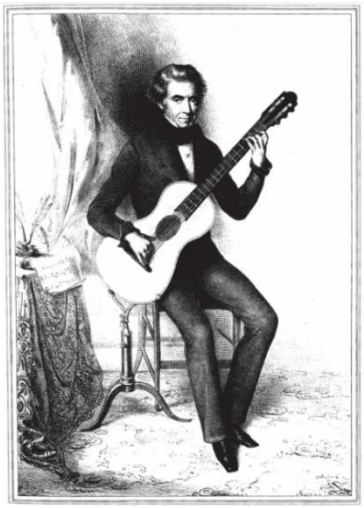
Guitarra" metodu, aynı dönemin gitarist ve bestecisi Matteo Carcassi (1792-1853, İtalya)' nin "Methode Complete pour la Guitarre, Op. 59" metodu ile yirmi beş etütten oluşan pedagojik eserleri, Ferdinando Carulli (1770-1841, İtalya)'nin 1810 yılında İtalya' da yayınlanan "Methode Complete pour la Guitarre" kitabı, Mauro Giulliani (1781-1829, İtalya)' nin yirmi dört pedagojik ve metodik etütten oluşan kitabı ile Fernando Sor (1778-1839)' un "Metode pour la Guitarre" 1830 yılında yayınlanan gitar metodudur.

Bu metotlar sayesinde, günümüz klasik gitar literatürünün temelini kuran bu yapıtların ışığında klasik gitar çalış tekniğinin herkesçe kabul edilen ortak temelleri oluşur. Aguado, Carcassi, Carulli, Giuliani ve Sor' un klasik gitar literatürüne kattıkları yalnızca yazdıkları metotlar veya kitaplar değil aynı zamanda dönemlerinin önde gelen gitar icracıları olmaları ve klasik gitar repertuvarının önemli bir kısmını oluşturan yüzlerce eserleri bulunmakla birlikte repertuvara kattıkları bu eserler günümüz klasik gitaristleri tarafından seslendirilmeye devam edilmektedir (Erim & Yöndem, 2007).

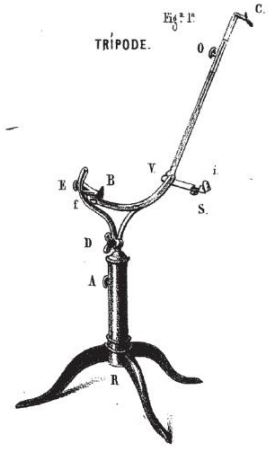
Bu metotlarda yer alan ve klasik gitar çalış tekniğinin temelini oluşturan bilgiler şu şekildedir; gitarın bölümleri, gitaristin sol ve sağ el parmaklarının adları, gitarı tutuş pozisyonu, gitar klavyesinde notaların yerleri, gitar tellerinin akort sistemi, klavye üstünde notaların yerleri ve nota üstünde doğru duate yazım teknikleri. Gitar' ın tutuş pozisyonunda bir standartın kabul edilmesi, geleneksel gitar formunun yaygın kullanımı doğrultusunda gerçekleşir. Ancak geleneksel gitar formunun oluşumundan önce gitar literatüründe kabul edilen Aguado, Carcassi, Carulli, Giuliani ve Sor' un yazdıkları metotlar ile teknik kitaplarda farklı yaklaşımlar görülmektedir.

Bu yaklaşımlar Tarrega tarafından geliştirilen "ayaklık" kullanımının gitar müzisyenleri tarafından yaygın bir şekilde tercih edilmesine kadar farklı tutuş teknikleri ve dolayısıyla farklı oturuş pozisyonları döneminin önde gelen gitaristleri üstünden gözlemlenir. Geleneksel gitar kullanımının öncesinde yaşayan usta gitarist ve bestecilerin yazdıkları metotlar, bireysel yaklaşımlarının doğrultusunda dönemin gitar çalış tekniğine dikte edilir. Bu sebeple gitar çalış tekniği üstünde bireysel kapsamda farklı yaklaşımların oluşumu söz konusudur. Tarrega' nın geliştirdiği gitar ayaklığından önce 18. yüzyıldan itibaren gitar tutuş pozisyonları başlıca olmak üzere aşağıda incelenmektedir (bkz: Şekil 7, Şekil 12, Şekil 14 ve Şekil 15)

Şekil 12: Aguado' Nun Gitarı Tutuş Tekniği ve Postürü



Şekil 13: Aguado' nun Gitar Tripodu



Aguado' nun geliştirdiği gitar tripodunun özelliği; gitarın icracıya temas etmesi sebebiyle gerçekleşen, sesin soğurulmasına bir engel niteliği taşıyan düzenek olmasıdır.

Sor' un gitar tutuş tekniği olarak uyguladığı yöntem yalnızca destek aldığı bir yükseltiden ibarettir. Gitarın sağ kısmını sağ bacağına, gitarın arka kapağını göğsüne, sağ kolunun gitarın sağ üst kısmına ve gitarın sol alt kısmını sehpa ya da masa ile destekleyerek yükselttiği görülmektedir.

Şekil 14: Sor'un Gitarı Tutuş Tekniği ve Postürü



Tarrega' nın gitarı tutuş tekniğine ve postürüne en yakın örnek olarak gözlemleyebileceğimiz kişi Carcassi' dir (bkz: Şekil 28). Carcassi' nin geliştirmiş olduğu gitar tutuş tekniğinin uygulanışında sol ayağının altına bir yükseklik olarak yastık aldığı görülür. Carcassi' nin postürü üstünden de görüleceği üzere rahat ve uzun süreli çalışmalara elverişli bir tutuş tekniği olmadığı aşikardır. Carcassi' nin gitarı sol ayağının altına aldığı yastık ile yükseltmesinin sebebi, gitar klavyesinin icracı tarafından daha rahat bir şekilde kullanımını sağlamak ve telleri çekme hareketini uygularken istenilen tonu elde edebilmek ve ajiliteyi arttırmak için sağ elin pozisyonunda bir değişikliğe gitmesidir.

Aguado, Carcassi, Carulli, Giuliani ve Sor gibi döneminin virtüözleri olarak kabul edilen ve aynı zamanda klasik gitar müziği repertuvarına kazandırdıkları eserleriyle, günümüzde gitaristlerin repertuvarlarında önemli bir yer tutan besteci ve icracıların kendilerine has olan müzik anlayışlarını ve teknik arayışlarını metodlaştırarak günümüz klasik gitar literatürünün temellini oluşturan, gitarın romantik dönemdeki temsilcileri ve yazdıkları eserler, metotlar ile günümüze değin konservatuvar ve akademilerde verilen klasik gitar eğitimi müfredatının önemli bir kısmını oluşturmaktadırlar.

Şekil 15: Carcassi' Nin Gitarı Tutuş Tekniği ve Postürü



20. Yüzyılda gitar telleri üstünde büyük bir gelişme görülür. Bu gelişmenin sebebi 2. Dünya Savaşı sırasında medikal amaçlı kullanıma yönelik üretilen dikiş malzemelerinin hammaddesinin klasik gitar telinin üretiminde kullanılan hammaddeyle aynı olmasıdır. Her iki sanayide de kaliteli ipeğe olan bu talep medikal sanayinin savaş dolayısıyla hammaddeye duyduğu ihtiyacın ağır basması sebebiyle gitar teline olan talep karşılanamaz olmuştur. Gitar teli üreticilerinin kaliteli ipeğe ulaşamamasının bir sonucu olarak Alman sanayisinin kedi bağırsağını çeşitli kimyasal işlemlerden geçirerek ürettikleri gitar tellerine olan yönelim gözlemlenmekte ancak 2. Dünya Savaşı sürmekte olduğu için yeni bir çözüm yoluna ihtiyaç duyulmaktadır. Yaşanan bu krize çözüm olarak kaliteli ipeğe bir alternatif aranmaktadır. DuPont kimya sanayi firmasının Danimarka'lı gitar yapımcısı Albert Augustine (1900-1967)'nin girişimleri ile klasik gitarın babası olarak anılan Andres Segovia (1893-1987, İspanya)'nın direktifleri doğrultusunda geliştirilen naylon tel (nylon strings)'in icadı sayesinde yaşanan hammadde krizi çözümlenir. Augustine çalışmalarını balık misinaları üstünde gerçekleştirir ve DuPont sanayi firmasının bünyesinde 1947 yılında naylon gitar teli tarihte ilk kez üretime geçer. Naylon telin barsak tele oranla akortlandığında doğru frekansta daha uzun süre kalması ve daha dayanıklı olması sebebiyle gitaristler tarafından tercih edilmeye başlanır (Alves, 2015). Günümüzde birçok gitar teli üreticisi firma varlığını sürdürmekte olup çeşitli özelliklere sahip gitar tellerini gitaristlerin kullanıma sunmaktadır.

Gitar tellerindeki bu çeşitlilik tellerin gerginliklerine göre sınıflandırılır. Tellerin kalınlıkları, gitarın alt üç telinin üretiminde kullanılan farklı kimyasal bileşenler ve çeşitli bileşenlerle elde edilen iplikler üstüne gümüş, altın gibi metaller ile kaplanan sarmal tellerle elde edilen bu geniş ürün yelpazesi, tel ile gitar arasındaki uyuma ve gitaristlere sağladığı çalış rahatlığı beraberinde aranan ton skalasına göre tercih edilmektedir.

Şekil 16: Segovia' Nın Tutuş Tekniği ve Postürü



Giuliani, Sor ve Tarrega gibi gitar çalış tekniği üstüne metotlar yazmış bu isimler tırnak ile çalış tekniği üstünde anlaşmazlık yaşadıkları görülmektedir. Çağdaş klasik gitaristlerin çalış tekniklerine bakıldığında tırnak ile çalış tekniği vazgeçilmez bir yöntemdir.

Andres Segovia, 20. yüzyıldan günümüze değin klasik gitar literatürünün oluşumunda ve gitarın akademiye dahil edilmesinde öncül olarak gösterilen usta gitarist ve eğitmendir. Segovia, klasik gitar literatürünün yapı taşları olan metodolojik, pedagojik ve klasik gitar için bestelenmiş eserlerin eksikliğine bir tepki olarak hayatını klasik gitar müziğinin gelişimine adamıştır (Ünlenen, 2015). Tarrega' nın mirası olan gitar eserleri ile çalış tekniği üstünde uyguladığı gelişmeler ışığında 20. yüzyıl ve dolayısıyla günümüz gitar müziği şekillenmiş olup Segovia tarafından modern gitar metodolojisinin ve repertuvarının temellerinin atıldığını söylemek kabul görülebilir.

Gitar çalış tekniğinde tırnak kullanımı üstünde yaşanan bu anlaşmazlıklar, Segovia' nın bireysel teknik yönelimleri sayesinde geliştirdiği tırnak ile çalış tekniği gitaristler tarafından 20. yüzyıl dolaylarında kabul edilmeye başlanır. Segovia' nın gitar çalış tekniği üstünde geliştirmiş olduğu tırnak ile çalış tekniği yönteminin Segovia öncesindeki tırnak kullanarak çalma yöntemini tercih eden gitaristlerin yönteminden farkı; Segovia' nın tırnak ile çalış tekniğinde amaçladığı ton alımı ve nüanslarda gürlük seviyesinin artırımına yönelik tekniği metodlaştırarak kullanmasıdır.

Segovia' nın uyguladığı bireysel teknik yönelimlerinin getirisi olarak kabul edebileceğimiz bu metodolojik gelişme, 20. yüzyıldan itibaren günümüz klasik gitar müziği üstündeki etkisini Segovia' nın öğrencileri ve onun metodolojisini uygulayan Abel Carlevaro (1916-2001, Uruguay), Alirio Diaz (1923-2016, Venezuela), Narciso Yepes (1927-1997, İspanya), Julian Bream (1933-2020, İngiltere), Oscar Ghiglia (1938- , İtalya), John Williams (1941- , İngiltere), David Russel (1953- , İngiltere), Eliot Fisk (1954- A.B.D.) ve Lily Afshar(1960- ,İran) gibi klasik gitarın önde gelen virtüözlerinin kullandıkları çalış tekniklerinde görülmektedir.

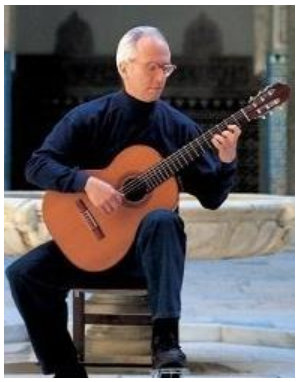
Şekil 17: Yepes'in Tutuş Tekniği ve Postürü



Şekil 18: Bream'in Tutuş Tekniği ve Postürü



Şekil 19: Williams'ın Tutuş Tekniği ve Postürü



Klasik gitar metodolojisi incelendiğinde 18. yüzyıl' dan günümüze değin literatürde yer alan başlıca yapıtların içeriğinin metotlarda yer alan tekniklerin gitar icracısının çalış tekniği üstündeki etkisi; el kaslarını güçlendirmek, esnekliği arttırmak, sol ve sağ el arasında eş zamanlılığı sağlamak, icracıda ajiliteyi arttırmak, ton alımını öğretmek ve gitara olan teknik hakimiyeti sağlamak olduğu sonucuna varılmaktadır.

20. Yüzyıl klasik gitar çalış tekniği üstünde gerçekleşen gelişmeler incelendiğinde geleneksel metodolojide yer alan postür ve tutuş pozisyonlarının uzun süreli çalışmalar sonucu sakatlanmalara sebep olduğu gözlemlenmektedir (Johnson, 2009). Her gitaristin bireysel olarak sahip olduğu anatomik özellikleri doğrultusunda yeni tutuş ve postür şekilleri oluşmaktadır. Aguado' nun tripodu, Carcassi' nin yastıktan ayaklığı ve Sor' un gitarı bir masaya yaslayarak yükseltmesi yöntemi; Tarrega' nın ayaklığı icat etmesine sebep olarak günümüze değin gitaristler tarafından ayaklığın kullanılmasıyla sonuçlanır. Tarrega' nın ayaklığına ek olarak günümüzde çeşitli ergonomik ayaklıklar yaşanan sakatlanmalardan dolayı tercih edilmektedir.

Klasik gitar tutuşunun gelişmesinin bir diğer sebebi olarak gitar repertuvarına katılan yeni eserlerin icracıdan yüksek ajiliteli teknik yeterlilik gerektirmesi bağlamında icracının yeni teknik eğilimlerde ve farklı tını arayışlarında bulunması olduğu görüşü kabul edilebilir. Çağdaş tutuş tekniklerinde sol ele sağlanan güç aktarımında sol omzun ve kolun (parmaklar klavye üstünde gerekli pozisyondayken) geriye hareket ettirilmesi ve kolun ağırlığının klavye üstüne gerekli oranda aktarılması daha rahat bir çalış sağlamaktadır.

Şekil 20: Judicael Perroy (1973-, Fransa)'un Tutuş Tekniği ve Postürü



Şekil 21: Enno Voorhorst (1962-, Hollanda)'un Tutuş Tekniği ve Postürü



SONUÇ

Klasik gitarda çağdaş çalış tekniğinin lutiye-gitarist-besteci arasındaki ilişki içinde 18. yüzyıldan itibaren günümüze değin gelişmekte olduğu gözlemlenmektedir. Tarrega ve Segovia' nın klasik gitar üstündeki etkileri, çağdaş gitar çalış tekniğinin belkemiğini oluşturmakta ve gitarın günümüzdeki konumunda bulunmasını sağlamaktadır.

Klasik gitar literatürünün temelini oluşturan metotlar ile bu metotları oluşturan döneminin usta gitaristleri ve bestecileri ele alınarak gitar çalış tekniğine olan yaklaşımlarının fikir birliğinden uzak ancak gelişime açık olduğu görülmektedir. Gitarın yapısal kapsamdaki gelişim süreci incelendiğinde gitar formu üstünde uygulanan yapısal değişikliklerin günümüzde devam etmekte olduğunu, bu yapısal değişikliklerin klasik gitar çalış tekniğine olan etkisi ve klasik gitar çalış tekniğinin yüzyıllar içinde nasıl, niçin ve ne şekilde gelişmekte olduğu bilgisi metodolojik kapsamda irdelenerek elde edilmektedir.

Metodolojik kapsamda uygulanan yeni bir yaklaşım; klasik gitar formunun icracıya sunduğu imkanlar doğrultusunda, icracının teknik yeterliliğinin üst düzeyde tutulduğu gitar repertuvarına eklenen eserlerde ve klasik gitaristlerin günümüzde sahip oldukları çeşitli tutuş ile postür şekillerinin getirisi olarak çalış tekniğinde "bireyselliğin" öneminin çağdaş klasik gitar metodolojisinde bir eksiklik olduğu görülmektedir.

KAYNAKÇA

Alves, J. R. (2015). *The History of the Guitar: Its Origins and Evolution.* Huntington: Marshall University. Şubat 2021 tarihinde https://mds.marshall.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=1018&context=music_faculty adresinden alındı

Değirmenli, E. (2014, Şubat). *Akustik Ölçüm Teknikleri Kullanılarak Üretilen Ud Ses Tablasının Titreşim Özelliklerinin Kontrolü Üzerine Yeni Bir Yöntem Önerisi.* Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Şubat 2021 tarihinde alındı

Erim, A., & Yöndem, S. (2007). Türkiye'de Klasik Gitar Eğitiminde Kullanılan Başlangıç Metotlarından Bazılarının Öğretme-Öğrenme Süreçleri Açısından Karşılaştırılması. *Abnt İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1*(14), 90-109. Ocak 2021 tarihinde alındı

Goddarda-Barefoot, P. (2021, Şubat). *A Brief History of the Classical Guitar*. custom-handmade-guitars: https://custom-handmade-guitars.net/a-brief-history-of-the-classical-guitar/ adresinden alındı

Johnson, D. (2009). Classical Guitar and Playing-Related. Malmö, İsveç: Lunds Universitet. Şubat 2021 tarihinde http://lup.lub.lu.se/student-papers/record/1530017 adresinden alındı

Korkmaz, A. (2017, Mayıs). Naylon Telli Akustik Gitarlarda İcra Edilebilirlik İçin Tasarım. Türkiye: Orta Doğu Teknik Üniversitesi. Şubat 2021 tarihinde http://etd.lib.metu.edu.tr/upload/12621034/index.pdf adresinden alındı

Küçükay, B. (1992). *Klasik Gitar Başlangıç Metodu.* Ankara: Evrensel Müzikevi.

Şaklar, C. (2001, Eylül). *Klasik Gitarda Sağ El Tekniği Üzerine Yeni Bir Yaklaşım.* İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ocak 2021 tarihinde alındı

Ünlenen, E. (2015, Aralık). Andres Segovia'nın Modern Gitar Müziğine Katkıları. *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergis, 5*(2), 157-171. doi:10.20488/austd.61174

ŞEKİLLER

Şekil 1: http://www.betsillworkshop.com/vihuela.htm (5 Şubat 2021)

Şekil 2: http://www.betsillworkshop.com/vihuela.htm (5 Şubat 2021)

Şekil 3: http://www.betsillworkshop.com/vihuela.htm (5 Şubat 2021)

Şekil 4: https://www.guitarsalon.com/product/1886-antonio-de-torres-sp-cy/ (5 Şubat 2021)

Şekil 5: https://www.guitarsalon.com/product/1864-antonio-de-torres-sp-csar/ (5 Şubat 2021)

Şekil 6: https://www.marcosvillanueva.net/index.php/musica-para-una-amistad/ (6 Şubat 2021)

Şekil 7: https://sixstringjournal.com/tag/francisco-tarrega/ (3 Şubat 2021)

Şekil 8: https://www.rebrune.com/1888-antonio-de-torres-no-124 (5 Şubat 2021)

Şekil 9: https://custom-handmade-guitars.net/a-brief-history-of-the-classical-guitar/ (7 Şubat 2021)

Şekil 10: https://nbnguitar.com/nbn-guitar-blog/moderclassicalguitardesign-latticebracing (9 Şubat 2021)

Şekil 11: (8 Şubat 2021)

Şekil 12: https://en.wikipedia.org/wiki/Dionisio_Aguado_y_Garc%C3%ADa (3 Şubat 2021)

Şekil 13: https://imslp.org/wiki/File:PMLP82088-Aguado_Method_Boije2017.pdf (3 Şubat 2021)

Şekil 14: https://blog.dnevnik.hr/operahouse/2005/09/index.html (15 Şubat 2021)

Şekil 15: https://www.guitardaily.net/klasik-gitar.html (15 Şubat 2021)

Şekil 16: https://zhuanlan.zhihu.com/p/157553696 (15 Şubat 2021)

Şekil 17: http://www.narcisoyepes.org/galerias_html/fotos_narciso.html (12 Şubat 2021)

Şekil 18: https://www.express.co.uk/celebrity-news/1322831/Julian-Bream-dead-death-classical-guitarist-news-latest-update (12 Şubat 2021)

Şekil 19: https://www.bach-cantatas.com/Bio/Williams-John-Guitar-2.htm (12 Şubat 2021)

Şekil 20: https://pbs.twimg.com/media/DkKsGjxXoAI-MiP?format=jpg&name=medium (12 Şubat 2021)

Şekil 21: https://youtu.be/He7K0Rg6has?t=860 (13 Şubat 2021)

Türk Müziği Solfeji Eğitiminde Yeni Bir Yaklaşım

A New Approach in Turkish Music Solfege Education

Prof. Dr. Hanefi ÖZBEK

İzmir Bakırçay Üniversitesi Tıp Fakültesi

hanefi.ozbek@bakircay.edu.tr

Volkan GİDİŞ

İstanbul Medipol Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Türk Müziği Anasanat Dalı

Özet

Türk Müziği solfeji eğitimi için az sayıda da olsa kaynaklar mevcuttur. Ancak bu kaynakların hepsi Arel-Ezgi sistemine göre yazılmış olup Türk Müziği çeşnileri ve dolayısı ile makamlarının solfejinde verimi ve esnekliği yakalayamamaktadır. Bu nedenle hicaz ses dizisinde kullanılan farklı artık ikili aralıkları ile mücenneb bölgesi (esnek perde) nota üzerinde gösterilememekte ve solfej eğitiminde önemli sıkıntılar yaşanmaktadır. Sonuç olarak uşşâk, hüseynî, karcığar, hüzzam, sabâ, bestenigâr gibi pek çok makamdan bestelenmiş eserlerin solfeji bir hocanın yardımı olmadan yapılamamaktadır. Bu sorunların giderilmesi amacıyla Türk Müziği solfeji eğitiminde geliştirdiğimiz yeni bir uygulama bu sempozyumda tanıtılacaktır.

Anahtar kelimeler: *Türk Müziği, Solfej, Mücenneb Bölgesi, Esnek Perde.*

Abstract

There are few resources available for Turkish music solfege education. However, all of these sources are written according to the Arel-Ezgi system, and they cannot achieve efficiency and flexibility in Turkish music flavors and therefore solfege of their maqams. For this reason, with the different double intervals used in the hicaz sound array, the mujenneb region (flexible fret) cannot be shown on the note and serious problems are experienced in solfege training. As a result, the solfege of works composed of many makams such as uşşâk, hüseynî, karcığar, hüzzam, sabâ, bestenigâr cannot be performed without the help of a teacher. A new application we have developed in Turkish Music solfege education in order to eliminate these problems will be introduced in this symposium.

Keywords: *Turkish Music, Solfege, Mujenneb Region, Flexible Pitch.*

Batı (Avrupa) Müziği'nde solfej çalışmaları ile ilgili yazılı ilk kaynaklara Lodovico Zacconi'nin yayımladığı *Prattica di Musica* ismli kitapla[107] birlikte 1500'lü yılların ikinci yarısından itibaren rastlanmaya başlandığı söylenebilir. Türk Müziği'nde ise Hacı Emin Efendi'nin 1885'te neşrettiği "Nota Muallimi" (*Türkçe Matbu Nota ve Solfej Kitabı*)[108] ve Muallim İsmail Hakkı Bey'in 1897'de neşrettiği *Mahzen-i Esrâr-ı Mûsıkî* isimli broşür[109] ilk solfej kitapları olarak kabul edilebilir (aradaki zaman farkı yaklaşık 350 sene). Batı Müziği'nde, bugüne kadar çok sayıda solfej kitabı yayımlanmış iken Türk Müziğiyle ilgili solfej kitaplarının yazımı ve basımına hem çok geç başlanmış olması hem de günümüze kadar çok az sayıda solfej kitabı basılmış olması düşündürücüdür. Cumhuriyet Dönemi'nden itibaren yayımlanan solfej kitaplarının

[107] Lodovico Zacconi, *Prattica di Musica*, Venedik-1592.

[108] Merih Erol, *Türkçe Matbu Nota ve Solfej Kitabı, Hacı Emin Efendi ve "Nota Muallimi" (1885)*, Müteferrika Yaz 2003, Sayı 23, sayfa: 103-140.

[109] http://www.musikidergisi.com/mobil.asp?islem=haberdetay&id=4136

hemen hepsinin Arel-Ezgi sistemine göre kaleme alınmış olması ise üzerinde ayrıca düşünülmesi gereken bir husustur.

Ahmet Hatipoğlu (1933-2015), Türk Musıkisi Solfeji kitabının önsözünde "Türk Musıkîsi Ses Sisteminin Batı Musıkîsi Sisteminden farklı oluşu, eğitimlerinin de farklılığını gerektirmektedir. Her musıkî kendi sistemi içinde, kendi ilkeleriyle incelendiği zaman doğru hareket edilmiş olacağından, Batı musıkîsinin Türk Musıkîsi esaslarına göre eğitimi nasıl mümkün değilse, Türk Musıkîsinin de Batı Musıkîsi Sistemiyle eğitimi o derece mümkün değildir. Elbette iki ayrı musıkî sisteminin daha iyi anlaşılması, farklılıkları üzerinde olumlu ya da olumsuz değer yargılarına saplanmaktan kaçınarak, bilimsel bir tarafsızlıkla iki sistemin özelliklerinin bilinmesi ve mukayesesi eğitim için yararlıdır ve hatta gereklidir de." [110] demektedir. Yukarıda bahsedilen düşünce, bir Yüksek Lisans tezinde "Türk ve Batı Müziği ses sisteminin farklı olması, her iki müziğin de kendi sistemi ve kendi ilkeleri içinde öğretilmesini gerektirmektedir" cümlesiyle desteklenmektedir.[111]

Batı Müziği nota sistemine geçmenin ileride sorunlara sebep olabileceği, Türk Müziği perdelerinin zarar görebileceği hususu, 1888 yılında Neyzen Kâmi Bey tarafından yayımlanan "*İrâe-i Mûsiki*" isimli kitapta belirtilmektedir.[112] 133 yıl önce söylenmiş olan bu öngörü, bugün kısmen de olsa doğru çıkmıştır. Aslında buradaki sorun Batı Müziği tampere sisteminden değil, Türk Müziği perde sisteminin sağından solundan kırpılıp tampere sisteme uyarlanmaya çalışılmasından ileri gelmektedir. Halbuki Batı Müziği nota sisteminde yapılacak gerekli revizyonlarla, Türk Müziği sistemi sağlıklı bir şekilde yazıya dökülebilirdi.

Uğur Türkmen ve Çağhan Adar'a ait 2009 yılında yayımlanan bir araştırmada; Türk Müziği nazariyatı ve solfeji dersine yönelik öğretmen ve öğrenci tutumlarına ilişkin saptanan sonuçlar dikkat çekici olup bu araştırmanın sonuçlarından bazıları aşağıdaki gibidir[113]:

- *Katılımcıların büyük bir kısmına göre Türk Müziği nazariyatı ve solfej derslerine yönelik kullanılan ortak bir müfredat yoktur.*
- *Bu derslere yönelik hazırlanmış kitap, makale vb. yayınlar ve bunların içerikleri yeterli değildir.*
- *Bu dersler için yeni yayınların yapılması gereklidir.*

Yukarıda bahsedilen araştırmanın sonuçları, *Türk Müziği Solfeji (Makam/Çeşni Okuma Bilgisi)* başlıklı kitabı yazmamızın önemli nedenlerinden biridir.

Türk Müziği'nde solfej eğitimi, tüm Türk Müziği (Türk Halk Müziği, Türk Makam Müziği, vd) eserlerinden herhangi birinin notasını ilk görüşte bihakkın okuyabilme becerisini kazandıracak şekilde olmalıdır. Ancak bu beceriyi kazanabilmek, hem sağlam bir müzik alt yapısına sahip olmayı hem de metotlu bir şekilde çalışmayı gerektirir. Bir eserin solfejini yapabilmek için evvela ritmik tartımını hatasız bir şekilde gerçekleştirmek şarttır. Ritmik tartımı başardıktan sonra eserin her bir notasının frekansını (seslerin bir diğerine göre tîzliği-pestliği) verebilecek beceriyi kazanmak daha kolay olacaktır. Türk Müziği, bir çeşni müziği olduğundan, eserin solfejini yapabilmek

[110] Ahmet Hatipoğlu, *Türk Musıkisi Solfeji 1 2 3*, Vicdan Müzikevi, Ankara-1982.
[111] Adnan Kılıçarslan, *Geleneksel Türk Müziğinde Solfej Eğitimi*, Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Prof.Dr. Ayhan Zeren, Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Konya-1995.
[112] Erhan Özden, *Osmanlı Maârifi'nde Okutulan Mûsikî Kitapları*, Rast Müzikoloji Dergisi, 1(1): 78-104, 2013.
[113] Uğur Türkmen, Çağhan Adar, *Türkiye'de Türk Müziği Nazariyatı ve Solfej Dersine Yönelik Öğretmen ve Öğrenci Tutumlarının İncelenmesi*, Kuramsal Eğitimbilim, 2 (1), 57-72, 2009.

için eserde geçen *tüm çeşnilerin* -mümkünse notayı görür görmez- algılanması ve hemen okunabilir olması gerekmektedir. Şu an kullanılmakta olan Arel-Ezgi sistemi, Türk Müziği'nin pekçok çeşnisini algılatmaktan ve icra ettirmekten epeyce uzaktır. Dolayısı ile Arel-Ezgi sistemine göre yazılacak bir solfej kitabının Türk Müziği eğitimine vereceği katkı da sınırlı olmaktadır. Bu sebeple kitabın önemli bir kısmında Türk Müziği çeşnileri detaylı bir şekilde ele alınmış ve tanıtılmış, uygulamadaki bütün incelikler -Arel-Ezgi sistemindeki eksiklikler de tamamlanacak şekilde- özenle verilmeye çalışılmıştır.

Hatice Selan Ergöz, bir makalesinde şunları söylemektedir: "Türk müziği nazariyatı ve solfeji derslerinde metotlaşma için öncelikle aşağıdaki temel konularda birlik sağlanmalıdır:

1) Ana Dizi ve Ses Sistemi

2) Akort Sistemi

3) Dörtlü ve Beşliler

4) Makam Sınıflandırılması ve Makam Bilgisi

5) Usûl Bilgisi

6) Terminoloji

7) Meşk

8) Nota Yazımı

Özetle; Türk müziği nazariyatı ve solfeji eğitiminde, sözü edilen birbiriyle ilintili tüm bu konuların; bilimsel bakış açısıyla ele alınması ve doğru bir sıralamayla öğrencilere aktarılması gerçekleştirilebildiği oranda 'çağdaş eğitim' kavramına yaraşır bir öğretim gerçekleşebilecektir."[114]

Yukarıda belirtilen bakış açısını bilimsel bir yaklaşım olarak kabul ediyoruz. Bu nedenle, belirli bir sırayla önceden yazıp yayımladığımız "*Türk Müziği'nde Ana Dizi*", "*Türk Müziği Usûlleriyle Ritmik Okuma*" ve "*Türk Müziği Usûl Bilgisi*" kitaplarından sonra "*Türk Müziği Solfeji (Makam/Çeşni Okuma Bilgisi)*" kitabını yeni bir yaklaşımla ele alarak hazırladık.

Kitap beş bölümden oluşmaktadır: Birinci bölümde solfej için gerekli alt yapıyı oluşturacak "**Temel Müzik Bilgisi**", ikinci bölümde "**Türk Müziği'nde Perdeler**", üçüncü bölümde "**Türk Müziği'nde Ses Aralıkları**", dördüncü bölümde "**Türk Müziği'nde Makam Ses Dizileri**" ve beşinci bölümde ise "**Türk Müziği Solfej Çalışmaları**" bulunmaktadır.

Bu kitap, bir Türk Makam Müziği kitabı olarak hazırlanmadığı için; ilgili bazı konular ana temadan uzaklaşılmadan, öğrencinin ihtiyacını karşılayacak ek bilgiler halinde verilmeye çalışılmıştır. Bu kitapta asıl konu solfej olduğu için makamı oluşturan temel öğeler olan üçlü-dörtlü-beşli ses dizileri ve çeşniler ayrıntılı bir şekilde verilmiş; detaylı bir "**makam bilgisi**" daha sonra yayımlamayı düşündüğümüz *Türk Müziği Makam Bilgisi* kitabına bırakılmıştır.

Arel-Ezgi sistemi olarak bilinen ve bugün için halen kullanılmakta olan Türk Müziği nazariyatı sisteminde, bu sistemin kendisinde bulunan bazı eksiklerden dolayı Türk Müziği'nin anlaşılmasında ve icrasında önemli sorunlar yaşanmaktadır ve bu durum

[114] Ergöz, Hatice Selen, Türk Müziği Nazariyatı ve Solfeji Derslerinde Metodoloji, Motif Akademi Halkbilimi Dergisi 2008, 1(1): 41-51.

artık herkesin kabul ettiği bir gerçek halini almıştır. Bu kitapta Arel-Ezgi sisteminden kaynaklanan ve bu kitabın içeriği ile ilgili olan sorunlu konular birkaç muğlak cümle ile geçiştirilmek yerine, çözümleriyle birlikte detaylıca verilmiştir.

Türk Müziği solfejini eğitimi için bu kitapta uyguladığımız yöntem aşağıda maddeler halinde verilmiştir:

- Türk Müziği solfeji ile ilgili gerekli tüm terminoloji gözden geçirilmiş, hatalı olanlar düzeltilmiş, muğlak ifadeler netleştirilmiştir. Böylece öğrencide oluşabilecek kafa karışıklığı ve bundan ileri gelebilecek dersten soğuma durumu baştan önlenmeye çalışılmıştır.
- Batı (Avrupa) Müziği ses sistemi ve Türk Müziği ses sistemi, solfej eğitimi için yeterli olacak seviyede hem nota üzerinde hem de ses cetveli üzerinde ayrıntılı olarak verilmiştir. Öğrencinin yalnızca kulağıyla değil ses çizgisi aracılığıyla gözüyle de solfejle ilgili bilgileri iyice kavraması sağlanmıştır.
- Kitaplarda ve çeşitli uygulamalarda Türk sanat müziği ve Türk halk müziği şeklinde ikiye ayrılan Türk Müziği, bu çalışmada birlikte ele alınmış ve her ikisinin aynı sisteme dayanan tek bir müzik olduğu gösterilmiştir.
- Arel-Ezgi sisteminde ihmal edilen esnek perde (mücenneb bölgesi) kavramı ve bu kitapta özenle ele alınmış ve çeşitli çeşnilerdeki durumu net bir şekilde hem ses cetvwli hem de nota üzerinde gösterilmiş, çok sayıda eser örneği verilerek pekiştirilmeye çalışılmıştır.
- Geliştirmiş olduğumuz ve sesleri (perdeleri) "**ses cetveli**" ile gösterme yöntemi, Türk Müziği'nde kullanılan tüm çeşnilerin alt ve üst yedenlerini de içine alacak şekilde olup bugüne kadar yazılan solfej kitaplarında daha önce görülmemiş bir uygulamadır.
- Türk Müziği'nde halen kullanılmakta olan sol anahtarlı portenin Avrupa Müziği'ndeki karşılığı net bir şekilde açıklanarak, Batı Müziği çalışmaları sırasında kullanılan nota ile Türk Müziği çalışmalarında kullanılan notanın icra edildiği frekans aralıklarının yapacağı kafa karışıklığı baştan önlenmiştir.
- Perde kavramı ve çeşitleri detaylı bir şekilde ele alınarak solfejin en önemli konusunun öğrenci tarafından net bir şekilde öğrenilmesi sağlanmıştır.
- Yeden konusu, diğer solfej kitaplarından farklı olarak son derecede detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Türk Müziği'nde üst yeden konusu ilk kez bu kitapta işlenmiştir. Çeşnilerin oluşmasında yeden perdesinin çok önemli fonksiyonları bulunmakta olup öğrencinin bu konuyu iyice öğrenmesi, iyi bir solfej icrası için şarttır. (Yeden kavramının ilk kez Arel-Ezgi ile Türk Müziği'ne girmesi, yeden kavramının Türk Müziği'nde olmayıp sonradan eklendiği anlamına gelmemektedir. Türk Müziği eserleri incelendiğinde ismi konulmamış olsa bile yeden perdesinin bazı makamlarda hayati bir öneme sahip olduğu görülmektedir).
- Türk Müziği'nde ardışık iki perde arasındaki aralık en küçük 4 ve en büyük 14 koma olacak şekilde ele alınmıştır. Şimdiye kadar yazılan kitaplarda bu aralık 4-13 koma arasında gösterilmiştir. Buna göre Türk Müziği'nde kullanılan ikili ses aralığı çeşidi 11 adet olarak tespit edilmiştir.
- Esnek perdenin (mücenneb bölgesi) hüzzam, sabâ, karcığar, uşşâk gibi makamlarda gösterdiği değişim ayrıntılı olarak ele alınmış ve örneklerle gösterilmiştir. Böylesi bir uygulama daha önce yazılmış kitaplarda ya üstün körü geçilmiş ya da yoktur.
- Artık ikili aralığı olarak isimlendirilen ikili ses aralığı ilk kez bu kitapta 9-14 koma aralığında olacak şekilde tüm yönleriyle verilmiştir. Konu örnekler üzerinden

detaylı bir şekilde işlenmiş, bu aralığın garip hicaz'dan sabâ'ya, sûzidil'den hicazkâr'a kadar gösterdiği değişim detaylı olarak ele alınmıştır.

- Türk Müziği'nde kullanılan ve makamların oluşturulmasında kullanılan tüm ses dizileri ayrıntılı bir şekilde verilmiştir.
- Türk Müziği'nde anlamlı bir ses dizisi oluşturmak amacıyla kullanılan ses dizileri üçlü, dörtlü ve beşli olarak ele alınmış; bu ses dizileri alt yedenleri ile birlikte ayrıntılı olarak işlenmiştir.
- Türk Müziği'nde eserlerin icrası sırasında ortaya çıkan, ancak makamların oluşturulmasında doğrudan kullanılmayan ses dizileri de bulunmaktadır. Örneğin hicaz makamının icrası sırasında kürdî (si bakıyye bemol) veya nîm hicaz (do bakıyye diyez) perdeleri üzerinde yapılan asma kararlar da aslında üçlü, dörtlü veya beşli birer ses dizisidir. Ancak bu ses dizileri müzik kitaplarında ele alınmamış, sadece "çeşnisiz asma karar" denilerek geçiştirilmiştir. İlk kez bu kitapta, Türk Müziği eserlerinde görülen tüm bu tür tüm ses dizileri "yan üçlü", "yan dörtlü" ve "yan beşli" şeklinde isimlendirilerek yedenleriyle birlikte detaylı bir şekilde işlenmiş, eserler üzerinde örneklendirilmiştir.
- Çeşni konusu yeni bir yaklaşımla ele alınmış, "*Kulakta kendine has bir tad bırakan, kendine has bir seyri olan; Türk Müziği ikili ses aralıklarının çeşitli kombinasyonlarda bir araya getirilmesi suretiyle, yeden perdesi hariç ardışık en az üç, en fazla beş sesten meydana getirilmiş bir ses dizisi içerisinde oluşan* ***birim melodi****ye çeşni denir*" şeklinde tanımlanmıştır. Çeşnilerin oluşma şartları detaylı olarak işlenmiştir.
- Türk Müziği eserlerinin solfejinde mutlaka öğrenilmesi gereken bir konu da çeşniler arası geçkidir. Geçki konusu ve geçki çeşitleri ilk kez bu kitapta geniş bir şekilde ele alınmıştır.
- Müzik eserlerini porte üzerinde göçürme (transpozisyon) işlemi solfej eğitimi için önemli bir konudur. Bu konu da detaylı bir şekilde işlenmiştir.
- Makam konusu detaylıca ele alınmış, ancak makamlar ayrıca verilmemiştir.
- Bir eserin solfejinin yapılmasında o eserin form ve tür özelliklerinin yeterince bilnmesi çok önemlidir. Bu konuda da yeterli bilgi sunulmuştur.
- Solfej çalışmaları 25 başlık altında işlenmiş, tüm temel çeşniler ile yan çeşniler üçlü, dörtlü ve beşli olacak şekilde ayrı ayrı işlenmiştir. Bunları örneklendirmek amacıyla tarafımızdan yazılan egzersizler her konu başlığının sonunda sunulmuştur.
- Türk Müziği'nde pentatonik ses dizilerinin solfeji ilk kez bu kitapta ele alınmış, örnekler verilerek işlenmiştir.
- Çeşniler bir araya getirilerek makam dizilerinin nasıl oluştuğu gösterilmiş, örnekler verilerek ele alınmıştır.
- Kitabın sonunda örnek eserlerin notaları verilmiş, bu eserlerinin solfejinin nasıl yapılacağı ve gerekli incelikli hususlar ölçü ölçü verilmiştir.

Sonuç olarak bu kitapta Türk Müziği solfeji; tüm yönleri ile alınmış, terminolojideki hatalı terimler düzeltilmiş, Arel-Ezgi sisteminin eksikleri giderilmiş, hatalı kısımları düzeltilmiş, 17 perdeli sistem 53 perdeli sistem içerisinde genişletilerek Türk makam müziğinin gerektirdiği tüm perdeler işlenmiştir. Halk müziği ve makam müziği birbirinden ayrıştırılmadan birlikte ele alınmıştır.

Arvo Pärt'in Tintinnabuli Tekniği Üzerine Bir İnceleme

A Study on Arvo Pärt's Tintinnabuli Technique

Hasan CEYLAN

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bilimleri Bölümü

hasanceylan98@icloud.com

Gözde GÜRÜN DEMİRERİDEN

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bilimleri Bölümü

gozdegurun@gmail.com

Özet

Tintinnabuli, Pärt'in, 1968-1976 yılları arasını kapsayan sekiz yıllık yaratıcı "sessizlik dönemi"nin ardından, tüm çalışmalarının ve manevi arayışının bir meyvesi olarak sunduğu, özgün bir besteleme tekniğidir. Bu çalışmada; Arvo Pärt'in müzik stili ve tintinnabuli tekniğinin doğuşu üzerinde etkili olan unsurlar incelendikten sonra, tekniğin teorisi detaylarıyla açıklanmakta ve bestecinin önemli eserlerinden seçilen örnek kesitler üzerinde irdelenmektedir.

Anahtar Sözcükler: *Arvo Pärt, tintinnabuli, sessizlik dönemi*

Abstract

Tintinnabuli is a unique composition technique that Pärt presents as the fruit of all his work and spiritual quest, after eight-year creative "period of silence" between 1968-1976. In this study, after examining Arvo Pärt's musical style and the factors influencing the birth of the tintinnabuli technique, the theory of the technique will be explained in detail and will be examined on the musical sections selected from the composer's important works.

Keywords: *Arvo Pärt, tintinnabuli, period of silence*

GİRİŞ

1935, Estonya doğumlu olan Arvo Pärt, sıra dışı müziğiyle çağımızın en önemli ve ilgi çekici bestecilerinden biridir. Pek çok kaynakta *Minimalizm*, *Serializm* ve *Neo-klasizm* gibi akımlarla birlikte, *Orta Çağ kilise müziği* ve *erken Rönesans polifonisi*nin bir kaynaşımı olarak nitelendirilmesine karşılık, Arvo Pärt'in müziği, kendine özgü sadeliği ve yoğun ruhani yönüyle, aslında tüm bu tanım ve çerçevelerin ötesindedir. Dini eserleri, film müzikleri, solo, orkestra ve koro için yazdığı çok sayıda eserle adından söz ettiren Pärt, özellikle *tintinnabuli* tekniği ve bu teknikle yazmış olduğu *Für Alina*, *Cantus in Memory of Benjamin Britten*, *Fratres*, *Tabula Rasa* ve *Spiegel im Spiegel* gibi eserleriyle geniş kitlelere ulaşmıştır.

Bu çalışmada, tintinnabuli tekniğinin tüm yönleriyle tanıtılması hedeflenmektedir. Bu doğrultuda, öncelikle Arvo Pärt'in yaşamı ve müzik stili ile ilgili bilgiler verilmekte, besteciyi tintinnabuli tekniğine ulaştıran süreç ve tekniğin doğuşu üzerinde etkili olan unsurlar incelenmektedir. Bunların ardından, çalışmanın asıl önemini teşkil eden "Tintinnabuli Teorisi" başlıklı ikinci bölümde, tekniğin teorisi detaylarıyla açıklanmakta ve bestecinin önemli eserlerinden seçilen örnek kesitler üzerinde irdelenmektedir. Bu kesitler, tintinnabuli tekniğiyle yazılan eserlerden, çalışmada açıklanan teorik bilgilerin belirgin şekilde görülebildiği ölçüler göz önünde bulundurularak seçilmiştir.

Çalışmada sergilenen nota örnekleri, *Universal Edition* yayınları esas alınarak hazırlanmıştır.

1.1. Arvo Pärt ve Müzik Stili

Arvo Pärt; 11 Eylül 1935'te, o dönem Sovyetler Birliği'ne dahil olan Estonya'nın Paide adlı küçük bir şehrinde doğmuş ve hayatının ilk yıllarını burada geçirmiştir (arvopart.ee). 1938 yılında Pärt'in annesi ve babası boşanmış, Pärt annesi ile birlikte Rakvere'ye taşınmıştır (Christou, 2006: 12). Buradaki Rakvere Müzik Okulu'nda Ille Martin ile piyano öğrenimi görmeye başlamıştır. Bu okuldan 1954 yılında mezun olduktan sonra (arvopart.ee), müzik eğitimine Tallinn Müzik Okulu'nda Veljo Tormis ile devam etmiştir (Hillier, 2001). Ancak, Sovyet Ordusu için zorunlu askerliğe çağrılması sebebiyle, 1954-1956 yılları arasında eğitimi kesintiye uğramıştır (Christou, 2006: 12). Askerliği sona erdikten sonra, 1957 yılında çalışmalarına Tallinn Konservatuvarı'nda devam etmiş ve buradan 1963 yılında mezun olmuştur (Hillier, 2001).

Bu dönemde Pärt'in müziğine Sovyetler Birliği'ndeki tepkiler çelişkili ve karmaşıktır. Pärt; bir tarafta, eserleri Sovyetler Birliği dışında da çalınan ve kabul edilen, çağının en özgün ve seçkin bestecilerinden biri olarak gösterilirken, öte yandan 1960'larda bestelediği eserlerin çoğu ağır biçimde eleştirilmiştir. Pärt'in 1968 yılında yazdığı *Credo* isimli eseri, içerdiği dini unsurlar açısından Sovyetler Birliği tarafından "tehlikeli" bulunmuş ve yasaklanmıştır. Bu olay, Pärt için bir dönüm noktası niteliğindedir; besteci bu olayın ardından "sessizlik dönemi"ne girmiş ve müziği birkaç yıllığına gözden düşmüştür (arvopart.ee). Bu süreçte yaşananlar yalnızca müziksel bir kriz değil, bestecinin hayatının tüm yönlerine etki eden, hatta fiziksel sağlığını da sekteye uğratan bir süreçtir. *Credo*'yla birlikte Pärt, umutsuz bir çıkmaza girmiş, tek bir nota dahi yazmaya motivasyonu kalmamıştır, ancak besteciyi müziğinde çığır açacak yepyeni bir yol arayışına sevk eden, işte bu *yaratıcı* sessizliktir (Hillier, 1997: 64). Pärt yıllar sonra bu dönem için bilinçli bir durum olmadığını, içsel bir arayışa girdiğini, o günlerde bir daha beste yapıp yapamayacağından bile emin olmadığını belirtmiştir (arvopart.ee).

Pärt, 1972 yılında, günümüzde hala evli olduğu ikinci eşi Nora ile evlenmiş ve Rus Ortodoks Kilisesi'ne katılmıştır; bu iki olay da bestecinin fiziksel ve ruhsal sağlığının iyileşmesinde rol oynamıştır (Hillier, 1997: 32).

Arvo Pärt, yaşanan kötü sürece rağmen 60'lı ve 70'li yıllarda Estonya'nın en önemli film müziği bestecilerinden biri durumundadır; sekiz yıl süren "sessizlik dönemi" boyunca yalnızca filmler için müzikler bestelemiş, *kendini bulma* ve *ifade etme* arayışının bir basamağı olarak, Gregor ilahileri, Notre Dame Okulu ve Rönesans polifonisi üzerine yoğun incelemeler yapmıştır. Bu dönemin *sessizliğine,* 1971 yılında kısa süreli gölge düşüren önemli eser *3. Senfoni*'dir; bu eserde, Pärt'in sessizlik döneminin bitimiyle ortaya çıkacak olan *tintinnabuli* tekniğine ilişkin ilk izlere rastlamak mümkündür (arvopart.ee).

Bu sekiz yıllık sessizliğin sona erdiği 1976 yılında Arvo Pärt, oldukça sade ve özgün bir besteleme tekniği ile ortaya çıkmıştır. *Tintinnabuli* adını verdiği bu yeni teknik, Pärt'in müziğini baştan aşağı değiştirmiştir (arvopart.ee).

1976 yılı bestecinin en üretken zamanlarındandır; tintinnabuli tekniğiyle yazılan *Für Alina*, *Fratres*, *Summa*, *Tabula Rasa* ve *Cantus in Memory of Benjamin Britten* gibi en popüler ve en çok seslendirilen eserler, bu yıl yazılmıştır (Hillier, 1997: 75).

Pärt, "sessizlik dönemi"nin öncesinde yaşadıklarına benzer durumları daha sonra da yaşamıştır. Bestecinin çoğu eserinde olduğu gibi, tintinnabuli tekniği ile yazdığı eserlerinde de yoğun dini unsurlar bulunmasından ötürü, Sovyetler Birliği yetkilileriyle arası daha da kızışmış ve bu yüzden 1980 yılının başında eşi Nora ve iki oğluyla birlikte Viyana'ya yerleşmek zorunda kalmıştır. Pärt ailesi, bu olaydan bir yıl sonra Berlin'e göç etmiş (Zivanovic, 2012: 9) ve orada otuz yıl kadar yaşamıştır (arvopart.ee).

1991 yılında Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla Estonya bağımsızlığını kazanınca, Pärt ile Estonya arasındaki bağ yeniden güçlenme sürecine girmiştir. Pärt'in eserleri Estonya'da çalınmaya başlamış, bazı eserleri kaydedilmiştir. 2010 yılında ise Pärt, kalıcı olarak Estonya'ya taşınmıştır ve günümüzde hala orada yaşamaktadır (arvopart.ee).

1.2. Tintinnabuli

Adını, Latince "küçük çan" anlamına gelen "tintinnabulum" sözcüğünden alan *tintinnabuli*, Arvo Pärt'in 1976 yıllında ortaya koyduğu özgün bir besteleme tekniğidir; besteci, 1968-1976 yılları arasını kapsayan *yaratıcı* sessizlik dönemindeki kuramsal çalışmalarının bir ürünü olarak sunduğu tekniğe, bu özel adı kendi vermiştir (Kongwattananon, 2012: 7).

Pärt, müziğinin seyrini değiştirecek olan bu sessizlik dönemi boyunca, sade melodiler ve triadlar[115] üzerine yoğunlaşmıştır. Bu sürecin ilk meyvesi, tintinnabuli tekniğiyle yazılmış ilk eser olan *Für Alina*, bestecinin daha önce ortaya koyduğu tüm eserlerden farklıdır; Pärt, bu eserle birlikte, bundan böyle müziğinin merkezinin *tonalite* değil, *triad* olduğunu gözler önüne sermiştir (Zivanovic, 2012: 11).

Tintinnabuli tekniği, iki temel öğenin kombinasyonundan oluşur: bir *melodi* ve bir *triad*. İki partili dokuda, yatay ve dikey düzlemde eş zamanlı olarak sergilenen bu öğeler, *melodi partisi* ve *tintinnabuli partisi* olarak adlandırılır[116]. M-partisi eserin melodisidir ve eserde kullanılan diyatonik dizi seslerinden herhangi birini içerebilir. T-partisi ise sadece tonik triad seslerinden oluşur (Kongwattananon, 2012: 7). Eserde, yatay düzlemde kullanılan M-seslerinden her birine dikey düzlemde karşılık gelen bir T-sesi vardır; başka bir deyişle, T-sesleri M-seslerini bir *yansıma* gibi takip eder (Brauneiss, 2012: 56-57). Ses dizisi (melodi) ve akor (triad) kavramlarını, eş zamanlı ve ayrılmaz bir bütünün parçaları olarak sergilediği için tintinnabuli, seslerin yatay ve dikey düzlemdeki dışavurumunun tek bir bütün halindeki manifestosu olarak değerlendirilebilir (Christou, 2006: 18).

Bir bakımdan, *iki partili kontrpuan* olarak da nitelendirilebilecek olan bu *yeni* müzik, diyatonik dizi ve majör-minör triad kullanımı göz önüne alındığında *tonal* bir müziktir. Ancak tintinnabuli tonalitesi, Klasik ve Romantik dönemde hakim olan geleneksel tonalite anlayışından oldukça farklıdır. Pärt, tintinnabuli tekniği çerçevesinde, tıpkı çan sesi gibi tınlamaya devam eden saf ama yoğun bir triad sesine ulaşmayı hedeflemiştir. Buradan yola çıkarak, geleneksel tonalite ve işlevsel armoni kurallarına bağlı kalmaksızın, akor kullanımında *yatay armoni* yaklaşımını benimsemiştir. Bu yaklaşım; "eserde kullanılan tonik triad seslerinin, yatay düzlemde seyreden melodi seslerini, yine yatay düzlemde ve her bir melodi sesine *bir adet* triad sesi eşlik edecek şekilde takip etmesi" olarak açıklanabilir. Buna göre, tintinnabuli tekniğinde, yatay düzlemde melodi ile birlikte devam eden, armonik olarak bir yere *ilerleme*, *gerilme* ve *çözülme* kaygısı taşımayan bir armoni anlayışının hakim olduğunu söylemek mümkündür. Bu uygulama, tonalite kavramının *yeniden yorumlanmasıyla* doğrudan ilişkilidir.

Tintinnabuli tekniğinin özgünlüğünü sağlayan ve onu geleneksel tonalite anlayışından ayıran iki ana unsur vardır. Birincisi, tonik triada, yani T-seslerine olan

[115] *Triad* terimi, "üçlü aralıklarla kurulan üç sesli "akor"ları ifade etmektedir. Bu yönüyle; hangi aralıklarla kurulduğu fark etmeksizin, en az üç sesin dikey boyutta eş zamanlı kullanılmasıyla oluşan *akor* teriminden farklıdır (Gauldin, 2004, s. 56).

[116] *Melodi partisi* "M-partisi", M-partisine ait olan sesler ise "M-sesleri"; *tintinnabuli partisi* "T-partisi", T-partisine ait olan sesler ise "T-sesleri" olarak kısaltılmaktadır (Hillier, 1997, s. 93). Metin içinde bundan sonra, bu şekilde kullanılacaktır.

bağlılıktır. Bu bağlılık, eserde farklı akor dereceleri ve işlevsel armonik yürüyüşler görülmediğinden, Pärt'in müziğinde *tonal durgunluk* yaratır. Bu sebeple Pärt'in tintinnabuli müziği tonal bir müzik olsa da geleneksel tonalitenin bir parçası olarak sınıflandırılamaz. İkinci unsur ise, Pärt'in bir eser için belirlediği tek bir tonalite ve ses dizisine sıkı sıkıya bağlı kalmasıdır. Bu müziklerde herhangi bir tonalite değişimi, modülasyon görülmez; bu sebeple, işlevsel armoninin yarattığı armonik gerilim ve çözülme kavramları bu tekniğe uzaktır (Hehn, 2016: 35). Tintinnabuli tekniğindeki sıra dışı tonalite anlayışının kaynağı budur.

Bu tekniğin ortaya çıkmasında, Pärt'in, *çan akustiğ*ine duyduğu ilgi oldukça etkili olmuştur. Besteci, özellikle sessizlik dönemi boyunca, bir arada ya da ayrı ayrı tınlayan küçük çanların kendine özgü rezonanslarına hayranlık beslemiştir. Çanların üretildiği farklı materyaller ve sahip oldukları şekillerden ötürü, standart bir tel titreşiminin yarattığı doğuşkanlar ile çan titreşiminin yarattığı doğuşkanlar arasında büyük bir fark vardır (Kongwattananon, 2012: 16). Bir çana vurulduğu zaman, çan süresiz olarak tınlamaya devam eder ve insan kulağı titreşimin sona erdiği noktayı tespit edemez. Bu tınlama imgesi, tintinnabuli müziği içinde triad seslerinin sürekli tekrarlanarak devam etmesine benzetilebilir; öyle ki çan tınladığında ortaya çıkan ses, doğası gereği net ve temizdir ancak tınlamaya devam eden doğuşkanlar sebebiyle, kağıt üzerinde görünen notalardan çok daha yoğun bir tınıya sahiptir. Melodik çizgi ile triad seslerinin kombinasyonu; biri, bir şeyden diğerine adım adım ilerleyen, diğeri ise farklı perspektiflerden bakılan tek bir nesne gibi dönen *iki* boyutlu bir devamlılık sağlamaktadır. İşte, bu iki boyut tek bir potada kaynaştırılıp birleştirici bir tekniğe dönüştüğünde tintinnabuli tekniği vücut bulmuştur (Hillier, 1997: 86-87).

Tintinnabuli müziğinin karakteristik atmosferi; tonik triadın değişmez ve devamlı varlığıyla sağlanan *armonik durağanlık* altında, diyatonik dizi ve triad arpejlerinin harmanlanması sonucu oluşmaktadır. Ancak bu atmosferin; sadece dizi ve triadlardan oluşan sade bir dokunun değil, Pärt'in sessizlik döneminde özel olarak incelediği ve derinlemesine etkilendiği Orta Çağ ve erken Rönesans müzikleriyle birlikte, bestecinin maneviyatının ve dini müzik çalışmalarının bir meyvesi olduğunu söylemek mümkündür (Hillier, 1997: 90). Tintinnabuli'ye özgü iki partili yazı stili; Orta Çağ Gregor ilahileri, Notre Dame Ekolü'ne ait ilk çoksesli *organum* örnekleri ve erken Rönesans polifonisiyle ilişkilendirilebilir. Besteci, gittikçe derinleşen maneviyatıyla, bu dönemde Orta Çağ kilise müzikleri ile Plaestrina, Machault, Ockeghem, Obreght ve Duffay gibi bestecilerin eserlerini incelemiş; teknik özelliklerden ziyade bu müziklerdeki *ruh*u keşfetmek üzere araştırmalar yapmıştır (Hillier, 1997: 78-79). Pärt bu konuyu şöyle açıklar: "*Gregor ilahileri bana, iki-üç notayı birleştirmenin ardında ne kadar kozmik bir sır olduğunu öğretti."* (Muzzo, 2008: 26-27)

Bestecinin erken dönem kilise müziğine olan ilgisi, müziğindeki melodik yapılarda açıkça görülür. Melodiler oldukça basittir, çoğunlukla yanaşık ya da küçük aralıklarla hareket eder. Ritimler ise metni ve hece vurgusunu net olarak iletecek şekilde, sade ve gelenekseldir. Orta Çağ etkilerini gösteren bir diğer unsur, Pärt'in *sembolizm* ile olan ilişkisidir. Tıpkı bazı Orta Çağ kilise müziklerinde olduğu gibi, bestecinin kullandığı spesifik frekansların, müziksel kalıpların, seslerin ve enstrümanların çoğunlukla sembolik bir anlamı vardır (Muzzo, 2008: 26-27). Bu durum, ayrı bir çalışmanın konusu olabilecek niteliktedir.

Pärt'in tintinnabuli tekniği; sahip olduğu *tonal ve sade melodiler, tekrar eden yapılar* gibi unsurlar sebebiyle, - Orta Çağ müziğinin yanı sıra -, Minimalist müzik ile de benzer özellikler sergilemektedir. Ancak Arvo Pärt'in müziği; Philip Glass, Steve Reich

ya da Terry Riley gibi ünlü Minimalist bestecilerin müziklerinden, kompozisyon tekniği bakımından son derece farklıdır.

Pärt'in ismi, Henryk Górecki ve John Tavener ile birlikte *Kutsal Minimalizm* adı altında da anılmaktadır. Kutsal Minimalizm, adından anlaşılacağı üzere, dini ve Minimalist öğeler taşıyan müzikleri ifade etmek üzere kullanılan bir sınıflandırmadır (Arnáez, 2017: 8). Daha önce bahsedildiği üzere, Pärt'in müziğini, doğrudan Minimalist müzik ile özdeşleştirmek doğru bir yaklaşım değildir; ancak Kutsal Minimalizm başlığı altında sınıflandırmak nispeten daha uygun olabilir. Bu sınıflandırma, bestecinin müziğini Minimalist müzikten ayırır ve müziğindeki dini öğelerin altını doldurur.

Minimalizm ve Orta Çağ'ın tonal dünyasını birbirine bağlayan nokta "sadelik" sözcüğünde saklıdır. Pärt bu sözcüğü, beste yapma motivasyonunu açıklarken sıklıkla kullanmıştır. Sadeliği, duruluğu bir hedef olarak görmektedir; melodinin, ritmin ve dokunun sadeliği onun için çok önemlidir. Bu unsurlar sade olmalıdır ki sözler tüm karmaşıklığına rağmen açıkça anlaşılabilsin. Pärt'e göre, modern eserlerdeki gibi karmaşık yapılar, eserin vermek istediği fikri gölgelemektedir (Muzzo, 2008: 27).

Bunların yanı sıra, Pärt'in Serialist müzik ile olan bağının da tintinnabuli tekniğinin doğuşunda önemli katkısı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bestecinin bu yeni tekniği kurarken uyguladığı matematiksel yaklaşım, adeta Orta Çağ ses dünyasını 20. yüzyıl Serializmine bağlamaktadır. Pärt bu konuda şöyle der: *"Dünyadaki her şey bir şekilde sayısal olarak düzenlenmiştir."* (Muzzo, 2008: 26-27)

Tintinnabuli, sadece ses dizileri ve triadlardan oluşan somut bir teknik değildir; Pärt'in sessizlik dönemindeki manevi arayışlarının bir sonucudur, derin bir düşünsel altyapısı vardır (Zivanovic, 2012: 12). Pärt, bu fikirlerinden pek çok kez bahsetmiştir: M-partisini "biz, günahlarımız ve kusurlu varlığımız" olarak nitelerken; T-partisini "bu günahlara karşı gösterilen bağışlayıcılık, bizi koruyan ve kollayan" olarak nitelemiştir (Brauneiss, 2012: 57). M-partisi "öznel dünyadır, günahlardır, çekilen acılardır". T-partisi ise "nesneldir, bağışlayandır". M-sesleri ve T-sesleri ayrı ayrı sesler olsalar da özünde *tek bir* varlıktırlar. "Beden ve ruh", "yeryüzü ve ahiret" gibidirler (Hehn, 2016: 35). Pärt bu iki sesin ayrılmaz bütünlüğünü "1+1 = 1" şeklinde yorumlamıştır (Kongwattananon, 2012: 8). Bestecinin şu sözleri, tintinnabuli tekniğinin manevi tarafını açıkça yansıtmaktadır: "*Müziği çaldığında, kendine Tanrı'nın bundan memnun olup olmadığını sorardı. Bach'ın yazdığı her eser tanrıya övgü niteliğindeydi. Ama ben bunu söylemeye layık değilim."* (Muzzo, 2008: 25)

Pärt'in tintinnabuli tekniği ile ilgili altı çizilmesi gereken bir diğer özellik, *sessizliğe* verilen önemdir. Besteci, eserlerinde sessizliği adeta ayrı bir enstrüman gibi kullanır. Eserlerinin bazı noktalarında her şey tamamen susar ve bazen uzunca bir süre çıt çıkmaz. İnsanların da genellikle Pärt müziğini betimlerken vurguladıkları sözcüklerden biri "sessizlik"tir. Pärt, sessizlik ile insan vücudu arasında da bir benzerlik kurmuş, müzikteki es ve sessizlik anlarını, nefes alıp verme ve kalp atışıyla özdeşleştirmiştir (Kongwattananon, 2012: 7).

Pärt, işlevsel armoni kurallarına yenik düşmeden tınlamaya devam eden bir tonaliteyi mümkün kılmanın yollarını araştırırken, aynı zamanda, fazla özgürlüğün getireceği tehlikeden korkarak, tekniğinde sınır ve kurallara da ihtiyaç duymuştur. Bu ihtiyacı, şu sözlerle ifade eder: "*İyi de olabilir kötü de. Ancak bu özgürlük, tehlikelidir. Disiplin olmadan, özgürlük son derece tehlikelidir.*" (Zivanovic, 2012: 11). Bu sebeple Pärt, tintinnabuli tekniğinin teorik kurallarını sistematik bir zemine yerleştirmek için

yıllarca çalışmış ve tekniği ortaya koyduğu 1976 yılından 1990'lı yılların ortalarına kadar tekniğin kurallarına katı bir şekilde bağlı kalmıştır (Hehn, 2016: 35).

Bir sonraki bölümde tekniğin teorik yapısını incelemeye geçmeden önce, Arvo Pärt ve tintinnabuli teorisi üzerine önemli çalışmaları olan ve araştırmalarıyla diğer teorisyenlere öncülük eden Paul Hillier'i anmak yerinde olacaktır. Hillier'in *Arvo Pärt* adlı kitabı, pek çok çalışma için olduğu gibi, bu çalışmada da özellikle tintinnabuli teorisini incelerken başvurulan kaynakların başında gelmektedir.

TINTINNABULI TEORİSİ

"Her bir sese konsantre olmak gerek. Böylece her bir çim yaprağı, bir çiçek kadar değerli olabilir."[117]

Arvo Pärt

Daha önce de söz edildiği üzere, tintinnabuli tekniği iki ana bileşenden oluşmaktadır: T-partisi ve M-partisi. Bu iki bileşen, ayrılmaz bir bütündür ve eser içinde birbirlerine göre hareket ederler. T-partisi her zaman triad seslerinden oluşurken, M-partisi diyatonik dizinin herhangi bir sesini kullanabilir ve genellikle yanaşık hareket eder (Christou, 2006: 18). Ayrıca M-partisi kimi zaman, seçilmiş bir metnin cümle yapısına ya da tamamen soyut bir müziksel prosedüre göre kurulabilir. Serbest veya kuralsız bestelenmiş olan M-partisi örneklerine nadiren rastlanmakla birlikte, M-partisi ve T-partisi arasındaki ilişki *gelişi güzel* kurulmayıp her eser için mutlaka *önceden belirlenmiş* bir kurala dayanır ve belirlenen bu kural eser boyunca uygulanır. Ancak bunları *kural* olarak kabul etmekten ziyade, her eserden çıkarsama ile elde edilen *yol gösterici ilkeler* olarak değerlendirmek daha doğrudur (Hillier, 1997: 93).

Tintinnabuli teorisinin kalbinde yatan ve her birinin kendine özgü kullanım özellikleri olan bu iki partiyi oluştururken dikkat edilecek yol gösterici ilkeler şunlardır:

• *T-partisi oluşturmak*

Tintinnabuli tekniği, M-partisi ve T-partisinin, belirli *konumlar* ve *pozisyonlar* çerçevesinde birlikte hareket etmesiyle ilişkilidir. Hillier, bu iki partinin birbirleriyle konumsal ilişkisini ve T-partisinin M-partisine göre konumlanma olasılıklarını La minör dizi örneği üzerinden açıklamıştır; buna göre, T-partisi M-partisinin *üstünde* veya *altında* hareket edebilir ya da kimi zaman üstünde kimi zaman altında olmak üzere *değişken* biçimde seyredebilir (Hillier, 1997: 93):

Görsel 1. T-partisinin M-partisine göre konumlanma türleri

(Kongwattananon, 2012: 10)



[117] Belgesel: 24 Preludes for a Fugue

Görsel 1'de; içi boş notalar M-partisine ait sesleri, içi dolu notalar ise T-partisine ait sesleri göstermektedir. T-partisi sadece, La minör triadı oluşturan La, Do ve Mi seslerini kullanmaktadır. Görüldüğü üzere, T-partisi M-partisine göre 3 farklı *konum*da hareket etmektedir. Buna göre;

- M-partisinin üstünde hareket eden T-partisi **üst** (*superior*)

- M-partisinin altında hareket eden T-partisi **alt** (*inferior*)

- M-partisinin hem üstünde hem altında hareket eden T-partisi ise **değişken** (*alternating*) konumdadır (Kongwattananon, 2012: 10).

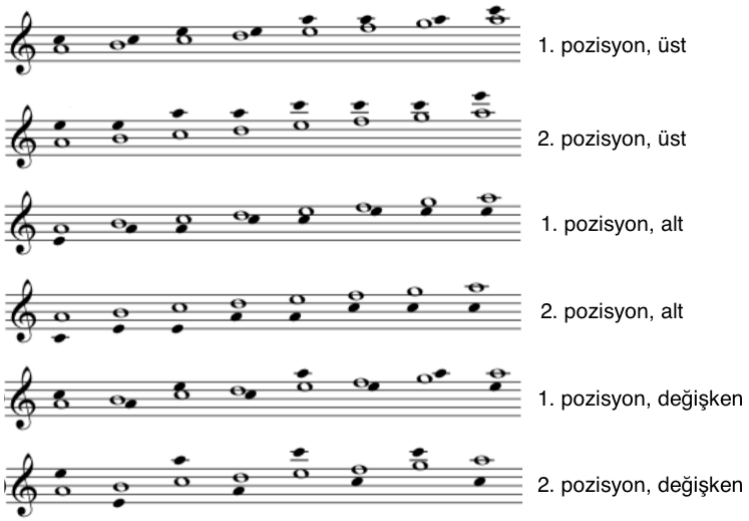
M-partisi ile T-partisinin konumsal ilişkileri açıklandıktan sonra, üzerinde durulması gereken bir diğer önemli konu, bu partiler arasındaki *aralık ilişkisi*dir. Hillier bu ilişkiyi "pozisyon" kavramıyla açıklamaktadır. Buna göre, M-partisi ile T-partisi arasındaki aralık ilişkisi 2 temel *pozisyon*da açıklanabilir (Hillier, 1997: 94):

1. Pozisyon: Bu pozisyonda, M-partisinde yer alan seslere eşlik edecek olan T-partisi sesleri, M-partisi seslerinin tonik triaddaki *en yakın komşusu*dur.

2. Pozisyon: Bu pozisyonda, M-partisinde yer alan seslere eşlik edecek olan T-partisi sesleri, M-partisi seslerinin tonik triaddaki *en yakın ikinci komşusu*dur.

Görsel 2. T-partisinin 1. ve 2. pozisyonda konumlanma türleri

(Kongwattananon, 2012: 11)



Görsel 2'de görüldüğü üzere, 1. ve 2. pozisyonlar; üst, alt ve değişken konumda kullanılabilir. Pozisyon kavramını, görsel üzerinden kısaca açıklamak yararlı olacaktır. Örneğin, ilk portede yer alan "1. pozisyon, üst konum" kullanımına göre, her bir M-sesine eşlik eden T-sesi, M-sesinin *yukarısında* konumlanmıştır ve tonik triad seslerinden M-sesine *en yakın* olanı seçilmiştir. Buna uygun olarak; portedeki ilk sesler, M partisinde La iken T-partisinde La'nın, potansiyel La, Do, Mi seslerinden en yakın üst komşusu olan Do'dur. İkinci portede yer alan "2. pozisyon, üst konum" kullanımına göre ise, her bir M-sesine eşlik eden T-sesi, M-sesinin *yukarısında* konumlanmıştır ve tonik triad seslerinden M-sesine *ikinci en yakın* olanı seçilmiştir. Buna uygun olarak; portedeki ilk sesler, M partisinde La iken T-partisinde La'nın, potansiyel La, Do, Mi seslerinden en yakın ikinci üst komşusu olan Mi'dir.

Hillier, T-partisi seslerinin farklı oktavlarda kullanılabileceğini de belirtmiştir. Bu durumda, 1. ve 2. pozisyondan farklı olarak, bir 3. pozisyondan söz edilip edilemeyeceği sorusu ortaya çıkmaktadır.

Görsel 3. T-partisinin farklı oktavlarda konumlanması (Kongwattananon, 2012: 12)



Ancak Hillier, Görsel 3'te içi dolu notalarla görülen T-partisi seslerinin M-partisi sesleriyle aynı oktava indirgenebileceğine dikkat çekmiş ve bunun aslında alt konumda 1. pozisyon olduğunu, dolayısıyla da farklı bir üçüncü pozisyondan söz edilmeyeceğini ifade etmiştir:

Görsel 4. 1. pozisyon, alt konum (Kongwattananon, 2012: 12)



• *M-partisi Oluşturmak*

Hillier'e göre, M-partisi oluşturmak için sunulabilecek olasılıklar, bir "merkez" ses referans alınarak belirlenecek olan seyir hareketlerine göre tasarlanmış dört temel kalıp çerçevesinde açıklanabilir. Bu merkez ses, çoğunlukla tonik ses olmakla birlikte, herhangi bir başka ses de olabilir. Hillier bu dört temel M-partisi türünü açıklarken "mod" terimini kullanmıştır. Mod kavramının elbette pek çok farklı göndermesi olabileceğini belirtmiş ancak bu kalıpların basamaklı yani yanaşık düzende ve belirli kurallar çerçevesinde kurulması sebebiyle, bu terimi kullanmakta sakınca görmediğini eklemiştir (Hillier, 1997: 95).

Hillier, M-partisinin dört farklı modunu, yine La minör dizisi üzerinden açıklamıştır. Bu modlar, söz edildiği üzere, merkez ses referans alınarak belirlenen seyir hareketlerine göre kurulmaktadır (Hillier, 1997: 95):

Görsel 5. M-partisinin dört modu (Kongwattananon, 2012: 13)



Görsel 5'te görüldüğü üzere;

Mod$_1$ - "Merkezden çıkıcı": M-partisinin T-tonik[118] sesinden yanaşık olarak tizleşerek çıkıcı biçimde hareket etmesiyle oluşur.

Mod$_2$ - "Merkezden inici": M-partisinin T-tonik sesinden yanaşık olarak pestleşerek inici biçimde hareket etmesiyle oluşur.

Mod$_3$ - "Merkeze inici": M-partisinin yanaşık olarak pestleşerek T-tonik sesine doğru inici biçimde hareket etmesiyle oluşur.

Mod$_4$ - "Merkeze çıkıcı": M-partisinin yanaşık olarak tizleşerek T-tonik sesine doğru çıkıcı biçimde hareket etmesiyle oluşur.

[118] "T-tonik" kısaltması, tintinnabuli triad akorunun kökünü ifade etmektedir.

Melodik cümleler oluştururken Mod_1 ile Mod_2, Mod_1 ile Mod_3, Mod_2 ile Mod_4 ya da Mod_3 ile Mod_4 birleştirilebilir. Mod_1 ile Mod_4 veya Mod_2 ile Mod_3'ün birleşimine ise pek rastlanmaz (Hillier, 1997: 95).

Bu temel modları; *melodi içindeki sesleri tekrarlamak, yanaşık olmayan seyir hareketlerini de kullanmak, tonik ses dışındaki başka sesleri de merkez olarak seçmek* ve *oktav transpozisyonu uygulamak* gibi farklı yollarla zenginleştirmek mümkündür. Böylece, melodik çizginin *çeşitlenmesi* sağlanabilir ve bu basit görünen kompozisyon sisteminin muazzam yaratıcı olanaklarına ulaşılabilir (Zivanovic, 2012: 15).

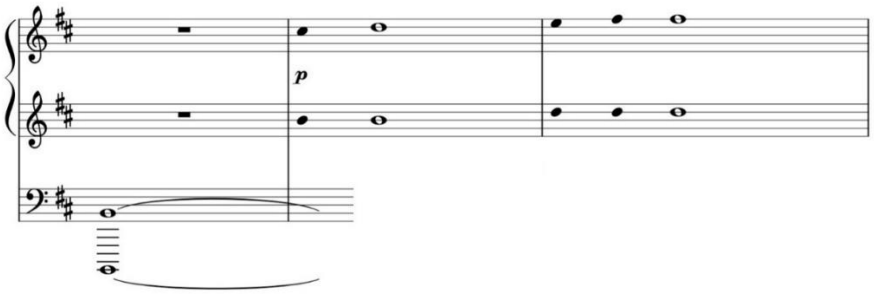
Yukarıda verilen teorik bilgiler doğrultusunda, Pärt'in tintinnabuli tekniği ile yazdığı eserlerin, tekniği belirgin şekilde yansıtan kesitlerinden incelemeler yapmak, konunun daha iyi anlaşılabilmesi bakımından yararlı olacaktır. Bu doğrultuda, aşağıda sergilenen eser kesitleri *pozisyon, konum* ve *mod* kullanımı açısından incelenmektedir.

Für Alina, 1976

Pärt eserleri içinde, tintinnabuli'nin ilk kez apaçık gözler önüne serildiği ve tekniği en iyi biçimde yansıtan *Für Alina*, aynı zamanda bestecinin en ünlü eseridir. Si minör tonalitede yazılan bu küçük piyano eseri, tekniğin adeta bir tanıtımı gibidir. Pärt bu eserde tintinnabuli tekniğini uygularken, önceden tasarlanmış, belirli bir kural takip etmemiş, serbest bir besteleme süreci sergilemiştir (Hillier, 1997: 87).

Für Alina bestecinin tüm eserleri içerisinde en kısa ve en sade olanıdır. Eserde; partiler eş-ritimli yazılmıştır, kromatizme rastlanmaz, ton ve tempo değişimi görülmez. Eserde, kısa ve uzun anlamında içi boş ve içi dolu sapsız notalar kullanılması ise, Orta Çağ müziğindeki longa ve brevis ile benzerlik taşımaktadır. Orta Çağ müziğinde kullanılan nota sisteminde longa uzun, brevis kısa notaları nitelendirmektedir (https://en.wikipedia.org/wiki/Mensural_notation).

Görsel 6. Für Alina, ö. 1-3 [119]

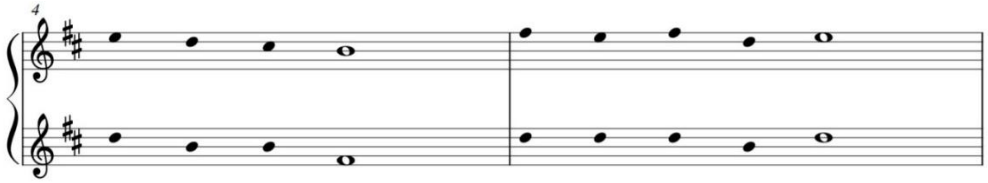


Für Alina, tonik ses olan Si notasının pest oktavlardan duyurulmasıyla başlar. Eserin başında tonik sesin bu şekilde getirilmesi, adeta bir çana vurma hissiyatı yaratırken, oktav Si, eser boyunca pedal ses olarak kullanılmaya devam eder. Tonik sesi pest oktavlarda pedal olarak kullanmak, bestecinin diğer eserlerinde de sıkça rastlanan bir durumdur.

Eserin hemen ikinci ölçüsünden itibaren, M-partisi ve T-partisi açıkça ortadadır ve eser boyunca da bu şekilde devam eder.

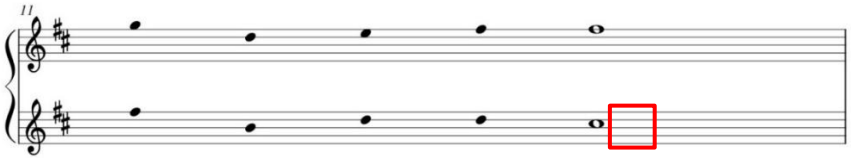
[119] "ö." kısaltması, "ölçü numarası"nı ifade etmektedir.

Görsel 7. Für Alina, ö. 4-5



Görsel 6 ve 7'de görüldüğü üzere, sağ el partisi M-partisi, sol el partisi ise T-partisidir. T-sesleri M-seslerine **1. pozisyon**da ve **alt** konumda eşlik etmektedir.

Görsel 8. Für Alina, ö. 11



Eserde baştan sona dek tintinnabuli kuralları bozulmamakta ve T-partisi 1. pozisyonda, alt konumda devam etmektedir. Ancak Görsel 8'de görüldüğü üzere, on birinci ölçüde T-partisindeki son ses olan Do♯ sesi, tekniğin kurallarının dışında kalan bir istisnadır. Buradaki Do♯, tekniğe göre Re olmalıdır. Bestecinin eserlerinde bu tarz küçük istisnalar görülebilmektedir.

Görsel 9. Für Alina, ö. 4



Eser boyunca M-partisi, inici ve çıkıcı olarak seyretmekle birlikte, yukarıda sözü edilen mod kullanımının en belirgin görüldüğü yer dördüncü ölçüdür. Buradaki Mi-Re-Do♯-Si hareketi, *merkeze inici* seyir gösteren **Mod$_3$** kullanımına örnektir.

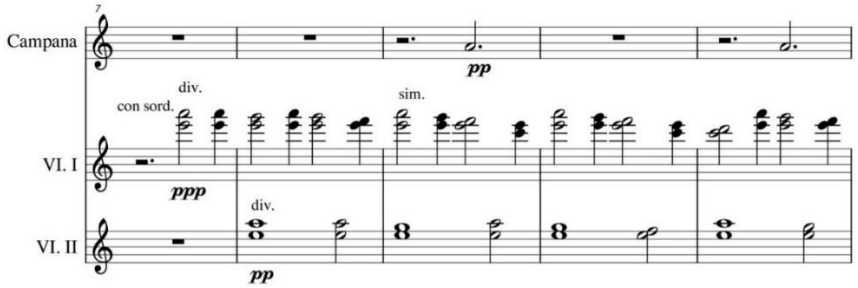
Cantus in Memory of Benjamin Britten, 1976

Pärt'in 4 Aralık 1976'da vefat eden İngiliz besteci Benjamin Britten anısına yazdığı *Cantus in Memory of Benjamin Britten*, yaylı çalgılar orkestrası ve çan için bestelenmiş olup bestecinin en meşhur eserleri arasındadır. La minör tonalitede yazılan eser, 6 ölçü boyunca tonik La notasında belirli aralıklarla tekrar eden çan sesiyle açılmaktadır. Eser boyunca farklı noktalarda yine La notasıyla yinelenen bu çan sesi, bestecinin karakteristik pedal ses kullanımının yanı sıra, - eserin bir ölümün ardından yazılması da göz önüne alındığında - Pärt müziğinde çoğu zaman tanık olunan dini imayı da vurgulamaktadır.

Görsel 10. Cantus in Memory of Benjamin Britten, ö. 1-6



Görsel 11. Cantus in Memory of Benjamin Britten, ö. 7-11

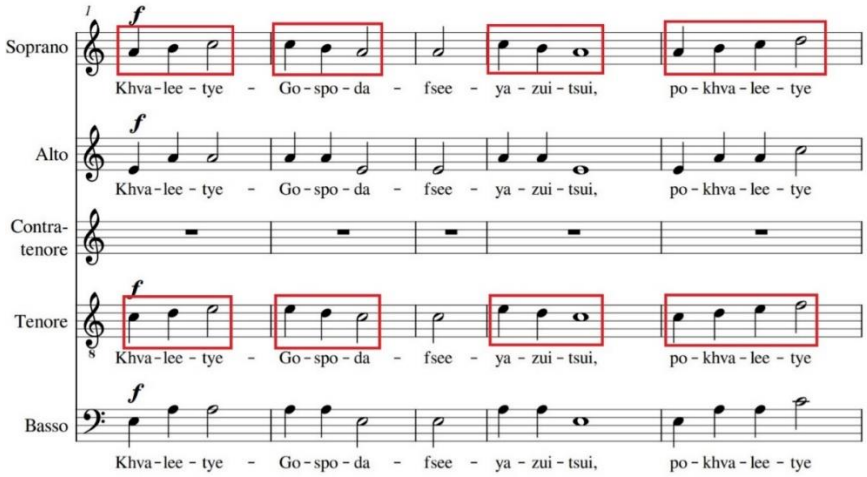


Eserde, yedinci ölçüden itibaren kemanlar duyulur. Görsel 11'de görülen iki keman partisinde de tiz sesler M-partisi, pest sesler ise T-partisidir. T-sesleri M-seslerine **1. pozisyon**da ve **alt** konumda eşlik etmektedir. Eserin melodik yapısına, yani M-partisine bakıldığında ise oldukça sade ve döngüsel bir yapıyla karşılaşırız: M-partisi altıncı oktavdaki La notası ile inici hareketine başlar ve La-Sol inişinden hemen sonra La'ya geri döner. Bu sefer - iniş çizgisinin sonuna Fa notasını da ekleyecek şekilde - La-Sol-Fa notalarıyla yeni bir inici hareket başlar. Fa notasının duyulmasının ardından tekrar La'ya dönülür ve bu sefer seyir, La-Sol-Fa-Mi inişiyle devam eder. Görsel 11'de bir kısmı görüldüğü üzere, M-partisi, her defasında La'ya dönüp iniş çizgisinin sonuna bir perde daha ekleyerek, inici hareketini sürdürmektedir. Son olarak, iniş çizgisi dördüncü oktav Do'ya gelene kadar, sürekli bu döngü tekrarlanır. Bu sese varıldıktan sonra keman partisinde son kez La minör dizisi inici bir şekilde duyurulur ve döngü sonlanmış olur. M-partisinin tonik sesten başlayarak doğrusal ve inici hareketle seyreden bir melodik yapıya sahip olması, *merkezden inici* seyir gösteren **Mod$_2$**'nin çeşitlendirilerek kullanımına örnektir.

Zwei Slawische Psalmen, 1977

Soprano-Alto-Kontrtenor-Tenor-Bas grubu için, La minör tonalitede yazılan *Zwei Slawische Psalmen*, Alman müzikolog Wilfried Brennecke'ye ithaf edilmiştir (arvopart.ee).

Görsel 12. Zwei Slawische Psalmen, ö. 1-5



Görsel 12'de sergilenen kesitte, verilen diğer kesitlerden farklı olarak, iki farklı M-partisi ile iki farklı T-partisi görülmektedir: Soprano ve Tenor M-partisi, Alto ve Bas ise T-partisidir. Soprano'daki M partisine eşlik eden T-partisi Alto, Tenor'daki M-partisine eşlik eden T-partisi ise Bas'tır. Soprano-Alto ikilisinde, T-sesleri M-seslerine **1.**

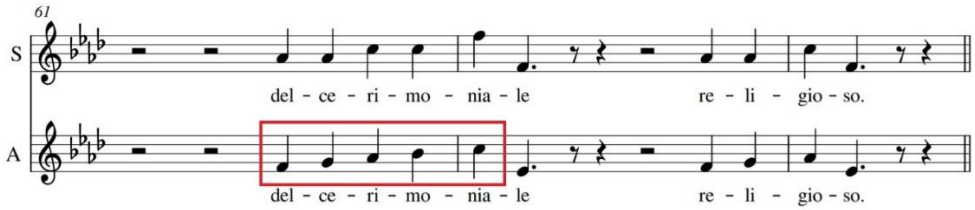
pozisyonda ve **alt** konumda eşlik etmektedir. Tenor-Bas ikilisinde ise T-sesleri M-seslerine **2. pozisyon**da ve **alt** konumda eşlik etmektedir.

Kesitteki melodik yapıya bakıldığında, çoğunlukla yanaşık ve inici hareketler görülmektedir. Soprano'da sergilenen M-partisi, tonik ses olan La'yı, Tenor'da sergilenen M-partisi ise tonik triad seslerinden Do'yu merkez olarak almaktadır. Soprano ve Tenor sırasıyla olmak üzere, her iki parti için; birinci ölçüdeki La-Si-Do ve Do-Re-Mi hareketi, *merkezden çıkıcı* seyri gösteren **Mod$_1$**, ikinci ve dördüncü ölçülerdeki Do-Si-La ve Mi-Re-Do hareketi, *merkeze inici* seyir gösteren **Mod$_3$**, beşinci ölçüdeki La-Si-Do-Re ve Do-Re-Mi-Fa hareketi ise yine *merkezden çıkıcı* seyir gösteren **Mod$_1$** kullanımına örnektir.

Dopo La Vittoria, 1996

Soprano-Alto-Tenor-Bas grubu için, Fa minör tonalitede yazılan *Dopo La Vittoria*'nın; şair Sandro Boccardi'ye, orkestra şefi Tõnu Kaljuste'ye ve İsveç Radyosu Korosu'na olmak üzere, üç farklı ithafı vardır (arvopart.ee).

Görsel 13. Dopo La Vittoria, ö. 61-63

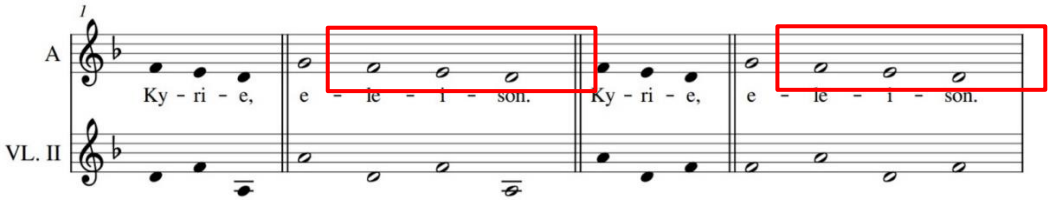


Görsel 13'te görüldüğü üzere, ilk satırda yer alan Soprano T-partisi, ikinci satırda yer alan Alto ise M-partisidir. T-sesleri M-seslerine **1. pozisyon**da ve **üst** konumda eşlik etmektedir. M-partisinin ilk ölçüsündeki Fa-Sol-La-Si-Do hareketi, *merkezden çıkıcı* seyir gösteren **Mod$_1$** kullanımına örnektir.

Missa Syllabica, 1977

Soprano-Alto-Tenor-Bas grubu ve org için yazılan *Missa Syllabica*; Pärt'in, tintinnabuli tekniğiyle müziğini bestelerken başlama noktası olarak *sözleri* merkeze aldığı ilk eserlerden biridir (arvopart.ee). Adının da işaret ettiği üzere[120], eserde *heceler* üzerine kurulmuş bir yapı vardır; her bir notaya bir hece denk düşmektedir.

Görsel 14. Missa Syllabica, "Kyrie", ö. 1-4



Görsel 14'te, eserin Re minör tonalitede yazılmış olan "Kyrie" adlı ilk bölümüne ait dört ölçülük bir kesit verilmiştir. Bu kesitte, ilk satır M-partisi, ikinci satır ise T partisidir. T-seslerinin, **1. pozisyon**da ve **değişken** konumda kullanıldığı görülmektedir. Örneğin, ilk ölçüde, M-partisindeki birinci ses olan Fa notasının, T-partisindeki karşılığı, Fa'nın tonik triaddaki en yakın alt komşusu olan Re notasıdır. M-partisindeki ikinci ses

[120] "Syllabica" sözcüğünün kökeni, Latince "hece" anlamına gelen "syllaba" sözcüğüne dayanmaktadır (Ørberg, 1998: 36)

olan Mi notasının T-partisindeki karşılığı, bu kez Mi'nin tonik triaddaki en yakın alt komşusunu değil, en yakın üst komşusu olan Fa notasıdır.

Kesit, M-partisinin sergilediği Sol-Fa-Mi-Re hareketiyle, *merkeze inici* seyir gösteren **Mod$_3$** kullanımına bir örnektir.

In Spe, 1976 / An den Wassern zu Babel saßen wir und weinten, 1984

Soprano-Alto-Tenor-Bas grubu ve serbest seçilmiş çalgılar için, La minör tonalitede yazılan *In Spe, - Für Alina*'nın önceden tasarlanmadan, serbest bir teknikle yazıldığını hatırladığımızda - Pärt'in tintinnabuli tekniğini *sistemli* bir melodik süreç olarak gerçekleştirdiği ilk eserdir. Eser, revize edilmiş haliyle 1984 yılında *An den Wassern zu Babel saßen wir und weinten* ismiyle tekrar yayınlanmıştır (Hillier, 1997: 98).

Görsel 15. An den Wassern zu Babel saßen wir und weinten, ö. 4-10



Görsel 15'te görüldüğü üzere, ilk satır M-partisi, ikinci satır ise T-partisidir. T-sesleri M-seslerine **1. pozisyond**a ve **değişken** konumda eşlik etmektedir. M-partisinde, 8. ve 9. ölçülerdeki Mi-Fa-Sol-La hareketi *merkeze çıkıcı* seyir gösteren **Mod$_4$**, 9. ve 10. ölçüdeki Re-Do-Si-La hareketi ise *merkeze inici* seyir gösteren **Mod$_3$** kullanımına örnektir.

Görsel 16. In Spe, ö. 174-176



Görsel 16'da verilen kesitte ise melodik çizgide, Mi-Re-Do-Si-La hareketiyle *merkeze inici* seyir gösteren **Mod$_3$** ve La-Si-Do-Re-Mi hareketiyle *merkezden çıkıcı* seyir gösteren **Mod$_1$**'in birlikte kullandığı görülmektedir.

Trivium, 1976

Org için, Re minör tonalitede yazılan Trivium, bestecinin erken tintinnabuli eserlerinden biridir.

Bu eserde de - tıpkı Für Alina ve pek çok eserde olduğu gibi - tonik ses eser boyunca pedal olarak kullanılmaktadır.

Görsel 13. Trivium, ö. 15-21



Bu kesitte de, *Zwei Slawische Psalmen* adlı eserden verilen kesittekine benzer şekilde, iki farklı M-partisi ve iki farklı T-partisi görülmektedir. Görsel 13'te görüldüğü üzere, ilk satırdaki tiz sesler T-sesleri, pest sesler ise M-sesleridir. Bu satırda, T-sesleri

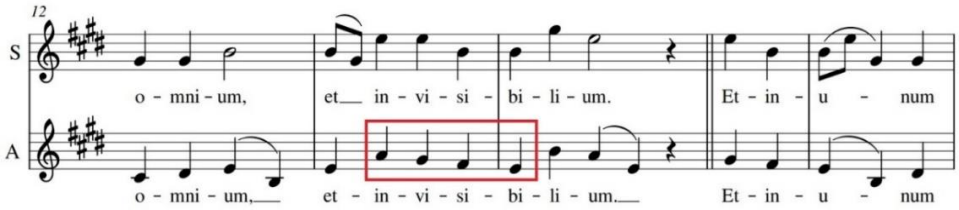
M-seslerine **2. pozisyon**da ve **üst** konumda eşlik etmektedir. İkinci satırda ise bu sefer tiz sesler M-sesleri, pest sesler ise T-sesleridir. Bu satırda T-sesleri M-seslerine **2. pozisyon**da ve **alt** konumda eşlik etmektedir.

Melodik yapı ise diğer kesitlerde görülen yanaşık seyirli modlardan farklı olarak, sıçramalı ve geniş hareketler sergilemektedir.

Berliner Messe, 1990

Soprano-Alto-Tenor-Bas grubu için, *90. Alman Katolik Günleri*'nde seslendirilmek üzere yazılan *Berliner Messe*, icrası yaklaşık 25 dakika süren büyük ölçekli bir eserdir (arvopart.ee).

Görsel 14. Berliner Messe, "Credo", ö. 12-16



Görsel 14'te, *Berliner Messe*'in Mi Majör tonalitede yazılmış olan "Credo" bölümüne ait beş ölçülük bir kesit sergilenmektedir. Bu kesitte, ilk satırda yer alan Soprano T-partisi, ikinci satırda yer alan Alto ise M-partisidir. T-sesleri M-seslerine, **2. pozisyon**da ve **üst** konumda eşlik etmektedir. On üçüncü ve on dördüncü ölçülerde, alto partisinde görülen La-Sol♯-Fa♯-Mi inişi, *merkeze inici* seyir gösteren **Mod**$_3$ kullanımına örnektir.

SONUÇ

Arvo Pärt'in; Orta Çağ kilise müziği ve Rönesans polifonisi gibi erken dönem müziklerinin yanı sıra, Serializm, Neo-klasizm ve Minimalizm gibi 20. yüzyıl müzik stillerine yoğun biçimde çalışmış, ayrıca birçok film müziğine de imzasını atmış bir besteci olarak, müziğini yaratırken pek çok kaynaktan beslendiğini söylemek mümkündür. Ancak besteci, tüm bunların ötesinde, her zaman müziğin içindeki, *derinliği, ruhu, sadeliği* ve *"bir"liği* keşfetmeye çalışmıştır. Bu ruhani arayışının çözümünü ise yine matematiksel bir teknikte bulabilmiş ve sonuç olarak ortaya, daha önce görülmemiş, sadece kendine benzeyen özgün bir besteleme yöntemi çıkmıştır.

Tonalite kavramının, işlevsel armoni kuralları dışına çıkarak, 20. yüzyılda yeniden anlamlandırılmasına örnek teşkil eden tintinnabuli'nin; iki partili kontrpuana dayalı melodi yapısıyla Orta Çağ ve Rönesans müziklerinden, belirli matematiksel formüllere göre tasarlanmasıyla Serialist müzikten, sadelik ve az materyal düşüncesiyle Minimalist müzikten izler taşıdığını söylemek mümkündür. Ancak bu sıra dışı teknik, çan sesinden ilham alarak *tınıya* verdiği önem ve yoğun maneviyattan beslenen *dini* göndermesiyle, bu türlerden son derece farklıdır.

Besteci, tintinnabuli'yi diğer türlerden ayrı kılan bu kendine özgü sadeliği ve ruhani niteliği, tevazu ve dua konsantresiyle dolu bir *"ruhsal oruç"* ya da *"gönüllü olarak yoksulluğa kaçış"* haline benzetmektedir. Tekniği matematiksel olarak çözmek ve anlamak tek başına yeterli değildir, onun derinindeki *manevi tınıyı* algılamak önemlidir. Kısacası, Pärt'in kendi sözleriyle; *"Yapı kesindir, tını değil."* (arvopart.ee).

KAYNAKÇA

Arnáez, N. A. M. (2017). *Postmodern Innovation in Music Compositional Practices on the 20th Century From the Disruption of Tonal Music to Holy Minimalism*. University of Alberta.

Arvo Pärt. Erişim: 07.01.2021, http://arvopart.ee

Brauneiss, L. (2012). *Musical archetypes: the basic elements of the tintinnabuli style*. Cambridge University Press.

Christou, M. (2006). *Arvo Pärt - The Choral Tintinnabuli Compositions*. Lisans Tezi, Charles University.

F-Seitse (Yapımcı), Supin D. (Senarist – Yönetmen). (2002). *24 Preludes for a Fugue* [Belgesel]. Norveç.

Gauldin, R. (2004). *Harmonic Practice in Tonal Music (Second Edition).* W. W. W. Norton & Company, Inc, New York.

Hehn, B. (2016). *Theological and Musical Techniques in Arvo Pärt's "Tribute to Caesar"*. The Choral Journal.

Hillier, P. Arvo Pärt. New Grove Dictionary of Music [Elektronik Sürüm].

Hillier, P. (1997). *Oxford Studies of Composers - Arvo Pärt*. Oxford University Press, New York.

Kongwattananon, O. (2012). *Arvo Pärt and Three Types of his Tintinnabuli Technique*. Yüksek Lisans Tezi, University of North Texas.

Muzzo, G. K. (2008). *Systems, Symbols, & Silence: The Tintinnabuli Technique of Arvo Pärt into the Twenty-First Century*. The Choral Journal.

Ørberg, H. (1998). *Latin-English Vocabulary II*. Focus Publishing: USA.

Universal Edition. Erişim: 07.01.2021, http://universaledition.com

Vikipedi. Erişim: 23.01.2021, http://en.wikipedia.org

Zivanovic, R. (2012). *Arvo Part's Fratres and his Tintinnabuli Technique*. Yüksek Lisans Tezi, University of Agder.

Müzik Endüstrisinde Yapısal Değişimler

The Structural Changes in the Music Industry

Prof. Hatice Selen TEKİN

hselen@sakarya.edu.tr

Özet

Günümüzde müzik endüstrisinde büyük değişimler yaşanmaktadır. Tarihsel açıdan baktığımızda son on yıl içinde önemli yapısal değişiklikler olduğunu görüyoruz. Bu yapısal değişimlerin analiz edilmesi, başta müzikbilimcilerin, icracıların doğru yönlendirilmesi ve geleceğe dair öngörülerde bulunulması gerekmektedir.

Bu başlık altında şu üç sorunsal üzerinde durulacaktır.

İlk olarak, metalaşan müzik tanımlanacaktır. Bestecinin üretimiyle başlayan ve albüm ya da günümüzde digital ortamda tüketilmesine kadar ki süreçte gerçekleşecek ekonomik faaliyetler değerlendirilecektir. Üretimden tüketimine kadar ki süreçte müzikte diğer mallar ve hizmetler gibi, onlardan farksız bir şekilde metalaşır. İkincisi, son 10 yıl öncesine kadar müzik endüstrisini yönlendiren devasa şirketlerin varlığı, bu sektördeki tekelleşme ve bu tekelleşmenin Türkiye ve Dünyadaki boyutları incelenecektir. Üçüncü ve son olarak; müzik endüstrisi özellikle son on yıl içinde büyük bir yapısal değişikliğe evrilmiştir. Dijital kanalların ve sosyal medyanın müzik endüstrisinde yarattığı bu değişim bazı fırsatları da beraberinde getirmiştir. Bu fırsatların nasıl değerlendirileceği ele alınacaktır.

Bu üç sorunsal IFPI (Uluslararası Fonografik Endüstri Federasyonu) ve MÜ-YAP (Bağlantılı Hak Sahibi Fonogram Yapımcıları Meslek Birliği)'ın yayınladığı "yıllık müzik endüstrisi raporları" incelenerek, güncel sayısal verilerle açıklanmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Müziğin Metalaşması, Müzik Endüstrisi, Değişim, Digital Müzik ve Sosyal Medya.*

Abstract

Major changes are living place in the music industry today. When we look at it historically, we see that there have been significant structural changes in the last ten years. It is necessary to analyze these structural changes, to direct musicologists and performers correctly and to make predictions about the future.

Under this heading, the following three problems will be discussed.

First, the commodified music will be defined. The economic activities that will take place in the process starting with the production of the composer and being consumed in the digital environment today will be evaluated. In the process from production to consumption, music becomes a commodity just like other good sand services.

Secondly, the presence of the giant corporations that direct the music industry up to ten years, monopolization in this sector and this monopolization in Turkey and in the world dimensions will be examined.

Third and last; the music industry has evolved a major structural change, especially in the last decade.

This change created by digital channels and social media in the music industry has brought some opportunities. How to take advantage of these opportunities will be discussed.

These three problematic issues will be tried to be explained with up-to-date numerical data by examining the "annual music industry reports" published by IFPI (İnternational Phonogram Producers Foundation) and MÜ-YAP (Turkish Phonogram producers Foundation).

***Keywords**: Commodification of Music, Music Industry, Change, Digital Music and Social Media.*

GİRİŞ

"Müziğin metalaşması ve müzik endüstrisi" (Tekin, 2014:7) başlıklı çalışmada endüstriye dair önemli tespitler yapılmıştı. Endüstri devasal yapısını büyütmeye devam ederken, müzik ve genel olarak sanat da metalaşma sürecini yoğun bir şekilde yaşamaktaydı. Günümüze gelindiğinde bu sürecin yapısal değişiklikler yaşayarak farklı biçimlerde devam ettiğini görüyoruz. Dolayısıyla bir taraftan bu sürece dair tespitler yapmak gerekirken, diğer taraftan da metalaşan müzik karşısında sanatın var olabilmesi için gerek yayıncıların gerekse de müzik bilimcilerin sorumluluğuna dikkat çekmek gerekmektedir.

Müzik eğitimcileri, alanlarının, uygulamaya yönelik yapısal karakterinden dolayı, genelde tek taraflı bir gelişim içindedirler. Çokça icra ettikleri çalgı aletini çalma, solist ya da korist olma uygulaması veya tek bir alanda uzmanlaşma kaygısı dışına genellikle çıkılmamaktadır. Diğer disiplinlere karşı ilgisizlik, tarihsel açıdan olabildiğince zengin müzik biliminin gelişimi açısından teorik kuramsal düzeyde kısır bir yapı oluşturmaktadır. Günümüzde tek bir alanda uzmanlaşma beraberinde müzik eğitimcilerinin, tarihle, yaşam ve yaşamsal gerçekliklerle bağının kopuşunu yaratmıştır. Genel olarak müziğin; sanat, estetik, edebiyat, tarih, ekonomi, politika gibi diğer alanlarla bağının kurulması ve anlaşılması gerekir. Müziğin tarihsel, siyasal, ekonomik ve sosyolojik açıdan kuramsal-teorik alt yapısına katkı sunmak müzik bilimciler açısından önem taşımaktadır.

Konu itibariyle bu çalışma böylesine bir eksikliğe vurgu yaptıktan sonra, kendi çıkış noktasını da yaratmış olur. Çalışmanın içerisinde müzikle, ekonomi arasında bağlar kurulmaya çalışılacaktır.

Müziğin ekonomisi başlığı altında üç nokta ön plana çıkarılacaktır. Bunlardan birincisi; sürecin genel olarak metalaşması sorunsalı, ikincisi; bundan kaynaklı olarak ortaya muazzam büyüklükte müzik ve beraberinde eğlence endüstrisinin çıkması sorunsalıdır. Üçüncü ve son olarak; müzik endüstrisi özellikle son on yıl içinde büyük bir yapısal değişikliğe evrilmiştir. Dijital kanalların ve sosyal medyanın müzik endüstrisinde yarattığı bu değişim bazı fırsatları da beraberinde getirmiştir. Bu fırsatların nasıl değerlendirileceği ele alınacaktır.

İlk olarak metalaşma sürecinde müzik; bestecinin üretimiyle başlayan ve albüm ya da günümüzde dijital ortamda tüketilmesine kadar ki süreçte bir takım ekonomik faaliyetlerden geçer. Üretimden tüketime kadar ki süreçte müzik de, diğer mallar ve hizmetler gibi, onlardan farksız bir şekilde metalaşır. Buradaki metalaşma süreci oldukça komplekstir. Bestecinin metalaşmasından başlar, üretilen müzikle devam eder ve bizzat izleyicinin-dinleyicinin kendisinin metalaşmasıyla sonuçlanır. Bu durum diğer mal ve hizmetlerin metalaşması sürecinde görülmez. Çalışmamızın esas omurgası sürecin genel olarak metalaşması problemine cevap aramak üzerinedir.

İkinci nokta olarak müzik; dünya genelinde faaliyet gösteren ve büyük bir güç haline gelmiş çok az sayıda ki devasa şirketleri ortaya çıkarmıştır. Bu şirketlerde muazzam sermaye birikimi oluşmuştur. Yerel anlamda bu uluslarüstü şirketlerle bağlantılı firmalar şekillenmiştir. Müzik ve eğlence sektörü, bir taraftan artık bu firmaların isteği doğrultusunda şekillenirken, diğer taraftan sermayenin gücünün sürekliliğinin sağlanması noktasında politik bir işlev rolü de üstlenmektedir. Böylesine önemli bir noktada duran

müzik endüstrisini bu iki açıdan irdeleyerek dünyadaki ve ülkemizdeki boyutları sayısal verilerle açıklanmaya çalışılacaktır.

Üçüncü nokta ise bilim ve teknolojideki gelişmelere bağlı olarak özellikle sosyal ve dijital medyanın yaygın kullanılmasının yarattığı yeni müzik tüketim alışkanlıkları, müzik endüstrisini bu yeni duruma uygun yapısal dönüşümlere girmeye zorlamıştır.

Müzik endüstrisinin hacimce büyüklüğü, özünde müziğin metalaşmasının sonucudur. Konunun daha iyi anlaşılabilmesi için ilgili temel bazı kavramları tanımlayarak başlamakta fayda vardır.

A. **Kavramsal Çerçeve**

1.Temel Sorunsal: Meta

Esas algılanması gereken burada metadır. İhtiyaçları giderme niteliği olan maddi anlamda her türlü maddi nesneye ve hizmete mal (meta) denir. Metanın özünde mübadele ve satış söz konusudur. Meta en basit tanımıyla alınıp satılabilen her türlü mal ya da hizmettir, diyebiliriz.

Tüm insan toplumları, kendi varlıklarının maddi koşullarını üretmek zorundadırlar. Meta, bu üretimin değişim aracılığıyla örgütlenmesinde ürünlerin aldığı biçimdir. Böyle bir sistemde, ürünler üretildikten sonra, onları başka kişilere satma gücüne sahip olan belli kişilerin mülküdürler. Farklı ürünlere sahip olan kişiler, ürünlerini değiştirdikleri bir pazarlık sürecinde birbirleriyle karşı karşıya gelirler. Değişimde, bir ürünün belli bir miktarı, bir diğer ürünün belli bir miktarı ile yer değiştirir. O halde metanın iki gücü vardır: birincisi, bir insan gereksinimini karşılar, yani Adam Smith'in deyişiyle kullanım değeri vardır; ikincisi, değişimde diğer metalara hükmetme gücüne Marks'ın değer olarak adlandırdığı bir değiştirilebilme gücüne sahiptir. Metalar birbirleriyle belli niceliksel oranlarda değiştirildiklerinden dolayı her meta belli miktarda emeği içeriyor olarak düşünülebilir.

Metalar değişimde birbirleriyle karşı karşıya geldiklerinde değişim değeri olarak ortaya çıkarlar ve değişim değeri para gibi herhangi bir metadan bağımsız olarak var olmaya başlar. Meta, analitik olarak, kullanım değerinin ve değişim değerinin diyalektik birliğidir.

Kullanım ve Değişim Değeri

"Meta değişime giren bir ürün olduğundan, iki farklı yönün bir bileşimi olarak görünür: metanın tümüyle değişime girmesine olanak veren belli bir kişiye yararlılığı (hiç kimse yararlı bir ürünü yararsız bir ürünle değiştirmez) ve değişimde başka metaların belli miktarlarına hâkim olma gücüdür. Klasik ekonomi politikte, metanın bu birinci yönüne kullanım değeri, ikincisine de değişim değeri adı verilmiştir." (Bottomore, 2001:368)

Değer

Değer, metanın oluşumu için toplumsal bakımdan gerekli çalışma süresini ifade eder.

"Bu kavramın tanımlanmasından yola çıkıldığında "zaman" kavramının ne anlama geldiğini anlamak gerekmektedir. Toplumsal bakımdan gerekli emek süresi, "her dönemde, toplumsal bakımdan normal olan üretim koşulları altında, yani ortalama emek deneyim ve becerileri ve işin ortalama güçlüğü açısından gerekli olan zaman olarak" (Marks (1867), 2000: 51) kaynaklar tanımlamaktadır.

Fiyat

Değerin para formu, metanın değerinin para birimleriyle ifade edilmesi olarak tanımlanır.(Bottomore, 2001:125) Belli bir metanın alınıp satılabildiği para miktarı onun fiyatıdır.

2. Meta ve Emek İlişkisi

Meta ve emek kavramlarını tanımladıktan sonra kesişim noktaları vurgulanabilir. Meta sonuç olarak, emeğin yani çalışma zamanının bir sonucu olarak ortaya çıkar. Meta, tüm özellikleriyle insan ihtiyaçlarını gideren bir şeydir, yararlılığı vardır.

Özünde "kapitalizmin temeli meta birikimi" üzerine kuruludur. Özellikle Marks'ın (1818-1883) Kapital'i buradan yola çıkar. Adam Smith'in(1723-1790) temeli yine metadır. Metanın temel momentleri olan kullanım değeri ve değişim değerini unutmadan; sistemin temelinde yer alan meta nasıl oluyor da ortaya çıkıyor, birikiyor ve tüm sistemin temelini oluşturuyor? Zenginliklerin tüm kaynağı olabiliyor? İşte buradaki cevap "emek" yani "çalışma"dır.

İnsanlık tarihinde filozoflar ilk olarak, Antik Yunanla birlikte maddenin, yaşamın "öz"ünü açıklamaya çalışmışlar ve bu felsefenin temel sorunsalı olagelmiştir. Ekonomistler açısından ise, aydınlanma dönemiyle başlayan temel sorunsal sırasıyla Merkantilistlerde, Fizyokratlarda, Adam Smith'de, Richardo'da, Marks'ta hep "zenginliklerin kaynağı nedir?" olmuştur. Tarihsel açıdan verilen son cevap yine "emek" yani "çalışma"dır. O halde "emek" kavramını tanımlamaya çalışalım ve "meta" kavramıyla buluşturalım:

"Emek (çalışma), her toplumda mal ve hizmet olarak zenginliğin temelini oluşturur." (Gouverneur, 1997:25) "Meta üretiminde harcanan emek toplumsal emektir. Ürün onun üreticisi tarafından değil, onu değişim aracılığı ile elde eden başka biri tarafından tüketilir. Meta üreticileri kendilerinin gereksinim duydukları üretim ve geçim araçlarını değişim yoluyla sağlanmasında diğer üreticilere bağımlıdırlar." (Bottomore, 2001:461) "Kapitalist üretim tarzının egemen olduğu toplumların zenginliği, muazzam bir meta birikimi olarak kendini gösterir." (Marks, (1867), 2000: 47)

Mallar ve hizmetler arasındaki ayırım aşağıdaki gibi yapılabilir. Mal öyle bir emeğin ürünüdür ki, bu mal üreticiden bağımsız stoklanabilir ve tüketim, üretim sonrasında gerçekleşebilir. (Otomobil, ilaç, kitap vb.). Buna karşılık hizmet varlığı üreticiden bağımsız olmayan stoklanmayan üretimle tüketimin eş zamanlı olduğu bir emek ürünüdür. (Eğitim, sağlık bakımı vb.) Emek konusundaki bu kavramlar metayı tanımlama noktasında önemlidir. Emekten hareketle metanın tanımlanması bilimsel bir yaklaşımdır.

Sonuç olarak; günümüzde kabul edilen en geniş tanımıyla meta, pazar için üretilmiş mal ve hizmetler ya da daha kesin bir ifadeyle dolaylı sosyal emeğin ürünü olarak tanımlanabilir.

O halde bir mal ve hizmetin meta olabilmesi için iki koşulun yerine gelmesi gerekir:

"1. Bir kere mal ve hizmetin insan emeğinin ürünü olması, üretim faaliyetinin sonucu olması gerekir. 2. Diğer yandan emeğin dolaylı sosyal emek olması, pazar tarafından değerlendirilmiş olması, ürünün satılması gerekir. Sözü edilen iki koşul, bir mal veya hizmetin meta olabilmesi için gerekli koşuludur. Doğa ürünleri meta değildir,

aynı şekilde pazara yönelik olmayan insan emeği ürünleri de meta değildir." (Gouverneur, 1997:50)

3. Metaların Ortak Paydası Olarak Değer

Metaların ortak özelliği ölçülebilir değerlerinin olmasıdır. Bu değer her metaya göre farklı bir fiyata karşılık gelir.

"Bir meta, üretim sistemi, üreten, alan, satan çok sayıda ve değişik üreticinin girişimine dayanır. Üretici kendisi için değil, pazar için üretir, karşılığında pazarda tüketim için olsun (gıda, elbise vb.) işiyle ilgili olsun (hammaddeler, makineler vb.) ihtiyacı olan malları alır. Farklı üreticiler arasında farklı malların değişimi, bu mallar arasında herkes tarafından bilinip kabul edilen somut bir sosyal bağın varlığını gerektirir. Bu sosyal bağ, somut biçimi ne olursa olsun (metal, kağıt, banka kağıdı vs.) paradır. Demek ki, üreticiler mallarını para aracılığıyla, bir dizi alım satım işlemiyle ve bir miktar para karşılığında değiştirir. Malın karşılığında değiştirildiği para miktarı o malın fiyatını oluşturur." (Gouverneur, 1997:52)

Peki bir metanın değeri nasıl açıklanabilir? Neye bağlıdır?

"Dolaylı sosyal emek, "soyut emek" olarak da ifade edilir. Bu dolaylı emek veya soyut emek aynı zamanda değer olarak da ifade edilir. Çok kısa olarak denilebilir ki metaların ortak paydaları onların değerleridir." (Gouverneur, 1997:55) "Meta üretim sektöründe harcanan her emek değer oluşturur." (Gouverneur, 1997:56)

"Bir ürün satılmadığı sürece, onu üretmek amacıyla harcanmış emeğin toplumsal yararlılığı kesin değildir. Ürün bir alıcı bulduğunda, üretim faaliyetinin sosyal bakımdan yararlı olduğu, değerli olduğu ortaya çıkar, o aşamaya kadar sadece potansiyel olan, satışla bir gerçeklik haline gelir. Dolayısıyla satış değerin gerçekleşmesini sağlar." (Gouverneur, 1997:56)

O halde bir malın değeri, o malın üretimi için harcanmış toplumsal bakımdan gerekli ortalama emek zamanı olarak tanımlanabilir.

4. Müziğin Meta Karakterini Niteleyen Yönler

Müzik insanî gereksinmeleri doyurabilme anlamında bir kullanıma sahiptir. Yani kullanım değeri vardır. Müziği metalaştıran ögelerden birincisi kullanım değerinin olmasıdır.

İkincisi değişim değerinin olmasıdır. Müzik özellikle son yirmi yılda alınıp satılabilen bir meta konumundadır. Yaratılan starlar üzerinden beste siparişleri verilmekte, starın değerine göre, bestelere değer biçilmekte, en çok satan yıldızın veya üreticinin besteleri veya sunumu en pahalı ürünler olarak piyasada alıcı bulabilmektedir. Albüm yapımcıları için hızlı, seri ve piyasanın ihtiyaçlarına cevap verecek tarzda beste üreten uzmanlaşmış gruplar var olmuştur.

"Müziğin meta olabilmesi için parasal değerinin belirlenmesi gerekir. Bunun için sahibinin, eserin kendi malı olduğuna dair hak iddia etmesi ve onu ticarileştirerek bir girişimcinin, yani yayıncının ortaya çıkması gerekir." (Attali, 2005:71)

Kapitalizmde metalar satılmak için üretilirler. Satış kaygısı sanatsal yönü geri plana iter, yerini piyasa koşullarına bırakır. Bu koşullarda müzik meta olduğundan satış amaçlı üretilmektedir. Yapılan müziği de pazarın istemi belirlemektedir. "Sanat piyasa içindir" felsefesi günümüzde maalesef sistemin yapısal karakterinden kaynaklı egemen hale gelmiştir.

"Theodor W. Adorno'ya göre endüstrileşmiş popüler müzik dinleyicisi standart ve rutinleşmiş bir dizi tepkinin içinde kaybolmuştur. Dinleyicinin dikkati dağılmış ve özensizdir. Adorno'nun bakış açısına göre, popüler müzikten alınan haz yapay ve sahtedir. Bu yüzden dinleyici için de kendi deyimiyle "ritmik olarak itaatkâr" denilebilir. Dinleyici, şarkının standartlaştırılmış ritmini takip ederek ve onun tarafından boyun eğdirilerek veya koşullandırılarak "ritmin kölesi" olmuştur" (Gündüz, 2019:20)

Jacques Attali de yaklaşık on beş dile çevrilen ve defalarca basılan kitabında "günümüzde müziğe, kitaplardan, filmlerden ve diğer eğlence türlerinden daha fazla para harcıyoruz ve müzik, dünyasallaşmanın en uç noktası haline gelmiş durumdadır" (Attali, 2005:14) diyerek metalaşmanın boyutlarını vurgular. Günümüzde müziğin metalaşmasının sonucu olarak, hızla üretilen ve bir o kadar hızla tüketilen müziğin sıradan ögeler taşıması doğaldır. Sözler ve melodiler sıradanlaşmıştır. Seri halde bir üretim söz konusudur. "Hiçbir toplum, içinde belli farklar biçimlendirmeden sürekliliğini sağlayamazken, hiçbir ticari ekonomi de, bu farkları seri halinde kopyalanmış ürünlere indirgemeden kendini geliştiremez." (Attali, 2005:29) Daima birbirine benzeyen şarkılar, hep aynı şarkıyı söylermiş gibi bir his verir. Popüler müzikte içi boş anlamsız şarkılar, içi boş dizi filmler gibi sadece anı eğlenceli geçirmeye yarar, bittikten sonra geriye hiçbir şey kalmaz.

Müziğin bir endüstriye dönüşmesi, alınıp satılan bir mal haline gelmesi yani metalaşması "anlamsızlığı" da doğurmuştur. Üretilen şarkılarda anlama dair bir derinlik aranmaz. Attali; "İnsanlar artık birbirleriyle konuşmuyor, hayal güçlerinin topluca yönlendirildiği sosyallik düşlerinin ve üstünlük ihtiyaçlarının barındığı metaların sesini duyuyorlar… yanılgıya düşmeyelim; bütün toplum kendisini müzik yoluyla böyle yüksek seste ifade etmekte anlaşıyorsa söyleyecek başka şeyi olmadığından artık sürdüreceği anlamlı bir söylem kalmadığından artık gösterinin bile diğerleri arasında bir tekrarlama biçimi ve belki de modası geçmiş bir biçim olmasındandır. Bu anlamda müzik anlamsızdır. Tasviye edicidir. İnsanın tekrarlama içinde doruğuna ulaşacağı bir toplumsal sessizliğin prelüdüdür*."* (Attali, 2005:122) Attali; bu anlam kaybını metalaşmaya bağlar, müziğin toplumu şekillendirdiğinin altını çizer. "XIX. yüzyılda açık açık bir pazar haline gelen müzik, endüstriyel kapitalizmin önemsiz bir ögesi olarak, somut örneği olduğu kazanç umuduyla daha o zamandan bugünün enformasyon ekonomisini ve eğlence toplumunu haber verir. Başka bir deyişle müzik, sadece sunumu ticarileştirirse değer yaratmaktadır ve bu değer, bedelinin işleyişidir." (Attali, 2005:83)

Daha erken dönemlerde müziğin türü, eser sahibi ve yapımcı önemli iken, özellikle son otuz yılda star yaratma ve stara bağlı olarak gerçekleşen satışlar söz konusu olmuştur. Albüm yapımcıları satışı gerçekleştirecek en doğru yorumcuyu bulmakla işe başlamaktalar. Bu nedenle endüstrinin yarattığı yıldızlar ve onların satış rakamları en önemli göstergedir. "Adorno'ya göre müzik, düzenli bir sürecin parçası olarak estetik deneyimin nesnesi olmaktan, kullanım değerinden uzaklaştırılmakta ve değer, pazar tarafından belirlenen bir değişim değeri kazanmaktadır. Bu noktadan yola çıkarak Adorno, sanatın ürüne indirgenmesine, müzik mallarının standartlaşmış niteliğine dayanan bir eleştiri sunar. Endüstri tarafından bir yıldız kültü yaratılmakta, müziğin niteliği yerine yıldızların isimleri satılmaktadır. Sadece yıldız ismi değil yapıt ismi, düşünce, ses, enstrüman, kült değeri kazanmaktadır. Böylece sanat eski kült niteliğine gerilerken, tapınma değeri için satın alınmasıyla da metalaşmanın parçası olarak fetiş karakteri edinmektedir*."* (Kejanlıoğlu, 2005, *Akt.* Poyraz, 2007:31)

Son yıllarda satışı sağlayan özellikle sektördeki yıldızlardır. Yapım şirketleri, reklam kampanyaları ve pazarlama stratejilerini bu yönde kullanmaktadırlar ve bu mega

starlarla uzun vadeli ilişkiler kurarak yatırım yapıp karlarını büyütmeye gitmektedirler. "Plak şirketlerinin reklamları genel olarak Beethoven veya Mahler gibi bestecileri satmaz; otomobil imalatçıları gibi (bunların reklamları tümüyle kişisel tarzlar üzerindedir, çünkü ürünleri gerçekte birbirinden farksızdır), plak şirketleri de öncelikle marka pazarlamasıyla ilgilenirler. O halde sattıkları olağan dışı, karizmatik icracının yorumlama yeteneğidir. Pollini'nin Beethoven ya da Rattle'in Mahler yorumu gibi öyleyse bir anlamda satılan müzik değil, icracıdır." (Cook, 1999:28) Satılan ne olursa olsun, sonuçta büyük şirketler için önemli olan satışın kendisidir.

"Son yıllarda gerçekleşen büyümeye dönüşün önemli bir özelliği, plak şirketlerinin sanatçılara, insanlara ve dünyadaki var oluşlarına sundukları tekliflerde görülen yatırım artışıdır. Plak şirketleri her yıl küresel gelirlerinin üçte birinden daha fazlasını pazarlamaya yatırarak sanatçıları buluyor, geliştiriyor ve destekliyor." (IFPI 2018 Raporu:31) Teknolojik devrimin yanı sıra plak şirketleri de salt müzik şirketi olmanın ötesine geçmiştir. Universal music'ten Michael Nash: "Ürüne dayalı müzik şirketi olmaktan çıkıp müziğe dayalı medya şirketine dönüşme sürecindeyiz." (IFPI 2018 Raporu:21) şeklinde ifade etmiştir.

5. Müzik Tüketicisinin Metalaşmasında Medya

Medya denince akla tüm kitle iletişim araçları gelir; görsel ve işitsel iletişim kanalları; televizyon, sinema, internet, yazılı iletişim araçları; gazete, dergi, vs. işitsel iletişim kanalları; radyolar vs. "Tüm kitle iletişim araçlarının ortak özelliği çok sayıda bireye seslenmeleri ve onları etkileyerek toplumun kültür yapısının biçimlenmesinde son derece etkili bir konuma sahip olmalarıdır." (Kalay, 2008:17)

Medya, kapitalist ekonominin başlıca araçlarından biri olmuştur. Ekonomiyi canlandıran ve ayakta tutan güçtür. Medyada işlenen konular verilen gizli mesajlar alım satımı harekete geçiren ivmeyi attırır ve toplumu yönlendirir. Kritik nokta medyanın dinleyiciyi ya da izleyiciyi metalaştırmasıdır. Kapitalizmde gerek mallar gerekse hizmetler, yukarıda da ifade ettiğimiz gibi sistemin yapısal karakterinden kaynaklı metalaşmaktadır. Dolayısıyla kültür, sanat ve müzik de bundan farklı değerlendirilemezler.

"Medya ile kapitalizm arasındaki diyalektik ilişki günlük yaşam pratiklerini yeniden biçimlendirirken bireysel toplumsal ilişkileri de bir etkileşim içinde dönüştürmekte, değiştirmekte, yani yeniden kurulmaktadır. Aslında günümüz kültürel üretimi, temel olarak medya tarafından gerçekleştirilmektedir. Bunun anlamı, kültürel üretimin ve yeniden üretimin yaygın bir biçimde doğrudan medya ile medya tarafından ya da medya aracılığı ile gerçekleştirilmesi ve dağıtılmasıdır. Bu olgu, medyaya salt enformasyon aktarımı dışında ve daha önemli bir işlev yükler. Bu nedenle medyanın en önemli işlevi, sembolik üretim olarak da adlandırılabilecek semboller üretmek ve yaymak olabilir." (Çakmur, 1998, *Akt.* Poyraz, 2007:13)

Medya müziğin metalaşma sürecinde özellikle de dinleyicinin metalaşmasında oldukça önemli rol üstlenmiştir. "Metalaşma söz konusu olduğunda, medya ekonomi politiği öncelikle içeriğin metalaşmasının, sonra izleyicinin metalaşmasının üzerine yoğunlaşmaktadır. Medya endüstrilerindeki emeğin metalaşmasına daha az önem vermektedir. Aslında ilk iki unsura daha çok önem vermesi, küresel medya imparatorlukları düşünüldüğünde ve bu imparatorlukların ulaştıkları izleyici söz konusu olduğunda anlaşılabilir bir durumdur." (Mosco, 1996, *Akt.* Poyraz, 2007:20)

İzleyici-dinleyici kitle iletişiminin en temel metası konumundadır. Medya şirketleri tarafından televizyona bağlanan izleyici, reklamcılara pazarlanmaktadır. Örneğin arka

arkaya dört yıl devam eden bir dizinin izleyicisi, dizi hangi kanala aktarılırsa aktarılsın aynı kalmaktadır. Burada satılan sadece medya ürünü değil, aynı zamanda izleyici olmaktadır.

Uluslararası şirketlerin kaçınılmaz olarak en büyük ilgi alanı ise müziktir. "Müzikte dil sorunu olmadığı için, aslında insanların ne dinleyeceğine, ne tür müzikten hoşlanacağına da kuşkusuz bu dev imparatorluklar karar vermektedir. Bu durumda, her ne kadar yerel müziklerin şansı yokmuş gibi gözükse de profesyonel medya imparatorlukları kâr maksimizasyonu mantığı içinde yerel müziği de kullanmaktadırlar." (Golding, Murdock, 1997, *Akt.* Poyraz, 2007:29)

Dev şirketlerin sahalarını genişletmesi, kültürel yaşamın daha çok metalaşması anlamına da gelir. Böylesine güçlü ve geniş şirketlerin olduğu pazarda, tüm yapı bu şirketlerin kontrolündedir. Kültürün, müziğin, sanatın üretiminden tüketimine tüm süreçleri denetim altında tutmak isterler. Teknolojinin hızla ilerlemesi, teknolojik araçların insan yaşamını yönetir hale gelmesi ve beraberindeki küresel politikaların etkisi dünyayı küçük bir alana dönüştürmüş, bu gelişmelerle birlikte *medya* önemli bir konum edinmiştir. Özellikle son yıllarda digital ve sosyal medyanın youtube, twitter, instagram, facebook gibi kanallar aracılığıyla her geçen gün daha çok insanı ekleyerek endüstrinin büyümesinde çok etkili olduğu ve büyük pazarın bu alana yatırım yaptığı bir gerçektir.

"Nisan 2016'da, Twitter'da en çok takip edilen kişi ve marka listesinde ilk 10'un 7'si müzisyenlerdi. Facebook'ta en fazla beğeni alan 20 kişinin 7'si, Instagram'da en çok takipçisi olan 10 kişinin 5'i müzisyendi. Müzik, bu sosyal ağlara da büyük ekonomik değer yaratıyor. Twitter'ın piyasa değeri Şubat 2016'da 12,3 milyar dolara ulaşırken, Facebook'a ait olan Instagram'ın değeri ise bazı uzmanlara göre 35 milyar dolar düzeyinde. YouTube'daki trafiğin de başlıca sürükleyicilerinden biri müzik. YouTube'da en çok izlenen 10 videonun hepsi de profesyonel olarak çekilmiş müzik videoları. YouTube gençler için başlıca tüketim araçlarından biri haline gelmiş durumda; ABD'de 25 yaş altı gençlerin yüzde 65'i YouTube'u müzik hizmeti olarak kullanıyor." (IFPI 2016 Raporu:35)

Müzik sektörü değer zinciri sanatçının bulunmasından pazarlanmasına ve ürünün küresel çapta erişimine kadar geçen süreci tanımlıyor. Bu tablodaki tüm süreçlerde günümüzde internetin, sosyal ve dijital medyanın etkisi görülmektedir.

Müzik Sektörü Değer Zinciri (kaynak: IFPI 2019 Raporu:31)



B. Dünyada ve Türkiye'de Müzik Endüstrisi

1. Tarihî Süreç

Müzik endüstrisi bir arada var olan sürekli birbirini destekleyen birden fazla ögenin radyo, televizyon, plak, yayıncılık, reklamcılık, günümüzde internet mecralarının iç içe geçmiş kompleksidir.

Müziğin endüstriye dönüşme süreci 19. yüzyılda başlamıştır ve teknolojinin gelişmesi burada en temel etkendir. Başta yayıncılığın gelişmesi, daha sonra kayıt cihazlarının, gramofonların, radyo ve televizyonların bulunuşuyla endüstri hızla büyümüştür.

Nazmi Özalp; plak endüstrisini iki döneme ayırmıştır. Mekanik dönem ve elektronik dönem.1897'li yıllarda "gramofon'un bulunuşuyla başlayan mekanik dönem", 1920'lerde "mikrofonun bulunuşu ile gelen elektronik dönem" (Özalp, 1986:106)

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren müziğin tüketilmesi plak satışları ve radyo yayınlarında çalınması biçiminde gerçekleşmekteydi. "En yaygın ve güncel müzik olması anlamında pop müziği insanlara duyurmanın en önemli yolu radyo yayınıydı. Müziğin popülerliğinin plağın satış rakamlarıyla ve radyoda çalınış sıklığıyla ölçülmesi eğilimi **1930'**larda ortaya çıktı. (Lull, 2000:84) **1940'ların s**onlarına doğru, televizyon, müzik endüstrisi ya da daha genel anlamıyla pop endüstrisi için en önemli kitle iletişim aracı haline geldi. "**1945'e** gelindiğinde pop müzik pop plakları, pop ürünleri ve az sayıda büyük şirketin kontrolü altında bulunan teknolojik ve ticari bir süreç anlamına geliyordu. Bu kontrol plak yapımı ve dağıtımı araçlarına sahip olmalarından kaynaklanıyordu ve yıldızların ve yıldız yorumlarının pazarlanması etrafında odaklanıyordu." (Lull, 2000:85) Aynı şekilde **1950'l**erden sonra radyo yayınlarının ve kanallarının pop endüstrisini desteklediği görülür. "Artık pop müziği insanlara duyurmanın en önemli yolu (şarkıların çoğunu ulaştıran bir araç olarak) radyo yayınıydı. Plaklar radyo formatları ve radyo dinleyicileri göz önünde bulundurularak yapılır hale geldi." (Lull, 2000:85) Amerikan popüler müziğinin ve müzik endüstrisinin küreselleşmeyle beraber dünya genelinde yaşanması bu gelişmelerin diğer ülkelerde de aynı tarzda gerçekleşmesi şeklinde tezahür etti. "Yine bu dönemde ABD'nin müzik sektörü ya da uluslararası popüler müzik üzerindeki etkisi sesli Hollywood filmlerinin dünyanın dört bir yanında gösterilmesiyle başlamış ve ABD'nin ikinci dünya savaşına katılmasıyla daha büyük bir ivme kazanmıştır. Hollywood'un 1930'larda "popüler sinema'nın ne anlama geldiğini uluslararası ölçekte gösterme başarısı, 1940'larda ve 50'lerde Amerikan plak endüstrisinin "popüler müziğin" evrensel soundunu betimleme konusunda kaydettiği başarı ile perçinleşmiştir." (Lull, 2000:85)

1990'larda popüler kültür ve pop müzik yeni bir sosyal olgu olarak ortaya çıkmıştı ve dünya genelinde sınır tanımaksızın yayılıyordu. Bir yandan hayatın artan ritmi, toplumsal yapının değişmesine, diğer yandan hızla gelişen teknolojik araçlar müziğin akustik ortamdan çıkıp tekno bir hale gelmesine ve dünya genelinde pop müzik ve starların müzik piyasasına hâkim olmasına neden olmuştur.

"Müziğin endüstrileşmesi, kuşkusuz toplumsal gelişmelerden bağımsız olarak gerçekleşen bir süreç değildir. Müziğin endüstrileşmesi sermaye, teknoloji ve müziğe dair yaratıcılığı barındıran her türlü bileşeni kapsamaktadır. Çağımızın popüler müziğinden söz edebilmek için, hiç kuşkusuz hangi şarkıların, şarkıcıların ve yorumların hayat bulacağına karar veren bir sistemden, bir iletişim biçiminden söz etmek gerekir. Müzik alanındaki endüstrileşme çeşitli aşamalardan geçerek günümüzdeki haline gelmiştir. (Poyraz, 2007:52)

Popüler kültür, popüler müzik, değişen sosyal yapı ve teknolojinin getirdiği yeniliklerle birlikte müzik endüstrisinin görünümü de değişmiştir. Tüm bu değişimlerin yeni bir müzik kültürü oluşturduğunu söylemek mümkündür. "Büyük ölçekli plak endüstrisinin gelişimi, müzik dünyasında muazzam bir değişimin de habercisi olmuştur; artık amatör müzikçilik çökmüş ve yeni bir müzik tüketimi ve kullanımı tarzı ortaya çıkmıştır" (Lull, 2000:75)

O halde müzik endüstrisinin evrelerini şu şekilde özetlemek mümkündür: "Müzik endüstrisinin **birinci dönemi** ilk olarak 19 yy. başlarında nota yayını ve dağıtımı yaparak ortaya çıkmıştır. Birinci dönem içinde adlandırılabilecek olan Birinci Dünya Savaşı döneminde, müzik endüstrisi kendisinin bütün dünyada yapılandırdığı ve geliştirdiği bir dönemdir. **İkincisi** 1920'lerin sonlarına doğru oluşmuştur. Bu dönem dünya ekonomik krizi dönemi olduğundan ancak krizden sonra müzik radyo ve filmler aracılığıyla gelişme koşullarını bulabilmiştir. **Üçüncü** dönem 50'lerden başlayıp 1990'lara kadar süren dönemdir. 70'lerden sonra müzik satışlarında, özellikle Amerika ve İngiltere'de büyük patlamalar olmuştur. (Burnett, 1996, *Akt.* Poyraz, 2007:40) Hiç kuşkusuz bu üç aşamaya 1990'larda başlayıp hala devam eden **dördüncü**sünü eklemek mümkündür. (Poyraz, 2007:40) Dördüncü süreci özellikle 2000'li yıllarla birlikte dijital sektörün ve internetin gelişimi belirlemiştir. Bunlara 2014'den sonra giderek büyüyen endüstrinin evrimi denilebilecek **beşinci dönem** olarak **"streaming"** dönemini ekleyebiliriz. 2014 yılında dijital satışlar ile fiziki format satışları neredeyse eşitken, 2015 yılında dijital alanda elde edilen gelirler fiziki satışları geride bırakmıştır. "Streaming" adına geliştirilen teknolojinin bunda büyük payı vardır.

"Artık fiziki ortamda müziğin tüketilmesinden ziyade internet üzerinden müziğin tüketimi dönemi başlamıştı. Müzik Endüstrisi'nin internet ve teknolojiye adaptasyon sürecinde endüstri ciddi gelir kayıpları yaşamış, sonrasında bu gelir kayıplarını telafi etmek için de özellikle dijital alanda gelir elde edici yeni iş modellerine yönelmişti. Bu iş modellerinin başında gelen "streaming" uygulamalarıyla 2000'li yılların ortasından itibaren endüstri bir kez daha yön değiştirmiş, sahiplikten ziyade müziğe erişim önem kazanmış, müziğin indirilmesinden çok dinlenmesi söz konusu olmuştu." (Vinly-Long Play'in Önlenemez Yükselişi, https://muzikanaliz.com, 29 mayıs 2021, saat 17:00)

2. Rakamlarla Dünya Müzik Endüstrisi

Müzik bugün dünyada teknolojik devrimin yönettiği çok büyük bir endüstriye dönüşmüştür. **"**Müziğin kullanımı alışılagelmiş kanallar dışına taşmıştır. Müzik Endüstrisi açısından fiziki taşıyıcılar ve çalarlardaki değişimle birlikte tüketici profilindeki değişim yeni bir iş döngüsünü doğurmuştur. Kullanıcı ve dinleyiciler müziği fiziki taşıyıcılar dışında da elde edebilir hale gelmiştir. İnternet ve mobil bunların tipik örneğidir. Eskiden klasik dağıtım modeli, almak ve dinlemek üzerine kurulu iken, günümüzde dağıtım paylaşım odaklı hale gelmiştir. Tüketimin çokluğu, ne kadar çok paylaşım ve izlenme olduğu ile yakından ilgilidir. Dijital alandan elde edilen gelirler fiziki satışlardan elde edilen gelirleri geçmiştir." (https://tr.mu-yap.org/dunya, 25.08.2021, saat 16:28)

Tüketici ise her geçen gün daha çok internete bağlı hâle gelen bir profil çizmektedir. "WeAreSocial adlı araştırma grubunun 2017 yılı raporuna göre dünyada 3.700 milyar insan internet kullanmaktadır (dünya nüfusunun % 50'si). 2.800 milyar insan aktif sosyal medya kullanıcısıdır. IPSOS Connect tarafından 13 önemli müzik pazarında 2016 yılında yapılan bir araştırmayla müzik tüketicilerinin davranış biçimleri ortaya konulmuştur. Rapora göre yaşları 16-64 arası olan internet kullanıcılarının %71'i lisanslı müzik dinlemektedirler (radyolar hariç)." (https://tr.mu-yap.org/dunya, 25.08.2021, saat 16:28)

Tablo 1:Dünya Müzik Endüstrisi Formata Göre Gelir Payı (milyar dolar)

(Kaynak: IFPI 2015-2020 Raporları)

YILLAR	2014	2015	2016	2017	2018	2019
Fiziksel gelirler (plak ve CD satışları)	%42	%39	%34	%30	%25	%21.6
Digital gelirler(lisanslı hizmetlerden indirme ve diğer digital)	%42	%45	%50	%16	%12	%7.2
Streaming (dinleme)				%38	%47	%56.1
Temsili alan hakları (Yorumcu ve yapımcılar konser dinleti vs.)	%14	%14	%14	%14	%14	%12.6
Senkronzasyon (reklam tv dizi film de müziğ kullanımı vs.)	%2	%2	%2	%2	%2	%2.4

2015 yılı verilerine göre; kayıtlı müzik gelirleri 2015 yılında 15 milyar dolara ulaşarak 2014 yılına göre yüzde 3,2 artış göstermiş, 1995'ten bu yana ilk kez anlamlı büyüme kaydetmiştir. 2015'te önemli bir dönüm noktasına ulaşarak; kayıtlı müzik satış gelirinde dijital format fiziksel formatı geride bırakarak birinci sıraya yerleşmiş, fiziksel satışlar toplam gelirlerin yüzde 39'unu oluştururken, dijital satışlar yüzde 45 tir. Dijital gelirlerin yüzde 10,2 artışla 6,7 milyona yükselmesinin arkasındaki en büyük itici güç, indirmeden dinleme-izleme gelirlerinin yüzde 42,5'lik keskin bir artış göstermesidir. Büyük plak şirketlerinin yöneticilerine göre, indirmeden dinleme-izleme devrimi, endüstrinin indirme hizmetleriyle dijital sektöre geçişinden çok daha derin ve geniş kapsamlı bir dönüşümü işaret etmiştir. (IFPI Küresel Müzik Endüstrisi Raporu 2016)

2016 yılı verilerine göre; küresel gelir artışı %5,9 dur. Küresel gelirlerde digitalin payı %50 dir. Küresel kayıtlı müzik gelirleri 2016 yılında 15,7 milyar dolara ulaşmıştır. Dinleme küresel piyasayı büyütmüş ve adeta kurallar yeniden yazılmıştır. (IFPI Küresel Müzik Endüstrisi Raporu 2017)

2017 yılı verilerine göre; küresel kayıtlı müzik piyasası gelirleri 2017'de 17,3 milyar dolara ulaşmıştır.1997'den bu yana görülen en yüksek büyüme oranları gerçekleşmiştir. En büyük 10 piyasanın sekizinde ve diğer pazarların çoğunda gelir artışı gözlenmiştir. Müzikseverlerin özellikle ücretli abonelik hizmetlerini kullanarak müzik dinlemeye gösterdiği ilgi sayesinde, dijital gelirler küresel kayıtlı müzik piyasasının yarısından fazlasını (%54) oluşturmuştur. Küreselden yerele, yerelden küresele uzanan bu evrede dünyanın her bölgesinden sanatçılar yer almıştır. Yerelden küresele en güzel örnek; 2017 nin en çok dinlenen şarkısı "despacito" ile Brezilyalı sanatçı Luis Fonsi olmuştur. (IFPI Küresel Müzik Endüstrisi Raporu 2018)

2018 yılı verilerine göre; küresel gelir artışı %9,7dir. Küresel kayıtlı müzik gelirleri 2018'de toplam 19,1 milyar dolara ulaşmıştır. Önceki yıl olduğu gibi piyasaların çoğunluğu, fiziki format gelirlerinde bir azalma yaşamakla birlikte az sayıda piyasa, genel gidişatın tersi yönde bir eğilim sergileyerek büyüme göstermiştir. (Hindistan +%21,2, Japonya +%2,3, Güney Kore +%28,8), bazı ülkelerde ise fiziki gelirler piyasanın önemli bir yüzdesini oluşturmaya devam etmiştir. (Japonya, Polonya ve Almanya'daki piyasanın sırasıyla %71, %47 ve %35'ini temsil etmektedir.) Vinil plak gelirleri de yükselişini sürdürerek %6 büyüme oranı ve toplam piyasada sahip olduğu %3,6 pay ile artarda on üçüncü yıldır büyüme göstermiştir. Genel dijital gelirler 2018 yılında %21,1 büyüme oranıyla 11,2 milyar dolara ulaşarak 10 milyar dolarlık sınırı ilk defa geçmiştir. En anlamlı tablo, "dinleme sektörünün büyümeyi güçlü bir şekilde arttırmasıdır. (IFPI Küresel Müzik Endüstrisi Raporu 2019)

2019 Yılı Verilerine göre; küresel kayıt endüstrisi gelirleri 2019'da %8,2 artmıştır. Streaming gelirleri, art arda onuncu yılda iki haneli bir büyüme göstererek ilk defa toplam endüstri gelirlerinin %50'sinden fazlasını oluşturmuş, kayıt endüstrisi, streamingdeki artışın öncülüğünde 2014'ten bu yana mülkiyete dayalı bir tüketim modelinden erişime dayalı bir tüketim modeline geçmiştir. Bu dönemde temsili alan hakları ve senkronizasyon gelirleri de artış göstermiştir. Kayıtlı müziğin tüketici yönlendirmeli formatlarından elde edilen gelir, 2019 yılında streaming gelirlerindeki artışın başı çekmesi ve diğer formatlardaki yavaşlayan düşüşün buna eşlik etmesi sonucunda yüzde 10,3 artış ile IFPI tarihindeki en yüksek rakama ulaşmıştır. Streaming aboneliği öncülüğündeki artış Streaming abone gelirleri, streaming aboneleri %33,5 artarken 2019'daki streaming artışında 2,1 milyar doların 1,7 milyar dolarını oluşturmuştur. Ücretsiz streaming formatları şimdi birlikte neredeyse 3 milyar dolar değerindedir. Fiziki satışların devam etmesi pazarın toplam performansını desteklerken, fiziki gelirler küresel çapta %5,3 düşmekle birlikte düşüş hızı bir önceki yıla göre neredeyse yarılanmıştır. (IFPI Küresel Müzik Endüstrisi Raporu 2020)

Tablo 2:Küresel Kayıt Endüstrisi Gelirleri Toplamı(kaynak: IFPI Küresel Raporları 2015-2020)

Yıllar	**2015**	**2016**	**2017**	**2018**	**2019**
Küresel Müzik Endüstrii Gelirler Toplamı	**15 milyar dolar**	**15.7 milyar dolar**	**17.3 milyar dolar**	**19,1 milyar dolar**	**20,2 milyar dolar**

Pazar sürekli büyümektedir. İlk 10 ülkenin pazar büyüme oranları ABD %10.5 artışla 7356 milyon dolar, Kanada % 8.1 artışla 466 milyon dolar, Fransa %3.9 artışla 992 milyon dolar, İngiltere %7.2 artışla 1437 milyon dolar, Almanya %5.1 artışla 1260 milyon dolar, , Brezilya %13.1 artışla 314 milyon dolar, Çin %16 artışla 591 milyon dolar, Japonya %0,9 artışla 2903 milyon dolar, Güney Kore %8.2 artışla 619 milyon dolar, Avustralya %6 artışla 441 milyon dolar olarak verilmiştir. IFPI Global Müzik Report 2019 raporuna göre: "Fiziki format geliri, sürekli bir düşüş yaşamış olup şu anda toplam piyasanın yaklaşık olarak çeyreğini temsil etmektedir (%24,7). Önceki yıl olduğu gibi piyasaların çoğunluğu, fiziki format gelirlerinde bir azalma yaşamakla birlikte az sayıda piyasa, genel gidişatın tersi yönde bir eğilim sergileyerek büyüme göstermiştir. (Hindistan +%21,2, Japonya +%2,3, Güney Kore +%28,8)" Fiziksel satışların bu piyasalarda varlığını sürdürmesinin nedeni, daha geleneklerine bağlı toplumlar olmalarından kaynaklanabilir. (IFPI 2020 Global Müzik Raporu)

3. Rakamlarla Türkiye Müzik Endüstrisi

Türkiyede müzik endüstrisinin durumu küresel yapıyla uyumlu bir görünüm içindedir. Dünya genelinde görülen değişim Türkiye'ye de yansımış, fiziki satışlar düşmüş, dijital satışlar artmıştır. "Müyap verilerine göre 2004 yılında 44 milyon civarında olan bandrol adetleri 2016 yılı sonu itibariyle 6 milyon adete kadar gerilemiştir. 2016 yılı itibariyle fiziki formatlarda müzik kaseti ortadan kalkmıştır. TTNET, Turkcell gibi büyük oyuncular pazarda önemini korumaktadır. Öte yandan Spotify, Youtube, Deezer, iTunes gibi uluslararası şirketler Türkiye pazarında yerini bulmuştur."(https://tr.mu-yap.org/dunya, 25.08.2021, saat 16:34)

Tüketici Profili de küresel değişimdeki rakamlarla uyumludur. **"**WeAreSocial adlı 2017 araştırmasına göre Türkiye'de aktif internet kullanıcı sayısı ve sosyal medya kullanıcı sayısı 48 milyon, mobil abonelik ise 71 milyona ulaşmıştır. Mobilden aktif sosyal medya kullanıcısı 42 milyondur. Bu veriler Müzik Endüstrisi'nde dijital alanı daha da önemli kılmaktadır. Önümüzdeki yıllarda bu potansiyelin

kullanılabilmesi halinde gelirlerin önemli ölçüde artması mümkün olabilecektir." Streaming gelişimi ise ülkemizde küresel pazarla uyumludur. (https://tr.mu-yap.org/dunya, 25.08.2021, saat 16:35)

Tablo 3:Türkiye Müzik Endüstrisi Formata Göre Gelirler (Milyon Dolar)
(Kaynak: Türkiye Müzik Endüstiri Raporu 2020, www.mu-yap.org)

YILLAR	2015	2016	2017	2018	2019
Fiziksel satışlar (plak ve CD satışları)	%8.1	%8	%7.6	%7.1	%5.1
Streaming gelirleri (dinleme)	%4	%9.9	%15.8	%21,6	%32.5
Dijital satışlar(lisanslı hizmetlerden indirme ve diğer digital)	%1.7	%1.5	%1.1	%0.6	%0.6
Temsili alan hakları (Yorumcu ve yapımcılar, konser dinleti vs.)	%6.7	%6.9	%6.4	%7.2	%8.9
Senkronzasyon (reklam tv dizi filmlerde müziğin kullanımıvs.)	%0.6	%0.4	%0.6	%0.8	%1.2
Toplam	21.1	26.7	31.5	37.3	48.3

4. Müzik Endüstrisinde Yeni Dönem: "STREAMİNG"

2000'li yıllarla birlikte digital alanın gelişimi müzikteki teknolojinin yönünü değiştirirken, fiziki albüm satışları da bundan fazlasıyla etkilenmiştir. Bununla beraber tüm dünyada müzik sektörü değişime uğramıştır. Dijital alanda yoğunlaşma başlamıştır. Bugün "Streaming" endüstrinin en hızlı büyüyen gelir kaynağı olarak durmaktadır. Streaming'in temeli, internette yayınlanan müziğin dinlenmesi esasına dayanır. Streaming, müzik tüketiminin uzun vadeli geleceği haline gelmiştir. İnternet ve teknolojinin gelişmeye devam etmesiyle ortaya çıkan streaming teknolojisi, müzik endüstrisini yeni bir sürece yönlendirmiştir. Çeşitli pazarlama stratejileri ile hizmet veren bu streaming servisleri müzik endüstrisini kısa zamanda toparlayarak, çöküşten kurtarmıştır. Ifpı Başkanı Placido Domingo; 2018 raporunda "Müzik özünde aynı kalsa da, müzik alanında çok şey değişmekte.", "müzik artık küresel çapta işliyor ve giderek digitalleşiyor, müzik piyasasının işleyişini, temelden ve hızla dönüştüren bu süreç büyük fırsatlar barındırıyor." Müzik, daha önce hayal bile edemeyeceğimiz şekillerde gerçekten küreselleşmiştir. Küresel müzik dünyasındaki iletişimin giderek artması, nerede ortaya çıkarsa çıksın yeni müzik türlerini, seslerini ve sanatçılarını keşfetmemize ve sanatçıların da dünya genelindeki müzik dinleyicileriyle buluşmak için gerekli fırsatlardan faydalanmasına olanak tanıyor." şeklinde ifade etmiştir.

"Fiziki satışlar bazı bölgelerde, bazı sanatçılar için önemini korusa da, dinleme şüphesiz büyümenin itici gücünü oluşturuyor. Ücretli abonelerin sayısı 100 milyonu geçmiş durumda ve artmaya devam ediyor. Müzikseverlerin müzikle ilişki kurma biçimi vinil plakların uyanışından musical.ly fenomenine kadar inanılmaz bir format yelpazesine yayılıyor, fakat büyüme hikayesinin özünde, dinlemeyi daha geniş bir nüfusa yayan hizmetler yatıyor. Bu gelişmede etkili olan plak şirketleri ve dağıtım ortakları, dünya çapında yüzlerce dijital hizmete 40 milyondan fazla parçayı lisanslamış durumda ve dünyanın her yerinde müzik erişimine imkan veren yüksek performanslı sistemleri geliştiriyorlar. Küresel kapsamdaki yaklaşımlarının uygulamasını yerel ölçekte yürütüyor, uygulamalarını adapte ederek müziğe yasal dijital pazarlar açıyorlar." IFPI Küresel Müzik Endüstrisi Raporu 2018:7)

"Dinlemenin yükselişe geçmesinin bir başka etkisi de küresel erişimin eşzamanlı olarak genişlemesi ve repertuvarın yerelleşmesidir. Müzik endüstrisinde hakim bölgeler

(ve türler) dışındaki sanatçılar da artık dünyanın her yerinde şimdiye kadar görülmemiş yollardan müzikseverlere ulaşabiliyor. Universal Music Finans Direktörü Boyd Muir, "Bugün bir sanatçının küresel dinleyici kitlesine ulaşması daha önce hiç olmadığı şekilde mümkün," diyor ve ekliyor, "Dünya tek bir piyasa haline geldiği noktada sizin dünyanın neresinden olduğunuz artık o kadar önem taşımıyor." (IFPI Küresel Müzik Endüstrisi Raporu 2018: 26) Küreselden yerele, yerelden de küresele uzanan bir süreç yaşanıyor.

2020 Küresel raporunda streaming %56,1 oranıyla gerçekleşmiştir. (IFPI Küresel Müzik Endüstrisi Raporu 2020) streaming gelirleri 2019 yılında %22,9 büyüme oranıyla 11,4 milyar dolara ulaşarak 10 milyar dolarlık sınırı ilk defa geçmiştir ve toplam kayıtlı müzik gelirinin %56,1'unu temsil etmektedir. IFPI 2019 raporuna göre, 2017'de abonelikle dinleme gelirinde yüzde 63 gibi şaşırtıcı bir artış gerçekleşmiştir. Hem abonelik hem de reklamlarla desteklenen müzik hizmetleri, elde edilen gelir ve ortaya çıkan telif ücretleri bakımından önemli artışlara tanık olmuştur. Dolayısıyla dinleme sayesinde endüstri, gelecekte de büyümeye devam edecektir.

Streaming, gerek küresel gerekse bölgesel anlamda kayıtlı müzik endüstrisindeki gelir artışlarının kaynağı olarak görülmektedir. Tüketiciler her zamankinden daha fazla dijital müzik tüketmektedirler. Bu yalnızca dijital dinleme hizmetlerinde bulunan neredeyse sınırsız müzik kataloglarının değil, aynı zamanda dijital müzik sağlayıcılarının, müzik deneyimlerini dinleyicilerle uyumlu hâle getirmek için yaptığı önemli yatırımlarının da bir sonucudur. Tüketiciler eskiden bir CD'deki 10 şarkı için $20 ödemek zorunda iken, şimdi ise ayda $10 gibi bir ücret ödeyerek istedikleri zaman, istedikleri yerde birçok şarkıya ulaşabilmekteler. Dinleme, tüketici taleplerini geleneksel medyanın yapamayacağı şekillerde karşılamaktadır. Dinleme devrimi, tüketicilerin dinlediği müziğe çok daha fazla çeşitlilik getirmektedir.

Streaming ile sektörün tek kazananları, dinleyiciler ve kreatörler değildir. Telif hakkı sahiplerinin telif bedelleri, yıldan yıla artmaya devam etmektedir. (Dima Yıllık Müzik Raporu 2018) Digital Media Association Mart 2018 Yıllık Müzik Raporuna göre, plak şirketlerinin gelirleri, ekonomideki toplam büyümenin yaklaşık yedi katı oranında artmıştır. Endüstri sürdürülebilir büyüme için yapıyı çeşitli kuruluşlarla desteklemektedir. Son yıllarda "streaming" gelişiminde DİMA (Digital Media Association) önemli bir kurumdur. DiMA'nın üye şirketleri "Amazon, Apple Music, Google / YouTube, Pandora ve Spotify" dır. Görüldüğü üzere bu şirketler endüstrinin tüm yönlerini birbirine bağlayan modern müzik ekosisteminin merkezinde yer almaktadırlar. Dima, sanatçı ile hayranlarını buluşturan aynı zamanda haklarını koruyan bir yapı görünümündedir.

Dinleme (Streaming) için, kayıtlı müzik sektörünün yaşadığı en önemli değişim olup gelecekte teknoloji ve yapay zeka ile geliştirilmiş programlar yoluyla daha da gelişecektir, diyebiliriz.

SONUÇ

Bu yazı özü itibariyle bir analiz çalışmasıdır. Üç temel sorunsala cevap aramıştır. Bunlardan birincisi; müzik gerçekten metalaşmış mıdır? İkincisi; sektörel olarak Dünyada ve Türkiye'de mevcut tablonun büyüklüğü nedir? Üçüncüsü; internet dünyasının gelişimine bağlı olarak gelişen streaming dönemi ve bunun yaratacağı fırsatlar neler olabilir? Konu itibariyle geniş ve önemli bir çalışmadır. Kuramsal açıdan müziğin ekonomi politik ile buluşturulması çok önemlidir. Ekonomi politiğin klasik yasalarının müziğin metalaşması sürecinde işlediğini görüyoruz. Hatta o kadar ileri boyuttadır ki,

tüketicinin de kendi iradesi dışında alınıp satıldığını ve metalaşma sürecinde dolaylı olarak yerini aldığını görüyoruz.

Kesin olarak müzik, üreticisinden tüketicisine kadar metalaşmıştır diyebiliriz.

Tüketici talebinin durmaksızın üretilmesi ve yeniden üretilmesi için meta, öznenin içinde kendine bir yer bulabilmelidir. (Sanbonmatsu, 2007, *Akt.* Kalay, 2008: 105) Bu açıdan klibi, sanatçıyı, albümü bir meta olarak ele alırsak özne yani müzik albümünü satın alan, dinleyen kişi sanatçıya olan hayranlığı nedeniyle kendini ona yakın hisseder. Dolayısıyla meta özne içinde kendine otomatik olarak bir yer bulur. (Sanbonmatsu, 2007, *Akt.* Kalay, 2008:105) Bu sonuç analizine ek olarak dinlemenin kendisi de alınır satılır hale gelmiştir. Yani dinlemenin kendisi de metalaşmıştır. Müziğin metalaşmasının en önemli sonucu şüphesiz, pratik yaşam içerisinde sadece ve sadece para için yapılır olmasıdır. Bunun içinde tamamen popülizm ön plana çıkartılmaktadır. Satılamıyor ve para kazandıramıyorsa yapılan müzik değersizdir. Metalaşmanın sonucu bu kadar nettir. Müzik; sanat ve estetikle iç içedir. Yapılan müzik sanat ve estetik kaygı taşımak zorundadır. Oysa metalaşan müzik, sanat ve estetik kaygıdan uzaklaşır. Müzik bilimciler açısından bu durum oldukça paradoksaldır. Bir taraftan metalaşma sürecine bu sistem içerisinde müdahale şansı yoktur. Diğer taraftan sanat ve estetik kaygıdan kopuk müzik, doğru müzik değildir. Bilimsel bir duruş sergilenecekse tabii ki o da sanat ve estetikten kopmadan müzik yapmaktır. Küreselleşen dünyada metalaşan müzik, az sayıdaki uluslarüstü şirketler aracılığıyla ve onların istediği doğrultuda topluma dayatılmakta, popüler müzik ön plana çıkarılmaktadır. Böyle olunca da şüphesiz müzik anlamsızlaşmaktadır. J. Attali'nin deyişiyle gürültü düzeyine indirgenmektedir. Piyasanın evrim geçirdiği "Streaming" döneminde de bu anlamda büyük bir değişim görünmüyor. Belirlenen şarkı listeleri üzerinden yine dinleyicinin yönlendirildiğini söylemek yanlış olmayacaktır. "Müzik endüstrisinde tekelleşmiş ve yönlendirici konumda bulunan ve kitle iletişim araçları sayesinde hedeflediği kitleyi yönlendiren kurumlar ve kuruluşlar bugün internet çağında şekil değiştirseler bile güçlerini korumaktadırlar. Buna örnek olarak dijital müzik servislerinin kullandığı algoritmalar ile dinleyiciye yaptığı tavsiyeler ve çalma listeleri örnek verilebilir" (Gündüz, 2019: 23)**.** Her ne kadar "sanat" bu süreçte yadsınmışsa da günümüzde bireysel çıkışların da mümkün hale geldiği bir fırsat ortaya çıkmıştır ki sanat ve estetik kaygılarla üretilen sanat ürünlerinin de paylaşımı ve yayılımını mümkün kılmaktadır. Yerel müzik gruplarının bile 300-400 bin dinlemeye ulaştıklarını bu süreçte görmek mümkündür. Özetle küresel dünyada tektipleşme karşısında, bu dönemle birlikte, sanat ve estetik kaygılarla yapılmış müziklerin de global ölçekte sunumu ve yayılımı söz konusu olabilir. Müzik sektörel olarak incelendiğinde Dünyada ve Türkiye'de muazzam bir büyüklüğe erişmiştir ve sayısal verilerden de anlaşılacağı üzere büyümeye hızla devam etmektedir. Sektör uluslarüstü sermayenin tekelini kurduğu bir alandır. Devasa büyüklükteki şirketler dünya müzik ve eğlence pazarını ellerinde bulundururlarken, "sürdürülebilir büyüme" için yeni tüketim modelleri geliştirmeye devam etmektedirler.

KAYNAKÇA

Kitap

Attali, Jacques; (2005) Gürültüden Müziğe Müziğin Ekonomi Politiği Üzerine, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Bottomore, Tom; (2001) Marksist Düşünce Sözlüğü, *Çev. Mete Tunçay*, İletişim Yayınları, İstanbul

Cook, Nicholas; (1999) Müziğin ABC si, *çeviren*; Turan Doğan, Kabalcı Yayınevi, İstanbul

Gouverneur, Jacques; (1997) Kapitalist Ekonominin Temelleri, *çev. Fikret Başkaya*

Marks, Karl (1867); Kapital, 1. Cilt, (6. Baskı), 2000, *çev. Alaattin Bilgi,* Sol Yayınları

Kalay, Ayşe; (2008) Müziğin Görselliği, Kalkedon Yayıncılık, İstanbul

Lull, James; (2000), Popüler Müzik ve İletişim, Çiviyazıları, İstanbul

Poyraz, Bedriye; (2007), Direnişle Piyasa Arasında, Alevilik ve Alevi Müziği, Ütopya Yayınları, İstanbul

Özalp, Nazmi; (1986), Türk Mûsıkîsi Tarihi, TRT Yayınları, Yayın No: 200, Ankara

Tekin, H. Selen; (2014); Müzik Bilimine Doktriner Yaklaşımlar, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara

Tez

Gündüz, Baki Emre*;* (2019), *YLS Tezi,* Dijitalleşmenin Müzik Endüstrisine Etkileri, Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

Raporlar

IfPI Müzik Endüstrisi Raporu, 2016

IfPI Müzik Endüstrisi Raporu, 2017

IfPI Müzik EndüstrisiRaporu, 2018

IfPI Müzik Endüstrisi Raporu, 2019

IfPI Müzik Endüstrisi Raporu, 2020

Dima Yıllık Müzik Raporu 2018

İnternet

www.mu-yap.org

www.ifpi.org

https://muzikanaliz.com

Özel Öğretim Kurumlarında Müzik Derslerindeki Yeni Yönelimlerin İncelenmesi

Investigation of New Trends in Music Lessons in Private Education Institutions

Doç.Dr. İlknur Özal GÖNCÜ

Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi ABD

ilknurgoncu@gmail.com

Özet

Özel öğretim kurumları ülkemizde son yıllarda oldukça önem kazanmaya başlamıştır. Birçok velinin yabancı dil eğitimi ve sanatsal faaliyetlerinin fazla olmasından dolayı tercih etmeye başladığı kurumlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Özel eğitim kurumlarında verilmekte olan sanat eğitiminin içerisinde yer alan müzik eğitimi devlet okullarında verilmekte olan müzik eğitiminden bazı yönleriyle farklılık göstermektedir.

Genel müzik eğitiminin verildiği özel öğretim kurumları olduğu gibi, özellikle çalgı eğitimine yönelenler de görülmektedir. Bu özel öğretim kurumlarında müzik eğitimcilerinden çalgı eğitimi odaklı bir yaklaşımla ders vermeleri istenmektedir. Bu araştırmada özel öğretim kurumlarında verilmekte olan müzik eğitimindeki yeni yönelimler tespit edilmeye ve neden bu tür farklı yönelimleri tercih ettikleri irdelenmeye çalışılmaktadır. Araştırma durum tespitine yönelik betimsel bir araştırmadır. Bu araştırma, özel öğretim kurumlarındaki müzik derslerindeki bu yönelimlerin müzik eğitimi açısından yararlı olup olmadıklarını da ortaya koyması açısından önem taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Özel Öğretim Kurumları, Müzik Eğitimi, Müzik Eğitiminde Yeni Yönelimler.*

Abstract

Private education institutions appear as the institutions that gained much importance in our country in recent years, and many parents start to prefer these institutions. It is seen as the institutions that many parents have started to prefer due to their foreign language education and artistic activities. Music education, which is included in the art education given in private education institutions, differs in some aspects from the music education given in public schools. Music education provided in private education institutions differs from the state schools in terms of some aspects.

There are private education institutions that provide general music education, and there are also institutions that tend towards instrument educations as well, where the music educators give instrument education-based lessons. In this study, the tendencies in music education provided in private education institutions tried to be determined, and the question of why they prefer these different kinds of tendencies tried to scrutinize. The research is a descriptive research aimed at determining the situation. This research aims to determine the new tendencies in music lessons in private education institutions, and it is essential in terms of profounding whether these tendencies are beneficial in music education.

Key Words: *Private Education Institutions, Music Education, New Tendencies in Music Education.*

GİRİŞ

Teknolojide yaşanan hızlı değişim, bireyin ve toplumun değişen ihtiyaçları, öğrenme öğretme teori ve yaklaşımlarındaki yenilik ve gelişmeler bireylerden beklenen rolleri de doğrudan etkilemiştir. Bu değişim bilgiyi üreten, hayatta işlevsel olarak kullanabilen, problem çözebilen, eleştirel düşünen, girişimci, kararlı, iletişim becerilerine

sahip, empati yapabilen, topluma ve kültüre katkı sağlayan vb. niteliklerdeki bir bireyi tanımlamaktadır. Bu nitelik dokusuna sahip bireylerin yetişmesine hizmet edecek öğretim programları salt bilgi aktaran bir yapıdan ziyade bireysel farklılıkları dikkate alan, değer ve beceri kazandırma hedefli, sade ve anlaşılır bir yapıda hazırlanmıştır (Milli Eğitim Müfredatı, 2018).

Öğretim programlarının uygulandığı yerler okullardır. Ülkemizde eğitim- öğretim faaliyetleri devlet okullarının yanı sıra özel okullar aracılığıyla da yapılmaktadır.

Özel Okullar; Milli Eğitim Bakanlığı'nın denetim ve gözetim altında çalışan, bir ücret karşılığı eğitim hizmeti veren, yerli, yabancı, gerçek ya da tüzel kişilerin açtığı özel eğitim-öğretim yeri olarak tanımlanabilir (Dönmez, 2015: 16 ; Ayaz, 2019: 3).

625 sayılı kanunun hükmüne göre özel öğretim kurumları aşağıdaki gibi sıralanmaktadır;

1. Özel Türk Okulları, 2. Özel Yabancı Okulları, 3. Azınlık okulları, 4. Milletlerarası Özel Öğretim Kurumları (Kulaksızoğlu vd.,1999: 3).

Özel öğretim kurumlarının tarihçesi Osmanlı İmparatorluğuna dayanmakla beraber özellikle Cumhuriyetten sonra daha fazla açılmaya başlanmıştır.

Cumhuriyetin ilanından sonra Mustafa Kemal Atatürk'ün 1925 yılı T.B.M.M açılış nutkunda özel öğretim kurumları ile ilgili şu görüşte bulunmuştur; "Büyük Millet Meclisinin ve Türkiye Hükümeti'nin her alanda büyük gayretler sarf ettiği bilinmekle beraber, tüm vatandaşlarımızın eğitim istek ve arzularını yerine getirmekten uzaktır. Gelecek yıl devletimizin bu hususta gösterebileceği en büyük fedakârlığı yapmasını önemle rica eder, maddi imkânları yerine olan vatandaşlarımızın çocuklarına sahip çıkmak amacı ile özel teşebbüs tarafından okutulup geliştirilmesini (özel okul açılmasını) önemle tavsiye ederim" demek suretiyle özel okulların açılmasının yolunu açmıştır (Eren, 2005: 16).

1980'lerden itibaren özel okulların artması için çalışmalar başlamış ancak özel okullardaki gelişme 1985 yılından itibaren hızlanmıştır. Bunun sebebi de bu tarihten sonra çıkarılan yasaların ve bu yasalara dayalı olarak hazırlanan yönetmeliklerin ve uygulanan teşviklerin özel eğitim kurumları açmayı kolaylaştırmış olmasıdır (Özkaya, 1993: 19).

Özel okullar ülkemizde son yıllarda oldukça önem kazanmaya başlamıştır. Birçok velinin yabancı dil eğitimi ile spor ve sanat faaliyetlerinin fazla olmasından dolayı tercih etmeye başladığı kurumlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Özel okullar paralı okullar olduklarından dolayı hem fiziki şartlar anlamında hem de öğretmen sayısı olarak daha fazla olanaklara sahip olması doğaldır. Bundan dolayı velilerin de talepleri doğrultusunda öğrencilerin ilgi, istek ve yeteneklerini değerlendirmek adına genel müfredatlarının yanı sıra özel imkanlar isteyen eğitim hizmetleri verebilmekte ve etkinlikler de yapabilmektedir. Bu eğitimlerin en önemlilerinden biri müzik eğitimidir. Devlet okullarında her okulda bulunmayan müzik odalarının ve araç gerecin özel öğretim kurumlarının büyük çoğunluğunda bulunması ve müzik derslerinde kullanılıyor olması, çalgı ve araç gereçlerin yeterliliği, farklı yöntem ve teknikleri de kullanılıyor olması bu kurumlardaki müzik eğitiminin niteliğini arttırmaktadır. Özel okullarda müzik eğitimi devlet okullarında verilmekte olan müzik eğitiminden bazı yönleriyle farklılık göstermektedir.

Bu araştırmanın amacı özel okullarda verilmekte olan müzik eğitimindeki yeni yönelimleri tespit etmek ve bu yönelimlerin sonuçlarını irdelemeye çalışmaktır.

Araştırma durum tespitine yönelik betimsel bir araştırmadır ve tarama modeline göre yürütülmüştür.

Bu araştırma, özel okullarda müzik derslerindeki bu yönelimlerin müzik eğitimi açısından yararlı olup olmadıklarını da ortaya koyması açısından önem taşımaktadır. Ayrıca özel okullarda verilmekte olan müzik eğitimiyle ilgili çok az çalışmanın bulunması, özel okullarda verilmekte olan müzik eğitimini incelenmesi ve bu okullarda görev yapan müzik eğitimcilerinin görüşlerini ortaya koyması bakımından önem taşımaktadır.

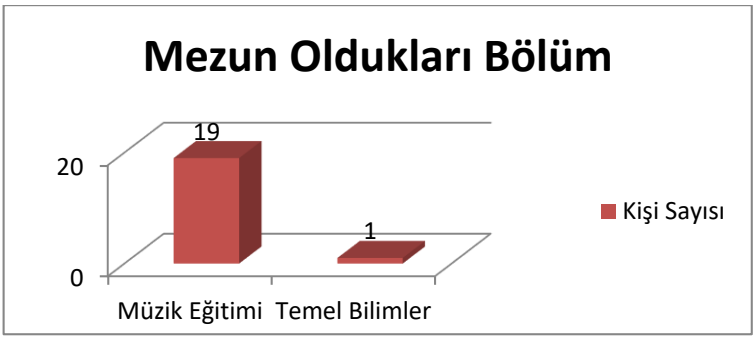
Araştırmanın verilerini elde etmek için Türkiye'nin farklı illerindeki 20 özel okul müzik öğretmenleri için 26 sorudan oluşan yapılandırılmış görüşme formları hazırlanmıştır. Formlar pandemi koşulları gereği mail aracılığı ile gönderilmiş ve doldurulmuştur. Sorulardan 25 tanesi yüz yüze normal eğitim- öğretim sürecindeki müzik derslerini kapsarken son soru pandemi sürecindeki müzik dersinin işleyişiyle ilgili bilgi edinmek amacıyla sorulmuştur.

BULGULAR

Bu bölümde araştırmanın verilerinden elde edilen bilgiler grafik ve tablolar halinde verilmiştir.

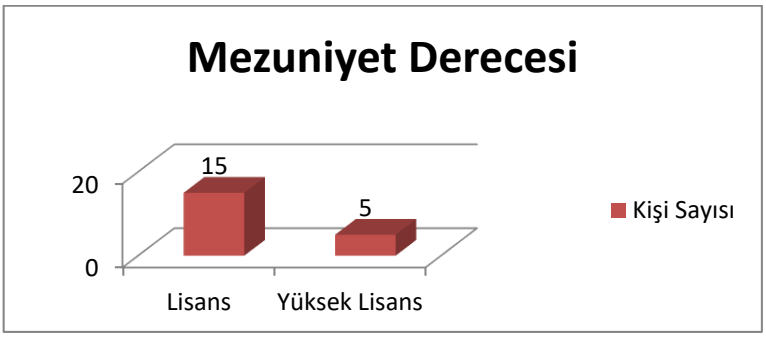
Müzik Öğretmenlerinin Demografik Bilgilerine Ait Grafikler

Grafik 1. Müzik Öğretmenlerinin Mezun Oldukları Bölüm



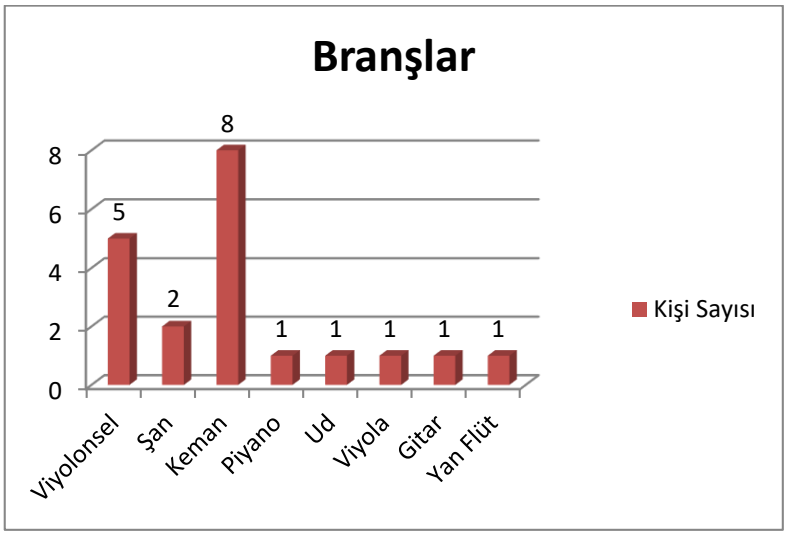
Grafik 1'de 19 kişinin Müzik Eğitimi mezunu, 1 kişinin Konservatuvar Temel bilimler mezunu olduğu görülmektedir.

Grafik 2. Müzik Öğretmenlerinin Mezuniyet Dereceleri



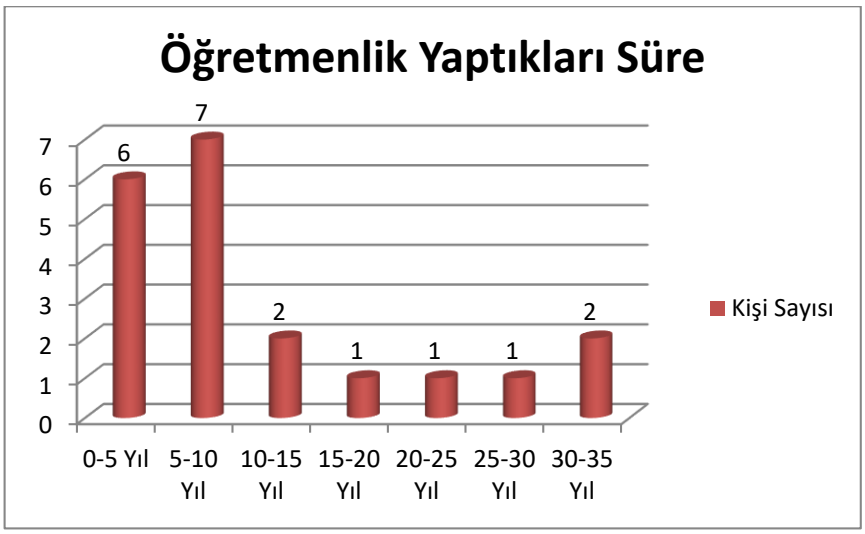
Grafik 2'de 15 öğretmenin lisans, 5 öğretmenin ise yüksek lisans mezunu olduğu görülmektedir.

Grafik 3. Müzik Öğretmenlerinin Branşları



Grafik 3'de 8 keman, 5 viyolonsel, 2 şan,1'e piyano, ud, viyola, gitar, yan flüt olduğu görülmektedir.

Grafik 4. Müzik Öğretmenlerinin Öğretmenlik Yaptıkları Süre



Grafik 4'te müzik öğretmenlerinin öğretmenlik yaptığı süre olarak çok 5-10 yıl arasını görüyoruz.

Tablo 1. Çalışılan Kurumda İşlenen Müzik Derslerinin Durumuna İlişkin Tablo

Sayı	Çalıştığınız kurumda müzik dersleri sınıf dersi olarak yapılmakta mıdır?		Çalıştığınız kurumda bireysel çalgı dersleri var mıdır? Varsa bunlar nelerdir?	Çalıştığınız Kurumda müzik dersleri ve bireysel çalgı derslerinin işlenişi hakkında bilgi verir misiniz?
	Evet	**Hayır**		
1.	**X**		Klarnet, Saksafon, Gitar, Keman, Viyolonsel	Çalgı eğitimi ortaokulda alıyorlar. İlkokul seviyesi müzik dersini sınıf dersini olarak alıyorlar.
2.	**X**		Keman, Saksafon, Flüt, Gitar	1.2. ve 3. Sınıflarda toplu olarak yapılıyor, 4. Sınıftan itibaren çalgı eğitimi veriliyor.
3.	**X**		Bireysel çalgı dersi yok	Sınıf dersi olarak yapılıyor.
4.	**X**		Ukulele, Gitar, Piyano, Keman	Müzik dersi adı altında öğrencilerimiz branşlara ayrılıyor

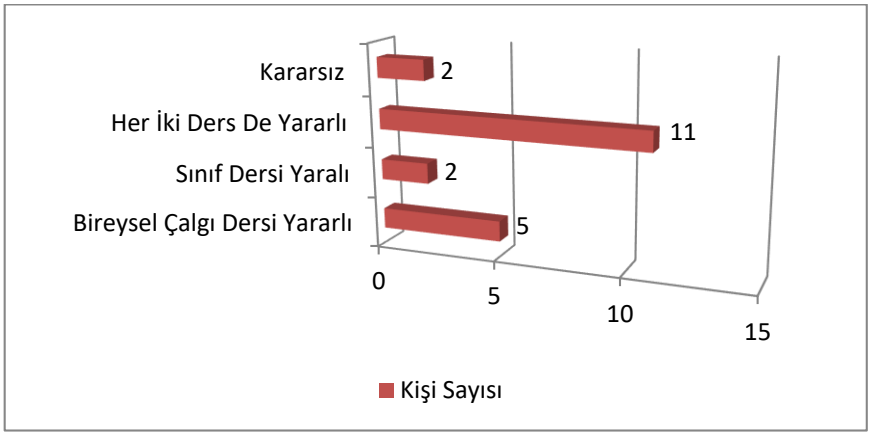
				ve ders saati içerisinde haftada 3 saat çalgı eğitimi 1 hafta teorik eğitimi görüyorlar.
5.	**X**		Gitar	1 saat genel müzik, 1 saat gitar eğitimi veriyorum.
6.	**X**		Bireysel çalgı dersi yok	Sınıf dersi olarak yapılıyor.
7.	**X**		Bireysel çalgı dersi yok	Sınıf dersi olarak yapılıyor.
8.	**X**		Gitar, Piyano ve Gitar	Öğrenciler çalmak istedikleri çalgı türünün yoğunluğuna göre 2'ye bölünmektedir. Mevcut olan 2 müzik öğretmeni grupların çalışmalarını yürütür.
9.	**X**		Keman, Piyano ve Bağlama	Müzik dersi sınıf dersi ve bireysel çalgı dersleri birlikte yürütülmüyor.
10.	**X**		Bireysel çalgı dersi yok	Sınıf dersi olarak yapılıyor.
11.	**X**		Keman, Gitar, Flüt, Viyolonsel, Bağlama	Çalgı eğitimi ortaokulda alıyorlar. İlkokul seviyesi müzik dersini sınıf dersini olarak alıyorlar.
12.	**X**		Bireysel çalgı dersi yok	Sınıf dersi olarak yapılıyor.
13.	**X**		Keman, Gitar, Piyano	Müzik dersi sınıf dersi ve bireysel çalgı dersleri birlikte yürütülmüyor.
14.	**X**		Gitar, Piyano, Flüt, Keman,	Çalgı eğitimi ortaokulda alıyorlar. İlkokul seviyesi müzik dersini sınıf dersini olarak alıyorlar. Bando takımı var.
15.	**X**		Piyano, Keman, flüt,	Ayrı ders saatleri içinde ayrı ayrı yapılıyor.
16.	**X**		Bireysel çalgı dersi yok	Sınıf dersi olarak yapılıyor.
17.	**X**		Keman, Gitar, Ukulele	Ayrı ders saatleri içinde ayrı ayrı yapılıyor.
18.	**X**		Piyano, Viyolonsel, Bağlama, Gitar	Sınıf dersi olarak yapılıyor
19.	**X**		Bireysel çalgı dersi yok	Bireysel çalgı dersleri Yok. Müzik dersleri ise sınıf dersi olarak yürütülmektedir
20.	**X**		Vurmalı, üflemeli, gitar, ses eğitimi	1. ve 2. Sınıflar hem sınıf hem de orff dersleri alıyorlar. 10. Sınıfa kadar çalışmalar bu yönde oluyor. Bu şekilde düzenli sınıf koroları, orkestra ve okul bandosu kurulmuş oluyor.

Tablo 1'de bütün okullarda dersler sınıf dersi olarak yapılmaktadır. Bu derslerin yanı sıra 13 okulda bireysel çalgı dersleri de vardır. Bu çalgı dersleri Klarnet, Saksafon, Gitar, Keman, Viyolonsel, Flüt, Gitar, Piyano, Bağlama, Ukulele, Vurmalı ve Ses eğitimi olarak belirtilmiştir. 7 okulda bireysel çalgı dersi olmadığı görülmektedir.

Sınıf dersleri 13 okulda 1 ders saati, 7 okulda 2 ders saati olarak yapılmaktadır. Bir ders saati 35 dakikadır. Bireysel Çalgı dersleri 10 okulda 1 ders saati, 3 okulda ise 2 ders saati olarak yapılmaktadır.

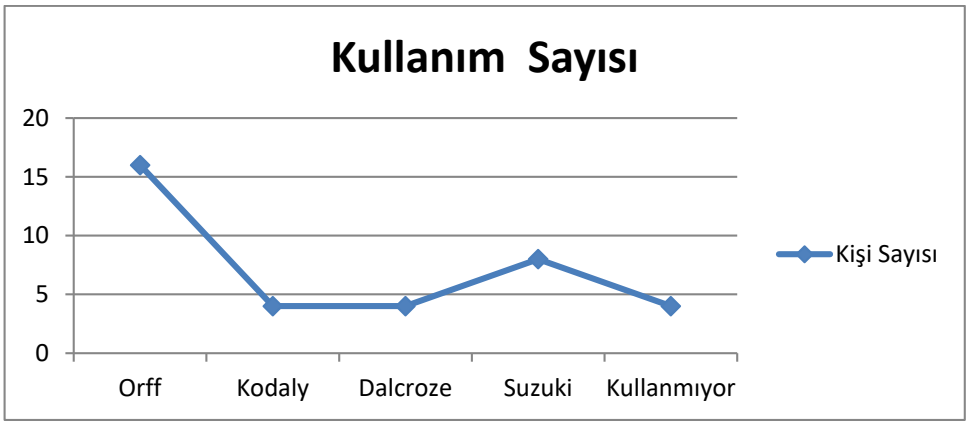
Sınıf ve Bireysel çalgı derslerinin yanı sıra 19 okulda hafta içi okul sonrası ve hafta sonu 1 saatlik çalgı kursları olduğu ifade edilmiştir. Sadece 1 okulda çalgı kursları yoktur.

Grafik 5. Müzik Öğretmenlerinin Bireysel Çalgı ve Sınıf Derslerinin Yararlılık Durumuna İlişkin Görüşleri



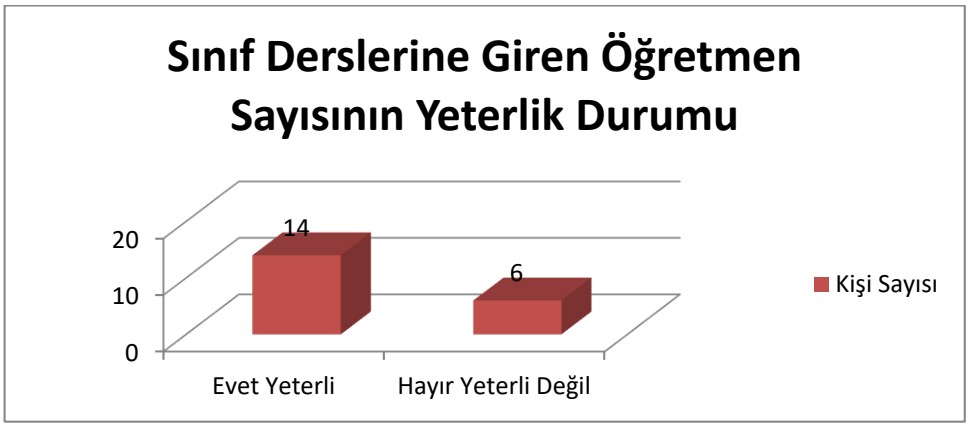
Grafik 5'de Müzik öğretmenlerinden 11 kişinin hem bireysel hem de sınıf derslerinin yararlı olduğunu düşündüğünü görüyoruz.

Grafik 6. Derslerde Orff, Kodaly, Dalcroze, Suzuki Gibi Yaklaşım ve Yöntemlerin Kullanımı



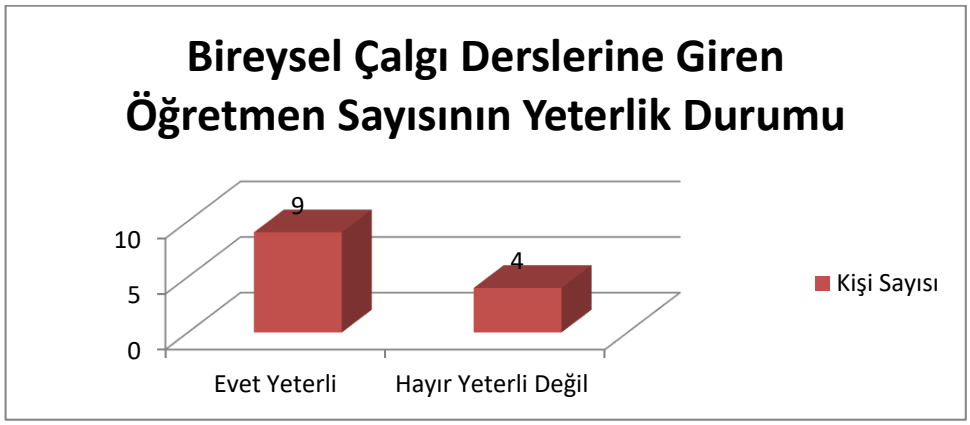
Grafik 6'da 16 kişinin Orff yaklaşımını kullandığını görmekteyiz. 4 kişinin ise hiçbir yöntem ve yaklaşımı kullanmadığını görmekteyiz.

Grafik 7. Sınıf Derslerine Giren Öğretmen Sayısının Yeterlilik Durumu



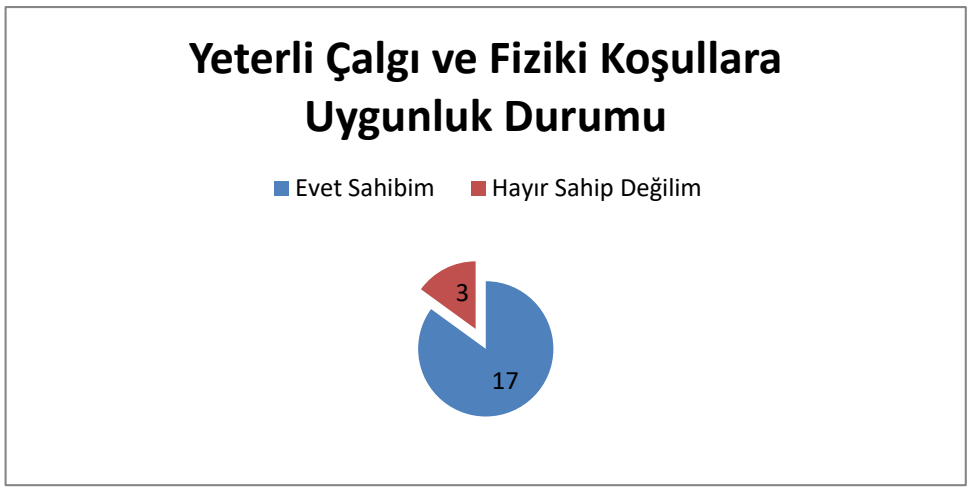
Grafik 7'de müzik öğretmenlerinden 14 kişi sınıf derslerine giren öğretmenlerin sayısının yeterli olduğunu, 6 kişi yetersiz olduğunu ifade etmiştir.

Grafik 8. Sınıf Derslerine Giren Öğretmen Sayısının Yeterlilik Durumu



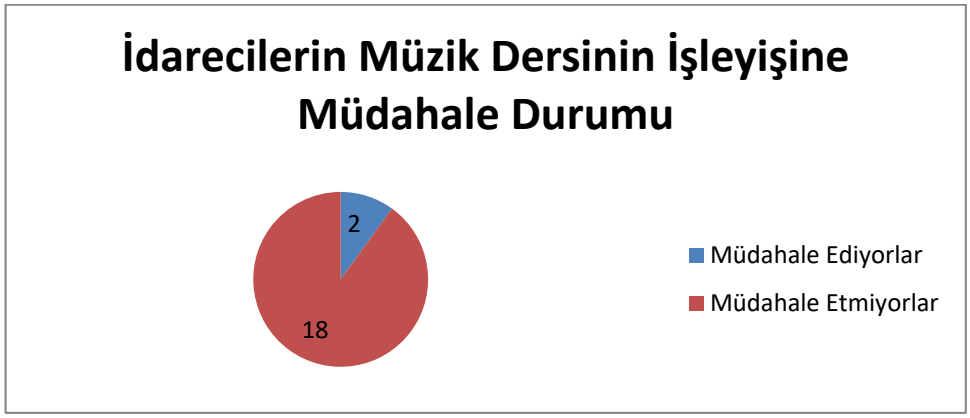
Grafik 8'de müzik öğretmenlerinden 9 kişi bireysel çalgı derslerine giren öğretmenlerin sayısının yeterli olduğunu, 4 kişi yetersiz olduğunu ifade etmiştir.

Grafik 9. Müzik Öğretmenlerinin Yeterli Çalgı ve Fiziki Koşullara Sahip Olma Durumları



Grafik 9'da Müzik öğretmenlerinden 17 kişi yeterli çalgı ve fiziki koşullara sahip olduğunu, 3 kişinin ise sahip olmadığını belirttiğini görüyoruz.

Grafik 10. İdarecilerin Müzik Dersini İşleyişine Müdahale Durumları



Grafik 10'da müzik öğretmenlerinden 18 kişi okul idarecilerinin müzik etkinliklerine olumlu yönde müdahale ettiklerini, özellikle desteklediklerini ve okulun tanıtımında kullandıklarını ifade etmişlerdir.

Tablo 2. Özel Okullarda Yapılan Müzik Etkinlikleri

	Yapılan Etkinlikler
1.	Müzik ve Dans gecesi düzenlenerek, Türk Halk Müziği, Klasik Eserler, Müzikaller ve Yabancı sözlü şarkıların yanı sıra koromuzun, okul orkestramızın ve perküsyon grubumuzun seslendireceği şarkılar yer alır. Yabancı sözlü eserler seslendirilir ayrıca dans gösteri performansları gerçekleşir.
2.	Sene sonu branş konserleri, sanat haftası etkinlikleri, törenler ve özel günlerde konserler ile öğle arası konserler düzenliyoruz.
3.	Yıl içerisinde özel gün ve haftalarda çocuklarımız görev alıyor. Onun dışında bando takımımız, okullar arası koro yarışmaları, lobi konserleri ve yılsonu konserlerimiz oluyor.
4.	Bando konserleri, Yurt İçi ve Yurt Dışı koro festivallerine katılım, orkestra konserleri, koridor ve yılbaşı konserleri
5.	Her Çarşamba günü 'Lisenin Sesi' etkinliği, il ve ilçe çapında düzenlenen yarışma ve festivallerine, korolar şenliğine katılım
6.	Belirli gün ve haftalarda düzenlenen etkinliklerde öğrenci ve koro konserleri
7.	Belirli gün ve haftalarda düzenlenen etkinliklerde öğrenci ve koro konserleri, karaoke yarışmaları
8.	Yılsonu etkinlikleri kapsamında orkestra konseri düzenlenmekte. Belirli gün ve haftalarda bireysel eğitim alan öğrencilerin performansları sergilenmektedir.
9.	Konserler, festivaller, teneffüs etkinlikleri yapılmaktadır.
10.	Törenlerde etkinlikler yapılır.
11.	Dans, müzik ve koronun birlikte sahnelendiği etkinlikler yapılmaktadır.
12.	Belirli gün ve haftalarda düzenlenen etkinliklerde öğrenci ve koro konserleri
13.	Aylık olarak düzenlene sandviç konserler, her yıl her sınıf düzeyinde gerçekleşen geleneksel günler.
14.	Koridor konserleri, teneffüslerde kayıttan müzik yayını, resmi törenlerde gerçekleşen konserler
15.	Belirli gün ve haftalarda düzenlenen etkinliklerde öğrenci ve koro konserleri
16.	Koro ve orkestra konserleri, geri dönüşüm malzemeleri orkestrası, dans gösterileri, vurmalı çalgılar topluluğu, müzik geceleri, pop orkestraları
17.	Belirli gün ve haftalarda düzenlenen etkinliklerde öğrenci ve koro konserleri, koridor dinletileri
18.	Okul konserleri, ulusal ve uluslar arası festivallerde konser
19.	Sanat günleri, nostalji geceleri, koridor dinletileri
20.	Belirli gün ve haftalarda düzenlenen etkinliklerde öğrenci ve koro konserleri

Tablo 2'de müzik etkinlikleri, koro ve orkestra konserleri, vurmalı çalgılar topluluğu konserleri, müzik ve dans geceleri, pop orkestraları konserleri, ulusal ve uluslararası festivaller ve yarışmalar, sanat günleri, koridor dinletileri, öğle arası konserleri, bando takımı gösterisi, yılsonunda veya belirli gün ve haftalarda törenlerde yapılan etkinlikler olarak ifade edilmiştir.

Tablo 3. Pandemi Döneminde Müzik Derslerinin İşleniş Biçimi ve Verimliliğine İlişkin Öğretmen Görüşleri

Okul	**Pandemi Süresince Müzik Derslerinin İşleniş Biçimi**	**Pandemi Süresince Yapılan Müzik Derslerinin Verimliliğine Ait Görüşler**
1.	Öğrenci motivasyonunu artırmak için Web2 araçlarını kullanıyorum.	Yüzyüze eğitimi kadar verimli geçtiğinin düşünmüyorum.
2.	Öğrencilerin ulusal ve uluslararası bilinçli dinleyiciler olması yolunda müzik kültürü üzerinden sorgulama temelli sunumlar yapıyorum.	Pandeminin ilk başlarında çok zorlandım. Ama süreç içerisinde sistem oturunca işlemeye başladık. Ama performansa dayalı aksaklıklar oluyor.
3.	Okulun kendi sistemi üzerinden online ders işliyorum.	Enstrüman eğtiminde yan yana olamadığımız için çok zorlayıcı oldu.

4.	Online ders işliyorum	Bireysel çalgı eğitiminde verim düştü.
5.	Zoom programı üzerinden onlıne olarak yürütülüyor.Görsel videolarla desteklemeye çalışıyorum.	Verimli olduğunu düşünmüyorum
6.	Online ders işliyorum	Verimli olduğunu düşünüyorum.
7.	Zoom programı üzerinden onlıne olarak yürütülüyor.	Verimli olduğunu düşünmüyorum.
8.	Uzaktan eğitimi süresince sınıflar içerisinde ayrılan gruplar için 2 ayrı sınıf oluşturulmakta ve seçmiş olduğu çalgıların öğretileri doğrultusunda yetiştirilmektedir.	Verimli olduğunu düşünüyorum.
9.	Maalesef online yapılan derslerde çalgı eğitimine ara vermek zorunda kaldık. Ağırlıklı olarak çalışmaları ritim üzerinden yürüttük.	Dersin verimliliğini düşürmemek adına yeni etkinlikler keşfederek uygulamaya çalıştık.
10.	Onlıne yapılan derslerde konu anlatımına dayalı ders işledi. Senkronizasyon sorunlarından dolayı şarkı öğretimine daha az zaman ayırdım.	Okul öncesi ve ilkokul seviyesinde verimli olduğunu düşünüyorum. Ama ortaokul seviyesinde verimli olduğunu düşünmüyorum.
11.	Online ders işliyorum	Verimli olduğunu düşünmüyorum
12.	Online ders işliyorum	Verimli olduğunu düşünmüyorum
13.	Online ders işliyorum	Bireysel çalgı eğitiminde verim düştü
14.	Online ders işliyorum	Görsel materyal, grup çalışmaları, ezgi ve nota yazımı, multimedyanın verimli kullanılması açısından verimli geçiyor.
15.	Online ders işliyorum	Verimli olduğunu düşünmüyorum
16.	Online olarak gerçekleştirdiğimiz derslerde Web2 programını kullanıyoruz. Ritim çalışmalarına ve eser dinletilerine ağırlık verdik.	Başlangıçta sıkıntılar oluşsa da süreç içerisinde dersi verimli hale getirmeyi başardık.
17.	Online ders işliyorum	Verimli olduğunu düşünüyorum
18.	Online ders işliyorum	İstediğimiz nitelikte olmasa da başarılı bir şeklide yürütmeye çalıştık.
19.	Dijital oyunlar, sanal müzik etkinlikleri, sanal çalgı çalma etkinlikleriyle işlemeye çalıştık.	Yüzyüze eğitimin yerini kesinlikle almıyor. Toplu şarkı söyleme ve çalgı çalma etkinlikleri yapılamıyor.

Tablo 3'de müzik derslerinin ya okulun kendi sistemi üzerinden ya da Zoom üzerinden online eğitimle yapıldığı görülmektedir. Eğitimlerde imkanı olanların WEB 2 araçlarını kullandıklarını, dijital oyunlar, sanal müzik etkinlikleri, sanal çalgı çalma çalışmaları yaptıklarını, senkron sorunları nedeniyle toplu şarkı söyleme ve çalma çalışmaları yapamadıklarını, videolar ve sunular hazırladıklarını, konu anlatımına ağırlık verdiklerini ifade etmişlerdir. Sadece 3 okulda bireysel çalgı derslerinin devam ettiğini ancak verimli yürümediğini belirtmişlerdir 10 öğretmen online eğitimin yüz yüze eğitim kadar verimli olmadığını vurgulamıştır.

SONUÇ

Elde edilen bulgular ışığında; Araştırmaya katılan 20 özel okulun tamamında müzik derslerinin sınıf dersi olarak yapıldığı, bunun yanı sıra 13 okulda aynı zamanda bireysel çalgı dersi de yapıldığı,19 okulda hafta içi okul sonrası ve hafta sonu çalgı kursları olduğu ve bunlara öğrenci katılımının fazla olduğu, velilerin ve öğrencilerin özellikle bireysel çalgı eğitimi ağırlıklı derslere daha fazla ilgi gösterdikleri belirlenmiştir. Okulların fiziki koşullarının müzik dersleri için yeterli olduğu, öğretmen ve öğrencilerin verilen eğitimden genel olarak memnun olduğu, öğretmen sayısının tamamen yeterli olmadığı, 16 okulda Orff Schulwerk yaklaşımının ve çalgılarının kullanıldığı, sene içinde ve sene sonunda müzikle ilgili birçok etkinlikte yer aldıkları belirlenmiştir. Velilerin ve öğrencilerin özel okulları tercih etmesinde öğrencilerin yetenekleri ve ilgileri doğrultusunda birçok devlet okullarında olmayan müzik eğitimindeki yeni yaklaşımların kullanılmasının etkin olduğu sonucuna varılmıştır. Özel

okulların müzikle ilgili etkinliklerini okullarının tanıtılmasında etkin olarak kullandığı sonucu ortaya çıkmıştır.

Ayrıca pandemi döneminde müzik derslerinde performansa dayalı derslerin yüz yüze eğitimdeki kadar verimli geçmediği sonucuna varılmıştır.

ÖNERİLER

1. Yurtdışındaki birçok ülkedeki özel okullarda olduğu gibi Türkiye'de de özel okullarda gerekli şartları oluşturmak suretiyle sınıf müzik derslerinin yanı sıra bireysel çalgı eğitimine de geçmelidir.

2. Günümüzde birçok çocuk ve genç bireysel çalgı çalmaya yönelik özel ders almakta ya da özel kurslara gitmektedir. Özel okulda okuyan öğrenciler için okullarında sınıf müzik derslerinin yanı sıra bireysel çalgı derslerinin de olması ailelerin ve öğrencilerin hem zamandan hem de maddi açıdan tasarruf etmelerini sağlayacaktır.

3. Bireysel ve sınıf derslerinde üstün başarı gösteren öğrenciler konservatuvar veya diğer müzik okullarına yönlendirilmelidir.

4. Müzik öğretmenlerinin sayıları artırılmalıdır.

5. Eğitimi verilen çalgılar çeşitlendirilmelidir.

6. Orff'un yanı sıra diğer eğitsel yaklaşımlar daha fazla kullanılmalıdır.

KAYNAKÇA

Altuğ Dönmez, M. (2015). Özel Okullarda Tutundurma Uygulamaları "Ankara'daki Özel Okullarda Bir Alan Çalışması". Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Ayaz, B. .A (2019). Özel Öğretim Kurumlarındaki Müzik Eğitiminin Değerlendirilmesi (Antalya İli Örneği), Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi

Kulaksızoğlu, A., Çakar, M., Dilmaç, B. (1999). Türkiye'de ve Dünyada Özel Okulların Yapısı ve İşleyişi. İstanbul: M.Ü. Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi, 219-232

Eren, H. (2005). Özel Okullar. Ankara: Türkiye Özel Okullar Birliği Yayınları

Milli Eğitim Bakanlığı, (2018). Müzik Dersi Öğretim Programı, Ankara: Milli Eğitim Basımevi.

Özkaya, Necdet (1986). Türkiye'de Özel öğretim Kurumlan ve özel Öğretimden Beklentiler İstanbul: Yaşadıkça Eğitim, Sayı 2

Müzik Analizinde Yeni Bir Yaklaşım: Müzikal Göstergebilim

A New Approach in Music Analysis: Musical Semiotics

Arş. Gör. İpek AKANAY

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Anabilim Dalı

ipekakanay@gmail.com

Özet

Müzik, özel simgelerle şekillenerek kendine ait bir anlam dünyası kurar. Bu anlam dünyasının nasıl kurulduğunu incelerken geleneksel analiz yöntemleri dışında farklı yöntemlere de başvurulabilir. Bu yöntemler arasında 1990'lı yılların sonunda gelişmeye başlayan müzikal göstergebilim veya diğer adıyla müzik semiyolojisi öne çıkmaktadır. Geleneksel analiz, yapıtlardan bağımsız kategorik bir yaklaşım sunarken; müzikal göstergebilimsel analiz buna alternatif olarak müzikal anlatıyı merkeze alan ve müzikal anlamın "nasıl" kurulduğunu inceleyen bir yöntemdir.

Müzikal göstergebilim alanında müzikolog V. Kofi Agawu'nun (1956-) çalışmaları çok önemli yere sahiptir. Agawu göstergebilimsel yaklaşımında, "parçanın anlamı nasıl oluşur?" sorusuna yönelir ve müzikal söyleme odaklanır. Bu söylem müzik yapıtının belli müzikal göstergeleri, fikirleri, jestleri, motifleri, kalıpları, cümleleri, kesitleri, bölmeleri tarafından oluşmaktadır. Bu bakımdan, göstergebilimsel incelemeyle, geleneksel müzik analizinde göz ardı edilecek müzikal göstergeler (eşlik figürü, köprü pasajı vb.) yapının temel aktörü olarak analiz edilebilir ve yapıtlardan çıkarılabilecek farklı anlam olanakları doğabilir.

Bu çalışmada Agawu'nun müzikal göstergebilimsel yaklaşımı ile Franz Schubert'in Die Winterreise (Kış Yolculuğu) adlı yapıtından seçilen "Die Krähe" (Karga) adlı Lied'deki metin-müzik ilişkisi incelenmiş ve parçadaki anlam olanakları keşfedilmeye çalışılmıştır. Daha önce müzikal göstergebilimsel olarak ele alınmayan parçanın analizinde ulaşılan verilere göre, Agawu'nun yaklaşımıyla müzikal anlatının detaylı şekilde çözümlenebildiği ve metin-müzik ilişkisine dair verimli sonuçlar elde edildiği söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: *Müzikal Göstergebilim, Kofi Agawu, Schubert, Lied, Analiz.*

Abstract

Music, shaped by special signs, establishes its own world of meaning. While examining how this world of meaning is established, different methods other than traditional analysis methods can be used. Among these methods, musical semiotics which started to develop in the late 1990s, stands out. While traditional analysis offers a categorical approach independent of the works; alternatively, musical semiotic analysis is an approach that centers musical narrative and examines "how" musical meaning is established.

In musical semiotics studies, the works of musicologist V. Kofi Agawu's (1956-) are crucial. He investigates how musical discourse is constituted by musical signs. This discourse is formed by musical signs, ideas, gestures, motifs, patterns, sentences and sections of the musical work. In this regard, with semiotic analysis, the musical signs (accompaniment figure, bridge passage, etc.) that will be ignored in traditional music analysis can be analyzed as the main actors of the structure and different meaning possibilities can be discovered.

In this study, the relationship between text and music in "Die Krähe" (Crow) selected Lied from Franz Schubert's Die Winterreise (Winter Journey) was analyzed with Agawu's semiotic approach. In conclusion, according to the data obtained in the analysis of the piece that was not analyzed musical semiotically before, it can be said that Agawu's approach was found

functional in understanding the musical signs in the analysis of the piece and detailed data on the relationship between the text and music were obtained.

Keywords: *Musical Semiotics, Kofi Agawu, Schubert, Lied, Analysis.*

GİRİŞ

20. yüzyılın başında yeni kurulmaya başlayan göstergebilim, dilsel anlam başta olmak üzere, söylemsel içerik birimleri arasındaki ilişkilerden meydana gelen anlamlı bütünleri analiz eder (Giraud, 1994: 11). Algirdas Julien Greimas'ın 1986 yılında Fransa'daki bir göstergebilim sempozyumunun açılış konuşmasında belirttiği üzere, "göstergebilim kendi içinde bir bilim değil, bilimler arası bir inceleme yöntemidir." (Guiraud, 1994: 13) Müzik, dilbilim gibi tanımlanabilir özellikler sunsa da (sentaks, anlam, semiyotik özellikler) sonuç olarak bir dil değildir; yine de dil ve müzik kaçınılmaz bir şekilde birbirleriyle bağlantılıdır. Böylece müziğin dille arasında kurduğu paralellik, göstergebilimsel analiz yöntemleriyle incelenmesine imkân sağlamıştır (Agawu, 2001: 146). Bu bağlamda, dilbilim çıkışlı, müziğin üretimi/tüketimiyle ilgili her durumu inceleyebilen ve bütün müzik türlerini araştırabilen müzikal göstergebilim, müzikal anlamın farklı bir bakış açısıyla değerlendirilmesine olanak tanımaktadır. (Agawu, 2001: 140).

Müzikolog Kofi Agawu'nun müzikal göstergebilim alanında önemli çalışmaları bulunmaktadır. Agawu göstergebilimsel yaklaşımında, müzikal anlatıya odaklanır ve "parçanın anlamı nasıl oluşur?" sorusuna yönelir. Her parçanın kendi müzikal söylemi, yapıtın belli müzikal göstergeleri, fikirleri, jestleri, motifleri, kalıpları, cümleleri, kesitleri, bölmeleri tarafından oluşmaktadır. Dolayısıyla, göstergebilimsel incelemeyle, kategorik yaklaşım sunan geleneksel müzik analizinde göz ardı edilecek müzikal göstergeler (eşlik figürü, köprü pasajı vb.) yapının temel aktörü olarak analiz edilebilir ve yapıtlardan çıkarılabilecek farklı anlam olanakları doğabilir.

Bu bildiride, Kofi Agawu'nun müzikal göstergebilimsel yaklaşımı hakkında bilgiler verilmiştir. Araştırmada ayrıca Agawu'nun yaklaşımıyla Romantik dönem *Lied* repertuarında önemli yere sahip olan Franz Schubert'in *Die Winterreise* yapıtından seçilen "Die Krähe" adlı parçası analiz edilmiş, müzikal anlamın "nasıl" kurulduğu incelenmiştir. Böylece müzikal göstergebilimsel yaklaşımın metin-müzik birlikteliğine dayanan *Lied'*e uygulanabilirliği sorgulanmış ve verimli sonuçlara ulaşılmıştır.

Kofi Agawu'nun Müzikal Göstergebilimsel Yaklaşimi

Kofi Agawu, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart ve Ludwig van Beethoven'dan seçtiği yapıtları incelediği *Playing with Signs* (Göstergelerle Düşünmek, 1991) ve Romantik dönem yapıtları üzerine analizlerini paylaştığı *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music* (Söylem olarak Müzik: Romantik Müzikte Göstergebilimsel Maceralar, 2009*)* adlı kitaplarında müzikal göstergebilimsel yaklaşımını sunar. Agawu'nun göstergebilimsel yaklaşımınının ölçütleri sırasıyla, "*topic*'ler" (*topics*), "başlangıç-orta-bitiş modeli" (*begining-middle-end paradigm*), "zirve noktaları" (*high points)*, "döngüsellik" (*periodicity*), "süreksizlik ve parantez" (*discontinuity and parentheses*), "üç sözceleme modu: konuşma modu, şarkı modu, dans modu" (*modes of enunciation: speech mode, song mode, dance mode*) ve "anlatı"dır (*narrative*) (Agawu, 2009: 11).

Topic'ler

Topic'ler müzikal söylemin özneleridir; 18. yüzyıl müziğinde çeşitli türlerde ve biçimlerde bulunabilen müzikal göstergelerdir (Agawu, 1991: 19). Söz gelimi, Wolfgang

Amadeus Mozart'ın *Die Entführung aus dem Serail* (Saraydan Kız Kaçırma) adlı operasında Türk müziği *topic*'i saptanabilir. Dönemin dinleyicisi Türk müziğinin ve geleneksel bağlantılarının taşıdığı kültürel kodlara sahiptir; bu *topic*'i duyduğunda zihninde birtakım imgeler canlanabilir. Agawu, *Playing with Signs* ve *Music as Discourse* adlı kitaplarında 18. yüzyıl klasik müzik yapıtları üzerine yaptığı detaylı analizler sonucunda çeşitli *topic*'ler tespit eder. Bu müzikal göstergeler bütününe *"topic* evreni" (*The Universe of Topic*) ismini verir. *Topic* evreninin ucu açıktır; yeni müzikal göstergeler ilave edilebilir. *Topic*'lere örnek olarak *Sturm und Drang, fanfare, polonaise, menuet*, vals gösterilebilir (Agawu, 1991: 49).

Başlangıç-Orta-Bitiş Modeli

Agawu'nun belirttiği üzere bu modeli sunmasının amacı, başlangıçların, ortaların ve bitişlerin Klasik ya da Romantik müzik algısını nasıl güçlendirdiğini incelemektir. Agawu'ya göre, her zamansal süreç bir başlangıç-orta-bitiş yapısıyla kurulur. "Başlangıç" kesitinde, kurucu öğeler sunularak açılış yapılır (Agawu, 2009: 52). Klasik başlangıçların iki önemli karakteristiği vardır. İlk özelliği, parçadaki döngüsel hareketi sağlamasıdır. Parçanın bir minyatürü olma özelliği taşır. İkinci özelliği ise, kendi başına bir bütünlüğe sahip olmasıdır (Agawu, 1991: 58).

"Orta" veya geçiş göstergesi (*transitional sign*) ise diğer kesitlere en bağımlı olandır. Orta ne bir başlangıç ne de bir sondur. Agawu'ya göre orta kesit, başlangıcın ve sonun önemli özellikleri ile şekillenir. Orta, başlangıca karşıtlık oluşturacak şekilde tasarlanmıştır. Bu yüzden kendi içinde değişkenlik, kararsızlık içerir. Tüm orta bölmeler aslında en derin düzeyde bir dominant uzamasıdır (Agawu, 1991: 62). Bu bölmede yeni fikirler ve sıkıcılıktan kaçınılır; geciktirme düşüncesi orta kısım stratejisinin çekirdeğidir (Agawu, 2009: 53).

"Bitiş"in temel yükümlülüğü, tüm yapıyı kapatmaktır (Agawu, 1991: 67). Bitiş kesitinde, başlangıçta sunulan armonik beklenti karşılanır. Bazı türlerde bitişte tematik veya tonal geri dönüş ile başlangıcın altının çizildiği görülür. Agawu'nun aktardığı üzere, bu yapısal süreçlere ek olarak her bestecinin de kendine özgü başlangıç ve bitiş alışkanlıkları vardır. (Agawu, 2009: 54).

Zirve Noktaları

Romantik repertuarda sıkça karşılaşılan zirve noktalarının dinleyicinin algısında ve hafızasında önemli işlevi vardır. Dikkat çekici özellikleriyle müzikal söylemde ciddi bir rol üstlenirler. Zirve noktası şemasının en basit ve direkt formu, dinamik eğridir. Bu eğri, çeşitli süreçlerde görülebilir. Görece daha düşük bir noktadan kademe kademe artmayı ifade eden dinamik eğri, zirve noktasına yaklaşırken ivmelenir. Bu hareketin en somut örneği, Romantik ifadenin temel araçlarından biri olan melodik yapıda görülebilir. Kullanılan armoninin de zirve noktasında önemli etkisi olabilir. Örneğin, gerginlik ve çözülme beklentisi yaratan eksik yedili akoru zirve noktası olarak kullanılabilir. Ayrıca bir zirve noktası, dokunun yoğun olduğu veya nüansın en yüksek olduğu bölgede de olabilir (Agawu, 2009: 62).

Döngüsellik

Dönem (*period*), müzikal içeriği düzenleyen bir çerçevedir. Her büyük ölçekli müzikal ifade, incelenirken anlaşılabilir olması için küçük parçalara ayrılmayı gerektirir. Sözel dile dayalı bir kompozisyonda cümleler, paragraflar neyse müzikte de dönemler o işlevi görmektedir. Dönemler/döngüler kapanma hissi sağlayan birimlerdir. Döngüsellik de ses materyalinin belli bir süreklilik içinde kendini göstermesi ve kapanışa yönelmesi

olarak açıklanabilir. Bu bağlamda Agawu döngüselliğin yapısının saptanmasında şu sorulara yanıt aramanın uygun olacağını belirtir: "Hareket nerede başlıyor?", "Hareket nerede bitiyor?", "Hareket nasıl gelişti?" (Agawu, 2009: 76).

Süreksizlik ve parantezler

"Kökünden değişen müzikal ifade", "kesinti", "derin boşluk" gibi kavramlar süreksizliği çağrıştırır. Dolayısıyla müzikal süreçte meydana gelen belirgin kesintiler ile kontrast yaratılması süreksizliğin göstergesi olabilir (Agawu, 2009: 94).

Müzikte parantez vazgeçilebilir kısımları ifade eder. Parantezler öncesindeki ve sonrasındaki süreç için bir süreksizlik durumu yaratır. Armoni üzerinden düşünülürse, parantez, bir gecikme, uzamaya işaret edebilir. Metinle desteklenen müziklerde dramatik bir ihtiyaç olarak kullanılabilir (Agawu, 2009: 96).

Sözceleme modları: konuşma modu, şarkı modu, dans modu

Agawu'ya göre, enstrümantal müzik vokal müziğin bazı özelliklerini taşır. Buna göre, konuşma modu, adeta enstrümanın konuşmasıdır. Resitatife benzer; artikülasyon heceseldir; asimetrik birimler görülebilir. Şarkı modu, konuşma modunun aksine güzel bir melodiye sahiptir ve "anlatma" karakteri geri plana atılmıştır. Daha az hecesel ve melismatiktir. Düzenli bir döngüsellik taşır ama bazen ifade için bu yapı bozulabilir. Bu ezgi bir obua, korangle, keman, flüt veya piyano ile sunulabilir. Dans modunun belirgin özelliği ise ritmik karakterli ve ölçü hissinin kuvvetli olmasıdır. Bestecilerin modları birlikte kullandığı da görülmektedir. Anlatının ihtiyacına göre bir moddan diğer bir moda geçiş yapılabilir (Agawu, 2009: 99).

Anlatı

Agawu'nun aktardığı üzere, anlatı fikri geleneksel analizde de bulunmaktadır. Araştırmacı şu soruları sorarak müzikal anlatıyı inceleyebilir: "Bu pasajda ne oluyor?", "Sonrasında ne olacak?", "Bu olayın öncesi var mı?" Parçadan parçaya müzikal anlatının içeriği değişiklik gösterir. En çok tercih edilen anlatı yolları tematik veya motifsel süreçler üzerinden kurulur. Motif tekrar ettikçe dinleyiciye an be an yol gösterir. Böylece yapıtın "anlatısı" kendisini oluşturur. Anlatı incelenirken tonaliteye de bakılabilir. Agawu'nun bu noktada örneği şöyledir: "Eğer konuşmama do majör tonalitesinde başlayıp, sol majöre geçersem, evden uzaklaşmış olurum ve bir gerilim yaratırım. Bu gerilim çözülmeye ihtiyaç duyar. Bir tonal alandan diğer tonal alana geçiş süreci, anlatının mantığını oluşturur." Bu bir roman okumak gibidir. Do majöre geri dönüş, varış hissi yaratır; geçici gezinti biter (Agawu, 2009: 103).

Schubert'in *Die Krähe* Adlı *Lıed*'inin Analizi

Franz Schubert'in 1827 yılında bestelediği *Die Winterreise D. 911 Lied* dizisi türünün en ünlü örneklerindendir. Şiirler Wilhelm Müller'e aittir. Schubert'in en çok tartışılan yapıtlarından *Die Winterreise*'de Romantik dönemin sıklıkla işlenen temalarının (yolculuk, gezgin, kış, ölüm, aşk) kullanıldığı görülür. Şiirlerde işlendiği üzere, başka birini tercih eden sevgilisinin evini gece yarısı terk eden ümitsiz aşık, zor yollar kat eder; soğuk ve karanlıkla mücadele eder; duygu ve düşünceleriyle baş başa kalır (Sabar, 2013: 204). Böylece dinleyici, sevgilisinden ayrılan gezginin kış yolculuğuna tanık olur. Kahraman umudunu yitirdiğinde ölüm onun için huzura ulaşacağı bir seçenek olarak ortaya çıkar. Ancak bu ölüm şiir dizisinin sonunda gerçekleşmez. Yapıt açık uçlu olmasından dolayı araştırmacıların ilgi odağı olmuş ve pek çok yoruma imkân tanımıştır.

Şarkı dizisinin sonuna kadar gezgin kendi kendine veya hayvanlarla konuşur. Sadece son şarkının son dizesinde laternacıya seslenir. Yirmi dört şarkının yirmi üçü gezginin yalnızken kendisiyle olan iç hesaplaşmalarını konu alır. Kendine sorular yöneltir, umut, üzüntü, korku, hayaller ve düşünceler arasında gidip gelir. Susan Youens'in belirtttiği üzere gezgin kendine yönelttiği her soruda dikkatlice duygularını analiz eder ve davranışlarını anlamaya çalışır. Bu sebeple *Die Winterreise*, tek karakterin kendi bilincinin derinliklerini anlamaya çalışması yönünden dışavurumcu yapıtların öncüsü sayılabilir (Youens, 1985: 129).

"Die Krähe" adlı *Lied'*de gezgin ve onu takip eden bir karganın yolculuğu konu edilir. Şarkının sözleri şu şekildedir:

1. Şehirden ayrılırken bir karga benimle birlikte geldi, bugüne dek hep başımın üzerinde uçtu.
2. Karga, tuhaf yaratık, beni bırakmayacak mısın? Belki de beni av olarak görüp canımı almayı mı düşünüyorsun?
3. Tamam, bu iş böyle yolculuk bastonuyla zaten pek uzun sürmeyecek. Karga, hiç olmazsa en sonunda mezara kadar sadakat göreyim senden! (Sabar, 2013: 215)

Schubert'in *Lied*'lerinde, müzikal anlama metnin anlamı da eklenir. Böylece salt bir müzikte "*topic*"leri incelemenin ötesinde, müzikal resmetmeye başvurulan, metinle atışma halinde, ona bağlı olan bir yapıtta *topic* analizi yapmak daha farklı bir uğraştır. Schubert'in kullandığı *topic*'ler, kültürel *topic*'ler olmalarının ötesinde resmedilmiş *topic*'lerdir. Bu tip resmedilmiş *topic*'ler bestecinin bir veya birkaç yapıtında kullanıldıktan sonra ortak kültürel hafızaya yerleşir ve konvansiyonelleşir. Franz Schubert kullandığı müzikal figürler, jestler, armonik tasarım gibi buluşlarla romantik üslubun *topic*'lerinin oluşmasında bir öncü olmuştur. Besteci *Lied*'lerinde çoğu zaman şairin doğa metaforlarıyla (kuş, ağaç, dere, fırtına vb.) ifade ettiği duyguları müzikal figürlerle, jestlerle, armonik bağlantılarla müziğine taşımış ve bir bakıma ikinci düzeyde bir metafor yaratmıştır. Dolayısıyla Schubert, metaforları yani şairin duygularını müzikle resmetmiştir. Bu bağlamda "Die Krähe" adlı *Lied'*de "uçma *topic*'i" tespit edilmiştir. Piyano eşliğinde onaltılık üçlemelerden oluşan bu *topic* ilk olarak parçanın başında piyano girişinde kullanılır ve şarkının tümüne yayılır (Bkz. Şekil 1). Böylece parçaya ismini veren karganın *Lied* boyunca gezgine eşlik ettiği yorumunda bulunulabilir. Benzer şekilde bu *topic* Schubert'in Friedrich Schlegel'in şiiri üzerine bestelediği "Die Vögel" ("Kuş") adlı *Lied*'inde de görülmektedir. Şarkının üçüncü ölçüsünde başlayan onaltılıklardan oluşan ritmik kalıp parçanın sonuna kadar sürdürülür (Bkz. Şekil 2).

Şekil 1: "Die Krähe", Ölçü 1-6, (Schubert, 1895: 50).



Şekil 2: "Die Vögel", Ölçü 1-12, (Schubert, 1933: 86).



Bu noktada, Kofi Agawu'nun ikinci ölçütü olan "başlangıç-orta-bitiş" analizi yapılabilir. *Lied*'in başlangıç kesitinde parçanın tonalitesi olan do minörün ağırlığı görülür. Müzik cümlesi ve uçma *topic*'i ilk kez bu kesitte sunulur (Bkz. Şekil 1) Parçanın orta kesitinin başında mi bemol majöre modülasyon yapılmıştır (Bkz. Şekil 3, ölçü 16). Başlangıç kesitinde kendi kendine konuşan gezgin bu sefer kargaya seslenir. Konuşmanın kargaya yöneltilmesiyle armonide ve rejistrda değişiklik meydana gelir. Schubert, giriş kesitinde ince rejistr kullanılırken burada orta rejistr tercih eder. Armonilere bakıldığında ise piyanoda sürekli tekrar eden bir eşlik olduğu göze çarpar. Bu akorlar 16. ve 17. ölçüde tekrarlı şekilde kullanılmıştır (mi bemol-sol-si bemol/re-fa diyez-si bemol akorları). Orta kesitin mi bemol majörde başladığı düşünülürse işleme görevindeki re-fa diyez-si bemol artmış beşli akorunun tonal belirsizlik yarattığını söylemek gerekir. Ardından bölmenin ilk modülasyon önerisi gelir ama bu net bir şekilde sunulmaz. Fa- la bemol-si bekar akoru

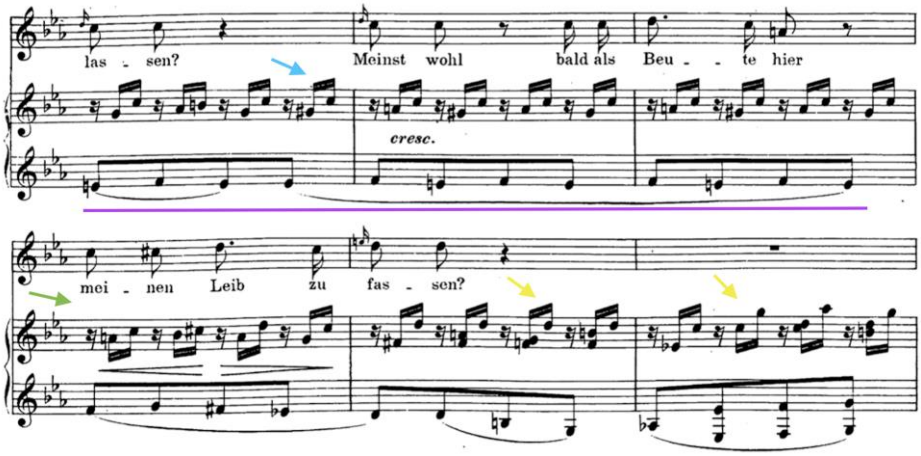
tonal belirsizlik yaratır (Bkz. Şekil 3, ölçü 18). Hemen ardından do majörün eksen fonksiyonunda beşli akor (mi bekar-sol-do) gelir (Bkz. Şekil 4, ölçü 19). Do majörde karar gerçekleşti derken fa-la bemol-si bekar sesleri tekrar kullanılır. Do majörde la bemol kararsız bir etki meydana getirir.

Şekil 3: "Die Krähe", Ölçü 13-18, (Schubert, 1895: 51).



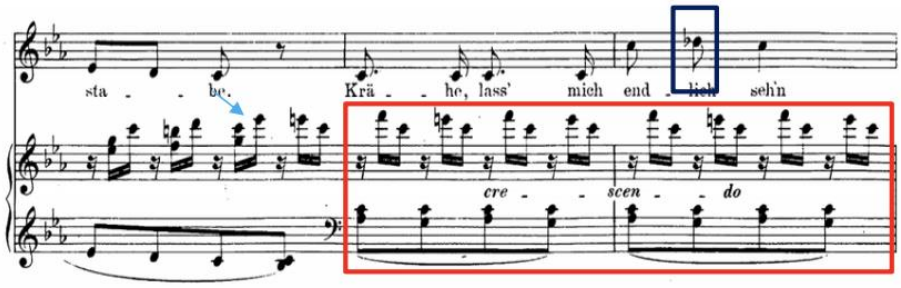
19. ve 21. ölçülerin piyano eşliğinde de harekette takılı kalma göze çarpar (Bkz. Şekil 4). Burada yeni bir tonalite önerisi yapılır. 19. ölçüde mi-sol diyez-do (artmış beşli) akoruyla gerilim oluşur. Ardından fa-la bekar-do akoruyla fa majöre gitme beklentisi yaratılır fakat sol diyez-do seslerinin gelmesiyle beklenti kırılır. Arkadan gelen iki ölçü boyunca motif tekrar eder, kararsızlık durumu sürdürülür. Bu noktada metne bakıldığında armoniye ışık tuttuğu söylenebilir: "Karga, tuhaf yaratık, beni bırakmayacak mısın? Belki de beni av olarak görüp canımı almayı mı düşünüyorsun?" (Sabar, 2013: 215) "Beni bırakmayacak mısın?" dizesiyle gelen armoniler de yeni bir tonaliteye tam olarak gitmeye izin vermez. (Bkz. ölçü 16-23). 22. ölçüde ise fa diyez ve do diyezin kullanılmasıyla re majore modülasyon beklentisi oluşturulmuştur ancak ölçü sonunda mi bemol üzerine minor beşli akoru duyulur. Böylece yine kararsız bir durumla karşılaşılır. Orta kesit sona yaklaşırken bitiş kesitinin habercisi olarak do minöre ait akorlar kullanılır (Bkz. Şekil 4, ölçü 23-24).

Şekil 4: "Die Krähe", Ölçü 19-24, (Schubert, 1895: 51).



Bu bağlamda parçanın anlatısı incelenebilir. Besteci orta kesitte tekrarlarla statik bir etki yaratsa da değişen armonilerle tonal zemin kayganlaşır. Sürekli tekrarlar karganın uçuş hareketinin, armoninin kararsızlığı da gezginin sorularına yanıt arayışının göstergesi gibidir. Dolayısıyla Schubert orta kesiti başlangıç kesitinin kontrastı olarak tasarlamıştır. Cümle karakteri de zıtlık yaratır. Başlangıç kesitinde cümle saptanabilirken, orta kesitte vokaldeki cümlede kesik kesik bir yapı göze çarpar. Bu da gezginin yanıtını alamadığı, havada asılı kalan sorularını destekleyen bir tercihtir. Başlangıç ve orta kesit arasında kontrast olmasına rağmen, orta kesitin habercisini başlangıç kesitinde bulmak mümkündür. *Lied*'in birinci ölçüsünün sonunda (Bkz. Şekil 1), mi bekar altere sesi üzerine kurulan akorun ikinci ölçüde fa üzerine kurulmuş akora bağlanması (mi bekar-sol-do/ fa-la bemol- do), orta kesitte piyano eşliğindeki tekrarlı hareketi hatırlatır (Bkz. ölçü 18-21).

Şekil 5: "Die Krähe", Ölçü 28-30, (Schubert, 1895: 52).



*Lied'*in bitiş kesiti 25. ölçüde sunulur. Neredeyse başlangıç kesitiyle aynı başlayan kesit, 28. ölçünün sonunda değişir (Bkz. Şekil 5). 28. ölçüden başlayarak hem rejistrın inceldiği hem nüansın kademeli olarak arttığı görülür. Buna paralel olarak gerilim de artmaya başlar. 29. ve 30. ölçülerin piyano eşliğinde yine tekrar fikri göze çarpar. Bu durum beklentinin ve tansiyonun yükselmesini sağlar. 30. ölçüde vokaldeki re bemol altere ses, parçanın girişinde piyanodaki alterasyonu hatırlatır. (Bkz. Şekil 1, ölçü 3) Böylece şarkının başında gelen alterasyonların parçanın devamının habercisi olduğunu söylenebilir. Sözlere bakıldığında gezginin yine kargaya seslendiği görülür: "Karga, hiç olmazsa en sonunda mezara kadar sadakat göreyim senden!" (Sabar, 2013: 215) Gezgin sevgilisinden sadakat göremediğinin altını çizmektedir. Gerilim iyice artar ve parçanın "zirve noktası", "*Grabe*" (mezar) sözcüğü ile gelir (Bkz. Şekil 6, ölçü 32) Mezar kelimesiyle *Lied*'in en ince sesi olan sol ile eşleşir. 33. ölçüde do minörde kalış beklentisi yaratılır ama aniden fa minör eksik yedili akorunun kullanılmasıyla yönelim kırılır, kalış gecikir (Bkz. Şekil 6, ölçü 33).

Şekil 6: "Die Krähe", Ölçü 31-33, (Schubert, 1895: 52).



34. ölçüde nüans birden düşer, gezgin tekrar kargaya seslenir. Schubert, bitiş kesitinde, ilk defa şiirin bir dizesini tekrar kullanır (Bkz. Şekil 7). Böylece son dizenin altını çizmek istediği söylenebilir. Burada gezgin kargaya şöyle bir ricada bulunmaktadır: "Karga hiç olmazsa en sonunda mezara kadar sadakat göreyim senden!" (Sabar, 2013:

215) 38. ölçüde bu sefer tonalite beklentisi karşılanır; do minörde kalış yapılır (Bkz. Şekil 7). Vokalin bitişinden sonra piyano solo devam eder. Burada parçanın rejistrı kalınlaşır. Schubert parçanın başından beri ince ses bölgeleri tercih eder. Parçanın en ince yeri ise "grabe"nin ilk geldiği yerdir. Bu noktadan sonra rejistr kalınlaşmaya başlar. Besteci, "*Grabe*" kelimesin ikinci gelişinden sonra do minor kalış yapar ve parçanın en kalın ve ayrıksı ses bölgesini tercih eder (Şekil 7, ölçü 38-43). 38. ölçüde görüldüğü üzere, ezgi ve karganın hareketi yine *Lied*'in başındaki gibi piyanoya geçer. Kalın rejistr kullanımıyla sanki gezgin ölüm fikrini kabullenmiş; gerilim azalmıştır. Nüansın düşmesi de bu etkiyi destekler.

Şekil 7: "Die Krähe", Ölçü 34-43, (Schubert, 1895: 52).



Doğan Aksan'ın belirttiği üzere, "şiir, doğru yerinde göstergeleri bulup dizelere yerleştirmek olarak tanımlanabilir" (Aksan, 2006: 67). Cemal Süreya "Şiirin Birimi Sözcüklerdir" isimli yazısında şu açıklamayı yapar:

> Şiirde dil, düzyazıda olduğundan biraz daha başkadır. Düzyazı için şiir, sözgelimi bir romancı için, dil bir araçtır...Şiirde dil hem araçtır hem de ortamdır... Bu bakımdan masa sözcüğünün, masadan daha çok bir işlevi de olabiliyor... Daha esnek oluyor sözcükler. Esneklikleri bakımından da birbirleriyle çağrışım zinciri içinde olabiliyor. (Süreya'dan aktaran Aksan, 2006: 69)

Aksan'ın verdiği bilgilere göre, anlam çerçevesi terimi "göstergelerin dil düzeni içinde anlam açısından taşıdığı bütün değerleri, temel anlamlarıyla birlikte yan anlamlarını, dinleyen/okuyanda, çağrıştırdığı başka kavramların tümünü içine almaktadır" (Aksan, 2006: 76). Böylece göstergeler kullanıldıkları anda zihinde tek bir kavramın değil, birçok çağrışımın da oluşmasını sağlayabilir (Aksan, 2006: 77). Bu bağlamda *Krähe-Grabe* kelimeleri ele alınabilir. *Krähe* yani karga çok sevilmeyen hatta korkulabilen bir kuştur. Buna göre korku, tuhaflık, siyah renk, ölüm gibi çağrışımlarının olduğu söylenebilir. *Grabe* ise mezar anlamına gelir ve ölüm, korku, son, karanlık, umutsuzluk gibi çağrışımlara sahiptir. Dolayısıyla "Die Krähe" adlı şarkıda öne çıkan karga-mezar kelimeleri gösterge olarak birbiriyle eşleşmektedir. Müller'in dizelerinde birbiriyle çağrışım açısından benzerlikler taşıyan iki kelimeyi seçmesi, Schubert'in

müziğinde de karşılık bulmuştur. Besteci bu iki göstergeyi şarkıda önemli noktalara yerleştirmiştir.

Lied'de "sözcelemenin modları" araştırıldığında dans moduna rastlanmaz. Piyano başlangıç kesitinde ve bitiş kesintinde uçma *topic*'i ile beraber ezgiyi çalar. Buna göre piyanoda şarkı modu kullanılmıştır denebilir. Gezgin orta kesitte belirtildiği üzere kargaya seslenir. Buradaki müzik cümlesi parçalı, kesik kesik motiflerden oluşur ve bu durum konuşma etkisi yaratır. Dolayısıyla orta kesitte vokalde konuşma modu kullanıldığı söylenebilir (Bkz. Şekil 3).

"Döngüsellik" açısından bakıldığında, cümlenin ilk olarak piyano girişinde sunulduğu ardından vokalde 6. ve 10. ölçülerde geldiği görülür. Ardından 25. ölçüde bitiş kesitinin başında ve solo piyanoya ait kapanış kesitinde kullanılmıştır. Böylece müzik cümlesi şarkıda döngüsellik sağlamıştır. Parçanın tümüne yayılan uçma *topic'*inin süreklilik yarattığı belirtilebilir ama bazı süreksizlik bölgeleri de bulunmaktadır. Orta kesitte ezginin parçalı yapısı ve kararsız armoniler süreksizlik hissi yaratır. Bitiş kesitinde, parçanın zirve noktasından sonra do minörde kalışın ertelenmiş olması da bir süreksizlik örneğidir (Bkz. Şekil 6, 33. ölçü). Bir diğer süreksizlik örneği ise kapanış kesitindeki kalın rejistr kullanımı olabilir. Ani bir oktav atlamasıyla kalın ses bölgesine geçilmiştir (Bkz. Şekil 7, ölçü 38).

SONUÇ

Müzik üzerine yapılan bir göstergebilimsel analizin hedefi, sözel dilde olduğu gibi yapıtın içsel işleyişini incelemek ve gizli kalan anlam olanaklarını ortaya çıkarmaktır. Ayrıca her yapıt dönemi bağlamında bazı kültürel kodlara sahiptir. Müzikal göstergebilimsel bir analizle, bu anlamlar da keşfedilebilir. Müzikal göstegebilimsel analizler genellikle 18. yüzyıl çalgısal müziğine uygulanmıştır. Ancak bu yöntemin Klasik repertuar dışında Romantik dönem repertuarına da uygulanabileceği belirtilebilir.

Göstergebilimsel bir analizin geleneksel analize göre farkı, en ufak detayların tespit edilebilmesine imkan tanımasıdır. Dolayısıyla, geleneksel analiz belirli kategorilere göre yapıtları analiz ederken, müzikal göstergebilimsel yaklaşımla yapıtların kendine özgü müzikal söylemleri ayrıntılı şekilde incelenebilir. Bu bağlamda Kofi Agawu müzikal göstergebilimsel yaklaşımını oluştururken "parçanın anlamı nasıl oluşur?" sorusuna yönelir ve müzikal söyleme odaklanır. Bu söylem müzik yapıtının belli olguları, fikirleri, jestleri, motifleri, kalıpları, cümleleri, kesitleri, bölmeleri tarafından oluşur. Agawu'nun müzikal göstergebilimsel yaklaşımındaki ölçütler, Klasik ve Romantik yapıtların anlam boyutlarının ortaya çıkarılmasına olanak tanımaktadır.

Bu bildiride, Kofi Agawu'nun yaklaşımıyla Franz Schubert'in *Die Winterreise Lied* dizisinden "Die Krähe" adlı parçası analiz edilmiştir. Agawu'nun yaklaşımıyla yapılan incelemede, geleneksel bir analizden farklı olarak, müzikal anlama dair daha ayrıntılı sonuçlara ulaşmak mümkün olmuştur. Bu doğrultuda, Franz Schubert'in Wilhelm Müller'in şiirindeki temaları müzikle desteklediği, şiirin anlamına göre bazı sözcükleri müzikle öne çıkardığı ve müzikal resmetmeye başvurduğu saptanmıştır. Son olarak, Kofi Agawu'nun müzikal göstergebilimsel yaklaşımının başka *Lied*'lerin analizinde de kullanılabileceği belirtilebilir. Her kompozisyonun analizi için Agawu'nun yaklaşımındaki ölçütlerin tamamı uygun olmayabilir fakat bir veya birkaç ölçütün ifade ve yapısal özelliklerin incelenmesinde yardımcı olabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Agawu, V. K. (1991). *Playing with Signs.* New Jersey: Princeton University Press.

Agawu, V. K. (2001). "The Challenge of Semiotics". Nicholas Cook ve Mark Everist (Ed.), *Rethinking Music* içinde (s.138-160), New York: Oxford University Press.

Agawu, V. K. (2009). *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. New York: Oxford University Press.

Aksan, D. (2006). *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*. Ankara: Engin Yayınevi.

Guiraud, P. (1994). *Göstergebilim*. Çev. Mehmet Yalçın, Ankara: İmge Kitabevi.

Sabar, G. (2013), *Liedler ve Ozanlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Schubert, F. (1895). "Die Krähe", *Die Winterreise*, D. 911, Leipzig: Breitkopf & Härtel. [Nota].

Schubert, F. (1933). "Die Vögel", D. 691, New York: E. F. Kalmus. [Nota].

Youens, S. (1985). "Retracing a Winter Journey: Reflections on Schubert's Winterreise", *19th-Century Music*, 9(2), 128-135, California: University of California Press.

Makamın Yeniden Yorumlanması Bağlamında Makam Müziğinde "Ezgi Odaklı" Yeni Yaklaşımlar

"Melody-Oriented" Approaches in Makam Music Within a Reinterpretation Concept

İrem YAMANSOY

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı, Müzik Bilimleri Bölümü, Müzik Teorileri ABD

iremyamansoy@gmail.com

Cenk GÜRAY

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı, Müzik Bilimleri Bölümü, Müzik Teorileri ABD

cenk.guray@gmail.com

Özet

Makam teorisi ve makam anlatısı, tarih içerisinde pek çok çeşitliliği içeren değişim ve dönüşümlere uğramıştır. Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet döneminde ilk nazariyat çalışmaları Rauf Yekta, Hüseyin Sadettin Arel, Suphi Ezgi ve Salih Murat Uzdilek gibi isimlerde görülmekle birlikte, bahsi geçen teorisyenlerden sonra gelen araştırmacılar bu çalışmalarla benzerlik veya farklılıklara sahip yeni teoriler ve anlatılar geliştirmiştir. Erken Cumhuriyet döneminde görülen "Batı" yönelimli, ulusal müzik kimliği inşasına yönelik "dizi ve tonalite odaklı" makam tanımları içeren bilimsel yaklaşımlarla beraber, "dizi kavramını ses sistemi bağlamında ifade eden özgün yaklaşımlar" da makam teorisinin konusu olmuştur. Bahsi geçen bilimsel yaklaşımların ortak özelliği "dörtlü-beşli" ses grupları üzerinden ifade edilen "dizi" temelli makam anlatıları olmalarıdır. Günümüzde ise "dizi" kavramının yanı sıra "ezgi" kavramı da makam teorisinin içerisine girmektedir. Geçmişteki "dizi temelli" makam teorilerinde "ezgi" incelemesi nadiren görülürken, özellikle 21. yüzyılda ezginin makamsal analizini odak alan makam tanımlamaları da yapılmaktadır ve bu konuya dair teorik çalışmalar bulunmaktadır. Başka bir deyişle, bu yüzyılda, "makam" kavramı yeniden yorumlanmaya başlamıştır.

Bu çalışmanın temel amacı, makam teorisinin ezgi ile ilişkisini ele alan yaklaşımların karşılaştırılmalı olarak incelenmesidir. Bu çalışmada, makam müziğine "ezgiyi temel alan" bir bakış açısı ile yaklaşan müzik teorisi temelli çalışmalar esas alınmış olup, söz konusu çalışmalar bu alanda "akademik disiplin içinde" incelemelerde bulunan müzik teorisyeni ve müzikologların üretimleri ile sınırlandırılmıştır. Bu çalışmayla birlikte, "makam" kavramını ezginin analizine odaklı bir biçimde yeniden yorumlayan teorik yaklaşımların genel prensiplerinin ortaya konması amaçlanmaktadır.

Söz konusu çalışmada literatür taraması ve kişisel görüşmeler ile birlikte, "içerik analizi" yöntemi aracılığıyla bahsi geçen teori eserlerinin "metodolojik" yaklaşımları incelenecektir. İncelenen yaklaşımlar sebep-sonuç ilişkisi içinde değerlendirilerek ezgi odaklı makam analizine yoğunlaşan çalışmaların geçirdiği aşamalar; bu çalışmalarda kullanılan yöntemler ve söz konusu "ezgi merkezli" analizler üzerinden ortaya konulan hedefler tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: *makam analizi, makam teorisi, ezgi odaklı makam incelemesi*

Abstract

Makam theory has gone through a diverse range of changes and transformations in history. In the Late Ottoman and Early Turkish Republic Periods, the first theoretical studies were done by people such as Rauf Yekta, Hüseyin Sadettin Arel, Suphi Ezgi and Salih Murat Uzdilek, and researchers/theorists who came after them developed new theories and approaches

with or without similarities with the aforementioned studies. "Western" oriented music theory studies that were seen in the Early Republic Period which aimed for a construction of a national musical identity were supported with "scale and tonality based makam" approaches. Besides, Early Republic Period's approaches such as "representing the scales in accordance with the tuning system" have been further important aspects of makam theory. The common feature of the aforementioned scientific approaches is the makam definitons based on "scales" and "tetrachords-pentachords". Nowadays, in addition to the concept of "scales", the concept of "melody" is also included in the makam theory. Even though "melody-oriented" analysis is rarely seen in the "scale-based" makam theories of the past, the theoretical studies focusing on the melody-oriented analysis and definitions of makam structures have been more and more visible particularly in the 21st century. In other words, the concept of "makam" has been reinterpreted.

The main purpose of this study is to examine the various approaches that deal with the connection between makam theory and melody in a comparative manner. The works evaluated in this study are limited to the publications of the music theorists and musicologists who focus on the melody oriented makam approaches within a music theory oriented academical perspective. With this study, it is aimed to present the general principles of these approaches that concentrates on the reinterpretation of makam structures in a melodic manner and to discuss the impacts of these approaches throughout the change of the makam theory.

In this study, along with a content analysis based on a literature review and the personal interviews, the "methodological" approaches of the aforementioned research studies will be examined. The approaches will be evaluated in a cause and effect relation. The transformation of the studies focused on "melody-oriented makam analysis", the methodology of these studies together with their goals will be discussed.

Keywords: *makam analysis, makam theory, melody-oriented makam analysis*

GİRİŞ

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan günümüze gelene kadar pek çok müzik teorisyeni; müzikolog veya müzisyen, makam üzerine çeşitli teoriler geliştirmiştir. Bahsi geçen teoriler benzerlik gösterse de süreç içerisinde dönüşüme uğramışlardır. Bu çalışmada makam müziğindeki yeni/güncel yaklaşımlar incelenecektir. Bununla beraber bu sürece gelene kadar yaşanan bazı kırılma, değişim ve dönüşümlerin altyapıları tarihsel çerçevede sunulacaktır. Makam tarihi antik çağlara temellense dahi, bu çalışma Geç Osmanlı Erken Cumhuriyet Dönemi'nden başlayan süreç ile sınırlandırılmıştır.

Cumhuriyet Dönemi'nde görülen müzik ve makam teorilerini dönemin sosyolojisinden ayrı düşünmek mümkün değildir. Zira, bu dönemin teori kaynakları dönemin politikaları ve ideolojileri çerçevesinde geliştirilmiş bilimsel çalışmalardır. Çalışmanın devamında öncelikle Geç Osmanlı-Erken Cumhuriyet dönemindeki çalışmalar tarihsel zeminde ve teorik çerçevede incelenecektir. Sonrasında ise güncel yaklaşımlar ve bunlara temel teşkil eden çalışmalar irdelenecek ve yüzyıllık bir süreçte çoğunlukla "hâkim" olan makam teorisinin yeniden yorumlanmasına dair detaylar tespit edilecektir. Çalışmanın son bölümünde ise ezgi odaklı yeni yaklaşımlar karşılaştırmalı olarak incelenecek; benzerlik ve farklılıkları tartışılacaktır.

Erken Cumhuriyet Dönemi Makam Teorileri

Cumhuriyet Dönemi'nde müzik teorilerini politik düşüncelerden ayrı değerlendirmek imkânsızdır. Batılılaşma fikri içerisinde gelişen makam teorileri, dönemin ideolojilerinin müzikteki yansımalarından birisi olmuştur. Bu süreçte Rauf

Yekta, Saadettin Arel, Suphi Ezgi ve Salih Murat Uzdilek[121]'in yaklaşımları ve düşünceleri önemli bir yerde durur. Yekta ve AEU sistemleri[122] "24 perdeli eşit olmayan dizi" temeline dayanmaktadır. Teorik açıdan iki yaklaşım paralellik gösterse de anlatıları; tarihsel altyapıları ve temellendirmeleri farklılıklar göstermektedir. Antik Yunan dizilerini temel alan Sistemci Ekol'ün 17 perdeli sisteminin (Güray, 2017: 60, 61) düzenlenmiş hâli olan 24 perdeli sistem içerisinde makam anlatısı dörtlü (cins) ve beşli yapıların birleşmesiyle elde edilen dizileri kapsamaktadır.

Hem Yekta hem de Arel'de görülen ortaklık, makamı tonal ve modal müzik kapsamında Avrupa müziğine benzer bir şekilde, dizi kavramı üzerinden anlatmalarıdır. Bu yaklaşımlarda "inici", "çıkıcı", "inici-çıkıcı" gibi makamların seyrini belirten kavramlar da görülmektedir. İlerleyen zamanlarda seyir, kendi içerisinde kavramın içeriği ve tanımı açılarından çeşitlilik gösterse de, Yekta ve AEU Sistemlerinde dörtlü ve beşlilerin birleşmesiyle elde edilen diziler üzerinden ifade edilmektedir. Bahsi geçen yaklaşımlara benzer bir şekilde Abdülkadir Töre ve Ekrem Karadeniz de 41 perdeli bir ses sistemi geliştirmişlerdir[123]. Her ne kadar bu yaklaşımlarda makam anlatısı dörtlü ve beşli yapılara dayanmasa da dizi temelli bir bakış açısı Töre-Karadeniz sistemini yukarıda bahsedilen teoriler ile ortak bir zemine taşımaktadır.

Dizi ve Ezgi Odaklı Yaklaşımlar

Yukarıda bahsedilen yaklaşımlar, 21. yüzyıla kadar çoğunlukla makam anlatısında temel kaynakça olarak kabul edilmiştir. Geçmişte görülen dörtlü ve beşlilerin birleşmesiyle oluşturulan dizi ve buna bağlı seyir kavramı üzerinden anlatılan makam kavramı, günümüzde yerini makamın kendisini ve makamsal ezgilerdeki değişimi ele alan yaklaşımlara bırakmaya başlamıştır. Bu yüzden günümüzde yapılan araştırmalar ile birlikte, makam kavramının tarihsel ve teorik çerçevesi Cumhuriyet Dönemi ideolojilerinin etkisinden uzaklaşarak farklı bir perspektifte sunulmaktadır. Bahsi geçen bilimsel araştırmalarda hem Osmanlı müzik kültürü hem de geçmiş yüzyıllardaki teori çalışmaları incelenmiş olup, Cumhuriyet Dönemi'nde başlayan ve etkisini uzun süreler hissettiren yaklaşımlar yeniden yorumlanmıştır. Bu çalışma kapsamında dahil edilen metot ve yaklaşımlarda ise ezgi içerisindeki değişimin incelenmesi ve buna müteakip ezgi içerisindeki makamın özelliklerinin tespiti ön plandadır.

1990'lı yıllar öncesi yıllarda çalışmalar yapmış müzik teorisyeni, müzikolog ve müzisyenlerin, makamsal müzikte görülen "ezgi" kavramını irdeleyen ve bu kavram üzerinde çeşitli tanımlamalar yaptıkları çalışmalar gözlemlense de bu tür çalışmalarda çoğunlukla "dizisel" bir yaklaşım ön planda durmaktadır[124]. Bu çalışmada incelenen yeni yaklaşımlar "makamın yeniden yorumlanması" kapsamında değerlendirilmiş ve bu çalışmaların temelindeki ortak yaklaşım olarak da Cumhuriyet tarihindeki geçmiş yaklaşımlarda çoğunlukla göz ardı edilse de makam müziğinin temelini oluşturduğu görülebilen "ezgi" kavramının öne çıktığı gözlemlenmiştir. Dolayısıyla bu yaklaşımlar bu çalışmada "ezgi odaklı yeni yaklaşımlar" olarak nitelendirilmiştir.

İncelenen yaklaşımları-her ne kadar hepsinde "makamın ezgisel özelliği" ön planda olsa da-iki temel başlık içerisinde değerlendirmek mümkündür: (a) ezginin analiz

[121] Arel, Ezgi ve Uzdilek müzikolojik araştırmalarını çoğunlukla birlikte gerçekleştirdikleri ve kendi çalışmalarının da birbiriyle paralellik gösterdiği için çalışmada bahsi geçen teorisyenlerin yaklaşımları AEU olarak kısaltılarak anılacaktır.
[122] Bkz. (Yekta: 1986; Arel: 1993)
[123] Bkz. (Karadeniz: 2013).
[124] Cumhuriyet Dönemi makam teorileri kapsamında ezgi kavramı üzerine çeşitli vurgular olsa da teorik çerçevede makam dizi üzerinden anlatılmaktadır.

edilmesi amacıyla geliştirilen çok katmanlı metotlar, (b) makam teorisi tarihi içerisinde değerlendirilen ve tarihsel makam anlatılarını esas alarak ilerleyen yaklaşımlar. İkinci kategori dâhilinde ezginin analizi odak noktasında olsa da söz konusu analiz yaklaşımlarını, makamı anlama ve anlatma yolunda bir "köprü" işlevi gördüğü de anlaşılabilmektedir. Yapılan bu sınıflandırma ileride daha detaylı olarak incelenecektir.

Ezginin Analiz Edilmesi Amacıyla Geliştirilen Çok Katmanlı Metotlar

Ezgi odaklı yeni yaklaşımlar içerisinde değerlendirilen ilk sınıflandırma kapsamında Ozan Baysal'ın geliştirdiği "Zaman-Makam Analiz Modeli" ve Serkan Özçifci'nin makam müziğine Schenkerian bakışını içeren çalışmaları değerlendirilmiştir. Bahsi geçen iki yaklaşım, makamsal eserlerin analizi konusunda "elverişli" olmalarının yanı sıra, farklı analiz yöntemlerinin incelenmesi sonucunda ortaya çıkmış olan "sentez" metotlar olmaları nedeniyle de önem taşımaktadır. İleride detaylı inceleneceği üzere her iki metot da geçmişte geliştirilen bazı teorilerin makamsal müzikteki yansımalarını tespit etmekte ve bu özelliği kendi teorik yaklaşımlarında belirtmektedir. Bu başlık altında incelenen metotların, Cumhuriyet tarihi ve öncesinde kapsamlı bir makamsal eser analizi yöntemi olmamasının yarattığı eksikliğin de bilinciyle tasarlandığı söylenebilir.

Ozan Baysal, Zaman-Makam Analiz Modeli

Zaman-Makam Analiz modelinde, bütünsel bir analiz modeli önerilir, bu model ileride daha detaylı değinilecek olan katmanlardan meydana gelir. Söz konusu model, Beşiroğlu ve Baysal'ın Döngüsel Analiz Modeli'nin tamamlayıcısı nitelikte bir modeldir. Amaç, zamanın ne olduğunu anlamaktan ziyade nasıl işlediğini anlamaktır ve "içinde bulunulan tüm zaman-mekânın yeniden tasarlanması çabasıdır" (Baysal, 2018: 299). Çok katmanlı[125] bir analiz modeli olan Zaman-Makam Analizi, "müzikal 'an'ları, o 'an'ları çevreleyen 'olay'ları ve birbirini takip eden 'olay'ların oluşturduğu 'olay örgüsü'nü bütünsel bir şema" (Baysal, 2018: 300) ile yatay ve dikey düzlemlerde belirten bir modeldir. Bu yaklaşım, müzik içerisindeki ezgilerin kendi aralarındaki etkileşimi ve bu etkileşimin bağlamı ile ilgili olmakla birlikte bahsi geçen ilişki, değişik katmanlarla da bağlantılı bir biçimde belirtilmektedir (Baysal, 2018: 301).

Zaman Makam Analiz Modeli, dört temel katmandan oluşur; (1) zaman ölçeği, (2) melodik seyir/akış, (3) eksen ve hareket alanı ve (4) çeşni/makam tahlili.

1. Katman: Zaman Ölçeği

Analizde zaman, Kartezyen bir şekilde eşit aralıklara bölünerek yatay düzleme aktarılır ve analizde diğer katmanlar, zaman ölçeği üzerine yerleştirilir. (Baysal, 2018: 302).

2. Katman: Melodik Seyir[126]

Birinci katmanda yatay olarak sunulan ve eş süreli aralıklara bölünen zaman ölçeği üzerine ikinci katmanda melodik seyir çizgisel bir hat olarak yerleştirilir. Böylece, zamansal uzam, perdelerin tizlik ve pestliklerine göre dikey bir özellik de kazanarak yatay düzleme aktarılır. Bu katmanda, makamın "oluş şekli" yansıtılmakta; seyir karakteri, perde eksenleri, çeşni bölgelerinin kullanımları, hareket yoğunlukları ve melodik uzatmalar (prolongation) yatay düzlem ile şekil üzerinden görünür hâle gelmektedir. Böylece melodik hattaki motif, cümlecik ve cümlelere dair ritim yapılarının zamansal

[125] Çok katmanlı analiz yöntemleri günümüz teorisyenleri tarafından sıklıkla irdelenmektedir ve bu bağlamda farklı müzik türleri üzerine çeşitli çalışmalar da görülebilmektedir (bkz. Koçaslan, 2015).
[126] Bu katman, yurtdışında geliştirilen çeşitli çalışmalardan esinlenerek oluşturulmuştur. Detaylı bilgi için bkz. Baysal, 2018: 303.

katmandaki yansımaları daha rahat tahlil edilebilmektedir (Baysal, 2018: 303). Ayrıca bu katmanda başlangıç, karar, asma karar, güçlü ve eksen özelliği gösteren perdeler, Hamparsum notasyonu ile referans noktası olarak işaretlenmektedir (Baysal, 2018: 305).

3. Katman: Eksen ve Hareket Alanı

Bir önceki katmanda verilen yatay düzlemdeki melodik seyir, üçüncü katmanda karar, asma karar gibi eksen özelliği taşıyan perdelerin birbirleri ile olan ilişkisini yansıtacak bir biçimde dikey olarak belirtilir. Bu katmanda, "eksen ses(ler)i ve çevresindeki hareket alanının sahip olduğu sonoritenin uzatma analizi" yapılır ve ikinci katmanda gösterilen eksen seslerin makamsal alan açılımları gösterilir; böylece önceki katmanlarda verilen dinamik hareketlilik ile bir sonraki katmanda tespit edilecek "kavramsal durağanlık" arasında köprü görevi gören bir düzlem yaratılır. Bu katman ile birlikte aynı zaman aralığında gerçekleşen değişik melodik hareketlerin müzikal zaman algısı üzerindeki farklılıkları da belirginleşir (Baysal, 2018: 306).

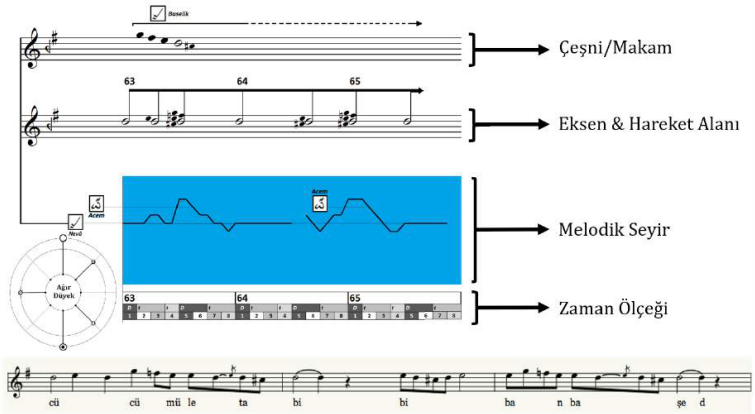
Bu katmanda belirtilen örneklerde "Rast Beşlisi" (Baysal, 2018: 307) ifadesi dikkat çekicidir. Dizi odaklı teorilere benzer bir yaklaşım sergilendiği düşünülse de Rast Beşlisi, melodik seyir dâhilinde incelenmiştir ve bu çalışma "dizi odaklı" yaklaşımlardan bu hususta ayrılmaktadır.

4. Katman: Çeşni/Makam

Analizin son katmanında, müzikal akış içerisindeki çeşni ve makamlar kavramsal olarak tanımlanmaktadır (Baysal, 2018: 307). Bu katmanda kullanılan notalar, ileride bahsedilecek indirgemeci analizlere benzer bir şekilde perdeler arasındaki hiyerarşik ilişkiyi belirtmek amacıyla zamansızdır. Bu anlamda, notalama tercihlerinin özellikle Schenker Analizi'neki tercihlere benzediği söylenebilir. Analizin sonuca ulaştığı bu katmanda, perdelerin işlevselliği ile birlikte çeşniler ve makamlar gösterilir; böylece makam, yapısı belirtilerek teorik bir çerçevede tanımlanır.

Yukarıda bahsedilen katmanlı analizi daha anlaşılır kılmak amacıyla Baysal'ın çalışmasından alınan Nayi Osman Dede'nin Rast Mevlevi Ayini 1. Selam'dan kısa bir pasajın analizi aşağıda belirtilmiştir:

Şekil No 1: Nayi Osman Dede'nin Rast Mevlevi Ayini 1. Selam analiz (Baysal, 2018: 302)



Yukarıda görüleceği üzere, öncelikle ezginin kendisi aşağıda verilmiştir ve ilk katmanda zaman, eşit aralıklara bölünmüştür. İkinci katmanda ise melodik seyir perdelerin tizlik ve pestliklerine göre dikey düzlemde belirtilmiştir. Eksen ve hareket

alanı katmanında, eksen özelliği taşıyan seslerin dikey olarak gösterilmesi ile birlikte analizin sonuca ulaşıtığı dördüncü katmanda "çeşni/makam" tespiti yapılmaktadır.

Serkan Özçifci, Makam Müziğine Schenkerian Bakış

Serkan Özçifci, doktora tezinde Schenker Analizi'ni temel alan bir indirgeme[127] metodu geliştirmiştir ve bu metot kapsamında makamsal eserlerin yapısal katmanları, beş ayrı seviye ile ortaya konulur. Bu çalışmada ana makam olarak kabul edilen Rast makamına odaklanılmış olsa dahi, söz konusu metot makamsal müziğin geneline de uygulanabilmektedir. Schenker Analizi, eserin form ve armonik yapısını indirgeyici bir şekilde analiz eder[128]. Özçifci'nin metodunda ise, makamsal yapı ve form ilişkisi irdelenir. Ayrıca Schenker Analizi'nin merkezinde yer alan organik bütünlük ilkesi gereği, bu çalışmada da form içinde yinelenen yapısal motifler incelenmektedir. Schenker'in organik bütünlük fikri, analiz edilen makamsal eserlerde de gözlemlenebilmektedir.

Özçifci, Türkiye'deki güncel yaklaşımların çoğunluğunun indirgemeci bir bakış açısı temelinde olduğunu söyler ve yüz yıla yakın bir süredir dünya çapında kullanılan bir analizin (Schenker Analizi) makamsal müzik ile birleşmesini daha verimli bir çalışma alanı olarak görür (Özçifci, 2020: 2). Schenker Analizi'nde "Temel Yapı" ismi verilen yalın yapının, bazı dönüşümler ile birlikte çeşitlenmesi gözlemlenir ve eser bu şekilde "içten dışa büyüyerek yüzey görünümüne ulaşır" (Schenker'den akt. Özçifci, 2020: 2). Bahsi geçen analiz sisteminde dönüşümleri ifade eden yapısal katmanlar (üç veya dört katman) grafik gösterimler ile ortaya konmaktadır.

Schenker Analizi, Batı müziğinde tonal dönem (common practice period) ile sınırlandırılmak durumundadır; zira Schenker'in geliştirdiği analiz kapsamında yalnızca bu dönem eserleri analiz edilebilmektedir. Çeşitli teorisyenler bu yaklaşımın hem coğrafya hem de dönem bazında çeşitlilik gösteren bir repertuvara uygulanabilirliğini, analizi geliştirerek veya başkalaştırarak, göstermiştir (Özçifci, 2020: 5-6).

Schenker Analizi ile makam müziğini birleştirmekteki amaçlardan bir tanesi, çalışmanın devamında bahsedilecek yaklaşımlar dâhilindeki "merkez/uydu perdeler ve ezgisel işlev" gibi güncel fikirleri bir araya getirerek "sentezci" bir yaklaşım oluşturmaktır (Özçifci, 2020: 6). Bahsi geçen sentez aracılığıyla, perdelerin işlevselliği tespit edilerek indirgemeci bir perspektifle eserlerin derinlerinde yer alan yapısal katmanlara ulaşılır; böylece sentezi oluşturan teorik gereçler bir araya getirilir (Özçifci, 2020: 6-7). Çalışmanın temelinde Schenker Analizi'nin temel ilke ve kavramları kapsamında, Rast makamındaki eserlerin yapısal katmanlarını ortaya koyan indirgemeci bir yaklaşım bulunmaktadır. Schenker Analizi'nin sonucunda elde edilen Temel Yapı'ya benzer bir şekilde, indirgeme sonucunda elde edilen yapısal seslerin ilişkisi ve sıralanışı ile ortaya konan makamsal yapıyı anlamak, analizin temel amaçlardan birisidir (Özçifci, 2020: 7). Dolayısıyla, önerilen indirgemeci analizde yapısal katmanların, yapısal katmanlara özgü ortak oluşumların ve makamsal yapı ile eserin formu arasındaki organik bütünlüğü sağlayan unsurların ortaya konması amaçlanmaktadır. Bu analizde Müzikoloji alanına dair yeni terimler önerilmiş ve bu şekilde terminolojiye katkı sağlanması da amaçlanmıştır (Özçifci, 2020: 8).

[127] Ezgi içerisindeki seslerin hiyerarşik özelliklerine göre sadeleştirilmesi ve bunun sonucunda "önemli" seslerin analiz içerisinde kullanılması indirgemeci bir yaklaşım olarak tanımlanabilmektedir.
[128] Schenker Analizi hakkında detaylı bilgi için bkz. (Schenker, 1935; Yüksel, 2019).

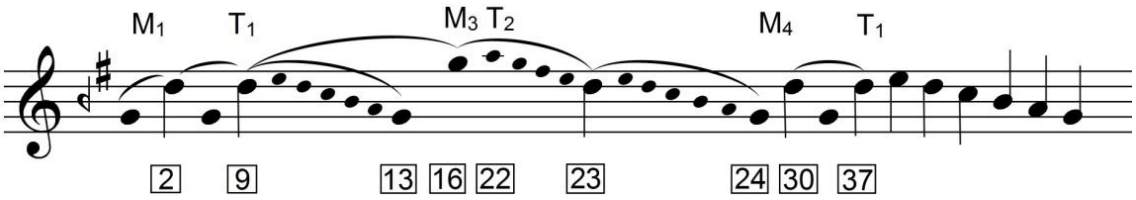
Çalışmada sesler arasındaki ilişkinin hiyerarşi esasına dayandığı ve bu hiyerarşinin söz konusu sesler için belirli görevleri tanımladığı düşünülmektedir. Bu anlamda analiz esnasında tek-sesli makamsal müzikteki perdeler arasında oluşan ezgiler tasniflenerek perdelerin buradaki görevleri belirtilir; böylece perdeler arasındaki hiyerarşi ortaya konulur.

Özçifci'nin bahsi geçen analizinde kullanılan terimlerden bazıları şunlardır: *Merkez perde, uzatma, çift komşu, genişleme, detaylandırma, perdeler arası hareketler* (adım, doğrusal yürüyüş, kesintili doğrusal hareket)[129].

Yukarıda bahsedilen Schenker Analizi'ndeki katmanlara benzer bir şekilde, bu çalışmada yapılan indirgemeci analiz de temel ilkelere bağlı kalınarak çeşitli planlarda belirtilmiştir. Ön planda, ezginin kendisinin indirgenmemiş hali verilir. Ön-orta ve orta planlarda, daha üst seviyelerdeki yapısal önemi fazla olan perdelere yönelik uzatma ve detaylandırma işlemleri ortaya konur (Özçifci, 2020: 137). Arka-orta plan seviyesinde analizi yapılan Rast makamındaki eserlere ait, makamsal seyir karakterleri; form bileşenleri ve oynadıkları roller ile yapısal motifler görülebilmektedir (Özçifci, 2020: 126).

İncelenen eserlerin arka-orta plan seviyesinde görülebilen "Rast makamının seyir karakteristikleri, form bileşenleri" ile eserin yapısal motifleri aşağıda örnek olarak verilen Hâfız Post'un Gelse O Şûh Meclise Nâz ü Tegâfül Eylese isimli eserinin arka-orta plan analizi ile örneklenmektedir[130]:

Şekil No. 2: Hâfız Post'un Gelse O Şûh Meclise Nâz ü Tegâfül Eylese, arka-orta planı (Özçifci, 2020: 126)



Ezginin Analiz Edilmesi Amacıyla Geliştirilen Çok Katmanlı Metotların Değerlendirilmesi: Baysal ve Özçifci

Bu bölümde yukarıda açıklamaları verilen iki metodun karşılıklı olarak incelenmesi; bu bağlamda benzerlik ve farklılıklarının tespit edilmesi amaçlanmaktadır. Müzik Teorisi bağlamında her iki yaklaşımın da, daha önce geliştirilen teorilerin ve kullanılmakta olan yöntemlerin makam müziğine uyarlanmalarını yansıtmalarıyla özgün bir nitelik taşıdığı söylenebilir. Bahsi geçen özgün yaklaşımlar, makamsal müzik içerisinde görülen/duyulan ezgisel değişimi anlamak ve ezgisel parçaların "öz"ünü bulmak noktasında etkin olup, makam öğretisi ve anlatısı amacı gütmemektedir. Başka bir deyişle, bu yaklaşımları kullanabilmek için analizcinin makam hakkında en az temel düzeyde bilgisi olması gerekmektedir ve bu anlamda söz konusu metotların "ileri analiz" olarak nitelenebilmesi mümkündür. Bunun yanında, incelenen iki yaklaşım ile birlikte belirli bir dönem veya bestecinin müzikal benzerlikleri ve ortaklıkları özellikle "form" düzleminde tespit edilebilir hâle gelmektedir. Cumhuriyet tarihi içerisinde ortaya konulan daha önceki yaklaşımlarda çoğunlukla makam anlatısı ve öğretisi ön planda durmaktadır

[129] Terimlerin açıklamaları için bkz. Özçifci, 2020: 15-16.
[130] Verilen örnekte alt kısımda ölçü numaralarını; üst kısımda verilen ve form öğelerini gösteren kısaltmalar *M* mısra, *H* hane, *MZ* mülâzime, *T* terennüm, *G* giriş sazı ve *A* aranağmeyi ifade eder (Özçifci, 2020: 126).

ve söz konusu anlatı yukarıda bahsedilen "dizisel" yaklaşımın yanı sıra pek çok defalar ses sistemleri ile bağlantılı olarak da irdelenmektedir. Geçmiş dönemlerde bahsi geçen makam anlatılarında, eseri bu yaklaşımlar gibi ezgi odaklı olarak inceleyen metotlara rastlanmamaktadır. Dolayısıyla, "ezginin analiz edilmesi amacıyla geliştirilen çok katmanlı metotlar" sınıflandırılmasında incelenen yaklaşımlar makamsal müziğin bestelerdeki "form" yapısını da dikkate alarak analiz edilmesi hususundaki "eksikliği" ortadan kaldırmaktadır. Bu yaklaşımlarla ilgili gerçekleşebilecek ileri çalışmalarda ise bu metotların daha da geliştirilerek müzikolog ve müzik teorisyenlerine yol gösterici bir işleve sahip olabileceği düşünülmektedir.

Makam Tarihi İçerisinde Değerlendirilen ve Tarihsel Makam Anlatılarını Esas Alarak İlerleyen Yaklaşımlar: Ezgi Çekirdek Analizleri

Bu başlık dâhilinde Bayraktarkatal-Güray ve Öztürk'ün "ezgi çekirdek analizi" ile ilgili yaklaşımları ele alınacaktır. Bu konu üzerinde pek çok çalışma görülse de Öztürk'ün doktora tezi ve Bayraktarkatal-Güray'ın (By-Gy)[131] "Makamın Yapıtaşı" isimli makalesi kapsam dâhilinde tutulmuştur. Bahsi geçen iki çalışma içerisindeki yaklaşımlar sıklıkla benzerlik gösterse de bazı teorik detaylarla birbirlerinden ayrılmaktadır. Bu bağlamda, görülen farklılıklar ileride incelenecektir.

Ezgi çekirdek analizinin temeli Bayraktarkatal tarafından yüzyılın başlarında atılmış olsa da "çekirdek isimlendirmesi" çalışma kapsamında ismi geçen teorisyenlerin akademik anlamda faydalandığı Oransay ve İlerici'de de daha önceki dönemlerde görülmektedir. Ancak bu analizi "makama" dair bir analiz metodu kapsamında isimlendiren kişi Bayraktarkatal'dır (1997)[132]. Bayraktarkatal'a göre bir makamın ayırt edici özelliğini taşıyan ezgi çekirdekleri, makamın kendisini tanıtır ve böylece kulak, makamı tespit eder. Bu özelliğiyle, ezgi çekirdeği analizi, bir eserin yapısal analizinden önce makamın tanımlanabilmesi üzerine yoğunlaşır.

Ezgi çekirdeği, "çeşni" kavramı ile benzerlik gösterse de bu iki kavram birbirlerinden kavramsal olarak ayrılmaktadır. Her ne kadar çeşni olarak tanımlanan yapılar kalıpsal ezgi özellikleri göstermeleri aracılığıyla "ezgi çekirdekleri" ile irtibat kurabilse de, ezgi çekirdekleri yönteminde perdelere dair "fonksiyonların" detaylı olarak tanımlanması bu kavramları birbirlerinden ayırır.

2006'da yayınlanan Öztürk'ün "Zeybek Kültürü ve Müziği" (Öztürk, 2006) isimli çalışmasında ezgi çekirdek analizinin nüveleri görülmektedir (Öztürk, 2014: viii). Daha sonra analiz hakkında bilimsel ilk yayınlar 2012'de karşımıza çıkmaktadır (bkz. Bayraktarkatal ve Öztürk, 2012; Güray, 2012). Bahsi geçen ilk yayınlardan sonra ezgi çekirdeğinin analizine açıklanmasına ve bir analiz metodu olarak kullanılmasına dair detaylı çalışmalar 2014 yılında Öztürk'ün doktora tezinde yapılmıştır. 2012 yılından sonra ezgi çekirdeği analizi üzerine Bayraktarkatal ve Güray'ın yaptığı çalışmalar ile Öztürk'ün doktora tezinde ve sonrasında yaptığı çalışmalar birbirlerinden bazı farklılıklar içermektedir.

[131] Bayraktarkatal ve Güray'ın ortak çalışması, By-Gy olarak kısaltılmıştır.
[132] https://www.ertugrulbayraktar.com/makam

Okan Murat Öztürk, Ezgi Çekirdeği Analizi

Bu çalışmada da, incelenen diğer yaklaşımlara benzer bir şekilde, makamların ve ezgilerin "öz"ünü bulmak amaçlanmaktadır. Öztürk'ün detaylı çalışmasının temel amacı, makam tarihinin daha iyi anlaşılması; dönemlendirilmesi; bugün ile geçmiş arasında kurulan bağlantı ve köprülerin değişim ekseninde daha kapsamlı bir şekilde incelenmesi olarak özetlenebilir (Öztürk, 2014: viii). Öztürk'e göre makamsal ezgi çekirdeği, "belli bir düzene tâbi makamsal ezgideki tipik bir perdesel merkezlenişi ve bu merkez etrafında gelişen ezgisel 'çekirdek' veya 'koza' oluşumlarını ifade eder" (Öztürk, 2014: 19). Başka bir ifadeyle, makamsal ezgi çekirdekleri, merkez perde etrafında gelişen yapılardır. Analizde, merkez perdenin tespiti ise öncelikle perdeler arasındaki hareket ilişkisi; perde üzerindeki duruşlar ve perdelerin yinelenmesi göz önünde tutularak yapılır. Bu bağlamda bir perdeye vurgu yapmak ve perdenin yinelenmesi, hiyerarşik anlamda bir tespit oluştururken, gerçekleşen ezgisel hareket ise seyir ile ilgili bir tespiti mümkün kılmaktadır. Ancak bu hususta, seyir kavramının dizi üzerinden anlaşılmaması gerekmektedir; zira ezgisel harekette merkez niteliğindeki perdelere doğru bir yöneliş bulunmaktadır ve bu yöneliş ezginin "inici" veya "çıkıcı" olarak değerlendirilmesi kapsamında "diziler" ile benzerlik içerse de temelde "diziden" bağımsız bir ezgisel seyir özelliğini yansıtmaktadır. Merkez perdenin tespitinden sonra ise tipik ezgi başlangıçları tespit edilir ve makamsal ezgi çekirdeklerine ilişkin model seyir bağlamında ortaya konur. Öztürk'ün doktora tezinde, perdelerin merkezleşmesi ile ilgili olarak "perde düzenleri içindeki makamsal merkezlenişler ile bunlar etrafında gelişen ezgisel çekirdekler arasındaki ilişkilerin 'makam' kavramı bağlamında" incelenmesini sağlayan ve "merkezler ve yönelimler" olarak isimlendirilen yeni bir yaklaşım geliştirilmiştir (Öztürk, 2014: 3). Tez çalışmasında 120 adet eser bu yaklaşım üzerinden değerlendirilmiş olup "makamsal ezgilerin tipik merkezleşmelere ve diğer merkezleşmeler ile kurulan ezgisel ilişkilere" sahip oldukları tespit edilmiştir.

İncelenen çalışmada, yapılan analizlere dair beş tane ölçüt belirlenmiştir: "perdesel düzen, perdesel merkezleşmeler (âgâz merkezi, karar merkezi, geçici karar merkezi), makamsal ezgi çekirdekleri, başlangıç kesiti ve bitiş kesiti" (Öztürk, 2014: 161). Öztürk, makam teori tarihi içerisinde, makam sınıflandırmaları bağlamında "karar perdesinin" önemli bir husus olarak görüldüğünü, ancak makamın anlamlandırmasında makamsal ezgi çekirdeklerine özgü âgâzın[133] daha kritik bir rolü olduğunu ifade etmektedir (Öztürk, 2014: 80). Âgâz ile eserin son perdesi olan karar perdesi arasında kalan hareket ise seyir olarak tarif edilmektedir ve hem seyir hem de seyir içindeki perdeler arasındaki hareketler ezgi çekirdeklerinin tespit edilmesi yönünde önemlidir.

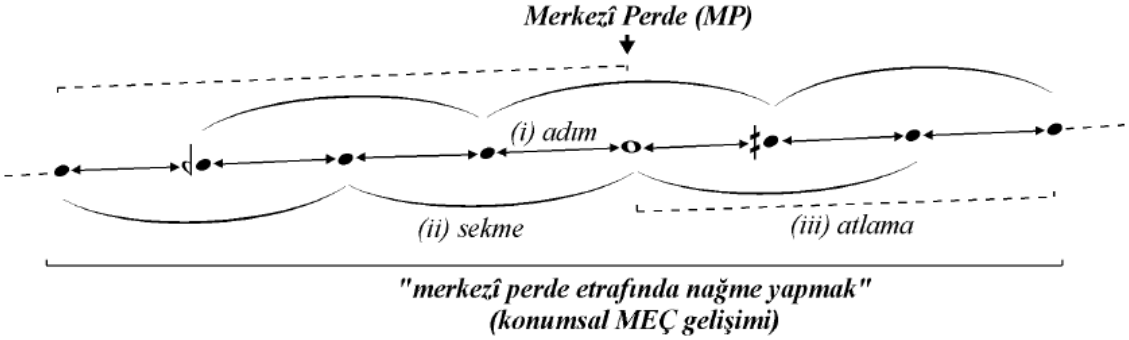
Öztürk, ezgi çekirdeklerini, "Ezgisel çekirdekler, sabit ezgiler veya ezgi parçacıkları değildir; makamın kendisini anlatan; karakteristik olarak o makam olan, makamı belli eden ve görünür kulan birer 'perde topluluğu' (pitch collection) ve ezgisel oluşumdur (melodic formation)" (Öztürk, 2014: 104) ifadesiyle tanımlamaktadır. Perde topluluğunun ve perdeler arasındaki ilişkinin ise "makamsal bağlamı" oluşturduğunu ve ezginin özelliklerinin bahsi geçen bağlam içerisinde değerlendirilebileceğini belirtir (Öztürk, 2014: 104).

Öztürk, yaptığı analizler sonucunda makamsal ezgileri tek merkezli ve çift merkezli olmak üzere iki temel sınıf çerçevesinde değerlendirmektedir. Tek merkezli

[133] Öztürk, "âgâz" kavramını, "işlevsel bir hareket merkezi" olarak tanımlamaktadır ve makamsal ezgilerin başlangıcının âgâz etrafında örgütlenen yapılar olduğunu belirtir (Öztürk, 2014: 20).

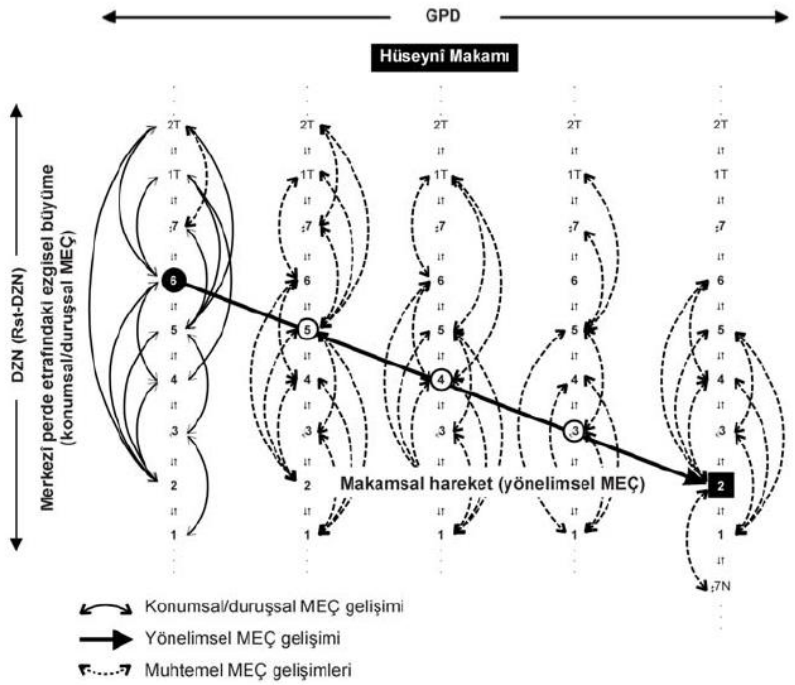
makamlarda, merkez perde etrafında düzene[134] özgü perdeler ile makamsal çizgileri ve ezgi motiflerini oluşturmak temel niteliktir. Bu sayede merkezi perdelerin konumunu belirten makamsal ezgi çekirdekleri meydana gelir. Aşağıda söz konusu "konumsal makamsal ezgi çekirdeğinin gelişimine ilişkin temel model" verilmektedir:

Şekil No. 3: Konumsal makamsal ezgi çekirdeğinin gelişimine ilişkin temel model (Öztürk, 2014: 182)



Yukarıda verilen konumsal makamsal ezgi çekirdeği gelişiminin yanı sıra makamsal ezgi çekirdekleri yönelimsel olarak da hareketlenip, yeni ezgisel merkezlere yönelebilir. Böylelikle "iki veya çok merkezli" ezgi çekirdekleri ortaya çıkar. Hüseyni makamına ait konumsal-yönelimsel makamsal ezgi çekirdeği modellemesi ve ezginin perde sisteminin 6. Derece perdesi olan "hüseyniden", ikinci derece perdesi olan "dügah'a" hareketi ise Öztürk tarafından şu şekilde verilmektedir:

Şekil No. 4: Hüseyni makamına ait konumsal ve yönelimsel makamsal ezgi çekirdeği modellemesi (Öztürk, 2014: 171)

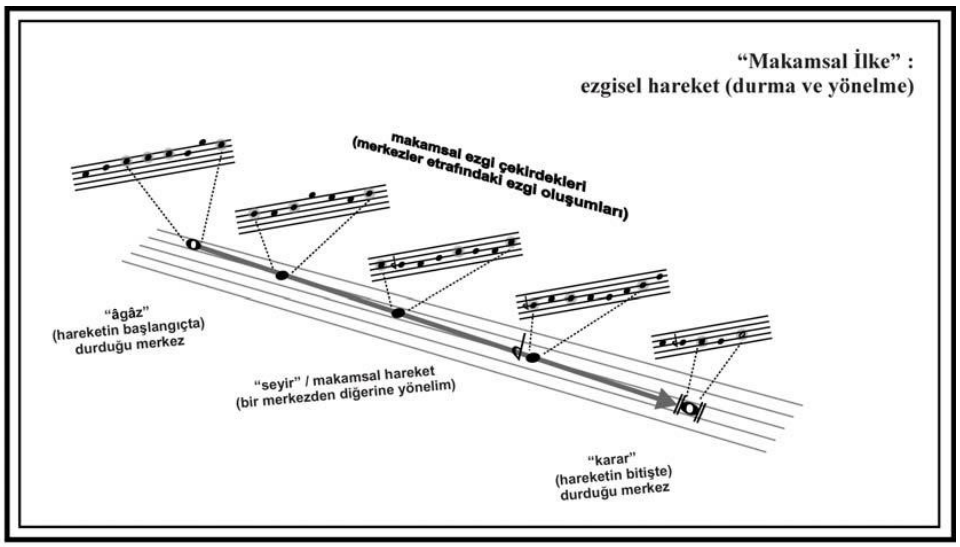


Konumsal ve yönelimsel makamsal ezgi çekirdekleri kendi içerisindeki eklemlenmeler ile birlikte çift-merkezli makamları oluşturmaktadır ve aşağıda çift-

[134] Öztürk'e göre "düzen", "icra edilecek makamlara uygun olarak geleneksel dizgede yapılması gereken ayarlamaları, perdesel konum değişikliklerini" ifade etmektedir (Öztürk, 2014: 209).

merkezli makamların "Hüseyni" makamı üzerinden bir temsili merkezleri temsil eden "hüseyni" ve "dügâh" perdelerini odak alarak aktarılmaktadır:

Şekil No. 5: Çift-merkezli makamların makamsal ezgi çekirdeğinin bir temsili (Öztürk, 2014: 251)



Dolayısıyla Öztürk'ün çalışması ezgi çekirdeklerinin konumsal ve yönelimsel hareketlerini öne almakta ve "merkez perdenin hareketliliği" üzerinden makam kavramını "makamsal seyir" temelinde tanımlamaktadır.

By-Gy, Ezgi Çekirdek Analizi

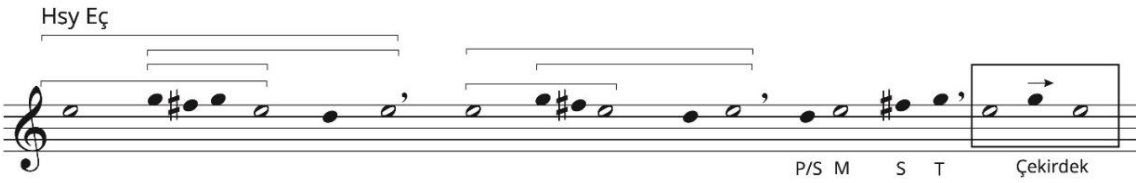
Çalışmanın amacı, özelde makamın ayırt edilmesine yarayan ve "daha küçük parçalara bölünmesi mümkün olmayan" ezgi çekirdekleri ile onların kümelenerek oluşturduğu ezgi yapılarını tanımlamak; genelde ise makamları "yapısal" bir düzlemde incelemektir (Bayraktarkatal ve Güray, 2021: 945). Çalışma dâhilinde öncelikle makam kavramının temeli ve müzikoloji alanına yansıyan anlamıyla incelenmektedir. Bu bağlamda çalışma içinde makam teorisi ve tarihi irdelenmekte ve tarih içerisinde, makamı "ezgi odaklı" bir biçimde ele alan yaklaşımlar belirtilmektedir. Çalışmanın devamında ise analiz yöntemiyle elde edilen veriler ile birlikte "ezgi çekirdeklerinin" ve "ezgi çekirdekleri temelli analiz metodunun" tanımı yapılmaktadır. Ezgi çekirdeklerinin tespitinde, makamsal ezginin işitilmesi önemli bir husustur. Yazarlara göre, makamsal bir ezgi işitildiğinde, makama özgü özellikler ile birlikte duyulan ses ve ezgileri kavramsal olarak beynimizde sınıflandırırız. Bu sınıflandırma, makamın veya makamların ayırt edilmesini sağlayan "ezgi çekirdekleri" ve "karakteristik ezgiler" aracılığıyla oluşur (Bayraktarkatal ve Güray, 2021: 955).

Bahsi geçen yaklaşımda, çeşitli perdelere "işlevsel" ve dolayısıyla "hiyerarşik" tanımlamalar getirilir. Bu tanımlamalar, ezgi çekirdeği içindeki merkezleşme ve merkez perdenin süslenmesi gibi, makamın kendisinde var olan olgular üzerine yapılmaktadır. Bu çalışmada, ezgi çekirdekleri içindeki perdelere dört farklı "işlev" atanmıştır ve bunlar: "merkez tanımlayıcı perde/kutb (M)[135], ortak tanımlayıcı perde (T), pekiştirici perde (P)

[135] Makam, sıklıkla kutb/merkez perdeden başlasa da bu durumun aksi yönündeki örnekler sıklıkla görülmektedir (Bayraktarkatal ve Güray, 2021: 956). Başka bir deyişle, makama ismini veren merkez perde olsa bile makamsal ezginin başlangıcı bu perde etrafındaki sesler ile de yapılabilmektedir. Dolayısıyla, ezginin başlangıç sesi her zaman merkez perde olmayacaktır.

ve süsleyici perde (S)" olarak isimlendirilmiştir. Ezgi çekirdeğinin ana ekseninde yer alan "merkez tanımlayıcı perde" ve "ortak tanımlayıcı perde" arasındaki gerilim-çözülüm ilişkisi makamın duyumu adına "bütünleştirici" bir işlev sağlamaktadır; öyle ki bu "perde çifti" ile yaratılan bütünlük algısı makamın tanınmasında temel teşkil etmektedir. Merkez tanımlayıcı perde etrafındaki perdeler merkezi niteler ve merkez tanımlayıcı üzerinde "kararlı bir denge" oluşur; bu dengeyi sağlamak ve güçlendirmek için de "pekiştirici perde" kullanılır. Bahsi geçen gerilim-çözülüm ilişkisi ise "kararlı denge" ve ortak tanımlayıcı üzerinde oluşan "kararsız denge" ile oluşmaktadır. Ezgi içerisindeki perdeler arasındaki bağlantıyı sağlayan "süsleyici perdeler" ise merkez, ortak tanımlayıcı ve pekiştirici perdeler arasındaki temel ezgisel hareket modelini ve bu model etrafındaki sonsuz ezgi çeşitliliğini sağlar (Bayraktarkatal ve Güray, 2021: 958). By-Gy yaptıkları analizler sonucunda Hüseyni Makamının oluşumunu ezgi çekirdekleri üzerinden örneklemişler ve aşağıdaki gibi nota üzerinde belirtmişlerdir:

Şekil No. 6: Hüseyni Makamı ezgi çekirdeği (Bayraktarkatal ve Güray, 2021: 959)



Yukarıda verilen örnekte görüleceği üzere, Hüseyni makamındaki bir ezginin başlangıcı indirgeme yöntemiyle ele alınmıştır. Notalar zamansız olarak ele alınmakta, hüseyni perdesi ve diğer pekiştirici, süsleyici, tanımlayıcı perdelerin gösterimi "hiyerarşik" yapıyı belirtmektedir. Dizeğin üst tarafındaki doğru parçaları ile gösterilen perde gruplanması temelli ezgi hareketleri ise Hüseyni makamında görülen çeşitli ve farklı kalıpsal ezgi yapılarını ya da "ezgi çekirdeklerini" gösterir. Başka bir deyişle, işlevleri aracılığıyla gruplanan perdeler ezgi içinde "hiyerarşik" düzende görülebilecek "indirgenmiş" parçalardır. Ezgi çekirdek analizinde makamın tespit edilmesi temel amaçtır ve bahsi geçen analizin öngörüsü ezginin başlangıcındaki üç veya dört perdelik yapılanmanın makamı belirttiği yönündedir. Bu bağlamda, elde edilen ezgi çekirdekleri ezgide kullanılan işlevsel perdelerin tümünü kapsasa da kutu içine alınan "çekirdek", gerilim-çözülüm ilişkisi kapsamında, merkez tanımlayıcı perde ve ortak tanımlayıcı perdenin tespitiyle oluşturulur.

Makamların başlangıçta kullandıkları ve genelde makamı tanımlamamızı sağlayan ezgi çekirdeği, ezgilerin devamında tespit edilen çeşitli benzer ya da farklı çekirdekler ile birleşerek ezgisel seyiri oluşturmaktadır, bu bağlamda farklı makamlara ait ezgi çekirdekleri aynı makamsal ezgi içerisinde görülebilmektedir. Yukarıda örnekte verilen Hüseyni makamının "başlangıç" çekirdeği farklı makamların ezgi çekirdekleri ile birleşerek değişik makamsal bitiş tipleri ve ezgileri oluşturabilse de, en sık rastlanan bitiş hareketlerinden birinin aşağıdaki örnekte görülen Uşşak-Hûzi ezgi çekirdeği aracılığıyla ortaya çıktığı söylenebilmektedir:

Şekil No. 7: Uşşak-Hûzi Ezgi Çekirdeği Ve Hüseyni Makamının Kararı İçin Kullanılan Ezgi Çekirdekleri (Bayraktarkatal Ve Güray, 2021: 967



Dolayısıyla Bayraktarkatal ve Güray'ın çalışmasının gerek ezgi çekirdeklerine atfedilen "işlevler" gerekse de makamsal seyrin söz konusu ezgi çekirdeklerinin birbirlerine eklemlenmesiyle oluşturulması ve bunun üzerinden ortaya çıkan "eklemlenmeli" ve "çok renkli" yapının tespiti gibi özellikleri yüzünden farklı bir teorik yönü seçtiği görülebilmektedir.

2.1. Makam Tarihi içerisinde Değerlendirilen ve Tarihsel Makam Anlatılarını Esas Alarak İlerleyen Yaklaşımlar: Öztürk ve Bayraktarkatal-Güray

Ezgi çekirdekleri çoğunlukla "çeşni" kavramı ile benzeştirilerek yanlış algılanabilmektedir ancak bu analizde görülen çekirdek, kendisini oluşturan perdelere dair fonksiyonların tanımlanmasından dolayı çeşni kavramından farklılık göstermektedir. Çeşni, ezgi çekirdek analizi içinde "makamsal rengi duyuran motif" olarak nitelendirilmekte ve analizin temel amacı ise "ezgisel motifik hareketlerin yapısını perdeler arası hiyerarşik ilişkiler üzerinden ortaya koymak" olarak tanımlanabilmektedir. Dolayısıyla, çeşni kavramı, bu analiz tipi içinde makamın ve çekirdeklerin yapısal işlevlerini ortaya koymak için başvurulan bir ezgisel motif olarak da görülebilmektedir.

İncelenen iki yaklaşımın "makam tarihi içerisinde değerlendirilen ve tarihsel makam anlatılarını esas alarak ilerleyen yaklaşımlar" başlıklı sınıflandırma içinde değerlendirilmesinin temel sebebi, her iki yaklaşımın da makam teorisi tarihini detaylı bir şekilde incelenmiş olması[136] ve ezgi çekirdek analizinde ortaya koydukları çeşitli temellendirmeler ile tanımları, incelenen teorilere dayandırmalarıdır. Makam ve makam

[136] Safiyüddin Urmevi, *Kitabü'l Edvar* isimli eserinde dörtlü (cins) ve beşlileri birleştirerek devirleri oluşturmuştur ve "edvar" kavramının temeli bahsi geçen eserde görülebilmektedir (Güray, 2017: 66). Safiyüddin ile birlikte XV. yüzyılda başlayan edvar geleneğinden itibaren günümüze gelene kadar çeşitli makam teorileri bu bağlamda incelenmiştir.

teori tarihinin incelenmesi kapsamında iki çalışma içerisinde paralellikler görülse de söz konusu çalışmalar kendi içlerinde büyük farklılıklar da barındırmaktadır. Farklılıklardan ilki, Öztürk Avrupa notasyonunu kullanmayarak, ezgi çekirdeği analizini şemalar ile modellemeyi tercih etmesidir; By-Gy'nin yaklaşımında ise çekirdek yapıları Avrupa notasyonu üzerinden gösterilmektedir. Bu durumun yanı sıra Öztürk'ün yaklaşımında seyir önemli bir kavramdır. Perdeler arasındaki hareket seyir ile açıklanmaktadır ve bu hareketten doğan ezgi, "ezgi çekirdeği" olarak nitelenmektedir, yani bu analiz tipinde ezgi çekirdeği ve oluşan makamsal ezgi birden fazla ezgi merkezini de ihtiva edebilmektedir. Bu nedenle makamsal ezgi çekirdeklerinin tespiti analizin sonucunda yer almaktadır. By-Gy'nin çalışmasında ise öncelikle makamın rengini ortaya koyan temel ezgi çekirdeklerinin tespiti ilgili perdelerin fonksiyonları aracılığıyla yapılmaktadır; sonrasında farklı veya benzer ezgi çekirdeklerinin birbirlerine eklemlenmesi sonucunda makamsal ezginin oluşması anlatılmaktadır. Dolayısıyla bu analiz makamları tek merkeze sahip çeşitli ezgi çekirdeklerinin birbirlerine eklemlenmesiyle oluşan yapılar olarak tanımlamaktadır.

SONUÇ

Çalışmada öncelikle Cumhuriyet tarihinin başlangıcıyla birlikte gelişen makam teorisi anlatıları ele alınmış ve güncel yaklaşımlar irdelenmiştir. Günümüzde makam teorisi ile ilgili pek çok yaklaşım bulunsa da bu çalışmada dört tane metot incelenmiştir. Bahsi geçen dört metodun "ezginin" analiz edilmesi üzerine kurulması ve geliştirilmesi temelinde tasarlandığı yapılan incelemeler sonucunda tespit edilmiştir. Dolayısıyla çalışmanın kapsamı bu doğrultuda belirlenmiştir.

Tüm bu çalışmaların "indirgemeci" bir yaklaşım kapsamında olduğu da söylenebilmektedir, zira zaman-makam analizinde, ortaya konan çeşni/makam katmanında ezginin rengini veren perdeler belirtilmiştir. İncelenen diğer bir metot olan Schenker analizinin makamsal müziğe uyarlanması çerçevesinde makamların "temel yapı"sı ortaya konmuştur. Son olarak ise ezgi çekirdek analizinde tespit edilen yapılar "hiyerarşik" bir düzlemde perdelerin işlevleri gereği "zamansız notalar" ile işaretlenmiştir. Son yüzyılda diğer coğrafyalarda görülen ve çoğunlukla tonal-modal müzik kapsamına yönelen analiz yöntemlerinin de "indirgemeci" bir anlayışa sahip olduğu düşünülürse, "makam müziğinde ezgi odaklı yeni yaklaşımlar"ın diğer coğrafyalardaki analiz yöntemleriyle bu bağlamda paralellik gösterdiğini söyleyebiliriz.

Bu çalışmada incelenen yaklaşımların hepsinde görülen diğer bir ortaklık da, söz konusu çalışmaların Geç Osmanlı Erken Cumhuriyet Dönemi'nde başlayan, dörtlü ve beşlilerin birleşimleri ile makamları açıklayan "Batı temelli" makam anlatısının dışına çıkmaları; makamın ve ezginin kendisine odaklanmalarıdır. Bu bağlamda, söz konusu çalışmaları kendi içlerinde de bir sınıflandırmaya tâbi tutma gereği görülmüştür. Çalışmanın ilk bölümünde incelenen "ezginin/eserin analiz edilmesi amacıyla geliştirilen çok katmanlı metotlar" dâhilinde öne çıkan özelliklerden bir tanesi, makamsal eserlerdeki ezgilerin incelenmesi ve incelemeler sonucunda eser dâhilinde görülen form temelli "yapıların" tespit edilmesidir. Dolayısıyla, bu tür metotlarda hem ezgilerin yapısal özellikleri ve eserin formunun bu özelliklerle ilişkisi hem de bestecilerin "stil"leri ortaya konabilmektedir. Bu bölümde incelenen metotların geliştirilmesinin, makamsal müzik eserlerinin analiz edilmesi sürecinde "yeterli" bir analiz yönteminin bulunmayışı sebebine de bağlı olduğu düşünülmektedir. Geliştirilen metotların temelini diğer coğrafyalarda öne sürülen teoriler oluştursa da, bu metotlar söz konusu teorilerin makam müziğine uyarlanması bağlamında "özgün" çalışmalar olarak kabul edilebilmektedir.

Çalışmanın devamında incelenen "makam teorisi tarihi içerisinde değerlendirilen ve tarihsel makam anlatılarını esas alarak ilerleyen yaklaşımlarda" görülen ve göze çarpan ilk ortak özellik ise Edvar Geleneği'nin tekrar gündeme gelmesi hususudur. Bir başka deyişle, bahsi geçen çalışmalarda "edvarlar" tekrar incelenmiştir. Bu sınıf içerisinde incelenen yaklaşımlar dâhilinde ortaya konulan ezgi çekirdeği analizinin temel prensibi, makamsal ezgiyi analiz ederek, elde edilen veriler kapsamında "daha küçük parçaya bölünmesi olanaksız yapıları/ezgi çekirdeklerini" tespit etmektir. Oluşturulan ezgi çekirdekleri ile birlikte incelenen makamların tanımı yapılmış ve bu tanımların yukarıda bahsedilen edvarlardaki makam tanımlamalarıyla benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

Bahsedilen çalışmalar haricinde çeşitli araştırmacıların, incelenen metotları kendi analizlerinde kullandıkları tespit edilmiştir (bkz. Hatipoğlu, 2016; Budak, 2021). Bu analizlerde zaman-makam analizi ve/veya ezgi çekirdek analizinin "geliştirilmiş ve değiştirilmiş" yönleriyle ele alındığı gözlemlenmektedir. Bahsi geçen tezlerden ilkinde Zaman-Makam Analizi'ne çeşitli eklemlenmeler yapılmış ve yaklaşım zenginleştirilmiştir. Örnek gösterilen diğer yüksek lisans tezi, bu çalışmada incelenen By-Gy ezgi çekirdek analizinin kullanıldığı ilk çalışmadır. Ayrıca, Öztürk'ün doktora tezinde belirttiği "gelenekte kullanılan ancak günümüzde unutulmaya yüz tutmuş makamların tekrar gündeme gelmesi ve aydınlatılması" hususu da, ezgi çekirdek analizinin desteğiyle bahsi geçen tez dâhilinde tekrar ortaya konmuştur. Özçifci'nin makamsal müziğe Schenkerian bakışı henüz yeni bir yayın olması dolayısıyla bu metodu ilerletip veya adapte edip kullanan farklı bir çalışma görülmemektedir; ancak söz konusu yaklaşımın ileride yapılacak olan çalışmalara ışık tutacağı düşünülmektedir.

Yukarıda bahsedildiği üzere, tarih içerisinde geleneksel makam müziği üzerine çeşitli fikirler ortaya atılmış ve yeni yaklaşımlar geliştirilmiştir. Cumhuriyet Dönemi makam teorileri, çoğunlukla Batı müziği ile ilişkili olarak değerlendirilse de, bu dönemde ortaya konan ses sistemi Sistemci Ekol'ün 17 perdeli ses sisteminin düzenlenmiş halidir. Bu bağlamda, bahsi geçen dönemdeki teoriler, çoğunlukla ideolojik erekler ile oluşturulmuş olsa dahi geçmiş yüzyıllardaki makam teorilerinin en azından ses sistemi odağında yeniden yorumlanması olarak da nitelenebilmektedir.

Günümüzde, Erken Cumhuriyet tarihine ait olup, çoğunlukla "hâkim" makam anlayışı olarak değerlendirilen teori anlayışlarının dışına çıkıldığı ve Cumhuriyet Dönemi'ne dair ideolojik yansımaların etkisinin güncel çalışmalarda azaldığı gözlemlenmektedir. Bu durumun muhtemel sebebi, Erken Cumhuriyet Dönemi'nin politikalarını takip eden ve o bağlamda "Batı müziği" etkisiyle şekillenen makam teorilerinin, günümüzdeki ezgi temelli teori çalışmalarının tarihsel tasavvuru ve analiz kapsamı için "yeterli" gelmemesi olabilir. Bu çerçevede, günümüz yaklaşımları ezginin ve makamın kendisine odaklanmayı sağlamaktadır. Bu çalışmada incelenen yeni yaklaşımlar içerisinde teorisyenler, geçmiş yüzyıllardaki teorileri incelemiş ve kendi zihin süzgeçlerinden damıtarak yeni çalışmalarını geliştirmiştir; bu bağlamda günümüzde "makam"ın hem işlevsel hem de kavramsal olarak yeniden yorumlandığını söylemek mümkündür.

KAYNAKÇA

Arel, H., S. (1993). *Türk Mûsıkîsi Nazariyatı Dersleri,* Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Bayraktarkatal, M. E. (1997, Temmuz). *Geleneksel Türk Müziğinde Makam Kavramı.* IMS toplantısında sunulan bildiri, Londra. Erişim adresi: https://www.ertugrulbayraktar.com/makam

Bayraktarkatal, E. ve Öztürk, O., M. (2012). Ezgisel Kodların Belirlediği Bir Sistem Olarak Makam Kavramı: Hüseyni Makamı'nın İncelenmesi. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, Cilt. 3, No. 4, s. 24-59.

Bayraktarkatal, E., Güray, C. (2021). *Makamın Yapıtaşı*. Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Müziği Atlası (eş editörler Güray C., Tokaç M. S.), s. 943-981, AKM Yayınları, Ankara.

Baysal, O. (2018). *Zaman Makam Analiz Modeli*, Ç. Adar (Haz.). IX Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu: 10-12 Mayıs 2018 – Müzik Teorileri Tam Metin Kitabı, s. 298-313.

Budak, M., A. (2021). *Diyarbakır-Elazığ-Şanlıurfa Kentli Makamsal Müzik Geleneklerine Tarihsel ve Analitik Bir Bakış,* Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Prof. Dr. Cenk Güray, Müzik Teorileri Anabilim Dalı, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Hacettepe Üniversitesi.

Güray, C. (2012). *Bin Yılın Mirası, Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği,* Pan Yayıncılık, İstanbul.

Güray, C. (2017). *Bin Yılın Mirası, Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği,* (2. baskı), Pan Yayıncılık, İstanbul.

Hatipoğlu, Z., A. (2016). *Tanburi Cemil Bey Viyolonsel Taksimlerinde Zaman*. Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Doç. Dr. Ozan Baysal, Müzikoloji ve Müzik Teorileri Anabilim Dalı, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul Teknik Üniversitesi.

Karadeniz, M., E. (2013). *Türk Mûsıkîsinin Nazariye ve Esasları,* İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Koçaslan, G. (2015). *Bir Form İkilemi: Brahms, Opus 83, IV,* Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Prof. Dr. Türev Berki, Müzik Teorileri Anabilim Dalı, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Hacettepe Üniversitesi.

Özçifci, S. (2020). *Makam Müziğine Schenkerian Bakış: Beş Rast Eserin Analizi,* Doktora Tezi, Danışman: Doç. Dr. Mehmet Yüksel, Müzik Teorileri Anabilim Dalı, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Hacettepe Üniversitesi.

Öztürk, O. M. (2014). *Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkisinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdeği,* Doktora Tezi, Danışman: Prof. Ş. Şehvar Beşiroğlu ve Prof. Ertuğrul Bayraktarkatal, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul Teknik Üniversitesi.

Öztürk, O., M. (2006). *Zeybek Kültürü ve Müziği,* Pan Yayıncılık, İstanbul.

Schenker, H. (1935). *Free Composition* (Oster, E., Trans.), Longman Inc., New York.

Yekta, R. (1986). *Türk Musikisi*, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Yüksel, M. (2019). Şenker Analizi: J. S. Bach, BWW 929, Sol Minör Prelüd, *Sahne ve Müzik,* No: 8, s. 30-37.

Kâtip: Türk Müziği için Özelleşmiş Nota Yazım Uygulaması

Kâtip: A Music Notation Application Specialized for Turkish Music

İsmail Hakkı PARLAK

Dokuz Eylül Üniversitesi, Mühendislik Fakültesi

ismail@cs.deu.edu.tr

Prof. Dr. Yalçın ÇEBİ

Dokuz Eylül Üniversitesi, Mühendislik Fakültesi, Bilgisayar Mühendisliği Bölümü

Prof. Dr. Cihan IŞIKHAN

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü

Dr. Öğr. Gör. Mücahit Yalçın ÖZTÜFEKÇİ

Kâtip Çelebi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bölümü

Özet

Günümüzde nota yazım için kullanılan masaüstü, internet veya mobil kategorilerinde çeşitli uygulamalar bulunmakta ise de büyük çoğunluğu Batı müziği odaklı geliştirildiği için Türk müziği nota yazımında eksik veya kullanışsız kalabilmektedirler. Diğer taraftan, Türk müziği geleneğine özgü icra ifadelerini barındıran, perde ve usûl anlayışını yansıtan nota yazım uygulamaları da az sayıdadır.

Bu bildiride, Türk müziği için özel tasarlanan bir nota yazım uygulaması tanıtılmaktadır. "Kâtip" adını verdiğimiz bu uygulama henüz tasarım aşamasında olup taslak arayüzüne http://music.cs.deu.edu.tr/katip adresinden internet tarayıcıları ile erişim sağlanabilmektedir. Kâtip, ilk sürümü tamamlandığında internet tarayıcıları ile herhangi bir kuruluma gerek kalmadan kullanılabilecek ve Türk müziği ile ilgilenen kullanıcılara ücretsiz olarak hizmet verebilecektir. Ücretsiz ve açık kaynaklı olması, Türk müziği için özelleştirilmiş olması, kullanıcı bilgisayarında herhangi bir kuruluma gerek kalmadan internet üzerinden kullanılabilmesi, modern tasarım ve teknolojik gelişmeleri bünyesinde barındırması Kâtip'i türünün ilk örneği yapmaktadır.

Anahtar kelimeler: *Türk Müziği, Nota Editörü, Nota Yazımı, Web Uygulaması.*

Abstract

There are various desktop, web, or mobile applications used for writing musical scores. However, since most of these applications are developed with a focus on Western music, they may remain incomplete or useless in editing Turkish music notation. Furthermore, the number of notation applications that harbor performance, pitch, and rhythmic related features related to Turkish music tradition is quite low.

In this paper, a music notation application specially designed for Turkish music is introduced. This application, called Kâtip, is still in the design phase and the draft interface can be accessed via internet browsers at http://music.cs.deu.edu.tr/katip. When the first version is completed, Kâtip will be available to use via internet browsers without any installation and will be able to serve users interested in Turkish music free of charge. Being free and open source, specialized in Turkish music, able to run without any installation on the user's computer, having modern design and technological developments make Kâtip the first of its kind.

Keywords: *Turkish Music, Notation Editor, Music Notation, Web Application.*

GİRİŞ

Geniş kullanım alanları ve müzisyenlere sağladığı olanaklar ile nota yazım uygulamaları, günümüzde müzisyenlerin hayatlarının ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Bu uygulamalar, müzisyenlerin eserlerini sayısal ortamda notaya alabilmeleri, önceden notaya alınmış eserleri görüntüleyip seslendirebilmeleri, notaları yazdırabilmeleri, notaları elektronik ortamda paylaşıp diğer müzisyenler ile yan yana olma zorunluluğu olmadan eserlerinin üzerinde ortak bir şekilde çalışabilmelerine imkân sağlamaktadır. Bunların yanında, nota yazım uygulamaları el yazısından daha okunaklı bir halde notaları gösterebilmekte, nota tartımlarını ve perdelerini doğru bir şekilde seslendirebilmekte ve bu sayede müzik öğrencilerine üzerinde çalıştıkları eseri kaynağına uygun biçimde anlama konusunda büyük faydalar sağlayabilmektedir.

Batı müziği için Cubase Score, Encore, Finale, Flat.io, Guitar Pro, MuseScore, Noteflight, Notion, Sibelius, vb. çok sayıda profesyonel nota yazım uygulaması bulunmakta, fakat bu uygulamalar Türk müziğini görsel ve sesli olarak ifade etmekte yetersiz kalmaktadır. Diğer taraftan, Mus2 ve Nota gibi, Türk müziği geleneğine özgü icra ifadelerini barındıran, perde, usûl ve icra anlayışını yansıtan nota yazım uygulamaları maalesef oldukça az sayıdadır (Yarman, 2010:321). Ön tanımlı olarak makam müziği ve halk müziğine ait komaların kullanımına olanak sağlayan ve kullanıcılarının Türk müziğine özgü perdelerin frekanslarını Hertz, Cent ya da kesir cinsinden girebilmesine olanak sağlayan Mus2, Türk müziği ile ilgilenen müzisyenlere, adeta bu zorlu görevleri tek başına üstlenerek, esnek ve etkili bir dijital çalışma ortamı sunmaktadır (Eroğlu, 2012:146).

SCORE (Smith, 1972:7) isimli uygulamanın 1970'lerde tanıtılmasından bugüne, çoğunluğu masaüstü formatında olmak üzere, farklı platformlarda çalışabilen çok sayıda nota yazım uygulaması geliştirilmiştir. Başlarda, çoklu ortam elemanları (*mutimedia*) temsil kabiliyeti son derece sınırlı olan internet tarayıcılarının zamanla gelişmesi ve özelliklerinin gitgide güçlenmesi ile internet tarayıcısı üzerinde çalışan nota yazım uygulamaları da artık masaüstü uygulamalarının yanında boy göstermeye başlamıştır.

Masaüstü uygulamaları ve internet tarayıcısı uygulamaları arasında bazı temel farklar bulunmaktadır. Masaüstü uygulamaları yüklendikleri işletim sistemlerinde birer işlem (*process*) olarak çalışırlar; böylelikle üzerinde çalıştıkları makinenin ses kartı gibi donanımlarına erişim sağlayabilirler. Fakat internet tarayıcısı uygulamaları bu gibi donanımlara ancak internet tarayıcısı aracılığı ile erişim sağlayabilmektedir. Bu da işletim sistemi ve internet tarayıcısının donanım erişimine ne derece müsaade ettiği ile sınırlıdır. Masaüstü uygulamaları yüksek çalışma performansı hedefiyle geliştirilip derlendiğinde grafik kartı, hafıza, sabit disk kullanımları optimize olmuş halde son derece hızlı çalışabilirken internet tarayıcısında çalışan uygulamalar bu hızlara yetişememekte ise de internet tarayıcısında çalışan uygulamaların da avantajları bulunmaktadır. Herhangi bir kuruluma ihtiyaç duymamaları, bütün işletim sistemlerinde hemen hemen aynı şekilde (durağan) çalışabilmeleri, çok kolay güncellenebilmeleri, kullanıcı bilgisayarında yer kaplamamaları ve internet üzerinden çoklu şekilde çalışmaya elverişli olmaları bu avantajlardan bazılarıdır. Türk müziği için az sayıda da olsa masaüstü nota yazım uygulaması olmasına karşın internet tarayıcısı ile kullanılabilen bir uygulama bulunmamaktadır. Bu bildiride tanıtılan Kâtip (Parlak ve Öztüfekçi, 2021) açık kaynak kodlu ve ücretsiz olarak hayata geçirilmesi hedeflenen bir uygulama olup, şu an tasarım ve geliştirme aşamasındadır ve ilk sürümü ile hayata geçirildiğinde Türk müziği için özelleştirilmiş, internet tarayıcısında çalışan ilk nota yazım uygulaması olacaktır.

ARAYÜZ TASARIMI

Kâtip'in tasarım aşamasının başında ve henüz işlevselliği bulunmayan arayüzüne http://music.cs.deu.edu.tr/katip/ adresinden erişilmektedir. Şekil 1'de gösterilen arayüz taslağının ana bileşenleri kutucuklar ile işaretlenmiştir. 3 adet ana sütun üzerine kurulu bir görsel mimari ile tasarlanan arayüzde "A" ile gösterilen "hamburger menü" aracılığı ile uygulamanın dosya ve kullanıcı işlemleri yönetilebilecek ve uygulamanın genel ayarları yapılabilecektir. "B" ile gösterilen bölümden üzerinde çalışılan eserin makam, usûl, akış, artikülasyon vb. bilgileri seçilip düzenlenebilecektir. "C" bölümü ise ana menü olup buradan, yazılacak olan nota, arızalar ve suslar belirlenebilecek, aynı zamanda ekranda görünen eser seslendirilebilecek ve transpoze edilebilecektir. "D" ile gösterilen "Çırak" uygulamanın akıllı işlevlerinin bulunduğu kısımdır. Çırak aracılığı ile kullanıcılar dilerlerse üzerinde çalıştıkları makam, usûl ya da eser hakkında faydalı bilgilere ulaşabilecekler, aynı zamanda uygulama ile ilgili hızlı yardıma bu bölümden erişebileceklerdir. Son olarak "E" bölümü, notaya alınan eserin görüntülendiği kısımdır. Eser yazdırılmak ya da bir PDF dosyası olarak kaydedilmek istendiğinde "E" bölümünde gösterilen şekli ile istenen ortama aktarılacaktır.



Şekil 3. Kâtip arayüz taslağı. Arayüz bileşenleri A, B, …, E harfleri ile işaretlenmiş ve bileşenlerin işlevleri metin içerisinde verilmiştir.

Bütün arayüz SVG (Ölçeklenebilir Vektör Grafikleri: *Scalable Vector Graphics*), HTML elemanları ve fontlar gibi vektörel elemanlardan oluşacak, statik *bitmap* grafikler kullanılmayacaktır. Bu sayede uygulamanın arayüzü görüntü keskinliğini kaybetmeden sonsuz şekilde ölçeklendirilebilecektir. Özellikle işletim sistemi tarafından ölçeklendirilen ekranlarda ya da kullanıcı tarafından ölçeklendirilmiş internet tarayıcılarında görüntünün bu sayede son derece net olması ve böylelikle daha keyifli bir çalışma ortamı elde edilmesi sağlanacaktır.

Kâtip'in grafiksel arayüzü için genel olarak olabildiğince renksiz (*rgb-free*) ve minimal bir tasarım anlayışı hedeflenmektedir. Uzun çalışma saatlerinde gözü mümkün olduğunca yormayacak ve gereksiz grafiksel uyarıcılarla kullanıcıyı bunaltmayacak arayüzün aynı zamanda son derece az çaba ile kullanılması başlıca hedeflerden biridir. Kullanıcı kullanmak istediği işlevi olabildiğince az tıklama ile, fare ile sürükle-bırak yaparak ve klavye kısayolları ile uygulayabilecektir. İnternet tarayıcılarında ekranın çizdirilmesi (*rendering*) masaüstü uygulamalar kadar çabuk olamamaktadır. Grafik

ağırlıklı internet tarayıcısı uygulamalarında, kullanıcı yeni bir eleman eklediğinde, tarayıcıya verilen çizdirme komutları uygulamada kısa takılmalara sebep olabilmektedir. Bu takılmaların ortalama güçte bir bilgisayarda bile en az seviyede kalabilmesi, Kâtip'in araştırma ve geliştirilmesinin ana odak noktalarından birini teşkil edecektir.

AMAÇ ve HEDEFLER

Kâtip projesinin birinci amacı, Türk müziği ile amatör veya profesyonel düzeyde ilgilenen herkese internet tarayıcıları ile erişebilecekleri, kullanımı basit ve bir nota editöründen en azından temel düzeyde beklenen işlevselliği barındıran Türk müziği için özelleşmiş, ücretsiz bir ortam sağlamaktır.

Bir diğer amaç, Kâtip kullanıcılarının izinleri doğrultusunda, sisteme girilen notalar, kullanım verileri ve kullanıcı geri bildirimlerini anonim olarak işleyip bir araya getirerek Türk müziğinin bilgisayar ile hesaplamalı analiz ve sentezi için kullanılabilecek bir veri havuzu oluşturmaktır.

WebAudio API (Adenot ve Choi, 2021) ile internet tarayıcılarında MIDI'ler sound-font'lar ile seslendirilebilmektedir. Sound-font dosyalarının MIDI numaraları üzerinden (örn: 440Hz A4 = 69.0) kolaylıkla seslendirilmesini sağlayan açık kaynaklı soundfont-player JavaScript kütüphanesi (Danigb, 2021) ile ondalık MIDI numaraları da dahil bütün perdeler birçok ön tanımlı enstrüman sesi ile internet tarayıcısında seslendirilebilmektedir. Diğer bir deyişle; mevcut teknoloji ile internet tarayıcısında Türk müziğinin gerektirdiği 12-TET sistemi dışında kalan ara frekansların istenilen enstrüman sesi ile seslendirilmesi mümkündür. Kâtip projesi ile kanun, bağlama ve ud gibi, nota yazım uygulamalarında seslendirme için kullanımı üflemeli ya da yaylı sazlardan daha müzikal sonuçlar verebilen enstrümanların soundfont'larının oluşturulması hedeflenmektedir. Arel-Ezgi-Uzdilek (AEU) sistemi ile Türk makam müziği icrası arasında bir uyuşmazlık olduğu kesindir (Yarman ve Beşiroğlu, 2008:23). Ancak yine de Türk müziğinin notaya alımında en yaygın kullanılan gösterim biçimi olan AEU sistemi ve Muzaffer Sarısözen ile Onur Akdoğu'nun ortaya koyduğu 17'li perde dizgesi (Güldaş, 2012:6) Kâtip'in arıza işaretleri gösteriminde ana sistem olarak kullanılacaktır. Ancak ek bir özellik olarak AEU sistemi perdelerinin 17'li perde dizgesi de dikkate alınarak seslendirilmesi yanında Kâtip ile kullanıcılara nota arıza işareti değiştirmeden ilgili perdenin "*biraz tiz*" ve "*biraz pes*" frekanslarını kullanma seçeneği geniş bir spektrumda sunulacaktır. Böylelikle notaya alınan eserin grafiksel görüntüsü mevcut en yaygın sistem olan AEU ve 17'li perde dizgesine uygunluk sağlarken, seslendirme sırasında sistem kullanıcısının zihninde olan perdelere daha yakın sonuçlar elde edilmesi sağlanacaktır.

Kâtip projesinin uzaktan ortak çalışmaya elverişli olması hedeflenmektedir. Aynı eser üzerinde çalışmak için eser sahibi istediği kullanıcılara görüntüleme veya yazma izinleri verebilecek, böylelikle kullanıcılar fiziksel olarak birbirlerine uzak olsalar da sanal ortamda eş zamanlı olarak beraber çalışabileceklerdir. Kelime işlemcilerinde (MS Word, Google Docs vb.) var olan, aynı dosya üzerinde farklı kullanıcıların yaptığı her değişikliğin hangi kullanıcı tarafından yapıldığının görüntülenebilmesi özelliğinin bir benzerinin Kâtip uygulamasında da hayata geçirilmesi hedeflenmektedir.

Kâtip projesinin bir diğer hedefi de kullanıcılarından gelecek geri bildirimler sayesinde yeni ve kullanışlı özellikleri devamlı olarak bünyesine eklemektir. Arayüze eklenecek hızlı geri bildirim işlevselliği ile kullanıcılar, proje geliştiricilerine sistemdeki olası hataları ve sistemde bulunmasını istedikleri özellikleri zahmetsizce iletebilecektir. Zamanla projenin müzikal, yazılım ve görsel tasarım kollarında görev alacak araştırmacıların sayısında bir artış olması ve projenin dünyadaki benzerleri ile boy

ölçüşebilir hale gelmesi hedeflenmektedir. Nihai teknolojik hedef, kullanıcıların sisteme girdikleri eserler, kullanım verileri ve geri bildirimleri ile ortaya çıkacak bir yapay zekâ modülü ile zengin kullanıcı deneyimi sunan, dünyada standartlarında, Türk müziği için özelleşmiş bir uygulama ortaya koymaktır.

Kâtip projesinin müzikal ve kültürel anlamdaki hedefi ise binlerce yıllık tarihimizin nişanesi olan musikîmizin hizmetine modern ve ücretsiz bir teknolojik araç ekleyerek, sanatımıza ve sanatçımıza naçizane bir yardımcı el hediye etmektir.

SONUÇ

Bu bildiride Kâtip isimli, açık kaynaklı, Türk müziği odaklı bir nota yazım uygulaması projesi tanıtılmıştır. Henüz tasarı aşamasındaki Kâtip, ilk sürümü tamamlandığında internet tarayıcıları ile ücretsiz olarak kullanılabilecektir. Kâtip'in mevcut Türk müziği nota yazım uygulamalarından farklı olarak internet üzerinde çalışması, kendisini türünün ilk örneği yapmaktadır. Kâtip'in hayata geçmesi sonrasında elde edilecek kullanıcı verileri, Türk müziği üzerinde gelecekte yapılacak matematiksel çalışmalar için zemin oluşturacaktır.

KAYNAKÇA

Adenot, P., & Choi, H. (2021). *Web Audio API*. https://www.w3.org/TR/webaudio/

Danigb. (2021). *danigb/soundfont-player: Quick soundfont loader and player for browser*. https://github.com/danigb/soundfont-player

Eroğlu, S. C. (2012). Mus2: Türk Makam Müziği ve Mikrotonal Müzik için Nota Yazım Uygulaması. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, Vol. 3, No. 4, pp. 145-149

Güldaş, A. T. (2012). *Bağlama Metodu (Etütler-Pozisyonlar-Tavırlar)*. Ünal Ofset Matbaacılık, İzmir

Parlak, İ. H., & Öztüfekçi, M. Y. (2021). *Kâtip*. https://github.com/ihpar/katip

Smith, L. (1972). SCORE - A Musician's Approach to Computer Music. *The Journal of the Audio Engineering Society*, Vol. 20, No. 1, pp. 7-14

Yarman, O. (2010). Türk Makam Müziğini Bilgisayarda Temsil Etmeye Yönelik Başlica Yerli Yazilimlar. In Proc. of *Müzikte Temsil Müziksel Temsil Sempozyumu II*, İstanbul, Türkiye, pp. 320-327

Yarman, O., & Beşiroğlu, Ş. Ş. (2008). Türk Makam Müziği'nde Nazariyat-İcra Örtüşmezliğine Bir Çözüm : 79-Sesli Düzen. *İTÜ Dergisi B : Sosyal Bilimler*, Vol. 5, No. 2, pp. 23-34

Derin Öğrenme Tabanlı Otomatik Türk Makam Müziği Bestecisi İçin Grafiksel Kullanıcı Arayüzü

A Graphical User Interface for Deep Learning-Based Automatic Turkish Makam Music Composer

İsmail Hakkı PARLAK

Dokuz Eylül Üniversitesi, Mühendislik Fakültesi

ismail@cs.deu.edu.tr

Prof. Dr. Yalçın ÇEBİ

Dokuz Eylül Üniversitesi, Mühendislik Fakültesi, Bilgisayar Mühendisliği Bölümü

Prof. Dr. Cihan IŞIKHAN

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü

Özet

Otomatik Türk Makam Müziği Bestecisi (OTMMB), derin öğrenme tabanlı, Hicaz makamında Aksak usûlde ve Nihavent makamında Düyek usûlde şarkı formunda yaratılar üretebilen bir sistem olup, kullanıcı tarafından verilen 8 adet başlangıç notasından yararlanarak yaratıyı kendi başına tamamlayabilmektedir. OTMMB, Python programlama dilinde geliştirilmiş olup, kullanıcısının en azından temel düzeyde programlama bilgisine sahip olması gerekmektedir.

Bu çalışmada, OTMMB sisteminin kolay kullanımını sağlayan grafiksel bir kullanıcı arayüzü tanıtılmaktadır. Bu arayüz ile, programlama bilgisine olan gereksinimin ortadan kaldırılarak, sistemin herkesin kullanımına açılması öngörülmektedir. Grafiksel arayüze http://music.cs.deu.edu.tr/tmmgui adresinden bir web tarayıcısı ile erişim sağlanabilmektedir. Bu arayüz ile kullanıcı, bilgisayarın faresi ile işaretleyerek 8 adet başlangıç notasını girmekte ve sisteme yaratının geri kalanını besteletebilmektedir. Elde edilen sonuçlar Mus2 yazılımı kullanılarak görüntülenebilecek bir dosya biçeminde oluşturulmakta ve oluşturulan dosyanın kullanıcı bilgisayarlarına kaydedilmesi sağlanmaktadır. Bu arayüz çalışması, beste hazırlama çalışmalarına yardımcı olmanın yanında Türk Müziği notasyonu için web tarayıcısında kullanılabilecek bir uygulamanın da ilk adımları olarak hizmete sunulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Derin Öğrenme, Otomatik Besteleme, Arayüz Tasarımı.*

Abstract

Automatic Turkish Maqam Music Composer (ATMMC) is a deep learning-based system that can produce musical pieces in Aksak usûl in Hicaz makam and Düyek usûl in Nihâvent makam. ATMMC can complete a musical piece on its own by using 8 initial notes given by the user. ATMMC is developed in the Python programming language and its user must have at least basic programming skills to be able to use the system.

In this study, a graphical user interface that makes the ATMMC system easy to use is introduced. With this interface, it is anticipated that the system will be made available to everyone by removing the necessity for programming knowledge. The graphical interface can be accessed via a web browser at http://music.cs.deu.edu.tr/tmmgui. Users can enter 8 initial notes by mouse clicks through the interface and ATMMC completes the rest of the piece automatically. The resulting piece can be saved to the user's computer which then can be viewed by Mus2 software. This study is offered as the first step of a system that can be used in a web browser for Turkish Music notation, as well as a helping hand for music composition.

Keywords: *Deep Learning, Automatic Composition, GUI Design.*

GİRİŞ

Derin Öğrenme (DÖ), bilgisayar sistemlerinin deneyim ve örnek verilerle gelişmesi ilkesi üzerine kurulu bir tür Makine Öğrenmesidir. DÖ, dünyayı iç içe geçmiş bir kavramlar hiyerarşisi olarak temsil etmeyi öğrenerek büyük bir güç ve esneklik elde edebilmektedir (Goodfellow vd., 2016:8). Yapay sinir ağlarının özgül problemleri çözmek için çok katmanlı mimarilerle belirli şekillerde bir araya getirilmesi ile oluşan DÖ modellerinin uygulama alanları her geçen gün gitgide genişlemekte ve DÖ sistemleri ile kural bazlı sistemlere göre daha başarılı sonuçlar elde edilebilmektedir. Teknoloji devlerinin büyük yatırımları ile özellikle son on senede DÖ alanındaki gelişmeler katlanarak artmış ve bilim ve sanat alanlarında kayda değer birçok gelişme tezahür etmiştir (Şeker vd., 2017:50).

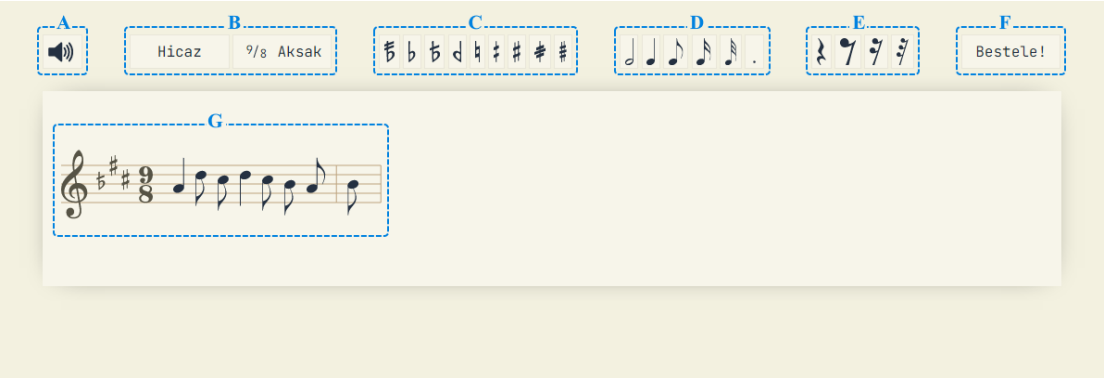
DÖ, müzik bilgisi alma, müzikal tür sınıflandırması, dinleyiciye müzik önerisi sunma, enstrüman tanımlama, ses kaynağı ayırma gibi uygulama alanlarının yanında otomatik besteleme alanında da kullanılmaktadır. Bilgisayar ile işlenebilen müzikal veri setlerindeki artış ve işlem gücünün yaygınlaşıp ucuzlaması, bu alanda elde edilen sonuçların iyileşmesini ve zamanla daha dinlenebilir yapay yaratıların ortaya çıkmasını sağlamıştır (Briot ve Pachet, 2020:981). DÖ ile müzik besteleme, ham ses dosyası üretimi ve sembolik müzik üretimi olarak iki farklı çatı altında ilerlemektedir. Wav, Aiff, Mp3 vb. ham ses dosyası üretimi için gereken işlem gücünün maliyeti ve müzikal anlamda estetik ve gerçekçi sonuçların elde edilmesinin güçlüğünden dolayı araştırmacılar daha çok MIDI, MusicXML, Txt vb. sembolik müzik ifade şekilleri ile çalışmayı tercih etmektedirler (Dieleman vd., 2018:7989).

Bu bildirinin odağındaki Otomatik Türk Makam Müziği Bestecisi (OTMMB), Hicaz makamında Aksak usûlde ve Nihavent makamında Düyek usûlde şarkı formunda sembolik yaratılar üretebilen DÖ tabanlı bir sistemdir. OTMMB, kullanıcıdan 8 adet başlangıç notası alıp 4'er ölçü zemin, nakarat ve meyan bölümleri olan yapay şarkılar oluşturmakta ve sonucu Mus2 (Data-Soft, 2014) yazılımı ile açılabilecek formatta olan bir dosyaya kaydetmektedir. OTMMB Python programlama dilinde, açık kaynak kodlu olarak geliştirilmiştir ve uygulamanın kaynağı https://github.com/ihpar/TMMDLFT adresinde erişime açıktır. Kullanıcılar bilgisayarlarına Python ve gerekli kütüphaneleri kurarak terminal ile uygulamayı çalıştırıp giriş parametrelerine göre OTMMB aracılığı ile Mus2 dosyaları oluşturabilirler. Fakat OTMMB'yi terminal aracılığı ile kullanmak isteyen kullanıcıların temel düzeyde de olsa bilgisayar programlamaya aşina olmaları gerekmektedir. Bu gerekliliği ortadan kaldırmak ve OTMMB'yi bilgisayar programlama tecrübesi bulunmayan kullanıcıların da hizmetine açmak için http://music.cs.deu.edu.tr/tmmgui adresinden bir internet tarayıcısı ile erişilebilecek grafiksel kullanıcı arayüzü geliştirilmiştir. Bu arayüz ile kullanıcılar OTMMB'ye yapay yaratılar besteletip sonuç dosyasını kendi bilgisayarlarına kaydedebilmektedirler. Kaydedilen dosyalar daha sonra Mus2 uygulaması ile görüntülenip seslendirilebilmektedir.

ARAYÜZ

OTMMB için geliştirilen arayüz modern internet tarayıcıları ile kullanılabilmektedir. http://music.cs.deu.edu.tr/tmmgui adresinden erişilebilen arayüz Şekil 1'de ana bileşenleri kutucuklar ile işaretlenerek gösterilmiştir.

Şekil 4. OTMMB Arayüzü



Arayüz bileşenleri A, B, C, D, E, F, G harfleri ile işaretlenmiş ve bileşenlerin işlevleri metin içerisinde verilmiştir.

Şekil 1'de "A" ile gösterilen buton ile arayüzün ses çalma özelliği açılıp kapatılabilmektedir. Ses açık olduğunda, kullanıcılar nota yazarken ekledikleri son notanın sesini Safari dışındaki diğer internet tarayıcıları kullanılması durumunda, eş zamanlı olarak duyabilmektedir. Ayrıca boşluk (*space*) tuşuna basıldığında kullanıcılar kendi yazdıkları notaları baştan sona art arda gelecek şekilde dinleyebilmektedirler. Seslendirmede kullanılan perdelerin frekansları Arel-Ezgi-Uzdilek (AEU) sistemine göre olacak şekilde TuneJS (Bernstein ve Taylor, 2003) kütüphanesi kullanılarak belirlenmiştir.

Şekil 1'de "B" ile gösterilen kısımdan OTMMB'ye besteletilecek yaratının makam ve usûl seçimi yapılmaktadır. Hicaz makamı seçildiğinde usûl 9/8-aksak; nihâvent makamı seçildiğinde ise 8/8-düyek olacak şekilde otomatik olarak değişmektedir. Benzeri şekilde aksak usûl seçildiğinde hicaz makamı, düyek usûl seçildiğinde ise nihâvent makamı otomatik olarak seçilmektedir.

Şekil 1'de "C", "D" ve "E"de gösterilen menü elemanları nota yazımı için kullanılmaktadır. "C"de, seçilen makamın donanımı dışında bir arıza verilmek istenildiğinde kullanılabilecek AEU sistemi içerisinde tanımlı arıza işaretleri bulunmaktadır. "D"de gösterilen bölümde yazılmak istenen notanın değeri seçilebilmektedir. "E"de gösterilen bölümde ise sus işaretleri seçilebilmektedir.

Kullanıcı, üst tarafta bulunan menü elemanlarından istedikleri fare ile tıklayarak seçebilmekte ve daha sonra Şekil 1'de "G" ile gösterilen kısma tıklayarak istediği notayı veya sus işaretini ekleyebilmektedir. Arayüzde notaları gösterirken herhangi bir gruplama yapılmamaktadır. Kullanıcı daha sonradan bir notayı veya sus işaretini silmek isterse fare ile üzerine tıklayıp seçtikten sonra klavyesindeki silme tuşları ile ilgili sembolü silebilmektedir.

Nota yazımı sırasında mevcut ölçü dolarsa yeni ölçü otomatik olarak yaratılmaktadır. Eğer mevcut ölçüdeki değerlerin toplamı hatalıysa, örneğin düyek için toplamda 8/8 değerinden fazla ise ölçüdeki notalar kırmızıya dönüşerek ölçü içerisinde hata yapılmış olduğunu göstermektedir. Kullanıcı hatalı ölçü oluşturduğunda sistem otomatik besteleme işleminin başlatılmasına izin vermemektedir.

Kullanıcı 8 tane notayı girdikten sonra Şekil 1'de "F" ile gösterilen buton aktif hale gelerek kullanıcının OTMMB'ye yazmış olduğu notaları gönderebilmesi olanaklı hale gelmektedir. Kullanıcı "Bestele!" butonuna tıkladığında Şekil 2'de gösterilen durum

penceresi açılmakta ve arka planda yürüyen besteleme işlemlerinin tamamlanma durumu kullanıcıya gösterilmektedir.

Şekil 5. Durum Penceresi Görüntüleri



Besteleme sürecindeki ilerleme raporu (A) ile, besteleme sonucundaki rapor (B) ile gösterilmiştir.

OTMMB arka planda kullanıcının seçimleri ve girmiş olduğu nota ve sus işaretlerine göre besteleme işlemlerini yaparken Şekil 2-A'da gösterildiği gibi kullanıcı eş zamanlı olarak bilgilendirilmektedir. OTMMB'nin yüklü olduğu sunucunun anlık iş yüküne göre besteleme işlemi 30 saniye ile 3 dakika arasında sürebilmektedir. Besteleme süreci bittiğinde durum ekranı Şekil 2-B'deki gibi görünerek kullanıcıyı bilgilendirmekte, kullanıcı "İndirme hazır" bağlantısına tıklayarak, OTMMB'nin bestelediği yaratıyı bilgisayarına Mus2 uygulamasında açılabilir bir dosya olarak kaydedebilmektedir.

SONUÇ

Bu bildiride Otomatik Türk Makam Müziği Bestecisi (OTMMB) için geliştirilen ve kullanıcılarını bilgisayar programlama bilgisi gerekliliğinden kurtaran bir arayüz tanıtılmıştır. Bu arayüz ile kullanıcılar 8 adet başlangıç notasını girdikten sonra OTMMB'ye şarkı formunda yaratılar besteletebilmektedir. OTMMB'nin bestelediği yaratılar bestecilere fikir verme ya da beste yapma sürecindeki tıkanma süreçlerini aşmak için yeni seçenekler sunma açısından işlevsel olabilir. OTMMB yaratıları aynı zamanda Türk müziği öğrenimi gören öğrenciler için saz veya solfej etütleri hazırlama için de kullanılabilir.

Bu arayüz hazırlanırken yapılan çalışmalar ve elde edilen teknik bilgiler Türk müziği için özelleşmiş web tabanlı bir nota editörü geliştirmek için bir başlangıç noktası oluşturmuştur.

OTMMB ve mevcut arayüzü gelişime açıktır. Gelecek dönemde farklı yapay zekâ teknikleri ve daha büyük veri setleri ile yeni deneyler yapılacak ve elde edilen sonuçların müzikal açıdan geliştirilmesi için çalışılacaktır. İlerleyen dönemde elde edilecek sonuçlar ile Türk müziği ile ilgilenen müzisyenlere daha güçlü ve kaliteli hizmetler sunacak uygulamaların tanıtılması hedeflenmektedir.

KAYNAKÇA

Bernstein, A., & Taylor, B. (2003). *TuneJS*, https://github.com/abbernie/tune

Briot, J.-P., & Pachet, F. (2020). Deep learning for music generation: challenges and directions. *Neural Computing and Applications*, Vol. 32, No. 4, pp. 981-993

Dieleman, S., Oord, A. van den, & Simonyan, K. (2018). The challenge of realistic music generation: modelling raw audio at scale. In Proc. of *Advances in Neural Information Processing Systems*, Montreal, Canada, pp. 7989-7999

Goodfellow, I., Bengio, Y., & Courville, A. (2016). Deep Learning. In *MIT Press*

Data-Soft Ltd. (2014). *Mus2: Microtonal notation software*, https://mus2.com.tr

Şeker, A., Diri, B., & Balık, H. H. (2017). Derin Öğrenme Yöntemleri ve Uygulamaları Hakkında Bir İnceleme. *Gazi Journal of Engineering Sciences*, Vol. 3, No. 3, pp. 47-64

The Affects in the Black Paintings by Willy Corrêa de Oliveira

Prof. Lilian Maria TONELLA TÜZÜN

State Conservatory of Anadolu University

lmtuzun@anadolu.edu.tr

Abstract

The content of a work of art exposes aesthetic concerns, experiences and states of mind of its creator. The lonely impulse of the incarnation of the artist's emotions is often connected to the multifaceted context of his time. This is the case, for example, of the mysterious and terrifying Black Paintings by Francisco Goya, made between 1820 and 1823, in a series of fourteen oil on canvas that served as decoration on the walls of his house in Spain, the Quinta del Sordo. Inspired by this work, in the middle of the pandemic of 2020, the Brazilian composer Willy Corrêa de Oliveira finished a group of ten pieces for solo piano entitled homonymous to Goya's painting. The aim of this study is to investigate the emotions, or states of spirit, of the Black Paintings II: Blue Waltz (fragment) by the Brazilian composer in the light of the Doctrine of the Affects defended by the Baroque theorist Johann Mattheson. For this purpose, the information of the scores associated with the emotions were observed in order to carry out a descriptive analysis of the subject. The description was proposed from the performance perspective for better comprehension of the individual compositional approach. The study concludes that in the compositional process, subtle distinctions between the configurations of various affections are determined, however, only a carefully educated interpreter on a musical symbolism reaches the differences among them in an intellectual and not merely emotional process.

Keywords: *Francisco Goya, Willy Corrêa de Oliveira, Black Paintings, Doctrine of the Affect, New Tendencies in Musical Interpretation*

INTRODUCTION

In contemporary literature review, several studies have suggested that the most common goal of musical experiences is to influence emotions (Behne, 1997; Davies, 1980:68; Sloboda, 2010; Warrenburg, 2019). Music is used to enhance or change emotions – to relax, to arouse, to comfort – or to evoke emotional memories (Juslin and Laukka, 2010:232). Writings that discuss the interaction between music and emotion are not only a recent phenomenon – such philosophical meanings date back to the fourth century BC. The ancient Greeks were convinced that music could mold character and solve problems not only of an individuum but of a whole nation. For Protagoras, through music the soul learns harmony and rhythm, and even a disposition to justice; when modes of music change, the fundamental laws of the state change with them. Because rhythm and harmony find their way into the secret places of the soul, bearing grace in their movements and making the soul graceful (Durant, 1953:22).

In the seventeenth century, especially in German, it was developed the called Doctrine of Affections, also the sister of the Doctrine of Rhetoric. According to ancient writers such as Aristotle, Cicero and Quintilian, orators employed the rhetorical means to control and direct the emotions of their audiences, so, in the language of classical rhetoric manuals and also Baroque music treatises, must the speaker (i.e. the composer) move the affects (i.e. emotions) of the listeners (Buelow, 2001). Theory of musical aesthetics extensively was accepted by late Baroque musicians, that embraced the proposition that music manages to arouse emotions in the listener that could be theoretically classified (Britannica, 2014; Warrenburg, 2019:ii). At the center of the doctrine was the belief that, by making use of the proper standard musical procedure or device, the composer could

create a piece of music capable of producing a particular involuntary emotional response in his audience (Inneco, 2020). Emotions have natural progressions and such progression might be used by the composer to articulate in his music emotions other than those which can be worn by appearances without regard to feelings (Davies, 1980:78). No single theory of the affects was, however, established by the theorists of the Baroque period. But beginning with Mersenne and Kircher in the mid-seventeenth century, many theorists, among them Werckmeister, Printz, Mattheson, Marpurg, Scheibe and Quantz, gave over large parts of their treatises to categorizing and describing types of affects as well as affective connotations of scales, dance movements, rhythms, instruments, form and styles (Buelow, 2001).

This article works with Johann Mattheson's statements about Affect in Music, compiled and commented by Hans Lenneberg (1958), with the purpose of carrying out a contemporary reading of the affections of the Willy Corrêa de Oliveira's Black Paintings II: Blue Waltz (fragment) for piano.

The Isolation of the Black Paintings

The Quinta del Sordo, or the Capella Sixtina of Goya as called the Italian philosopher Dino Formaggio, was the place where the painter lived from 1819 to 1823 (Felisati, Sperati, 2010:266) and decorated the walls with pictures, fourteen visionary paintings executed in oil on plaster, which were not destined for public viewing (Hagen and Hagen, 2015:47). Also known as the Spanish Liberal Triennium, in this independent period, Goya became isolated from political and intellectual life in Madrid (Voorhies, 2003). Free from artistic restrictions, invaded by an acute feeling of pessimism a few years after the Napoleonic Wars and a couple of decades into the artist's hearing loss, the Black Paintings bleed a slurry of loss, frustation, and dread – extensive, existential murmurs whose pungent panic his dark walls confined for decades (Doyle, 2022).

Between August and November 2020, in the midst of the COVID-19 pandemic, when the composer Corrêa de Oliveira decided to write the pieces for piano, he was not inspired precisely by the paintings themselves, but by the state of spirit that Goya was supposedly involved in two hundred years ago. Corrêa de Oliveira (2020:1) states that 'these Black Paintings are – somehow – thoughts, complaints, airs of those breathe the atmosphere that surrounds our planet at this time of the pandemic'.

In fact, if the Black Paintings for piano emerged in an unprecedented social isolation, the Black Paintings in oil on plaster were born in the solitude of the deafness that was debilitating the painter. However, this scenario of exclusion served as a stage for freedom of expression, even in confinement situation. While Goya could paint free from the exploitation imposed by the works commissioned, Corrêa de Oliveira could compose in months when the pandemic impacted the consumption model of the tyrant economy (Oliveira, 10.03.2021).

Francisco Goya (1746-1828)	**Willy Corrêa de Oliveira (1938)**
Black Painting in oil	Black Painting for piano
14 canvas	10 pieces
Painted between 1820-1823	Composed in 2020
Liberal Trienium	World Pandemic

STATES OF SPIRIT

In the explanatory text of the piano piece, the composer states that 'before the coronavirus, we were ill, infected, decayed in soul, even more than today, without the slightest presence of mind or antibodies, without masks, walking around the world as soulless bodies and decaying spirits' [...] and concludes that 'capitalism is more lethal than this flu[137]' (Oliveira, 2020:1). Writing in metaphors, the composer colludes with Goya to testify that the deterioration and psychosocial effects caused by the modern Spanish Inquisition equals the brutality of the capitalism system. Written in a disturbed and somber aesthetic, and almost always being performed using extended piano techniques, affects can be observed concretely and abstractly in the whole score. In this study, the second piece of the Black Paintings series the Blue Waltz (fragment) is treated.

METHOD

All sides of the research are affected by the theoretical framework. The theoretical framework for the specific research problem that need to be investigated can be defined as a set of interconnecting structures (Merriam, 2015:67). In this context, this study took as bibliographic reference the definition of the term affection and accepted the compiled work Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music by Hans Lenneberg as theoretical base in order to cover the problem and the objective of the research. In the descriptive method, an interpretative contemporary view was proposed for the comprehension of the individual compositional language conceived in the contemporary state of spirit. The socio-historical context in which the Black Paintings by Francisco Goya and Willy Corrêa de Oliveira arose were observed as the study problem for the realization of the descriptive analysis. In the analysis, data collection techniques were used to describe literature research. In the documentary screening, carried out in the data collection process, were reviewed files, biographies, manuscript and interview technique (Karasar, 2017:210). During the research it was possible to conduct two personal interviews with the composer (Oliveira, 10.03.2021 and 17.03.2021) and only the Black Paintings II: Blue Waltz (fragment) was selected as an example.

FIDINGS and DISCUSSION

Corrêa de Oliveira titled the second piece of the Black Painting series for piano as Blue Waltz, a short work, written in September 1, 2020, in a fragment appearance. Structurally, it is possible to mention a certain similarity with the *Valsa no Fim do Ano*, written in 2002, also in plaintive A minor and in a phrasing format of six measures.

The Blue Walts (fragment) contains only 17 bars and for 4 times the tempo changes in affections in this way: *Adagietto tenero*, *Adagietto ma un pò afflito*, *Adagietto cantabile*, *Adagietto semplice*. The 'adjectives give instructions for the time' (Lenneberg, 1958:52) guiding the music within the gestures of the valse. At the same time, the tempo changing represent specific grouping of valses modules that appear deliberately fragmented. Mattheson states that 'the modules aid in the construction of a subject' ant that 'certain general parts of the art of incention lead to parts that are more particular ones' (Lenneberg, 1958:70). In the case of the Blue Waltz, the images of the particular modules appear in a fragmented syntagmatic discurse. As if the dance had been cut and recomposed in another order, with the fragments stuck together, generating a new

[137] The expression little flu (*gripezinha*) was used by Brazilian President Jair Bolsonaro on March 20, 2020, at a press conference, and on March 24, 2020, in a national radio and TV statement, minimizing the coronavirus and refusing lockdown measures of state governors, which generated long and harsh criticisms around the world (Planalto, 2020). According to the World Health Organization (2021), Brazil recorded over 611,000 deaths by Covid-19.

linguistic meaning. Thus, the term fragment that appears in parentheses in the title, can be approached both in a microcosmic and macrocosmic system.

Picture 1. Black Paintings II: Blue Waltz (fragment), 1-9 measures (Oliveira, 2020:4)



The piece also generates affects of uncertainty about its past and future: the subjective imagination of the listener or interpreter is what will determine what came before and what comes after. The composer states the this fragment of valse is like a torso, a sculpture that represents the human body without head of limbs (Oliveira, 17.03.2021). This situation of physical and temporal uncertainty ends up generating another affetcion: the desire for more. Mattheson says that 'the desire is concerned with the future, and as a rule, is intrinsically more impatient' and completes that the music is 'invented and arranged according to the manifold character of desire, as well, as with regard to what is wanted or desired' (Lenneberg, 1958:54). Related to the imprecise feelings and desire for more, this study makes a comparison of this piece with The Dog by Goya's Black Paintings. In no other work does Goya offer such a radical portrayal of empty space, one flying into the face of all artistic tradition. All that can be seen of the dog is its head, occupiying only about one percent of the picturial plane. 99% of the composition remains devoid of all recognizable object is leaving aside the dark but otherwise unexplained slope at the bottom of the painting (Hagen and Hagen, 2005:74).

Picture 2. Black Paintings: The Dog (Hagen and Hagen, 2005:75)



In addition to the concrete affections presented in the score, abstractions of the affects can also be observed with the color blue (Oliveira, 10.03.2021) and in the first and only bar that introduces the valse. In the beggining the composer wrote a condensed introduction of only one bar. Called by Mattheson as *intrata*, he says that 'its affect is to awaken a desire for more, since, usually, as an introduction it promises more about that which is to follow' and ironically continues 'whether this promise is always kept is another question' (Lenneberg, 1958:68). Thus, even without a written emotional indication for the bar, it ends up being a short and dense introductory affective symbol, like a wreckage of what was ruined, in this case the valse itself.

CONCLUSION

Assertions of the Doctrine can be framed in artistic works on the twenty-first century, however, the same cannot be said of the concept of equilibrium and beauty, which have been changing over the centuries in new tendencies. While Mattheson's Baroque period accepted the power of beauty and balance as main objective, Goya and Corrêa de Oliveira reflected the imbalance in a concept of terrible, physical and temporal uncertainty inherent to the period characterized by contemporary capitalism. In this context, the performers must make careful distinctions between the degrees and types of affects the composer envisioned in the creative process.

It is suggested that a new list of affects can be rethought and analyzed according to the shape of the social structure of the time, in an intellectual process focused on new tendencies in performances.

REFERENCES

Behne, K. E. (1997). The Development of 'Musikerleben'in Adolescence: How and Why Young People Listen to Music, *Perception and cognition of music*, Psychology Press, pp. 143-159

Britannica, T. Editions of Encyclopedia. (2014). *Doctrine of the affections.* In *Encyclopedia Britannica*. Accessed on 10th of August, 2021, from https://www.britannica.com/art/doctrine-of-the-affections

Buelow, G. J. (2001). Theory of the Affects. Grove Music Online. Accessed on 30th of June 2021 from http://offcampus.anadolu.edu.tr:2207/grovemusic/view/

Davies, S. (1980). The Expression of Emotion in Music, *Mind*, No. 53, pp. 67-86

Doyle, J. (2022). Weariness, Fever, Fret: Goya and Keats in Isolation, *Bowdoin Journal of Art*,

Durant, W. (1953). The Story of Philosophy, Simon and Schuster, New York

Felisati D. and Sperati G. (2010). Francisco Goya and his Ilness, *Acta Otorhinolaryngol Ital*, Vol. 30, No. 5, pp. 264-270

Hagen, R., Hagen, R. M. (2005). Francisco Goya (1746-1828), Taschen, Köln

Inneco, A. (2020). Doutrina dos Afetos. Accessed on 15th of June 2021 from http://www.youtube.com/watch?v=ef-U2-u72AU&t=432s

Juslin, P. N., Laukka, P. (2010). Expression, Perception and Induction of Musical Emotions: a Review and a Questionnaire Study of Everyday Listening, *Journal of New Music Research*, No. 33, pp. 217-238

Karasar, N. (2017). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel.

Lenneberg, H. (1958). Johann Mattheson and Rhetoric in Music I, Journal of Music Theory, Vol. 2 No. 1, pp. 47-84, Duke University Press

Lenneberg, H. (1958). Johann Mattheson and Rhetoric in Music II, Journal of Music Theory, Vol. 2 No. 2, pp. 193-236, Duke University Press

Merriam, S. B. (2015). Nitel Araştırma Desen ve Uygulama için bir Rehber, Nobel, Ankara

Oliveira, W. C. (2020). Pinturas Negras, Manuscript

Oliveira, W. C. (10.03.2021). Personal enterview, Skype

Oliveira, W. C. (17.03.2021). Personal enterview, Skype

Planalto. (2020). Pronunciamento do Presidente da República Jair Bolsonaro, em Cadeia de Rádio e Televisão. Accessed on 15th of June 2021 from http://www.youtube.com/watch?v=VI_DYb-XaAE

Sloboda, J. (2010). Music in Everyday Life. The Role of Emotions. Accessed on 29th of September 2021 from http://www.researchgate.net/publication/284331015

Voorhies, J. (2003). Francisco Goya (1746-1828) and the Spanich Enlightenment, The Metropolitan Museum of Art, New York. Accessed on 17th of September 2021 from http://www.metmuseum.org/toah/hd/goya

Warrenburg, L. A. (2019). *Subtle Semblances of Sorrow: Exploring Music, Emotional Theory, and Methodology*, Unpublished dissertation, Advisor: Daniel Shanahan, School of Music, The Ohio State University.

World Health Organization. (2021). Brazil Situation. Accessed on 17th of September 2021 from http://covid19.who.int/region/amro/country/br

The Visual Factor in Intrumental Music

dr hab. Małgorzata ZARĘBIŃSKA, prof. UR

dr hab. Piotr GRODECKI, prof. UR

University of Rzeszów Poland

Music is defined as an art that affects the imagination and feelings of a person through auditory sound sensations. However, considering the viewer to which it is addressed (with all his complicated psyche and a variety of aesthetic needs), it turns out that the visual factor is very important in the perception of music.

It is not enough to perceive music by hearing, you must see it. Such a thesis was expressed by Igor Stravinsky in his work *Poetics of Music in the Form of Six Lessons* where he writes "… because I repeat, you can see music. The experienced eye follows and judges, sometimes unconsciously the slightest gesture of the performer. In this aspect, the performance process can be understood as creating new values that postulate solving problems analogous to those that arise in the field of choreography. Both here and there we are focused on regulating the gesture..."[138] Undoubtedly, the realization of the score always requires specific stage actions.

Moreover, in most cases, it is a spontaneous action, caused by emotions and the desire to convey the vision of a musical work as fully as possible.

Such perspective should cause, that the recipient to identify with the performer; "…visual indications given by performers in the form of gestures and pose suggesting adopting a similar attitude…" [139] facilitate, according to music psychologist Leonard B. Meyer, a fuller perception of music.

How a gesture can determine the perception of music can be described by the role of a conductor, who draws the audience's attention without making any sound.

In traditional music, the visual component of its reception is not intentional, it is the result of extra-sonic performance acts, or the result of individual visual imagination rooted in sound experiences. Following the observation of Igor Stravinsky that each concert is a form of a performance, we are dealing with a kind of unintentional theatrical presentation of an instrumental piece. It results largely from succumbing to the expression emanating from a musical work (from the style of music, texture, dynamics). A kind of transgression in the approach to the visual element in music is triggered in the 20th and 21st centuries. The search for new means of expression, sound sources, and the specific interdisciplinarity of arts result in the transformation of the existing aesthetic order, including the philosophy of the visual component in music. Compositions are created in which the sound structures are in a continuous collage with elements influencing the sense of sight. Of course, the way they are constructed and the proportions in their application are diverse. This situation must have led to a kind of symbiosis between music and theater.

As its consequence, the concept of instrumental theater was created. In assumption, theatrical elements which should be treated musically, become an element

[138] Igor Stravinsky *Poetics of Music in the form of six lessons*, Harvard University Press, Cambridge, 1947
[139] Leonard B. Meyer *Emotions and meaning in music* University of Chicago Press, 1956

of the composition. Theater conventions in the strict sense should not function in the instrumental theater.

In art, each new creative activity is inspired by the creator's individual imagination (talent) as well as by creative phenomena present historically and in the existing reality. It seems that in the context of instrumental theater, references to the so-called theater of the absurd represented by Ionesco, Genet, and Becket are fully justified.

From the historical point of view, the Japanese theater of Nō[140], which combines words, movements and gestures with musical constructions, can be inspiring.

Instrumental theater, called by some artists "stage music", was composed as an artistic structure by outstanding artists such as: John Cage, Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Gyorgy Ligeti, Bogusław Schaeffer and many others.

From the point of view of the philosophy and the aesthetics of music the lines which define instrumental theater aren't unambiguous. In many ways instrumental theater resembles action or stage music. We would also talk of theatricalization in cases where the audio-visual factor determines the emotional and intellectual message of a particular musical piece.

Mauricio Kagel was the first one to define the concept of instrumental theater, which for him depended on the constant movement of sound, where the actions of the performer would be equally important as the sound they produce.

According to the concept of Mauricio Kagel, it can be assumed, that instrumental theater is an audiovisual phenomenon based on the theatricalization of an instrumental play, where a gesture is an unveiling of "the truth about music", closely related to a prop - an instrument.[141]

Kagel was in many ways inspired by the visual arts, especially surrealists and dadaists.

His composition *Sur Scene* is considered to be a model for combining theatrical and instrumental elements. The actions of the instrumentalists are, in this case, dependent on three actors: the reciter, who delivers a speech about the state of new music as well the singer and mime, who both comment on this speech. A different configuration of sound and stage actions are to be found in the piece *Two Man Orchestra* in which two performers create an abstract universe of sound, which is enriched by the irrational stage actions.

Another exemplary composer, who shaped and influenced this kind of music writing was Karlheinz Stockhausen, in whose pieces all visual and dramatic aspects of the composition are derived from the musical structure.

Each analysis of the visual aspect of instrumental music must include the mention of his opus vitae, *Licht*, which is an intercultural, intermedial, interterritorial piece, which lasts for 30 hours, in 7 parts. The composer uses both definite and indefinite pitches as well as glissando, vibrato, laughter, whisper. He treats both human voice and instruments in a highly individual manner. He often traded the semantic of the text for its acoustic values and fortified the audiovisual layer of the piece with a clearly defined system of

[140] Nō (jap. 能 *nō*; skil, talent, art, gift, ability) recognized as one of the oldest performing arts in the world. *Kenkyusha's New Japanese-English*. Tokyo: Kenkyusha Limited, 1991

[141] Heile Bjorn, *The Music of Mauricio Kagel.* Ashgate. Aldershot 2006

gestures and movements on stage. This composition is particularly important from the point of view of piano music, as the famous *Klavierstücke XIII, XIV and XV* are parts of this cycle (although they are often played as autonomous pieces).

On top of the sound experiments which Stockhausen used in his previous compositions there are some novelties introduced here: playing inside the instrument, saying diverse words, whistling, performing particular gestures. All of that influences not only the sound but the entire audiovisual aspect of the reception of those instrumental pieces.

An important issue, which distinguishes Stockhausen from his counterparts was that all the elements of his compositions were clearly defined and the randomness or the coincidence didn't play a role.

A different approach can be found in the work of John Cage - a composer, musicologist, and visionary, who explored the idea of randomness in this practice of composing. For example, through experimental methods of composing, where musical structures were defined by the game of dice.

In compositions of John's Cage is clearly visible his specific approach to the essence of sound. A sound is treated by him as an artistic phenomenon. “Cage believed that sounds are to be found everywhere and where we found them depends on the gestures of the artists”[142]

The most famous example of this kind of approach was his *4'33''*, which although based on silence, integrates the sounds from the public, which become a natural part of the work of art. Each gesture of the artist releases a spontaneous reaction from the public.

The theatricalization of Cage's work includes the integration of the public in the process of composing.

The visual aspect determines in some cases the entire value or meaning of a particular piece. For example, in *Water Walk*, where actions like boiling water or watering the plants are equally important for their acoustic aspects as for the visual one, they provide a comprehensive reception of aesthetic experiences.

A similar piece to *Water Walk* is of his *Sounds of Venice*, where the objects and sounds reflect the sounds of this city. The score of this piece is notated by Cage like the one used in *Water Walk,* but without pictographic symbols, only by using linguistic notation.

Cage himself has defined the theatrical potential of musical reception as follows: "The theater involves both an eye and the ear (...) Even in any conventional piece, played by a conventional symphonic orchestra the horn player has to clear his instrument from his spit and this often catches my attention more than the melodies or harmonies."[143]

When talking about the New Music we need to mention Polish composer, playwright, and graphic designer Boguslaw Schaeffer, whose interdisciplinary background is reflected in his musical compositions (from ways of notation to the structure of his works). Schaeffer was commonly known for his experimental attitude towards all aspects of his pieces. In his composing practice he followed a "point zero"[144]

---

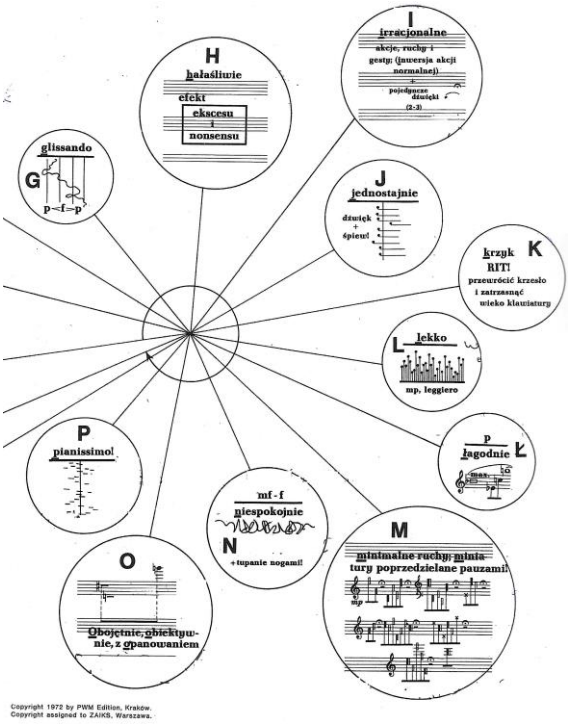
[142] Edward James Crooks *John Cage's entanglement with the ideas of Coomaraswamy,* University of York July 2011
[143] Materials of Conference *John Cage: Man-Work-Paradox,* Academy of Music, Kraków, 2012
[144] Bogusław Schaeffer *Notations about decomposition,* Forum Musicum no 4, Kraków 1969

rule, meaning that he "ignored" previous achievements and was always starting from the beginning.

He also had his concept of instrumental theater. He precisely described 6 theses defining the specificity of instrumental theater:[145]

1) Instrumental theater consists in treating the elements of theater in a musical way (not theatricalization of music).
2) Music is everything that is possible in music.
3) Everything that has anything to do with music (belongs to the sphere of music) belongs to the sphere of instrumental theater.
4) Musical understanding covers all visual manifestations related to music: instrumentalist (also when he is not playing), actor "trying to make music", painter ... The method of musical integration is not defined by a universal genre convention (each piece requires the creation of a new rule), nor does it require the application of a single rule within a single composition.
5) The most important moment in instrumental theater is the action itself, but in extreme cases the proportions between the auditory and visual elements may be reversed and the audience becomes "spectators".
6) thanks to the inspiration of instrumental theater, there has been a repeated "exit from music to the point where it is no longer possible to find tangents even with the most widely understood instrumental theater".

The first piece of this kind was *TIS MW2*. The full title of this piece is *TIS MW2* stage composition for an actor, mime, dancer and 5 musicians, which reveals its intermedia character. *TIS MW2* consists of two contrasting parts, one of which is played in the darkness and the other one in light. The actor recites parts of a novel by Karol Irzykowski, but the literary text is independent of the action on stage. Schaeffer meant that the literary content should be relevant only to the actor.



[145] Bogusław Schaeffer *the author's comment to TIS MW2*, PWM, Kraków, 1972

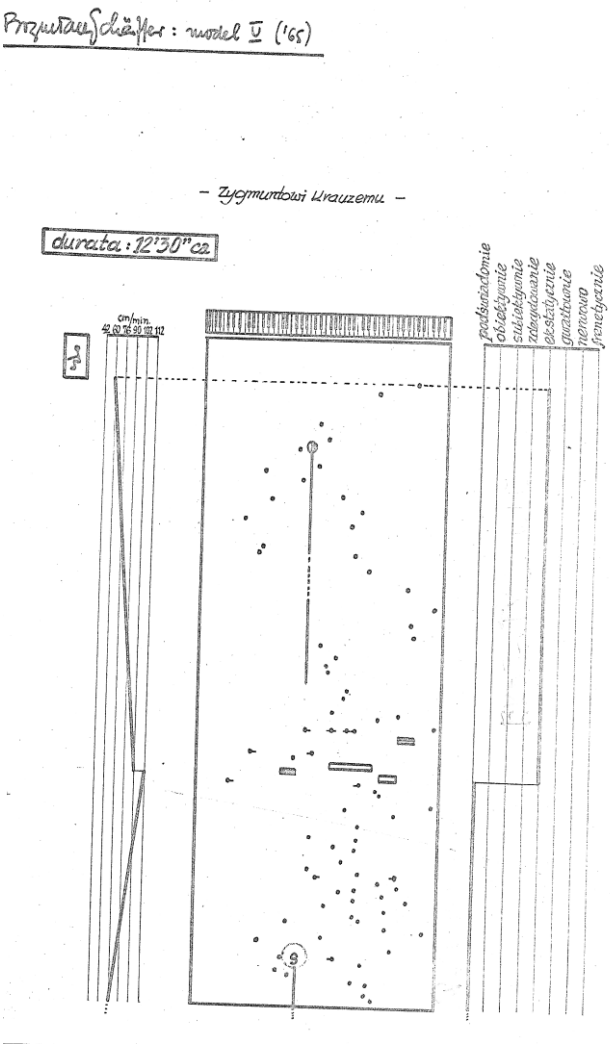
B. SCHAEFFER *TIS MW2* (fragm. of the composition)

The audiovisual means were widely used in Schaeffer's instrumental compositions.

For example, in his piano pieces the pianist must often use his voice or make particular gestures. Such elements can be found, for instance, in his *Models (V, VII, XVIII), ASA or Projects*.

In *Model V* - a piece which was noted as a graph- the pianist sits or stands and achieves the extreme emotional states through a variety of sounds, produced in conventional and non-conventional ways. In this composition Schaeffer defined eight types of piano playing: subconsciously, objectively, subjectively, assertively, ecstatic, fiercely, nervously, frenetic. He also characterizes gestures, which the pianist should operate, namely: gentle, explosive, interrupted, unnatural, happy, passionate, helpless, and undefined. Based on this instruction *Model V* becomes a theater of one pianist.

A characteristic feature of Schaeffer's compositions is a reversal of roles. He uses theater in his musical pieces, and he uses music in his theater.



B. SCHAEFFER *V MODEL* (fragm. of the composition)

When analyzing the impact of the audiovisual component on the perception of music, it seems reasonable to make a distinction between compositions, where the sound

layer mirrors the musical notation, acting primarily on the aesthetic experience of the spectator, and compositions, where they constitute a separate set of musical elements and the actual core of the piece. The way the audiovisual elements are noted influences the performer directly, dictating the character of his visual expression.

It seems crucial to consider the proportions between the audio and the visual element and keep in mind, how the visual elements influence auditive perception.

The first type of audio-visual music are the compositions, which we could consider exemplary for the so-called classical music: Pieces, which were written both in historical periods and contemporary, but noted traditionally.

In their cases, the visual aspect accompanies the auditive naturally, mostly through the performer, who can be perceived as the greatest emotional and intellectual animator.

There are many examples in the history of music of artists, who created a magical aura, which influenced the auditive perception of their music, precisely through their visual appearance. For example, Ignacy Jan Paderewski or Arthur Rubinstein. I such cases, the performer's personality makes the spectator follow each tiny gesture of him /her, which undoubtedly leads to the synchronization of the auditive and visual experience, and hence the entire perception.

In the XX and XXI centuries, along with new musical styles and techniques of sound production, the visual aspect develops new dimensions.

It manifests itself through several phenomenon, for example through new techniques of composing. In the case of piano music, for example, in instrument preparation, playing directly on the strings, using objects and accessories to produce the sounds, etc.

Using these techniques makes the pianist involuntarily do things, which attracts the spectator's vision, for example when he or she has to stand up or take an unusual pose.

This type of visuality is somehow forced. We can see this in compositions written by Cage, Crumb, Schaeffer, Szalonek, to name just a few.

If we analyze the connection between the audio and the visual further, we come to musical pieces, where "acting" is an immanent part of the piece.

The performer has to make particular gestures, use his or her voice and other unconventional sources of sound. This type of composition inspires new forms of expression. It can be found in pieces written for example by Kagel, Cage, or Schaeffer. In those cases, the visual part is totally consolidated with the auditive. The only question which remains is the proportions between those two.

Concluding the importance of the visual factor in music, it should be emphasized that it has a huge impact on human imagination, and perception of music through the partnership of the two senses of hearing and sight it deepens its understanding.

BIBLIGRAPHY

Barthes Roland, *Music's Body in The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art and Representation*. University of California Press. Berkeley and Los Angeles 1999,

Cage John, Knowles Alison *Notations*, Something Else Press New York 1969

Crooks Edward James *John Cage's entanglement with the ideas of Coomaraswamy,* University of York July 2011

Guczalski Krzysztof red. *Filozofia muzyki. Studia*, Musica Jagiellonica Kraków 2003

Heile Bjorn, *The Music of Mauricio Kagel.* Ashgate. Aldershot 2006

Ingarden Roman *The work of music and the problem of its identity***,** University of California Press, Berkeley 1986.

Kagel Mauricio *Teatr instrumentalny* trans. S. Cichowicz Res Facta no 3, PWM Kraków 1969 Materials of Conference *John Cage: Man-Work-Paradox,* Academy of Music, Kraków, 2012

Meyer Leonard B. *Emotions and meaning in music* University of Chicago Press, 1956

Nyman Michael, *Experimental music. Cage and beyond*, Nowy Jork 1974.

Stravinsky Igor *Poetics of Music in the form of six lessons,* Harvard University Press, Cambridge, 1947

Schaeffer Bogusław *Dźwięki i znaki*, PWN Warszawa 1969

Schaeffer Bogusław Wprowadzenie do kompozycji współczesnej, PWN Warszawa 1969

Schaeffer Bogusław Mały informator muzyki, PWN Kraków 1975

Schaeffer Bogusław *Notatki o dekompozycji,* Forum Musicum no 4, Kraków 1969

Stawowy Ludomira *Bogusław Schaeffer Leben. Werk. Bedeutung,* Edition Helbling Insbruk, 1991

Stróżewski Władyslaw *Dialektyka twórczości*, PWM Kraków, 1983

Synowiec Ewa Teatr instrumentalny Bogusława Schaeffera, Akademia Muzyczna Gdańsk 1983

Tiepłow Boris *Psychologia zdolności muzycznych*, Nasza Księgarnia Warszawa, 1952

Wilson Charles., *György Ligeti and the Rhetoric of Autonomy*. in: *Twentieth-Century Music* Volume 1, Issue 1, Cambridge University Press 2004

Zając Joanna *Muzyka, teatr i filozofia Bogusława Schaeffera. Trzy rozmowy,* Collsch Edition, Salzburg 1992

Kürdi Makamının Yapısal Özelliklerine Ezgi Çekirdekleri Yöntemi ile Yeni Bir Bakış

A New Approach to the Structural Features of Kürdi Makam with Melodic Nuclei Method

Mehmet Alişan BUDAK

Hacettepe Üniversitesi G. S. E. Müzik Teorileri Anabilim Dalı Yüksek LisansÖğrencisi
alisanbudak@gmail.com

Prof. Dr. Cenk GÜRAY

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Teorileri Anabilim Dalı

cenk.guray@hacettepe.edu.tr

Özet

Anadolu'daki yerel müzik geleneklerinde bulunan makamları özgün halleri ile tanımlamak nazariyatta yeni yönelimlerin yolunu açabilir. Örneğin günümüzdeki Kürdi makamı teorik açıdan pek de ilgi çekici görünmezken, aynı makamın yerel geleneklerdeki yapısı, isminin temsil ettiği etnik ve coğrafi anlamlar ile birlikte göz önüne alındığında dikkat çekici sonuçların elde edilebilmesi mümkündür.

Bu çalışmada Anadolu'nun makam müziği açısından önemli kent merkezleri olan Urfa, Diyarbekir ve Harput müzik gelenekleri içerisinde Kürdi makamının yapısal özellikleri açıklanılmaya çalışılmıştır. Celal Güzelses'in taş plak icrasından derlenen Kürdi Hoyrat (Kalemi kaşta koydun), ezgi çekirdekleri modeli ile makamsal olarak analiz edilmiştir. Analiz sonuçları ile Urfa ve Harput repertuvarındaki Kürdi eserler karşılaştırılarak yöre müziğindeki Kürdi makamı algısı hakkında genel bir çerçeve çizilmiştir. Daha sonra Anadolu'nun makamsal müzik açısından yoğun etkileşim içerisinde olduğu Azerbaycan, İran ve Irak(Bağdat) gibi komşu coğrafyaların geleneksel müziklerinde "Kürdi" ismiyle adlandırılan ezgisel kalıpların yapısı irdelenmiştir. Öte yandan Kantemir ve Kevseri'nin notaya aldığı Kürdi saz eserleri ile teori kaynaklarında 18.yy 'dan günümüze kadarki Kürdi makam tarifleri incelenmiştir. Sonuç olarak farklı coğrafyaların müzik geleneklerinden alınan veriler üzerinden Kürdi makamının yapısı, tarihsel süreçteki değişimi, kültürel kodları ve isimlendirilmesi hususlarında fikir yürütülmüştür.

Anahtar kelimeler: *Kürdi Makamı, Ezgisel Çekirdek, Makam Analizi.*

Abstract

Defining the makams in the local music traditions in Anatolia with their original form may point the way for new trends in theory. For example, while the current Kürdi makam does not seem very interesting theoretically, it is possible to obtain remarkable results when the structure of the same makam in local traditions and the ethnic and geographical meanings represented by its name are taken into consideration.

In this study, the structural features of the Kürdi makam within the musical traditions of Urfa, Diyarbekir and Harput, which are important city centers in terms of makam music of Anatolia, are tried to be explained. Kürdi Hoyrat (Kalemi kaşta koydun), a piece from Celal Güzelses's recordings, was analyzed using a makam model based on melodic nuclei. By comparing the analysis results with the works of the Kürdi makam in Urfa and Harput repertoire, a general framework has been drawn about the perception of the Kürdi makam in local music. Then, the structure of the melodic patterns called "Kürdi" was examined in the traditional music of the neighboring geographies such as Azerbaijan, Iran and Iraq (Baghdad), where Anatolia is in intensive interaction in terms of makam music. On the other hand, the works in Kürdi makam presented in the sources by Kantemir and Kevseri and the descriptions of Kürdi makam found in different theory sources from the 18th century to the present time have been examined. As a result,

ideas were developed on the structure of the Kürdi makam, its change in the historical process, its cultural codes and naming based on the data obtained from the musical traditions in Anatolia and the neighboring geographies.

Keywords: *Kürdi Makam, Melodic Nuclei, Makam Analysis.*

GİRİŞ

Diyarbekir, Harput ve Urfa gibi makam müziği geleneği çok eski tarihlere dayanan kentlerin günümüze ulaşabilmiş repertuvarları incelendiğinde, bu yörede kullanılan makamlar ile ilgili dikkat çekici birkaç husus göze çarpmaktadır. Öncelikle klasik gelenekte veya nazariyat kaynaklarında bulunmayan bazı makam isimlerinin yöre repertuvarında yer aldığı görülür (Örneğin: Beşiri, Mahmudi, Elezber gibi). Bir diğer husus da bazı bilindik makamların yöre müziği içerisindeki yapılarının, klasik gelenek veya nazariyat kaynaklarından bir hayli farklı olması durumudur. Bu tarz makamların en ilgi çekici olanı "Kürdi" makamıdır.

1.1. "Hüseyni" Ailesi İçerisindeki Kürdi Makamı

Harput müziği kaynaklarında saz ayağı bulunmayan bir hoyrat, "Dersim dört dağ içinde" ve başka birkaç türkü Kürdi makamı repertuvarı içerisinde sınıflandırılmıştır (Memişoğlu, 1988, 62-69). Celal Güzelses'in icra ettiği "Kalemi kaşta koydun" mısrasıyla başlayan hoyrat da "Kürdi Hoyrat" olarak repertuvarda yerini almıştır (Beysanoğlu, Turhan ve Dökmetaş, 1996, 182). Mehmet Özbek, Harput ve Diyarbekir'deki Kürdi makamını Hüseyni'nin bir dalı olarak tanımlamıştır. Özbek ayrıca Urfa ve Kerkük'teki Kürdi makamı yapılarını Muhayyer ve Tahir gibi makamlar ile eşleştirmiştir (Özbek, 2014, 123-124). Öte yandan Erzurum ve Erzincan repertuvarlarında bulunan Kürdi hoyratların ezgisel yapıları Diyarbekir ve Harput'taki örnekler ile benzer yapıdadır. Kerkük'te Kürdo ya da Kürdü gibi değişik şekillerde adlandırılan bu makam ile hoyrat icrası yapıldığı görülmektedir (Güç, 2019, 34).

Anadolu ile tarihsel süreç içerisinde etkileşim halinde olan Irak, İran ve Azerbaycan gibi çevre coğrafyalarda da Kürdi makamı örneklerine rastlanmaktadır. Dolayısıyla bu çalışmada öncelikle Diyarbekir, Harput ve Urfa eksen alınarak ve çevre coğrafyalara genişleyecek bir biçimde Kürdi makamının ezgisel karakteri ortaya çıkarılmış ve tarihsel nazariyat kaynaklarındaki Kürdi makamı tarifleri ile mukayeseli bir biçimde bu makamın yapısal özellikleri, tarihsel süreçteki değişimi, kültürel kodları ve isimlendirilmesi hususlarında fikir yürütülmüştür. [146]

2. Anadolu'da Ve Çevre Coğrafyalarda Kürdi Makamı

Bu çalışmada öncelikle Diyarbekir kentli müzik geleneğinin en önemli kaynak kişisi olan Celal Güzelses'in Kürdi makamındaki hoyrat icrası analiz edilmiştir. Daha sonra Harput ve Urfa kentli müzik geleneklerinde ve bu kentlerin etkileşim halinde olduğu çevre coğrafyalarda Kürdi makamını tanımlayıcı özet bilgiler hazırlanmıştır.

2.1. Celal Güzelses'in İcrasından Notaya Alınan Kürdi Hoyrat'ın "Kalemi Kaşta Koydun" Analizi

Udî Yervant Bostancı'ya göre Diyarbekir kentli geleneğindeki Kürdi makamı, Gülizar ve Muhayyer[147] makamlarını anımsatan uzun havalar için kullanılmıştır (Y.

[146] Bu çalışma, Mayıs 2021'de Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Teorileri Anabilim Dalı'nda tamamlanan "Diyarbakır-Elazığ-Şanlıurfa Kentli Makamsal Müzik Geleneklerine Tarihsel Ve Analitik Bir Bakış" başlıklı yüksek lisans tezinin bir bölümünden hareketle oluşturulmuştur.

[147] Yervant Bostancı Kürdi makamı ile ilgili anısı şu şekildedir: "Gençlik yıllarımdayken Diyarbekir'de Kürdi çalmam istendiğinde Hasan Cizrawi'nin "Ez nexveş im" uzun havasına açış yapar gibi, o makamda

Bostancı, kişisel iletişim, Mart 2021). Bu bölümde Celal Güzelses'in plak kayıtlarından notaya alınan ve Bostancı'nın açıklamalarıyla benzer özellikleri taşıyan bir hoyrat analiz edilmiştir. Yoldaş'a göre Celal Güzelses bu hoyratta "Halile Gazi" isimli bir Kürtçe ağıttan motifler kullanmıştır (H. Yoldaş, kişisel iletişim, Şubat 2021).

2.1.1. Edebi Biçim Analizi

Hoyrat ve mani türü halk şiirlerinin ikisi de yedili hece ölçüsü ile yazılırlar. Genellikle cinaslı kafiyeler içeren hoyratların ilk mısraları eksik heceli olup şiire ayak verirler (Özbek, 1994, 48). Bu şiirde cinas bulunmaması, ilk mısrasının tam olması, kafiye düzeninin (a,a,b,a) şeklinde olması, yedili hece ölçüsü ile yazılmış olması ve plak etiketinde de "Mani" yazması, edebi olarak bu şiirin mani türünde olduğu kanaatini oluşturmaktadır. Diğer yandan bazı hitap sözcüklerinin kullanılması (Yavrum bögün, anam, oğul vs. gibi) ve şiir seslendirilirken kullanılan müzikal üslup hoyrat türü ile örtüşmektedir. Netice olarak şiirin edebi açıdan mani türünde olduğu, ancak ses unsurları ile beraber düşünüldüğünde (cinas içermemesine rağmen) hoyrat türüne karşılık geldiği düşünülebilir.

(yavrum bögün)	Kalemi kaşta koydun	(a)
(anam)	Gözümü yaşta koydun (di gel anam gel)	(a)
	…. di gel anam gel	
(yavrum)	Sen seni bir yan ettin	(b)
(oğul)	Beni ateşte koydun	(a)
	… di gel hayın yarım	
	…di gel zalim yârim di gel…	

2.1.2. Makamsal Analiz

Bu çalışmadaki makamsal analizde, Prof. Ertuğrul Bayraktarkatal ve Prof. Dr. Cenk Güray'ın *Anadolu Ve Komşu Coğrafyalarda Makam Atlası* kitabı için hazırladıkları "Makamın Yapıtaşı" başlıklı bölümde önerdikleri model kullanılmıştır (Bayraktarkatal ve Güray, 2021). Aşağıda söz konusu eserin analizi, mısralara denk gelen ezgisel hareketlerin analizi ile aktarılmıştır. Bu bağlamda eserin giriş sazı Görsel 1'de görüldüğü üzere Gülizar ve Uşşak-Huzi makam yapılarının özelliklerini göstermektedir.

Görsel 1. Kürdî Hoyrat (Kalemi Kaşta Koydun), Giriş Taksimi.

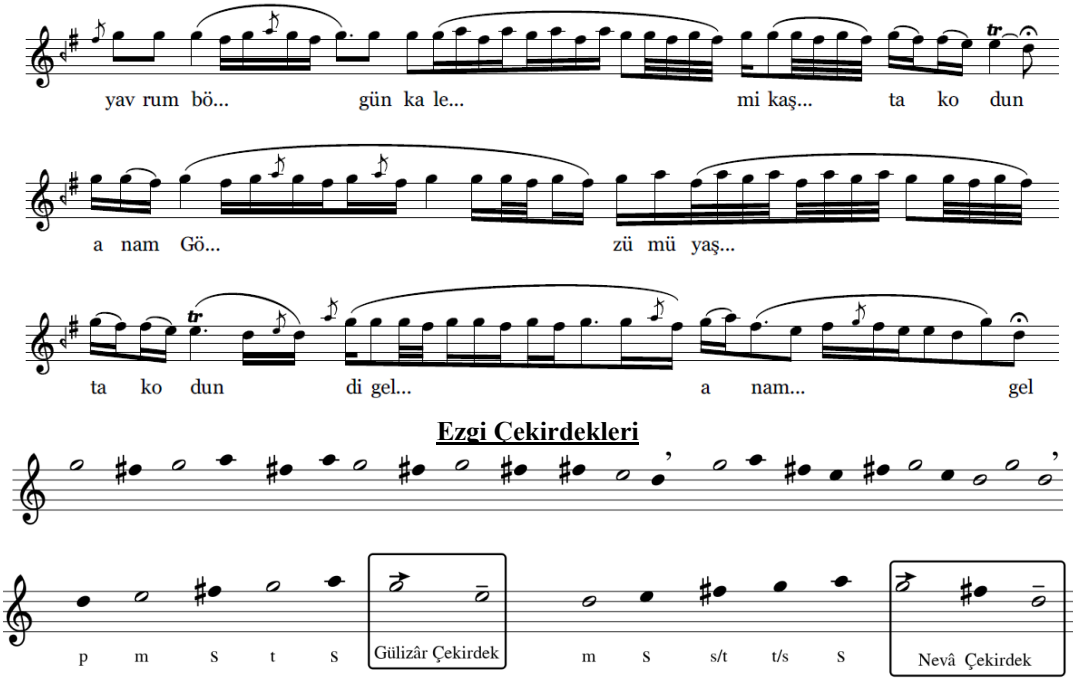


bir ezgi icra etmem beklenirdi. Sonraki yıllarda İstanbul'da nazariyat eğitimi alınca farklı bir "Kürdi" makamı ile karşılaştım." Civrawi'nin okuduğu bu kelam "Muhayyer" ve "Gülizar" ezgisel hareketleri içermektedir.

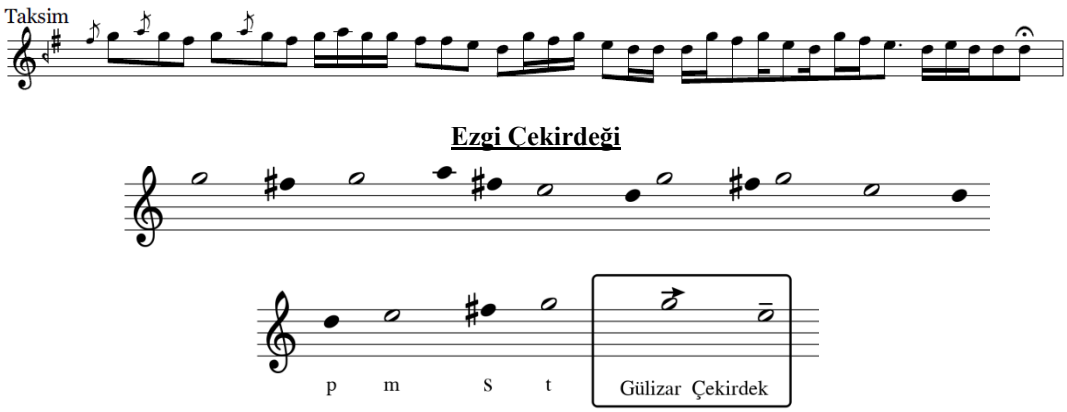


Eserin ilk iki mısrasında ve ardından gelen ilgili kısa bağlantıda ise Gülizar ezgi çekirdeğine ek olarak Neva ezgi çekirdeği özellikleri de teşhis edilebilmektedir (Görsel 2):

Görsel 2. Kürdî Hoyrat (Kalemi kaşta koydun), 1. ve 2. Mısra Ve Kısa Bağlantı.



Görsel 3. Kürdî Hoyrat (Kalemi kaşta koydun), taksim.



3. ve 4. mısradaki ezgisel hareketler Gülizar makamı özellikleri gösterirken, uzun bağlantı kısmındaki yapı ise Uşşak-Huzi ezgisel hareketleri ile karara hareket etmektedir (Görsel 4). Bu mısraların ardındaki taksim kısmı da 3. ve 4. mısralardaki ezgisel hareketlerle benzerlik taşımaktadır (Görsel 5). Arkasından gelen kısım ise yukarıdaki mısraların bir tekrarıdır (Görsel 6).

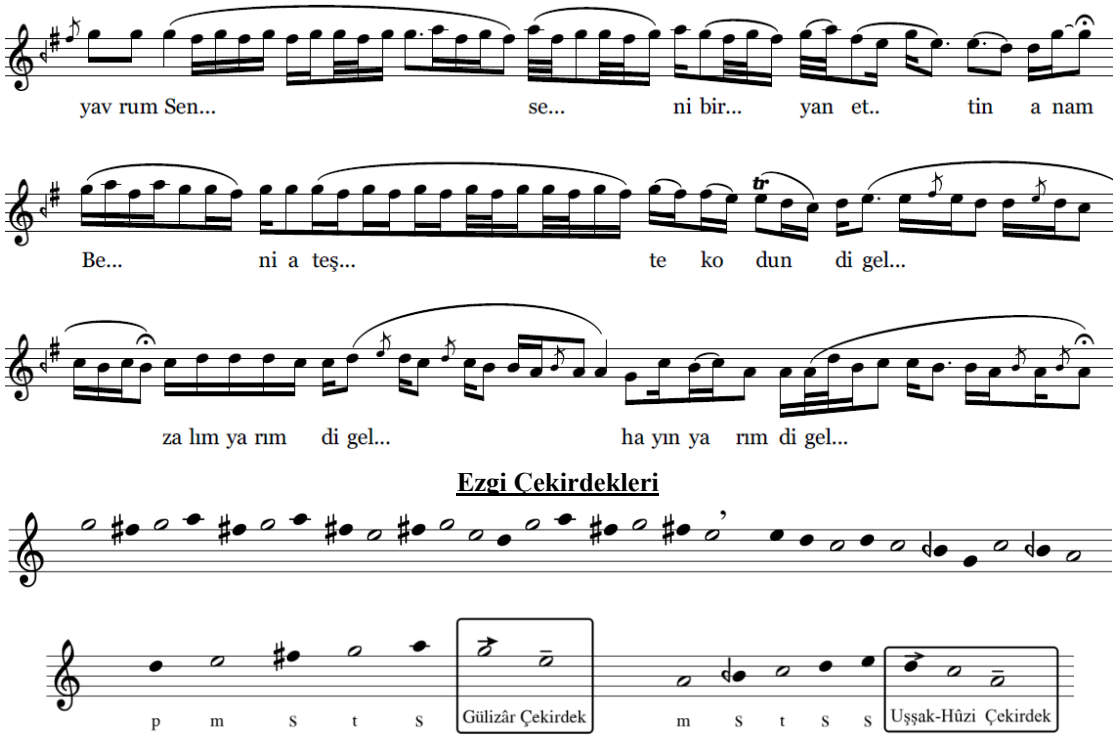
Görsel 4. Kürdî Hoyrat (Kalemi kaşta koydun), 3. ve 4. mısra ve uzun bağlantı.



Görsel 5. Kürdî Hoyrat (Kalemi kaşta koydun), taksim.



Görsel 6. Kürdî Hoyrat (Kalemi kaşta koydun), 3. ve 4. mısra ve uzun bağlantı.



Eserin sonundaki taksim ise makamın karar hareketini Muhayyer, Gülizar, Hüseyni ve Uşşak-Huzi ezgi çekirdekleri aracılığıyla yansıtmaktadır (Görsel 7).

Görsel 7. Kürdî Hoyrat (Kalemi kaşta koydun), taksim (son).



Söz konusu makam yapıları Kürdi Hoyrat'a dair ayrıntılı bir form yapısını da ortaya koymaktadır (Tablo 1).

Tablo 1. Kürdi Hoyrat (Kalemi Kaşta Koydun)

KÜRDİ HOYRAT FORM TABLOSU			
Bölüm Adı	**Çalgısal Kısım**	**Sözlü Kısım**	**Ezgi Çekirdekleri**
A	Taksim		Gülizar - Hüseyni - Uşşak-Hûzi
		1.ve 2. Mısra+ Kısa Bağlantı	Gülizar - Neva
	Taksim		Hüseyni
B		3.ve 4. Mısra+ Uzun Bağlantı	Neva - Gülizar - Uşşak-Hûzi
	Taksim		Gülizar - Uşşak-Hûzi
		3.ve 4. Mısra+ Uzun Bağlantı	Gülizar - Uşşak-Hûzi
	Taksim		Muhayyer - Hüseyni - Uşşak-Hûzi

2.2. Harput, Urfa Kentli Müzik Geleneklerinde Ve Çevre Coğrafyalarda Kürdi Makamı

2.2.1 Harput'ta Kürdi Makamı

Sunguroğlu ilgili makamı şu şekilde ifade etmiştir: "Esasen Hüseyni makamı ayağındadır ve dinleyicileri coşturan hoyratlarıyla meşhurdur. Bilhassa Maya'dan sonra kolaylıkla Kürdi'ye geçilebilir (Sunguroğlu, 2013, 81). Harput'taki Kürdi hoyratların bazı örnekleri Ekici tarafından notaya alınmıştır (Ekici, 2009, 174-180). Bu hoyratların ilk üç mısrasının "Gülizar" tipi ezgisel çekirdekler içerdiği görülür. Son mısrada muhayyer perdesine bir vurgu yapılsa da hızlıca terennüm ile karara gidilmektedir. Genel yapı "Gülizar" makamına işaret etmektedir. TRT repertuvarında Erzincan ve Erzurum yörelerine ait Kürdi hoyratlar da bulunmaktadır (Güç, 2019, 48–50). Bu hoyratlar makamsal olarak Harput yöresi ile benzer niteliktedir. Öte yandan Mehmet Üçer, Harput yöresindeki Kürdi makamı tabirinin, "Lavik" olarak bilinen ve Kürt dengbejlerinin söyledikleri serbest tempoda icra edilen havalara benzetilen ezgilerden kaynaklanabileceğini belirtmiştir (M. Üçer, kişisel iletişim, Kasım 2020).

Görsel 8. Harput Kürdî Hoyrat bitiş cümleleri (Turhan ve Taşbilek, 2009, 415-422).



2.2.2. Urfa ve Kerkük'te Kürdi Makamı

Mehmet Özbek Urfa müziğindeki Kürdi makamının, Muhayyer makamına karşılık geldiğini belirmiştir (M. Özbek, kişisel iletişim, Mart 2021). Benzer şekilde Kerkük'te Kürdi, Kürdo, Kürdi isimleriyle bilinen makamda okunan hoyratların Urfa ile benzer nitelikte olduğu vurgulanmıştır (Özbek, 2014, 123). Kadir Güç Kerkük hoyratları ile ilgili tez çalışmasında "Kürdo" hoyratlar ile "Muhayyer" makamın eşleştirmiştir ve bu makamdaki bazı ezgi kalıplarını notaya almıştır (Güç, 2019, 111).

Görsel 9. Kerkük Kürdo hoyratı ezgi kalıbı (Güç, 2019, 124).



2.2.3. Irak'ta (Bağdat) Kürdi Makamı

Münir Beşir'in Irak'taki Fransa devlet radyosu için kaydettiği "Iraq: Ud Classique Arabe" albümünde ud ile yaptığı taksimlerle yerel makamlardan örnekler sunmuştur (Bashir, 1971). Cemil ve Münir Beşir kardeşlerin Bağdat Güzel Sanatlar Akademisi'nde uzun yıllar udi Şerif Muhittin Targan'ın talebeliğini yaptıkları bilinmektedir (Işıktaş, 2018, 230). Beşir kardeşlerin kariyerleri, hazırladıkları eğitsel kitaplar ve yazdıkları besteler göz önüne alındığında kendilerinin, hem Türk hem de Irak makam müziği gelenekleri konusunda yetkin oldukları görülmektedir. Dolayısıyla Münir Beşir'in taksimi, Bağdat geleneğinde "Kürdi Makamı" yapısına iyi bir örnek olarak görülebilir. Ezginin kademeli olarak hareket ettiği, Hüseyni, Gülizar ve Muhayyer makamlarına ait ezgisel kalıpları kullandığı göze çarpmaktadır.

Görsel 10. Münir Beşir'in Kürdi taksiminde kalıp ezgiler (Bashir, 1971).



2.2.4 İran'da Kürdi Makamı

İran müziğindeki on iki destgah ve destgahları oluşturan avaz, guşe gibi yapıların içerisinde "Kürdi" adı tek başına geçmemektedir. Ancak Şur destgahı içerisinde "Bayat-Kord"[148] guşesini rastlamaktayız. Farhat'a göre Bayat-Kord; özgün karakterli özelliklere sahip olması sebebiyle bir "Alt-destgah" olarak görülebilir. Bu guşe (ya da avaz) dördüncü dereceden başlamakta (agaz), üçüncü derecede geçici kalışlar yapmakta ve en karakteristik perde (şahid) olarak beşinci dereceyi öne çıkarmaktadır (Farhat, 1990, 33).

[148] Bayat-Kord bazı kaynaklarda "Deşti" avazına bağlı bir avaz olarak da geçmektedir (Rezaei, 2019, 61). Öte yandan bu avazın "Bayat-Kordi, "Kord-Bayat" ya da sadece "Kord" olarak tabir edildiği de görülmektedir (Mohammadi, 2017, 192-199).

Görsel 11. Bayat-Kord guşesinin modal şeması (Farhat, 1990, 33).



Görsel 12. Alizadeh'in "Bayat Kurd" icrasında başlangıç ezgisel hareket.[149]



2.2.5 Azerbaycan'da Kürdi Makamı

Azerbaycan geleneksel müziğinde "Kürdi" şubesi "Şur" muğamı ile ilişkilidir. Kürdi şubesi "Bayat Kürdi" ve "Rast" muğamında da icra edilmektedir (Soysal, 2012, 183). Dikkat edilirse şubenin girişi Hüseyni makamını andırmaktadır. Diğer yandan icra örneklerinden teşhis edilebildiğimiz kadarıyla, bu tarz ezgilerin karar perdesine doğru giderken ikinci derecenin bir hayli geniş bir bantta (buselik ve kürdi perdeleri arasında) hareketli olarak kullanıldığı göze çarpmaktadır.

Görsel 13. Azerbaycan'da "Bayat Kürdi" muğamına veya "Kürdi" şubesine giriş ezgi kalıbı[150]



3. 17.yy'dan Günümüze Teori Kaynaklarında Kürdi Türü Makamlar

Kürdi makamına ait ilk tarif Kantemir'de bulunmaktadır. 17.yy'dan itibaren günümüze kadarki dönemde makam teorisi ve nota derlemeleri kaynaklarında bulunan "Kürdi" türü makam tanımları şöyledir;

Ali Ufki: Ali Ufki'de Kürdi makamına ait bir nota örneği olmamakla beraber "Beyati-Kürdi" makamında bir murabbanın notası mevcuttur ve bu eserde hüseyni-gerdaniye perdeleri arasındaki gerilim sıkça işlenmiştir (Cevher, 1995, 516). Harun Korkmaz; Ali Ufki'nin "Hüseyni" makamı başlığı ile notaladığı, Diyarbekirli Çuvaldızzade İsmail Çelebi'ye ait olup Kasdın eğerçi can u dilin birisinedir"[151] güftesi ile başlayan murabbanın birçok güfte mecmuasında "Kürdi" makamı olarak not edildiğini belirtmiştir (Korkmaz, 2018, 14).

Hafız Post: Hafız Post'un güfte mecmuasında **"**Fasl-ı Kürdi" başlığı altında bir bölüm mevcuttur ancak bu fasıldaki eserlerin hiçbiri günümüze ulaşamamıştır (Doğrusöz, 1993, 246).

Dimitri Kantemir: Kantemir Kürdi makamının dügâh perdesinin üzerindeki nihavend perdesinden elde edildiğini belirtmiştir. Makam rast perdesi ile seyre başlayarak dügâh, nihavend, çargâh, neva, hüseyni ve acem ile gerdaniyeye varır, sonra acem perdesi

[149] Hossein Alizadeh'in tar icrası ile İran destgah yapılarını eğitsel amaçlı kaydettiği ve "Radif Navazi – Radif of Mirza Abdollah" isimli albümünde "Bayat-e Kurd Deramed-e Aval" eserinin başlangıç bölümü notaya alındı (Alizadeh, 1991).
[150] Söz konusu Muğam ve şubeye ait birçok icra örneğinde hüseyni perdesini merkezleştiren kalıp ezgiler görülebilmektedir.
[151] Bu murabbanın notası Hakan Cevher'in transkripsiyonunda mevcuttur (Cevher, 1995, 178). Öte yandan bu murabbanın güftesinde cinaslı mani bulunması yörede okunan hoyratları akıllara getirmektedir.

üzerinden rast perdesine kadar düşerek dügâh perdesinde karar eder.[152] Bu anlamda Kantemiroğlu'nun aşağıdaki tarifi Kürdi makamı ile ilgili detaylı bilgi veren ilk tarif olarak da yorumlanabilir:

"Bilmiş ol ki Kürdi makamının kararı, öteki makamların kararına benzemez. Her ne kadar, Dügah perdesinde karar kılıp dinlenirse de, Nihavend perdesini öyle titretir ki, Nihavend perdesi, neredeyse, Dügah perdesiyle bir olur" (Tura, 2001, 71, 72).

Kantemir'in notaya aldığı Kürdi makamına ait altı adet saz eserinin dört tanesi nihavend perdesini hiç kullanmazken, diğer ikisinin ise sadece karar hareketinde nihavend perdesini ve diğer kısımlarda segah perdesini kullanmaları ilgi çekici bir durumdur.

Nayi Osman Dede: Rabt-ı Tabirat-ı Musiki adlı eserde kürdi perdesi henüz tanımlanmamıştır.[153] Kürdi adı makam, şube ya da terkipler içerisinde de yoktur (Erguner, 1991, 62, 66, 70, 71). Ancak terkipler arasında "Hüseyni-Kürdi" makamına rastlanmaktadır.[154] Bu terkip söz konusu iki makamın benzerliğine ya da geçişkenliğine bir işaret olarak yorumlanabilir.

Kyrillos Marmarinos: Marmarinos'ta Kürdi makamının, hüseyni perdesi ile başladığı ve daha sonra neva, çargah ve nihavend perdeleri ile dügah perdesinde karar ettiği belirtilmiştir (Popescu-Judetz ve Sirli, 2000, 111). Ayrıca "Hüseyni" makamını andıran Hüseyni-Kürdi makamının tarifi de şu şekildedir: **"**Hüseyni-Kürdi makamı hüseyni perdesinden başlayıp dügaha iner, oradan da rast perdesine düşer ve yukarı hareket ederek dügahta biter**"** (Popescu-Judets ve Sirli, 2000, 109). Marmarinos ayrıca günümüzdeki tarifler ile örtüşecek şekilde "Acemkürdi" makamını ve teori kaynaklarında çok nadir bulunan "Bayzan Kürdi" makamını tarif etmiştir (Popescu-Judets ve Sirli, 2000, 111, 112).

Kemani Hızır Ağa: Hızır Ağa'da "Neğam-ı Kürdi" şeklinde adlandırılan makamın tarifi şu şekildedir: "Neğam-ı kürdi dahi oldur ki hüseyni gösterip badehü neva ve çargah ve kürdi nimi ile dügah ve rastı dahi göstere ve perde-i dügahta karar ide." Muhayyerkürdi makamının ilk tariflerinden biri de Hızır Ağa'da bulunmaktadır [155] (Tekin, 2015, 153, 173).

Kevseri Efendi: Kevseri mecmuasında Kantemir'in notaya aldığı Kürdi makamına ait altı adet saz eserine ilave olarak beş saz eseri daha bulunmaktadır. Bu saz eserlerinin büyük bir çoğunluğunda nihavend veya kürdi perdeleri yoktur. Bu ilgi çekici durumu Ekinci de Kürdi makamı ile ilgili eserlerin açıklama bölümlerine not olarak düşmüştür (Ekinci, 2016, 108).

Tanburi Artin: Artin'de kürdi perdesi ile dügâhta karar eden "Kürdi" takılı makamların sayısında artış gözlemlenmektedir (Örn: Acemkürdi, Hüseynikürdi, Aşirankürdi, Gerdaniyekürdi**,** Bayzankürdi). Kürdi takılı makam tariflerinin hepsinin karar hareketlerinde kürdi perdesi üzerinden dügâhta kalış söz konusudur (Popescu-Judetz, 2002, 33, 34, 41, 49, 55). Artin'in tariflerinde kürdi perdesinin, "Kürdi" takılı

[152] Kantemir'de Kürdi makamı haricinde nihavend perdesini kullanarak dügâhta karar eden makam yoktur. Bir başka deyişle sonu "Kürdi" takısı ile biten makamlar bulunmamaktadır.(Sadece Saba makamında zemzeme ile bitişten bahsetmiştir.)
[153] Hızır Ağa ve Nasır Dede'de ise kürdi perdesi görülmektedir.
[154] Kutluğ'a göre bu makamdan günümüze eser ulaşmamıştır (Kutluğ, 2000, 495).
[155] Hızır Ağa'nın tariflerinde nihavend perdesi yerine kürdi perdesinin kullanılması önemli bir detaydır.

makamlarda segâh perdesinin yerini almakta olduğu oldukça açık bir biçimde görülebilmektedir.

Esseyid Mehmed Emin: Kürdi makamının Necid Hüseyni gibi başladığını, tiz bölgede sünbüle perdesiyle muhayyer perdesine uğradığını, daha sonra karara inerken kürdiden rasta düştüğünü ve son olarak kürdi perdesi üzerinden dügâhta karar kıldığını belirtmiştir. Eserde ayrıca Kürdi, Acemkürdi, Şehnazkürdi ve Kürdiaşiran, makamlarının tarifleri mevcuttur (Mehmed Emin, 2016, 18).

Abdülbaki Nasır Dede: Nasır Dede'de Gerdaniyekürdi, Hisarkürdi, Hüseynikürdi, Nevakürdi ve ayrıca sonu "Zemzeme" takısı ile biten bazı makamların tarifi bulunmakla beraber, Kürdi makamı tarifi ise şu şekildedir: **"**Nevruz yaparak başlayıp çargâh perdesine gelince, dönüp Nihavend yapmaya başlayıp onun karar yeri olan rast perdesine geldiğinde bir dügâh perdesi gösterip orada karar verir. Bunun da sonrakilerin buluşu olması uygundur" (Tura, 2006, 52, 57, 77). Nasır dede'nin bu tarifi yine aynı eserdeki Nevruz makamı tarifi gereği, günümüzün "Acemkürdi" makam yapısını anımsatmaktadır.

Haşim Bey: "Önce rast, dügâh, nihavend, çargâh, neva, hüseyni, acem, gerdaniye, muhayyer, tiz segâh, tiz çargâha kadar çıkıp sonra bu üslup üzere yine rasta kadar inip tekrar kürdi perdesi ile dügahda karar eder" (Yalçın, 2016, 173). Haşim Bey ayrıca Saba-Zemzeme, Neva-Kürdi, Acem-Kürdi, Zevk-i Tarab ve Muhayyer-Kürdi gibi benzer makamların tariflerini de vermiştir.[156]

Panayiotes Kiltzanides: Kiltzanides'e göre Kürdi makamı ezgisel harekete hüseyni ve neva perdeleri civarında başlar, saba geçkisi yapar ve genellikle segâh perdesini kullanıp sadece karara giderken nim kürdi perdesi üzerinden dügâhta karar eder (Pappas, 1997, 38). Yazar ayrıca Muhayyerkürdi, Acemkürdi, Zavilkürdi, Bayzankürdi ve Hüseynikürdi makamlarının tariflerini de aktarmıştır.

Tanburi Cemil Bey: Rehber-i Musiki eserinde Kürdi makamına ait herhangi bir tarif bulunmamakla birlikte, Saba-Zemzeme, Acemkürdi, Muhayyerkürdî makamlarının açıklamaları bulunmaktadır (Cemil, 1993, 64, 65).

Rauf Yekta: Rauf Yekta'nın *La Musique Turce* eserinde tariflerini ve örnek seyirlerini verdiği otuz makam içerisinde Kürdi makamı yoktur. Ancak eserin "Türklerde Musiki Tarihine Bir Bakış" başlıklı bölümünde Şehzade Korkut'a isnat edilen Kürdi Peşrev'in notasını vermiştir. Bu peşrevin altına eklediği dipnot şu şekildedir: "Bu makam *Hüseyni* makamından başka bir şey değildir. Fakat Kürtler bunu çok sık kullandıkları için onlara has şekli taklit ederek *Kürdî* ismi verilmiştir" (Rauf Yekta Bey, 1986, 51).

Kazım Uz: "Güçlüsü neva, durağı dügâh olan ve segâh yerine kürdili özaşıtı kullanan makam" (Uz, 1964, 39).

Hüseyin Sadettin Arel: Arel'e göre çıkıcı bir makam olan Kürdi makamı, kürdi dörtlüsü ve buselik beşlisinin birleşiminden oluşur ve neva perdesi bu makamın güçlüsü konumundadır (Akdoğu, 1991, 46).

Suphi Ezgi: Ezgi'nin Kürdi makamı tarifi Sadettin Arel ile aynıdır. Ezgi ayrıca makamı örneklemek için Hafız Rıfat'a ait bir bestenin notasını eklemiştir (Ezgi, 1936, 84-86).

[156] Haşim Bey'in Kürdi makamı tarif ederken hem nihavend hem de kürdi perdesini kullanmış olması ilginç bir detaydır.

Ekrem Karadeniz: Karadeniz'e göre Kürdi makamı çoğunlukla neva ve hüseyni perdelerinden başlar ve kürdi perdesi üzerinden dügâhta karar eder. Bu makam başlangıçta hüseyni ve çargâh perdelerinde kısa duruşlar yapar. Karadeniz makama örnek olarak Hacı Faik Bey'in[157] bir ağır semaisinin notasını eklemiştir (Karadeniz, 2013, 104, 374).

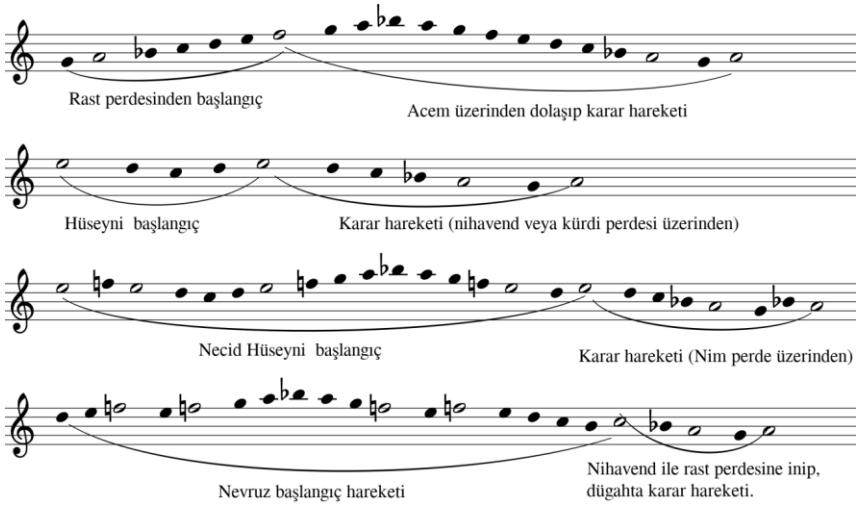
Kemal İlerici: Kemal İlerici Kürdi makamını açıklarken bu makamın Hüseyni makamı ile olan münasebetine vurgu yapmıştır. "Gerçekte Kürdi ikinci ve altıncı dereceleri küçültülmüş ana diziden oluşur" (İlerici, 1981, 63-67).

Yakup Fikret Kutluğ: Kutluğ'a göre Kürdi makamı kürdi dörtlüsü ve buselik beşlisinin birleşiminden oluşur ve bu makamdan günümüze çok az sayıda eser ulaşmıştır. (Kutluğ, 2000, 160).

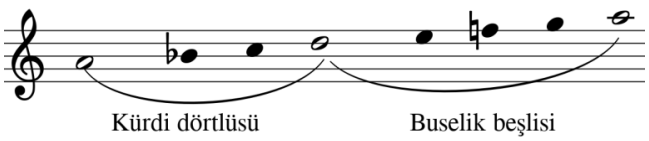
İsmail Hakkı Özkan: Özkan da makamı kürdi dörtlüsü ve buselik beşlisinin birleşiminden oluştuğunu belirtirken dörtlü ve beşlinin yer değiştirebileceğini de eklemiştir. Özkan ayrıca Hafız Rıfat'ın bir bestesinin[158] notasını da aynı kısma eklemiştir (Özkan, 2011, 133-137).

Aşağıda 17.-19. yüzyıllar arası teori kaynaklarındaki Kürdi makamı tariflerine ait ezgisel katmanlar temsili olarak aktarılmıştır (Görsel 14), Görsel 15'te ise aynı makamın Arel-Ezgi sistemindeki karşılığı verilmiştir:

Görsel 14. 17. - 19.yy arası teori kaynaklarında Kürdi makamının temsili ezgi katmanları.



Görsel 15. Arel-Ezgi sisteminde ve 20.yy nazariyatında "Kürdi" makamının algısı.



[157] Ekrem Karadeniz'in hüseyni perdesine vurgu yapması dikkat çekicidir. Ayıca örnek olarak verdiği beste de hüseyni perdesinden başlayan bir seyir yapısı içerisinde olup, karar hareketi haricinde hep segâh perdesinin kullanıldığı görülür.

[158] Özkan'ın eklediği nota Suphi Ezgi'ninkinden bir hayli farklıdır. Özkan'ın eklediği nüshada hüseyni perdesinin merkezleştiği, karar hareketinin dışında kürdi yerine çoğunlukla segâh perdesini kullanıldığı göze çarpmaktadır.

Kürdi makamının 20.yy'a kadar olan tariflerinde neva perdesine herhangi bir vurgu yapılmamıştır, bu perde yerine hüseyni perdesinin merkezi bir işlev üstlendiği dikkat çekmektedir. Ancak Rauf Yekta ile beraber dörtlü ve beşliler üzerine kurulu makam anlatımı yöntemi kullanılmaya başlandıktan sonra, teorik olarak oluşturulmuş kürdi dörtlüsü sebebiyle makamın temel perdelerinden biri olan "hüseyni" perdesi teori kaynaklarında önemini kaybetmiş, bunun yerine dörtlü ve beşlinin birleşim noktasındaki "neva" perdesine önem atfedilmeye başlanmıştır.

Kürdi makamına ait elimizdeki en eski sözlü eser olma ihtimali bulunan ve bestesi Diyarbekir'li Çuvaldızzade İsmail Çelebi'ye ait Ali Ufki'den alınan bir murabbanın notası ile Kantemir ve Kevseri vasıtası ile günümüze ulaşabilmiş "Kürdi" makamı nota örneklerindeki makam yapısını temsil eden ezgisel hareketler şu şekilde özetlenebilir:

Görsel 1. 17-18.yy Repertuvarında Kürdi Makamının Temsili Ezgi Katmanları.



Kürdi makamında hüseyni perdesi merkezli başlangıç ezgisel hareketler



Kürdi makamında muhayyer ve hüseyni perdesi merkezli gelişme bölgesi ezgisel hareketler



Kürdi makamında dügah perdesi merkezli karar bölgesi ezgisel hareketler

SONUÇ VE KÜRDİ MAKAMI İLE İLGİLİ GENEL YORUM

Nazariyat kaynaklarında Kürdi makamı olarak isimlendirilen yapının Hüseyni makamı ile ilişkisi takriben 17.yy'dan itibaren takip edilebilmektedir. 17.yy kaynaklarından itibaren Kürdi makamı kürdi veya nihavend gibi perdelerin kullanımıyla açıklanmaktaysa da, repertuvar kaynaklarında elimize ulaşan eserlere göre makamın Hüseyni ile ilişkisinin hem ezgisel kalıplar hem de kullanılan perdeler aracılığıyla devam ettiği görülmektedir. 19.yy'a doğru ise Kürdi makamının ve eklemlendiği diğer makamların Hüseyni'den farklı bir yöne doğru evrildiği hem nazariyat kaynakları hem de nota kaynakları açısından tespit edilebilmektedir. Kürdi makamının bu dönem itibariyle temsili, Muhayyerkürdi, Acemkürdi gibi makamlar aracılığıyla sağlanmaktadır.

Oysaki yerel repertuvarlara Diyarbekir'i merkez alacak bir biçimde baktığımız zaman durumun farklı olduğu söylenebilir. Söz konusu yerel repertuvarlarda Kürdi makamının Hüseyni makamı ile bağı sadece Hüseyni makamının ezgisel kalıplarının ve perdelerinin müşterek kullanımı ile sınırlı kalmamakta, Kürdi makamı aracılığıyla Gülizar ve Muhayyer gibi makamlar ile de bir ortaklık da kurulmaktadır. Bu durum Diyarbekir, Harput, Urfa, Kerkük ve hatta Azerbaycan, İran ve Irak makam kültürlerinde de takip edilebilmektedir. 17.yy'a dair makam kaynaklarına yansımış ve sonrasında kültürel değişimin etkisiyle hususiyetinde değişim yaşanmış gibi görünen bir makamın kentli müzik geleneklerinde halen korunuyor olması, Anadolu'daki makam kültürünün aktarım gücüne dair önemli bir örnektir.

Diğer yandan makamın yapısı ya da adlandırılmasına dair kültürel etkenler dikkate alındığında "Kürdi" terimi, makam müziği coğrafyasının içerdiği çok kültürlü

yaşantıyı açıklayıcı bir örnek olarak düşünülebilir.[159] "Kürdi" kelimesi "Kürt biçimi" anlamına gelmektedir (Demirel, 2019, 312). Bu bilgiden yola çıkarak makam müziği terminolojisi açısından Kürdi makamının bir çeşit "Kürt havası" anlamına geldiği düşünülebilir. Zira çalışmamızın odaklandığı kentli makam gelenekleri hakkında görüşlerine başvurulan kişilere göre yerel gelenekte "Kürdi" terimi, dengbejlerin okudukları kelamlara benzer ezgisel kalıpları kullanan makamlar için kullanılmaktadır. Urfa, Harput ve Diyarbekir müzik geleneklerini bir çeşit "kentli" ve "üst kültür" müziği olarak nitelendirir ve bu şehirlerin eski zamanlardaki çok kültürlü yaşantısını da hesaba katarsak, "Kürdi" tabirinin kullanılma sebebinin, bu kentli kültürel dokunun Kürt Dengbejlerin yansıttığı müzik kültürü ile ilişkisi üzerinden açıklanabilmesi daha kolay olabilmektedir.[160] Görüşlerimize paralel biçimde Rauf Yekta da Kürtlerin Hüseyni makamını çok kullandıkları için eskiden bu makama "Kürdi" denildiğini belirtmiştir. Ayrıca Azerbaycan, İran ve Irak gibi Kürtler ile benzer coğrafyalarda yaşayan ve makam müziği açısından köklü geleneklere sahip yörelerde de benzer ezgisel kalıpların "Kürdi" olarak adlandırılması, gezgin dengbejlerin komşu coğrafyalar ile sağladıkları kültürel etkileşiminin bir sonucu olarak düşünülebilir.

KAYNAKÇA

Akdoğu, O. (1991). *Türk Mûsıkîsi Nazariyatı Dersleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Alizadeh, H. (1991). *Radif of Mirza Abdollah [CD]*. Tahran: Mahoor Records.

Bashir, M. (1971). *Iraq: Ud Classique Arabe [LP]*. Taqsîm En Maqâm Kurdî. Fransa: Radio France.

Bayraktarkatal, M. E. ve Güray, C. (2021). Makamın Yapıtaşı. *Anadolu Ve komşu Coğrafyalarda Makam Atlası* içinde . Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Beysanoğlu, Ş., Turhan, S. ve Dökmetaş, K. (1996). *Diyarbakır Musikî Folkloru*. Ankara: Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sanat Yayınları.

Bostancı, Y. (2021, Mart).

Can, M. C. ve Levendoğlu, N. O. (2002). Geleneksel Türk Sanat Müziği Terminolojisinde Çok Kültürlü Unsurlar. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, *22*(3).

Cemil, T. (1993). *Rehber-i Mûsıkî*. (M. H. Cevher, Çev.)Ege Üniversitesi Devlet Türk Mûsıkîsi Konservatuvarı. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Cevher, H. (1995). *Ali Ufkî Bey ve Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz(Transkripsiyon, İnceleme)*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Demirel, S. (2019). *Türkçe Telaffuz Sözlüğü*. Ankara: Radyo ve Televizyon Üst Kurulu. https://www.rtuk.gov.tr/assets/Icerik/BilgiMerkezi/TeleffuzSozlugu/telaffuz-sozlugu-serhat-demirel.pdf adresinden erişildi.

Doğrusöz, N. (1993). *Hafiz Post Güfte Mecmuası*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Istanbul.

[159] Bu hususta "Geleneksel Türk Sanat Müziği Terminolojisinde Çok Kültürlü Unsurlar" başlıklı açıklayıcı bir makale bulunmaktadır (Can ve Levendoğlu, 2002).

[160] Bu manada "Karagöz Havaları" içersindeki Acem, Kürt, Arnavut vs. karakterler ve bu karakterler ile özdeşleşmiş müzikler güzel bir örnek teşkil etmektedir.

Ekici, S. (2009). *Elazığ Harput Müziği*. Ankara: Akçağ Basım Yayım.

Ekinci, M. U. (2016). *Kevserî Mecmûası: 18. Yüzyıl Saz Müziği Külliyatı*. İstanbul: Osmalı Dönemi Müzigi Uygulama Arastırma Merkezi (OMAR) : Pan Yayıncılık.

Erguner, S. (1991). *Kutb-ı Nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Ta'bîrât-ı Mûsıki*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İslam Medeniyeti ve Sosyal Bilimler Ana Bilim Dalı, İstanbul.

Ezgi, S. (1936). *Nazari Ve Ameli Türk Musikisi* (C. 3. cilt). İstanbul: İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı.

Farhat, H. (1990). *The Dastgāh Concept In Persian Music*. Cambridge Studies in Ethnomusicology. Cambridge [England] ; New York: Cambridge University Press.

Güç, K. (2019). *Kerkük Hoyratları Ve Melodik Kalıpları Üzerine Bir İnceleme*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Ana Bilim Dalı, Erzurum.

Işıktaş, B. (2018). *Peygamber'in Dahi Torunu Şerif Muhiddin Targan: Modernleşme, Bireyselleşme, Virtüozite*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

İlerici, K. (1981). *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

Karadeniz, M. E. (2013). *Türk Musikisinin Nazariye Ve Esasları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Korkmaz, H. (2018). *Mûsikî'nin Diyârbekri*. Diyarbakır: Kayapınar Belediyesi Kültür Yayınları.

Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Mehmed Emin, E. (2016). *Der-Beyân-ı Kavâ'id-i Nağme-i Perde'-i Tanbur*. (Y. Daloğlu, Çev.). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Memişoğlu, F. (1988). *Harput Âhengi*. Elazığ: Elazığ Kültür Ve Tanıtma Vakfı Yayınları.

Mohammadi, M. (2017). *Modal Modernities: Formations of Persian Classical Music and the Recording of a National Tradition*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Utrecht University, Utrecht.

Özbek, M. (1994). *Folklor ve Türkülerimiz*. Istanbul: Ötüken Neşriyat.

Özbek, M. (2014). *Türk Halk Müziği El Kitabı I. Terim Sözlüğü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Özbek, M. (2021, Mart).

Özkan, İ. H. (2011). *Türk Mûsikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Pappas, M. (1997). *Kiltzanidis'in Kitabı*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Popescu-Judetz, E. (2002). *Tanburî Küçük Artin: A Musical Treatise Of The Eighteenth Century*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Popescu-Judetz, E. ve Sirli, A. A. (2000). *Sources of 18th-Century Music: Panayiotes Chalathzoglou [i.e. Chalatzoglou] and Kyrillos Marmarinos' Comparative Treatises On Secular Cusic*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Rauf Yekta Bey. (1986). *Türk Musikisi*. (O. Nasuhioğlu, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Rezaei, A. (2019). *Eski Ve Yeni İran Makam Müziğinin Karşılaştırmalı İncelemesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Müzikoloji Anabilim Dalı, İstanbul.

Soysal, F. (2012). *Rast Muğamı Çerçevesinde Azerbaycan Muğam Kavramı*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İlahiyat Ana Bilim Dalı, İstanbul.

Sunguroğlu, İ. (2013). *Harput Yollarında* (C. 2.). İstanbul: İşaret Yayınları.

Tekin, A. (2015). *Türk Mûsikîsinde Nağmeler ve Makamlar: Kemânî Hızır Ağa'nın Tefhimü'l Makamât fî Tevlîdi'n Nagamât İsimli Edvâr'ı Örneğinde 18. Yüzyıl Mûsikîsi*. İstanbul: Büyüyenay Yayınları.

Tura, Y. (2001). *Kantemiroğlu: Kitabu'ilmi'l-musiki'ala vechi'l-hurufat—Mûsikîyi harflerle tesbît ve icrâ ilminin kitabı* (1. baskı., C. 1). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tura, Y. (2006). *Nâsır Abdülbâkî Dede: İnceleme ve Gerçeği Araştırma (Tedkîk ü Tahkîk)*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Turhan, S. ve Taşbilek, Şemsettin. (2009). *Elazığ-Harput Havaları*. Elazığ: Elezığ Belediyesi Kültür Yayınları.

Uz, K. (1964). *Musiki Istılâhatı*. Ankara: Küğ Yayını.

Üçer, M. (2020, Kasım).

Yalçın, G. (2016). *19. Yüzyıl Türk Musikisinde Hâşim Bey Mecmuası: Birinci Bölüm: Edvâr*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

Yoldaş, H. (2021, Şubat).

Toru Takemitsu'nun "Voice" Eseri Üzerinden Genişletilmiş Flüt Tekniklerine Bir Bakış

A Review of Extended Flute's Techniques among Toru Takemitsu's Composition of "Voice"

Öğr. Elm. Merve ÇOKAMAY

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Devlet Konservatuarı

ytmhmerve@hotmail.com

Özet

Organoloji tarihine bakıldığında flüt, yapısal olarak en çok değişim geçiren çalgılardan biri olmuştur. Tarihsel kaynaklara göre ilk flütlerin kemik ya da tahtadan olduğu varsayımına bakıldığında günümüzdeki çağdaş flütün yapısal değişimleri oldukça net görülmektedir. Flütteki yapısal değişiklikler, farklı icra tekniklerinin de denenmesine ve uygulanmasına yol açmıştır. Yeni müzik akımının getirdikleri ile beraber sesin efektif bir araç olarak kullanıldığı flüt eserlerinin icrasında klasik icra tekniklerinin yanı sıra farklı çalım yöntemleri de kullanılmıştır. Bu eserlerden biri olan "Voice" adlı solo flüt eseri, Japon besteci Toru Takemitsu (1930-1996) tarafından bestelenmiştir. Oldukça güç pasajların olduğu eser, genişletilmiş flüt icra tekniklerinin kullanımını gerektirmektedir. Bu çalışmada 20. yüzyıl flüt müziğinde önemli bir yere sahip olan ve halen günümüzde de konser programlarında yer alan Toru Takemitsu'nun "Voice" adlı eserindeki genişletilmiş flüt teknikleri incelenmiştir. Yapılan incelemede klasik flüt icra teknikleri ve notasyonunun yanında, nefes seslerinin farklı kullanımları, alternatif parmak pozisyonları, speaking (konuşma), singing (şarkılama) çeyrek sesler, multifonik (çoklu sesler), kurbağa dili (flutter tongue), tongue ram, slap tongue, jet whistle, bamboo tone, bisbigliando, glissando (ses kaydırması), pitch bending (ses bükülmesi) gibi genişletilmiş flüt teknikleri kullanıldığı tespit edilmiştir. İnceleme sonucu tespit edilen flüt tekniklerinin 20. ve 21. yüzyıl flüt müziğinde sıkça kullanılan teknikler olduğu belirlenmiştir. Yapılan bu çalışmaile, flüt öğrencileri ve icracılarına, ayrıca yeni tekniklerle flüt müziği yazmak isteyen bestecilere farklı bir bakış açısı kazandırılabilir ve flüt eğitiminde kullanımı için bir kaynak oluşturabilir.

Anahtar Kelimeler: *Flüt, 20. Yüzyıl Müziği, Genişletilmiş Flüt Teknikleri.*

Abstract

When looking at the history of Organology, flute was one of the instruments which has mostly changed structurally. According to historical resources, when seeing the conjecture of that initial flutes were made from bone or wood, structural changing of modern flute is seen clearly. Structural changing of flutes leaded trying and implementing of different performance techniques. Within the contribution of new music movement, both classic perform techniques and playing methods were used to perform of flute compositions which voice is used as effective facility. The solo flute composition "Voice", which is the one of these compositions, was composed by Toru Takemitsu (1930-1996), Japanese composer. The composition, which has very difficult passages, requires the use of the extended flute performance techniques. In this study, extended flute techniques in "Voice" of Toru Takemitsu's composition, which is important on 20th Century flute music and in current concert programmes, were investigated. In this review, usage of enhanced flute techniques was determined as alternative fingerings, speaking, singing, quarter tones, multiphonic, flutter tongue, tongue ram, slap tongue, jet whistle, bamboo tone, bisbigliando, glissando, pitch bending, besides classical flute performance techniques and notation, different uses of breath sounds. It has been determined that the flute techniques investigated as a result of the examination are frequently used in the 20th and 21st century flute music. This study can provide a different perspective to flute students and performers, as well as composers who want to compose flute music with new techniques, and can be a resource for their use in flute training.

Keywords: *Flute, 20th Century Music, Extended Flute Techniques.*

GİRİŞ

20. yüzyıl, bir önceki yüzyıldaki bilimsel, endüstriyel ve kültürel gelişimlerin ardından bir çok yeniliğe sahne olmuştur. Doğal olaraktır ki bu gelişimler güzel sanatların her alanında olduğu gibi müzik sanatının üretimine ve icrasına da yansımıştır. Çalgılardaki teknik ve yapısal özelliklerin arttırılması aynı zamanda çeşitli icra tekniklerinin de ortaya çıkmasına olanak sağlamış ve *yeni müzik (new music)* olarak adlandırılan tür kapsamında yeni eserlerin bestelenmesine imkan tanımıştır. Üflemeli çalgılar arasında ses genişliği ve ses tınısı olarak önemli bir yere sahip olan flüt için de alışılmış klasik icra tekniklerinden farklı olarak yeni tekniklerin kullanıldığı (ya da denendiği) eserler bestelenmiştir. Nefes, dudak, dil, söz, çalgı, parmak gibi kombinasyonların birleşimden oluşan ve sesin efektif olarak kullanıldığı bu tekniklerin uygulanmasında besteci çoğunlukla icracıyı yönlendiren notlara yer vermiştir. Bazı bestecilerin herhangi bir not yazmayıp, bestelenen müziği icracının insiyatifine bıraktığı durumlar da olmuştur. İster bestecinin ister icracının kontrolünde yazılan bir müzik olsun, her durumda bu yeni tekniklerin, çalgının teknik sınırlarını zorlaması adına ve gelecekte yaratılmak istenen müziğe giden yolda önemli bir adım olacağı şüphesizdir.

> *"Çalgısal tekniklerin ve yeni ses kaynaklarının gelişimi, yeni yazım ve çalım tekniklerini de beraberinde getirmiştir. Bu dönemde yaşayan besteciler eserlerinde çalgılardan o ana kadar var olan tınıların dışında farklı tınılar ve renkler elde etme arayışına girmiş, bir grup besteci de geçmişten gelen mirası ret ederek elektronik tekniklerle geliştirilmiş yeni çalgıların yapımına ve bu çalgılardan farklı sesler elde etme çabasına girmişlerdir. Yeni çalgılar yaratma fikri bir yana var olan çalgılardan yeni tınılar elde etme çabası, beraberinde klasik notalamadan farklı bir notalama biçiminin ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir. Bu dönemde, yeniyi arama ve bulunan yenilikleri uygulama sadece besteciler tarafından değil aynı zamanda birçok solist çalgıcının kendi çalgısının ses kabiliyetini belirleme ve keşfetmesiyle de en yüksek seviyelerine ulaşmıştır"* (Cebe, 2014: 173).

Müzik literatüründe genişletilmiş teknikler (extended techniques) olarak adlandırılan yukarıda bahsi geçen teknikler, çalgının ses kapasitesinin doğrudan kullanımı dışında sesin efektif üretimini sağlayacak her türlü tekniği kapsamaktadır. Bu teknikleri kullanan eserler veren bestecilerden biri de 20.yüzyıl müziğinin avantgarde temsilcilerinden olan Toru Takemitsu (1930- 1996)'dur.

'Japon besteci Takemitsu, kendine has üslubuyla 20. yüzyılın en çizgi dışı bestecilerinden olarak kabul edilir. Otodidaktik bir besteci olan Takemitsu'nun ilk eserlerinde Fransız ekolünün etkileri açıkça görülmektedir. Müzik stili olgunlaştıkça kişiselleşen bestecilik dilini Japon müzik mirasıyla daha da çok birleştirmiştir. Bu birleşim Takemitsu'yu Asyalı besteciler arasında öne çıkartmıştır' (Robinson, 2011: 2).

Takemitsu'nun müzikal dili *"ses ve sessizlik arasındaki eşiğin üzerinde"* olarak tanımlanabilir. Müziğinin genel karakteri yumuşak bir şekilde başlayıp ardından yavaş bir şekilde solmaya başlar ve devamında müzikal hareketlerin eşliğinde sessizliğe bürünür. Takemitsu'nun müziği karanlığın içinde doğup tekrar karanlığın içinde sona erer gibi debelirtilebilir (Koozin'den Aktaran Oyan, 2019: 1508).

Toru Takemitsu'nun eserleri arasında *Voice (1971), Air (1995), and Itinerant: In Memory of Isamu Noguchi (1989)* adlı solo flüt parçaları, flüt edebiyatında önemli bir yer teşkil eder: Özellikle Voice, çeyrek tonlar (quarter tones), glissando (ses kaydırma), çoklu sesler (multiphonics), alternatif parmaklar pozisyonları (alternate fingerings), farklı nefes sesleri, tuş sesi (key clicks), konuşma ve şarkı söyleme (speaking, and singing) gibi birçok genişletilmiş teknikler içermektedir. Bu teknikler, icracı için virtüozite ve dayanıklılık gerektirir. Diğer çalışmalarında Takemitsu saf tonu, titreşen bir tonla karşılaştırmak için zaman zaman *"non vibrato"*yu işaret etmektedir. Bu tekniklerin tümü, 20. Yüzyıl Japon

müziğinin genelinde ve çoğunlukla avangard flüt repertuarında ortak olan bir özellik olan perdeli ve perdesiz sonoriteler arasındaki çizgiyi belirsiz hale getirmiştir (Gallagher, 2019: 15).

Bu çalışmada Toru Takemitsu'nun 1971 yılında solo flüt için yazdığı Voice eseri incelenerek genişletilmiş tekniklerin kullanımına yönelik bir değerlendirme yapılacaktır.

Toru Takemitsu'nun "Voice" Eseri Üzerinden Genişletilmiş Flüt Tekniklerinin İncelenmesi

Takemitsu'nun kompozisyon stilinde ses ve mekana dikkat çeken ve bestecinin tiyatro ve Fransız edebiyatına ilgisini gösteren en belirgin eseri Voice'dır. 8 Nisan 1971'de bestelenen eser İsviçreli flütçü Aurele Nicolet'e (1926- 2016) ithafen yazılmış ve iki ay sonra Tokyo'da ilk seslendirilmesi yapılmıştır (Frost, 2016: 40). Eser, bir çok flütisti etkilemiş, bu etki Nicolet'in *Pro musica nova* adlı flüt etütlerinin edisyonunda da geniş bir şekilde yer almıştır (Lane, 1979: 45). Solo flüt repertuarında sözlü metni birleştiren ilk parçalardan biri olarak görülebilecek olan Voice, Takemitsu'nun başından sonuna genişletilmiş teknikleri kullandığı ve geleneksel Japon müziği tınılarından faydalandığı solo flüt eseridir.

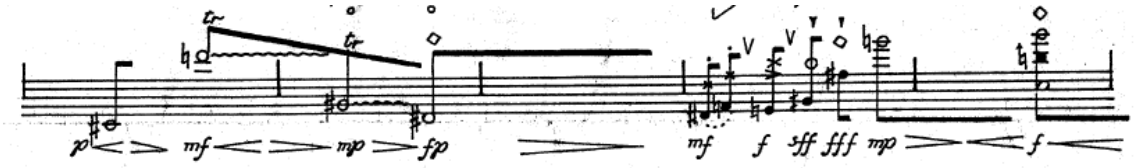
Debussy'nin Syrinx, Varese'in Density 21.5, Berio'nun Sequenza I eserlerinin ardından Takemitsu'nu Voice eseri, solo flüt repertuarının en önemli eserlerinden biri haline gelmiştir. Şiirsel dokuya sahip olan Voice, müzik ve bedensel hareketlerin kullanıldığı yenilikçi bir yapıya sahiptir. Takemitsu bu eserde, uzaysal notasyon (spatial notation) yoluyla icracıya yorum özgürlüğü vermektedir. Ölçünün olmamasından dolayı notaların hızlı çalınması için çeşitli olasılıkların önü açılır ve hatta birbirleriyle ilişkili olarak gruplandırılarak, her biri benzersiz bir performansla sonuçlanır.

Voice (1971), Shuzo Takiguchi'nin hem Fransızca hem de İngilizce bir şiirinden dizeleriyle geleneksel Japon tiyatrosunun unsurlarını birleştirir vegeleneksel bir Japon flütünün kullanımını gösterir. Takemitsu'nun hangi flütü taklit ederek kullandığı konusunda belirsizlik varsa da notasyon *Noh*[161] flütünü işaret eder (Robinson, 2011: 6).

Eserde öne çıkan ve dikkati çeken ilk müzikal unsurlar, nüans, crescendo-decrescendo gibi ses gürlüklerinin kullanımıdır. Müzikte sesin hafif- kuvvetli dengesi içindeki yorumunu sağlayan ses gürlüklerinin aşırı ve uç kullanımları, müziğin monotonluğunu önlemede ve canlı tutmada önemli bir figür olarak görülebilir. Öyle ki klasik nüans kullanımının ötesine geçerek ***pppp*** 'dan bir anda ***fff*** 'ye çıkan nüans değişimleri, ***fp, sfff***, gibi dinamikler, beraberinde besteci tarafından istenen ses belirsizliğini de sağlamaktadır. Bu ani ve icracıyı zorlayan nüans ve dinamik değişikliklerinin icrasında genişletilmiş tekniklerin kullanımı devreye girmektedir. Ses gürlüklerinin üretiminde nefes kullanımındaki aşırılık önemli bir yere sahiptir.

[161]Geleneksel Japon tiyatrosunun müziğinde kullanılan Noh flütü giriş müziği ve enstrümantal danslarda hem uyumlu hem de uyumsuz ritmik stillerde çalınır. Müziğin uyumsuz bölümlerde belli bir kalıp içinde doğaçlamada kullanılır. Aynı zamanda duyguyu artırmak veya genişletmek için söylenen metinle serbest ritimde de (ashirai) çalar. Flüt ve ilahinin ezgisi genellikle benzer bir forma sahip olmamasına rağmen, belirli bir ses ilişkisine de sahip değildir (Minagawa'dan Aktaran Robinson, 2011: 10).

Nota 1: Takemitsu'nun Voice Solo Flüt Eserinde Ses Gürlüklerinin Değişimi



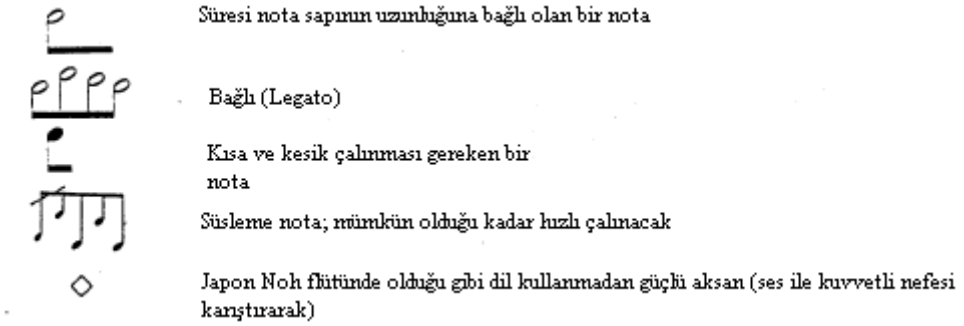
Takemitsu, Voice'ın notasının son sayfasında kullandığı genişletilmiş tekniklerin açıklamasına yer vermiştir. Bu açıklamaları da dörde ayırmıştır:

1. Normal Çalım
2. Tuşlara Parmak Vurma
3. Diğer Özel Açıklamalar
4. Zamanlama.

Açıklamaların alt başlıkları flüt için genişletilmiş icra tekniklerini simgeleri ile birlikte anlatan kısa bir kılavuz niteliğindedir. Çağdaş besteciler, genel olarak ya da eser içinde kendi istedikleri tekniklerin kullanımların icraya doğru yansıması için buna benzer açıklamalar yapmaktadırlar.

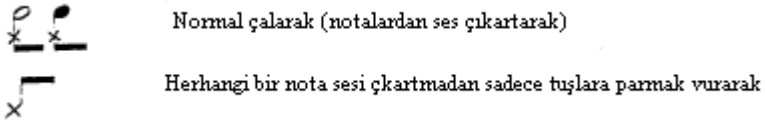
Normal çalım teknikleri beş başlık altında ele alınabilir.

Şekil 1: Takemitsu'nun Voice Solo Flüt Eserinde Normal Çalım Teknikleri Tablosu



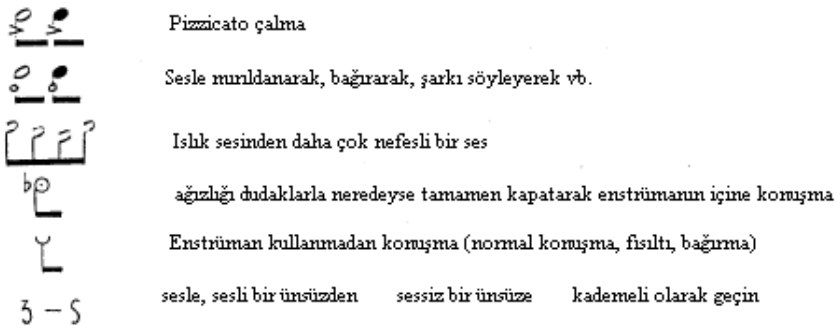
Tuşlara parmak vurma teknikleri iki başlık altında ele alınabilir.

Şekil 2: Takemitsu'nun Voice Solo Flüt Eserinde Tuşlara Parmak Vurma Teknikleri Tablosu



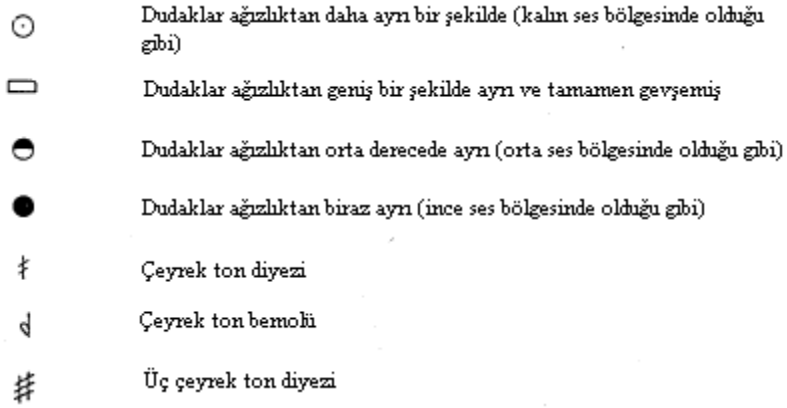
Diğer özel açıklamalara ait teknikler altı başlık altında ele alınabilir.

Şekil 3: Takemitsu'nun Voice Solo Flüt Eserinde Genişletilmiş Tekniklere Ait Açıklamalar



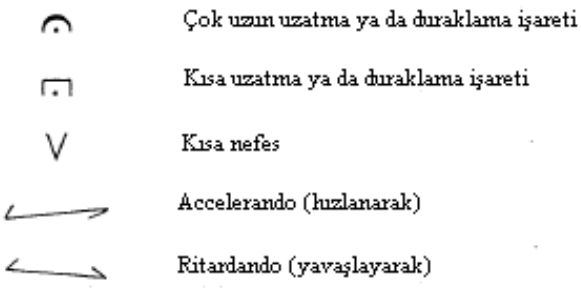
Yukarıdaki tekniklerin bazı kombinasyonlarının açıklamaları aşağıda yedi başlık altında belirtilmiştir. 'Bu eserde kullanılan multifonikler ve çeyrek tonların gösterimi, Bruno Bartolozzi[162]'nin 1967 yılında yazdığı *New Sounds for Woodwinds* kitabındaki notasyonlardan alınmıştır' (Robinson, 2011: 40).

Şekil 4: Takemitsu'nun Voice Solo Flüt Eserinde Multifonikler Ve Çeyrek Tonların Gösterimi



Zamanlamaya ait açıklamalar beş başlık altında ele alınabilir. Takemitsu'ya göre zamanlamada kullanılan *oranlı notasyon (proportional notation)*, mutlak sürelerin ve ritmik değerlerin kesin olarak verilmediği fakat göreceli (biraz da icracıya bağlı olarak) sürelerin önerildiği bir notasyondur. Bir ölçü yaklaşık 4,5 saniye sürmelidir.

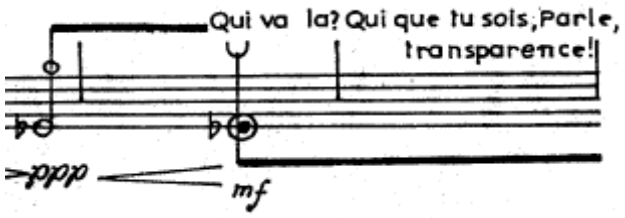
Şekil 5: Takemitsu'nun Voice Solo Flüt Eserinde Zamanlama İşaretlerinin Açıklamaları



[162] (1911- 1980) İtalyan besteci. Üflemeli çalgılar için genişletilmiş tekniklerin geliştirilmesinde önemli rol oynamıştır https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/music-history-composers-and-performers-biographies/bruno-bartolozzi (Erişim Tarihi: 01.06.2021)

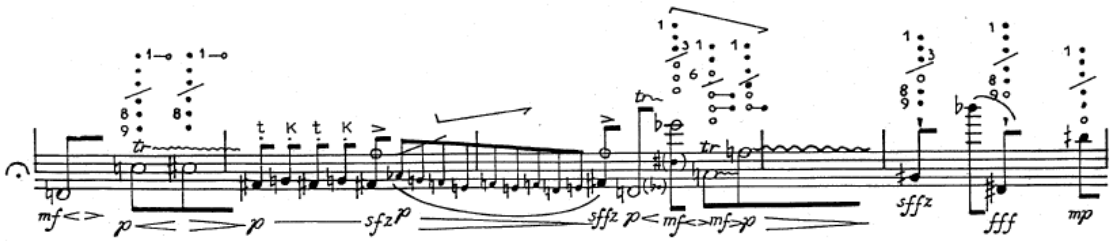
Eserde, icracıdan Shuzo Takiguchi'nin Handmade Proverbs adlı eserinden bir metni söylemesi istenmektedir: *"Qui va la? Qui cue tu sois, parle, transparence!* (Lane, 1979: 45).

Nota 2: Takemitsu'nun Voice Solo Flüt Eserinde Zamanlama İşaretlerinin Gösterimi



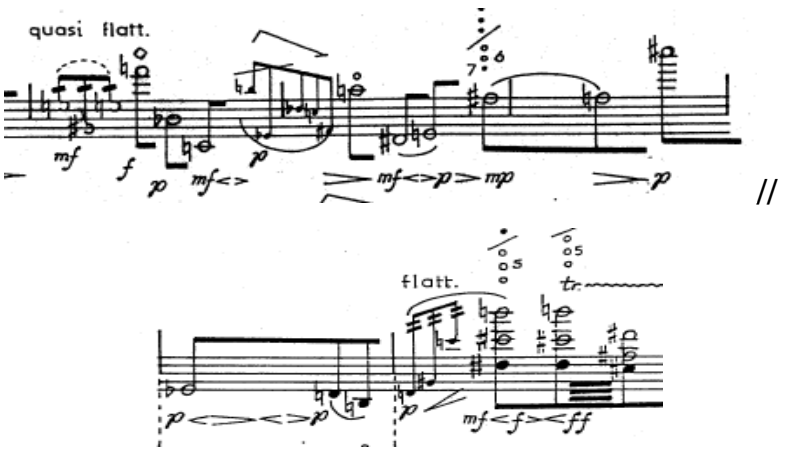
Flütte, parmağın pozisyonu, dudağın pozisyonu ve kullanılan flütün kalitesine (özellikle ağızlığın kalitesi) bağlı olarak iki ile beş arası notanın birlikte çalınabileceği çok geniş aralık ve renk alanına yayılmış binlerce ses kombinasyonu bulunmaktadır. Her parmak pozisyonu ile en az bir, genellikle üç ile altı arası değişebilen multifonik elde edilebilir (Ataman, 2016: 60). Takemitsu, belirlenmiş renk sesler ve tril'lerden oluşan multifoniklerin kullanımı için parmak pozisyonlarını da belirtmiştir. Parmak pozisyonlarının belirtilmesi eserin icrasını daha da kolaylaştırmaktadır.

Nota 3: Takemitsu'nun Voice Solo Flüt Eserinde Multifoniklerin Gösterimi



Kurbağa dili (flutter tonguing, flutter ya da flutterzunge, flatt.) 20. yüzyıl müziğinde en çok kullanılan efektlerinden biridir. İlk kullanımları Berlioz'a kadar uzanan bu tekniği, Bartok, Stravinsky, Hindemith gibi besteciler daha da yaygınlaşmıştır. Kurbağa dilinin icrası, tek bir notayla başlayabildiği gibi tek, çift, üç dil icrasıyla da gerçekleştirilebilir (Karcılıoğlu, 2011: 110). Voice eserinde de kurbağa dili oldukça etkin bir biçimde kullanılmıştır. Perdelere basarak, ses çıkartarak ya da çıkartmayarak yapılan kurbağa dili, dilin efektif kullanımıyla icracıyı zorlamaktadır.

Nota 4: Takemitsu'nun Voice Solo Flüt Eserinde Kurbağa Dilinin Gösterimi



Pizzicato, bir yaylı çalgılar icra tekniği olarak bilinse de flüt için genişletilmiş icra tekniklerinde de kullanılmaktadır. 'Flütte pizzicato, dil aracılığıyla *"te"* hecesini söyleyerek oluşturulur. Bu şekilde üflenen havanın çalgıya girmesi önlenir. Daha hızlı pizzicato için *"ke"* hecesi kullanılır. Böylece, ikili pizzicato *"teke-teke"*, üçlü pizzicato *"tekeke-tekeke"* heceleriyle oluşturulur. Bu pizzicato çeşidinde icracı zorlanabilir, nefes almada güçlük çekebilir. Bu anlamda bu tür pizzicato uzun süreli kullanılmaz ve tercih edilmez' (Tantsov ve Levin'den Aktaran Orujov, 2019: 484). Bunun yanı sıra *finger tapping* yani *parmakla perdelere vurma, tıklatma* gibi bir teknik de kullanılır. Pizzicato ve finger tapping teknikleri Voice eserinde genel olarak birlikte kullanılmıştır. Flütte ses malzemesinin perküsif olarak kullanıldığı en belirgin teknikler *pizzicato* ve *finger tapping* teknikleri olarak görülebilir.

Nota 5: Takemitsu'nun Voice Solo Flüt Eserinde Pizzicato ve Finger Tapping Gösterimleri

1. Örnek	2. Örnek	3. Örnek	4. Örnek
			

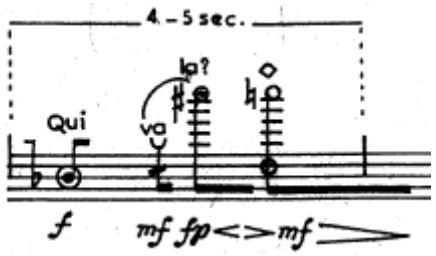
Tampere bir çalgı olarak kabul edilebilecek flüt, nefes, dil ve parmakların aracılığıyla mikrotonal pasajları çalabilir hale gelmektedir. Flütün mikrotonları seslendirebiliyor olması, 20. yüzyıl bestecilerinin de ilgisini çekmiş ve eserlerinde yer verilmesini sağlamıştır. Mikrotonların kolay icrası için açık perdeli flütler tercih edilmektedir. Parmakların perde deliklerini tam kapatmamasıyla ve üflenen havanın hafif ya da kuvvetli üflenmesiyle mikrotonlar rahatlıkla elde edilebilir. Mikrotonlar kromatik pasajlarda yer aldığında üretimleri daha kolay hale gelir. Voice eserinde de mikrotonal pasajlara yer verilmiştir. Bu pasajlar bir besteci için özellikle Doğu müziğinin tasviri için mükemmel bir ses malzemesi haline gelebilmektedir.

Nota 6: Takemitsu'nun Voice Solo Flüt Eserinde Mikrotonların Gösterimleri



Flütte birbirine yakın iki genişletilmiş *teknik whistle tones (ıslık ses)* ve *Jest Whistle (Jet ıslık)*'tır. Her iki teknikte de amaç hava, dil ve dudak aracılığıyla ıslık sesi üretmektir. Whistle tones (ıslık sesleri) yansıma efektini anımsatan her hangi bir parmak tutuşunun uygulanmasıyla olur. İnce ses bölgesinde daha etkindir. 'Jest Whistle (Jet ıslıkları) dudak ve ağızlık arasında üretilir. Dudakla ağızlığa baskı yapılır. Böylece havanın dışarıya kaçırılması engellenir, hava doğrudan flütün içine üflenir. Jet ıslıkları hava sesi çıkartırlar. Vahşi çığlıklardan yumuşağa başından sonuna kadar aynı kalitede süren tonlardır. Jet ıslıkları düzenli dil kullanımıyla artiküle edilir. Jet ıslıklarında dudaklarla ağızlık arasındaki açı sesi notaları ve tınıyı belirler. Jet ıslıkların icrasında önemli olan dört etken vardır: *Ağızlığın Açısı, Ağzın Sesli Harf Söyleme Şekli, Parmaklar ve Diyafram Baskısı*' (Seçkin, 2011: 27). Voice eserinde de yine Noh flüt geleneğini yansıtan ıslıklı pasajlar oldukça efektif bir şekilde kullanılmıştır.

Nota 7: Takemitsu'nun Voice Solo Flüt Eserinde Whistle Tones ve Jet Whistle Gösterimleri

1. Örnek	2. Örnek	3. Örnek
		

SONUÇ

Geçmişten günümüze flüt, teknik ve yapısal değişikliklerle bugünkü halini almış ve bir çok farklı müzik türünde kullanılmaktadır. Flüt mekanizmasındaki yenilikler ve değişiklikler, çalgının icra kabiliyetini ve ton üretimini de üst seviyede arttırmış, özellikle 20. yüzyılda çeşitli efektif icra yöntemlerinin denendiği ve yazıldığı eserleri de beraberinde getirmiştir. Bu eserlerden birisi olan "Voice", Toru Takemitsu'nun, flüt çalgısını geleneksel icra yöntemleri dışında kullandığı, çeşitli üfleme teknikleri geliştirdiği, efektif ses icrasına yoğunlaştığı, farklı parmak kombinasyonları ve en önemlisi sesin eğilip bükülebilen bir kavram olduğunu gösterdiği solo flüt için bestesidir. Japon geleneksel tiyatrosunun müziğinde kullanılan Noh flüt icrasının geniş bir tasviri olan Voice, icracıyı zorlayan bir eser olmasının yanında bestecisi tarafından esere eklenen açıklayıcı sembol tablosuyla bir o kadar da yönlendirici öğeleri barındırmaktadır. Yeni müziğin yönelimi bağlamında flüt icrasına getirdiği yenilikçi yaklaşımı ve flüt eğitiminde kullanılabilir olması Takemitsu'nun Voice eserini güçlü ve yaygın kılan en önemli özelliği olarak görülebilir.

Bu çalışmada Japon besteci Toru Takemitsu'nun yeni müzik bağlamında solo flüt edebiyatındaki yapı taşı olarak belirginleşen Voice eseri üzerinden genişletilmiş flüt teknikleri incelenmiştir. Yapılan incelemede klasik flüt icra teknikleri ve notasyonunun yanında, *nefes seslerinin farklı kullanımları, alternatif parmak pozisyonları, speaking (konuşma), singing (şarkılama) çeyrek sesler, multifonik (çoklu sesler), kurbağa dili (flutter tongue), tongue ram, slap tongue, jet whistle, bamboo tone, bisbigliando, glissando (ses kaydırması), pitch bending (ses bükülmesi)* gibi genişletilmiş flüt teknikleri kullanıldığı tespit edilmiştir. İnceleme sonucu tespit edilen flüt tekniklerinin 20. ve 21. yüzyıl flüt müziğinde sıkça kullanılan teknikler olduğu belirlenmiştir. Yapılan bu çalışma

ile, flüt öğrencileri ve icracılarına, ayrıca yeni tekniklerle flüt müziği yazmak isteyen bestecilere farklı bir bakış açısı kazandırılabileceği ve flüt eğitiminde kullanımı için bir kaynak oluşturabileceği değerlendirilmektedir.

KAYNAKÇA

Ataman, Ö. G. (2016). *Flüt Öğretiminde Çokseslendirme Teknikleri*, NWSA Fine Arts, 11(2), (54-65).

Cebe, R. (2014). *İnsan Sesi, Vurmalı Çalgılar, Piyano ve Arp Çalgılarındaki Yeni İcra Tekniklerinin 20. Yüzyıldan Günümüze Tarihsel Gelişimi ve Bu Tekniklerin Notasyonu*, Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 6(12), (173-184).

Frost, B. M. (2016). *Theatrical Elements in Toru Takemitsu 's Voice and Karlheinz Stockhausen 's Zungenspitzentanz*, (Dissertation for the Degree of Doctor of Arts), University of Northern Colorado.

Gallagher, D. R. (2019). *Flute Repertoire from Japan: An Analysis of Twentieth-Century Flute Sonatas by Ikuma Dan, Hikaru Hayashi, and Akira Tamba*, (Dissertation for the Degree Doctor of Musical Arts in the Graduate School), The Ohio State University.

Karcılıoğlu, İ. (2011). *18. Yüzyıl Standart Orkestra Çalgılarının 20.Yüzyılda Genişletilmiş Çalgı Teknikleriyle Kullanımı*, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Lane, C. G. (1979). *A Comparison of Contemporary Components Used in Selected Twentieth-Century Flute Etude Material*, (Monograph for the degree of Doctor of Musical Arts), Louisiana State University.

Orujov, İ. (2019). *20. Yüzyıl Flüt İcracılığında Yeni Çalgı Teknikleri ve Yeni Ses Efektleri*, Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 12(2), (477-494).

Oyan, S. (2019). *Takemitsu'nun "Itinerant"ında Arka Plan: Ma*, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 12(66), (1506-1515).

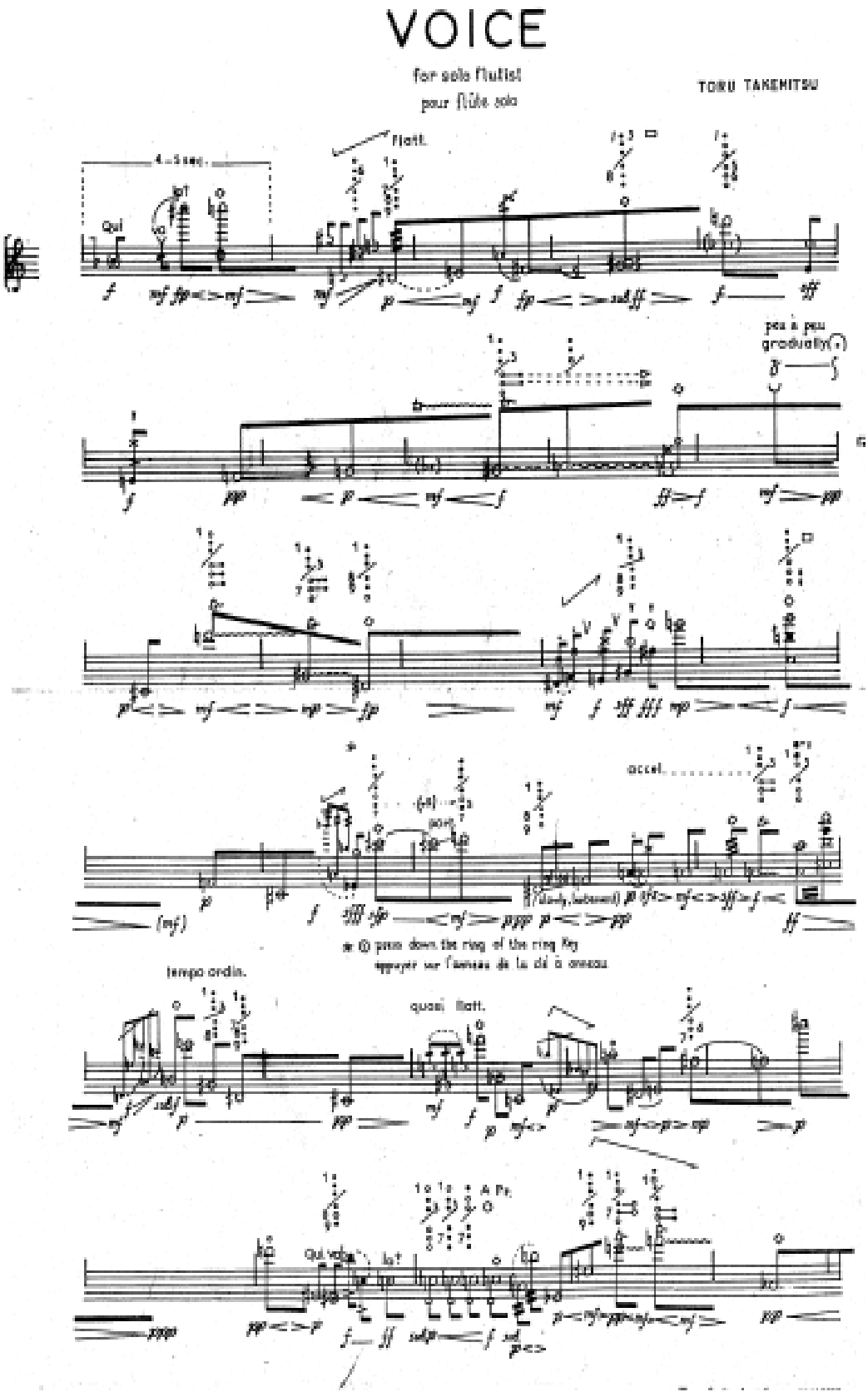
Robinson, E. A. (2011). *Voice, Itirenat and Air: A Performance and Analytical Guide to the Solo Flute Works of Toru Takemitsu*. (Dissertation for The Degree Doctor Of Arts), Ball State University Muncie, Indiana.

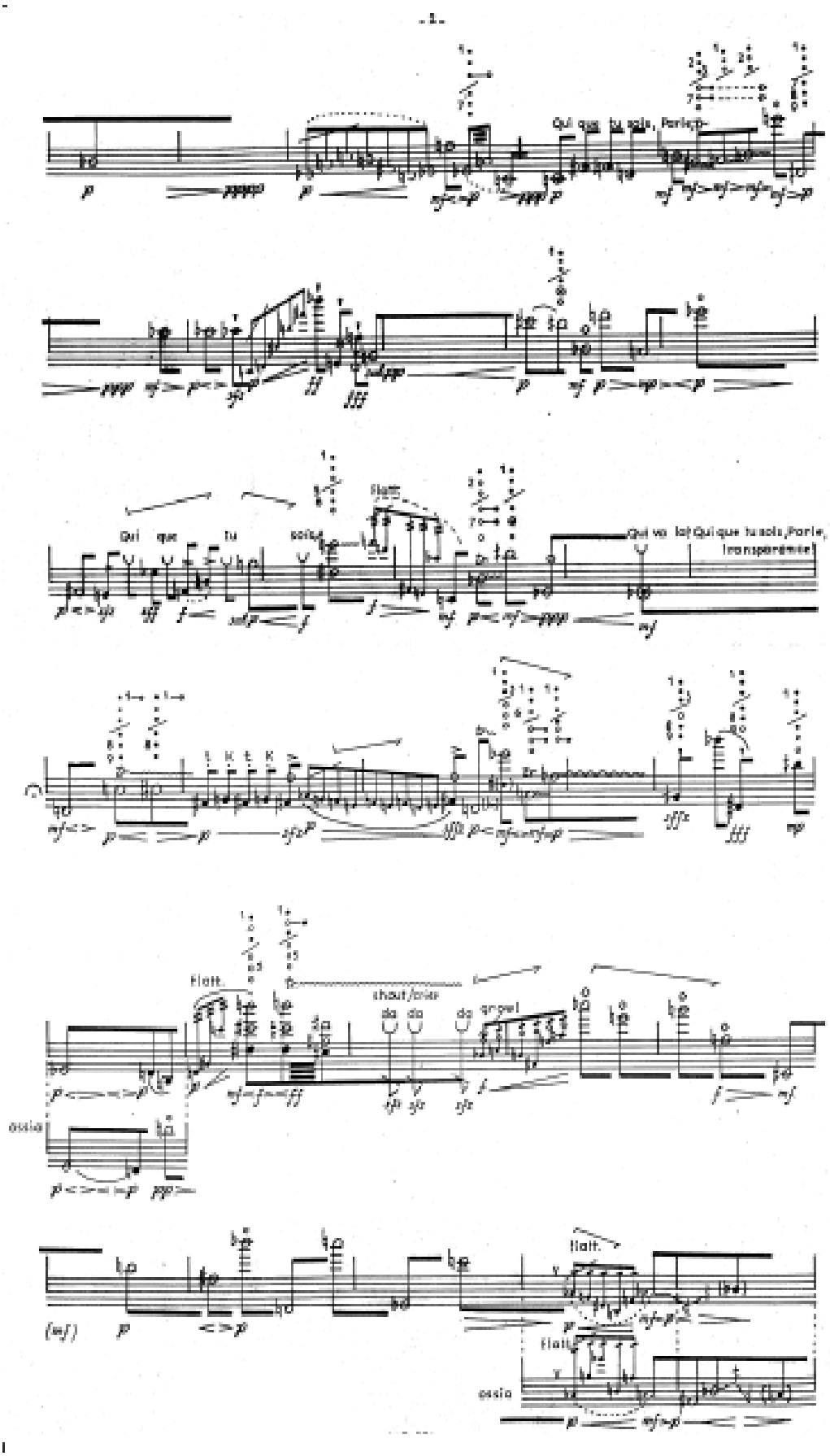
Seçkin, E. M. (2011). *1950 Sonrası Flüt Müziği ve Özel Efektler*, (Yayımlanmamış Sanatta Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

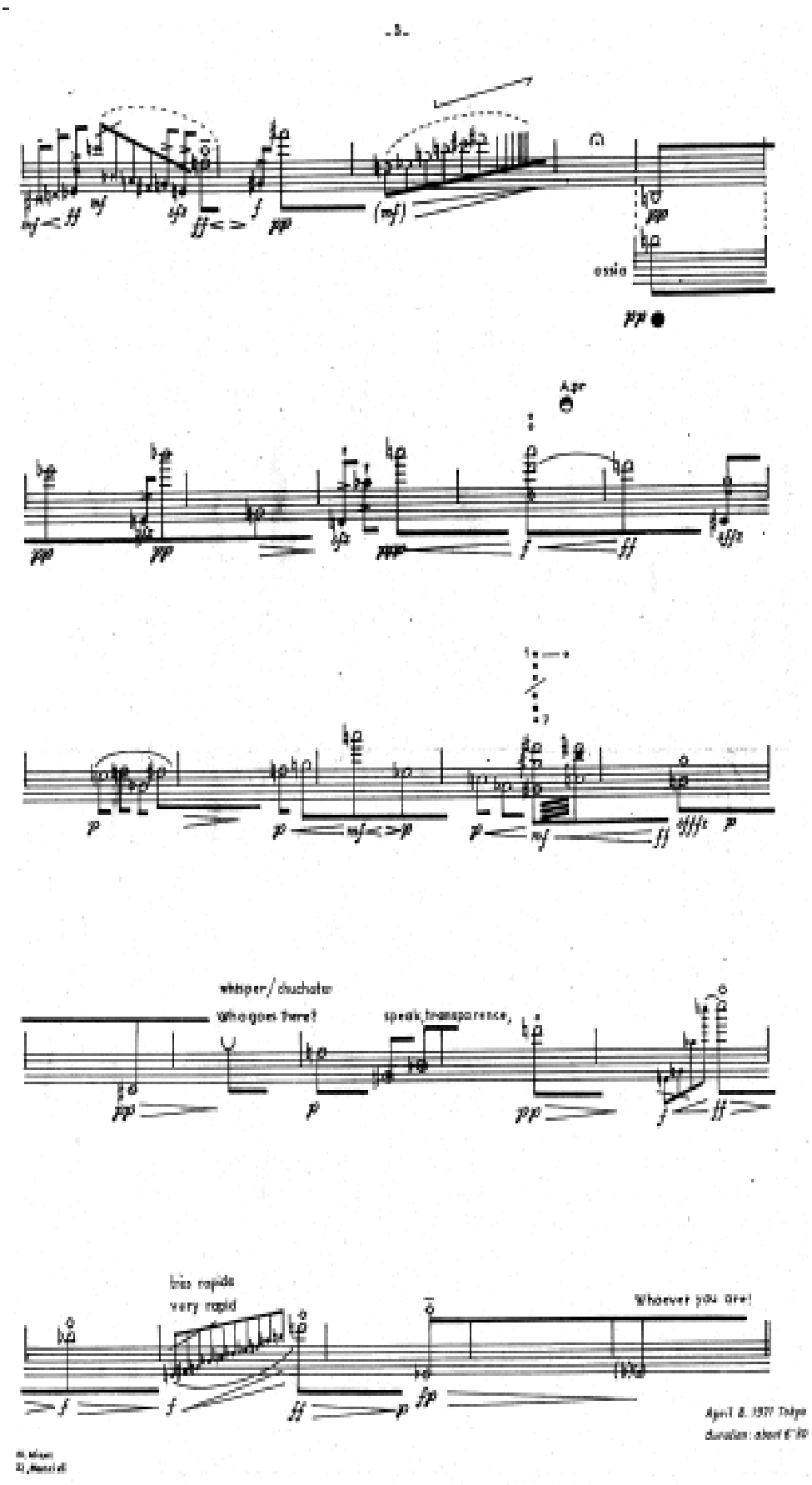
Takemitsu, T. (1971). *Voice*, Paris: Editions Salabert.

https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/music-history-composers-and-performers-biographies/bruno-bartolozzi (Erişim Tarihi: 01.06.2021).

EK-1


VOICE
for solo flutist
pour flûte solo
TORU TAKEMITSU
flatt.
4 - 5 sec.
Qui
peu à peu
gradually
accel.
(mf)
* ⓪ press down the ring of the ring key
appuyer sur l'anneau de la clé à anneau
tempo ordin.
quasi flatt.
A Pt.
Qui


-1-
Qui qui tu sais, Parle
Qui qui tu sais, Parle,
transparemment
flatt.
shout/crier
ossia
flatt.
ossia


-3-
ossia
whisper / chuchoter
Who goes there?
speak, transparence,
très rapide
very rapid
Whoever you are!
April 8, 1977 Tokyo
duration: about 6'30

Semih Korucu Bestesinde Haiku Şiirinin Kullanımı ve Etkileri

The Use and Effects of the Haiku Poem in Semih Korucu Writing

Mesude Elif GÜNGÖR SARIKAYA

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Teorileri Anabilim Dalı

eliffgungor@gmail.com

Özet

Haiku, 16. yüzyılda Japonya'da ortaya çıkan ve 19. yüzyıla kadar gelişimine devam eden dünyanın en kısa şiir türüdür. Haiku yazımı belli kurallara tabidir; kısa bir şiir olmasına rağmen edebi anlam, ifade kullanımı ve birleştirme biçimi ile kendini diğer şiirlerden ayırır. Yazılan şiirler algısaldır, yazınsal olarak basit sözcükler kullandığı görülse de mânâ olarak derindir ve okuyucuda anlam bulur. 20. yüzyıldan sonra batıda yaygınlaşmaya başlamasıyla, haiku şiiri Türkiye'de de oldukça ilgi görmüştür. Orhan Veli, Oruç Aruoba, İlhan Berk, Kadir Aydemir haiku şiiri türünden eserler vermiş şairlerimizdendir. Japonca ve Türkçe arasındaki hece yapısı benzerliği, haiku şiirinin Türkiye'de yaygın olarak kullanılmasını etkilemiştir.

Semih Korucu, Türkiye'de haiku şiiri ve müziğin bir arada kullanıldığı "Haikular solo arp ve iç ses için" adıyla bir eser bestelemiş, eserinde iç ses için kendi yazdığı haikuları kullanmıştır. Korucu'nun eseri için yazdığı haikular, geleneksel haiku kurallarını tam anlamıyla karşılamamaktadır, bunun nedeni; müziğin akışı içinde sadece sayılarla, sınırlı nefeslerle kurulan bir haiku biçiminin, yazdığı müziğin ruhuna uygun olmama düşüncesidir. Bu çalışmada, Semih Korucu'nun "Haikular solo arp ve iç ses için" eserindeki müzik icrası ve icracılığında kullandığı yeni yönelimleri, eserinde yazdığı şiirlerinin edebi kaygıların ve kuralların ötesine geçip haikunun ayırt edici ifade kullanımı ve yarattığı derin anlamının müzik ve ritimle uyumu incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Haiku, Türk Edebiyatı, Müzikte Haiku, Semih Korucu.*

Abstract

Haiku is the world's shortest kind of poetry, which emerged in Japan in the 16th century and continued its development until the 19th century. Haiku writing is subject to certain rules; although it is a short poem, it distinguishes itself from other poems with its literary meaning, use of expression, and combining style. The poems written are perceptual; although they seem to use literarily simple words, they are very deep in meaning and find their meaning in the reader. When it started to spread in the west after the 20th century, haiku poetry has attracted a considerable amount of interest also in Turkey. Orhan Veli, Oruç Aruoba, İlhan Berk, Kadir Aydemir are among our poets who have produced works of poetry. The similarity between the Japanese and Turkish syllable structures permits the use of haiku poems widely in Turkey.

Semih Korucu has composed a work of art called "Haiku's for solo harp and inner-voice" where haiku poetry and music are used in conjunction in Turkey, and he used the haikus that he wrote himself for the inner voice in his work. The haikus that Korucu wrote for his work of do not fully meet the traditional haiku rules; the reason for this is the thought of not fitting the spirit of the music he wrote in the form of haiku which is formed only with numbers and limited breaths in the flow of music. In this study, the new orientations used by Semih Korucu in new tendencies in music performances in Haiku's for solo harp and inner-voice, his poems in his work going beyond the literary concerns and rules, and the harmony of haiku's unique expression use and the deep meaning created by him with music and rhythm are discussed.

Keywords: *Haiku, Turkish Literature, Haiku in Music, Semih Korucu.*

GİRİŞ

Haiku, 16. Yüzyılda Japonya'da ortaya çıkan ve 17-19. Yüzyıllar arasında gelişen, dünyanın en kısa şiir türüdür. Üç dizeden oluşan *haikul*ar, toplam 17 harf, 17 hece ve 5-7-5 hece ölçüsü kullanılarak yazılan düz kafiyeli bir şiirdir. Japoncada hece ölçüsüne *haku*, 5-7-5 veznine de *go-shici-go* denmektedir (Tekmen, 2010:147). *Haiku*lar tek sütun halinde yazılır ve Japoncada tek seferde dile getirilebilecek bir anlam bütününü sağlayan cümlelerden oluşur. *Haiku*lar her zaman dil bilgisel olarak özneli, yüklemli ve fiilli cümleler içermez ancak yine de yazılı anlamda bir tümce bütünlüğü ve ifade sağlar. Tüm anlamı kendi içinde kurulur ve bir nefeste dile getirilir. Bir *haiku*nun her üç dizesi kendi başına anlamlı olmalıdır. Aynı zamanda üç bölümün her iki dizesi birlikte anlamlı olmalıdır. Bununla beraber her bölüm hem beraber hem de ayrı olarak okunabilmelidir. Bu yapısı nedeniyle ortaya çıkan özelliği; çoğunlukla kısa dizelerden biri tek başına dururken, kalan iki bölümün birlikte ortak, bir yandan da başka/aykırı/ karşıt bir anlam vermesidir. Ancak bu ayrı ya da "aykırı" okunabilirliğin tek işlevi *haiku*nun bütünlüğüne sadık kalmak değildir, bu özellik aynı zamanda *haiku*yu oluşturur; çünkü, *haiku*, hep bir karşılıklılık ya da karşılaştırma (ikilik, çelişme) içerse de tek bir fikir üzerine tek bir tümcedir (Korucu, 2019).

Haiku, modern dönem öncesi *haikai* olarak bilinmektedir ve gelişimine Japon geleneksel estetiğini örnek alan *waka* adı verilen Çin şiir türünün bir çeşidi olan *tanka* şiiriyle başlamıştır. *Tanka*; 600'lü yıllarda yazılan şiirlerin uzunluğu ve içerdikleri her şeyin anlatılmasının gerekliliği düşüncesinin aksine 31 kelimedir ve 5-7-5-7-7 hece ölçüsüyle (*haku)* yazılan bir forma sahiptir. Törensel, formal şiirlere tepki olarak doğan *hakai* şiiri ise biçimsel ve içerik olarak özgürleşmiş bir şiir türüdür (Tekmen,2010:151). Haikai-*no-renga* (*hakai*) şakalı şiir olarak bilinen çok daha uzun bir şiirdir. *Hokku* bu şiir türünün birinci mısrasıdır ve *haiku*nun geliştirilmiş olduğu bir şiir türüdür (Blasko ve Merski, 2010:39). 19. Yüzyıla kadar *haiku*ya, *hokku* denilmiştir ve biçimsel olarak *tanka*nın ilk üç satırının (5-7-5 *hoku*) kendi içinde bir öneme sahip olmaya başlamasıyla gelişmiştir (Robert, 2005:200). *Haiku* ve *hokku*yu birbirinden ayıran özellikleri; *haiku*nun 5-7-5 vezni ardından kesilmesine rağmen *hokku* 5-7-5 ardından 7-7 vezni ile devam etmesidir. Anlatmadan dünyayı göstermek, *haiku*nun tarzıdır. *Haiku*nun diğer bir özelliği de anlatmayı kesmek ve özgürlüğü kısıtlamaktır. Ayrıntılı bir anlatım tarzı *haiku*nun prensibine uygun değildir (Suzuki,2011; 25). Geleneksel bir *haiku*, mevsimsel anlatım sağlayan *kigo* içerir ve genellikle bir *kire-ji* (kesme sözcüğü) ile şiiri iki bölüme ayıran bir tür sözlü noktalama işareti işlevi görür (Blasko ve Merski, 2010:40). *Kigo*; betimlenmek istenen mevsimi okuyucuya hissettirmek için kullanılan, mevsimlere gönderme yapan özel ve seçkin kelimelerdir. *Kigo*, kısa olan *haiku*nun tasvirini güçlendirirken anlatım boşluğunu da doldurur (Suzuki, 2011:33). Sis, sonbahar mevsimini; kar, kış mevsimini; kuşlar, ilkbahar mevsimini ve kiraz çiçekleri, yaz mevsimini betimlerken kuşlar, arılar, kelebekler, çiçekler, cırcır böcekleri, çekirgeler, yusufçuklar, mısır sapları, korkuluklar, fırtınalar, çimenler, göletler, sazlar, ağaçlar, sürekli değişen mevsimler de şairin *haiku* şiirinin deneyimi için kullandığı doğa betimlemelerine verilebilecek örneklerdendir (Harr,1975:113). Japoncanın özel edatları ya da yardımcı fiillerine verilen bir isim olan *kre-ji* ise bir *haiku*yu tamamlamak için gereken önemli bir etmendir ve vurgu sözcüğüdür. Bu sözcük verilmek istenen duyguyu yansıtmalı ve şiirin akışını kesip 5-7-5 veznini güçlendirmelidir (Suzuki, 2011:26). En sık kullanılan kesme sözcükleri; *ya*, *kana* ve *keri*dir. *Ya;* Türkçe karşılığı şaşkınlık, şüphe, kararsızlık belirtisi olabileceği gibi soru ifadesi olarak da kullanılır. *Keri;* Türkçede bahsi geçen bir konunun üzerinden zaman geçtiğini, olup bittiğini, geride bir hayranlık bıraktığını belirtmek için kullanılır. *Kana;* "işte" anlamına gelir. *Haiku*nun bittiğini anlatır

ve daha önceki dile getirişe dikkat çekip vurgulamak için kullanılır (Gülcü, 2020 :26). Geleneksel *haiku*, mevsimlerin etkisinde yaşanan doğal anları konu eder ve ilk dizesinde *kigo* yer alır. *Haiku*larda kelime eklemek, çıkartmak veya herhangi bir kelimenin yerini değiştirmek mümkün değildir (Tekmen, 2010:153).

Haiku yazımı büyük bir disiplin gerektirir. Başarılı bir *haiku* yazmak için egosuz bir yazım olmalı ve şair sorunlarına odaklanmamalıdır. Sembolizm kullanılabilir fakat metafor veya figüratif semboller kullanılmamalıdır. *Haiku* şairlerine mecazdan da kaçınmaları tavsiye edilir, mecazın şairi derin anlamdan uzaklaştırdığı ve *haiku*nun nesnel gerçekliğini gizlediği düşünülür. *Haiku*nun kısalığına rağmen derin edebi anlamı ifadeyle birleştirme biçimi benzersizdir. Son derece algısaldır, yazılan eserin hayalde canlandırılabilmesi gerekmektedir (Blasko ve Merski, 1999:124). Aslında bakılırsa *haiku*, anlamı okuyucuda tamamlanan bir şiir tarzıdır (Suzuki, 2011:13).

Matsuo Basho (1644-1694), Yosa Buson (1716-1783), Masaoka Shiki (1867-1902) *haiku* şiir türü tarihinde önemli rol oynamış şairlerdir. Geleneksel *haiku* şiirinin öncüsü olarak kabul edilen Basho, "Doğaya teslim ol, doğaya dön" der. Buson 'un şiirleri ise betimleyicidir, ancak kendisi gerçekçi olup, somut anlatımlardan kaçınmıştır. Şiirlerinde güzel ve güçlü dil kullanımı vardır. Özü betimlemeye çalıştığı ve yüzeysel görünümün bir önemi olmadığını gösterdiği için bir çok şairi etkilemiştir. Shiki, Basho'yu eleştirirken Buson'u övmüştür. Shiki, modern *haiku*nun kurucusu olarak kabul edilmektedir ve şiir yazımında *shasei* (resmetme) düşüncesini ortaya atmıştır. Bu düşünce, onun şiirlerinin daha özlü ve görsel betimlemeye yönelik olmasını sağlamıştır (Tekmen, 2010:152).

Modern çağda *haiku*nun Japon dilinden başka dillere yayılmaya başladığında bazı değişimler gösterdiğini görürüz. Geleneksel kalıplarında esnemeler söz konusu olmasına rağmen özünü korur. Modern *haiku*larda hayal gücünün yüzeyselliği ile ortaya konan tasvir kırılmaya çalışılmış, gerçeğin olduğu gibi yansıtılması esas alınmıştır.

Günümüzde *haiku* dünyanın birçok yerinde bilinen ve tercih edilen bir şiir türü olma özelliğini sürdürmektedir. 21.yüzyıl Japonya'sının önde gelen şairlerinden biri olan Mayuzumı Madoka, "*Helpburn*" isimli bir *haiku* dergisinde tüm kesimlerden insanların *haiku* şiirini yazarak zenginleştireceğini belirtmiştir (Gülcü, 2020 :26). *Haiku*nun tarihine bakıldığında bu şiir türünün bir sınıf farkı gözetmediği gibi, bu şiirleri anlamak için özel bir eğitim gerekmediği de görülür. Shiki *haiku*yu geleneksel estetiğinden çıkartarak, dış dünyayı, insanların hislerini aktarma ve yaşadıkları anların tadına varabilmeleri için kullandıkları bir araç haline getirmiştir (Suzuki, 2011:24). Kötü olaylar veya negatif duygular için *haiku* yazılmaz. Bundan dolayı *haiku* yaşanan andaki en küçük güzellikleri bile görmeyi öğretir (Tekmen, :154).

Türkiye'de *Haiku*

Haiku şiirine duyulan ilgi sadece Japonya ile sınırlı kalmamış, bu şiir türü 19. Yüzyılın sonu, 20. yüzyılın başında batı ülkelerinde de yaygınlık kazanmıştır. Dünyanın birçok ülkesinden şairler, edebiyatla ilgili insanlar, çeşitli dillerde *haiku* yazmaktadır (Tekmen, 2010:155). Türkiye'de de *haiku* 1930'larda Orhan Veli, Melih Cevdet Anday ve Orhan Veli'nin oluşturduğu Garip Akımı ile başlamıştır (Topaoğlu, 2018). *Haiku* ile Garip Şiir'leri kısalık, yalınlık, kullanılan gündelik dil ve konuları ele almasıyla benzerlik taşmaktadır. Türkçede olan hece yapısıyla Japonca'nın benzerliği, *haiku* şiirinde olan hece ölçüsü kuralının uygulanmasını rahat kılmaktadır. Az sözle çok şey söyleme tavrı günümüzde de yaygınlaşarak benimsenmektedir (Topaoğlu, 2018). Orhan Veli, yenilik arayışı içinde olmuş ve birçok farklı dilden şiiri dilimize katmıştır, kendisi yalnızca şiir

yazmakla kalmamış, farklı dillerden birçok şiirin literatürümüze aktarılmasını da sağlamıştır. Bu sayede farklı kültürleri ve duygu aktarım biçimlerini çözümleme fırsatı bulmuştur (Tekmen, 2010:156).

17.10.1937 tarihli "İnkılapçı Gençlik" şiiri Haykay, Orhan Veli Kanık'ın *haiku*nun doğasına bağlı kaldığı bir örnektir.

Yosun kokusu

Ve bir bardak karides,

Sandık Burnu'nda

Şiir üç dizeden oluşur ve geleneksel *haiku*nun 5/7/5 ölçüsüne uygun yazılmıştır. Mevsimsel anlatım olarak kullanılan "karides" yaz mevsimini çağrıştırmaktadır. "Virgül" kesme sözcüğü olarak kullanılmıştır. Şiirde çekimli fiil kullanılmamıştır ki *haiku*da da çekimli fiil kullanılmaz. Bu kullanım hareketin ifadesini zorlaştırmaktadır (Gülcü, 2020 :32).

Günümüz şairlerinden de İlhan Berk, Oruç Aruoba, Kadir Aydemir gibi birçok şair *haiku* şiirinin özelliklerini şiirlerinde kullanmıştır. Yelda Karataş, "10. Mainichi *Haiku* Yarışması" uluslararası katılım dalındaki büyük ödülü kazanmıştır (Topkar, 2021).

Semih Korucu ve Haiku

1965 yılında Ankara'da doğan Semih Korucu, müziğe Lise döneminde başlamıştır. 1983 yılında Ankara'da Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümüne girmiş, Ertuğrul Bayraktar ile teori, solfej ve armoni çalışmış, 1985 yılında Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı'na girerek Prof. Nevit Kodallı (kompozisyon) ve Prof. Kamuran Gündemir (piyano) ile birlikte çalışmıştır. 1987 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuarı'na geçerek Cengiz Tanç ile kompozisyon çalışmalarına devam etmiştir. 1995 yılında Cengiz Tanç'ın sınıfından mezun olan Semih Korucu Yüksek Lisansını İlhan Usmanbaş ile tamamlamıştır. Daha sonraki çalışmalarını Ertuğrul Bayraktar, Ahmet Yürür, Bülent Tarcan, Ercivan Saydam ve Ertuğrul Oğuz Fırat ile yürütmüştür. Müziğinde, her yapıtın kendi müziksel anlatımına ilişkin tüm tekniklerini kullanan Semih Korucu genelde özgün modal gereçleri kullanmaktadır ve son yapıtlarında kavramsal öğeler ağırlık taşımaktadır. "Piyano için "Disintegrasyon ve İntergrasyon" başlıklı yapıtı, üflemeli çalgılar için "Yoğunlaşma"sı, "Piyano ve On İki Çalgı için Müzik" adlı yaratıları, onun çağdaş, kavrayışını sergileyen başlıca örnekler arasındadır.

İstanbul'da yayın yapan Açık Radyo'da 1995-1996 yılları arasında "Ustasız Çekiç," adlı Çağdaş Müzik programının yapımcılardan biri olmuştur. Yazar Bilge Karasu (1930-1995) anısına yazdığı "Müzik, Duyumların Güzel Oyunu" adlı kitabı Pan Yayıncılık tarafından 2014 yılında basılmıştır. Empati I, II, III, IV, Nexus, Dostça ve Aynanın Foyası adlı eserleri "Seconda Prattica" tarafından basılmıştır. Halen Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda öğretim görevlisi olarak çalışmakta, kompozisyon, teori ve biçime yönelik dersler vermektedir.

Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı akademisyenlerinden Arpist Ceren Necipoğlu'nun 2009 yılında geçirdiği uçak kazasında vefat etmesinin ardından Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Necipoğlu'nun anısına düzenlenecek olan anma konseri için besteciden bir eser yazması istenmesi üzerine, Semih Korucu arp ve iç ses için *Haikular*'ı bestelemiştir. Eser ilk olarak solo arp ve iç ses olarak tasarlanmış ancak daha sonra yaylı çalgılar eklenmiştir. Bu eser insanın doğa ile ilişkisini ve doğa içindeki

var oluşunu anlatmaktadır. Solist arp, eserde bir yandan da "iç ses" olarak yer almaktadır. Semih Korucu "*Haikular"* eserini "Sarsılmışlar için Müzik" isimli üçlemenin ikincisi olarak yazmıştır. Sarsılmışlar; insanların vicdanları ve kendilerini başkalarının yerine koyarak sarsılmaları ve böylelikle dayanışma içinde toplumsallaştıkları düşüncesini, "*Haikular"*; insan ve doğanın ilişkisini, "Sema" ise insanın yeryüzü üzerindeki ve kurmuş olduğu dünya üzerindeki deneyimini konu edinir. Eserini Japon şiir Sanatı olan *haiku*dan esinlenlenerek bestelemiştir ve insanların doğa ile ilişkisini konu alır (Göktaş, 2019:15).

Korucu, sözü olmadan bir *haiku* bestesi yapmanın, *haiku* şiirinin ruhuna uygun düşmeyeceğini düşünür. *Haiku*nun şiirsel bir dil olması nedeniyle tek başına anlamlandırmasının zorluğunun altını çizer. Bu nedenle besteci söz ve müziği birlikte kullanmıştır. Yazdığı *haiku*da çalışma başlıkları ve sesli yapılan iç konuşmalar bulunmaktadır ve 5-7-5 kuralına tamamıyla uymaz, zira besteci bu kurala uyarsa müzikte sınır tanımlayacağı kaygısını taşır. Bu şekilde yaratıcılığını yansıtamayacağını düşünür. Gerçek bir *haiku*nun nerede başlayıp nerede bittiği bilinirken, müziğin başlangıç ve sonunun kestirmenin tam olarak mümkün olmadığını, bu nedenle üstünde durulması gerekenlerin başka etmenler olduğunu düşünür. Korucu; müzik yoluyla *haiku*lar yazmayı denemiş olmakla, dünyaya ait anlamlar değil, dünyaya ait imgeler, duygular, soluklar ve nefesler yazmaya çalıştığını söyler. Yazdığı metinde *haiku*nun dil bilgisel kurallarından ziyade doğa ve insan arasındaki bağlantısının felsefesini ortaya koymuştur. Altı çizili yazılanlar çalışma başlıkları ve nefeslerdir. *Haiku* şiiri bir defada, bir nefeste tüketildiği için "nefes" adı verilen cümlelerden oluşur. İtalik olanlar kelimeler ise arpçının iç-konuşmalarını göstermektedir. Besteci, icracıya bir yandan müzikle ilgili olarak yol gösterirken, bir yandan da yüreklendirmeye, şefkat göstermeye çalışır. Bestecinin amacı iyi müzik yapmak değil, müziği ses ve yazıyla doğru bir ortamda iletebilmektir. Yazdığı *haiku*da arpçının seslendirdiği iç-konuşmalar, müziği yazan kişiyle yorumcu arasında geçen konuşmaları temsil eder. Konuşulanların müzik-dünya ile ilgisi olduğunu, daha doğrusu" duymakta olduğumuz veya onun çalmakta olduğu sesler ve bu seslere neden olan dünyaya dair" olduğunu söyler. Besteci müziğe, müzik olarak katkı sağlamak amacında hiç değildir. Besteciye göre insanların yaşı kaç olursa olsun iç sesi çocuk sesidir, bu nedenle müziğinde iç ses olarak nitelendirdiği *haiku*yu bir çocuğun perde arkasında seslendirmesini tercih etmiştir. Müzik ile metin birbiriyle örtüşürken aralarında betimleyici bir anlatımı da ortaya koyar (S. Korucu ile kişisel iletişim, 20 Mayıs 2021).

Müzikte geçen/seslendirilen iç-konuşmalar/çalışma başlıkları

bir gün, her birimiz eşitleniriz
yürüdük seslerle
kalbini dinleyebilirsin
kuşları da
arkadaşları da
oyuncaklardan hoşlanmayan da kim?
kuşlar bizi duyar mı?
seslerimiz onlar kadar güzel olamıyor
dünya hiç durmadan hareket eder
durmakla hareketi sonlandırabilecek misin?
değişiriz
bunu bilir miyiz?
başka sesler de var
durabilecek miyiz?
güvenmeyi unutturdular
karanlık çöküyor
güneş hep doğar
kulak asma

havadaki kuşun düşü
sudaki balığın düşü
örümceğin düşü
ağdaki kelebeğin düşü
yeryüzündeki insanın düşü
kuş olur
balık olur
örümcek olur
kelebek olursa
insan olur
düş olur

Bestecinin dikkat çekmek istediği "Bir gün her birimiz eşitleniriz" nefesi *haikunun* en önemli nefesidir. Bu nefes eser içinde 4 defa geçmektedir ve bu nefesle gelen müzik, koro niteliğindedir. Burada bahsi geçen koro ise Antik Yunan tiyatrosundaki korodur ve halkı temsil eder, onay makamıdır, hepimiz adına bir eşitlikten söz eder. Bu niteliğinden dolayı, daima olup bitenin dışında durur. Bu nefeste bir yandan da aslında eşitlenemediğimizi ancak aynı şeyleri hissettiğimiz bazı durumlar (ölüm, ayrılık gibi) karşısında eşitlenebileceğimizi düşünür, kısacası hayatın adaletsizliğine dikkat çeker. Burada sarsılmışlara bir gönderme yapar.

"Havadaki kuşun düşü", "Sudaki balığın düşü", "Örümceğin düşü" ve "Ağdaki kelebeğin düşü" nefesleriyle ise bahsi geçen hayvanların birbirini düşlemesi betimlenir. Tüm hayvanlar birbirlerini düşler ve aralarındaki ilişkiyle doğanın döngüsü betimlenmiştir. "Yeryüzündeki insanın düşü" nefesinde ise hayvanların ve doğanın insanı nasıl var ettiği anlatılır. Yazılan müziğin kendi içinde dinamiği olsa da temsili bir alanla ilişkide bulunduğu için anlatılmak istenen fikrin oldukça açık olduğu söylenebilir. Besteci söz ve müziğin netlik ve açıklığıyla herkesin tek bir noktada buluşmasını, yaratılan etkinin dinleyicide ortak düşünce ve hisleri yaratmasını amaçlamaktadır.

Eser analizinde mavi çerçeve içine alınanlar nefesler, kırmızı çerçevedekiler ise arpçaların (arpçının) iç konuşmalarıdır. Eser kendi içinde üç bölümden oluşmaktadır, "Bir gün her birimiz eşitleniriz" nefesiyle ilk bölüm başlar (Görsel 1);

Görsel 1. Haikular, 1-2. Ölçüler (Korucu-2010)



Görsel 2. Haikular, 7., 11-13. ve 15-16. Ölçüler (Korucu-2010)

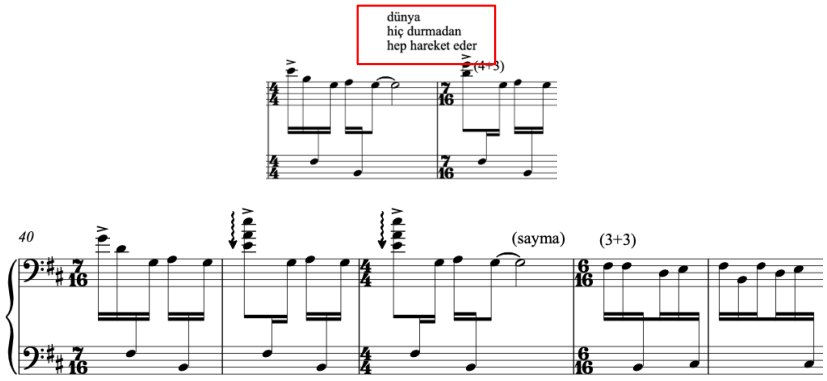


Görsel 3. Haikular, 18. Ölçü (Korucu-2010)



"Dünya hiç durmadan hareket eder" sözüyle dünyanın hareketi betimlenir ve bu sözlerin ardından müzik karşılık verircesine durur (Görsel 4). Ardından gelen "Durmakla hareketi sonlandırabilecek misin?" sorusuna cevap olarak da müziğin devam ettiği görülmektedir. Besteci burada dünyanın hareketini hiçbir şeyin etkileyemeyeceğini var olan her şeyin doğal akış içinde devam ettiğini vurgular.

Görsel 4. Haikular, 38-43. Ölçüler (Korucu-2010)

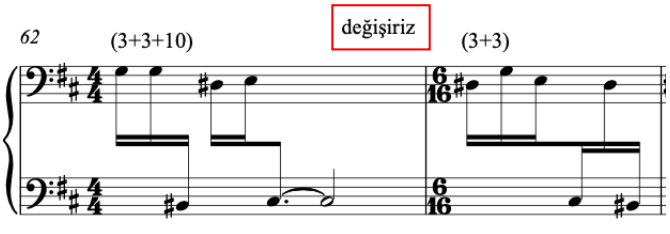


Görsel 5. Haikular, 47-49. Ölçüler (Korucu-2010)

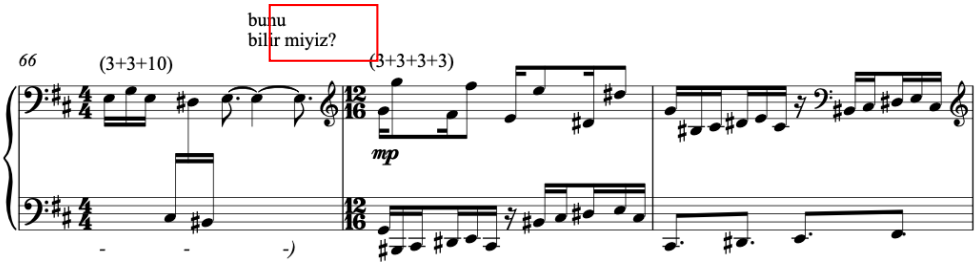


Kesitte hem sözler hem de müzik, beraberlerindeki sorular ve cevaplarla gerginliği arttırmaktadır ve "karanlık çöküyor" sözüne kadar kademeli olarak karanlığa doğru gidişin bir betimlenmesi müzikte görülmektedir (Görsel 10).

Görsel 6. Haikular, 62-63. Ölçüler (Korucu-2010)



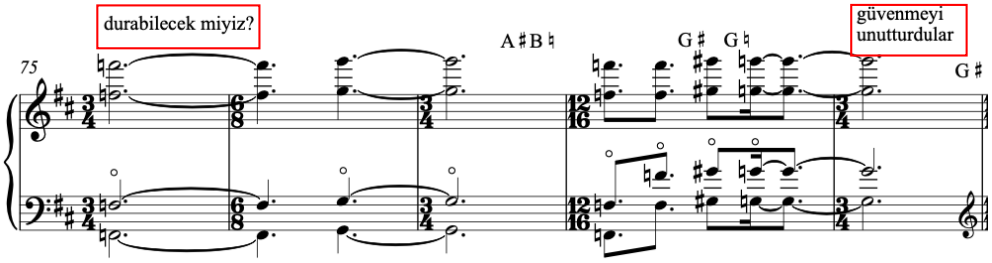
Görsel 7. Haikular, 66-68. Ölçüler (Korucu-2010)



Görsel 8. Haikular, 73-74. Ölçüler (Korucu-2010)



Görsel 9. Haikular, 75-79. Ölçüler (Korucu-2010)



Görsel 10. Haikular, 86-87. Ölçüler (Korucu-2010)

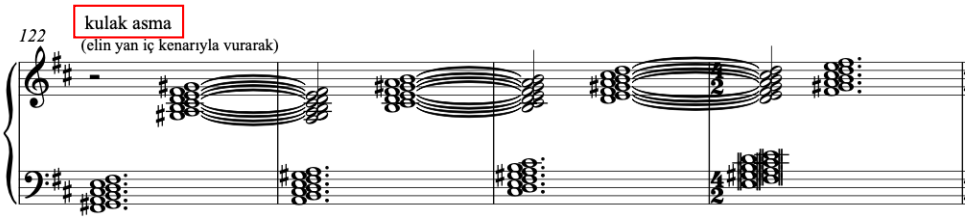


"Güneş hep doğar" sözüyle (Görsel 11) karanlığın ardından gelen aydınlığı, "Kulak asma" sözüyle (Görsel 12) de her şeye rağmen hayatın devam ettiği müziğin yarattığı etki ile vurgulanır.

Görsel 11. Haikular, 106-109. Ölçüler (Korucu-2010)

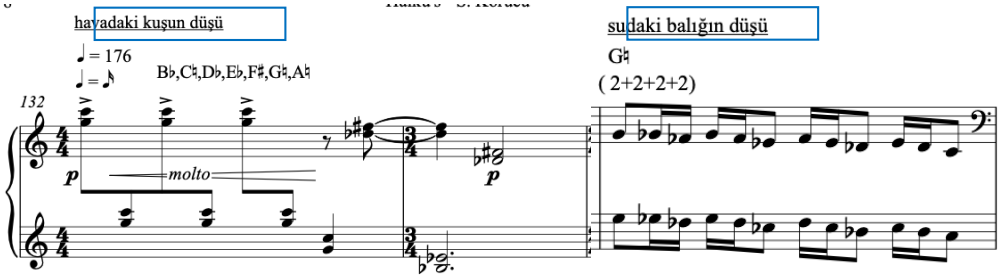


Görsel 12. Haikular, 122-125. Ölçüler (Korucu-2010)

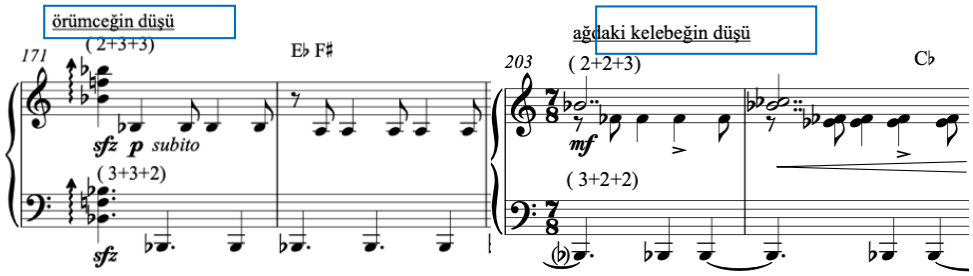


İkinci bölüm "havadaki kuşun düşü" nefesiyle başlar (Görsel 13). Besteci burada doğanın dengesini; kuş, balık, örümcek ve kelebeğin birbirini düşlemesiyle betimler. Besteci bahsettiği hayvanları müziğinde farklı farklı karakterler ile göstermiştir.

Görsel 13. Haikular, 132-133 ve 157. Ölçüler (Korucu-2010)



Görsel 14. Haikular, 171-172 ve 203-204. Ölçüler (Korucu-2010)

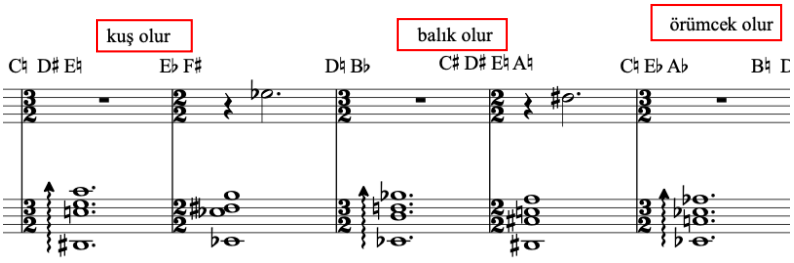


Üçüncü bölüm "Yeryüzündeki insanın düşü" nefesi (Görsel 15) ile başlar ve bu bölümde bahsi geçen kuş, balık, örümcek, kelebeğin; yani doğanın ve onu oluşturanların varlığıyla insanın da var olacağı vurgusu yapılırken aynı zamanda *haiku*nun en önemli özelliği olan mevsimsel kullanımın da bu bölümde işaret edildiği görülür. Eser, başlangıç kısmında da görülen "Bir gün her birimiz eşitleniriz" nefesini (Görsel 18) temsil eden "koro" kısmı ile biter ve bu tekrar da sonsuzluğu, dünyanın döngüsü ifade etmektedir.

Görsel 15. Haikular, 252-253. Ölçüler (Korucu-2010)



Görsel 16. Haikular, 255-259 Ölçüler (Korucu-2010)



Görsel 17. Haikular, 261-265. Ölçüler (Korucu-2010)



Görsel 18. Haikular, 266-269. Ölçüler (Korucu-2010)



SONUÇ

Japon şiiri *haiku*nun 20. yüzyıldan sonra batı ülkelerinde etkisini göstermesiyle Türkiye'de de örnekleri görülmeye başlanmıştır. Japonca ve Türkçe'nin hece yapısı benzerliği dolayısıyla, *haiku*nun en önemli kurallarından biri olan hece ölçüsü kuralının bir Türk şair tarafından algılanması ve uygulanması son derece kolay olabilecektir. Bu sayede *haiku* şiiri yazmak, Türk edebiyatçıları için çok verimli bir üretim alanı oluşturmuştur.

Modern çağda haikular başka dillerde yayılmaya başladığında, söz konusu şiir türünün geleneksel kalıplarında bazı esnemeler görülmüştür. Semih Korucu da yazdığı *haiku*larda 5-7-5 kuralına tamamıyla uyamadığını, zira uyduğu takdirde müzikte bazı sınırlar belirlemesi gibi bir zorunluluk ile karşılaşma riski olduğunu ve bunun da yaratıcılığını yansıtmasını engelleyebileceğini söylemektedir. Besteci bunun yerine, müziğin akışına, "nefesine" uyabilmek için *haiku*ları daha serbest biçimde yazarak *haiku*nun kurallı biçimini müzik yardımı ile aştığını ifade etmektedir. Yazdığı *haiku*ların dünyaya ait imgeler, duygular, soluklar, nefesler olduğunu dile getirmiştir. *Haiku*ların kalıplarındaki esnemelere rağmen özünü korumuştur. Besteci yazdığı *haiku* ve müziğin birbiri ile doğrudan örtüştüğünü özellikle vurgulamıştır. Bu nedenle eseri dinlerken ortak hislerle dinlenilmesini ve böylelikle hissedilmesini temenni etmiştir. Zira bestecinin buradaki amacı sadece "iyi müzik" ortaya çıkarmak değil, anlatmak istediklerini doğru şekilde ifade edebilmektir.

KAYNAKÇA

Blasko, G. D. ve Merski, W. D. (2009). Haiku: When Goodness Entails Symbolism, *Metaphor and Symbol*, Vol. 14, No. 2, pp. 123-138

Blasko, G. D. ve Merski, W. D. (2010). Haiku Poetry and Metaphorical Thought: An Invitation to Interdisciplinary Study, *Creativity Research Journal,* Vol. 11, No. 1, pp. 39-46

Ceren Necipoğlu. (2019, Ekim 25). *Ceren Necipoğlu – Çalıştay I* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=hnJmPL-giIY

Göktaş, M. (2019). *Çağdaş Türk Müziği Bestecilerinden Semih Korucu'nun "Sarsılmışlar İçin Müzik" Adlı Eserinin Form Analizi ve Orkestra Şefliği Tekniği Açısından İncelenmesi,* Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Prof. Rengim Gökmen,

Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Gülcü, M. (2020). Orhan Veli Şiirinde Japon Estetiği ve Haiku Şiiri, *Mecmua*, Vol. 5, No. 9, pp. 20-44

Harr, E. H. (1975). Haiku Poetry, *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 9, No. 3, pp. 112-119

Korucu, S. (2010). *Ceren'e* Haikular / solo Harp ve iç ses için. SecondaPractica.org

Korucu, S. (2019). İthaf Edilmiş Eserler Çalıştayı Ceren Necipoğlu

Suzuki, İ. (2011). *Ahmet Haşim'in Şiirlerinde Japon Haiku Estetiğinin Tesirleri*, Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Prof. Dr. Emel Kefeli, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü

Tekmen, A. N. (2010). Japon Şiiri Haiku ve Türk Edebiyatındaki Yansıması, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, Vol.17, No. 1, pp. 149-157

Topaoğlu, E. (2018, 17 Mart). *Haiku, Göz Kırpmanın Şiiri.* Gazete Duvar. https://www.gazeteduvar.com.tr/kitap/2018/03/17/haiku-goz-kirpmanin-siiri

Topkar, G. *Haiku* Şiirinden Örnekler. (1 Ağustos 2021) https://www.kitaptansanattan.com/kose-yazilari/haiku-siirinden-ornekler

Uzaktan Eğitim Sürecinde Müzik Dersinde Kullanılan WEB 2.0 Araçlarının Öğrencilerin Derse Olan Tutumlarının İncelenmesi

Investigation of Students' Attitudes towards the Lesson of WEB 2.0 Tools Used in Music Lessons in the Distance Education Process

Muzaffer ORHAN

Simav Dört Eylül Ortaokulu

muzafferorhan64@gmail.com

Özet

Uzaktan Eğitim Sürecinde Müzik Dersinde Kullanılan WEB 2.0 Araçlarının Öğrencilerin Derse Olan Tutumlarının İncelenmesi başlıklı çalışmanın amacı; Uzaktan eğitim sürecinde müzikdersinde WEB 2.0 araçlarının ortaokul 7. Sınıf öğrencilerinin müzik dersine karşı tutumlarını incelemektir. Konuya ilişkin alanyazın oluşturulmuştur. Araştırmada araştırmacı tarafından geliştirilen tutum ölçeği kullanılmıştır. Bu araştırmanın evrenini müzik dersi alan ortaokul 7. sınıf öğrencileri oluşturmaktadır. Örneklemini ise Simav Dört Eylül Ortaokulu 7. Sınıf öğrencileri oluşturmaktadır. Uzaktan eğitim sürecinde müzik derslerinde WEB 2.0 araçları eğitim ve öğretim için araştırmacı tarafından kazanıma uygun olarak hazırlanmıştır. 20 soruluk tutum ölçeği uzman öğretmenler tarafından kontrol edilerek uygulanmıştır. Ders sonunda öğrencilerin tutumları alınmış, çıkan sonuçlar analiz yöntemi ile ilişkilendirilerek yorumlara yer verilmiştir. Bulgular neticesinde sonuç ve öneriler yapılmış, yapılan analizlerle ulaşılan sonuçlar sıralanmış, bu analizler sonucunda müzik eğitiminde WEB 2.0 araçlarının kullanımında öğrencilerin müzik dersine karşı tutumları bağlamında önerilere yer verilmiştir. Araştırma sonucunda uzaktan eğitim sürecinde müzikdersinde WEB 2.0 araçlarının kullanımında öğrencilerin müzik dersine olan tutumlarında artış olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Sözcükler: *Müzik Eğitimi, WEB 2.0 Araçları, Öğrenci Tutumu.*

Abstract

The aim of the study titled Investigation of Students' Attitudes Towards the Lesson of WEB 2.0 Tools Used in Music Lessons in the Distance Education Process; To examine the attitudes of towards the WEB 2.0 tools used in music lesson of middle school 6th grade students in the distance education process. The literature on the subject has been created. In the research, an attitude scale developed by the researcher was used. The universe of this research is secondary school 6th grade students who take music lessons. The sample is composed of 6th grade students of Simav Dört Eylül Secondary School. WEB 2.0 tools in music lessons in the distance education process were prepared for education and training by the researcher in accordance with the acquisition. The 20-question attitude scale was controlled and applied by expert teachers. At the end of the lesson, students' attitudes were taken, the results were associated with the analysis method and their comments were included. As a result of the findings, results and suggestions were made, the results obtained with the analysis were listed, and as a result of these analyzes, suggestions were made in the context of students' attitudes towards music lessons in the use of WEB 2.0 tools in music education. As a result of the research, it was concluded that the use of WEB 2.0 tools in the music lesson during the distance education process increased the attitudes of the students towards the music lesson.

Keywords: Music Education, WEB 2.0 Tools, Student Attitude.

GİRİŞ

Eğitim, genel anlamda bireyde davranış değiştirme sürecidir. Eğitim, geniş anlamda bireyin toplum standartlarını, inançlarını ve yaşam yollarını kazanmasında etkili olan tüm sosyal süreçlerdir. Eğitim, kişinin yaşadığı toplum içinde değeri olan,

> yetenek, tutum ve diğer davranış biçimlerini geliştirdiği süreçlerin tümüdür. Eğitim, bireyin yaşadığı toplumda uygulama değeri olan yetenek, yönelişve diğer davranış örüntülerini kazandığı süreçler toplamıdır. Eğitim, seçilmiş ve kontrollü bir çevrenin, özelliklede okulun etkisi altında sosyal yeterlik ve en iyi şekilde bireysel gelişmeyi sağlayan bir süreçtir (Kaya, 2014: 5).

Müziğin doğumdanölüme kadar insan hayatında ayrılmaz bir parça olduğu yadsınamaz bir gerçek olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda müzik eğitiminde de yeri oldukça önemlidir (Orhan, 2019: 15).

Müzik eğitimi ise, Çocukluk döneminden başlayarak bireylere müzikal davranışlar kazandırarak söz geliştirme sürecidir.

Son zamanlarda dünyada ve ülkemizde meydana gelen COVİD-19 salgını nedeniyle eğitimde de büyük değişimler görünmüştür. Yüz yüze yürütülen dersler uzaktan eğitim sistemine geçmiş, teknolojik gelişme hızlanmıştır.

Uzaktan eğitim, öğrenenlerin zaman ve mekanların farklı olduğu öğrenme ortamıdır. Öğrenençevrimiçi veya çevrimdışı bir ortamda öğrenmesini tamamlar. Bu kapsamda öğretmenler kendilerini daha çok eğiterek öğrencilerine uzaktan eğitim sisteminde farklı uygulamalar kullanarak ders konularını daha zengin içeriklerle görsel, işitsel, interaktif ve en önemlisi eğlenceli bir şekilde öğretmeye başlamışlardır.

Bunlar arasında en önemli araçlardan birisi de WEB 2.0 araçlarıdır. WEB 2.0 O'Reilly Media tarafından 2004 yılında kullanılmaya başlayan bir sözcüktür. İkinci nesil internet hizmeti anlamına gelmektedir. Tim O'Reiiy'e göre WEB 2.0'ın kısmen tanımı şöyledir: "WEB 2.0 bilgisayar endüstrisinde internetin biz düzlem olarak ilerlemesiyle bir işletme devrimi ve bu düzlemin kurallarını başarı için anlamaya çalışmaktır (Wikipedia, 2021).

Tutumlar konusunda yapılan araştırmalar tutumların erken yaşlarda edinildiğini göstermekte, erken yaşlarda edinilen tutumlar o konuda çok önemli deneyimler ya da yaşantılar olmadıkça, kolay kolay değişmemektedir. Tutumların oluşması ya da geliştirilmesi açısından 12-30 yaş arası önemli bir zaman dilimi olarak kabul edilmekte, bu dönemin 12-21 yaş arası ergenlik dönemi, 22-30 yaş arası da ilk yetişkinlik devresi olarak ayrılabilmektedir (Kocabaş, 1997: 141 - 145).

Tutum üç temel boyuta sahiptir: Bilişsel boyutu, yani öğrenmeye dayalı olan; duyuşsal boyutu, yani duyguların söz konusu olduğu ve davranışsal, yani tepkilerin ortaya konduğu boyut. Böylesi bir kavramlaştırmanın da ortaya koyduğu üzere, bu karmaşık psikolojik yapıyı ölçmek pek çok açıdan temel bir gereksinimdir (Brooks, 1997).

Çağdaş ilköğretimde müzik eğitimi ve öğretimi öğrenci merkezlidir ya da öyle olmayı gerektirir. Bu durum ilköğretimde müzik eğitimi ve öğretimini öğrenci merkezli bir anlayış ve yaklaşımla ele almayı zorunlu kılar. Buradan hareketle, genel müzik eğitiminde başarıya ulaşılmasında öğrencilerin müzik dersine karşı olan ilgileri çok önemlidir. Eğer öğrencilerin müzik dersine karşı tutumları olumlu olur ve ihtiyaçlarına cevap verebilecek bir eğitim-öğretim onlara sunulursa, genel müzik eğitiminde istenen başarı sağlanacaktır. O halde öğrencilerin duygu ve düşünceleriyle müzik derslerine genel bir bakış sunulması, gelişme çağında ve tutumların şekillendiği bir dönemde olan ilköğretim öğrencilerinin müzik dersine karşı olumlu veya olumsuz tutumlarının hangi yönde geliştiğinin saptanması, araştırmanın önemini ortaya koymaktadır (Nacakcı, 2006). Bu bilgiler doğrultusunda, uzaktan eğitim süresince müzik dersinde kullanılan WEB 2.0 araçlarının öğrencilerin derse olan tutumlarının incelenmesi araştırması yapılmıştır.

YÖNTEM

Bu araştırma, Kütahya ili, Simav ilçesinde bulunan Dört Eylül Ortaokulu'nda öğrenim görmekte olan 7. Sınıf öğrencilerinin uzaktan eğitim sürecinde müzik dersinde kullanılan WEB 2.0 araçlarının öğrencilerin derse olan tutum düzeylerinin saptanması amacı ile yapılmıştır ve betimsel bir çalışmadır. Araştırmanın verileri Nisan 2021 tarihinde toplanmıştır.

Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evreninin müzik dersi alan ortaokul 7. Sınıf öğrencileri oluşturmaktadır. Bu araştırmanın örneklemini ise Kütahya ili Simav ilçesinde bulunan Dört Eylül Ortaokulunda öğrenim gören 3 şubeli 7. Sınıf A, B ve C şubesindeki 66 öğrenci 34 erkek (N=34), 32 kadın (N=32) oluşturmaktadır.

Verilerin Toplanması

Bu araştırma Uzaktan Eğitim Sürecinde Müzik Dersinde Kullanılan WEB 2.0 Araçlarının Öğrencilerin Derse Olan Tutumlarının İncelenmesine yönelik araştırma olup, nicel verilere bağlı betimsel araştırma yöntemlerinden tarama (survey) modelinde tasarlanmıştır. "Betimsel tarama modeli geçmişte ya da halen var olan bir durumu, var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımıdır" (Karasar, 2007: 77). Verilerin elde edilmesi ise araştırmacı tarafından hazırlanan 20 soruluk anket tekniği kullanılmıştır. Araştırmada araştırmacı, WEB 2.0 araçları olanKahoot, LearningApps ve Wordwallüzerinden ortaokul müzik dersi 7. sınıf Çalgı ve Çalgı Toplulukları ünitesi kazanımlarına uygun içerikler geliştirmiş ve derste kullanmıştır.

Verilerin Analizi

Verilerin istatistiksel çözümlemeleri, bilgisayar ortamında SPSS paket programı 26.00 versiyonu ile sınanmıştır.

BULGULAR ve YORUMLAR

Araştırma doğrultusunda oluşturulan tablolara ve yorumlara yer verilmiştir.

Tablo 1. Ankete Katılan Kadın ve Erkek Öğrencilerin Grup İstatistikleri

Group Statistics

	Cinsiyet	N	Mean	Std. Deviation	Std. ErrorMean
TOP	Kadın	32	1,3513	,39139	,06919
	Erkek	34	1,2178	,28674	,04918

Grup istatiğinde 32 Kadın (N=32), 34 Erkek (N=34) öğrenci ankete katılmıştır. Kadın öğrencilerde ortalama 1,3513 (Mean=1,1313), erkek öğrencilerde ortalama (Mean=1,2178) çıkmıştır.

Tablo 2. Bağımsız Numuneler Testi istatistikleri
Independent Samples Test

		Levene's Test for Equality of Variances		t-test for Equality of Means						
									95% Confidence Interval of the Difference	
		F	Sig.	t	df	Sig. (2-tailed)	Mean Difference	Std. ErrorDifference	Lower	Upper
TOP	Equalvariancesassumed	1,144	,289	1,588	64	,117	,13351	,08410	-,03449	,30152
	Equal variances not assumed			1,573	56,650	,121	,13351	,08488	-,03648	,30351

Independentsamples test tablosu analiz tablosudur. Bu tablonun ilk kısmındaki F değeri varyansların homojen olup olmadığını test etmek için kullanılır. Hemen yanından Sig. değeri 0,05'ten küçüksevaryanslar homojen değil demektir. Bu tablodaki 0,289 değeri 0,05'ten büyük olduğu içim varyanslar homojendir. Buna göre ilk satırdaki değer olana Sig (2-tailed) değeri yorumlanacaktır.

Tablo 3. Standart Değerler Tablosu

		N	Mean	Std. Deviation	t	df	Sig. (2-tailed)
TOP	Equalvariancesassumed	32	1,3513	,39139	1,588	64	,117
	Equal variances not assumed	34	1,2178	,28674			

Tabloda sig değeri 0,289 çıkmıştır. 0,05 değerinden büyük olduğu için verilerimiz homojen dağılıyor demektir. Bu halde Sig. (2-tailed) değerin ilk satırdaki değer olan 0,117 değeri yorumlanacaktır. Sig. (2-tailed) değeri 0,05 ten büyük olduğu için Kişilerin puanları cinsiyete göre değişmemekte olduğunu söyleyebiliriz. Diğer bir ifade ile Kişilerin algılaması cinsiyetlerine göre farklılaşmamaktadır. Kadın ve erkeklerin puan düzeylerinin karşılaştırılması için yapılan t testi sonrasında kadın ve erkeklerin puan düzeyleri birbirleriyle aynı olduğu bulunmuştur ($t_{0,05:64}$ =1,588).

SONUÇ VE TARTIŞMA

Yapılan bu araştırma, Uzaktan Eğitim Sürecinde Müzik Dersinde Kullanılan WEB 2.0 Araçlarının Öğrencilerin Derse Olan Tutumlarının İncelemek anacı ile yapılmıştır. Araştırmada 0,289 değeri 0,05'ten büyük olduğu içim varyanslar homojendir. Araştırmanın sonucunda öğrencilerin müzik dersine olan tutumları cinsiyetlerine göre anlamlı bir farklılık göstermemiştir. Diğer bir ifadeyle kişilerin algılaması cinsiyetlere göre farklılık göstermemektedir. Kadın ve erkeklerin puan düzeylerinin karşılaştırılması

için yapılan t testi sonrasında kadın ve erkeklerin puan düzeyleri birbirleriyle aynı olduğu bulunmuştur ($t_{0,05:64}$ =1,588). Bu kapsamda Uzaktan Eğitim Sürecinde Müzik Dersinde Kullanılan WEB 2.0 Araçlarının Öğrencilerin Derse Olan Tutumlarında olumlu bir etki yarattığı, müzik ders konularını WEB 2.0 araçları ile daha iyi anladıkları, müzik ders konularında WEB 2.0 araçları olunca dersin daha eğlenceli geçtiği, müzik ders konularında WEB 2.0 araçlarının ilgilerinin çektiği, müzikdersinde WEB 2.0 araçlarının dikkatlerinin çektiği, müzik dersinde bir sonraki WEB 2.0 araçlarını sabırsızlıkla bekledikleri, müzik ders konularında WEB 2.0 araçları etkinliklerine katılmaktan mutluluk duydukları, müzik dersinin WEB 2.0 aracıyla verilmesinin öğrencilerin derse bağladığı, WEB 2.0 araçları destekli müzik derslerinin teknolojiye ilişkin motivasyonlarının arttığı sonucuna varılmıştır.

ÖNERİLER

1. Müzik derslerinin öğrenci merkezli yapılması, öğretmen ve öğrencinin yaratıcı gücünden yararlanılması.

2. Uzaktan eğitim sürecinde müzik dersi materyallerinin zenginleştirilerek erişime açılması.

3. Müzik öğretmenlerine alanında uzman eğitimciler tarafından derslerinde kullanabileceği WEB 2.0 araçlarını seminer olarak vermesi.

4. Müzik ders konularının WEB 2.0 araçlarıyla etkileşimli kitap halinde EBA çevrimiçi portalına yüklenmesi.

5. Okuldaki müzik sınıflarındaki akıllı tahtalara derslerinde kullanabileceği müzik programlarının yüklenmesi.

6. WEB 2.0 araçları destekli artırılmış gerçeklik sanal müzik sınıflarının kurulması.

7. Öğrencilerin WEB 2.0 araçlarıyla sürekli iletişim halinde olması sağlanmalı.

8. MEB'in imkanı olmayan öğrencilere TABLET desteğinin devam etmesi

9. Konu ile ilgili daha kesin yargıya varabilmek için geniş örneklem grupları ile çalışmalar yapılabilir.

KAYNAKÇA

Brooks, V. Ve Sikes, P. The Good Mentor Guide. Bristol: OUP, (1997).

Karasar, N. (2007). Bilimsel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Nobel Yayınevi.

Kaya, Z. (2014). Eğitim bilimine giriş Ankara: Pegem Akademi Yayınları.

Kocabaş, A. "Temel Eğitim II. Kademe Öğrencileri İçin Müziğe İlişkin Tutum Ölçeğinin Geçerlik ve Güvenirlik Çalışması". Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi, 13: 141-145, (1997).

Nacakcı, Z. İlköğretim Öğrencilerinin Müzik Dersine İlişkin Tutumları,*Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildirisi,* Pamukkale Ünv. Eğt. Fakültesi, Denizli, (2006).

Orhan, M. (2019), Animasyon Destekli Öğretimin Öğrencilerin Müzik Dersi Akademik Başarısına Etkisinin İncelenmesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Wikipedia. (2021). https://tr.wikipedia.org/ Wikipedia: Özgür Ansiklopedi https://tr.wikipedia.org/wiki/Web_2.0 adresinden 14.04.2021 tarihinde alınmıştır.

EKLER

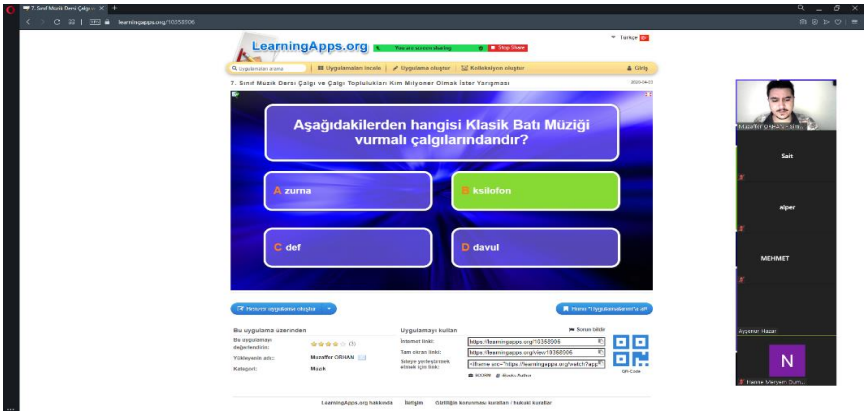
EK 1

Uzaktan Eğitim Sürecinde Müzik Dersinde Kullanılan WEB 2.0 Aracı olan Kahoot ile ders işlerken.



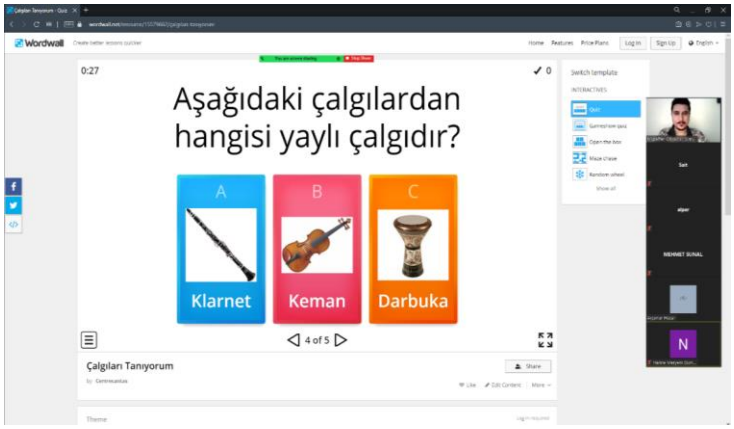
EK 2

Uzaktan Eğitim Sürecinde Müzik Dersinde Kullanılan WEB 2.0 Aracı olan LearninApps ile ders işlerken.



EK 3

Uzaktan Eğitim Sürecinde Müzik Dersinde Kullanılan WEB 2.0 Aracı olan Wordwall ile ders işlerken.



Bas Şifrelerinden TikTok Heyamolalarına Sosyal Medyada Müzik Teorisi

From Figured Bass to Shantytok: Music Theory on Social Media

Nevin ŞAHİN

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Teorileri Anabilim Dalı

nevin.sahin@hacettepe.edu.tr

Özet

Bilgisayarların hayatımızda kapladığı yerin her geçen gün büyümesiyle yaygınlığı artan yeni medya, müzik üretimi ve tüketimi süreçlerini etkilediği gibi müzik teorisiyle olan ilişkiyi de dönüştürmüştür. Özellikle 2010'ların ikinci yarısında Twitter ve YouTube gibi sosyal medya platformlarında yaygınlaşan "müzik teorisi içerik üretimi," müzik teorisinin tarihsel ve akademik konumuna meydan okuyan yeni bir alan hüviyeti kazanmıştır. Amerika bağlamında üniversitelerin dönüşümüyle paralel gelişen bu süreç, özellikle pandemi sürecinde müzikle ilgili bütün pratiklerin sekteye uğradığı karantina uygulamaları sonucu dünya genelinde yaygınlık kazanmaktadır. Sosyal medyadaki müzik akımlarının müzik teorisi kavramları ışığında bağlamsallaştırıldığı örnekler, bu içeriklerin sadece müzik teorisi eğitimi alan öğrencilere değil bu akımlara dahil olan sosyal medya kullanıcılarıyla birlikte çok daha geniş kitlelere ulaştığını ve müzik profesyonellerinin ötesinde müzik teorisiyle bağ kurulmasına ön ayak olduğunu göstermektedir. Bu çalışma, yeni medya ve akademi ilişkisi ekseninde müzik teorisi içerik üretimini incelemektedir. Zincir-makale ve video-makale formatlarının tanıtılarak müzik teorisi içerik üretiminin müzik teorisi öğretim ve uygulamalarına etkisinin örnekler üzerinden ele alındığı bu çalışmada, Türkiye'de müzik teorisi içerik üretiminin durumu değerlendirilmekte ve alanın gelişiminde üniversitelerin konumuyla ilgili öneriler sunulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Müzik Teorisi İçerik Üretimi, Sosyal Medya, Video-Makale.*

Abstract

With computers' immense invasion in our daily lives, new media transformed not only the processes of music production and consumption but also the relationship with music theory. Music theory content creation, which became to pervade on social media platforms such as Twitter and YouTube in the second half of 2010s, gained a new status challenging the historical and academic positionality of music theory. Developing in parallel with the transformation of academia in the US American case, music theory content creation is becoming common worldwide especially under the lockdown enforced by the pandemic, which hinders virtually every musicking practice. Examples which contextualize musical movements on social media in light of music theoretical concepts show that these contents not only appeal to music theory students but much larger crowds including the people involved in the musical movements themselves, besides that people beyond music professionals connect to music theory through these contents. This study analyzes music theory content creation in the context of the relationship between academia and new media. While introducing the new formats thread-essay and video-essay, this study exemplifies the impact of social media content creation on music theory instruction and practices. The situation in Turkey regarding music theory content creation is also evaluated with suggestions on the development of the field and its relationship with universities.

Keywords: *Music Theory Content Creation, Social Media, Video-Essay.*

2021 THE YEAR OF SHANTYTOK

The year 2021 started with the rise of a sea shanty on the China-based social media platform TikTok. The genre dating back to the 19th century with a colonial context, all of a sudden became popular thanks to the TikTok rendition of The Wellerman by the Scottish singer Nathan Evans. Within the first few months of the year, many covers of

the sea shanty emerged on many different platforms, including Turkey (Bilen 2021) where neither the colonial context nor the genre existed before. What did the 2021-popularity of this 19th century genre have to do with music theory?

This was the question to be answered by US-American YouTuber and music theorist Adam Neely upon a suggestion on another social media platform, Twitter (Neely 2021). The fifteen-minute video essay not only covered the music theory behind the recent popularity of Shantytok but also the musicological context of performing sea shanties on social media.

MUSIC THEORY EVEN BEFORE BASSO CONTINUO: SOCIAL MEDIA MUSIC THEORY CONTENT CREATION

The earliest music theory topic to the author's recognition before the organization of this symposium was figured bass, but a few days before the event actually took place, a topic even earlier than basso continuo was brought forward by YouTuber and music theorist Cory Arnold and received tens of thousands of views in just one day after its upload: microtonality in the theory of Renaissance composer and music theorist Nicola Vicentino (12tone Videos 2021). How come such sources of early music theory become of such huge interest on social media?

To contextualize the significance of social media, a glimpse into the conventional media might be helpful. The 20th century was marked by mass media, which made its way to communicate mediated messages with masses. What films, radio, and television had in common was the dominance of the mediated voice over the consumer masses. However, the situation gradually changed with the advent of the computer, which permanently changed the role of the masses. The interactivity challenged the power relations between the producers and consumers of the mediated message. Now that the consumers also became producers, the new media became the platform where the masses were not only the receivers but also the creators of the message, which is key to the social media of the 21st century (Lister et al., 2009: 9-12).

What is critical about the 21st century concerning not only social media but also music is the unavoidable effects of the pandemic. As a result of the spread of a new variant of coronavirus among human beings in late 2019, almost everybody in the world was locked into their homes in 2020. All social events were interrupted, all practices of musicking went online, and musical movements such as the Shantytok began to rise online. This lockdown situation also forced education to go online, all students had to attend their classes through online meeting tools, all instructors had to teach online either with livestreaming, online meeting, or through social media. This situation also gave rise to the demand of music theory teaching material online (see Schiavio et al., 2021). Hence the combination marked a new field: social media music theory content creation.

Besides the lockdown demands enforced by the pandemic, there is another force playing role in the emerging field. The neoliberalization of academia in the last few decades led to the decrease of financial support for research and education at universities from the state. As a result, American universities were left to survive on income from tuition fees of the students and projects of the researchers. The unlucky departments which do not attract enough students to survive on tuition fees or enough research projects to survive on grants, such as departments of humanities and fine arts/liberal arts, ended up in closure. Not only the vulnerable departments were affected by the situation, though. Most departments started preferring adjunct faculty to tenured faculty for the teaching workload of undergraduate and postgraduate courses, resulting in the "precarification" of

academics (see Ivancheva 2015). Not being able to survive with the income from universities, many academics tried to repurpose their academic skills in alternative sectors, one of which is the social media. Hence the current situation in academia also marked the new field mentioned above: social media music theory content creation. In what ways social media music theory content creation thrives and contributes to contemporary means of education?

NEW WAYS OF ACADEMIC MUSICKING: THREAD-ESSAY AND VIDEO-ESSAY

Although social media has been in issue of educational sciences for some time already (see Olasena 2017; Moghavvemi et al., 2018; Habes et at., 2019), this paper focuses on two formats of academic musicking for the dissemination of music theory content on social media. The first one is common on micro-blogging platforms such as Twitter and the latter is more common on video sharing platforms such as YouTube.

Thread-essay mainly means posting the research material in a thread of short texts, especially tweets of 280 characters on Twitter. The character limit forces the content creator to organize the data and discussion into several tweets. Other features of Twitter for sharing visuals and links allow content creators to share their data charts or links to original publications. The advantage of thread-essays is hence the ease to integrate conventional publications into social media. Besides thread-essays are a good tool to represent visuals and put emphasis on visualization of certain data in otherwise long texts. Music theorist and composer Dr. Asaf Peres (2021) actively uses his Twitter account @top40theory for sharing his data and discussions in the format of thread-essays.

Video-essays are for turning academic work into audiovisual format and are most common on video sharing platform YouTube. The feature of the platform to section videos helps organize video-essays into chapters. Furthermore, it is possible to integrate texts as flowing texts into the videos and benefit from animated data-charts so as to show changes and emphasize certain data. Video-essays also allow citations and referencing with the use of video tags as well as comments sections for those who are interested in checking the firsthand sources of the discussions in videos. Despite the advantages of video-essays in display and data organization, advanced skills of video editing are necessary for the production video-essays, hence further software compatibility than the utilization of social media user interface is required for producing video-essays. Composer and music theorist Jesse Strickland (2021) uses his YouTube channel not only for sharing performances of his compositions but also for sharing his analyses of certain performances or compositional approaches. It is also striking to see how conventional academic musicking in journal publications is criticized in video-essays in terms of referencing, formatting, and organization of arguments (Neely 2020).

MUSIC THEORY ON TURKISH SOCIAL MEDIA: PROSPECTS

The examples shown in earlier parts of this paper all belong to the US-American social media. When we consider Turkish social media, we can claim that the social media music theory content creation is yet in its infancy period in Turkish social media. There is barely thread-essaying of music theory in Turkish language and the available content is mostly self-promotion of conventional publication. Moreover, existing video-essays are mostly limited to introductory guitar lessons, basic analyses of music pieces, and translated remakes of borrowed content from the US-American video-essays. As the pandemic taught all of us a difficult lesson as in the format of this postponed symposium, formats such as video-essays and thread-essays can well be integrated into conventional

teaching. Regarding the limited social media content in music theory in Turkish, in can be claimed that the field has a huge potential in Turkey and there will be a much larger dataset of music theory video-essays and thread-essays for further analysis not only in terms of music theory but also in terms of educational sciences.

REFERENCES

Arnold, C. (2021). "The Piano That (Almost) Changed Everything". 28 May 2021. https://www.youtube.com/watch?v=INW7IORhqT0.

Bilen, F. (2021). "The Wellerman Sea Shanty". 21 March 2021. https://www.instagram.com/p/CMrgi-zjzZY/.

Habes, M. et al. (2019). The Relation Between Social Media and Students' Academic Performance in Jordan: YouTube Perspective, *AISI 2019 Proceedings*: 382-392.

Ivancheva, M. (2015). The Age of Precarity and The New Challenges to The Academic Profession, *Studia UBB Europea, LX, 1*: 39-47.

Lister, M. et al. (2008). *New Media: A Critical Introduction*. London: Routledge.

Moghavvemi, S. et al. (2018). Social Media as a Complementary Learning Tool for Teaching and Learning: The Case of YouTube, *International Journal of Management Education, 16 (1):* 37-42.

Olasina, G. (2017). An Evaluation of Educational Values of YouTube Videos for Academic Writing, *The African Journal of Information Systems, 9 (4):* 232-261.

Neely, A. (2021). "The Music Theory of Tik Tok Sea Shanties". 19 January 2021. https://www.youtube.com/watch?v=m1ovAB4vKzw.

--- (2020). "Music Theory and White Supremacy". 7 September 2021. https://www.youtube.com/watch?v=Kr3quGh7pJA.

Peres, A. (2021). "7 Tools for Mixing a Melody That Feels Too Repetitive". 16 April 2021. https://twitter.com/Top40Theory/status/1382879687429529601.

Strickland, J. (2021). "How Eric Whitacre Prepares a Clusterchord – Two Minute Music Theory". 1 June 2021. https://www.youtube.com/watch?v=dKvjc0u6fQY.

Schiavio, A. et al. (2021). Creative Pedagogies in The Time of Pandemic: a Case Study with Conservatory Students, *Music Education Research, 2, Special Issue "The digital 'turn' in music education":* 167-178.

Adana İlinde Yaşayan Z Kuşağının Müzikal Beğenileri

Musical Tastes of Generation Z in The Adana Province

Özge AÇIKGÖZ

Milli Eğitim Bakanlığı

ozge-acikgoz@hotmail.com

Timur VURAL

Ömer Halis Demir Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı

tvural@ohu.edu.tr

Özet

Bu araştırma, Adana'da yaşayan Z Kuşağı bireyleri müzik beğenilerini analiz etmek amacıyla oluşturulmuştur Araştırmada, literatür taraması ve anket tekniklerinden yararlanılmıştır. Bilimsel araştırmanın tümdengelim özelliğinden faydalanılarak Adana ili coğrafi ve kültürel özelliklerinden bahsedilmiş, müzik beğenisi, Z kuşağı gençliği ve popüler kültürünün genel özellikleri açıklanmış daha sonra; Adana ili Z kuşağı müzik beğenisi açıklanmıştır, yani genelden özele inilerek bir bilimsel araştırma tekniği kullanılmıştır.

Araştırma metodu olarak, anket metodu kullanılmıştır. Adana ilinin merkez ilçelerinden 4 farklı ilçeye, eşit sayılarda, toplam 880 z kuşağı bireyine anket uygulanmıştır. Toplanan veriler sınıflandırılarak bilgisayara aktarılmıştır. Z kuşağı bireyleri, kimleri, nasıl, ne şeklide dinliyor gibi temel soruların çevresinde, bu soruları destekleyen sorularla, veriler toplanmış, sınıflandırılmış ve analiz edilmiştir. Araştırmanın son bölümünde sonuçlar ve önerilere yer verilmiştir. Bu çalışmanın dikkat çekici sonuçlarından biri çeşitliliktir. Z kuşağı bireyinin tercihlerindeki çeşitlilik dikkat çekicidir. Dinledikleri şarkıcıların, müzik dinleme kanallarının, müzik türlerinin çeşitliliği küreselleşen dünyada farklılığın kaybedildiği düşüncesine karşı sonuçlar oluşturmaktadır. Bu verilerin sebepleri çalışmada derinlemesine analiz edilmiştir.

Anahtar Kelime: *Müzikal Beğeni, Z Kuşağı, Adana İli, Popüler Müzik, Müzikoloji.*

Abstract

This study was designed to analyze the musical tastes of Z generation individuals living in Adana. Literature review and survey techniques were used in the research. Using the deductive method of scientific research, the geographical and cultural characteristics of Adana province were mentioned, and its music likes, Youth of Z generation, and the general features of popular culture were explained, then; Z generation music likes of Adana were explained, that is, a scientific research technique was used from the general to the specific.

Survey method was used as a research method. A questionnaire was applied to 880 Z generation individuals in equal numbers in four different regions from central districts of Adana. The collected data were classified and transferred to the computer. Data were collected, classified and analyzed with the questions that support these questions around the basic questions such as who, how and in what way Z generation listen to. In the last part of the study results and suggestions have been given. One of the remarkable results of this study is diversity. Diversity in the preferences of the Z generation is noteworthy. The diversity of the singers, the music channels and the genres of music they listen to results in the loss of difference in the globalizing world. The reasons for this data were analyzed in depth in the study.

Keywords*: Musical taste, Generation Z, Adana Province, Popular Music, Musicology.*

GİRİŞ

Bu çalışmada, süslü şatafatlı anlatılar, şişirilmiş deyimler ile anlatıma farklılık katma çabası güdülmemiş, günümüz müzikoloji çalışmalarının temel hastalığı olan, yazılanları akademikmiş gibi yaparak, onlara içerik ve ağırlık kazandırma gayretine gidilmemiştir. "Okurlar medyum değildir. Dolayısıyla yazarın anlatımı karışık olduğunda onun gerçekte ne anlatmak istediğini anında anlamaları imkânsızdır". Anlamsız işgalci kelimeler, kafa karışıklığına neden olacak yabancı dildeki anlatılardan uzak durulmuştur. Okuyucuya ve alana bilimsel kazanım sağlama hususuna odaklanılmıştır. Bize göre bilimsel çalışmanın odağında; bilimsel yöntem ile tespit edilen bulgular ve bunların yorumlanması ile elde edilen sonuçlar ile alana katkı sağlamak olmalıdır.

Müzik insanların kendilerini ifade etmelerinde her dönem önemli bir araç olmuştur. Kimi zaman acılarını, isyanlarını, aşklarını hep müzik yoluyla karşı tarafa aktarmışlardır. Bu aktarım süreci, geçmişteki yaşanmışlıkların günümüz toplumuna taşınmasında önemli bir görevi yerine getirmektedir. Hatta denilebilir ki toplumun önemli bir yapı harcı müzikal aktarım sayesinde sağlanmaktadır.

Müzik diğer sanatlardan soyut olan doğasıyla ayrılmaktadır. Salt müzikal uygulamalarda, açık bir sözel ve yansıtma içeriği olmamasından dolayı müzik belki de kültürün en hassas göstergesidir. Diğer sanatlardan ayrı olarak bilinç dışı tutum ve varsayımlara bağlı ve insanüstü/sihirli bir ritüel olması müzik sanatına ayrı bir değer katmaktadır. Avrupalıların büyük bir kısmı yakın dönemlere kadar diğer toplulukların müzikal kültürlerini kıymetsiz ve kakofoni (ses uyumsuzluğu) olarak değerlendirmişlerdir. Aslında burada ortaya çıkan tablo Albert Einstein'ın balığın durumu ile ilgili metaforuna benzemektedir. Balık hiçbir zaman onu sarmalayan suyun farkında olmamıştır, çünkü başka ortamda yaşamamıştır. Kendisi dışında kalan müzik türlerine uzak ve önyargılı kalan müzikoloji bilimi, zaman içinde Batı harici toplumların farklılıklarını zenginlik, özgünlük olarak kabul etmiştir.

Müziği incelemek temelde başka herhangi bir şeyi incelemekten farklı değildir. Herhangi bir alanda incelemeci ele aldığı konuyu "ne", "neden", "nasıl" gibi yönlendirici sorular sorarak tanımlamaya çalışır. (…) Tının tanımlanması, aranan yanıtın bulunmasında yeterli olabileceği gibi, konuyu müzik dışı ilişkilendirmelerle incelemenin doğru olacağı durumlarla da karşılaşılabilir. Müziğe ait geniş kapsamlı boyutları, araştırmalarda göz önünde tutmak büyük önem arz etmektedir.

Müziğe ait üç sistematik boyut ise şunlardır. Müziğin *ne söylediği,* çerçevesinde ele alınan anlamına "simgesel", başka bir şeye gönderme yapmadan, yani mutlak olarak müziğin ne olduğu ile ilgili olanına (…) "*estetik*", müziğin ne yaptığı ile ilgili yani müziğin iş görecek yararlar sağlamada kullanılmasına da "pragmatik" anlam denildi. (…) Müziğe ait estetik boyut hesaba katılmalıdır. Buradan da anlaşıldığı üzere müzik çok boyutlu bir yapıda ve çok katmanlı anlamları barındırmaktadır. Yalın manada estetik duruşunun verdiği kimliğin yanı sıra sözlerin ve sözlerdeki simgesel ve pragmatik (yararcı) yapılanma çok boyutlu düşünmeyi zaruri kılmaktadır. Bu düşünce ve bilimsel yordama kısmında ise icra makamında müzikoloji bilimi yer almaktadır.

Kinkeldey'e göre "Müzikoloji, olgulara müzik sanatının gelişimine ya da süreçlerine ve de genelde insanın bu sanatla ilişkisine bilimsel bir inceleme ya da araştırma yönteminin, felsefi bir tartışma ya da uslamlamacı bir dizgeselliğin uygulanmasından doğmuş, müzik üzerine dizgesel bilgi bütünü.."dür. Müzikolojinin yöntemsel niceliği ise çeşitlilik göstermektedir. Çoklu disiplinler içinde ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. "Eğer müzikolojinin, müziğin sosyal ve kültürel çevrelerdeki anlamları

hakkında söyleyecekleri az ise, diğer bilim dallarının da müzik tınılarının sosyal ve kültürel anlamlarına dair söyleyebilecekleri azdır. Müzikoloji bilimi, estetik manadaki müzik çözümlemelerinde sosyoloji ve iletişim bilimlerine ait yöntemleri kullanmaktadır".

Araştırma Modeli

İlk olarak literatür ve kaynak tarama yöntemi ile bilgiler edinilmiştir. "Geleneksel araştırma modellerinde literatür taraması yol almak için sıklıkla kullanılan bir yoldur. Nicel ve nitel araştırmalarda karakteristik olarak izlenen bir model olmuştur" .

Bu çalışmada yararlanılan, anket tekniği şu şekilde tanımlanabilir: "Anket gerek sayısal sonuçlara ulaşmak gerekse sayısal sonuçlardan yola çıkarak yorum yapmak için kullanılan ve beş aşama takip edilerek yürütülen yaygın tarama yöntemlerinden biridir. Buna göre öncelikle ulaşmak istenen amaç tanımlanır, örnekleme yöntemine karar verilir ve örneklem seçilir, anket yöntemi belirlenir, verilerin ne şekilde analiz edileceği saptanır ve son olarak da veriler yorumlanır".

Araştırmadaki veriler, Adana'da z kuşağı olarak kabul edilen bireylere uygulanan yazılı anketle elde edilmiştir. "Yazışmanın başarılı olmasında ilk koşul uygun soruların hazırlanmasıdır. Araştırmacı ile kaynak kişi arasındaki tek iletişim aracı sorulardır. Bu nedenle sorular, her türlü yanlış anlaşılmaları önleyecek nitelikte olmalıdır" . Anket sorularının belirlenmesi aşamasında soruların alt problemleri, dolayısıyla problem durumunu karşılayacak şekil belirlenmesi önemlidir. Çalışmada, anket soruları, 10 farklı alt problemi destekleyecek şekilde belirlenmiştir. Yine Karahasanoğlu ve Yavuz, anket yönteminde dikkat edilmesi gereken bir diğer konudan şöyle bahsetmişlerdir: "Anket yöntemi seçerken soruların karmaşıklığını, elde etmek istediğiniz veri miktarını, denetimin veri elde etmedeki önemini ve yöntemin maliyetini göz önünde bulundurmalısınız. Dikkat edilmesi gereken önemli bir nokta da ister yazılı ister sözlü olarak yapılsın anket, soruyu soran ve cevaplayan kişi arasındaki iletişimin bir parçasıdır".

Çalışmada alt problemleri tanımlayacak veriler elde etmek için hazırlanan ilk anket 24 sorudan oluşmaktayken, üç uzman kişinin görüşleri doğrultusunda dört soru alt problemlerin kapsamı dışına çıkıldığı gerekçesiyle iptal edilmiş, biri ise "Herhangi bir müzik etkinliğinde yer aldınız mı ?" sorusuna ait mevcut iki önermeye "İsterdim, ama fırsatım olmadı" seçeneğinin dahil edilmesiyle yenilenmiştir. Düzeltilmiş haliyle anket soruları 24 kişilik küçük bir gruba uygulanmış, soruların açıklığı ve önermeleri karşılaması yönünden herhangi bir probleme rastlanmadığı görülmüştür. Böylelikle uygulanacak anket son halini almıştır. Hazırlanmış olan anket soruları Adana İli, Çukurova İlçesi "Adana Erkek Lisesi" , Seyhan ilçesi "Ramazan Atıl Anadolu Lisesi", Sarıçam ilçesi, "TOKİ Sarıçam Anadolu Lisesi" Yüreğir ilçesi "Mehmet Akif İnan Anadolu Lisesi" olmak üzere her bir lise için 220 kişilik eşit sayıdaki, toplamda 880 z kuşağı bireyine uygulanmıştır. Daha sonra toplanan veriler sınıflandırılarak bilgisayara aktarılması bölümüne geçilmiştir. Tümevarım yöntemi doğrultusunda araştırma sonuçlandırılmıştır.

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Kültür - Müzik ve Popüler Müzik

En temel tanımıyla *kültür* toplumun üyeleri olarak insanlar tarafından edinilen öğrenilmiş davranış ve düşünceler bütünüdür. Max Weber ve onun yakın dönemdeki takipçilerine göre *kültür* insanın bilinçsiz olarak oluşturduğu, dünya görüşü, bilişsel bir ağ çerçevesi gibi aktörler ile dünyayı anlamlandırmak için izleme ve yorumlama

sürecidir. Rosaldo'ya göre; "Kültür, insanlık deneyiminden unsurlar seçerek ve onları düzenleyerek insanlık deneyimine anlam kazandırır. Kültür geniş anlamda, insanların yaşamlarına anlam kazandırmakta kullandıkları biçimleri anlatır". Bu açıklamalardan da anlaşıldığı üzere kültür, insanoğlunun varoluşundan itibaren, toplumsal yaşamına anlam ve kimlik katan, aktarılabilen davranışlar bütünüdür.

Kültürel etkileşim mümkün olmakla birlikte, küresel kültürün, bölgesel kültüre nüfuz ederek tüm yerel kültürlerin neslini tüketeceğini sanmak da yanlıştır. Günümüz antropologları sosyal ve kültürel sınırların sonsuza kadar sabit kalmayacağını kabul ederler ve açıkça belirli sınırların ne anlama geldiğini devamlı olarak sorgularlar. Bu ifadelerden yola çıkarak şöyle denilebilir; kültür, sınırlanamayan veya tam anlamıyla dönüştürülemeyen yaşayan bir organizmadır.

Müzik kültürü ise tıpkı edebiyat ve dil öğeleri gibi "Somut olmayan kültür öğeleri" içinde yer almaktadır. Soyut olmayan kültür öğelerinin en önemli özelliği, bu alandaki kültür analizinin daha çok bir topluluğun dünya algısını ve kadim felsefesini çözümleyebilmek için sunduğu verilerdir. Ayrıca somut olmayan kültür ürünleri içinde "en zor" incelenebilecek alan ya da "en soyut kültür alanı olan müziktir". Ridley'e göre "Müzikle ilgili sahip olduğumuz kavrama fikri, estetik bir nesne olan müzikle ilgili deneyimimizi yansıtmaktadır. Ve bu sezgisel düşünceye göre '*müziğin melodi, armoni ve işitsel ilişkilere yaptığı vurgu ile*' müziğin değerlendirilmesinde temsile az yer olduğudur". Bu soyut alanı incelemek çeşitli yetkinlikleri gerektirmektedir. Müzikologlar, kültürün müziksel boyutunu, estetik ve simgesel farklılıkları üzerinden değerlendirmektedir. "Kültürel farklılık, çok sayıda akademisyenlerin farklı kültürel bağlamlara ve müzik türlerine odaklandığı müzikoloji bilimine de yansımaktadır.(…) Müzikoloji kültürel bir uygulamadır, kültüre katılmanın bir yoludur, genellikle geriye dönüktür ve dikkate alınan kültüre zaman ve yer bakımından dışsal olabilmektedir".

Adorno'ya göre, müziksel olanla toplumsal olan arasındaki karşılıklı ilişkileri değerlendirmek, toplumun hali hazırdaki durumu hakkında derin eleştirel analizler yapmak anlamına gelmektedir. Müzik ne kadar az özerlik isteğinde bulunur ve ne kadar çok toplumsal tüketim malı yaratırsa o kadar dolayımsızca sosyolojik kategoriler içinde düşünülmek zorundadır. Müziğin niteliği ve toplum kapsamında yansıması, bu anlamda hem toplumu tanımlaması hem de problemlerin odağına inilmesi açısından incelemeye değerdir.

Popüler müziği anlayabilmek için *Tüketim Kültürü*nden yola çıkılmalıdır. "Tüketim kültürü, tüketim toplumunun kültürüne gönderme yapar. Bu terim simgesel üretim, gündelik tecrübeler ve pratiklerin örgütlenmesinin *kitlesel tüketime* yönelik hamleye eşlik ettiği varsayımına dayanmaktadır". Popüler müzik, popülerlik hissi veren veya popüler olmaya çalışan müziği tanımlayan bir terimdir. Genellikle kısaltması olan "pop" terimi ile ilişki içinde olan "rock" terimi birbirinin yerine kullanılabilirler. Popüler müzik, birçoğu ticari olarak yönlendirilen eğlence tabanlı bir endüstride yer aldığı görülebilen çok yönlü müzik stilini ve uygulamalarını kapsayan bir genelleme olarak gelişmiştir. Popüler kültüre hâkim olan tüm yasalar popüler müzik içinde geçerlidir. "Popüler müziği; endüstri devrimi ve kapitalist ekonomik sistem aracılığıyla oluşturulmuş olan yeni toplumsal düzen içerisinde, dönüşüme uğrayarak paketlenip her yöne hızlıca uzanabilen ve olabildiğince geniş kitleleri hedef olarak belirlemeye çalışan, profesyonel yapımcı şirketler eliyle oluşturulan ve sanatlar arası bir etkileşimle üretilen müzik kültürleri bütünü olarak tanımlayabiliriz".

Tabi ki müzik kültürel boyutunun yanı sıra, toplum içinde çatışan sınıfların da izlerini barındırmaktadır. Adorno'nun belirttiği gibi, her müzik türü, toplumun bütününde

varolan çelişkilerin ve gerginliklerin izlerini taşır: "Sınıf ilişkilerinin müzikteki yansımalarını araştırmak yerine, müziğin sınıflarla olan ilişkisini, her tür müziğin, antagonistik bir toplumun resmini sunduğundan hareket ederek görmeye çalışmak çok daha yerinde olacaktır".

Bu türdeki müziğin kültürel ve toplumsal boyutlarına, estetik bütünlüğü de etki etmektedir. "*Popüler müzikte estetik anlam,* estetik özelliklere dönüşen ve ortak kültürel deneyimden beslenen uzlaşımsal kodları barındırır". Yani toplum, kendi popüler müziğinin estetik anlamında, kültüründen kaynaklanan imgeleri görmekten keyif almaktadır. Unutmamak lazımdır ki popüler müziğin bir diğer estetik boyutu ise küreseldir. Bu müzik türünün küresel estetik müzikal ögeleri barındırmasının (altyapı, armoni, teknolojik gelişmeler) günümüzde beğeniye olumlu yönde etki ettiği değerlendirilmektedir.

Z Kuşağı ve Müzik

Günümüzde yaşamakta olan müzik, değişimlere uğramış olsa da kabul gördüğü orana paralel olarak geçmişin klişelerini barındırmaktadır. Burada klişe lafı ile kastedilmek istenen eski müzikal aktarıma ait olan kültürel tortulardır. Ozanların nağmeleri çağdaşlaşmış olsa da toplum tarafından kabul gören müziklerde kültürel özdeşlik bulunması beklenen bir durumdur. Bu noktada karşımıza çeşitli değişkenler çıkacaktır; yaş, ekonomik durum, sosyal durum, coğrafi durum vb. hususiyetler. İnsanların yaşam süreçleri içinde çeşitli olgunluk düzeylerine ulaştıkları malumumuzdur. İlk yirmi yaş sürecinde dinlemiş olduğumuz müzikler ile sonraki dönemlerde dinlediklerimiz arasında çeşitli değişimler yaşanabilmektedir. İşte tam da burada *kuşak* kavramı karşımıza çıkmaktadır.

Kuşak kelimesiyle aslında yaklaşık olarak 25-30 yıllık bir yaş kümesi kastedilmektedir. "Sosyolojik tanımlar incelendiğinde, kuşaklar, belli tarihlerde doğmuş sosyalleşme sürecinde ortak sosyal, politik, ekonomik vb. olaylardan etkilenmiş, koşullar gereği benzer sorumluluklar yüklenmiş oldukları için ortak değer, inanç, beklenti ve davranışlara sahip gruplar olarak tanımlanabilir".

Z kuşağı olarak ifade edilen topluluğun genel özellikleri şöyledir; "Milenyum civarında doğmuş, internetsiz bir dünyayı tanımayan, sosyal ağları aktif kullanan ve asıl iletişim kanalı olarak kabul eden, küresel dünyadan haberdar, esnek düşünebilen, farklı kültürlere toleranslı, elektronik cihazlara karşı gelişmiş becerileri olan, hızlı karar verebilen, duygusal yetersizliklere sahip gençlerdir".

Bu kendine özgü yaşam tarzı geliştirmiş olan z kuşağının önemli çarpanlarından biri ise müzikleridir. Frith'in gençlik ve müzik alt kültürleri üzerine yaptığı çalışma, "tüm ergenlerin müziği bir rozet olarak kullandığını" öne süren ilk çalışmadır. Bir kişinin müzik zevkinin "rozeti" olarak algılanması durumu, başkaları tarafından olumlu algılanma derecesini etkileyebileceğini öne sürmektedir. Yani gençler üyesi olmak istedikleri topluluk tarafından, olumlu kabul görebilmelerinin ön koşullarından biri olarak müzik alışkanlıklarını şekillendirmektedirler. "Farklı müzik tarzlarının göze çarpan tüketimiyle, ergenlerin müziği bireyselliklerini ve kişisel kimliklerini ifade etmek için bir araç olarak kullandıkları ve aynı zamanda farklı akran gruplarının üyeleri arasında ayrım yapmanın bir yolu olarak gördükleri söylenebilecektir". Müzik gençler arasında geçmişten günümüze kadar bir aidiyet rozeti olarak kullanıla gelmiştir.

Müzik tercihinin sosyal etkisine ve ifadesine ilişkin, araştırma önerilerin zenginliğine karşı, ilgili deneysel araştırmaların sayısının çok az olması önemli bir

çelişkidir. Günümüzde yapılan çalışma sayıları artmakla birlikte Türkiye özelinde yapılan araştırmalar oldukça sınırlıdır demek yanlış olmayacaktır.

Müzikal Beğeni

"Müzik tercihleri insanların hem başkalarını algılayışına hem de başkaları tarafından algılanışlarına etki eder. Çünkü kişinin müzik tercihleri tek başına estetik bir zevk olmaktan çok daha fazlasıdır. Müzik zevkinin belli bir müzik zevki grubuna (Zevk topluluğu) ait olmak ve bu grubun müzik dışındaki değerlerini ve hatta yaşam tarzını da benimsemekle gelişen bir şey olduğu ileri sürülmektedir".

Müzikal beğeni; grupların sosyal, ekonomik ve kültürel kaynaklarına erişebilme hakkına dâhil olmayı veya dışlamayı amaçlayan sembolik bir modelin parçasıdır. "Müziğe yüklenen anlamlar sadece bir duygu ve düşünce durumu yaratmakla kalmaz. Müzik geri yansıttığı anlamlarla aynı zamanda kişisel ve toplumsal bir sembol haline gelir". Sembolik bir model olmasına ek olarak "aynı şarkıların farklı kişiler üzerinde farklı etki bırakmasının yanı sıra aynı müziğin farklı zamanlarda kişiler üzerinde de farklı etkiler bırakması olası bir durumdur. (…) Müzikal beğeni çeşitlilik gösterebilmektedir".

Müzikal beğeninin şekillenmesi belirgin tek bir sebeple ilişkilendirilemeyecek kadar çok etkeni olan bir olgudur. Özellikle İçerisinde yaşanılan toplumdan ayrı düşünülemez. "Bir müzikal ürün içinden çıktığı toplumsal yapının özelliklerini yansıtır. Bu anlamda müzik toplumsal alanla ve anlamla iç içedir, özellikle kültürel anlam dünyasının anlaşılmasında önemli veriler sunar".

Müzik beğenisinin kuşaksal olarak farklılık gösterdiği düşüncesinden hareketle bu beğeniyi etkileyen sebepler söyle açıklanmaktadır: "Kişinin doğumdan itibaren iletişim içinde olduğu aile, arkadaş, öğretmen gibi çevreler ve etkenler, onun müziği koyduğu değer çizgisini ve müzik beğenisinin şekillenişini etkiler. Müziği anlamlandıran, ona kendimiz, çevremiz ya da toplum tarafından yüklenen anlamlardır". Müzik beğenisi ile ilgili çalışmalar kesin veriler içermemektedir. "Duygu üzerine çalışan farklı disiplinlerden araştırmacıların ulaştıkları sonuçların hala tartışılıyor olması ve aslında bir yerde kesin sonuçlara ulaşılamaması da müzik beğenisi, müzik dinleme alışkanlıkları, algılama, kişilik, kültür, sosyal çevre gibi etkenlerin gücünü ortaya koymaktadır".

"Müzik birleştirici bir ortam yarattığı kadar aynı zamanda sosyal farklılıkların daha köşeli bir halde görünmesine de aracılık eder. Örneğin arabesk müziği duyan birçok kişinin zihninde bu müziğin temsil ettiği gruplar ve farklı bir yaşam biçimi şekillenebilir"

Müzik beğenisi ile ilgili değişkenlerin bu kadar çok olduğu ve kesin verilere ulaşılması aşamasındaki zorluklara rağmen bu araştırmada z kuşağının müzik beğenilerinin anlaşılması hedeflenmiştir. Bu bağlamda; *günümüz genç kuşağının müzik beğenileri hangi yöne doğru evriliyor? Z kuşağı ne dinliyor hangi müzik tarzını beğeniyor? Müziği nereden, ne kadar süre dinliyor?* soruları sorulmuştur. Z kuşağının müzik algısını ve bakış açısını anlayabilmek ayrıca; müzik sektörüne hizmet veren kişilere veri oluşturmak adına da önemlidir. Bu kuşağa mensup gençler hali hazırda eğitim sürecindedirler. Bu yönde yapılacak çalışmalar, müzik yapımcılarının, popüler müzik besteci-şarkıcılarının, müzik eğitimcilerinin; bu kuşak çocuklarının ve gençlerinin müzik eğilimlerini bilmelerine, onları anlamalarına, değişen beğeni şekillerine yönelik meta sunabilmelerine ve eğitim süreçlerini etkin olarak şekillendirebilmelerine hizmet edecektir.

Araştırma Kapsamındaki Adana İli İlçelerindeki Sosyo-ekonomik Durum

Çukurova İlçesi Sosyo-Ekonomik Durum

"Adana ili Çukurova ilçesinin 2018 yılı TÜİK verilerine göre toplam nüfusü 365.735 kişidir. Bunların 176.561 erkek, 189.174 kadındır. 15-19 yaş aralığında olan kişi sayısı ise 26.522 kişidir". "Çukurova, Orta Toroslarla, Doğu Akdeniz, sahilleri arasında verimli tarım alanlarını kapsamaktadır. Yaz mevsimini sıcak, kurak ve uzun sürdüğü bu yörede kış mevsimi ılık ve yağışlı geçmektedir. Bu iklim özellikleri Akdeniz iklimine aittir". "Çukurova, kuzeyinde Seyhan Baraj Gölü, kuzeybatısında Karaisalı ilçesi, güneyinde Seyhan ilçesi, doğusunda Sarıçam ilçesi, batısında Mersin ili olan bir ova ilçesidir. Çukurova ilçesi, Adana ilinin merkez ilçelerinden birisidir. İlçe Adana ilinin kuzeyinde olup, 27 mahalleye sahiptir. Köyden mahalleye dönüşen yerleşim birimlerinde bulunan vatandaşlar tarım ve hayvancılıkla geçimini sağlamaktadır" .

"İlçe merkezinin ekonomisi, eğitim ve sosyal yaşantı düzeyi diğer İlçelere göre oldukça iyi durumdadır" . "İlçe özelinde bölgedeki en yüksek şehirleşme oranlarından biri Çukurova ilçesine aittir. Bölgede az göç alan Çukurova, düşük hanehalkı büyüklüğüne sahiptir. Okuma yazma bilmeyen kadın nüfusu açısından Adana'nın en yüksek ortalamalı ilçesi Çukurova olmak ile birlikte Türkiye ortalamasının altında kalmaktadır. Genç bağımlılık oranlarında merkez ilçeleri arasında en düşük ortalamaya sahiptir".

Sarıçam İlçesi Sosyo-Ekonomik Durum

"İsmini ilçenin kuzeyinde bulunan Sarıçam ormanlarından almıştır". "Adana ili Sarıçam ilçesinin 2018 yılı TÜİK verilerine göre toplam nüfusu 173.154 kişidir. Bunların 88.404 erkek, 84.750 kadındır. 15-19 yaş aralığında olan kişi sayısı ise 15.018 kişidir" .

"İlçenin mahalle nüfusu; ilin, Kozan, İmamoğlu, Aladağ, Feke, Saimbeyli ve Tufanbeyli ilçelerinden göçerek yerleşen vatandaşlar ile küçük oranda da İncirlik bölgesinde olmak üzere ülkenin doğu ve güneydoğu bölgesinden göçerek yerleşen vatandaşlardan oluşmaktadır" . "Bölgede Çukurova'ya göre daha fazla göç alan sarıçam orta yükseklikte hanehalkı büyüklüğüne sahiptir. Bölgedeki gençlerin bağımlılık oranları incelendiğinde orta düzeyde yüksek olduğu görülmektedir".

"İlçenin kurulmasından itibaren geçen sekiz yıllık süreçte nüfus her yıl artış göstermektedir. Bunun en önemli nedeni ise Adana il merkezi göz önüne alındığında, ilçede yeni yapılaşmaya çok uygun arsa ve arazilerin bulunması, dolayısıyla gerek TOKİ gerekse vatandaşlar tarafından yeni binaların inşa edilmesi ve buralara il içi göçün gerçekleşmesi olarak değerlendirilebilir".

Seyhan İlçesi Sosyo-Ekonomik Durum

"Adana ili Seyhan ilçesinin 2018 yılı TÜİK verilerine toplam nüfusu 793.480 kişidir. Bunların 393.872 erkek, 399.608 kadındır. 15-19 yaş aralığında olan kişi sayısı ise 63.625 kişidir" .

"Kentin ilk kuruluş bölgesi olan bugünkü Seyhan ilçesi, Adana Büyükşehir'inin dört ilçesinin nüfus bakımından en büyük olanıdır". "MhbMerkeze yakın Seyhan ilçesi ve bu ilçenin mahallelerinin sosyo-ekonomik statüsünün genel olarak düşük olduğu görülmektedir" . "İlçe özelinde bölgedeki en yüksek şehirleşme oranı %100 ile Seyhan'a aittir. Bölgede Çukurova'ya göre daha fazla göç alan Seyhan orta yükseklikte hanehalkı büyüklüğüne sahiptir. Bölgedeki yeşil kartlı sayıları incelendiğinde, geliri asgari ücretin 1/3'ünden az olan kişi sayısı bölgedeki en kalabalık ilçeler olan Yüreğir ve Seyhan'da en

fazladır. Bölgedeki gençlerin bağımlılık oranları incelendiğinde orta düzeyde yüksek olduğu görülmektedir".

"1950'den sonra kentin hızla sanayileşmesi, ovalık alanda baraj ve sulama kanallarıyla sulu tarıma geçilmesi ve buna bağlı tarımın özellikle de yüksek nitelikli pamuk tarımının yapılması hızlı bir nüfus artışını beraberinde getirmiştir. Nüfus artışı özellikle konut sorunu ve gecekondulaşmayı arttırmışsa da son yıllarda ilçenin kuzey kesimlerinde yürütülen "Kuzey Adana" uydu kent projesiyle planlı kentleşme gelişmektedir". "Seyhan İlçesi kentsel dönüşüm konusunda Adana'nın en çok talep gören bölgesidir. Merkez ilçe olması ve yapılaşmanın yoğun olması Seyhan ilçesine olan ilgiyi de arttırmaktadır".

> İlçe merkezinde yaşayan nüfus heterojen bir yapıya sahiptir. Adana'da birçok etnik kökenden insanlar harmanlanmış yapı içinde yaşamaktadır. Bu hızlı göçler ilk olarak kendini 1950'li yıllardan itibaren Türkiye'nin sanayi hamleleri ve kalkınma projeleri kapsamında Adana ili özelde de Seyhan ilçesinde kendini göstermiş bu nedenle de Seyhan merkez ilçesi bölgede çok önemli bir yere sahip olmuştur. Özellikle tarıma dayalı sanayi sektörünün gelişimiyle Adana ili ilk yoğun göçleri almaya başlamıştır. Bu göçlerden en yoğun olarak Seyhan ilçesi etkilenmiştir. İkinci büyük göç hareketi 1990'lı yıllarda Güneydoğu'daki olaylardan dolayı yaşanmıştır. Adana ili özelde de Seyhan merkez ilçesi sadece doğu ve güneydoğu illerinden değil, çevre illerden de yoğun göçler almıştır.(Niğde, Kayseri, Kahramanmaraş, Osmaniye…). Bu göçlerin sonucu etnik farklılıklar ortaya çıkmıştır. Farklılıklar kendini mahalle yerleşimlerinde de göstermektedir: Bazı mahallelerde Kürt kökenli vatandaşlarımız yoğunlukta yaşarken (Dağlıoğlu, Gülbahçesi, Ova, Onur…), diğer mahallelerde Arap kökenli vatandaşlar yoğunlukta yaşamaktadır. (Mirzaçelebi, Havuzlubahçe, Karayusuflu, Kayışlı, Akkapı). Fevzipaşa, Bahçelievler, Gürselpaşa vs. gibi mahallelerde de çevre illerden (Niğde, Osmaniye…) gelen vatandaşlar oturmaktadır..

"Seyhan Nehri'nin batı kanadında yer alan Seyhan ilçesi şehrin kültür ve iş merkezidir. D-400 devlet yolu şehri kuzey ve güney olmak üzere ikiye bölen ekonomik bir sınır gibidir. Seyhan'ın D-400 karayolunun kuzeyinde kalan kısmı, şehrin ekonomik olarak gelişmiş yeridir. D-400 boyunca, oteller, kültür merkezleri, ticaret ve iş binaları sıralanmaktadır. D-400'ün güney kısmında kalan şehrin eski merkezi geleneksel ve modern mağazaların şehir sakinlerine sunulduğu pazar alanıdır. Buranın güneyi ise düşük gelirli sakinlerin tercih ettiği bir yerleşim alanıdır".

Yüreğir İlçesi Sosyo-Ekonomik Durum

Adana ili Yüreğir ilçesinin 2018 yılı TÜİK verilerine toplam nüfusu 415.198 kişidir. Bunların 208.709 erkek, 206.489 kadındır. 15-19 yaş aralığında olan kişi sayısı ise 35.489 kişidir.

"Yüreğir ilçesi Güney Anadolu, Doğu Anadolu, İç Anadolu bölgeleriyle, Ceyhan, Kadirli, Kozan ve Aladağ gibi ilçelerden yoğun göç almışır. Son yıllarda azalmakla birlikte ilçeye gelen göç dalgası çarpık kentleşme ve alt yapı sorunlarını da beraberinde getirmişir. Yaşanan bu göç dalgası kent uyumunda sıkıntılara sebep olmaktadır. İlçe ılıman iklim kuşağında olması ve arazinin tarıma elverişliliği sayesinde Adana ilinin en çok göç alan ilçesidir".

"Yüreğir'e 1960'lı yıllarda tarımsal üretimdeki gelişmelere bağlı olarak başlayan göçler, 1990'lardaki sanayi yatırımları ile beraber artmış bu tarihten sonra yatırımların ve iş gücünün doyum noktasına ulaşması sonucu azalmaya başlamıştır" .

"Adana'da tarımda yabancı iş gücü kullanımı oldukça yaygındır. Yüreğir'de Doğu ve Güneydoğu'dan gelen insanların göç ettiği düşünülürse sözü edilen iş gücü

kullanımında Yüreğir halkının etkisi oldukça fazladır". "Bölgede en fazla göç alan Yüreğir, Akdeniz'in en yüksek hanehalkı büyüklüğüne sahiptir. Bu göstergenin sosyal sorunların habercisi olabileceği göz ardı edilmemelidir. Bölgedeki yeşil kartlı sayıları incelendiğinde, geliri asgari ücretin 1/3'ünden az olan kişi sayısı bölgedeki en kalabalık ilçeler olan Yüreğir ve Seyhan'da en fazladır. Yüreğir ise zorunlu göç almıştır. Bölgedeki genç bağımlılık oranları incelendiğinde merkez ilçeler arasında en yüksek düzeyde nüfus bulunduğu görülmektedir".

"Yüreğir'deki alt ve üst yapı sorunları göç edenlerin kente ve kentsel yaşama uyumunu zorlaştırmaktadır. Bu nedenle şehirleşme yavaşlamakta ve şehire uyum süresi uzamaktadır. Buna rağmen göç edenler kültürel gelenek, görenek ve yaşam biçimlerini Yüreğir'e taşımışlar ve şehirdeki sosyo-kültürel yapıyla etkileşime girmişlerdir" .

BULGULAR VE YORUMLAR

1. "Adana İlinde Yaşayan Z kuşağına ait kişisel veriler" (Cinsiyet, Memleket, Konut)

Araştırma kapsamında anket uygulamasına katılan toplam 880 z kuşağına ait bireylerin cinsiyetlerine ilişkin dağılım tablo 1.' de sunulmuştur.

Tablo 1. Z Kuşağı Bireylerin Cinsiyete Göre Dağılımı.

İlçeler	**Cinsiyet**	**Sayı *(f)***	**Yüzde (%)**
Çukurova	Kız	103	46,82
	Erkek	117	53,18
Sarıçam	Kız	105	47,73
	Erkek	115	52,27
Seyhan	Kız	137	62,27
	Erkek	83	37,73
Yüreğir	Kız	103	46,82
	Erkek	117	53,18
Toplam	Kız	448	50,91
	Erkek	432	49,09

Araştırmayı oluşturan bireylerin %50,91'i kız (448 kişi), %49,09'u (432 kişi) ise erkek bireylerden oluşmaktadır. Araştırmaya katılan kız ve erkek sayısının dengeli olduğu görülmektedir.

Tablo 2. Z Kuşağı Bireylerin Memleket Bilgisinin Dağılımı

İlçeler	**Tercih Sayısı (*f*) ve Yüzdelik Değerleri (%)**				
Çukurova	***f***	Adana	Diyarbakır	Mardin	Diğer
		118	*15*	*10*	*77*
	%	53,63	6,81	4,54	35
Sarıçam	***f***	Adana	Gaziantep	Diyarbakır	Diğer
		171	*7*	*5*	*37*
	%	77,72	3,18	2,27	16,81
Seyhan	***f***	Adana	Osmaniye	Konya	Diğer
		147	*11*	*7*	*55*
	%	66,81	5	3,18	25
Yüreğir	***f***	Adana	Adıyaman	Elazığ	Diğer

		153	*14*	*10*	*43*
	%	69,54	6,36	4,54	19,54
Toplam	*f*	Adana	Adıyaman	Diyarbakır	Diğer
		589	*29*	*27*	*235*
	%	66,93	3,29	3,06	26,70

Adana tarım sanayi gibi sebeplerle farklı dönemlerde göç almış bir ildir. Yukarıdaki sonuçlara bakıldığında, memleketi Adana olmayanların sayısının, azımsanamayacak kadar çok olduğu görülmektedir. Özellikle Çukurova ilçesinde, Diğer seçeneğinin % 35 olması, Çukurova ilçesinin demografik nüfus yoğunluğu olarak daha karışık bir yapıda olduğunu göstermektedir.

Tablo 3. Z Kuşağı Bireylerin Konut Durumunun Dağılımı

İlçeler	**Tercih Sayısı (*f*) ve Yüzdelik Değerleri (%)**	**Kira**	**Kendimizin**
Çukurova	***f***	*51*	*169*
	%	23,18	76,82
Sarıçam	***f***	*42*	*178*
	%	19,09	80,91
Seyhan	***f***	*45*	*175*
	%	20,45	79,55
Yüreğir	***f***	*35*	*185*
	%	15,91	84,09
Toplam	***f***	*173*	*707*
	%	19,66	80,34

Araştırmada konut durumunun, anket sorusu olarak belirlenmesinin sebebi bireylerin ekonomik pozisyonu gösteren önemli bir belirteç olduğu düşüncesidir. Araştırmaya katılanlardan kirada oturanların yüzdesinin en fazla olduğu ilçenin Çukurova olduğu anlaşılmaktadır. Kirada oturanların yüzdesinin en düşük olduğu ilçe ise Yüreğir olarak görünmektedir. Araştırmaya katılan bireylerin bulunduğu İlçeler arasında, kira ve kendisine ait olma durumlarının yüzdelerindeki yakınlık dikkat çekicidir. Gecekondulaşma oranın yüksek olduğu Yüreğir'de kirada yaşamın daha az olması beklenen bir durumdur. Gecekondu yaşamı sosyo-ekonomik olarak güçlüklerin daha etkili olarak yaşanmasına sebep olmaktadır. Zaten Yüreğir ilçesindeki genç bağımlılık oranının yüksekliği ve yüksek hane halkı sayısı da bunu doğrulamaktadır.

2. "Adana ilinde yaşayan Z Kuşağı hangi müzik türünü dinliyor?" Sorusuna İlişkin Veriler

Tablo 4."En çok dinlediğiniz müzik türü hangisidir?" sorusuna ilişkin veriler

İlçeler	**Tercih Sayısı (*f*) ve Yüzdelik Değerleri(%)**	**Pop**	**Rap**	**Türk Halk Müziği**	**Arabesk**	**Dini Müzik**	**Rock**	**Türk Sanat Müziği**	**Yabancı Müzik**	**Diğer**
Çukurova	***f***	*79*	*42*	*11*	*33*	*8*	*7*	*5*	*27*	*8*
	%	35,91	19,09	5,00	15,00	3,64	3,18	2,27	12,27	3,64

Sarıçam	***f***	*99*	*33*	*13*	*60*	*8*	-	-	*7*	-
	%	45,00	15,00	5,91	27,27	3,64	-	-	3,18	-
Seyhan	***f***	*60*	*31*	*7*	*18*	*7*	*31*	*2*	*37*	*27*
	%	27,27	14,09	3,18	8,18	3,18	14,09	0,91	16,82	12,27
Yüreğir	***f***	*88*	*34*	*14*	*34*	*1*	*6*	*4*	*28*	*11*
	%	40,00	15,45	6,36	15,45	0,45	2,73	1,82	12,73	5,00
Toplam	***f***	*326*	*140*	*45*	*145*	*24*	*44*	*11*	*99*	*46*
	%	37,05	15,91	5,11	16,48	2,73	5,00	1,25	11,25	5,23

Çukurova ilçesinde % 35,91 ile pop müziğinin en fazla dinlenen müzik türü olduğunu görüyoruz. *Rap* ve *arabesk*in ise 2. ve 3.sırada tercih edildikleri anlaşılmaktadır. *Yabancı müzik* oranının ise %12,27 ile azımsanamayacak kadar çok dinlenildiği anlaşılmaktadır. *Türk halk müziği, dini müzik, rock, Türk sanat müziği ve diğer* seçeneğinin ise yüzde %10'nun altında kaldıkları görünmektedir. Çukurova bölgesinin z kuşağının popüler müziğe olan ilgilerinin fazla olduğu anlaşılmaktadır.

Sarıçam ilçesinde *Pop müziğ*in diğer türlere göre büyük bir yüzde farkıyla en fazla dinlenilen müzik türü olduğu anlaşılmaktadır. Bu türü *Arabesk* müziğin takip ettiği görünmektedir. Arabesk müziğinin en fazla dinlenildiği ilçenin Sarıçam olduğu dikkat çeken bulgulardandır. 3. sırada en fazla tercih edilen müzik türünün ise Rap olduğu görünmektedir. *Türk Halk Müziği, Rock müziği* ve *Diğer* seçeneklerinin ise hiç tercih edilmemiş olması dikkat çeken bir diğer önemli bulgulardandır. Sarıçam ilçesinin yeni şehirleşen ve toplu konut yapısında olmasının, popüler müziğe ilginin artması ile ilişkili olduğu düşünülmektedir. Yeni yerleşim alanı ve toplu konut yapımlarının çokluğu, konut sahiplerinin, daha önce şehrin ekonomik imkânsızlıklarının olduğu yerlerden geldikleri düşüncesinden hareketle, *Arabesk* müziğe yatkın olabilecekleri şeklinde yorumlanabilir.

Seyhan ilçesinde *pop* müziğinin, diğer seçeneklere göre azımsanamayacak oranda yüksek yüzdede olduğu görünmektedir. Bunun yanında diğer bölgelere göre müzik türlerinin seçiminde daha orantılı bir dağılım olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca *Diğer* seçeneğinin en fazla tercih edilen ilçe olduğu bulgusu dikkat çekmektedir. Seyhan ilçesindeki çocukların müzik tercih türlerinin daha geniş bir skalada yer almasının, şehir merkezinde bulunmaları ve daha kozmopolit bir yapı içinde yaşamalarına bağlı olduğu düşünülmektedir. Ayrıca *yabancı müzik* türünün en çok dinlendiği ilçe de Seyhan'dır.

Yüreğir ilçesinde *pop müziğ*in, en fazla dinlenilen müzik türü olduğu ve diğer türlere göre büyük bir yüzde farkı olduğu bulgusu dikkat çekmektedir. *Rap, Arabesk* ve *Yabancı Müzik* ise ilçenin tercihlerinde, 2., 3. ve 4. sıradadır. Dikkat çeken bir diğer bulgu, *Türk Halk Müziğ*inin diğer 4 ilçeye göre bu ilçede, %6,36 ile daha fazla tercih edilmesidir. Bu durum göçlerle Anadolu'nun farklı illerinden, Adana'ya yerleşen nüfusun yoğun olduğu, Yüreğir ilçesinde yaşayan z kuşağı ebeveynlerinin, geldikleri yörelerin türkülerine olan bağlılıklarını çocuklarına aktarmış olabileceklerini düşündürmektedir.

Adana ili genelindeki verilere bakıldığında sıralama şöyledir.

- Pop Müzik %37,05

- Arabesk %16,48
- Rap %15,91
- Yabancı müzik %11,25
- Diğer %5,23
- Türk Halk Müziği %5,11
- Rock %5,00
- Dini müzik %2,73
- Türk Sanat Müziği %1,25

Adana ilinin genelinde olduğu gibi tüm ilçelerde de *pop müziğ*in z kuşağı tarafından en çok dinlenen müzik türü olduğu görünmektedir. Yüzde 37,84 ile *pop müzik* en fazla tercih edilen müzik olmuştur. Adana genelindeki z kuşağının yoğunlukla dinlediği müzik türünün pop müzik olduğu söylenebilir. "Yeryüzünde popüler müzik olarak kategorize edilebilecek hemen tüm müzikler, insanların müzik dinleme alışkanlıklarını daha çok kaydedilmiş ürünlere kaydırdığından ve buna olan bağımlılığını artırdığından bu yana, popüler müzik elbette ki müzik endüstrisi ve kitle medya ile ilişkili bir kavramdır" . Z kuşağı gençlerinin müzikal beğenilerinin odağında ve kendilerine ait rozetlerini sergilemekte pop müziği kullandıklarını söylemek doğru olacaktır.

Arabesk müzik Adana ilinin genelinde en çok dinlenen 2. sıradaki müzik türüdür. Bu durum Sarıçam ve Yüreğir ilçeleri için de aynı durumdadır. Arabesk müzik Çukurova ilçesinde 3. tercih edilen müzik türü olarak görünmekteyken Seyhan ilçesinde, diğer ilçelere göre daha az tercih edildiği ve 6. sırada olduğu anlaşılmaktadır. Sunulan bulgulardan anlaşıldığı üzere arabesk müziğin %16,48'lik bir oranla z kuşağının 2. en büyük yoğunlukta seçtikleri müzik türü olduğu görülmüştür. Bunun çeşitli nedenleri olacağı düşünülmektedir. "Arabesk müzik, ilk oluşturulduğu andan itibaren yüksek bir beğeni ile karşılanmıştır; özellikle kentlerin gecekondularında çok fazla izleyici bulmuştur. Bu durumun belirleyici nedeni ise, arabesk müziğin, yaşanan toplumsal hayatın nabzını tutmayı başarmış olmasından dolayıdır" .

Rap müzik Adana ilinin genelinde 3. sırada dinlenen müzik türü olarak karşımıza çıkar. Sarıçam, Seyhan ve Yüreğir ilçelerinde de durum benzerlik gösterir, Çukurova ilçesinde ise 2. Sırada dinlenen müzik türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Adana yöresinde yerel rap gruplarının oldukça çok dinlendikleri bilinmektedir. Son dönemlerde ise yeni bir seslenme şeklini alan *arabesk rap* gibi bir boyuta taşınarak Adana bölgesinde beğenilen müzikal iki türü harmanlayan gruplar günyüzüne çıkmaktadır.

Adana ili genelinde *yabancı müzik* 4. sırada yer almaktadır. Çukurova ve Yüreğir ilçelerinde de 4. sırada olan bu tür, Seyhan ilçesinde genele göre daha fazla dinleniyor ve 2. sırada görünüyor. Seyhan ilçesi merkezde bulunması ve yapılaşma olarak en gelişmiş olması gibi özellikler ile sosyo-ekonomik olarak ileri olmasının gençlerin yabancı müziği farklı anlamlar barındıran bir rozet gibi benimsemelerine sebep olmuştur. Sarıçam ilçesinde tüm diğer ilçelere göre daha az dinlenmektedir.

Z kuşağı tarafından dinlenen müzik türleri sıralamasında Adana ili genelindeki ilk 4 sıralamadan sonra gelen müzik türlerinden *Türk halk müziği, Türk sanat müziği, rock, dini müzik ve diğer,* seçeneklerinin %10'nun altında oranlara sahip olduğu anlaşılmaktadır. Bu durum Çukurova, Sarıçam, Yüreğir ilçelerde de benzerlik gösterirken

Seyhan ilçesinde *rock* 14,09 ile, *Diğer* seçeneği ise 12,27 oranıyla genelden ayrılmaktadır.

Tablo 5. "En çok dinlediğiniz ya da sevdiğiniz şarkıcı kimdir?" sorusuna ilişkin veriler

Çukurova			**Sarıçam**			**Seyhan**			**Yüreğir**			**Adana Geneli**		
Yıldız Tilbe	15	6,18	Yıldız Tilbe	23	10,45	Duman	10	4,54	Ahmet Kaya	16	7,27	Yıldız Tilbe	53	6,02
Ahmet Kaya	10	4,54	Ahmet Kaya	9	4,09	Rihanna	8	3,63	Gazapizm	9	4,09	Ahmet Kaya	37	4,20
Gazapizm	10	4,54	Gazapizm	8	3,63	Cem Adrian	7	3,18	Yıldız Tilbe	9	4,09	Gazapizm	31	3,52
Sezen Aksu	7	3,18	Sezen Aksu	7	3,18	Manga	7	3,18	Müslüm Gürses	9	4,09	Müslüm Gürses	26	2,95
Müslüm Gürses	6	2,72	Müslüm Gürses	7	3,18	Yıldız Tilbe	6	2,72	Cem Adrian	6	2,72	Azer Bülbül	20	2,27
Yener Çevik	6	2,72	Yener Çevik	6	2,72	Cem Karaca	6	2,72	Rihanna	6	2,72	Sezen Aksu	18	2,05
Sagopa Kajmer	5	2,27	Sagopa Kajmer	6	2,72	Ahmet Kaya	6	2,72	Bts	6	2,72	Sagopa Kajmer	17	1,93
Ceza	5	2,27	Ceza	6	2,72	Azer Bülbül	5	2,27	Anna Marie	5	2,27	Cem Adrian	16	1,82
Tarkan	5	2,27	Tarkan	5	2,27	Sia	5	2,27	İlyas Yalçıntaş	5	2,27	Duman	16	1,82
Sıla	4	1,81	Sıla	5	2,27	Teoman	5	2,27	Uygar Doğanay	5	2,27	Rihanna	15	1,70
Diğer	147	66,81	**Diğer**	138	62,72	**Diğer**	155	70,45	**Diğer**	144	65,45	**Diğer**	631	71,70

Çukurova ilçesindeki sanatçı tercihlerinde 1. sırada *Yıldız Tilbe* 2. sırada *Ahmet Kaya* 3. sırada *Gazapizm* tercihleri ile Adana ili geneli ilk 3 sıralamayla aynıdır. Çukurova ilçesinde 4. Sırada tercih edilen *Sezen Aksu*, genel sıralamada 6. Sırada olduğu görülürken Çukurova ilçesinde 5. Sırada olan *Müslüm Gürses*'in, genel sıralamada 4. Sırada olduğunu görülmektedir. Çukurova ilçesi için ilk 10 sıralamasına giren *Yener Çevik (Rap), Sagopa Kajmer (Rap), Ceza (Rap), Tarkan, Sıla* gibi sanatçıların Adana ili genel listesinde yer almadıklarını görüyoruz. *Diğer* seçeneği %66,81 ile tercihlerin büyük bölümünü oluşturmaktadır. Diğer ilçelerden farklılaşan şarkıcılardan üçünün rap müziği yapmaları Çukurova z kuşağı gençlerinin bu türü daha çok beğendiklerini göstermektedir.

Sarıçam ilçesindeki sanatçı tercihlerinde 1. sırada olan *Yıldız Tilbe*'nin, Adana ili genelindeki sıralama ile aynı olduğu görülüyor. Sarıçam ilçesinde 2. sırada tercih edilen *Gazapizm*, genel sıralamada 3. sırada olduğu görülürken, Sarıçam ilçesinde 3. sırada olan *Azer Bülbül*'ün, genel sıralamada 5. sırada olduğunu görüyoruz. Sarıçam ilçesinde 4. sırada olan *Müslüm Gürses*'in genel sıralamada da 4. sırada olduğunu görüyoruz. Sıralamayı oluşturan *Koray Avcı, Öykü Gürman, Murat Boz, Bilal Sonses, Oğuzhan Koç* gibi pop müziği şarkıcılarının genel listede yer almadıklarını görüyoruz. Bu bölge gençlerinin pop müzik şarkıcılarına karşı farklı beğeni geliştirdikleri söylenebilecektir. 10. sırada yer alan *Ahmet Kaya* genel listede 2. sırada yer alıyor. *Diğer* seçeneğinin %62,72 ile tercihlerin büyük bölümünü oluşturduğu görünüyor.

Seyhan ilçesinin tercihlerinde diğer 2 ilçeye göre, 1. sırada farklı bir şarkıcının olduğunu görüyoruz. 1. sırada olan *Duman*, genel sıralamada 8. sırada yer alıyor. Seyhan ilçesinde 2. sırada tercih edilen *Rihanna*, genel sıralamada 9. sırada olduğu görülürken, Seyhan ilçesinde 3. sırada olan *Cem Adrian*, genel sıralamada 7. sırada olduğunu

görüyoruz. Genel sıralamada ve diğer 3 ilçede de 1. Sırada tercih edilen *Yıldız Tilbe* Seyhan ilçesinde 5. Sırada yer alıyor. Ayrıca Genel listede olmayan *Manga(rock), Cem Karaca(rock), Sia (pop)* ve *Teoman(rock)* gibi şarkıcıların Seyhan ilçesinde tercih edildiğini görüyoruz. Bu ilçede de rock müziği şarkıcılarına karşı daha belirgin bir beğeni olduğu görülmektedir. *Diğer* seçeneğinin %70,45 ile tercihlerin büyük bölümünü oluşturduğu görünüyor. Bu bakımdan çeşitliliğin bu bölgede daha fazla olduğu söylenebilir. Seyhan ilçesinin, Adana ili verileri ile diğer ilçelere göre daha az benzerlik gösterdiği söylenebilir. Sosyo-ekonomik gelişmişliğin yaratmış olduğu farklılık şarkıcı tercihlerinde de görülmektedir. Duman, Rihanna, Cem Adrian ve Manga'nın ilk dört sırada yer alması daha Batılı tavırlara sahip müzikleri tercih eden bir rozet yarattıklarını düşündürmektedir.

Yüreğir ilçesindeki sanatçı tercihlerinde 1. sırada olan *Ahmet Kaya'nın,* genel sıralamada 2. sırada, ilçede 2. sırada tercih edilen *Gazapizm'in* genel sıralamada 3. sırada, ilçesinde 3. sırada olan *Yıldız Tilbe'nin*, genel sıralamada 1. sırada olduğu görünüyoruz. İlçede 4. sırada olan Müslüm Gürses'in genel sıralamada da 4. sırada tercih edildiğini görüyoruz. Yüreğir ilçesinde 5. sırada tercih edilen *Cem Adrian* genel sıralamada 7. sıradayken, ilçede 6. sırada tercih edilen *Rihanna* genel sıralamada 9. sırada yer alıyor. Bu durum Adana ili genel verileri ile ilçenin verileri arasındaki benzerliği ortaya koymaktadır. *BTS(k-pop), Anna Maire(pop), İlyas Yalçıntaş(pop), Uygar Doğanay(arabesk)* gibi şarkıcıların genel listede tercih edilmediklerini görüyoruz. Bu ilçedeki gençlerin pop müziği tercihleri ile farklılaştıklarını söylemek doğru olacaktır. *Diğer* seçeneğinin %65,45 ile tercihlerin büyük bölümünü oluşturduğu anlaşılmaktadır. BTS isimli Güney Koreli pop grubunun bu listede yer alması oldukça dikkat çekicidir. Dünya da çok popüler olan K-pop gruplarının Adana'da beğeni bulması küresel modaların nasıl z kuşağı arasında kabul bulduğuna işaret etmektedir.

Ankette z kuşağı bireylerinin verdikleri isimlere bakıldığında, sarkıcı sıralamasından daha çok çeşitlilik dikkati çekmektedir. İlk sırada pop müzik şarkıcı olan *Yıldız Tilbe* 1. sırada iken ve farklı bir müzik türü ile *Ahmet Kaya* 2. sırada yer alıyor. 3. sırada *Gazapizm* isimli bir rap şarkıcısı karşımıza çıkıyor. Bu şarkıcı *Çukur* isimli bir televizyon dizisinde yayınlanan şarkısıyla bilinmektedir. Aynı zamanda çekimleri Adana'da yapılan bir internet dizisi olan "Sıfır Bir"in de müziklerini yapmış, klip çekimlerini Adana gerçekleştirmiştir. Bu etkenlerin çok dinlenilmesinde önemli bir faktör olabileceği düşünülmektedir. Dizilerde kullanılan müziklerin z kuşak bireyin müzik dinlemesini etkilemesi durumu uygulanan anketin başka bir sorusunda incelenecektir. Ayrıca *Diğer* seçeneğinin %64,32 ile diğer oranlara göre çok fazla olduğunu görüyoruz.

İlçelerde ve genelde ilk 10 sıralamasına girmeyen diğer Türkçe sözlü müzik yapan şarkıcılar ve gruplar şöyle sıralanıyor:

Sertap Erener, Simge, Buray, Demet Akalın, Emre Aydın, Ezhel, Manga, Serdar Ortaç, Mustafa Sandal, Mustafa Ceceli, Ceylan Ertem, Kalben, Mabel Matiz, Sancak, Deniz Tekin, Ece Seçkin, Barış Akarsu, Ferman Akkul, Ajda Pekkan, Şebnem Ferah, Göksel, Fatma Turgut, Can Yüce, Taylan Kaya, Hadise, Halil Sezai, Barış Manço, Ozan Manes, Atlas, Pilli Bebek, Manuş Baba, Feride Hilal Akın, Rafet Elroman, Aleyna Tilki, Haluk Levent, Hande Yener, Fatma Turgut, Pera, Rota, Resul Dindar, Yusuf Güney, Gökhan Türkmen, Fettah Can Tan Taşçı, Edis, Asi Style, Ayça Önder, Can Bozok, Ebru Gündeş, Arap Şükrü, Xece Herdem Ali Kınık, Burak King, Ankaralı Namık, Dj Bülent Çakmak, Alper Ayyıldız, Onurca Özcan, Adanalı Ayhan, Kolera, Mithat Körler, Yavuz Birsel, Ozan Bekir, Sanem Peri, İdo, Adamlar, Çağatay Akman, Arsız Bela, Zeki Müren, Şahinşah, Tankut Mansu, Kıvırcık Ali, Patron, Latif Doğan, Dj Furkan, Neşet Ertaş,

Mahzuni Şerif, İbrahim Tatlıses, Mustafa Yıldızdoğan, Şeyda Perincek, Cem Özkan, Ahmet Aslan, Ahmet Şafak, Bahadır Sağlam, Yasin Aydın, Mahmut Tuncer, Serkan Kaya, Ümit Besen, Abdurrahman Örül, Murat Kekilli, Ece Mumay, Canfeza, Ufuk Baydemir, Can Gox, Selçuk Balcı, Anıl Piyancı, Hüseyin Kağıt, Taylan Kaya, Akın.

İlçelerde ve genelde ilk 10 sıralamasına girmeyen diğer Yabancı sözlü müzik yapan şarkıcılar ve gruplar şöyle sıralanıyor:

Selena Gomez, Norm Ender, İnna, Linkin Park, Justen Bieber, Exo, Jeanny Cash, Kost An You, The Weekend, Moron Five, G-Easy, Ariana Granda, Arijid Singh, Taylor Swift, Temberom, Tupac Shokur, Patsi Cline, Ed Sheeran, George Micheel, Marshmello, Juler Joseph, Cn-Blue, Trapcity, Lana Delrey, Charlie Pith, Kolene, Hidra, Khenikar, Warundhawon, Beyonce, Pixices, Taladro, Sigred, Sex Whales, Cardib, Calvin Haris, Allan Waller, Drake, Miyogi, Dua Lipa, Normender, Freddy Mercury, Eminem, Hidrave Allene, Linken Park, Kendrick Laver, Sean Sun Look, Wiz Khalfa, Melan Martmez, Ayo Tea, Lady Gaga, Evanecese, Major Lazer, Jeniffer Lopez, Blackbear, Cash Flow, Tupaz, Valet, Contra, Metalica, Enrico İglaises, Shakirra, Lia Via Vert, Wiz Khalfe, Muse, 50 Cent, Micheal Jackson, İmagine Dragon, Lariss, Skenny Beutz, Milay Cyrus, Bebe Rexha, David Gueta, Christina Perri, Remingon Leight, Allame, Nicci Minaj, Roog Bone, Lil Wayne, Fifty Harmony, Harry Style, John Lenon, Sigrid, Contra, Şivan Perver'dir.

Teknolojinin kolay ulaşılabilir olduğu günümüzde, Sosyal platformlarda, isteyen herkesin yer bulup, kendini gösterebilmesi sonucunda çeşitliliğin artması beklenen bir durumdur.

"Adana İlinde Yaşayan Z kuşağı neden müzik dinliyor?" Sorusuna İlişkin Veriler

Tablo 6."Neden Müzik Dinliyorsunuz?" Sorusuna İlişkin Dağılım

Bölgeler	**Tercih Sayısı (*f*) ve Yüzdelik Değerleri(%)**	**Sosyalleşmek**	**Dinlenme ve Rahatlama**	**Eğlenmek**	**Boş Zaman Değerlendirmek**
Çukurova	***f***	*6*	*153*	*41*	*20*
	%	2,73	69,55	18,64	9,09
Sarıçam	***f***	*5*	*146*	*45*	*24*
	%	2,27	66,36	20,45	10,91
Seyhan	***f***	*1*	*132*	*53*	*34*
	%	0,45	60,00	24,09	15,45
Yüreğir	***f***	*3*	*150*	*41*	*26*
	%	1,36	68,18	18,64	11,82
Toplam	***f***	*15*	*581*	*180*	*104*
	%	1,70	66,02	20,45	11,82

"Neden müzik dinliyorsunuz" sorusuna karşılık, ankete katılanların verdiği cevaplar incelendiğinde, ilçeler arasında yüzdelik aralıkların çok yakın olduğu görülmektedir (*Dinlenme ve Rahatlama* Ç.66,95-Sa.66,36-Se.60-Yü.68,18).

İl genelindeki veriler incelendiğinde, yüzde 66,02 ile *dinlenme ve rahatlamak* için şeklinde cevap vermiştir. Bu cevabı 20,45 ile eğlenmek, 11,82 ile boş zaman değerlendirmek ve son olarak 1,70 ile sosyalleşmek takip ediyor.

Adana İli z Kuşağı Tablo 6. da görüldüğü üzere müziği *Sosyalleşmek* için kullanmadıklarını çok belirgin bir yüzde ortalamasıyla (%1,7) ifade etmişlerdir. Sosyalleşmenin temel çarpanlarından birisi grupların üyesi olmaktır. Bu gruplar

üzerlerinde etiketler olan ve tabelalarla temsil edilen kurumlar değildir. İsimleri olmayan ama kuşak üyeleri arasında sosyalleşmenin yaşandığı ortamlardır. Bu yaş grubu için bir grubun üyesi olmak ve kabul görmek bu kadar önemli iken, çıkan durum gençlerin sosyalleşme ile müzik bağlantısını bilinçli olarak değil çeşitli etkileşimler ile farkında olmadan şekillendirdiklerini düşündürmektedir. İlçeler arasında da anlamlı düzeyde bir farklılık olmaması bu tespiti desteklemektedir.

4.“Adana İlinde Yaşayan Z kuşağı hangi kaynaktan müzik dinliyor? Sorusuna ilişkin veriler

Tablo 7.“En çok müzik dinlediğiniz cihaz hangisidir?” sorusuna ilişkin veriler

Bölgeler	**Tercih Sayısı (*f*) ve Yüzdelik Değerleri (%)**	**TV**	**Bilgisayar**	**Cep Telefonu**	**Tablet**	**Mp3 Çalar**	**Radyo**
Çukurova	***f***	*15*	*30*	*163*	*5*	*2*	*5*
	%	6,82	13,64	74,09	2,27	0,91	2,27
Sarıçam	***f***	*12*	*31*	*169*	*3*	*4*	*1*
	%	5,45	14,09	76,82	1,36	1,82	0,45
Seyhan	***f***	*8*	*14*	*188*	*3*	*3*	*4*
	%	3,64	6,36	85,45	1,36	1,36	1,82
Yüreğir	***f***	*13*	*20*	*176*	*9*	*1*	*1*
	%	5,91	9,09	80,00	4,09	0,45	0,45
Toplam	***f***	*48*	*95*	*696*	*20*	*10*	*11*
	%	5,45	10,80	79,09	2,27	1,14	1,25

Z kuşağı bireyine yöneltilen “En çok müzik dinlediğiniz cihaz hangisidir?” sorusuna karşılık verilen cevaplar incelendiğinde; İlk 3 sıralamanın tüm ilçelerde aynı olduğunu görüyoruz. Tercihlerde ilçeler arasında belirgin bir farkın olmadığı anlaşılmıştır. *Cep telefonu* seçeneğinin yüzde 79,09 ile büyük oranda tercih edilmesi, akıllı telefonun bir iletişim aracından fazlası olduğunu ve sosyal hayatımızdaki önemini doğrulamaktadır. Tüm ilçelerde 2.sırada, *bilgisayar*, 3.sırada ise *TV* tercih edilmiştir. *Tablet, MP3 Çalar ve Radyo* seçeneklerinin ise ilk üç seçeneğe göre çok daha az tercih edildiği anlaşılmaktadır. Genel anlamıyla konuyla ilgili tercihler, z kuşağının her bilgiye hızlı ulaşma isteğinin yansımasının sevdiği müziklerde de tezahür ettiği göstermektedir.

Tablo 8.“Dinlediğiniz müziklere nasıl erişmektesiniz?” sorusuna ilişkin veriler

Bölgeler	**Tercih Sayısı (*f*)ve Yüzdelik Değerleri (%)**	**Mp3 indirerek**	**Video indirerek**	**TV**	**Youtube**	**Radyo**	**Spotify**	**Fizy**	**TTNet**	**İ Tunes**	**Deezer**	**Diğer**
Çukurova	***f***	*78*	*9*	*4*	*100*	*2*	*8*	*6*	*4*	*5*	*1*	*3*
	%	35,45	4,09	1,82	45,45	0,91	3,64	2,73	1,82	2,27	0,45	1,36
Sarıçam	***f***	*77*	*3*	*7*	*113*	*2*	*3*	*3*	-	*3*	-	*9*

	%	35,00	1,36	3,18	51,36	0,91	1,36	1,36	-	1,36	-	4,09
Seyhan	***f***	*63*	*3*	*3*	*82*	*2*	*36*	*11*	-	*7*	*1*	*12*
	%	28,64	1,36	1,36	37,27	0,91	16,36	5,00	-	3,18	0,45	5,45
Yüreğir	***f***	*98*	*5*	*9*	*82*	*1*	*14*	*1*	*1*	*5*	*1*	*3*
	%	44,55	2,27	4,09	37,27	0,45	6,36	0,45	0,45	2,27	0,45	1,36
Toplam	***f***	*316*	*20*	*23*	*377*	*7*	*61*	*21*	*5*	*20*	*3*	*27*
	%	35,91	2,27	2,61	42,84	0,80	6,93	2,39	0,57	2,27	0,34	3,07

İlçelerin tercihlerinde önemli bir farklılığa rastlanmamıştır. Seyhan ve Yüreğir İlçelerinde Youtube yüzdelerinin 37,27 ile aynı çıkması şaşırtıcı bir sonuçtur. Tercihlere bakıldığında Youtube seçeneğinin %51,36-%37,27 yüzdelik aralığında olduğu anlaşılmıştır. Çalışmamızın il genelindeki sonuçlarının da gösterdiği gibi %42,84 oranı ile *Youtube* en çok müzik dinlenilen kitle iletişim aracı olarak karşımıza çıkmıştır. Çağdaş dünyanın yeni kitle iletişim araçları bireyleri etkileşimli kullanıma itiyor. Özellikle son zamanlarda sosyal medya platformu halini alan *"Youtube"* bunun en belirgin örneklerindendir. Kullanıcılar *Youtube*'da rahatlıkla istedikleri videoya ulaşıyor. Videoların altına beğenilerini ekleyip, yorum yapabiliyorlar; ayrıca isteyen kullanıcılar, kendilerine ait bir ürünü kolaylıkla sergileyebiliyorlar. Z kuşağı bireyinin *Youtube* videolarına bu kadar ilgi göstermesinde, videolarını, ücretsiz, yüksek çözünürlükte ve iyi ses kalitesiyle sunmasının yanında, kolay erişilebilirlik ve sonrasında etkileşimli kullanım sağlaması gibi etkenlerin neden olduğu söylenebilir.

*Mp3 indirme*nin, il genelinde %35,91 ile 2. sırada olduğunu görüyoruz. Bu durum z kuşağı bireylerinin, dinledikleri müzikleri, günümüzde ağırlıklı olarak bu yöntemle sakladıklarını gösteriyor. *Mp3 indirilme* sayısının fazlalığı z kuşağının cep telefonlarında yoğun bir şekilde sevdikleri şarkıları depoladıklarını göstermektedir. Bu sayede hızlı ve ücretsiz bir şekilde müziklere ulaşabilmektedirler. Sosyo-ekonomik durumu en iyi olan Seyhan ilçesinde *mp3 indirme* seçeneği diğer ilçelere nazaran az tercih ediliyor olması diğer bulgularla da uyuşmaktadır. *Youtube* gibi müziğe erişim kanallarının yüksek miktarda internet tüketimi gerektirmesi, ayrıca; *Spotify, Fizy, TTNet, Deezer* gibi kanalların da kullanımlarının ücretli olması, z kuşağı için bu sistemi ekonomik olarak zorunlu hale getirmektedir. Konuyla ilgili bir başka boyut ise mp3 formatının özellikle illegal yollarla sağlarken çok düşük ses kalitelerine gerilediği bilinmektedir. Z Kuşağının ses kalitesi yerine, ücretsiz olmasını tercih ettikleri anlaşılmaktadır. *Video indirme* %2,27 oranı ile Mp3 indirmeye göre çok daha düşük bir yüzdede kalıyor. Bu durum müziğin saklanma aşamasında, görselden daha çok işitsel öğelerin önemsediğini gösteriyor. Aynı zamanda video formatlarındaki kliplerin cihaz belleklerini kolaylıkla doldurması da az tercih edilmesine sebep olmaktadır.

Diğer ulaşım kanalları olan *Spotify, Fizy, TTNet ve Deezer* gibi uygulamalardan bahsetmek gerekirse: Dünya çapında birçok şarkıya erişilebilmesini sağlayan bir dijital müzik, podcast ve video aktarma hizmetidir. Bu uygulamalar için bir hesap oluşturmak gereklidir. Oluşturulan hesap üzerinden aylık ödeme yapılmaktadır. Bu uygulamalar, sevdiğin şarkıların listelerini oluşturabilme, arkadaşlarının, sanatçıların ve ünlülerin müzik koleksiyonlarına bakabilme imkânı sunmaktadır. Ayrıca *Spotify*, kendine ait bir radyo istasyonu kurma imkânı da sağlamaktadır. Yine Seyhan ilçesi %16 lık ücretli *Spotify* kullanımı ile sosyo-ekonomik durumdaki gelişmişlikle müzik platformlarının yaygınlığı arasındaki bağı doğrulamaktadır.

"Adana İlinde Yaşayan Z kuşağı günde ne kadar süre müzik dinliyor?" Sorusuna İlişkin Veriler

Tablo 9. Z Kuşağı Bireylerin Günlük Müzik Dinleme Süresinin Dağılımı

Bölgeler	Tercih Sayısı (*f*) ve Yüzdelik Değerleri(%)	Dinlemi yorum	1 Saat	2 saat	3 saat	3 Saat Üzeri
Çukurova	***f***	*10*	*66*	*58*	*29*	*57*
	%	4,55	30,00	26,36	13,18	25,91
Sarıçam	***f***	*9*	*70*	*49*	*17*	*75*
	%	4,09	31,82	22,27	7,73	34,09
Seyhan	***f***	*5*	*84*	*63*	*26*	*42*
	%	2,27	38,18	28,64	11,82	19,09
Yüreğir	***f***	*8*	*76*	*47*	*19*	*70*
	%	3,64	34,55	21,36	8,64	31,82
Toplam	***f***	*32*	*296*	*217*	*91*	*244*
	%	3,64	33,64	24,66	10,34	27,73

Z kuşağı bireylerin müzik dinleme süreleriyle ilgili yöneltilen bu soruda, İlçelerin toplamdaki yüzde sıralamaları incelendiğinde: En fazla tercih edilen seçenek %33,04 ile "1 saat" seçeneğidir. Öncelikle z kuşağının büyük bir kısmının (1 Saat 33,64 – 2 Saat 24,66 – 3 Saat 10,34) müzik dinlemeyi günlük yaşamlarında çok önemsedikleri görülmektedir. 3 saat ve üzeri müzik dinleyenlerin yüzdesinin 27,73 ile yüksek bir yüzdeye sahip olduğu görünmektedir. 3 saat ve üzeri müzik dinlediğini söyleyen bir z kuşağı bireyi için müzik günlük hayatının önemli bir kısmını oluşturur. Yaşları gereği aldıkları sorumlulukların yetişkin bir bireye göre daha az olmasının bu duruma neden olduğu, ayrıca 3 saat ve üzerinde müzik dinleyerek günlük yaşam aktivitelerinin (ulaşım, spor, dinlenme vb.) büyük bir kısmının müzik eşliğinde olduğu söylenebilir. Dinlemiyorum seçeneğinin 3,64 yüzdesi en az tercih edilen seçenek olduğu anlaşılmaktadır. Bir bireyin müzik dinlememesinde, aile ve çevresinde müzik dinlemeye yönelik bir kültürün gelişmemiş olması ya da yaşayışlarının müzik dinlemeye karşı olumsuz bir tutum içerinde olmasından kaynaklanabileceği düşünülmektedir. En az tercih edilen seçenek olmasına rağmen, hâlihazırda genç bir bireyin müzik dinlememesinin neden kaynaklanabileceği, ayrıca bir çalışma konusu olabilecek, kapsamlı araştırmayı gerektirmektedir. Bir dikkat çekici hususu ise sosyo-ekonomik olarak daha gelişmiş olduğu belirtilen Seyhan ilçesindeki z kuşağı gençliğinin dikkat çekici oranda 3 saat ve üzere süre ile müziği daha az tercih etmeleridir. Bunun sebebinin sosyo-ekonomik olarak gelişmişliğe paralel olarak daha çeşitli hobi veya kurslara devam ediyor olabilmeleridir.

"Adana İlinde Yaşayan Z kuşağı hangi ortamlarda müzik dinliyor?" Sorusuna İlişkin Veriler

Tablo 10."Hangi ortamlarda müzik dinlersiniz?" sorusuna ilişkin veriler

Bölgeler	Tercih Sayısı (*f*) ve Yüzdelik Değerleri	Evde	Trafikte	Yürürken	Ders Çalışırken	Arkadaş larla	Diğer
Çukurova	***f***	*115*	*14*	*35*	*16*	*3*	*37*
	%	52,27	6,36	15,91	7,28	1,36	16,82
Sarıçam	***f***	*126*	*16*	*31*	*5*	*6*	*36*

	%	57,27	7,27	14,09	2,27	2,74	16,36
Seyhan	***f***	*116*	*21*	*41*	*8*	*4*	*30*
	%	52,73	9,55	18,64	3,64	1,82	13,64
Yüreğir	***f***	*144*	*6*	*27*	*10*	*10*	*23*
	%	65,45	2,72	12,27	4,54	4,54	10,45
Toplam	***f***	*501*	*57*	*134*	*39*	*23*	*126*
	%	56,93	6,47	15,22	4,43	2,61	14,31

"Hangi ortamlarda müzik dinlersiniz?'' sorusuna z kuşağı 56,93 toplam yüzde ile *Evde* cevabını vermiştir. Rahat ve güvenli bir yer olan evde müzik dinlemeye zaman ayırmanın, genç kuşak tarafında müzik dinlemenin kişisel bir pratik olarak görüldüğü şeklinde yorumlanabilir. *Trafikte* müzik dinleme seçeneğinin yüzdelerinin *Yürürken* seçeneğine göre az olması, bu kuşak gençlerin trafikte fazla zaman geçirmediklerini göstermektedir. Ayrıca bu sonuçlar araştırmaya katılan z kuşağı bireylerin büyük oranda okullarına yürüyerek gittikleri şeklinde değerlendirilebilir. Trafikte müzik dinleme sonucunun yüksek çıktığı Seyhan ilçesindeki gençlerin ailelerinin iyi olan sosyo-ekonomik durumlarından dolayı ulaşımlarını servis veya özel araçlarla yaptıkları düşünülmektedir.

"Adana İlinde Yaşayan Z kuşağının müzik beğenisine etki eden unsurlar?" Sorusuna İlişkin Veriler

Tablo 11."Neden bu müzik türünü dinliyorsunuz?" sorusuna ilişkin veriler

Bölgeler	**Tercih Sayısı (*f*) ve Yüzdelik Değerleri (%)**	**Enstrümanların hoşuma gitmesi**	**Ailemin etkisi**	**Arkadaşlarımın etkisi**	**Şarkı sözleri**	**Aldığım Müzik Eğitimi**	**Beni Anlatması**
Çukurova	***f***	*40*	*1*	*1*	*112*	*10*	*56*
	%	18,18	0,45	0,45	50,91	4,55	25,45
Sarıçam	***f***	*46*	*10*	*4*	*107*	*3*	*50*
	%	20,91	4,55	1,82	48,64	1,36	22,73
Seyhan	***f***	*61*	*2*	*2*	*108*	*1*	*46*
	%	27,73	0,91	0,91	49,09	0,45	20,91
Yüreğir	***f***	*51*	*2*	*3*	*102*	*1*	*61*
	%	23,18	0,91	1,36	46,36	0,45	27,73
Toplam	***f***	*198*	*15*	*10*	*429*	*15*	*213*
	%	22,50	1,70	1,14	48,75	1,70	24,20

Z Kuşağı bireyi "Neden bu müzik türünü dinliyorsunuz?" sorusu için, tercihlerini etkileyen faktörleri, genel toplamda şöyle sıralamıştır:

- Şarkı sözleri %48,75
- Beni anlatması %24,20

- Enstrümanların hoşuma gitmesi %22,50
- Ailemin etkisi %1,70
- Arkadaşlarımın etkisi %1,14

Ailemin etkisi ve *arkadaşlarımın etkisi* seçeneklerinin diğerlerine göre daha az tercih edildiğini görüyoruz. "Ailenin yaşam biçiminin, değerlerinin ve dünya görüşünün çocuğun kendi değer yargılarının oluşumunda rol oynaması gibi müzik türlerine yüklenen anlamlar ve atfedilen değer de ailenin görüşleri ile paralellik göstermektedir". düşüncesi, çalışmanın verilerine ters düşen bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Z kuşağı bireyinin beğenisinde, kişisel davrandığı ya da öyle olduğunu zannettikleri düşünülebilir.

Bu soruda ilçeler arasında büyük fark olmamakla beraber Seyhan'da *Enstrümanların hoşuma gitmesi* seçeneğinin *Beni anlatması* seçeneğine göre daha fazla olduğu görünmektedir. %48 ile şarkı sözü seçeneği en yüksek oranda tercih edilmiştir, konuyla ilgili Uğur Küçükkaplan'ın "Türkiye'nin Pop Müziği" kitabında, gerçekleştirdiği söyleşide Aranjör Osman İşmen şöyle diyor. "…Çünkü bizler Doğu Toplumları genellikle söze çok önem veren toplumlarız. Batıyla ayrıldığımız tek nokta bence buradadır. Çünkü Batı, müziği enstrümantal olarak dinler, benimser". Çalışmaya ait bulgular da bu düşünceyi destekler nitelikte; z kuşağının dinlediği şarkıların sözlerine önem verdiği görülmektedir.

Tablo 12."Günlük dinlediğiniz müzikler arasında dizi müzikleri ne sıklıkla yer almaktadır?" sorusuna ilişkin veriler

Bölgeler	**Tercih Sayısı (*f*) ve Yüzdelik Değerleri(%)**	**Çok Sık**	**Sıklıkla**	**Bazen**	**Nadir**	**Hiç**
Çukurova	***f***	*12*	*19*	*82*	*67*	*40*
	%	5,45	8,64	37,23	30,45	18,18
Sarıçam	***f***	*8*	*28*	*74*	*94*	*16*
	%	3,64	12,72	33,64	42,73	7,27
Seyhan	***f***	*5*	*21*	*67*	*83*	*44*
	%	2,27	9,55	30,45	37,73	20,00
Yüreğir	***f***	*12*	*21*	*75*	*81*	*31*
	%	5,45	9,55	34,09	36,82	14,09
Toplam	***f***	*37*	*89*	*298*	*325*	*131*
	%	4,20	10,11	33,86	36,93	14,90

"Günlük dinlediğiniz müzikler arasında dizi müzikleri ne sıklıkla yer almaktadır?" sorusuna ankette yer verirken, günümüzde televizyon dizilerinin gençler üzerindeki etkisi düşünülmüştür. "Sinemanın var olduğu ilk yıllardan itibaren filmlerde müzik kullanımı varlığını sürdürmüştür. Bunun en önemli nedenlerinden biri sinemanın, müziğin insanları etkileyici gücünden faydalanmasıdır. Müziğin bu özelliği televizyon dizilerinde de kullanılmıştır. Birçok dizi, müzikleri ile beraber anılır olmuş ve dizi müziği albümleri piyasaya sunulmuştur". Televizyon dizilerinin, izleyicilerin müzik beğenilerini yönlendirdiği ve bunu yaparken nelere dikkat ettiğini Fidan şöyle açıklamaktadır: "Özellikle 2000 sonrasında yayınlanan televizyon dizilerinde geleneksel müzik belleğine

yönelmenin arttığı görülmektedir. Bunun temel nedenlerden biri izleyiciyi kendinden olanla daha çabuk yakalama ve izleyicinin diziyi takip etmesini sağlamaktır". Bu bilgilerin ışığında TV dizilerinin araştırmamız kapsamındaki z kuşağı bireylerini kısmen de olsa benzer şekilde etkilediği ve dizilerde kullanılan şarkıların, gençler arasında popülerleşmesinde etkili olduğu söylenebilir.

Tablo 13."Sevdiğiniz şarkıcının en çok hangi özelliğini beğenirsiniz?'' sorusuna ilişkin veriler

Bölgeler	**Tercih Sayısı (*f*) ve Yüzdelik Değerleri(%)**	**Tavır ve davranışları**	**Kıyafetleri ve görünümü**	**Konuşma şekli**	**Müziği**	**Hepsi**
Çukurova	***f***	*14*	*17*	*13*	*92*	*84*
	%	6,36	7,73	5,91	41,82	38,18
Sarıçam	***f***	*18*	*6*	*8*	*112*	*76*
	%	8,18	2,73	3,64	50,90	34,55
Seyhan	***f***	*7*	*8*	*12*	*103*	*90*
	%	3,18	3,64	5,45	46,82	40,91
Yüreğir	***f***	*13*	*8*	*16*	*89*	*94*
	%	5,91	3,64	7,27	40,45	42,73
Toplam	***f***	*52*	*39*	*49*	*396*	*344*
	%	5,91	4,43	5,57	45,00	39,09

"Sevdiğiniz şarkıcının en çok hangi özelliğini beğenirsiniz?'' sorusuna ilişkin çalışmaya katılan z kuşağı bireyinin *Müziği* seçeneğini çok büyük bir fark ile tercih ettiği görülmektedir. Z kuşağı gençlerinin kendi dinledikleri sanatçıyı tanımlarken büyük oranda müzikal güzelliği ön planda tuttukları söylenebilir. Bu durum, z kuşağı gençliğinin diğer kuşaklara göre kıyafet ve dış görünüşe daha az önem verdikleri şeklinde yorumlanabilir. Tercih sıralamasında 2. sırada olan *Hepsi* seçeneği gösteriyor ki beğenileri oluşturan faktörlerden *Tavır ve davranış, Kıyafetler* ve *Dış görünüş, Konuşma şekli* ve *Müziği,* z kuşağının değerlendirmesinde bir bütün olarak değerlendirilmektedir. Çalışmaya katılan ilçelerin cevapları arasında benzerlik olduğunu görüyoruz. Yalnız Sarıçam ilçesinin verilerinde *Müziği* seçeneğinin *Hepsi* seçeneğinden daha fazla tercih edildiğini görüyoruz.

"Adana İlinde Yaşayan Z kuşağı için müzik neyi ifade ediyor?" Sorusuna İlişkin Veriler

Tablo 14.'Müzik hayatınızda ne kadar önemli?'' sorusuna ilişkin Dağılım

Bölgeler	**Tercih Sayısı (*f*)ve Yüzdelik Değerleri (%)**	**Müzik hayatımın vazgeçilmez bir parçasıdır**	**Çok önemlidir**	**Önemlidir**	**Dinlerim ama fazla önemli değildir**	**Önemsizdir.**
Çukurova	***f***	*105*	*35*	*46*	*24*	*10*
	%	47,73	15,91	20,90	10,90	4,54

Sarıçam	***f***	*110*	*30*	*48*	*28*	*4*
	%	50	13,64	21,82	12,73	1,82
Seyhan	***f***	*99*	*40*	*37*	*39*	*5*
	%	45	18,18	16,82	17,73	2,27
Yüreğir	***f***	*104*	*31*	*40*	*38*	*7*
	%	47,27	14,10	18,18	17,27	3,18
Toplam	***f***	*418*	*136*	*171*	*129*	*26*
	%	47,50	15,45	19,43	14,66	2,96

"Müziğin hayatınızdaki önemi nedir? Sorusuna en yüksek sıklıkla (%47,50) müzik hayatımızın vazgeçilmez bir parçasıdır cevabı verilmiştir. Toplam verilerin, tüm bölgelerde (Ç:%47,73-Sa:%50-Se:%45-Yü:%47,27) benzerlik gösterdiğini görüyoruz. Tabloya bakıldığında z kuşağı bireyi için müziğin nedenli önemli bir noktada olduğu bilgisiden yola çıkarak, müziğin gençliği yönlendirmede etkili unsur olabileceği söylenebilecektir. klk

Adana ilinde yaşayan örnekleme dahil olan z kuşağı gençlerinin ilçeler bazında bakıldığında, *müziği hayatlarının vazgeçilmez bir parçası* olarak düşünenlerin yüzdelik dilimi %45 ile %50 arasında seyretmektedir. *Müzik çok önemlidir* diyenlerin yüzdelik dilimleri incelendiğinde, Çukurova ve Sarıçam ilçelerinin yüzdelik dilimlerinin aynı olması şaşırtıcı bir sonuç olarak karşımıza çıkmaktadır. (Çukurova %63,64 – Sarıçam 63,64- Seyhan 63,18, Yüreğir 62,95) Böyle bakıldığında ilçeler arasında müziğin z kuşağı gençler arasında önemsenmesine yönelik anlamlı bir fark gözükmemektedir. Toplam veriler incelendiğinde *Önemsizdir* diyenler %2,96 dır. Günlük müzik dinleme süresinin verildiği tablo 9'daki *Dinlemiyorum* seçeneğinin toplam verilerdeki yüzdesinin 3,64 olması, bu iki sonucun birbiriyle tutarlı olduğunu göstermektedir.

"Adana İlinde Yaşayan Z kuşağı müzik etkinliklerine aktif olarak katılıyor mu?" Sorusuna İlişkin Veriler

Tablo 15."Aşağıdaki müzikli etkinliklerden en çok hangisine katılırsınız?'' sorusuna ilişkin veriler

Bölgeler	**Tercih Sayısı (*f*) ve Yüzdelik Değerleri (%)**	**Düğün**	**Konser**	**Festival**	**Okul Etkinlikleri**	**Diğer**
Çukurova	***f***	*83*	*28*	*52*	*29*	*28*
	%	37,73	12,73	23,63	13,18	12,73
Sarıçam	***f***	*99*	*48*	*28*	*28*	*17*
	%	45	21,82	12,73	12,73	7,73
Seyhan	***f***	*47*	*45*	*51*	*44*	*33*
	%	21,36	20,45	23,18	20	15
Yüreğir	***f***	*85*	*26*	*47*	*45*	*17*
	%	38,64	11,82	21,36	20,45	7,73

Toplam	***f***	*314*	*147*	*178*	*146*	*95*
	%	35,68	16,70	20,23	16,59	10,79

"Müzikli etkinliklerden en çok hangisine katılırsınız?'' sorusuna ilişkin, çalışmaya katılan z kuşağı bireyinin genel toplamda "*Düğün*" seçeneğini tercih ettiğini görüyoruz. Tabloyu incelediğimizde genelden farklı olarak Seyhan ilçesinde *Festival* seçeneğinin en çok tercih edildiğini görüyoruz. Bu veri de Seyhan ilçesindeki sosyo-ekonomik gelişmişliğin müziksel etkinliklere katılımı da olumlu bir şekilde etkilediğini düşündürmektedir. Adana ilinde her yıl 36 festival yapılmaktadır. Bu festivallerin birçoğunda etkinlikler kapsamında konserler düzenlenmektedir. Bazı festivaller ise Çukurova Rock Festivali, Karacaoğlan Uluslararası Âşıklar Bayramı gibi doğrudan müzik festivalleri olup, bu bilgilerle, Adana'da yaşayan z kuşağı gençlerin festival seçeneğini en çok tercih etmesi açıklanabilir.

Tablo 16. "Konserlere ne sıklıkla katılırsınız?'' sorusuna ilişkin veriler

Bölgeler	**Tercih Sayısı (*f*) ve Yüzdelik Değerleri (%)**	**Çok Sık**	**Sıklıkla**	**Bazen**	**Nadir**	**Hiç**
Çukurova	***f***	*5*	*21*	*62*	*58*	*74*
	%	2,27	9,54	28,18	26,36	33,64
Sarıçam	***f***	*6*	*20*	*76*	*52*	*66*
	%	2,72	9,09	34,54	23,64	30
Seyhan	***f***	*8*	*23*	*70*	*66*	*53*
	%	3,64	10,45	31,82	30	24,10
Yüreğir	***f***	*5*	*22*	*51*	*60*	*82*
	%	2,27	10	23,18	27,27	37,28
Toplam	***f***	*24*	*86*	*259*	*236*	*275*
	%	2,72	9,77	29,43	26,82	31,25

"Konserlere ne sıklıkla katılırsınız?'' sorusuna ilişkin genel toplamda *Bazen* seçeneğinin en çok tercih edildiği görülmüştür. Genel toplamda ve ilçeler bazında tercihlerin *Bazen, Nadir* ve *Hiç* gibi seçeneklerde yoğunlaştıkları görülmektedir. İlçeler arasında dikkat çeken bir farklılığa rastlanmamıştır. Tablo 15'deki verilerle tutarlı cevaplar içerdiği anlaşılmaktadır. Adana ilindeki z kuşağı gençlerinin konser etkinliklerine çok sık katılmadıkları tespit edilmiştir. Bu hususta, kuşağın beğeni türüne hitap eden konserlerin azlığı, biletlerin yüksek tutarları veya yaşlarından dolayı bireysel olarak bu tip faaliyetlere katılmada sıkıntılar yaşayacak olmaları etkili olmuş olabilecektir.

Tablo 17. "Herhangi bir çalgı çalıyor musunuz?'' sorusuna ilişkin veriler

Bölgeler	**Tercih Sayısı (*f*) ve Yüzdelik Değerleri(%)**	**Blok Flüt**	**Melodika**	**Bağlama**	**Gitar**	**Piyano**	**Keman**	**Ritim**	**Enstrüman Çalamıyorum**	**Diğer**
Çukurova	***f***	*28*	*26*	*21*	*24*	*4*	*3*	*4*	*122*	*3*
	%	12,73	11,82	9,55	10,91	1,82	1,36	1,82	55,45	1,36
Sarıçam	***f***	*20*	*40*	*13*	*21*	*2*	*1*	*5*	*112*	*6*
	%	9,09	18,18	5,91	9,55	0,91	0,45	2,27	50,91	2,73
Seyhan	***f***	*16*	*34*	*4*	*30*	*7*	*2*	*8*	*119*	-
	%	7,27	15,45	1,82	13,64	3,18	0,91	3,64	54,09	-
Yüreğir	***f***	*27*	*38*	*14*	*22*	*4*	*1*	*4*	*145*	*6*
	%	12,27	17,27	6,36	10,00	1,82	0,45	1,82	65,91	2,73
Toplam	***f***	*91*	*138*	*52*	*97*	*17*	*7*	*21*	*498*	*15*
	%	10,34	15,68	5,91	11,02	1,93	0,80	2,39	56,59	1,70

Enstrüman çalamıyorum diyenlerin oranının %56,59 ile çalanlardan fazla olduğu görülüyor. Seçeneklerde bulunan blok flüt ve melodika gibi enstürmanlar ilköğretim müfredatında mevcuttur. Ortaöğretimde ise seçmeli ders olan müzik yine blok flüt ile ilgili alıştırmalar mevcut olduğu halde ankete katılan z kuşağı bireyi enstürman çalamıyorum seçeneğini tercih etmiştir. Bu durum z kuşağı gençliğinin büyük oranda, örgün eğitimleri esnasında bir çalgıyı öğrenmediklerini göstermektedir. %11 gibi bir oranla gitar çalmaları ise popüler kültürün bu önemli çalgısına ve eğitimine kolay ulaşılmasından kaynaklanabileceği düşünülmektedir. Ayrıca vokal icraya uygun olan gitar çalgısına ait derslerin ve kendisinin de uygun fiyatlara temin edilebilmesinin de bu konuda etken olabileceği değerlendirilmektedir.

Tablo 18."Bir çalgı çalıyorsanız nasıl öğrendiniz?'' sorusuna ilişkin veriler

Bölgeler	**Tercih Sayısı (*f*) ve Yüzdelik Değerleri(%)**	**Özel Ders**	**Aileden**	**Okulda**	**Halk Eğitim Merkezinden**	**Kendi Kendime**
Çukurova	***f***	*33*	*10*	*34*	*8*	*40*
	%	15,00	4,55	15,45	3,64	18,18
Sarıçam	***f***	*12*	*10*	*57*	*7*	*63*
	%	5,45	4,55	25,91	3,18	28,64

Seyhan	***f***	*25*	*7*	*80*	*10*	*26*
	%	11,36	3,18	36,36	4,55	11,82
Yüreğir	***f***	*11*	*4*	*53*	*11*	*46*
	%	5,00	1,82	24,09	5,00	20,91
Toplam	***f***	*81*	*31*	*224*	*36*	*175*
	%	9,20	3,52	25,45	4,09	19,89

Enstürman çalabilen z kuşağı bireyinin en yüksek yüzde ile 25,45'i okulda öğrendikleri bilgisini vermiştir. Onu takip eden %19,89'u enstrüman çalmayı kendi kendine öğrendikleri bilgisini vermiştir. Blok flüt ve melodika gibi enstürmanların okulda müzik derslerinde öğretildiği düşünülürse 1. sırada olması şaşırtıcı bir sonuç değildir. Özel ders aldığı bilgisini verenlerin %9,20 ile 3. sıradadır. İlçeler arasında en fazla özel ders alanların yüzdesi Çukurova'dır. Yüreğir ve Sarıçam ilçelerinde özel ders alan genç sayısının çok düşük olması sosyo-ekonomik gelişmişlikle parelellik göstermektedir. Halk Eğitim merkezlerinden öğrendiği bilgisini verenler %4,09 ile 4. sıradadır; Bu oranın düşük olduğu söylenebilir. Aileden öğrendiği bilgisini veren ise %3,52 ile son sırada yer alır.

Kendi kendine çalgı öğrenmede ise Youtube ve benzeri videoların ayrıca online müzik eğitim sitelerinin etken olduğu düşünülmektedir.

Tablo 19. "Herhangi bir müzik etkinliğinde görev aldınız mı?'' sorusuna ilişkin veriler

Bölgeler	**Tercih Sayısı (*f*) ve Yüzdelik Değerleri(%)**	**Hayır, yer almadım**	**Evet, yer aldım**	**İsterdim, ama fırsatım olmadı**
Çukurova	***f***	*92*	*74*	*54*
	%	41,82	33,63	24,54
Sarıçam	***f***	*93*	*83*	*44*
	%	42,27	37,73	20
Seyhan	***f***	*99*	*83*	*38*
	%	45	37,73	17,27
Yüreğir	***f***	*86*	*83*	*51*
	%	39,10	37,73	23,18
Toplam	***f***	*370*	*323*	*187*
	%	42,05	36,70	21,25

Herhangi bir müzik etkinliğinde görev aldınız mı sorusuna *Hayır yer almadım* diyenlerin oranı %42,82 ile *Evet yer aldım* diyenlerin yüzdesinden fazla olduğunu görüyoruz. *İsterdim ama fırsatım olmadı* önermesinin %21,25 ile azımsanamayacak kadar çok olması, araştırma kapsamındaki *z kuşağı* bireyine sunulan imkânların yetersizliğini göstermektedir. Müzikal icraya karşı ilgili olan bu kuşak bireylerinin, kendilerini ifade etmek istedikleri bir alandan yoksun kaldıklarının farkında olmaları

önemli bir tespittir. Bu bulgu, performans gerçekleştiren kişilere, ortamlara ve bunun hazzına karşı önemli bir farkındalık düzeyinin ifadesidir.

"Adana İlinde Yaşayan Z kuşağı müzik eğitimini yeterli buluyor mu?" Sorusuna İlişkin Veriler

Tablo 20."Okulda almış olduğunuz müzik ders içeriğini beğeniyor musunuz?" sorusuna ilişkin veriler.

Bölgeler	Tercih Sayısı (*f*) ve Yüzdelik Değerleri (%)	Çok beğeniyorum	Beğeniyorum	Az beğeniyorum	Beğenmiyorum	Hiç Beğenmiyorum
Çukurova	***f***	*20*	*46*	*36*	*39*	*79*
	%	9,09	20,91	16,36	17,73	35,91
Sarıçam	***f***	*55*	*79*	*18*	*26*	*42*
	%	25,00	35,91	8,18	11,82	19,09
Seyhan	***f***	*15*	*60*	*42*	*43*	*60*
	%	6,82	27,27	19,09	19,55	27,27
Yüreğir	***f***	*19*	*42*	*28*	*46*	*85*
	%	8,64	19,09	12,73	20,91	38,64
Toplam	***f***	*109*	*227*	*124*	*154*	*266*
	%	12,39	25,80	14,09	17,50	30,23

Verilere bakıldığında *Çok beğeniyorum* 12.09 ile en az tercih edilen, *Hiç beğenmiyorum* önermesi ise %30,23 ile en çok tercih edilen seçenek olarak karşımıza çıkıyor. Genel toplamdaki oranlar Sarıçam ilçesi hariç tüm bölgelerde benzerlik gösteriyor. Bu düzeyde müzik ders içeriklerinin beğenilmesinin birçok sebebi olabilecektir. Başta derslerde kullanılan müziklerin öğrencilerin ilgisini çekmekte yetersiz kalması, öğretmenlerin kullandıkları çalgılar ve söylediği şarkılarla müziğe yeterli ilgiyi uyandıramamış olması, yaygın eğitim seviyesindeki öğrenciler için çok detaylandırılmış ders içerikler müzik dersinin cazibesini kaybettirmiş olabilir. İlköğretim düzeyinde sınıf öğretmenleri tarafından haftada sadece bir ders süresi müzik eğitimi almaları ve Ortaöğretim sürecinde ise seçmeli ders olarak Görsel Sanatlar ve Müzik alanlarından bir tanesini seçmek zorunda kalmaları, lise düzeyindeki gençlerin birçoğunun sağlıklı bir kulak eğitiminden mahrum olmalarına sebep olmaktadır. Lise düzeyine gelmiş bireylere, olmayan bir kulak eğitimini inşaa etmenin pek te mümkün olmadığı görünmektedir Bu sonuçlar verilen müzik eğitimi ile ilgili memnuniyetsizliği ortaya koymaktadır. Derslerde kullanılan müziklerin öğrencilerin beğenileriyle örtüşmediği anlaşılmaktadır.

SONUÇLAR

Araştırmaya katılan bireylerin %50,91'i kız, %49,09'u ise erkeklerden oluşmaktadır. Araştırmada kız ve erkek sayısı birbirine çok yakındır. Çalışmanın sonuçlarına bakıldığında, memleketi Adana olmayanların sayısının, azımsanamayacak kadar çok olduğu görünmektedir. Bu kültürel çeşitliliğin bireylerin müzikal beğenilerinin

şekillenmesinde etkili olacağı sonucuna varılmıştır. Araştırmaya katılanların ağırlıklı bir kısmı (%80,4) kendi evinde oturduklarını söylemiştir. Kirada oturanların yüzdesinin en fazla olduğu ilçenin Çukurova olduğu anlaşılmaktadır. Z kuşağı bireylerin kirada oturanların yüzdesinin en düşük olduğu ilçe ise Yüreğir olarak görünmektedir. Yüreğir ilçesindeki gecekondulaşma oranının çokluğu çalışmaya ait sosyo-ekonomi ve müzik beğenisi etkileşimine ait sonuçları destekler niteliktedir.

Adana ilinin genelinde, *pop müziği*n z kuşağı tarafından en çok dinlenen müzik türü olduğu anlaşılmaktadır. Z kuşağı gençlerinin müzikal beğenilerinin odağında ve kendilerine ait rozetlerini sergilemekte pop müziği kullandıklarını söylemek doğru olacaktır. Sarıçam ve Yüreğir ilçeleri *arabesk* müziğin en çok tercih edildiği bölgelerdir. Yoğun göç alan ve sosyo-ekonomik olarak zorlukların yaşandığı bu bölgelerdeki gençlerin *arabesk* beğenileri beklenen bir sonuçtur. Gecekondu yaşamında sosyo-ekonomik güçlükler daha etkili olarak hissedilmektedir. Zaten Yüreğir ilçesindeki genç bağımlılık oranının yüksekliği ve yüksek hane halkı sayısı da müzikal ifade biçimi olarak *arabesk*in beğenilmesini makul kılmaktadır. Sosyo-ekonomik paralellik gösteren bir diğer tür ise *yabancı müzik*tir. Seyhan ilçesi merkezde bulunması ve yapılaşma olarak en gelişmiş olması gibi özellikler ile sosyo-ekonomik olarak ileri olması gençlerin *yabancı müziği* daha elit anlamlar barındıran bir rozet gibi benimsemelerine sebep olmuştur. İl genel tablosu incelendiğinde *pop müziği*nin yanı sıra diğer müzik türleri azımsanamayacak yüzdelerdedir. Z kuşağının müzik tercihlerinin il genelinde, *Pop Müzik, Arabesk, Rap, Yabancı müzik, Diğer, Türk Halk Müziği, Rock, Dini müzik, Türk Sanat Müziği* şeklinde sıralanması, gençlerin müzik türü tercihlerinde, çeşitliliğin olduğu sonucunu göstermektedir. Bu çeşitlilik aslında gençler arasında çok sayıda farklı sosyal toplulukların bulunduğunun da göstergesidir.

Çalışmada Adana'da yaşayan z kuşağı bireylerine yöneltilen *en sevdiğiniz şarkıcı kimdir?* şeklindeki açık uçlu soruya, yanıt olarak verilen şarkıcı isimlerinin çeşitliliği şaşırtıcı bir sonuç olarak karşımıza çıkmıştır. *Diğer* (ilçe çapında ilk on sıraya giremeyen şarkıcılar bu şekilde sunulmuştur) seçeneğinin %71,70 olması, tercihlerdeki çeşitliliğin çok fazla olduğu sonucunu destekler niteliktedir. Adana ili z kuşağı gençleri müzikal beğenilerini kendi yaş grubundan beklendiği gibi sadece genel popüler medya üzerinden şekillendirmeyip çok renkliliklerini temsil edebilecek müziklerin arayışı içine girmişlerdir. Bu kuşak bireyleri için herkesten farklı olmak ve kendini ifade edecek müziği de herkesinkinden anlamlı olması önemlidir. Açık uçlu bu soruda öne çıkan isimler ise Yıldız Tilbe (*arabesk*), Ahmet Kaya, Gazapizm (*Rap*) olmuştur. Toplam ortalamaları %13,72 olmasına karışın Adana ili z kuşağının genel müzikal beğenisine paralellik gösteren tercihlerdir. Üç sanatçının şarkılarında, sözlerinin ön plana çıktığı söylenebilecektir. Çeşitliliği ve popülerliği yansıtan bir diğer dikkat çekici sonuç ise BTS isimli Güney Koreli k-pop grubunun bu listede yer almasıdır. Dünya da çok popüler olan k-pop gruplarının Adana'da beğeni bulması küresel modaların nasıl z kuşağı arasında kabul bulduğuna işaret etmektedir. Yüreğir ilçesinde ilk on içinde yer alan k-pop grubu diğer ilçelerde de sonraki sıralarda karşımıza çıkmaktadır. Z kuşağı geneli itibariyle kendini özel hissettirecek popüleritesi çok yüksek olmayan sanatçıları tercih ediyor olsa da dünyadaki popüler akımları da takip eden ve bunu öne çıkaran gençler de mevcuttur.

Çalışmada tercih edilen ilçelerin ayrı ayrı ilk 10 sıralamalarına ve il genelindeki ilk 10 sıralamaya girmeyen, Türkçe sözlü şarkı söyleyen sanatçıların sayısı 98, yabancı dilde şarkı söyleyen sanatçıların ise 89'dur. Toplam sanatçı sayısı ise 21'i ilk onlu listede olan, 98'i Türkçe sözlü, 89'u yabancı dilde olmak üzere 208'dir. Bu da z kuşağının çok

sayıda sanatçıyı dinlemekte olduğunu, popülerleşmiş isimlere odaklanmak yerine daha çok kendi özel beğenisine odaklandıklarını göstermektedir.

Z kuşağının müzikal tür seçimini %48,75 ile şarkı sözleri etkilemektedir. Bu sebeple Tablo 5 ve Tablo11'in aralarında tutarlılık olduğu sonucuna varılabilir. 3. sırada, *Gazapizm* isimli bir rap müzik sanatçısı karşımıza çıkıyor. Bu şarkıcı *Çukur* isimli bir televizyon dizisinde yayınlanan şarkısıyla bilinmektedir. Aynı zamanda çekimleri Adana'da yapılan bir internet dizisi olan "*Sıfır Bir*"in de müziklerini yapmış, klip çekimlerini Adana'da gerçekleştirmiştir. Bu etkenlerin çok dinlenilmesinde önemli bir faktör olabileceği düşünülmektedir. Bu sebeple kültürel ve coğrafi yakınlığın müzik tercihlerinde önemli bir unsur olduğu sonucuna varılabilir.

Çalışma grubunun "*Neden müzik dinliyorsunuz?*" sorusuna %66,02 ile *dinlenme ve rahatlamak* için cevabı verildiği görülüyor. Adana ili z kuşağı müziği *sosyalleşmek* için kullanmadıklarını çok belirgin bir yüzdeyle (%1,7) ifade etmişlerdir. İlçeler arasında da anlamlı düzeyde bir farklılık olmaması bu tespiti desteklemektedir. Z kuşağının sosyal topluluk ve ortamlarının oluşma sürecinde müziğin bir rozet olarak kullanılıyor olması birçok araştırmaya göre beklenen bir sonuçtur. Lakin sosyal olmak için *müzik dinlemediklerini* ifade etmeleri bu yaş grubunun bilinçaltında gizli tuttukları etkileşimlerinde kaynaklanmaktadır. Bu gizli çarpan göz ardı edilirse, genç bireylerin müziği sosyalleşme aracı olarak görmedikleri, müzik dinlemeyi daha bireysel bir faaliyet olarak değerlendirdikleri sonucuna varılmıştır denilebilir.

Z kuşağının müzik dinlemekte kullandıkları cihazların başında *cep telefonu,* %79,09 sıklıkla gelmektedir. Gençlerin sürekli yanı başında olan cep telefonları onların yaşam tarzlarındaki iletişim (arama, sms, whatsapp, messenger, line vs), hızlı web erişimi, sosyal medya kullanımı gibi özellikler ile sınırlı kalmayıp müzik listelerini oluşturdukları bir cihaz halini almıştır. Genel anlamıyla müziğe ulaşım tercihleri, z kuşağının her bilgiye hızlı ulaşma isteğinin yansıması olarak sevdiği müziklerde de tezahür ettiği sonucuna varılmıştır.

Ankete katılan gençlerin büyük bir kısmının (%42,84) müziğe erişmekte için Youtube'u tercih ettikleri anlaşılmıştır. Youtube'un kurulumsuz, ücretsiz, yüksek kalitede videolara ulaşma imkanı vermesinin yanı sıra bir sosyal medya platformu ile z kuşağı gençlerine karşılıklı etkileşim ve iletişim ağı da sağladığı tespit edilmiştir. Müziğe erişmek için mp3 indirerek depolamanın da sık bir şekilde yapıldığı görülmüştür. Sosyo-ekonomik durumu gelişmiş olan Seyhan ilçesinde mp3 indirilmesinin daha az tercih edilmesi ekonomi-müzik etkileşimini doğrulamaktadır. Yine Seyhan ilçesi %16 lık ücretli *Spotify* kullanımı ile sosyo-ekonomik durumdaki gelişmişlikle ücretli müzik platformlarının yaygınlığı arasındaki bağı doğrulamaktadır.

Gençlerin 2 saat, 3 saat ve 3 üzeri müzik dinleyenlerinin %62,73 (%27,73+%10,34+%24,66) gibi yüksek bir düzeyde olduğu anlaşılmaktadır. Bu kuşak gençlerin gün içerisinde önemli bir zamanlarını müzik dinleyerek geçirdikleri hatta günlük faaliyetlerini (okula gitme, alışveriş, dinlenme vs) müzik eşliğinde yaptıkları sonucuna varılmıştır. Sosyo-ekonomik olarak daha gelişmiş olan Seyhan ilçesindeki z kuşağı gençliğinin dikkat çekici oranda 3 saat ve üzere süre ile müzik dinlemeyi daha az tercih ettikleri görülmektedir. Bunun sebebinin sosyo-ekonomik olarak gelişmişliğe paralel olarak daha çeşitli hobi veya kurslara devam ediyor olabilmeleridir. Z kuşağı bireylerin %3,64'ü *müzik dinlemiyorum* şeklinde beğenisini ifade etmiştir.

Adana ilindeki gençlerin %56,93'ü müziği "Evde" dinlediklerini belirtmiştir. Bu kuşak bireylerin müzik dinlemeyi, rahat bir yer olarak düşünülen, evlerinde yapmak

istemeleri müziği kişisel bir aktivite olarak gördüklerini göstermektedir. Bu tespiti destekler nitelikte olan bir diğer sonuç ise "*arkadaşlarıyla*" müzik dinleme seçeneğinin %2,61 ile en az tercih edilen seçenek olmasıdır. "*Diğer*" seçeneği ise %14,63 ile azımsanamayacak kadar yüksek bir düzeydedir. Seyhan ilçesindeki gençlerin trafikte müzik dinleme sonucunun yüksek çıkmasının, iyi olan sosyo-ekonomik durumlarından dolayı ulaşımlarını servis veya özel araçlarla yaptıklarından dolayıdır. Çalışmaya katılan z kuşağı bireylerin, müzik tercihlerindeki çeşitliliğin, müziği dinlemek için seçtikleri yerlerde de benzer şekilde çeşitli olduğu sonucuna varılmıştır.

Araştırmaya katılan gençler müzik beğenilerine etki eden unsurları; *Şarkı sözleri* %48,75, *Beni anlatması* %24,20, *Enstrümanların hoşuma gitmesi* %22,50, *Ailemin etkis*i %1,70, *Arkadaşlarımın etkisi* %1,14 olarak sıralamışlardır. Aile ve arkadaş etkisine karşı bu denli net olumsuz bir cevap vermeleri, z kuşağı bireyinin beğenisinde, kişisel davrandığını göstermektedir. "*Şarkı sözleri*" seçeneği en fazla tercih edilen seçenektir. Z kuşağının müzikal beğenilerine öncelikle etki eden unsurun şarkılara ait sözler olduğu sonucuna ulaşılabilir.

Çalışma bilgilerinin ışığında TV dizilerinin araştırmamız kapsamındaki z kuşağı bireylerinin müzikal tercihlerini kısmen de olsa etkilediği ve dizilerde kullanılan şarkıların, popülerleşmesinin yaygın bir sonuç olduğu söylenebilir.

Z kuşağı gençlerinin kendi dinledikleri sanatçıyı tanımlarken büyük oranda müzikal güzelliği ön planda tuttukları tespit edilmiştir. *Hepsi* seçeneğinin tercihlerde büyük bir yüzde ile 2. sırada olması müziği, görsel öğelerin baskın olduğu günümüzde, z kuşağının müziği bir bütün olarak algıladıkları sonucuna ulaşılabilmektedir.

Adanalı gençlerin müziği *hayatlarının vazgeçilmez bir parçasıdır* (%47,50) olarak kabul etmeleri oldukça önemlidir. *Çok önemlidir* (%15,45), *Önemlidir,* (%19,43) seçeneklerini de olumlu şıklar olarak kabul edersek z kuşağı için müziğin hayatlarında çok kıymetli olduğu söylenebilecektir. Adana ili örnekleminde z kuşağı gençler arasında müziğin önemsenmesine yönelik ilçeler arasında anlamlı bir fark gözükmemektedir.

Adana İlinde yaşayan z kuşağı, müzikli aktiviteye daha çok geleneksel bir tören olan düğünlerde katıldığı sonucuna varılmıştır. Yine sosyo-ekonomik gelişmişliğe sahip bölgelerde (Seyhan) festival gibi etkinliklere gençlerin daha çok katıldıkları tespit edilmiştir. Adana ilindeki z kuşağı gençlerinin konser etkinliklerine çok sık katılmadıkları görülmektedir. Bu hususta, kuşağın beğeni türüne hitap eden konserlerin azlığı, biletlerin yüksek tutarları veya yaşlarından dolayı bireysel olarak bu tip faaliyetlere katılmada sıkıntılar yaşayacak olmaları etkili olmuştur.

Adana ili z kuşağı bireylerinin, yarısının bir enstrüman çalamaması üzücü bir durumdur. Z kuşağı bireylerinin faydalanabileceği okul, halk eğitim merkezleri gibi kurumlarda verilen çalgı eğitiminin yetersiz olduğu tespit edilmiştir. Gitarın en sık kullanılan çalgı olması, popüler olması, kolay elde edilmesi, eğitimine ulaşmanın rahatlığı ve vokal icraya eşlik edebilmesidir. İlçeler arasında en fazla özel ders alanların yüzdesi Çukurovadır. Yine Yüreğir ve Sarıçam ilçelerinde özel ders alan genç sayısının çok düşük olması sosyo-ekonomik gelişmişlikle parelellik göstermektedir. Kendi kendine çalgı öğrenmede ise Youtube ve benzeri videoların ayrıca online müzik eğitim sitelerinin etken olduğu düşünülmektedir.

Çalışmaya katılan z kuşağı bireylerinin %42,82'si her hangi bir müzik etkinliğinde rol almamıştır. *İsterdim ama fırsatım olmadı* önermesinin %21,25 ile azımsanamayacak kadar çok olması, araştırma kapsamındaki *z kuşağı* bireyine sunulan imkânların yetersizliğini göstermektedir. Müzikal icraya karşı ilgili olan bu kuşak

bireylerinin, kendilerini ifade etmek istedikleri bir alandan yoksun kaldıklarının farkında olmaları önemli bir tespittir. Bu tespit performans gerçekleştiren kişilere, ortamlara ve bunun hazzına karşı önemli bir farkındalık düzeyinin ifadesidir. Z kuşağı bireyinin müzikal beğenisinin önemli bir basamağını, kendi müzikal icra düşüncesi/süreci olarak gördüğü tespit edilmiştir.

Çalışmaya katılan z kuşağı bireyleri *Okulda almış olduğu müzik ders içeriğini* %30,23'lük bir oranla beğenmediklerini ifade etmişlerdir. Bu sonuçlar, verilen müzik eğitimi ile ilgili memnuniyetsizliği ortaya koymaktadır. Derslerde kullanılan müziklerin öğrencilerin beğenileriyle örtüşmediği veya ders içeriklerinin gençlerin ilgisini çekecek şekilde tasarlanmadığı sonucuna varılmıştır.

ÖNERİLER

Araştırma sonuçları doğrultusunda çalışmaya katılan z kuşağı bireylerinin popüler olana yatkın, beğenilerinin çeşitli ve gün içerisinde müzik dinleme sürelerinin uzun olduğu bilgileri edinilmiştir. Çeşitliliğin fazla olması ve müzik dinleme sürelerinin uzunluğu sevindirici olmakla birlikte, tüm bu müzik çeşitliliği için kaliteli ürünler/alternatifler ortaya koymanın önemli olduğu kesindir.

Ankete katılan z kuşağı bireylerinin müziği neden ve nerede dinlediği gibi sorulara, daha çok bireyselliği vurgulayan cevaplar vermeleri, müziğin insanları birleştirici yönünün göz ardı edildiğini düşündürmektedir. Z kuşağının karakteristik özelliklerinden olan bireyselciliğiyle örtüşen bu duruma karşı, müziğin sosyal yönü geliştiren önemli bir unsur olduğu kavratılmalı kurumlar tarafından bu yönde daha çok etkinlikler düzenlenmelidir.

Çalışmaya katılan bireylerin dinledikleri eserlerin sözlerini diğer tüm seçeneklerden fazla önemsedikleri yönünde bir sonuç ortaya çıkmıştır. Söz yazarlarının eserlerinde kullandıkları sözlerin toplumsal olarak büyük etkiye sahip olduğu unutulmamalıdır. Sonuçlardan elde ettiğimiz verilere göre özellikle bu kuşak bireyleri tarafından sevilen, rap müziği sözlerinin slogan vari ve bazı ideolojilerin üzerine oturtulduğu bilinmektedir. Bu sebeple rap müziği sanatçılarına eserlerinde toplumsal değerlerimizi küçümseyen ve yozlaşmayı dikte eden şarkı sözlerinden kaçınılması önerilmektedir.

Çalışmanın sonucunda, z kuşağı bireyinin hayatında, müziğin çok önemli bir yere sahip olduğu sonucuna varmıştır. Bu doğrultuda z kuşağı bireyinin yönlendirilmesinde müziğin çok etkili olabileceği unutulmadan, olumlu yönde kullanılmalıdır.

Müzik faaliyetlerine katılmak isterdim fakat fırsatım olmadı yönünde cevap veren z kuşağı bireylerine imkan eşitliği sağlanmalıdır. Daha çok katılımcı olabilecekleri müzikal etkinlikler/alanlar yaratılmalıdır.

Sonuçlar doğrultusunda aldıkları müzik eğitiminden memnun olmadıkları yönünde veriler elde ettiğimiz z kuşağı bireylerinin, bu konudaki eksiklikleri giderilmelidir. Yaşamlarında bu kadar önemli yer teşkil eden müziği, eğitim hayatları süresince herhangi bir mahrumiyete uğramadan alabilmelidirler. Müziği öncelikle içinde bulunduğu kültürün temel değerlerinden, evrensele doğru çağı yakalamış bir eğitim içeriğiyle öğrenmelidirler.

Makamsal Soy Kütüğü ve Tasnif Modeli Üzerinden Neva Makamı Tahlili

Analysis of Neva Makam Based on a Model of Makam Genealogy and Classification

Peter SALVUCCI

İstanbul Teknik Üniversitesi, Müzikoloji Müzik Teorisi Doktora programı

pnsalvucci@gmail.com

Özet

Bu çalışma araştırmacının doktora tezi konusu olan yeni makam tasnif sisteminin prototip modeli olarak görülebilir. Bu sistem üzerine makam tanımının birbirine bağlı olan üç esas eksenden ibaret olduğu vurgulanmaktadır: tarihsel kuram, eser analizi ve çağdaş icra. İki ayrı parametre olan perde yapısı ve isim ile Neva makamının evrimini karşılaştırıp izleyerek bir dönemin makam sisteminin içerisindeki parametrelerin değişmelerine dair hipotezleri üretmek mümkündür. Dolayısıyla, nazariyat risalelerinin ve repertuarın karılaştırmalı analizinden kaynaklı bir makam soy kütüğü Neva makamı için bir zamansal (diachronic) betimleme sağlamaktadır. Buna karşılık, eşzamanlı (synchronic) ve esas perde yapısına göre düzenlenmiş bir makam tasnifi, "Neva" makamının çeşitli biçimlerinin algısal ayrık sınıflara ayrışmasına yardımcı olmaktadır. Sonunda makam kuramının ve bir eserin yorumlayıcısı olarak icracının rolü Neva makamının uygulanmasını biçimlendirmektedir. Bu çalışma hem eser analizi, hem icra uygulamasını çözümlemek için üretici (generative) kuramının prensiplerinden faydalanmaktadır. Ayrıca semiyotik (göstergebilimsel) kuramı, tarihsel makam soy kütüğü ve üretici makam kurallarıyla beraber kullanılacaktır. Sonuçta bulunan model Neva makamının tarihsel gelişmesine dair bir hipotez ortaya koyup ayrıca makamın bilişsel işlenişi ve Neva makamın icracının nüanslarını açıklayacak bir teklif sunmaktadır.

Abstract

This study can be viewed as a prototype model of the researcher's doctoral thesis proposal for a new makam classification system. Under this system, it is stressed that the definition of a makam is based on three fundamental and interconnected axes of analysis: historical theory, compositional analysis, and contemporary performance. By comparatively tracing the evolution of Neva makam in the two separate parameters of pitch/perde structure and name, it is possible to produce hypotheses for changes in these parameters within the makam system of a given period. Thus, a makam genealogy based on comparative analysis of theoretical treatises and repertoire provide a dichronic (time-dependent) account of Neva makam. In contrast, a synchronic (time-independent) classification of makam arranged according to essential pitch structure helps place the many forms of "Neva" makam in perceptually distinct categories. Finally, the role of the performer as the interpreter of makam theory and a compositional work shapes the practical execution of Neva makam. This study borrows from principles of generative theory to assist in both compositional analysis and performance practice in makam. In addition, semiotic theory is implemented in the context of historical makam genealogy as well as in conjunction with generative makam rules. The resulting model proposes a hypothesis for the genealogical development of Neva makam together with a structure-based classification that accounts for both the cognitive processing of makam and the nuances of performance within Neva makam.

GİRİŞ

Bu çalışmanın amacı, Türk makam musikisi araştırmalarım sırasında ortaya çıkan genel bir sorunu çözümlemeyi hedeflemektedir: makam tanımı ve tasnifiyle beraber Türk makam musikisinin çeşitli dönemlerinde bulunan tarihi makam tarifleri ve yapısal özellikleri nasıl tatmin edici ve özleştirici bir şekilde sunulabilir? Günümüze kadar yapılan karşılaştırmalı tarihi makam nazariyatı çalışmalarının az sayıda olduğu

görülmektedir; ayrıca, makamsal evriliş konusunun gerektirdiği üzere hem dönemsel makam nazariyatı sistemlerini doğrudan çözümleyen hem de makamların değişimini/dönüşümünü açıklayan kapsamlı bir nazariyat yaklaşımı, kanaatimce arz edilmektedir.

Çağdaş makam nazariyatı konusunda, kolay anlaşılan ve uygulamayı yansıtan bir makam nazariyatı sistemi, icracı, hoca veya öğrenci tarafından hala arz edilmektedir. Günümüze kadar gelişen makam nazariyatı modelleri gerek ideolojiden kaynaklı bazı yanılgılar açısından, gerekse fazla soyut bakış açıları nedeniyle, pratikte icracı ve dinleyici tarafından anlaşılan algısal ve bilişsel süreci yansıtmamaktadır. Örneğin, en büyük makam tanımı kıstaslarından (veya sorunlarından) biri olan nota referansını veya geleneksel perde adlarını kullanmadan makamın tanınabilirliği olması lazımdır. Buna rağmen, notayla sabit görünümde soyut perde adlarını, çeşnileri/cinsleri ve karar perdesi beraber zikredilerek sabit bir ses sistemi sanrısı ortaya çıkmaktadır. Halbuki mutlak frekans ne olursa olsun; Türk makam musikisinde transpoze edilen perde konumunun makam tanımını değiştirmediğinden dolayı seyir ile perde-çeşni ilişkisinin doğrudan algılandığı gibi gösteren bir nazariyat modeline ihtiyaç duyulmaktadır.

Bu örnek çalışmada Neva makamı kullanarak bütüncül bir tasnif sistem ile soy kütüğü modelinin nasıl işlendiği gösterilecektir. Tarihi makam evrilişi ve çağdaş makam tanımı sorunlarını çözümlemek için iki ana kuramdan faydalanılmıştır: *semiotics* (göstergebilimi/semiyotik) ve *generative theory* (üretici kuramı). Bu kuramlar aracılığıyla makam tanımı için gerekli olan üç kaynak türünün birlikte nasıl inceleneceği açıklanacaktır. Bunlardan ilki ve öncellikle en eski kaynaklar olan nazariyat risaleleri erken dönem makamların yapısal özellikleriyle ilgili ipuçları bırakmaktadır. Bundan sonra, kaydedilmiş eser repertuarı dönemsel makamlarla ilgili daha somut bilgiler vermektedir; fakat bir makamın veya makamsal eserin yorumlanmasında çağdaş icranın rolü, nazariyat ve notalanmış eser kaynaklarına göre daha öncül durumdadır. Böylece bu örnek çalışmada görüldüğü gibi, semiyotik ve üretici kuramların çerçevesinde Neva makamının her üç makam tanımı/analizi eksenine göre değerlendirildiğinde tasnif ve soy kütüğü sistemi için sağlam veriler edinilebilmektedir.

TASNİF SİSTEMİNİN ESASLARI

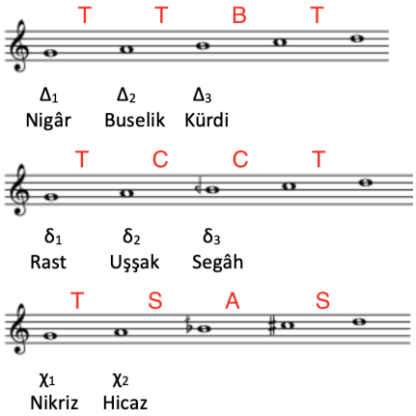
Makamı tanımlamak ve kodlamak için ilk kıstas algısal/bilişsel süreci yansıtmaktır. Cins veya çeşni kavramı, Türk makam musikisi nazariyatında yirminci yüzyıldan beri hüküm süren Yekta-Arel-Ezgi ekolüne sadık kalan bir ideolojiye bağlı görünebilirse de, kanaatimizce dinleyicinin veya icracının bilişimi ve algısı açısından makam tanımında yer alması lazımdır. Cins/çeşni, yani özel bir kimliğe sahip olan küçük ses topluluğu, birbirine yakın duyulan perdelerden ibaret olarak Gestalt gruplama esaslarına yatkındır. Jackendoff ve Lerdahl'ın (1983: 40-41) açıkladıkları üzere, erken dönem Gestalt psikolojisinde görsel örnekler üzerine göreceli yakın nesnelerin aynı grupta olduğunu ispatlanmıştır. Nitekim müzik deneylerinde Gestalt psikoloğu Wertheimer, zaman içinde birbirine daha yakın duyulan seslerle benzer algısal gruplama sonuçları edinmektedir. Bu bilgiyi geliştirerek Jackendoff ve Lerdahl (1983: 43-48) algılanan ezgisel gruplama için *yakınlık* (*proximity*) ve *değişim* (*change*, örneğin sesin daha uzun olması) gibi kıstasları ortaya çıkarmaktadır. Benzer bir şekilde, Türk makam musikisinde çeşni gruplaması birbirine yakın seslenen perde takımı olarak algılanır ve bir çeşninin baz/karar perdesinin uzatılması, çeşnisel bir kalış olarak algılanmasını kolaylaştırmaktadır. Jackendoff ve Lerdahl'ın *füzyon* kavramına göre, Alberti bas veya arpej sesleri içeren ezgiler bölünmüş akor gibi algılanıp indirgeme analizinde ses öğeleri tek yatay armoni olarak temsil edilebilmektedir (1983: 153-155). Türk makam

musikisinin tek sesli yapısı Batılı tonal musikisinden ayrı bir paradigmaya bağlı olsa da, füzyon kavramı, gruplanmış birey perdelerin algısal indirgeme sonucu birleşip tek bir cins/çeşni kimliğini kazanmasını açıklayabilir.

Çeşni kavramını kabul ettikten sonra makamın seyirsel özelliklerini açıklamak için bir modele ihtiyaç duyulur. Makamı algısal bir şekilde temsil etmek için belli perde merkezleri üzerinde seyirsel bir "çeşni silsilesi" olarak tanımlamak mümkündür. Bu yaklaşım özellikle Okan Murat Öztürk'ün (2014) Makamsal Ezgi Çekirdeği (MEÇ) kavramına benzerlik göstermektedir. Öztürk'e göre, Geleneksel Perde Dizgesinden (GPD) kaynaklı çeşitli Perde Düzenleri, bir makamın ses içeriğini tarif etmektedir. Bununla birlikte, belli perde merkezleri etrafında dolaşan ezgiler, yani MEÇ'ler, Perde Düzenleri içinde *agaz* (başlangıç perdesi), *karar* ve diğer karakteristik perde kalışlarını açıklamaktadır. Benzer bir şekilde, buradaki makam tanımı modelinde, belirli çeşnilerle donatılmış perde merkezlerinin zaman içerisindeki seyirsel geçişi ve dönüşümü, dinleyicinin veya icracının doğal algısal sürecini yansıtmaktadır. GPD ve Perde Düzeni kavramları geleneksel nazariyat köklerine sadık kalsa da, bu modelde daha küçük ezgisel öğeler, yani çeşni yerine MEÇ kimliğini kazanan küçük, öz ve "hücresel" ezgiler, geniş bir ses sahasına sahip ve dolayısıyla ses içeriğinin bir arada algılanması mümkün olmayan bir Perde Düzenine bağlı kalmaktadır. Dolayısıyla sayın Öztürk'ün değerli katkısından küçük bir görüş farkıyla, makamı herhangi bir geniş çaplı dizge (veya Arel ekolüne bağlı dizi) yapısına bağlı olmadan, dinleyicinin süreç içinde algıladığı perde merkezleri ile bunlara bağlı ezgisel çeşni kimliklerinin silsilesi olarak tanımlamayı tercih etmekteyim.

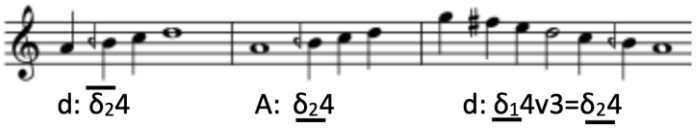
Algısal/bilişsel bir makam tanımı modelini oluşturmak için daha önceki çalışmalarıma dayanıp (Salvucci, 2016: 57-59) özgün bir çeşni tasnif ve analiz sistemi geliştirmeyi hedefliyorum. Türk makam musikisindeki bütün çeşni olasılıklarını açıklayabilmek için üç Antik Yunan tetrakort türü olan *gergin diyatonik, yumuşak diyatonik* ve *kromatik* cinsleri ana "tonal" kategorisi olarak sunuyorum. Bu üç tonal kategorinin başında aynı karar perdesi üzerinde bulunan Nigar (Çargah), Rast ve Nikriz ortaya çıkmaktadır. Geri kalan çeşni olasılıkları bir tonal grubun "modları" olarak açıklanabilir. Bu sistem bütün mikrotonal nuansları sunmaktansa işlevsel olarak (yani perde konumunda çeşni bulunabilirliği açısından) bütün çeşni olasılıklarını özleştirici ve indirgemeci bir şekilde sunmayı amaçlanmaktadır. Bu modelde gergin diyatonik Yunanca Δ (büyük Delta) harfiyle, yumuşak diyatonik δ (küçük Delta) harfiyle ve kromatik χ (küçük Xi) harfiyle temsil edilmektedir. Buna ek olarak bir tonal grubun modal çeşni konumu altsimgeyle işaret edilmektedir, örneğin yumuşak diyatonik ailesinde Rast δ_1, Uşşak δ_2 ve Segah δ_3 olarak işaret edilebilir. Aşağıdaki nota örneği bu üç tonal grupla çeşni kodlama notasyonunu açıklamaktadır:

Şekil 1: Üç Tonal Grupla Çeşni Olasılıkları



Bu kodlama sistemiyle perde merkezi kavramına vurgu yapmak için, bir perdenin altında veya üstünde oluşan bir çeşni alt veya üst çizgiyle temsil edilir. Örneğin Arel ekolü anlayışına göre Uşşak dörtlüsü $\delta_2 4$ olarak kodlanır (yani, yumuşak diyatonik grubun ikinci modu ve dört sesten ibaret). Fakat aynı icra edilen perdeler, ya da çeşni kimliği, farklı perde merkezlerine ait olabileceği için; Uşşak çeşnisiyle d-Neva perdesi üzerindeki kalış üst çizgiyle işaret edilirken A-Dügah perdesi üzerindeki kalış/karar alt çizgiyle, yani dörtlünün pest tarafında perde merkezi olması gerektiğini işaret etmektedir (Bkz. Şekil 2). Böylece Neva makamının seyrini basit bir dizisel görünümle betimlesek önce yumuşak diyatonik grubunun ilk modu olan d-Rast ile başlayıp üç perde aşağıya yumuşak diyatoniğin ikinci modu A-Uşşak ile karar ettiğini göstermek mümkündür. Bu anlayışa göre, Neva makamı iki farklı perde merkezine sahip olduğundan tasnifte Uşşak gibi tek-merkezli "basit" makamlardan daha gelişmiş ve karmaşık olarak bulunmaktadır.

Şekil 2: Uşşak çeşnisi için farklı perde merkezleri ile Nevam makamı tarifi



Böyle bir soyut kodlama anlayışı bazı yönlerden avantajlı bulunabilmektedir. Çeşniyi yapısal özelliğine indirgediğimizde artık sabit görünümlü perde düzenine bağlı olmadan ve mutlak frekansı veya notasyonda hangi perde üzerine yazıldığı fark etmeksizin, makamı olduğu gibi sırf seyir içindeki perde-çeşni silsilesi olarak tarif etmek mümkün olmaktadır. Ayrıca, makamın tarih boyunca farklı notasyon tarzlarıyla ve farklı nazariyat modelleriyle tarif edildiği için, kaynakları karşılaştırabilmek için ihtiyaç duyulan ortak ve tarafsız bir kodlama dili olarak kullanılabilir. Bu makamsal kodlama önerisi, Saussure'in dilbilimde tarihlerarası ve kültürlerarası ortak *fonetik* alfabesine ihtiyaç duymasını çağrıştırmaktadır (1959: 33-64). Evrenselliği açısından bu çeşni kodlama şeması sayesinde Türk makam musikisi Pers, Arap ve Azeri gibi başka makam musiki gelenekleriyle birlikte ortak bir dille incelenme olanağı sağlanacaktır.

NAZARİYAT EKSENİ: SEMİYOTİK KURAMIYLA SOY KÜTÜĞÜ

Dil biliminde Saussure'ün ortaya koyduğu en esas semiyotik ilişki, bir simgenin (*sign*) işaret eden (*signifier*) ses-imgesi (*sound-image*) ile işaret edilen (*signified*) kavramdan (*concept*) ibarettir (Saussure, 1959: 66-68). Artsüremli-eşzamanlı (*diachronic-synchronic*) ayrımıyla Saussure, bir dilin zaman içerisindeki dönüşümü ile zaman dışındaki bütüncül sistemik değerlendirmesini açıklamaktadır. Böylece, artsüremli boyutta küçük dönüşümsel etkenler ancak zamanla birikerek eşzamanlı boyutta toplu bir sistemik değişime sebep olur (Saussure, 1959: 79-95). Benzer olarak, makam musikisi tarihinde işaret eden makam ismi ile işaret edilen makam yapısı (nazari temsile bağlı olan yapısal özellikleri) zamanla semiyotik değişimi göstermektedir. Aynı zamanda, eşzamanlı bir bakışla dönemsel sistemik makam ilişkileri ilgili dönemin makam anlayışına ve bütünlüğüne göre şekillenmektedir. Bu aynı semiyotik esas Saussure'de görülmektedir: bir simgenin işaret edeni ve işaret edileni birbirine bağlı olduğu gibi dil sistemindeki her simge/terim birbirine bağlı olarak semiyotik bir ilişkiye girmektedir (1959: 111-122). Dolayısıyla, semiyotik esaslardan faydalanarak dönemsel makamların ismen ve cismen değişimine dair bir makamsal soy kütüğü oluşturmak mümkündür. Aşağıdaki semiyotik soy kütüğü örneğinde on beşinci yüzyılda Anadolu toprağında yaşayan Hızır bin Abdullah'ın risalesine göre (Özçimi, 1989: 152/72a) Neva makamı, on üçüncü yüzyılda Abbasi döneminin sonunu temsil eden Safiyyüddin'in *Kitabü'l-Edvar* risalesindeki makamsal yapılarla karşılaştırılmaktadır. İsim olarak, Hızır bin Abdullah'ın

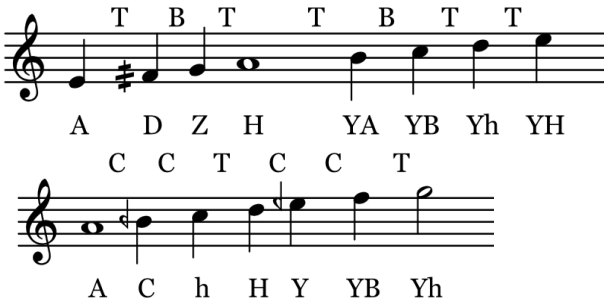
Neva makamı Safiyyüddin'in Neva makamına atıfta bulunmaktadır (Uygun, 2019: 205-206); fakat, cisim (ses/"perde" yapısı) olarak, Safiyyüddin'in Nevruz avazesine büyük benzerlik göstermektedir.

Şekil 3: Neva Makamı Üzerine Semiyotik Soy Kütüğü Örneği

İşaret eden: Hızır bin Abdullah—Neva

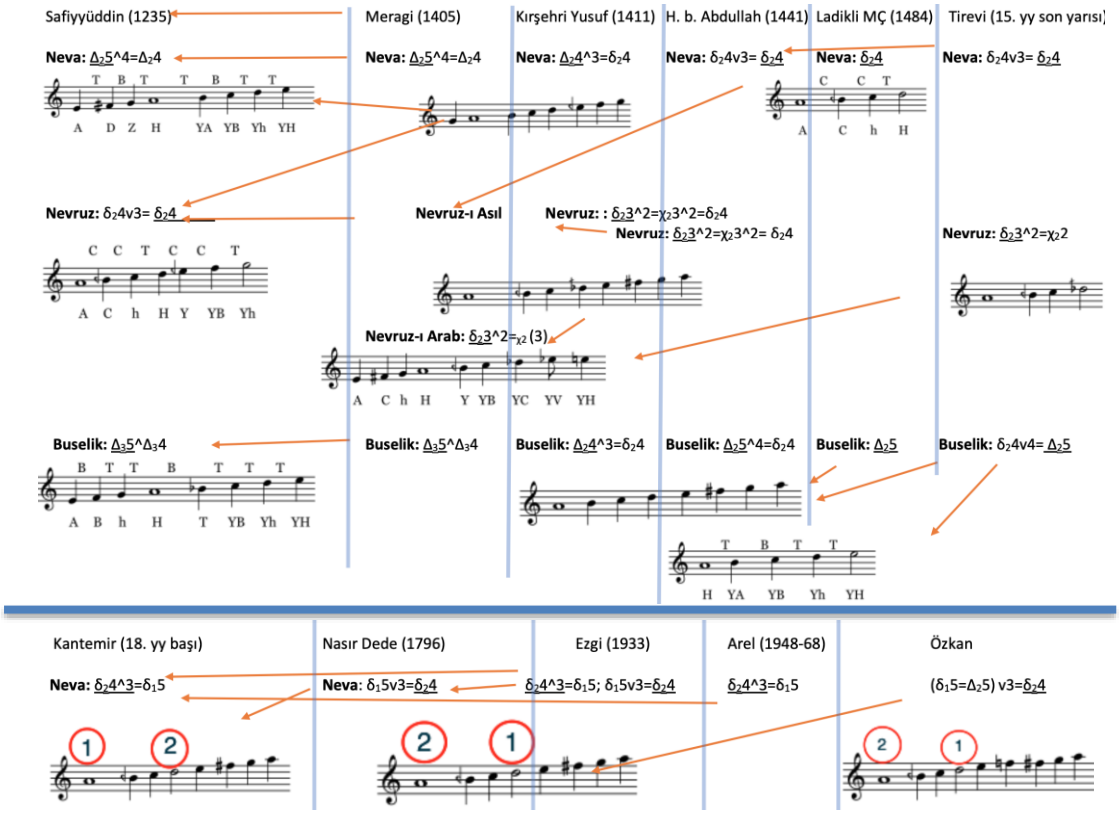
İsmen işaret edilen: Safiyyüddin—Neva

Cismen işaret edilen: Safiyyüddin—Nevruz



İşaret eden ile işaret edilen semiyotik makamsal ilişkileri tespit ettikten sonra, bu ilişkilerden ortaya çıkan mana arz edilmektedir. Bu doğrultuda, makamların evrimsel dönüşümüyle ilgili çıkarım yapmak için Peirce'in semiyotik üçlemeli modeli kullanılacaktır. Peirce'e göre *işaret* (*sign*) ile *nesne* (*object*) ilişkisinden doğan *yorumlayıcı* (*interpretant*), bu ilişkinin ortaya çıkan manası olarak yer almaktadır (Nattiez, 1990: 5-7). Nazariyatta temsil edilen Neva makamının tarihi serüvenini açıklamak için artsüremli soy kütüğü örneğinde makamların cismi benzerlikleri okla işaret edilerek işaret-nesne ilişkisi gösterilmektedir (Bkz. Şekil 4). Bütün cismen ve ismen ilişkilerin yorumlayıcılarını şu kısa açıklamayla özetleyebiliriz: Safiyyüddin'in kurduğu sistemci okulunun Neva tarifiyle başlanarak (Uygun, 2019: 205-206), Meragi'de aynı şekilde devam ettiği görülmektedir (Sezikli, 2007: 156). Meragi'nin tanımladığı Nevruz-ı Arab şubesi on beşinci yüzyılda Anadolu edvarlarında sadece Nevruz olarak bilindiği için, bu kaynaklarda sistemci Nevruz-ı Asıl'ın yapısı yalnızca Neva adıyla geçebilirdi. Sistemci Neva makamının tek merkezli hali çift merkezli olarak kabul edilip "Elif" harfinde karar ettiğini düşünürsek, Hızır bin Abdullah (Özçimi, 1989: 152/72a) ile Tirevi'nin (Uygun, 1990: 37) tarif ettiği Neva makamının gergin diyatonik halinden yumuşak diyatoniğe geçtiği çıkarılabilmektedir. On sekizinci yüzyılda Kantemir'in nazariyatından itibaren (Tura, 2000a: 60), Neva makamı Neva perdesi üzerinde "Uşşak" çeşnisiyle değil "Rast" çeşnisiyle tarif edilmektedir. Bu yeni yapısal özelliği Tirevi ve Hızır bin Abdullah'dan kısmen farklı olsa da, yumuşak diyatonik cinsleriyle eski sistemci Neva makamının aynısını temsil etmektedir. Dolayısıyla, hem Buselik makamının en yakın evrilişindeki Eviç perde muhtevasından etkilenmiş hem on altıncı yüzyıla dek devam eden sistemci Neva makamının yapısından etkilenmiş olduğunu işaret etmektedir. Son yüzyıllarda, Kantemir'in tarif ettiği ilk perde merkezi olarak Dügah perdesi, Arel (1968: 51) ve Ezgi'nin (1933: 105-106) Neva makamı tariflerinde bulunmaktadır. Ancak Özkan (2003: 191-192) ilk merkezi Neva perdesi, ikinci merkezi ise karar perdesi olan Dügah olarak tanımlamaktadır.

Şekil 4: Neva Makamı için Semiyotik Soy Kütüğü



Buselik: $\delta_2 4v4= \underline{\Delta_2 5}$
(Hızır b. Abdullah ile Tirevi)

REPERTUAR EKSENİ: ÜRETİCİ KURAMIYLA ESER ANALİZİ

Jackendoff ve Lerdahl'ın *A Generative Theory of Tonal Music* kitabı özellikle bilişsel süreci yansıtan indirgeme tahlili bir modeli sunmaktadır. Tecrübeli dinleyicinin algısındaki ezgisel cümle gruplaması, ses şiddeti/vurgu ve ritmik/metrik yapı gibi kıstaslar, üretici kuramında *tercih kuralı* (*preference rule*) olarak eserin yapısında önemli ses olaylarını tespit etmektedir. Böylece tercih kuralı, bir kaç önemli yapısal ses olayı seçeneğinden hangisinin dinleyicinin algısına göre en önemli/kuvvetli olduğunu ve dolayısıyla eserde daha esas bir yapısal nokta olarak, üretici ağaç yapısında daha üst seviyede yer alacağını belirtmektedir. Makam tanımında bir makamın karakteristik çeşni yapısını ve perde merkezlerini tespit etmek şart olduğu için üretici soy ağacı modelini yönlendiren tercih kuralları, hangi ses olaylarının ve dolayısıyla perde veya çeşni yapılarının ön planda olduğunu belirtmektedir. Sonuç olarak, üretici ağaç tahlilindeki üst seviyelerde bulunan perde merkezini/çeşniyi, makamın esas yapısı olarak tanımlamak mümkündür.

Aşağıdaki eser tahlil örneklerinde hem Kantemir (Tura, 2000b: 102) hem Ali Ufki'nin (Elçin, 2000: 104) notasyonunda bulunan Devr-i Kebir-i Acemi Peşrev'in karakteristik çeşni yapısıyla perde merkezi belirtilmektedir (Bkz. Şekil 5). Zemin hanesiyle Mülazimesini inceleyince, öncelikle ezgisel cümleciklerin gruplanmasını belirtip, perde uzunluğu ve usülün kuvvetli vuruşları gibi etkenleri hesaplayarak öne çıkan perdeler ve bağlı olan çeşni kimliği tespit edilmektedir. Şekil 5'te görüldüğü üzere, Kantemir'in dönemindeki Devr-i Kebir usulünün vuruşları simetrik on dört sayılı (3+4+3+4) yapıdadır. İlk iki usul devri boyu olan Serhanesinde uzatılmış d-Neva perdeleriyle cümlenin sonundaki uzatılmış A-Dügah perdesi bu eserin Neva makamı

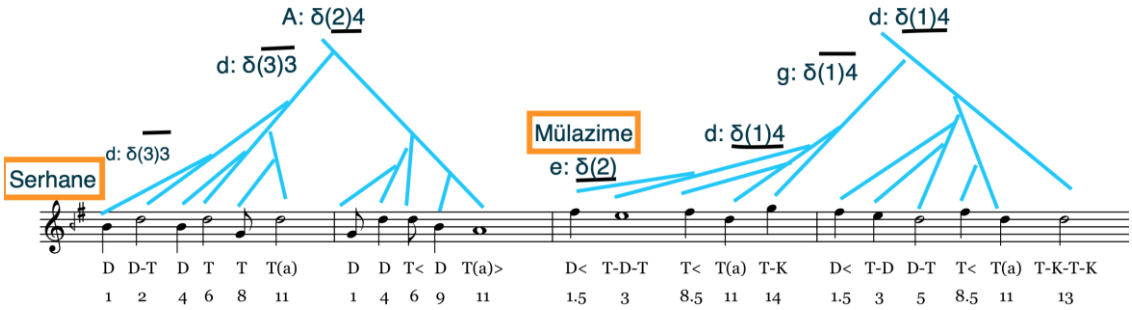
anlayışını özetlemektedir. Geri kalan Mülazime ezgileri, Zemin hanesinin olduğu gibi düzenli olarak iki usul devri süren cümleleri sergilemektedir. Cümlelerin sonuna gelen d-Neva perdesi ve en son A-Dügah karar perdesi kapanış perdeleri olarak ağaç modelinde önemli bir yer almaktadır (Bkz. Şekil 6).

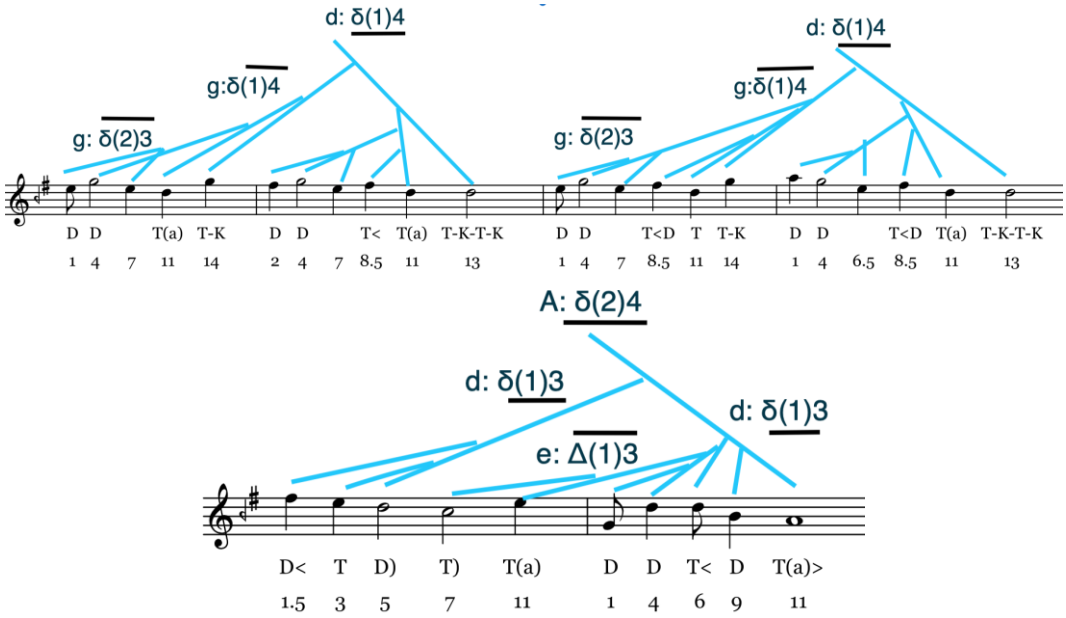
Şekil 5: Devr-i Kebir-i Acemi Peşrev—Usul Vuruşlarına Göre Cümle Gruplaması



Üretici ağaç tahlilindeki ilk indirgeme aşamasında, tespit edilmiş cümle yapısındaki uzatılmış ve cümleciklerin kapanışıyla kuvvetli vuruşlara denk gelen perdeler, bu algısal modelde daha üst ve esas dallar olarak tercih edilmektedir. Devr-i Kebir-i Acemi Peşrev'in tahlilinde görüldüğü üzere, özellikle usulün yarısına denk gelen cümlecikler, ya dördüncü-beşinci olan "düm" ya da altıncı-yedinci sayısı olan "tek" vuruşuyla uzatılmış bir perdenin eşleştiği tespit edilmektedir. Ayrıca, yirminci yüzyıl nazariyatında "ta" olarak (büyük usullerin "ta-hek" vuruşlarına atıf olarak) bilinen on birinci "tek" vuruşunun sürekli önemli ve uzatılmış perdelere denk gelmesi, on yedinci yüzyılda bile bu usulün önemli bir vuruşu olduğunu kanıtlamaktadır. Bu şekilde, Devr-i Kebir usulünün kuvvetli olarak algılanan vuruşları hep "düm" değildir ve hep usulün başı veya ortası gibi yerlerde değildir. Bu tespitlerim Baysal'ın (2011: 88-98) aynı Devr-i Kebir usulü üzerine yapılan üretici tahlillerine kısmen aykırı bir görüş sunmaktadır.

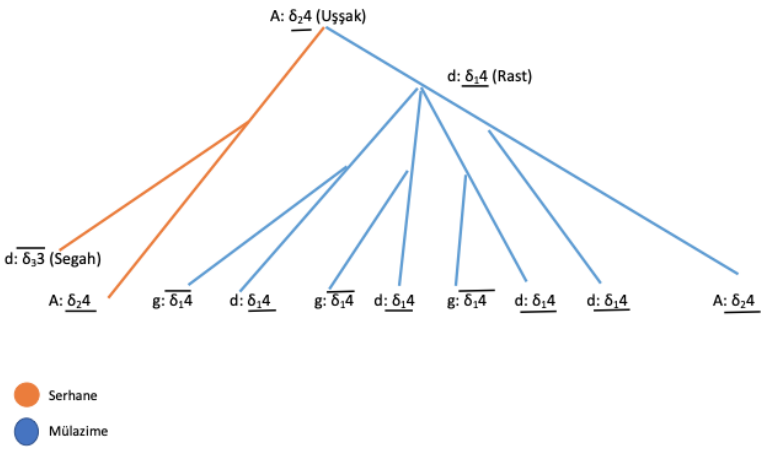
Şekil 6: Üretici Ağaç Tahlilinin Alt Dalları





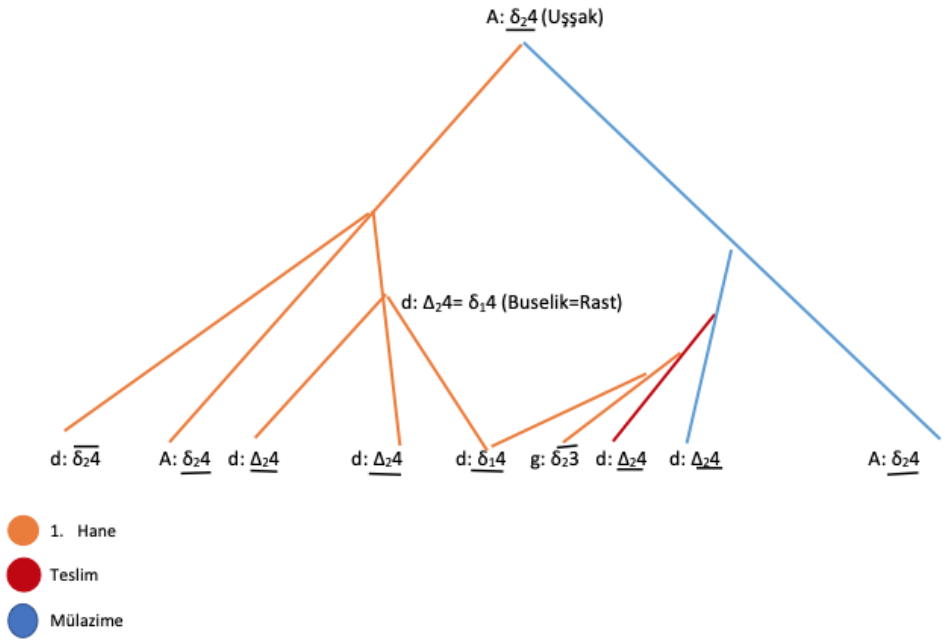
Üretici ağaç tahlilindeki esas dal yapılarını tespit ettikten sonra Neva makamını tanımlayan perde merkezleri ile çeşniler ortaya çıkmaktadır. Şekil 7'de görüldüğü üzere, bu eserin Neva makamı anlayışı için; ağırlıkla Neva perdesinde d-Rast çeşni/perde merkezine ikinci derecede önem verilirken ağaç modelinde en üstte olan çeşni/perde merkezi A-Uşşak ile karar ettiği görülmektedir. Ayrıca Neva makamında çok önem arz etmeyen Segah çeşnisi, üretici tercih kurallarına göre eserde daha az yapısal önem ve cümle vurgusuna sahip olduğu için, makam tanımına has olan bir çeşni/perde merkezi olamamaktadır. Fakat, serhanedeki Segah çeşnisiyle gösterilen d-Neva kalışı tercih kurallarıyla desteklenmiş olduğu için, bir makamın perde merkezinin ona bağlı olan her hangi bir çeşnisinden daha önemli olma ihtimalini gösterilmektedir. Böyle bir görüş, Öztürk'ün (2014: 66-67) perde merkezi ile Makamsal Ezgi Çekirdeği'nin spesifik bir çeşniye bağlı olmaması kavramı tarafından desteklenmektedir. Bu peşrevin serhanesinin son usul devri ile mülazimenin son usul devri aynı olduğu ve ayrıca aynı A-Uşşak kararıyla kapandığı için, ağaç tahlilinde bu döngüsel ezgi yapısı aynı noktada buluşan ağaç dallarıyla temsil edilmektedir. Bir peşrevin her hanesi aynı mülazimeye döndüğü için, tam bir eser tahlili her mülazimenin tekrarı aynı üst noktada buluştuğu bir ana dal ile eserin döngüsel biçimini temsil edilmelidir.

Şekil 7: Üretici Ağaç Tahlilinin Üst Dallarıyla Karakteristik Perde Merkezleriyle Çeşniler



Yirminci yüzyılda Neva makamında bestelenmiş bir eser çoğunlukla benzerliği, fakat makam tanımı açısından artsüremli farklılığı göstermektedir. Tanburi Cemil Bey'in Neva Peşrevi'nde d-Neva perdesi üzerinde yumuşak diyatoniğin birinci modu olan Rast çeşnisiyle birlikte gergin diyatoniğin ikinci modu olan Buselik çeşnisi, Neva makamının seyri içinde karşılıklı çeşniler olarak bulunmaktadır. Bu anlayışa yalnızca on yedinci yüzyılda rastlanmamaktadır: Devr-i Kebir-i Acemi Peşrev yalnızca f#-Eviç perdesini (d-Rast çeşnisiyle) kullansa da Kantemir'in kaydettiği diğer Neva eserlerin bazıları sırf f-Acem perdesi (d-Buselik çeşnisiyle), bazıları ise her iki f#-Eviç ve f-Acem perdelerini içermektedir (Tura, 2000b: 101-115). Yirminci yüzyılda, Tanburi Cemil Bey'in Neva Peşrevi'nde bu Eviç-Acem perdelerinin sık sık dönüşmesi, artsüremli bir değişim olarak eski dönemlerin yalnızca Eviç veya Acem perdelerinin (inici veya çıkıcı seyri fark etmeksizin) bestekarlarca kullanılmasından vazgeçildiğini işaret etmektedir. Şekil 8'deki üretici ağaç tahlilinin üst dal yapısı Neva Peşrev'inin d-Rast-Buselik değişebilirliğiyle ilk perde merkezi olarak gösterip karar merkezini ise A-Uşşak olarak göstermektedir.

Şekil 8: Üretici Ağaç Tahlilinin Üst Dallarıyla Neva Peşrevi'nin İncelenmesi



EŞZAMANLI TASNİF

Nazariyat ve repertuar eksenlerinden toplanan verinin artsüremli bir soy kütüğü ile açıklanmasıyla birlikte mevcut makamsal yapılar biçim-esaslı bir düzen içinde tasnif edilebilmektedir. Yine bilişsel sürece takip edilerek, makamsal yapılar artan perde merkezi sayılarına göre düzenlenmektedir. Ana tonal sınıf olan gergin diyatonik kategorisinde (Bkz. Tablo 1), sistemci okulunun tek merkezli ve bundan dolayı "basit" sayılan Neva makamı (Uygun, 2019: 205-206) ilk sırada yer almaktadır. Bundan sonra iki merekezli olan Ladikli Mehmet Çelebinin (Tekin, 1999: 189-190) kısıtlı Buselik makamı tarifi gelir ve sonrasında ise yumuşak diyatonik cinsiyle karışık ve iki merkezli olarak on beşinci yüzyıl Anadolu edvarlarındaki Buselik ve Neva makamları yer almaktadır. Görüldüğü üzere eşzamanlı tasnifteki makamsal yapılar, tarih, isim veya karar perdesine göre değil, artan perde ve merkez sayısına göre biçim-esaslı bir düzen içindedir. Böylece tarihi dönemler arasında benzer makamsal yapıların ortak işlevsel özellikleri belirlenip yüzeysel-ismen benzerlikleri gözetilmeksizin gerçek farklılıklar ve benzerlikleri ortaya çıkarılabilmektedir.

Tablo 1: Eşzamanlı Gergin Diyatonik Tasnif Örneği

Δ

Gergin Diyatonik Sınıfı

$\underline{\Delta_2 5}$^4=$\Delta_2$4 (1 merkez—basit)
Neva—Sistemci Okulu:
Safiyyüddin (13. yy)
Meragi (15. yy)



$\Delta_2\overline{5}$ v4=$\underline{\Delta_2 5}$ (2 merkez)
Buselik—Anadolu Sistemci
Ladikli Mehmet Çelebi (15. yy)



$\underline{\Delta_2 4}$^3=$\delta_2$4 (2 merkez)
Neva, Buselik—Anadolu Şubesel
Kırşehri Yusuf (15. yy)



$\underline{\Delta_2 5}$^4=$\delta_2$4 (2 merkez)
Buselik—Anadolu Şubesel
Hızır b. Abdullah (15. yy)
Buselik—Osmanlı
Kantemir (18.yy)



$\delta_2$4v4=$\underline{\Delta_2 5}$ (2 merkez)
Buselik—Anadolu
Tirevi (15. yy)



Yumuşak diyatonik sınıfında (Bkz. Tablo 2) incelenen kaynaklara göre tek merkezli bir makam tarifi bulunmadığından Ladikli Mehmet Çelebi'nin "yeni" Neva açıklamasıyla başlanmaktadır. Bu makam eski anlayışa göre (on beşinci yüzyıldan önce) Nevruz-ı Asıl avazesiydi, fakat üst yapısı tarif edilmediği için Nevruz-ı Asıl tasnifte bir sonraki aşamada bulunmaktadır (Tekin, 1999: 190). Kantemir (2000a), Arel (1968) ve Ezgi'nin (1933) ilk merkezi Dügah perdesi olarak tanımladıkları için eserlerde görünmeyen bir Neva tarifi verilmektedir. Hızır bin Abdullah (Özçimi, 1989) ile Nasır Dede'nin (2006) Neva makamı tanımı muhtemelen daha eski ve Pers ekolü kaynaklı "Rast"lı Neva makamı anlayışıyla birlik gösterirken, Kantemir'in kaydettiği başka eserlerde ve Tanburi Cemil Bey'in Neva Peşrevinde görüldüğü gibi d-Neva'da Rast ile Buselik çeşnileri ilk merkezi olarak ancak Özkan (2006) uyumlu bir makam tarifi sağlamaktadır.

Tablo 2: Eşzamanlı Yumuşak Diyatonik Tasnif Örneği

δ

Yumuşak Diyatonik Sınıfı

$\delta_2$4v3=$\underline{\delta_2 4}$ Neva—Anadolu Sistemci Ladikli Mehmet Çelebi (15. yy)	
$\delta_2$4v3= $\underline{\delta_2 4}$ Nevruz—Sistemci Safiyyüddin (13. yy) Meragi (13. yy) Neva—Anadolu Hızır b. Abdullah (15. yy) Tirevi (15. yy)	
$\underline{\delta_2 4\text{\^{}}3}$=$\delta_1$5 Neva—Osmanlı Kantemir (18. yy) Neva—Cumhuriyet, yeni sistemci Arel, Ezgi (20. yy)	
$\delta_1$5v3=$\underline{\delta_2 4}$ Neva—Osmanlı Nasır Dede (18. yy) Ezgi (20. yy) Eser: Neva Peşrev-Acem (17. yy)	
($\delta_1$5=$\Delta_2$5) v3=$\underline{\delta_2 4}$ Neva—Cumhuriyet Özkan (20. yy) Eser: Neva Peşrev-Tanburi Cemil Bey	

İCRA EKSENİ: ÜRETİCİ VE SEMİYOTİK MAKAM UYGULAMASI

Nazariyat veya repertuar makam tanımıyla ilgili bir belirli bir ölçüde bilgi sağlıyorsa da meşk vasıtasıyla aktarılan makamsal bilgi ve icrai uygulamalar bu iki eksene göre ön plana çıkmaktadır. Nazariyat kaynakları her makamsal nüansı açıklamazken, notalanmış bir eserin makamın seyriyle ilgili daha somut bilgiyi verdiği halde icrai anlayış, notada veya kuramda anlaşılan makam uygulamasını öncelikle değiştirebilmektedir. Bundan dolayı, bütüncül ve gerçekçi bir makam tanımını sağlayabilmek için icrai tercihleri göz ardı etmeden kodlayacak bir üretici modele ihtiyaç duyulmaktadır. Bu şekilde bir makam tanımı için öncellikle tavıra bağlı perde değişimi yapısal çeşni veya makam değişiminden ayrıştırılmaktadır.

İcranın payını açıklamak için Sadreddin Özçimi'nin ney derslerinden (2021) Neva makamında bulunan bazı tavırsal ve mikrotonal değişiklikler incelenecektir. Itri'nin meşhur Neva Kar'ını yorumlarken Sadreddin Özçimi'nin f#-Eviç ile f-Acem perdelerin arasında üç farklı kavramsal icrai bölgeyi ayırdığı tespit edilmektedir: üst mücennep olan Eviç perdesinin kendisi, Uşşak çeşnisini çağrıştıran orta mücennep ve "Dik Acem" denilebilecek alt mücennep bölgesi. Böyle bir perdesel ayrım, icracılar arasında, hatta aynı icracının farklı zamanlarında bile değişen ince mikrotonal hesaplamaları fark etmeksizin, icracının pratiği kendisinin algıladığı gibi yansıttığı bir tür üretici modeli sunmaktadır. Şekil 9'da görüldüğü üzere, Neva Kar'da bir kaç yerde tekrarlanan aynı inici ezgide Acem perdesine yaklaşırken "sert" bir baskıdan kaçınmak için Özçimi her

zaman Acem perdesine, belli bir koma hesabı düşünmeden, glissandoyla biraz tizinden yaklaşmayı tercih etmektedir. Dolayısıyla nota tahlilinde alt mücennep bölgesi olarak 'C' harfinde alt çentikle işaret edilmektedir.

Şekil 9: Acem Perdesinde Özçimi'nin Alt Mücennep



Bu makamsal perde uygulamasını üretici anlayışıyla açıklandığımızda, makamların yapısal özelliklerinden ayırmak mümkündür. Yani, icracının algısına göre bu perde uygulaması Neva makamındaki karakteristik d-Buselik çeşnisinin kimliğini bozmayan belli bir tavırsal anlayışı işaret etmektedir.

Başka bir tür "yumuşak geçiş" olarak, Terennüm bölümünde Eviç'ten Acem'e geçiş yaparken Özçimi notada f#-Eviç olarak görünen perdeyi orta mücennep bölgesiyle icra etmektedir. Hüseyni perdesi geçici perde merkezi olarak e-Uşşak çeşnisi kaynaklı olduğu düşünülebilirse de, aynı zamanda Özçimi'nin genel tavırsal tercih kuralına uymaktadır. Özçimi'ye göre bu pasajda Eviç'ten Acem'e giderken sert bir baskıyı önlemek için pestleşerek yaklaşmak lazımdır. Şekil 10'da d-Neva'da biten cümlecik üst mücennep olan Eviç perdesiyle çalınırken devamı olan ezgi orta mücennep kullanarak Acem perdesine geçmektedir.

Şekil 10: Terennümde Orta Mücenneple Eviç'ten Acem'e Geçiş



Özçimi benzer bir icra anlayışını farklı makamlarda ve durumlarda göstermektedir. Mücennep bölgesinin "yumuşak geçiş" tercihinin evrenselliği Neva Kar'ın meyan bölümündeki Şehnaz geçkisiyle teyit edilmektedir—bu ezgi esasında Hicaz makamında karar ettiği halde Özçimi söz konusu Eviç-Acem mücennep bölgesini farklı yorumlamamaktadır. Şekil 11'de inici olduğu görünen bir ezgide Eviç perdesi orta mücennep olarak icra edilmektedir. Şekil 12'de yine Acem perdesini yumuşatmak için alt mücennep bölgesiyle yaklaşılmaktadır.

Şekil 11: İnici Hicaz Ezgisinde Orta Mücennebin Kullanılması



Şekil 12: Hicaz Ezgisinde Acem Perdesiyle Alt Mücennebin Kullanılması



Genel olarak anlaşılacağı üzere, ortak makamsal uygulamaları tespit edebilmek için şimdiki çalışmadan daha fazla veri toplanması gerekmektedir. Fakat, Sadreddin Özçimi'den incelenen birkaç makamsal uygulama örneklerinden, tek makamı aşan genel

icrai uzlaşmaların olma ihtimali ortaya çıkmaktadır. Meşk geleneğine bağlı olarak icracının tavırsal anlayışı ve makamsal bilgisi üretici kuramın çerçevesinde tercih kuralı olarak sunulduğunda, makam uygulamasında bazı tavırsal kavramların ne kadar evrensel olduğu belirlenecektir. Sadece Neva makamında değil, bu kısıtlı çalışmadan çıkarılan icrai tercih kurallarının Özçimi'nin çeşitli makamlarda uyguladığı evrensel bir makam anlayışı olduğu ispatlanmaktadır. Makamsal İcrai Tercih Kuralı olarak tanımlanan üretici makam uygulaması kuralıyla birlikte, eserde açık olarak notalanan ve bestekar tarafından belirlenen makam uzlaşmaları Makamsal Besteleme Tercih Kuralı olarak kodlanabilmektedir. Aşağıdaki örnekte gösterildiği üzere iki tür makamsal tercih kuralı, eserde belirlenmiş makamsal uygulamalar ile yalnızca icrada belirlenmiş makamsal anlayışları ayrıştırmaktadır:

- Makamsal Beseteleme Tercih Kuralı 1) "İniş-çıkış cazibesi" çeşni dönüşümü: özellikle ikincil merkezli (karar olmayan) çeşniler yumuşak diyatonik cinsinden ise, inici hareketlerinde ve karara yönelik hazırlanışta aynı perde eksenine göre bir üst modal konumdaki gergin diyatonik çeşniye dönüşümü tercih edin. Örnek: Neva makamındaki (ve bir çok diğer makamlardaki) d-Neva perdesi üzerinde (f#-Eviç perdesiyle) Rast (δ_1) çeşnisinin (f-Acem perdesiyle) Buselik (Δ_2) çeşnisine dönüşmesi.
- Makamsal İcrai Tercih Kuralı 1) Ezgi hareketinde yumuşak geçiş:

A) Yumuşak diyatonik çeşnisinden gergin diyatonik çeşnisine dönüşüm olunca, pestleşen mücennep bölgesiyle geçiş tercih edin. Örnek: d-Rast'taki (δ_1) f#-Eviç perdesinden d-Buselik'teki (Δ_2) f-Acem perdesine geçerken orta mücennep bölgesini kullanın.

B) Çeşni dönüşümü olmadan bile, inici gergin diyatonik hareketlerinde bulunan ayrıca değişken perde alt mücennep bölgesinden yumuşatmayı tercih edin. Örnek: d-Buselik'teki (Δ_2) f-Acem perdesinin üstündeki alt mücennep bölgesinden Acem perdesine pestleşerek yaklaşın.

Üretici makamsal tercih kurallarının eser içerisinde uygulanışını açıklamak için üçlemeli bir semiyotik model işlenecektir. Eserde gerçekleşen makamsal uygulama konusu (ya bestelenmiş ya da icra edilmiş) "işaret" olarak ortaya çıkmaktadır. Bu hareketin işaret ettiği "nesnesi" eser dışında atıf edilen makamsal tercih kuralın kendisidir. Bu ilişkinin yorumlayıcısı ise, tercih kuralının açıklaması olarak yer almaktadır. Böylece musikide gelişen özel bir besteleme veya icra uygulaması, musiki dışında atıf edilmiş bir tercih kuralını çağrıştırmaktadır. Agawu'nun (1991) Batı Klasik dönem musikisi üzerine semiyotik çalışmasında, musiki içinde gerçekleşen ama musiki dışında atıf edilen bir konunun semiyotik işlenişi *extroversive semiosis* olarak tanımlanmaktadır. Agawu'ya göre (1991: 26-50), *marş, minuet* ve *opera buffa* gibi müziksel *konular* (*topics*), bir Klasik dönem eserinde bestekar ve eğitimli dinleyici tarafından bilinen etkili araçlar olarak, musiki içindeki tavrısal ilerleyişi belirtmektedir. Tercih kuralı *konu'*dan farklı bir işleve sahip olsa da, yine aynı *extroversive* semiyotik süreçle bestekar, icracı veya eğitimli dinleyici tarafından anlaşılan bir makamsal uygulama özelliği, eseri aşan bir makamsal tercih kuralını işaret etmektedir. Böylece semiyotik aracılığıyla icrada atıf edilen üretici makamsal tercih kurallarını açıklamak mümkündür.

SONUÇ[163]

Önerilen makamsal tasnif ve soy kütüğü sistemi, üç tahlil/kaynak ekseniyle semiyotik ve üretici kuramlarının işlenişinden ibarettir. Soy kütüğü, makam musikinin çeşitli dönemlerinde artsüremli değişimleri takip ederek, ismi/cismi ayrımına göre makamların evrilişi ve dönüşümüyle ilgili çıkarımlar sağlamaktadır. Tasnif sisteminde eşzamanlı bir bakışla bütün dönemlerin makamsal yapılarının biçimsel kimliğine öncelik verilmektedir. Bu sistemin esasında dinleyicinin ve icracının bilişsel ve algısal süreci temsil edildiği için makamsal yapılar, benzer çeşni yapıları ve artan perde merkezi sayısına göre sınıflandırılmaktadır. Makamın özünde yatan perde merkezleriyle çeşni yapılarını temsil etmek için soyutlanmış bir kodlama sistemi önerilmektedir. Bu kodlama sistemi kasıtlı olarak mikrotonal nüansları hesaba katmadan işlevsel bir amaçla tonal-modal çeşni gruplarına göre düzenlenmektedir. Ancak yukarıdaki tahlil örneklerinde olduğu gibi, bu kodlama anlayışını daha somut ve geleneksel terminolojiyle beraber sunmakta sakınca yoktur; aynı şekilde ileriki çalışmalarda uygulamada bulunan mikrotonal koma değerleriyle birlikte tarif edilebilir. Sonuçta, makamın esas özelliklerini açıklayacak ortak dil, çeşitli dönemlerin farklı nazariyat görüşlerini aynı izahta karşılaştırma imkanı sağlamaktadır. Nitekim ilerideki kültürlerarası makam kıyaslamaları için bu kodlama anlayışının faydalı olması beklenmektedir.

Her üç kaynak türü olan nazariyat, repertuar ve icranın, semiyotik ve üretici kuramların ışığında makam tanımı için nasıl işlendiği açıklanmaktadır. Nazariyat ve repertuar hem soy kütüğü hem tasnif sistemi için veri sağlayabilirken, tarihi kaynak olarak icrai gelenek sadece yirminci yüzyıldan beri gelişen kayıt teknolojisiyle birlikte kısmen tahlil edilebilmektedir. Bununla birlikte çağdaş makam icrasındaki uygulamalar, tasnifte işlevsel makam tanımlarıyla beraber geçerli makamsal tercih kurallarını belirterek pratikte önemli bir boyutu açıklamaktadır. Bu kısıtlı çalışmada her üç tahlil eksenin birbirini tamamladığı gösterilse de, bu yöntem başlangıç aşamasında olduğu için hala geliştirilmektedir. Nitekim, tam bir öneri sunmak için Neva makamı üzerine yapılan tahlillerde daha çok repertuar, nazariyat ve icra verisi gerekmektedir. Şimdilik bu çalışmanın amacı, tek bir makam örneğiyle tasnif ile soy kütüğü esaslarını ve temel kuramsal yaklaşımları açıklamak ve bu sistem anlayışıyla neler yapılabileceğine dair ilham vermektir. İlerideki gelişmelerde daha fazla makamın incelenmesiyle hem artsüremli değişim, hem de eşzamanlı yapısal tasnif olarak daha kapsamlı ve sistemik karşılaştırmalar mümkün olacaktır.

KAYNAKÇA

Agawu, V. Kofi. (1991). *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Arel, Hüseyin Saddettin. (1968). *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri.* İstanbul: Hüsnütabiat Matbaası.

Doğrusöz, Nilgün. (2012). *Yusuf Kırsehri'nin Müzik Teorisi*. Kırşehir, Türkiye: Kırşehir Valiliği Kültür Hizmeti.

Ezgi, Suphi. (1933). *Türk Musikisi*. 1. Cilt. Milli Mecmua Matbaası.

Kantemiroğlu. (Hazırlayan: Yalçın Tura). (2000a.) *Kitabu 'İlmi'l–Musiki 'ala veçhi'l-Hurufat*. 1. Cilt. İstanbul: Yapı Kredi Yayınevi.

[163] Bu çalışmada Türkçe düzeltmelerde yardımcı olan doktora adayı, meslektaş ve arkadaşım Tunca Olcayto'ya saygıyla teşekkür ediyorum.

_____. (2000b). *Kitabu 'İlmi'l–Musiki 'ala veçhi'l-Hurufat*. 2. Cilt. İstanbul: Yapı Kredi Yayınevi.

Lerdahl, Fred, ve Ray Jackendoff. (1983). *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA: MIT Press.

Nasır Abdülbaki Dede (Hazırlanış ve çeviri: Yalçın Tura). (2006). *Tedkik ü Tahkik: İnceleme ve Gerçeği Araştırma.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

Nattiez, Jean-Jacques. (1990). *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press.

Özçimi, Sadreddin. (1989). *Hızır Bin Abdullah ve Kitabü'l-Edvar*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

_____. (Ocak-Mayıs 2021). Neva makamındaki eserler üzerine ney dersleri.

Özkan, İsmail Hakkı. (2006). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri: Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Öztürk, Okan Murat. (2014). *Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkisinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri*. Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

Saussure, Ferdinand. (1959). *Course in General Linguistics*. New York: The Philosophical Library.

Tekin, Hakkı. (1999). *Ladikli Mehmet Çelebi ve er-Risaletü'l-Fethiyye'si*. Doktora Tezi. Niğde, Turkey: Niğde Üniversitesi, Ortaçağ Ana Bilim Dalı.

Uslu, Recep. (2015). *Meragi'den II. Murad'a Müziğin Maksatları: Makasıdu'l-Elhan.* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

Uygun, Nuri. (1990). *Kadızade Tirevi ve Musiki Risalesi*. Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimleri Enstitüsü.

Uygun, Mehmet Nuri. (2019). *Kitabü'l-Edvar: Safiyyüddin Urmevi*. İstanbul: İbn Haldun Üniversitesi Yayınları.

Yeni Müziğin Felsefi Temelleri

Philosophical Basics of New Music

R. Görkem AYTİMUR

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, İcra Sanatları Fakültesi, Ses Eğitimi Bölümü

gorkemaytimur@gmail.com

Özet

Bu çalışmada "Yeni Müzik" olarak ifade edilmiş ve 20. yy'ın ilk yarısına hâkim olmuş atonal müzik anlayışının, kendi döneminin ve daha öncesinin felsefi düşünce biçimleriyle ilişkisinden söz edilmiştir. Yeni müzik, çalışmanın bağlamı gereği, Arnold Schoenberg'in yapılandırdığı ve sonrasında sıklıkla "II. Viyana Okulu" olarak söz edilecek olan ekolün bir parçası Alban Berg ve Anton Webern gibi bestecilerin müziklerinde uyguladıkları "12 Ton Sistemi"ne dayanan bir müzik anlayışını imlemektedir. Bu müzik anlayışının temeli, merkeziyetçi ton izleme geleneğine ait yapıların reddedilmesi ilkesiyle yapılanmış, yeni bir atonal sisteme dayanmaktadır. Esas olarak, bu yeni sistem batı müzik geleneğinin bütününe ait bir reddedişi ifade etmektedir. Böyle büyük bir tutum, 20. yy'ın başı itibariyle sadece müzik özelinde değil, sanat genelinde ortaya çıkan, değişim sürecinin bir görünümüdür. Değişimin temel nedeni sanayi devrimi sonrası, Avrupa'ya kültür yaşamına içkin tarihsel ve toplumsal auradır. Modernite olarak ifade edilen bu anlayışın sanat üzerindeki etkisi, geleneğin bir bütün olarak eleştirildiği bir yapı olarak görünüme gelmiştir. Modern sanatın bu eleştirel yapısının da hiç şüphesiz felsefi temelleri söz konusu olmuştur. Özellikle "Frankfurt Okulu" olarak ifade edilen felsefeciler, temelde aydınlanma eleştirisi bağlamındaki felsefi anlayışları içinde modern sanatın düşünsel bağlarını ortaya koymak istemişlerdir. Özellikle, bu okulun önemli düşünürlerinden Theodor Adorno "Yeni Müzik"in felsefi temellerini üzerine çalışmalar yapmış, modern müziğin eleştirel felsefe ile olan ortaklığını temellendirmiştir. Sonuç olarak bu çalışmada, söz edilen bağlamlar çerçevesinde, "Yeni Müzik" ile "Eleştirel Felsefe"nin ilişkisini ortaya koymak amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Yeni Müzik, Eleştirel Felsefe, Modernite, Schoenberg, Adorno.*

Abstract

In this study, it has been mentioned that the relationship between the thought of atonal music, which dominates the first half of the 20th century and which is expressed as New Music, and the philosophical thinking styles of its own age and before. New music, as required to the context of the study, implies a music that was structured by Arnold Schoenberg and produced by members of "II. Vienna School" composers' such as Alban Berg and Anton Webern who used "12 Tone System". The basis of this understanding of music is based on a new atonal system, structured on the principle of the rejection of the structures of the centralized tone-tracking tradition. Essentially, this new system expresses a rejection of the whole western musical tradition. Such a great attitude is a view of the process of change that emerged not only in music but also in art as of the beginning of the 20th century. The main reason for the change is the historical and social aura inherent in Europe's cultural life after the industrial revolution. The effect of this understanding, expressed as modernity, on art has become a structure in which tradition is criticized as a whole. Undoubtedly, this critical structure of modern art has philosophical foundations. The philosophers, especially referred to as the "Frankfurt School", wanted to reveal the intellectual ties of modern art within their philosophical understanding in the context of the criticism of enlightenment. In particular, Theodor Adorno, one of the most important thinkers of this school, worked on the philosophical foundations of "New Music" and based on the partnership of modern music with critical philosophy. In conclusion, in this study, it is aimed to reveal the relationship between "New Music" and "Critical Philosophy" within the context of the aforementioned contexts.

Keywords: *New Music, Critical Philosophy, Modernity, Schoenberg, Adorno.*

Bu çalışmada "Yeni Müzik" olarak ifade edilmiş ve 20. yy'ın ilk yarısına hâkim olmuş atonal müzik anlayışının, kendi döneminin ve daha öncesinin felsefi düşünce biçimleriyle ilişkisinden söz edilmiştir.

Yeni Müzik olgusu, terim olarak en sık kullanıldığı 20. yy müziğiyle ilişkilendirilse de öncelikle genel bir bakış açısıyla müzikteki yeni olanın doğasından söz edilmelidir. Her dönemin müziği içinde yeni ya da öncü olan unsur içerir. Bu unsurlar bazen bir müziksel yapının ya da düşüncenin tamamı olabilirken bazen yapı içindeki bir yenilik olarak görünüme gelebilmektedir. Yeni, her zaman kökten bir değişimi ifade etmeyebilir. Bazen bir küğ içindeki müzik evrimsel bir değişim olarak ortaya çıkar. Bazense mevcut yapıya saldıran ve onun değişimine ihtiyaç duyan devrimsel niteliğiyle ortaya çıkar. Kısaca müzikte yeniyi müzik evrimsel ve devrimsel olarak iki başlıkta ele almak mümkündür.

Müziğin evrimsel yenilenişi örneğin formsal küçük bir farklılık ya da bir enstrümanın çalma tekniğiyle ilgili bir değişimi olarak karşımıza çıkabilir. Böyle düşünüldüğünde aslında özgün bir bestecinin, kendi müziği aracığıyla müzik tarihinde yeni olan bir şeyleri işaret ettiğini söylemek mümkündür. Diğer taraftan müzikte yeni olana devrimsel bir tutumla yaklaşmak, mevcut yapıda kökten değişikliği ifade eder. Bu da mevcut müzik geleneğinin bir reddedilişi anlamı taşır. Müziksel yapısın kendisine saldırmayı, eleştirmeyi gerektiren, bir çeşit "yapısöküm"ü imler. Yapısöküm 20. yy'da Jacques Derrida tarafından dile getirilmiş bir terim olsa da mevcut yapının kökten değişimini önceleyen tüm eleştirel tutumlar için söylenebilecek bir ifadedir. Örneğin, Gluck'un yerleşik opera formlarıyla ilgili eleştirel tutumu bu niteliktedir. Yine Schoenberg ve okulunun müzik tarihiyle hesaplaşırcasına yapısökümcü tutumu, müzik devrimsel niteliğiyle "Yeni Müzik" olarak kuramsallaşmıştır.

Bu aşamada, 20. yy müziğinin devrimsel niteliğinin düşünsel temellerinden söz etmeden önce dönemin sanatsal atmosferini de belirtmek bir gerekliliktir.

Sanat tarihi içinde değişimin devrimsel nitelikte, apaçık bir şekilde görüldüğü dönem 20. yy'dır. Değişimin nedenlerini anlayabilmek için bu dönemin öncesindeki sanat akımları ve kuramlarından söz etmek gerekmektedir. Bu bakımdan ilk olarak 20. yüzyıl öncesine bakıp, değişime giden süreç incelenmelidir. 20. yüzyıl öncesindeki sanat anlayışları incelenirken de özellikle 19. yüzyıl sanat anlayışından söz edilmelidir. Çünkü 20. yüzyıldaki büyük sanatsal değişimin ve dönüşümün nedenleri orada temellenmiştir. 19. yüzyıl sanatlarının mevcut yapısı ile sanatın 20. yüzyıldaki büyük ve hızlı değişimini belirtmek, kavramsal bir sanat dünyasında felsefeyle nasıl ilişki kurulduğunu daha açık gösterebilecektir19. yy'da, sanayi ve endüstri devrimi ile birlikte, Batı Avrupa'da yeni bir dönemin kapısın aralanmıştır. "Makineleşme çağı ile maddi üretim koşullarında büyük çapta atılımların olmasına ve sanayileşme sürecinin hızlanmasına neden olmuştur." (Cihaner, 2004: 1). Aydınlanma değişimin kilit unsuru olmuştur ve felsefe, ekonomi, siyaset gibi alanları olduğu gibi sanatı ve sanat yaşantısını da etkilemiştir. 19. yüzyıl sanat dünyası, bir yanıyla geleneğe diğeriyle yanıyla değişime yaslanmış yeni akımlara sahne olmuştur. Dönemin düşünsel yapısının da etkileriyle birlikte, Romantizm, Realizm (Gerçekçilik) ve Naturalizm (Doğalcılık) gibi sanat akımları doğmuştur. Bireyin kendisinin ve duygu dünyasının ön plana çıktığı eserler

20. yy ise sanayi devrimiyle başlayan ivmenin hızlandığı, teknolojinin ve sanayileşmenin hızla büyüdüğü bir dönem olarak belirtilebilir. Bilimsel buluşlar artmış, bu da bilim ve teknolojinin egemen bir üst dil kurmasını sağlamıştır. Pozitivist düşünce güçlenirken, ahlaki ve metafiziksel kavramlar hızla sorgulanır olmuştur. Sanat için

değişimin eleştirel bir unsuruna dönüşmeye başlamıştır. Oysa 19.yy'ın yaygın sanat anlayışı tarihsel-toplumsal bu değişim anlayışını kavramakta eksik kalmıştır.

19. yy'dan 20. yy'a geçiş aşamasında sanattaki değişim avant-garde akımlarla kendilerini göstermiştir. Avant-garde olarak nitelendirilen, futurizm, dışavurumculuk, dada, sürrealizm ve bauhaus gibi sanat akımları 19. yüzyıl modernizminin bir uzantısı olarak ortaya çıkmıştır. Avant-garde sanat, abstract (soyut) sanatla birlikte düşünülmeye başlamıştır.

> Soyut sanatla figürü bozdu, gerçeküstücü sanatla konuyu başkalaşıma uğrattı, pop art'la nesneleri parçaladı, kinetik sanatla ışığı ayrıştırdı, siyasal sanatla da toplumsal anlamları eleştiriden gelirdi. Buna koşut olarak çağdaş öncü sanatçılar, yeni maddeler, yeni gereçler, yeni fırçalar aradı; kavram, saptama, jest ve sanatçının kendi bedeni bile bu tür resim araçları oldu. Bu durum, sanat sözcüğünün anlamında büyük değişikliklere yol açtı: duygulanım (affection) ve istek, duygunun ve anlatımın yerini aldı, olumsuzlanan ya da ötesine geçilen toplumsal hayalgücü ürünü, esini kapladı. Doğadan başka bir şey olan sanat, günümüzde çoğunlukla, kültürün karşıtı, tersi olarak, "karşı kültür " (Anticulture) olarak karşımıza çıktı. (Bozkurt, 2013: 20).

Avant-garde akımlar daha çok doğalcılık ve gerçekçilik gibi 19. yy'ın yaygın sanat anlayışlarına bir tepki niteliğindedirler. Bu akımlar temelde burjuva toplumunun tüketim alışkanlıkları içinde sanatsal uzlaşım ve uyumlamaya, sanatın yaşamdan kopukluğuna karşıdırlar. 19. yy'ın yansıtmacı sanat anlayışı yerini 20. yy'da dışavurumculuk (ekspresyonizm) ile gerçekliğin çarpıtılmasına, sürrealizm ile bilinçaltına, futurizm ile makinenin yüceltilmesine, Dada hareketi ile anarşizme kadar uzanan bir sanatsal çeşitliliğe bırakmıştır. Bu akımlar sanatta var olan biçim-içerik ikirciliğinde biçime ağırlık vermişlerdir. Özellikle sahne sanatlarında farklı tekniklerle radikal değişiklikler gerçekleşmiştir. Birinci Dünya Savaşı öncesi yıllarda Münih, Berlin gibi Alman kentleri çok canlı gece yaşamlarıyla ün salmıştır. Kabare tiyatrosu, gece yaşamının odak noktasıdır. Buralarda danslı, müzikli, şiirli akşam eğlencelerinin yanı sıra, önemli toplumsal ve sanatsal olaylarda tartışılmaktadır. "Savaşın başlamasıyla Emmy Hennings, Hugo Ball gibi kabare oyuncuları İsviçre'ye sığınmıştır. 5 Şubat 1916'da Almanya'dakilerine benzer bir kabare açmışlardır. Cabaret Voltaire adlı bu yer, çeşitli uluslardan sanatçıların buluşma yeri olmuştur" (Cihaner, 2004: 2). Cabaret Voltaire'de bir araya gelen sanatçılar savaşı eleştirmiş ve çağın baskın ruh hali olan umutsuzluğa, çaresizliğe karşı durmuşlardır. İşte bu karşı duruş Dada'nın temellerini atmıştır.

> Anti-estetik, anarşist ve nihilist bir sanat anlayışla ortaya çıkan Dadacılığın kullandığı rastlantıya dayanan teknikler daha sonra Gerçeküstücüler ve Soyut Dışavurumcular tarafından kullanılmış; Kavramsal Sanat da köklerini Dadacılık'la bulmuştur. 20. yüzyılın ilk yarısının hiç kuşkusuz en zeki ve çoğu insan için de en sıkıcı kişisi olan Duchamp, tutumu ve sanat karşıtı davranışlarıyla önemli bir etkilemede bulunmuş ve bu etkileme gerçekten de Dadacılık ve Gerçeküstücülüğün ötesinde, çağdaş yenilikçi sanat hareketinin önemli akımlarına, Happennig, Pop Art, Op Art, Minimal Sanat ve "Anti-form" ile Kavramsl Sanat'a değin uzanmıştır. (Bozkurt, 2013: 65).

Sanatların her biri de daha önce hiç olmadığı kadar büyük değişime uğramıştır. Gelinen noktada artık sanatın ne üreticisinin ne alıcısının ne de sanat eserinin bir önemi kalmıştır. Sanat bir kavramsal etkinliğin adı olmuştur.

> "Bu yeni anlayış sanatın bir şeyin izlenimi ya da yansıtılması olma durumuna bütünüyle karşıdır. Mimetik bir düşünceyle, sanatın"doğanın yenilenmesi" anlamını taşıması, 20.yy da artık terk edilmiş bir anlayıştır. Bu anlamda esas olan, geleneksel biçimlerin bozulmasıdır. Bu ise sanatsal bir yıkım anlamını taşımaktadır. Sanat tarihinin kuramlarla

> ve estetik belirlemelerle oluşturduğu sanat olgusunun kendisi kökten sarsılmıştır. Böyle düşünüldüğünde bu bir çeşit "sanatın sonu" düşüncesini doğurmaktadır. Asıl olansa geleneksel sanatın büyük bir üst dille oluşturduğu estetik dayatmanın eleştirilmesidir. Bu durum "sanatın sonu" krizinden çok, geleneksel sanatın sorgulandığı yeni bir sanat anlayışının doğuşudur. Sanat, "bir düşüncenin anlatımı" haline dönüşmüştür" (Aytimur, 2017: 30).

Bu köklü değişim diğer sanat alanlarında olduğu gibi müzikte de karşılığını bulmuştur. "20. yüzyılda müzikte klasik armoninin temeli olan tüm geleneksel tonal işlevleri yadsıyan atonal bir yazım sisteminin ortaya çıktığı; böylece kromatik gamı on iki sesin özgürce kullanımıyla bir tür on iki seslilik (dodecaphonisme) düzeneğinin oluşturulduğu bir çağ olmuştur" (Bozkurt, 2013: 70). Tonal müziğin yapısı ve kuralları artık aşılması gereken bir sınıra ulaşmıştır. Yeniye olan merak, çağın dinamikleriyle beraber bu sınırın aşılmasını dayatmaktadır. "Geleneksel duyuş ve düşüncelerle bağların kopartılması, öz açısından, 20. yüzyılda gerçekleştirilen "yeni" akımlarda olduğu kadar, hiçbir dönemde görülmeyen bir köktenciliği sergiler" (Say, 1997: 468). Müzikte yeni olan kendini anti-estetik ve uyumsuz olanla açımlar. "Uyum ve uzlaşıdan uzak bir müzik düşüncesi, 20. yüzyılın müziğinin temelini ifade eder" (Aytimur, 2017: 29). "Teknik bir sorun gibi gözüken "uyumsuz sesler"in kullanımı, yeni bir estetik kavrayıştan kaynaklanır: Artık müzik güzel ve uyumlu olanı yansıtmakla değil, gerçeği yansıtmakla, yani gerçeğin çirkin tarafını yansıtmakla da görevlidir" (Say, 1997: 468).

20. yy ile müzik düşüncelerindeki devrimsel değişimlerin yapısı ve nedenleri sıralanırken, bu yapıya kendi eleştirel felsefesi temelinde bakış açısıyla yaklaşan felsefeci, sosyolog ve müzisyen olan Theodor W. Adorno'nun düşünceleriyle bakmak, Yeni Müziğin felsefi temellerinin kavramsal çerçevesini belirtmek açısından büyük önem taşır. Çünkü böylece, Yeni Müziğin felsefeyle olan ilişkisi, bir felsefecinin düşünceleriyle somut hale getirilmiş olacaktır.

Adorno'ya göre, müziksel üretimin yüzyıllardır süren ve gelenek olarak söylenen alışkanlıkları ve çağdışı formları, toplumsal ve tarihsel talep ve isteklere içkin olan 'yeni' müziksel formlarla değişip, dönüşmelidir. Müzik endüstrisi içinde kolay tüketilen, alışkanlıklara yönelmiş ve meta unsuruna dönüşmüş tonal müzik, bütün bu tüketim alışkanlıklarına bir tepki olarak oluşan atonal müzikle yer değiştirmesi toplumsal bir zorunluluktur.

Adorno'nun "Yeni Müziğin Felsefesi"nde söz ettiği müzik kuramı temelde Hegelci bir bakışla şöyle yapılanmaktadır:

- Merkezde duran estetik kategori (örneğin) "güzellik" değil "hakikat"tir.
- (Estetik) "hakikat" doğası gereği tarihle sıkı bağlara sahiptir.
- Müziğin tarihi Özne'yle ("müzik" ya da "beste" öznesi, özgün güçleri ve duyarlıkları olan bir besteci) Nesne (Adorno'nun "müzik malzemesi" dediği şey) arasındaki diyalektik ilişki olarak algılanmalıdır. (Geuss, 2003: 282-283).

Adorno'nun kuramında nesne alımlayıcı (dinleyici, izleyici) değildir. Nesne olarak söz edilen şey müzikal formdur. Böylece hem müzik eseri hem de alımlayıcı nesnelleşmenin uzağında kalarak, metalaşma sürecinin dışında konumlanabilmiştir.

Adorno'ya göre, artık bestecinin, müziğin öznesi olarak, müzik eseri üzerindeki koşulsuz egemenliği söz konusu değildir. Romantik ya da izlenimci anlayışın aksine deha

besteci ve onun iç dinamikleri ile şekillenmiş müzik eserleri anlayışı odağı değiştirmiştir. Adorno yeni müziğe bakış açısı içinde bestecinin konumunu şu şekilde dile getirmiştir:

"Bestecinin imgesi değişmiştir. Sanatçı yaratıcı değildir. Toplumun ve yaşadığı çağın instisnasız olarak sınırları içinde, eserleri üzerinden isteklerini doğru bir şekilde ortaya koymaya çabalarlar." (Adorno, 2006: 33). Özne yani besteci, müziksel malzeme karşısında, yeni üretilmiş müziksel formlarla birlikte sistemin sıkı kurallarına uymakla yükümlüdür. "Özne, sistemin rasyonelliği yoluyla müzik üzerinde egemenlik kurar, ancak bizzat rasyonel sistemin kendisine boyun eğmeye mahkumdur... On iki ses tekniği gerçekten de özneyi ortadan kaldırır." (Adorno,2006: 54).

Adorno'ya göre form, müziksel ilerlemenin en temel unsurudur. Çünkü tarihsel ve toplumsal taleplere form anlayışındaki yenilikler çözüm üretebilmektedir. "Tarihsellik, formun gelişimi ve müziğin teknik egemenliğinin artması, eldeki materyalin diyalektiğini ifade eder." (Adorno, 2004: 72). Form tarihsel ve toplumsal olana içkin bir gerçeklik olduğundan, aynı zamanda müzikte değişimin nesnesidir. Müziğin toplumsal praksis ile olan bağlantısı form ile görünüme gelmektedir. Bu anlamda formun yapısı toplumsal gerçeklikle önemli bir ilişki içindedir.

"Bugün varolan toplum içinde vurgulaması düz anlamda ya da siyasal anlamda ne olursa olsun bu müzik bütün kullanım müziğinin ve topluluk müziğinin karşısında direnmeden kat kat fazla şiddetli bir dirençle karşı karşıyadır. Ne var ki bu direnç bu nitelikteki müziğin diyalektik işlevinin yalnızca negatif bir güç, yani yıkıcı bir güç olarak yüklendiği işlevinin praksis düzeyinde algılanmakta olduğunu da işaret etmektedir." (Adorno, 2002: 394-395). Adorno bu şekilde müziğin toplumsal çelişkilere etki edecek bir niteliği olduğundan söz eder. Besteci müziğiyle yanlış toplumsal bilincin antitezini oluşturabilmelidir. Bu antitez müzikte toplumsal çelişkileri yansıtan yeni müziksel formlarla ifade edilir. Bu anlamda müziksel üretimin ve formun gücü dışavurumcu bir karakterde toplumsal gerçekliği açığa çıkarır.

> Adorno'ya göre müziğin tarihinde tek bir doğrusal gelişim çizgisi vardır. Besteci verili müzik dilini, bir dizi müzik formunu ve estetik talepleri (müziksel malzemeyi) herhangi bir zamanda, karşısında hazır bulur ve bu "malzeme"yi tutarlı bir sanat eseri halinde birleştirmek için mevcut beste tekniklerini ya da bu tekniklerin az çok değişikliğe uğramış hallerini kullanır. Adorno'nun "malzeme" dediği şeyin müziğin fiziksel (mesela akustik) temeli, doğal bir fenomen olarak düşünülen notalar olmadığını akılda tutmak önemlidir. Bestecinin orada hazır bulduğu ve bir eser üretmek için kullanacağı şey olarak "malzeme", beklentiler, talepler, anlamsal özelliklerden vb. kurulu, tarihsel ve kültürel olarak biçimlenmiş bir bütündür. Bu "malzeme" herhangi bir verili zamandan önceki beste etkinliklerinin bir sonucu niteliğindedir ve yenilikçi beste yapma etkinliği bu noktadan sonra kendi başına yol alarak malzemede çözünecek ve yapacağı değişikliklerle sonraki besteci kuşağının karşılaşacağı "malzeme"yi yaratacaktır. (Geuss, 2003: 283).

Adorno'ya göre tarihsel ve toplumsal istek ve taleplere içkin yeni müzik, müzik endüstrisi ile bütün ilişkilerini koparmıştır. Pazar değeri olan bir meta yerine diyalektik bir eleştirel tutumun ifade olan müzik, sistemin hazır ve kolay olanı tüketmeye alıştırdığı, müzikal algısı düşürülmüş olan dinleyici ile de bütün ilişkisini kesmiştir. Bu anlamda Yeni Müziği alımlama entelektüel bir işe dönüşmüştür. Bu nedenle Yeni Müzik kolay ve yaygın alımlanabilen ya da beğenilen bir yapıda olmaktan çok uzaktadır. Bu müzik toplumsal kurumları eleştirmiş ve bunlarla uyuşmayan ayrı bir rasyonel yapıyı meydana getirmiştir.

Adorno'ya göre Yeni Müzik şimdiye kadar her şeyiyle kuşatıcı bir form ve beste yapma pratiğine ulaşmamıştır. Ulaşması da mümkün değildir çünkü müzikal malzemenin

nesnelleşmiş talep ve istekleri durağanlıktan uzak bir görünümdedir. Değişimin kendisine müzikal öznenin (besteci), yeni teknik ve formsal çözümlerle karşılık vermesi bir gerekliliktir. Ancak müzikal malzemedeki değişim öznenin çözümlerinin de sürekli değişmesine neden olmaktadır. Çelişkilere çözüm bulma edimi, bir antitez olarak, kesintisiz bir süreci ifade etmektedir. Bu anlamda ulaşılabilecek bir sentez ve kuşatıcı mutlak bir müzik düşüncesi söz konusu olamaz. Bir durağanlık anında müziğin tekrar eleştirisi yapılmalı yeni formlarla antitezi üretilmelidir. Müziğin diyalektik işleyişinin anlamı da bu eleştirel tutuma içkindir. Yeni Müzik ilerici ve ilerlemeci anlayışıyla, diyalektik bir işleyişe sahip olmalıdır.

Adorno yeni ve ilerici müziği ciddi müzikle bir tutmaktadır. "Ciddi müzik, müzikal malzemenin taleplerine yanıt veren, ulaşılmış son noktadaki müziktir. Estetik anlamda başarılı müzik bu son noktayı daha ileri taşır; yenilikçi ve ilericidir." (Geuss, 2003: 284). Müzikteki bu 'yeni' düşüncesi Adorno'ya göre iki şekilde ele alınmalıdır. Birincisi halihazırdaki form ve teknikleri yeniden düzenlenmesi, ikincisi müziğin malzemesinin ortaya koyduğu tarihsel ve toplumsal çelişkilere ve sorunlara çözüm üretebilecek yapıya sahip olabilmesidir.

> Her şeyden önce, tarihsel-estetik bağlamda "ilerici" müziği -malzemenin ortaya koyduğu sorunları çözmek için yeni teknikler bulan müzik- politik bağlamda "ilerici" müzikle özdeşleştirir. Yine buna bağlı olarak, malzemenin taleplerinin zorunlu kıldığı, emsalsiz bir biçimde belirlenmiş yolda ulaşılmış son noktayı ilerletmeyen müzik sadece estetik anlamda yetersiz olmakla kalmaz, politik anlamda da gericidir. (Geuss, 2003: 284).

Adorno'nun müzik tarihine eleştirel bir gözle baktığını ve bunu olumsuzlayıcı ya da olumlayıcı müziğin diyalektik bağlamında ele aldığını tekrar belirtmek gerekmektedir. "Ona göre, çağdaş müzik, uzlaşmacı ve olumsuzlayıcı temsiller aracılığıyla biçimlenmiştir; bir yanda Arnold Schoenberg (1874- 1951) ve onun Atonal müziği, öte yanda R. Strauss (1864-1949), L. Stravinsky (1882-1971) ve 'yararlı' müzik bulunmaktadır." (Soykan, 2000: 266). "Yeni Müziğin Felsefesi'nde Schoenberg'i (ve ekolünü) 'ilerici', gerçek 'yeni' müziğin temsilcisi olarak gösterilirken Stravinsky'yi de gerici 'Neo-klasisizm'in temsilcisi olarak gösterilir." (Geuss, 2003: 284-285). "Adorno'ya göre Stravinsky'nin tüm verimleri gericidir; çünkü o, çağdaş toplumun çelişkilerini ve giderek büyüyen yabancılaşmayı göz ardı etmiş, burjuvazi-öncesi (yeni klasikçi) sanatsal biçimlere başvurmuştur." (Soykan, 2000: 266).

Adorno'nun Yeni Müzik düşüncesiyle Schoenberg'in görüşleri arasında önemli benzerlikler yakalamak mümkündür. Schoenberg sanatçının güzel ve uyum içinde olana değil, hakikate yönelmesinde söz etmektedir. Bu anlamda atonal müziğin tonal müziğin güzellik illüzyonunu kırdığını ifade eder. 19.yy'ın sonunda müzikal malzeme aslında bir anlamda "ikinci doğaya" dönüşmüştür. "Atonaliteye geçiş ise müzikal öznenin malzemenin sınırlamalarından kurtulduğu ve onun üzerinde rasyonel bir egemenlik kurduğu bir süreçtir. Yine de, atonalitenin mutlak özgürlüğü "zorunlu" bir ilerlemeyle, rasyonel anlamda daha etkin olan on iki ses yöntemine yerini bırakmıştır." (Geuss, 2003: 286). Ancak burada altının çizilmesi gereken şeyin on iki ton sisteminde malzemenin özne üzerinde kurduğu egemenliktir. Bu anlamda besteci özgür bir ifade ya da esinle (einfall) müziğe yaklaşamaz. Müzikal malzemenin koşulları bestecinin yaratımının sınırlarını belirler. Bu anlamda Schoenberg'in müziğinde bestecinin kendini ifade etme ihtiyacı malzemenin zorunluluğuyla iç içedir.

Schoenberg'in müziğinin Adorno'ya göre bir diğer özelliği uyumsuz, çirkinin müziğe dahil edilmesidir. Ona göre güzel ve çirkin arasındaki çelişkinin ideolojik temellere vardır. Müziğin gelenekten gelen uyum düşüncesi, güzellikle bir tutulmuştur.

Buna karşı Schoenberg uyumsuz (disonans) olanın (yani geleneksel anlayışa göre çirkin olanın) müzik içinde yer almasına olanak sağlamıştır. Bu anlamda uyumsuzluk, armoninin tüm ideolojik dayatmalarına ve olumlayıcı yanılsamasına karşı çirkinin olumsuzlayıcı önemini ortaya koymuştur.

> Schoenberg'in müziğinde polifoni ilkesini sadece özgürleşmiş bir ahenk ilkesi olarak değil, ahenk ile uzlaşmayı bekleyen bir ilke olarak savunuyor. Bunu özgürleştirilen ahengin kendisinin özü olarak ortaya koymaktadır. Klasik-Romantik gelenekte, ifadenin öznel aracı olan polifonik objektiflik için karşıt kutbu temsil eden tek bir akorun kendine özgü özellikleri, kendi çokseslilığinde ayırt edilir. Uyumsuzluk bunun gerçekleştirilmesi için kullanılan araçların, aşırı romantik öznelleşme yöntemlerinden başka bir şey değildir. (Adorno, 2004: 58).

"Schoenberg her yeni yapıtı ile entelektüalist, yıkıcı, soyut, ezoterik bulunabilecek modernist bir direniş içindedir… Önceden saygın bir şey olarak görmeyi kabullenmediği toplumsal totalitenin karşısında burjuva bireylerinin diyalektik görüngülerini sorun edinmektedir." (Oskay, 1982: 87). Bu anlamda Schoenberg'in müziği Adorno için müziğin ihtiyaç duyduğu yeni formları üreterek toplumsal praksise katılma konusunda önemli bir modeldir. Onun eserleri belirli bir amaca yönelmeden, kendi doğası gereği müziksel malzemeye karşılık verecek özelliktedir. Adorno, Schoenberg ve on iki ton sistemi hakkında şöyle söylemektedir: "Araçların düzenlenişinin doğrudan amaç veya yasa olarak sabitlendiği… kapalı-kendi için bile saydam olmayan bir sistem… Tekniğin kendini gerçekleştirdiği prosüdürün meşruluğu aynı zamanda malzemeye dayatılan ve meşruluğu belirleyen bir şeydir sadece. O belirlenimin kendisi bir amaca hizmet etmez." (Adorno, 2006: 63-65).

Sonuç olarak, Schoenberg'in müziğine Adorno'nun yaklaşımı kendi yeni ve ilerici müzik düşüncesine bir model olabilmesi yönündedir. Buna rağmen Schoenberg Adorno'nun konuyu yanlış anladığından söz etmiştir ve bunu da şöyle dile getirmiştir: "Dizileri izlemek zorunludur, yine de en az eskisi kadar serbestçe beste yapılabilir" ("Man muss der Grundreihe folgen; aber trotzdem komponiert man so frei wie zuvor"). (Schoenberg'den aktaran Geuss, 2003). Adorno'nun Yeni Müzik düşüncesinde toplumsal çelişkilerin çözümü için bir model olarak ifade ettiği on iki ton sistemi karşısında, sistemin kurucusu olan Schoenberg, "dizilerin değişebileceğini, on iki ton sisteminin de bu dizi izleme yöntemlerinden biri olduğunu ve Yeni Müzik sorununu çözmek için tek yol olmadığını" söyleyerek Yeni Müzik üzerine düşüncelerini açıklamıştır.

KAYNAKÇA

Adorno, T. (1997). Prisms. Studies in Contemporary German Social Thought, (Trans., S. & S. Weber), MIT Press, Cambridge.

Aytimur, R. G. (2017). Müzik Eğitiminde Sistematik Düşüncenin ve Felsefi Yaklaşımların Müzik Eğitimi Anabilim Dallarındaki Öğrenciler Düzeyinde İncelenmesi (Gazi Üniversitesi Örneği), Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi, Ankara

Adorno, T. (2004). Philosophy of Modern Music, (Trans., A.G. Mitchell ve W.V. Blomster), Continuum Press, New York.

Adorno, T. (2006). Philosophy of New Music, (Trans., R. Hullot-Kentor), University of Minnesota Press, New York.

Cihaner, S. (2004). Dada ve Sürrealizm. [AÜ Eğitim Bilimleri. Enstitüsü., Eğitimin Kültürel Temelleri Anabilim Dalı, Güzel Sanatlar Eğitimi Bilim Dalı, Doktora Programı, "1950 Sonrası Sanat Akımları" Dersi Sunum Notları.]

Held, D. (2004). Introduction to Critical Theory. Horkheimer to Habermas, Polity Press, Cambridge.

Geuss, R. (2003). Adorno ve Berg. Cogito, 36: Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe, 281-295, (Çev., B. O. Doğan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Jay, M. (2001). Adorno (Çev., Ünsal Oskay), Der Yayınları, İstanbul.

Hullot-Kentor, R. (2006). Things Beyond Resemblance: on Theodor W. Adorno, Columbia University Press, New York.

Oskay, Ü. (1982). Müzik ve Yabancılaşma, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara.

Paddison, M. (1996). Adorno, Modernism and Mass Culture, Kahn & Averill, London.

Say, A. (1997). Müzik Tarihi. Ankara: Müzik Ansiklopedisi.

Soykan, Ö. N. (2000). Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno ile Bir Yolculuk, Bulut Yayınları, İstanbul.

Ülger, E. H., (2009). Bir Müzik Felsefesi Olanağı Olarak Adorno'nun Estetik Kuramı, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Pandemi Sürecinde Otizmli Bireylerin Müzik Aracılığıyla Sosyalleşmesi

S*ocialization of Individuals with Autism Through Music During The Pandemic Process*

Recep Ege ALTINCIOĞLU

Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi

z.koyunseven@hotmail.com

Dr. Öğr. Üyesi Orçun BERRAKÇAY

İzmir Demokrasi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü Müzikoloji Anabilim Dalı

tenorcun@hotmail.com

Özet

Sosyalleşme, bireylerin içinde yaşadığı toplumun diğer üyeleriyle etkileşim içinde olup sosyal çevreye uyumlu hale gelmesidir. Aile içinde başlayıp eğitim süreci ile birlikte olgunlaşır. Bireyin eğitim ortamı dışında da bir arkadaş grubu içinde yer alması bu sürece katkıda bulunur. Günümüzde kitle iletişim araçlarının ve sosyal medyanın da etkisiyle sosyalleşme kavramının açılımı genişleyip sanal ortam aracılığıyla da gerçekleşmeye başlamıştır.

Normal gelişim gösteren bireylerin hayatlarında kendiliğinden ilerleyen bir süreç görülse de, otizmli bireylerin kendilerini sözel olarak ifade etmekte zorlanmaları sosyalleşme süreçlerini zorlaştırır. Bu durum beraberinde problem davranışların ortaya çıkmasına sebep olup, otizmli çocuğu sahip olan ailelerin hayatlarını zorlaştırır.

Bu kapsamda 2013 yılında Dr. Öğr. Üyesi Orçun Berrakçay tarafından kurulan İZOT İzmir Otizm Orkestrası ve Korosu; otizmli bireylerin sosyalleşme süreçlerine müzik aracılığıyla katkı sağlamaktadır. Bir grubun üyesi olma, birlikte müzik icrası yapma, İzmir içinde ve farklı şehirlerde gerçekleşen konser etkinliklerinde görev alma bu sürecin gelişimini destekler niteliktedir. Ancak Covid-19 pandemisi sürecinde İZOT'un rutin etkinliklerinin (provalar, konserler vb.) askıya alınması bütün insanlığı olduğu gibi otizmli bireyleri de olumsuz etkilemiştir.

Bu araştırma, Covid-19 pandemisi nedeniyle Mart 2020'den bu yana yüzyüze provalarına ve konserlerine ara vermek zorunda kalan İZOT ve İZOT Mini katılımcılarıyla uzaktan eğitim sürecinde yapılan provaların ve çevrimiçi etkinliklerin sosyalleşme sürecine etkilerini ortaya koyar. Araştırmanın verileri Zoom programı üzerinden pazartesi ve çarşamba akşamları bir buçuk saatlik zaman dilimi içerisinde yapılan çevrimiçi provaların gözlemi ve ailelerle yapılan yarı kurgulu görüşmelerden elde edilen verilerin çözümlenmesi ile elde edilmiştir.

Çevrimiçi yapılan provalara ve canlı yayın konserlerine düzenli katılım gösteren İZOT ve İZOT Mini üyelerinin grup aidiyeti bilincini daha çok hissettikleri görülmüştür. Uzaktan eğitimin başlamasından sonra motivasyonlarının daha çok arttığı, yeni öğretilen şarkıları ev ortamında sıklıkla dinleyerek çalışma yaptıkları ve böylelikle müzikal performanslarının arttığı sonucuna ulaşılmıştır. Arkadaşlarını ve eğitimcilerini her hafta düzenli olarak canlı yayında görmeleri, sohbet etme olanakların olması, kendileri gibi diğer arkadaşlarının da evlerinde olduğunu görmeleri pandemi sürecini kabullenmelerinde etkili olmuştur.

Anahtar Kelimeler: *Sosyalleşme, Otizm, Pandemi, Müzik, Çevrimiçi Prova*

Abstract

Socialization is the ability of individuals to interact with other members of the society they live in and adapt to the social environment. It starts in the family and matures with the education process. The individual's participation in a group of friends outside of the educational environment contributes to this process. Nowadays, with the influence of mass media and social media, the concept of socialization has expanded and started to be realized through virtual environment.

Although there is a spontaneous process in the lives of individuals with normal development, the difficulty of individuals with autism in expressing themselves verbally makes socialization processes difficult. This situation causes the emergence of problem behaviors and makes the lives of families who have a child with autism difficult.

In this context, in 2013, IZOT Izmir Autism Orchestra and Choir, founded by Associate Prof. Orçun Berrakçay; It contributes to the socialization processes of individuals with autism through music. Being a member of a group, performing music together, taking part in concert events in Izmir and in different cities support the development of this process. However, the suspension of IZOT's routine activities (rehearsals, concerts, etc.) during the Covid-19 pandemic process negatively affected individuals with autism as well as all humanity.

This research reveals the effects of the rehearsals and online activities conducted during the distance education process with IZOT and IZOT Junior participants, who have had to suspend their face-to-face rehearsals and concerts since March 2020 due to the Covid-19 pandemic. The data of the study were obtained by observing the online rehearsals held on Mondays and Wednesdays in one and a half hours on the Zoom program and analyzing the data obtained from semi-structured interviews with families.

It has been observed that the members of IZOT and IZOT Junior, who regularly participate in online rehearsals and live broadcast concerts, feel the awareness of group belonging more. It was concluded that after the commencement of distance education, their motivation increased more, they worked by listening to newly taught songs frequently in the home environment and thus their musical performance increased. Seeing their friends and educators on live broadcast regularly every week, having the opportunity to chat, and seeing that other friends like themselves are at home have been effective in accepting the pandemic process.

Keywords: *Socialization, Autism, Pandemic, Music, Online Rehearsal.*

GİRİŞ

Koronavirüs (COVID-2019) salgının Aralık 2019'da ortaya çıkması ve hızla yayılarak artan ölüm oranlarının bir sonucu olarak, 30 Ocak 2020'de Dünya Sağlık Örgütü (WHO) COVID-19'u küresel bir salgın olarak tanımlamıştır (WHO, 2020). COVID-19'un insandan insana temas ile geçerek çok hızlı yayılmasından dolayı küresel salgınla mücadele kapsamında bir dizi önlem alınmıştır. Sokağa çıkma yasakları, kendi kendine izolasyon, 14 günlük karantina uygulamasının yanı sıra sosyal temasın olabileceği ve insanların bir araya gelebileceği düşünülen yerler kapatılmıştır. Covid-19 küresel salgınının yayılmasını yavaşlatmak için alınan bu tedbirlerin bir sonucu olarak tüm dünyada eğitim kurumları kapatılmış; dolayısıyla dünyada yaklaşık olarak öğrenci nüfusunun %90'na eşit olan 1.6 milyar öğrencinin eğitimi kesintiye uğramıştır (UNESCO, 2020a; 2020b; UNICEF, 2020).

Otizm ve Sosyalleşme

Otizmli bireyler akranları ile sosyal ilişkiler kurmakta, kendi duygu ve düşüncelerini ifade etmekte, dolayısıyla iletişimde oldukları kişilerin duygularını ve sözel olarak ifade ettiği cümleleri anlamakta zorluk çekebilirler. Sosyal iletişimlerinin zayıf olması; gündelik hayatlarını zorlaştırıp yaşantılarını daha karmaşık hale getirebilir.

İnsanların ses tonu, yüz ifadeleri, jest ve mimikleri otizmli bireyler için herhangi bir anlam ifade etmeyebilir.

Otizmli bireyler diğer insanlara göre sosyal ilişkilerde zorlanarak arkadaşlık ilişkilerinde yetersizlik yaşarlar. Bu sebeple özel ilgiye dayalı ilişkilerin geliştirilmesi otizmli bireyler için önemlidir. Kendilerine olanak verildiğinde sosyal anlamda gelişim gösterip özgüven kazanırlar.

Toplumun bakış, tutum ve davranışları ile sosyal yaşam veya sosyal yaşam alanları otizmli birey ve aileleri için yaşanılması güç bir hal almaktadır. Yani sosyal yaşamda ve sosyal yaşam alanlarında otizmli bireyler toplum tarafından rahatsız olma, çeşitli gerekçelerle şikâyet etme ve mekândan uzaklaştırmaya çalışma, dik dik bakma gibi bakışsal tacizlerle veya acıma, hayrete düşme, korkma gibi olumsuz tutumlarla reddedilip kabul edilmemektedirler. Bu da toplumla otizmden etkilenen bireyler ve aileler arasında gizliden bir çatışmaya yol açmaktadır. Ayrıca bu tür bakış ve tutumlardan rahatsızlık duyan otizmli birey ve ailesinin topluma katılım arzusu yaralanmakta ve aileler öteki hissine kapılmaktadır. Böylece bunların sosyal aidiyet duygusu zayıflamakta, sosyal katılım arzusu azalmaktadır (Çopuroğlu & Mengi, 2014: 612).

Otizmli bireylerde bazı yetersizliklerin yanı sıra, istenmeyen bazı davranışlar da gözlenmektedir. Bu davranışlar problem davranışlar olarak kabul edilmektedir. Bu problemler otizmli bireyin yeni beceriler öğrenmesini, var olan becerilerini kullanmasını, çevresi ile sosyal etkileşimini ve toplumsal uyumunu olumsuz yönde etkileyen davranışlardır. Otizmli bireylerde özellikle davranışsal ve duyusal problemler yaygın olarak görülmektedir. Bu bireylerde kendine zarar verici davranışlar, öfke nöbetleri ve tekrarlayan davranışlar yoğun olarak görülen problem davranışlardan bazılarıdır. Bu problemler otizmli bireylerin ve ailesinin hayatını zorlaştırmakta, bireyin yeni beceriler öğrenmesini ve çevresi ile etkileşime girmesini engellemektedir. Ayrıca, otizmli bireylerde beslenme ve uyku sorunlarının çok yaygın olduğu bilinmektedir. Bunlar uykuya dalmakta zorlanma, sık sık geceleri uyanma ve sabahları erken kalkma gibi sorunlarla karşı karşıya kalabilmektedirler (Dominick vd., 2007'den Aktaran Çopuroğlu & Mengi, 2014: 613).

Otizmli Bireylerin Müzik Aracılığıyla Sosyalleşmesi

Günlük yaşamlarında seslerle deneyimleri olan ve müziğe yakınlık duyan farklı gelişen çocuklar, duyularını kullanmak yoluyla çoğu zaman işittikleri müziğin içeriği ile yakınlık kurarlar. Müzik, çocuğun yaşamı algılaması, yorumlaması, yaratıcılık ve düşünme sistematiği geliştirmesi ve eğitimi konusunda bir yardımcıdır. Ayrıca, müzik çocuğun ruhsal dengesinin sağlanmasında ve dinginleşmesinde, güvensizlik, gerilim ve kaygı temelli saldırgan davranışlarının düzenlenmesinde önemli bir etkendir. Duygularını ifade etmekte güçlük yaşayan farklı gelişim gösteren bireyler için müzik bir ifade aracı olarak kullanılarak bireylerin duygusal gelişimleri bu yolla desteklenebilir. Müzik, çocuğun dikkatini yoğunlaştırır ve gözlem yeteneğini güçlendirerek bellekte tutma, izleme ve taklit etme davranışlarını geliştirir (Ürfüoğlu 1983'ten Aktaran Kınalı, 2003: 259).

Bilişsel meselelerde sosyal bir psikolojik süreç vardır. Bu anlamda bakıldığında müzik, psikososyal bir sorun olarak karşımıza çıkar. Çocuk, müzikle ilişkilendirildiği zaman sosyalleşme noktasında sosyal bir alanda varlıklı olarak yer alır. Bu da çocuğun psikolojik yapısında olumlu bir etki sağlar. Sosyal yapı psikolojik yapıyı, psikolojik yapı da sosyal yapıyı belirler; sosyalleşemeyen çocuğun psikolojisi bozulur, psikolojisi bozulan çocuk da sosyalleşemez. Belirli çevrede dışlanan bir insanın psikolojisinde bir

bozulma olabilir. Bu bozulma başka sosyal çevrelerini de etkileyebilir. Bu perspektiften bakıldığında otistik çocukların müziksel olarak ilişkilenmeleri süreci iki yönlüdür; Birincisi, bulundukları sosyal çevre (ev ve eğitim kurumu) içerisindeki bu problem ve hastalıkla olan yüzleşmede müziğin bir anlamda çocuğun bunun dışına çıkmasına yardımcı olması, ikincisi ise birlikte müzik yapma bağlamında birisiyle müzik yapmak için bir araya gelme düşüncesinin çocuk için sosyal bir ortam sağlamasıdır (Berrakçay, 2008: 17).

Otizm spektrum bozukluğu olan çocuklarda dahil olmak üzere birçok insan müziğe olumlu bir şekilde cevap vermektedir. Müzik motive edici ve zevklidir. Müzikle terapide amaçlar, her bireyin ihtiyacına göredir ve şunları içerebilir: Sözel olmayan etkileşimi arttırma(sıra alma ve göz teması), duyguları keşfetme ve ifade etme, yaratıcı ve spontan olabilme. Bazı ebeveynler çocuklarının öğrendikleri şarkılar sonucunda konuşmayı öğrenmeye başladıklarını rapor etmişlerdir (Sicile-Kira 2004'ten Aktaran Gökmen, 2010: 19).

İZOT İzmir Otizm Orkestrası ve Korosu

İZOT İzmir Otizm Orkestrası ve Korosu; bireysel olarak herhangi bir alanda müzikle uğraşan, şarkı söylemeyi seven, müzik eğitimi alan veya alamayan otizmli bireyleri biraraya getirmek, onların sosyalleşmelerini sağlamak, kendilerine olanak verildiğinde neler yapabileceklerini göstermek, ailelere motivasyon sağlamak ve farkındalık yaratmak amacıyla 2013 yılında Dr. Öğr. Üyesi Orçun Berrakçay tarafından İzmir'de kurulmuştur. 2001 yılından bu yana İzmir'de ve Türkiye'de otizmli bireylerin sosyal hakları konusunda etkin olarak çalışan ODER Otizm Derneği ve İzmir TOBAV (Opera ve Bale Çalışanları Vakfı) işbirliğinde gönüllü eğitimcilerin desteğiyle çalışmalarını sürdüren İZOT, 8,5 yıllık süreç içinde toplumsal farkındalık adına birçok projenin içinde yer almıştır.

Gönüllü müzik öğretmenleri ve üniversite öğrencilerinin de katılımlarıyla birçok eğitimci yetiştiren İZOT, 4 katılımcı ile başladığı müzik çalışmalarında ortalama 45 otizmli bireye ulaşmıştır. Orçun Berrakçay'ın koro ve orkestra şefliğini yürüttüğü bu oluşumda Emekli Müzik Öğretmeni Şefika Yurga ise 2015 yılından bu yana ritim grubu şefliğini üstlenmektedir. Eğitim Fakültelerinin Topluma Hizmet Uygulamaları dersi kapsamında çalışmalara katılan öğretmen adayları ve üniversitelerin sosyal sorumluluk topluluklarından gönüllü olarak destek veren üniversite öğrencileri de İZOT'a ve otizmli öğrencilere yönelik farkındalığı artırmaktadır.

Bugüne kadar Türkiye'de ve yurtdışında ortalama 200 konserde sahne alan İZOT; festivaller, üniversiteler, okullar, belediye etkinlikleri, televizyon programları, yarışmalar, farkındalık günleri ve çeşitli projelerde yer almıştır. Mustafa Ceceli, Nil Karaibrahimgil, Selda Bağcan, Behzat Uygur, Yiğit Özşener, Mansur Ark, Hakan Küfündür, Leman Sam, Koray Avcı, Metin Özülkü, Hüsnü Şenlendirici, Mehmet Erdem, Aslı Güngör, Cengiz Bozkurt, Beyazit Öztürk, Seda Sayan, Murat Boz ve Hadise gibi ünlü isimlerle aynı sahneyi paylaşmıştır.

En küçük katılımcısı 14, en büyüğü ise 37 yaşında olan İZOT'un yaş ortalaması 24'tür. Bünyesinde 1 yüksek lisans öğrencisi, 2 üniversite mezunu ve üniversitelerin müzik bölümlerinde lisans öğrencisi olan 8 katılımcısı vardır. 6 katılımcısı da İzmir ve Manisa'daki Güzel Sanatlar Liselerinin müzik bölümlerinde eğitim hayatlarına devam etmektedir.

Birlikte müzik icra etmenin otizmli bireylerin sosyalleşme süreçlerine olan etkilerinin 2013 yılından bu yana deneyimlenmesi, 2017 yılında okul öncesi ve ilkokul

çağındaki otizmli çocukların katılım sağladığı İZOT MİNİ grubunun kurulmasını sağlamıştır. Okul öncesi dönemdeki otizmli çocukların arkadaşlık ilişkilerini ve komut alma becerilerini geliştirerek sosyal hayata uyumlarını artırabilmek ve bunun yanında öğrencilerde iyi bir müzik altyapısı oluşturabilmek için gönüllülerin destekleriyle çalışmalarına başlayan İZOT MİNİ, 20 katılımcıya ulaşmıştır. Bu süreçte İZOT büyük grubun üniversitede okuyan katılımcılarından Recep Ege Altıncıoğlu ve Lal Günsu Ergüven'in de gönüllü eğitimcilik yapması hem kendileri için iyi bir deneyim hem de ailelerin motivasyonları için örnek bir girişim oldu.

İZOT Evden Otizm Festivali

Covid-19 salgını sebebiyle evde kaldığımız günlerde otizmli bireylerin hayatlarına renk katmak, yeni yetenekleri ortaya çıkarmak, ailelerine motivasyon sağlamak ve toplumsal farkındalık oluşturmak amacıyla İZOT İzmir Otizm Orkestrası ve Korosu Kurucu Şefi Dr. Orçun Berrakçay koordinatörlüğünde "Haydi Yeteneğini Göster" sloganıyla "izmirizot" Instagram hesabı üzerinden yapılan canlı yayınlarla, 4- 22 Mayıs 2020 tarihleri arasında "İZOT Evden Otizm Festivali" düzenlendi.

Bu festivalde Türkiye'nin farklı şehirlerinden ve yurtdışından katılan otizmli bireyler yeteneklerini gösterme fırsatı buldular. Çaldıkları enstrümanlar, söyledikleri şarkılar, çizdikleri resimler ve özel performanslarıyla izleyenlerin beğenisini kazandılar. Toplamda 12 instagram canlı yayınıyla gerçekleşen festivalde 64 yetenek ve 29 konuk yer aldı.

Covid-19'un otizmli bireyler üzerinde oluşturduğu olumsuz etkileri İZOT Evden Otizm Festivali aracılığıyla bir nebze olsun azaltması hedeflenen bu festivalde otizmli bireyler evlerinde sanki gerçek bir sahneye çıkıyormuş gibi hazırlık yaptılar. Sergiledikleri canlı performanslar aracılığıyla kendilerini ifade eden çocuklar ve gençler birbirlerini de izleyerek motive oldular. Ünlü konukların (Ufuk Yıldırım, Şenol İpek, Haluk Elvan, Gökhan Tepe, Janset Paçal ve Sinan Güleryüz) da festivale katılımıyla birlikte onların da takipçilerine ulaşılarak geniş kitlelere yayıldı. Bu sayede otizmi hiç bilmeyen kişiler de kendilerini bir anda otizm festivalinin içinde buldular. Otizmli bireylerin değişik alanlardaki yeteneklerini fark ettiler. Böylelikle toplumsal farkındalık da sağlanmış oldu.

Festivalin Final Gecesi; BJK-Kabataş Vakfı, İZOT İzmir Otizm Orkestrası ve Korusu, ODER Otizm Derneği ve Müzik Otizm işbirliğiyle 22 Mayıs 2020 Cuma akşamı 2,5 saat boyunca "izmirizot" Instagram sayfasından canlı yayında ünlü konukların ve otizmli müzisyenlerin katılımıyla gerçekleşti. Final gecesine Armağan Pekkaya (Yönetmen), Berna Sağlam Naipoğlu (İletişim ve Marka Yöneticisi), Burak Kut (Müzisyen), Celil Nalçakan (Oyuncu), Cem Arslan (Radyocu), Ergin Güngör (ODFED Otizm Dernekleri Federasyon Başkanı), Gökhan Tepe (Müzisyen), Güvenç Dağüstün (Müzisyen), Hasan Anıl Cansızoğlu (BJK Kabataş Başkanı ve Eğitim Gönüllüsü), Jessica O'Rourke Çarmıklı (Sporcu), Mehmet Turgut (Fotoğraf Sanatçısı), Özgen Zeybek (Kabataş Erkek Lisesi Müzik Öğretmeni), Sümer Ezgü (Müzisyen), Şebnem Sungur (Müzisyen) katılmıştır. Final Gecesi için farklı mesleklerden ünlü isimlerin katılımı ile de otizm farkındalığını geniş kitlelere ulaştırmak hedeflenmiştir.

İZOT Çevrimiçi Provalar

İZOT katılımcıları 2013 yılından pandemi sürecinin başladığı 2020 Mart ayına kadar yaz tatilleri ve özel durumlar dışında provalarına neredeyse her hafta düzenli bir şekilde devam etmiştir. Sıklıkla bahar dönemlerinde sahne alınan konserlerle de sürekli

bir etkileşim içinde olunmuştur. Bu durum hem otizmli katılımcıların hem de ailelerinin sosyal hayat içinde sıklıkla yer almalarını sağlamıştır.

Kovid-19 pandemi süreci ile birlikte evlerine kapanan otizmli bireyler, bu süreci anlamlandırmakta büyük zorluk yaşayıp rutinleri bozulmuştur. Okulların ve özel eğitim merkezlerinin kapanması eğitim süreçlerini de sekteye uğratmıştır. Sokağa çıkma yasaklarından muaf olmaları aileleri biraz rahatlatsa da gündelik hayatlarının değişimi beraberinde problem davranışları ortaya çıkarmış veya tetiklemiştir. Uzaktan eğitime uyum sağlamakta zorlanan çocuklar, akademik açıdan da farklı zorluklar yaşamıştır.

İZOT grubu katılımcıları özelinde düşünüldüğünde; bir anda 40 arkadaşından uzaklaşan katılımcılar bu belirsiz sürecin ne zaman sona ereceği konusunda eğitimcilere ve ailelerine; pandeminin ne zaman biteceğini ve provaların ne zaman başlayacağını sormaya başladılar. İZOT Evden Otizm Festivali'ne katılıp kendileri gibi diğer arkadaşlarının da evde olduğunu ekran karşısından gören otizmli katılımcılar süreci daha iyi anlamlandırdılar. Pandemi sürecinin uzamasıyla birlikte de provaların Zoom programı üzerinden çevrimiçi yapılmasına karar verildi.

Bu çalışmalar şu şekilde yapılmıştır: Zoom programı üzerinden başlatılan çevrimiçi provalarda, orkestra şefi belirlenen şarkıları gitar eşliğinde söyleyip kulaktan öğretim yapmayı hedeflemiştir. Katılım sağlayan otizmli bireylerin de seslerin karışmaması açısından mikrofonları kapatılarak, ekran karşısında şarkıları söylemeleri istenmiştir.

Orkestrada yer alan grup üyelerinin çalgıları ile eşlik etmeleri istense de zaman zaman sadece şarkı söyleyerek katılım sağladıkları gözlemlenmiştir. Çalgı çalarken canlı yayından çıkan sesi duymakta zorlanmaları, senkronize olmakta problem yaşamaları veya diğer orkestra üyelerinin çalgı eşliklerini duyamamaları çalgıyı çalmak yerine koro içinde şarkı söylemeyi tercih etmelerine sebep olmuş olabilir.

Katılımcılar provalarda öğrendikleri şarkıları evde tekrar ederek çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Pazartesi ve Çarşamba akşamları bir buçuk saatlik zaman dilimi içerisinde yapılan bu çalışmalara yurtdışından ve İzmir dışındaki başka illerden de katılım sağlanmıştır. Bu çalışmalara birkaç aile de pandemi sürecinde yeni öğrenmeye başladıkları çalgılarıyla katılmış ve böylece çocuklarının motivasyonunu arttırmışlardır. Gelen taleplere göre zaman zaman Zoom programı üzerinden konserler verilerek provalara katılımın disiplin altına alınması ve bir hedef belirlenmesi sağlanmıştır.

BULGULAR

Otizmli bireylerin kendilerini sözel olarak ifade etmekte zorlanmaları sosyalleşme süreçlerini zorlaştırır. Bu durum beraberinde problem davranışların ortaya çıkmasına sebep olup, otizmli çocuk sahibi olan ailelerin hayatlarını zorlaştırır. Bu kapsamda 2013 yılında kurulan İZOT İzmir Otizm Orkestrası ve Korosu; otizmli bireylerin sosyalleşme süreçlerine müzik aracılığıyla katkı sağlamaktadır. Bir grubun üyesi olma, birlikte müzik icrası yapma, İzmir içinde ve farklı şehirlerde gerçekleşen konser etkinliklerinde görev alma bu sürecin gelişimini destekler niteliktedir. Ancak Covid-19 pandemisi sürecinde İZOT'un rutin etkinliklerinin (provalar, konserler vb.) askıya alınması bütün insanlığı olduğu gibi otizmli bireyleri de olumsuz etkilemiştir. Ailelerle yapılan yarı kurgulu görüşmelerde otizmli katılımcıların pandemi sürecinde problem davranışlarının fazlalaştığı ve sosyalleşmelerinin kısıtlandığı görülmüştür.

İZOT'un Ocak 2021 – Mayıs 2021 tarihleri arasında gerçekleştirilen çevrimiçi provaları ve çevrimiçi konserlerine bakıldığında tarihlere göre katılım sayıları ve konserlerinin şu şekilde olduğu görülmüştür:

18.01.2021 - 36 kişi (3 kişi İzot Mini)

25.01.2021 - 28 kişi

01.02.2021 - 28 kişi (2 kişi İzot Mini, 1 kişi yurtdışı, 1 kişi Ordu)

08.02.2021 - 32 kişi (5 kişi İzot Mini, 2 kişi yurtdışı, 1 kişi Ordu)

15.02.2021 - 32 kişi (6 kişi İzot Mini, 2 kişi yurtdışı, 1 kişi Ordu)

22.02.2021 - 31 kişi (6 kişi İzot Mini, 1 kişi yurtdışı)

01.03.2021 - 30 kişi (4 kişi İzot Mini, 1 kişi yurtdışı)

03.03.2021 - 16 kişi (Şefika Yurga yönetiminde Ritim çalışması)

15.03.2021 - 30 kişi (3 kişi İzot Mini)

22.03.2021 - 31 kişi (5 kişi İzot Mini, 1 kişi yurtdışı, 1 kişi Ordu)

29.03.2021 - 25 kişi (5 kişi İzot Mini)

02.04.2021 - Dünya Otizm Farkındalık Günü Konseri İzmir Demokrasi Üniversitesi Çevrimiçi Konseri

05.04.2021 - Bornova Belediyesi ve Öğrenci Hemşireler Derneği Çevrimiçi Konseri. Yurtdışından otizmli bir kişi konuşmacı olarak katılmış, otizmle nasıl yaşadığını anlatmıştır.

19.04.2021 - 26 kişi (3 kişi İzot Mini)

26.04.2021 - 21 kişi (1 kişi Ordu)

03.05.2021 - 26 kişi (1 kişi yurtdışı, 1 kişi Ordu)

10.05.2021 - 28 kişi (1 kişi yurtdışı)

24.05.2021 - 25 kişi (1 kişi yurtdışı, 1 kişi Ordu)

31.05.2021 - 22 kişi (2 kişi İzot Mini, 1 kişi yurtdışı, 1 kişi Ordu)

Çevrimiçi provalara katılım sayılarına bakıldığında, ortalama 25 kişiye ulaşıldığı görülmektedir. Çalışmaların akşam saatlerinde olup evden katılım sağlanması ailelerin de provaları dinleyip çocuklarıyla birlikte şarkı söylemelerine olanak tanımıştır. Bu durum hem katılımcıların arkadaşlarını canlı yayında görmesi hem de aile içi bir etkinliğe dönüşmesi açısından sosyal bir ortam oluşturmuştur.

Yurtdışından ve İzmir dışından katılan katılımcılar, önceki dönemlerde İZOT üyesi olup İzmir'den taşınmış kişilerden oluşmaktadır. Provaların çevrimiçi yapılıyor olması uzun zaman sonra hem arkadaşlarını görmelerine hem de çalışmalara aktif olarak katılmalarına olanak sağlamıştır.

Mart ayında başlayan çevrimiçi ritim çalışmaları, teknolojik açıdan senkronizasyon problemlerinin olması sebebiyle katılımcıların dikkatini ve motivasyonunu azaltmıştır. Zoom programının bazı ritmik sesleri gürültü filtresinden geçirip yayına vermemesi ve seslerin gecikmeli bir şekilde karşı tarafa ulaşması iletişim kopukluğuna sebep olmuştur. Katılımcıların Cajon çalgısıyla provalara gelmelerinde bir süre artış görülse de teknik problemler ritim çalışmalarına olan ilgiyi azaltmıştır.

Provalara İZOT Mini grubunun davet edilmesi grup aidiyetinin sürdürülebilirliği açısından onlara pekiştireç sağlamıştır. Yaşlarının küçük olması ve bazı çocukların aşırı hareketli olması sebebiyle ekran karşısına oturmakta güçlük çekenler olsa da, düzenli katılım sağlayan İZOT Mini katılımcılarının zaman içinde ortalama 1,5 saat boyunca çalışmaları oturarak takip ettiği gözlemlenmiştir. Ailelerle yapılan görüşmelerde de olumlu geribildirimler alınmıştır.

Pandemi öncesinde bir yılda ortalama 30 konserde sahne alan İZOT katılımcıları, Mart 2020'den sonra bütün dışarı etkinliklerinden uzak kalmışlardır. İZOT Evden Otizm Festivali ile bireysel olarak ekran karşısında performans sergilemeleri ve diğer arkadaşlarının da performanslarını izlemeleri onları motive etmiştir. Listede de görüleceği üzere farklı kuruluşların ve derneklerin gerçekleştirdiği çevrimiçi etkinliklerden gelen konser talepleri olumlu karşılanmıştır. Ses senkronizasyonu yüzünden birlikte şarkı söylemede teknik problemler olacağı için katılımcılar bütün çevrimiçi konserlerde bireysel performans sergilemiştir. Koro şefinin moderatörlük yaptığı etkinliklerde katılımcılar kendi belirledikleri şarkıları söylemiş ya da çalgı performansı gerçekleştirmiştir. Bazı konserlerde İZOT'u daha iyi anlatabilmek için geçmiş konser videolarından toplu performanslar izletilmiştir.

Provalara katılan annelerin de şarkılara eşlik etmesi ve bunun kendi aralarında bir topluluğa dönüştürme istekleri sonucunda İZOT'un gönüllü eğitimcisi Emekli Müzik Öğretmeni Şefika Yurga şefliğinde Melek Anneler Korosu kuruluştur. Dolayısıyla İZOT koro ve ritm çalışmalarının dışında farklı bir günde provalar başlamıştır. Dolayısıyla evde kalınan pandemi günlerinde üç ayrı akşamda hem kendileri hem de çocukları için sosyal bir ortam oluşmuştur.

Provalara düzenli katılım sağlayan katılımcıların aileleri ile yapılan görüşmelerde; çevrimiçi prova günlerini sabırsızlıkla beklediklerini, öğrendikleri yeni şarkıları hafta boyunca tekrar ettikleri, arkadaşlarını ve eğitimcilerini düzenli olarak gördükleri için mutlu olduklarını aktardılar.

SONUÇ

Çevrimiçi yapılan provalara ve canlı yayın konserlerine düzenli katılım gösteren İZOT ve İZOT Mini üyelerinin grup aidiyeti bilincini daha çok hissettikleri görülmüştür. Uzaktan eğitimin başlamasından sonra motivasyonlarının daha çok arttığı, yeni öğretilen şarkıları ev ortamında sıklıkla dinleyerek çalışma yaptıkları ve böylelikle müzikal performanslarının arttığı sonucuna ulaşılmıştır. Arkadaşlarını ve eğitimcilerini her hafta düzenli olarak canlı yayında görmeleri, sohbet etme olanaklarının olması, kendileri gibi diğer arkadaşlarının da evlerinde olduğunu görmeleri pandemi sürecini kabullenmelerinde etkili olmuştur. Sanal ortamda arkadaşlarıyla görüşmeleri ve müzik çalışmalarının kesinti olmadan devam ediyor olmasının motivasyon açısından önemli olduğu gözlenmiştir.

KAYNAKÇA

Berrrakçay, O. (2008). "Müziğin Bir Yaygın Gelişimsel Bozukluk Tipi Olan Otizmde Ortaya Çıkan Problemli Davranışlar Üzerindeki Etkisi: Ritim Uygulaması Çerçevesinde 4 Örnek Olay", Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

Çopuroğlu, Y. C. – Mengi, A. (2014). "Toplumsal Dışlanma ve Otizm", Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 9/5 Spring.

Dominick Kc, Davis No, Lainhart J, Tager-Flusberg H, Folstein S, (2007). "Atypical Behaviors in Children With Autism and Children With a History of Language Impairment", Res Dev Disabil 28 (2),p 145–162.

Gökmen, U. (2010). "Otizm Tanısı Almış Bir Çocuğun Müziğe ve Müzik Çalışmalarına Verdiği Tepkilerin Betimlenmesi", Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Özel Eğitim Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Kınalı, G., (2003). "Zihin Engellilerde Beden, Resim, Müzik Eğitimi", A. Kulaksızoğlu (ed.), Farklı Gelişen Çocuklar, İstanbul: Epsilon Yayınları.

Sicile-Kira, C. (2004). "Autism Spectrum Disorder". New York: Perigee.

Ürfioğlu, A. (1983). Zeka Özürlü Çocuğun Hayatında Müziğin Önemi, *Uyanış Dergisi* Sayı.9, Ankara.

MIDI Teknolojisinin Sağladığı Olanaklarla Alternatif Ses Sistemlerinin Kullanımı: Sevish Örneği

The Using of Alternative Tunings via the Opportunities Providing with MIDI Technology: Sevish Model

Refikcan TAŞAR

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Teorileri Anabilim Dalı

reftasar@hacettepe.edu.tr

Özet

MIDI teknolojisinin imkânlarıyla oluşturduğu eserlerinde, küresel çapta tercih edilen 12 Eşit Tampereman ses sistemi yerine çeşitli mikrotonal ses sistemlerine yönelmesi sebebiyle Sevish, çalışmada örnek olarak değerlendirilmiştir. Çalışmada, kompozitörün Gleam ve Vidya isimli eserlerinden seçilen üç melodik kesit üzerinde analiz gerçekleştirilerek söz konusu mikrotonal ses sistemlerinin nasıl ele alındığının açığa kavuşturulması amaçlanmıştır. Gerçekleştirilen analizde, üç melodik yapıya ilişkin spektrogramlar vasıtasıyla kesitlerde kompozitör tarafından tercih edilen perdelerin yaklaşık frekans değerleri belirlenmiş ve bu değerler arasındaki matematiksel ilişkiler ortaya çıkarılmıştır. Böylece, Gleam'de kullanılan 22-EDO ve Vidya'da kullanılan 10-EDO mikrotonal ses sistemlerini ele alışında, kompozitörün izlediği yollara işaret eden bulgulara ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *MIDI Teknolojisi, Mikrotonal Ses Sistemleri, Sevish, Analiz.*

Abstract

Sevish was considered as an example in this study due to the fact that he tends to use the various microtonal tuning systems instead of 12 Equal Temperament system that was globally preferred, in his works that were created by using the MIDI technology. The purpose of this study is to elucidate how he approached the microtonal tunings by analysing the three melodic sections chosen from the composer's works called Gleam and Vidya. In the analysis, the approximate frequency values of the pitches, preferred by composer in the sections, was determined via spectrograms, related to the three melodic structures and the mathematical relationships between the frequency values of them were revealed. Thus, in the handling of the microtonal tuning systems, namely 22-EDO used in Gleam and 10-EDO used in Vidya, the findings indicating the methods that the composer follows have been reached.

Keywords: *MIDI Technology, Microtonal Tuning Systems, Sevish, Analysis.*

GİRİŞ

Bir toplumun gerek öz kaynaklarından gerekse yabancı kültürlerle etkileşiminden beslenerek meydana getirmiş olduğu müzik, toplum tarafından kabul edilen birtakım ses malzemesiyle oluşturulmaktadır. Başka bir deyişle belirli bir ses sistemi, toplumsal kültüre bağlıdır ve belirli bir müzik geleneğinin normları ve ölçütleriyle ilişkilidir (Morrison ve Fyk, 2002: 184). Ses sistemlerinin uzlaşı yoluyla standartlaşması, o toplumda kullanılan birçok çalgının standardizasyonunu da zorunlu kılmaktadır. Söz gelimi parmak delikleri olan bir üflemeli çalgı ya da sabit perdeli bir telli çalgı, standartlaşmış olan bu ses malzemelerini üretebilmek için tasarlanmakta ve bu doğrultuda akort edilmektedir. Bu durum ise bahsi geçen ve benzer sınırlara sahip çalgılar için diğer pek çok ses malzemesinin kullanımını sınırlandırmaktadır. Bunun yanı sıra sabit perdeleri olmayan çalgılar içinse entonasyon bir problem teşkil eder. Seslerin perde renklerindeki farklılıklarına ilişkin önemli bir olgu olan entonasyon, özellikle yaylı çalgı icracıları arasında yoğun ve devamlı çalışmalar gerektiren zorlayıcı bir unsurdur (Jensen ve Chung,

2017: 5). Bununla birlikte toplu icrada ortak bir uyumun yakalanması esas olduğu için sabit perdeli olsun ya da olmasın çalgıların tümü aynı ses malzemesini kullanmakta ve genellikle bu doğrultuda akort edilmektedir. Böylece toplumun uzlaştığı bir ya da birkaç ses sistemi o müzik kültüründe egemen hale gelmektedir. Bununla beraber birtakım organolojik çalışmalarla alternatif ses sistemlerinin deneyimlenebileceği çalgılar üretilse de bunların çoğaltılması, ticarî bazı sebeplerle mümkün olmadığından bu çalgılar çoğunlukla bir proje olmaktan öteye gidememişlerdir. Ancak günümüzde MIDI (Musical Instrument Digital Interface) teknolojisi, her bir kullanıcısına; çok geniş bir ses paleti üretme, düzenleme ya da sesleri kontrol etme noktasında herhangi bir enstrümanı yönlendirme olanağı sağlamaktadır (Huber, 2007: 3). Üstelik bu durum, yalnızca bir klavye ve bir bilgisayar aracılığıyla küresel standartları garanti eden bir ölçekte gerçekleşebileceğinden söz konusu olanaklara erişmek görece çok daha kolaydır (Ackerley, 2020: 35-36). Böylece MIDI teknolojisi kullanıcıları, talep ettikleri ses malzemesini talep ettikleri çalgılarda ve tınılarda duyurabilmektedirler.

Asıl ismi Sean Archibald olan Sevish (t.y), küresel çapta kullanılan 12 Eşit Tampereman (12ET) ses sistemi yerine MIDI teknolojisinin sağladığı olanaklarla alternatif ses sistemlerini tercih eden Londralı bir elektronik müzik üreticisidir. Sevish, bu yönüyle çalışmada örneklem olarak değerlendirilmiş ve onun iki eseri üzerinde söz konusu alternatif ses sistemlerinin nasıl ele alındığına dair bir analiz gerçekleştirilmiştir. Gerçekleştirilen analizde, Sevish'in (t.y) 2017 yılında yayınlanan ve içerisinde, bir oktavın eşit parçalara bölünmesi ilkesine dayanan çeşitli EDO (*equal division of the octave*) ses sistemleri, Doğal Entonasyon (*just intonation*), Bohlen-Pierce gibi birçok mikrotonal[164,165] ses sistemi tasarımları kullanılan *Harmony Hacker* albümünden *Gleam* ve *Vidya* isimli eserler temel alınmıştır.

YÖNTEM

Harmony Hacker (2017) albümünde yer alan *Gleam* ve *Vidya* eserlerinin analizinde Sevish'in resmi Youtube hesabında paylaşılan versiyonlar temel alınmış ve bu iki eser üzerinde gerçekleştiren işlemler maddeler halinde sunulmuştur:

- Elektronik müzik gibi görece yeni olan bir popüler müzik türünde mikrotonal perdelere işaret etmeleri sebebiyle üç melodik kesit seçilmiştir.
- Söz konusu üç kesitin incelenmesi noktasında rahatlık sağlamak için her bir kesit, notaya aktarılmıştır.
- Söz konusu kesitlerde var olan mikrotonal perdelerin tespiti için Sonic Visualiser programı kullanılmış ve her bir kesit için ayrı spektrogram[166] *(spectrogram*) oluşturulmuştur. Bu noktada, bir sesin oluşumunu sağlayan kaynağın titreşimine ve gerilimine bağlı olarak tek bir frekans değerinden bahsetmek mümkün olmadığından (Feng, 2012: 1-4) söz konusu kesitlerde gözlemlenen her bir perde

[164] Keisler (1978: 18), mikrotonal ses sistemi için "bir oktavdaki 12 perdeden daha fazlasıyla oluşturulan ses sistemi" tanımını yaparak burada, 12ET'deki perdelerden daha fazla perdenin olması koşulunu getirmiştir. Oysa Narushima (2018: 1), "12ET'de bulunmayan aralıkların kullanıldığı müzik" tanımıyla mikrotonal kavramı için daha kapsayıcı bir küme ortaya koymuştur. Çalışmada, Narushima'nın yapmış olduğu tanım temel alınmıştır.

[165] Ek bir bilgi olarak farklı bir stilistik etki yaratması nedeniyle elektronik dans müziğinde mikrotonal ses sistemlerin kullanılması, *xenharmonics* ya da *xen music* olarak adlandırılmaktadır (Hart, 2016: 245). Dolayısıyla Sevish'in üretmiş olduğu eserler de bu sınıflandırmaya dahildir.

[166] Kısa süreli ses alanlarını detaylı olarak çalışmaya ve uygun bir şekilde düzenlemeye olanak sağlayan, ses sinyallerinin görsel temsilidir (Boogaart ve Lienhart, 2006: 107-108).

için en sık karşılaşılan yaklaşık frekans değeri, Merkezi Limit Teoremi[167]'nden hareketle normal dağılım olarak kabul edilmiştir. Böylece kesitlerde yer alan perdelerin yaklaşık frekans değerleri belirlenmiş ve bu değerler tablolar halinde sunulmuştur.

- Perdelerin yaklaşık frekans değerlerinin belirlenmesiyle birlikte ardışık iki frekans değerinin logaritma 2 tabanında oranının alınması ve bu oranın 1200 ile çarpılması yoluyla (Dunne ve McConnell, 1999: 110) ardışık perdeler arasındaki uzaklıklar hesaplanmıştır. Ayrıca 12 Eşit Tampereman'ın (12ET) her bir ardışık perdesi arasındaki mesafenin 100¢ olması nedeniyle 12ET bir cetvel olarak değerlendirilmiş ve kesitlerdeki perdelerin 12ET'deki en yakın karşılıklarıyla aralarındaki farklar hesaplanmıştır.

ANALİZ

Sevish'in 2017 yılında yayınlamış olduğu *Harmony Hacker* albümünde yer alan *Gleam* ve *Vidya* adlı iki eserinden seçilen üç melodik kesit üzerinde gerçekleştirilen analize dair bulgular, ilgili başlıklar altında sunulmuştur:

Gleam

Sevish'in (t.y.) "ilginç inici akor yürüyüşlerine sahip olması nedeniyle dikkat çekici" olarak tanımladığı eserin 130. ve 150. saniyeleri (2:10-2:30) arasında iki kez işitilen melodik yapı, Kesit 1[168] olarak ele alınmış ve notaya aktarılmıştır. Kesit 1'in notası ve burada yer alan perdelerin yaklaşık frekans değeri, kesit için oluşturulmuş spektrogramdan elde edilen temsilî görsellerin işaretlenmesiyle Şekil 1'de sunulmuştur:

Şekil 1. Kesit 1'in notası ve perdelerinin yaklaşık frekans değerleri



Kesit 1, Do# perdesi ekseninde bir melodiye sahiptir. Bu melodiyi oluşturan perdelerin yaklaşık frekans değerleri, Şekil 1'de sunulmuş olsa da daha net bir görünümün sağlanması amacıyla bu değerler Tablo 1 üzerinde ayrıca gösterilmiştir:

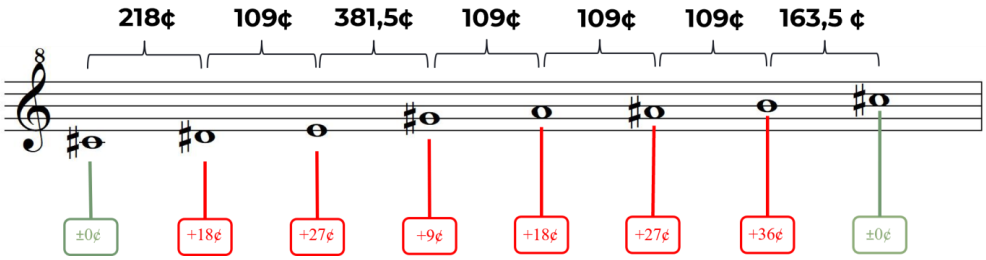
[167] Artan sayıda, tek veya çok boyutlu rastgele değişkenin olasılık dağılımlarını normal bir dağılıma yakınlaştırmak için kullanılan, olasılık teorisi enstrümanlarından biri (Fischer, 2010: 1).
[168] Okuyucuya kolaylık sağlamak amacıyla Kesit 1'in başlangıç noktasına erişim sağlayan bağlantı sunulmuştur: https://www.youtube.com/watch?v=l9wINwlgxRU&t=130s.

Tablo 1. Kesit 1'de yer alan perdelerin frekans değerleri

Perdeler	Frekans Değerleri
$Sol\#_4$	406,88 Hz.
La_4	433,35 Hz.
$La\#_4$	461,5 Hz.
Si_4	491,51 Hz.
$Do\#_5$	540,3 Hz.
$Re\#_5$	612,86 Hz.
Mi_5	652,75 Hz.
$Sol\#_5$	813,78 Hz.
La_5	866,67 Hz.

Tablo 1'de görüleceği üzere Kesit 1, dokuz perde içermektedir. Ancak, burada yer alan Sol# ve La perdelerinin farklı ses alanlarında ortaya çıkması sebebiyle kesitin yedi perdeden oluştuğu kabul edilmektedir. Burada görülen perdeler, melodinin eksen sesi olması nedeniyle Do# merkezli bir dizi oluşturacak şekilde pesten tize doğru sıralanarak notaya aktarılmış ve ardışık perdeler arasındaki uzaklık ilişkileri dizinin üstüne işlenmiştir (Şekil 2). Ayrıca bu perdeler, 12 Eşit Tampereman (12ET) ses sistemindeki[169] en yakın karşılıklarıyla kıyaslanmış ve böylece kesitte yer alan perdelerin konumunun kavranmasında bir referans sağlanması amaçlanmıştır. Buna göre, her bir perdenin 12ET'deki en yakın karşılığına göre konumu, oluşturulan dizinin altına işlenmiştir. Gerek ardışık perdeler arasındaki uzaklık ilişkileri gerekse her perdenin 12ET'deki en yakın karşılığı olan perdeyle arasındaki uzaklık ilişkisi, cent (¢) birimiyle yaklaşık olarak gösterilmiştir:

Şekil 6. Kesit 1'deki perdelerin oluşturduğu dizi, bu perdeler arasındaki uzaklık ilişkileri ve bu perdelerin 12ET'ye göre konumları



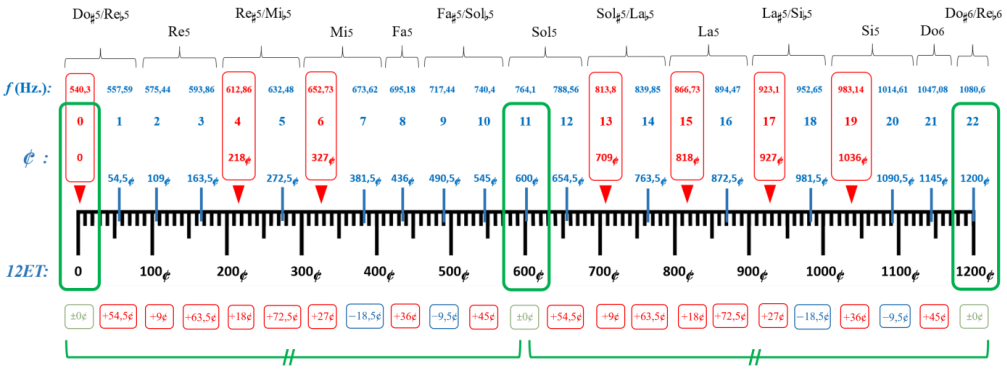
Her şeyden önce şuna değinilmelidir ki $La\#_5$, Si_5 ve $Do\#_6$ perdeleri Kesit 1'de yer almamaktadır. Ancak bir dizi oluşturabilmek için söz konusu perdeler, bir oktav aşağıdaki karşılıklarının frekans değerlerinin iki katı alınarak ilgili ses alanına taşınmıştır. Şekil 2'de görüleceği üzere yalnızca Do# perdesi, merkez perde olması nedeniyle her iki ses sistemi için de ortaktır. Ayrıca bu perde dışında kullanılan tüm perdelerin 12ET'ye kıyasla daha tiz bir konumda olduğu açıktır.

Kesit 1'de yer alan ardışık perdeler arasındaki uzaklık ilişkilerine bakıldığında ardışık perde çiftlerinden dördü arasında 109¢; Si_5 ve $Do\#_6$ arasında 163,5¢; $Do\#_5$ ve $Re\#_5$

[169] Karşılaştırma yapmak üzere oluşturulan 12ET için Kesit 1'deki melodinin merkez perdesi kabul edilen $Do\#_5$'in frekans değeri olan 540,3 Hz. temel alınmıştır.

arasında 218¢; Mi5 ve Sol#5 arasında ise 381,5¢ olmak üzere dört farklı uzaklık görülmektedir. Söz konusu uzaklıklar, en büyük ortak bölenlerinin (EBOB) 54,5 olması sebebiyle birbirleriyle matematik ilişkisine sahiptir. Başka bir deyişle 109¢ içinde iki –ki bu aralıktan dört tane bulunduğuna göre toplamda sekiz-; 163,5¢ içinde üç; 218¢ içinde dört; 381,5¢ içinde ise yedi tane 54,5¢ bulunmaktadır. Dolayısıyla *Gleam*'de kullanılan ses sistemi için her bir ardışık perde arasındaki uzaklığın 54,5¢ olması sebebiyle birbirine eşit mesafede 22 (8+3+4+7) perdenin var olduğu söylenebilir. Anlaşılan Sevish, oluşturduğu bir 22EDO ses sisteminden 7 perdeyi seçerek bir melodi tasarlamıştır. Buradan hareketle Kesit 1 için referans noktası kabul edilen 540,3 Hz. frekans değerine sahip Do#5 temel alınarak bir 22EDO ses sistemi tasarımı oluşturulmuş ve bu ses sistemi, Kesit 1'de tercih edilen perdelerin kırmızı renk ile işaretlenmesiyle birlikte aşağıda sunulmuştur (Şekil 3). Ayrıca söz konusu ses sistemindeki perdeler, her bir ardışık perdesi arasındaki uzaklığın 100¢ olması nedeniyle adeta bir cetvel şeklinde değerlendirilen 12ET'deki en yakın karşılıklarıyla kıyaslanmıştır.

Şekil 3. Kesit 1'in merkez perdesi referans alınarak oluşturulmuş 22EDO ses sistemi



Öncelikle şu belirtilmelidir ki Kesit 1 için oluşturulmuş spektrogramda elde edilen yaklaşık frekans değerleri ile aynı referans değere göre oluşturulmuş 22EDO ses sisteminde karşılaşılan frekans değerleri arasında kayda değer bir sapma görülmemiştir. Bununla birlikte 22EDO'daki perdelerin 12ET'deki en yakın karşılıklarıyla kıyaslanması sonucunda bazı aynılıklar saptanmıştır. Buna göre merkez perde ve bununla eksiltilmiş beşli bağı kuran 11. perde, 12ET'deki en yakın karşılıklarıyla aynı frekans değerine sahiptir ve bu perdeler yeşil dörtgenlerle işaretlenmiştir. Ayrıca söz konusu perdelerden başlayacak şekilde tekrarlanan bir aralık örüntüsü (±0¢, +54,5¢, +9¢, +63,5¢, +18¢, +72,5¢, +27¢, -18,5¢, +36¢, -9,5¢, +45¢) bulunmaktadır. Dolayısıyla burada, Do# ve Sol perdelerinden başlayacak şekilde birbirinin aynısı olan iki parçadan söz etmek mümkündür.

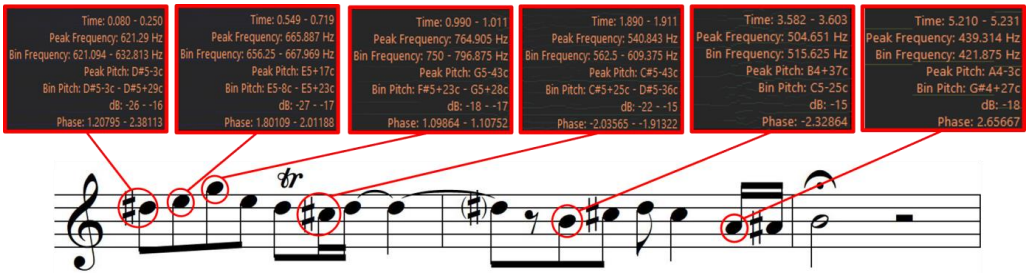
Vidya

İsmi nedeniyle Hint kültürüne gönderme yaptığı açık olan eser, Sevish'in resmi Youtube hesabında *chiptune*[170] açıklamasıyla yayınlanmıştır. Dolayısıyla Vidya'da Hint kültürünün yanı sıra video oyunu kültürüne de gönderme yapılmaktadır. Söz konusu eserde kullanılan ses sisteminin incelenmesi için iki melodik kesit (Kesit 2 ve Kesit 3) seçilmiştir. Bu seçim, aynı enstrümanın eserin farklı konumlarında benzer karakterdeki iki farklı melodiyi seslendirmesiyle ilişkili olarak gerçekleştirilmiştir. Dolayısıyla iki kesitte kullanılan ses malzemesinin tamamı, bestecinin, ses malzemesi hususunda yaptığı

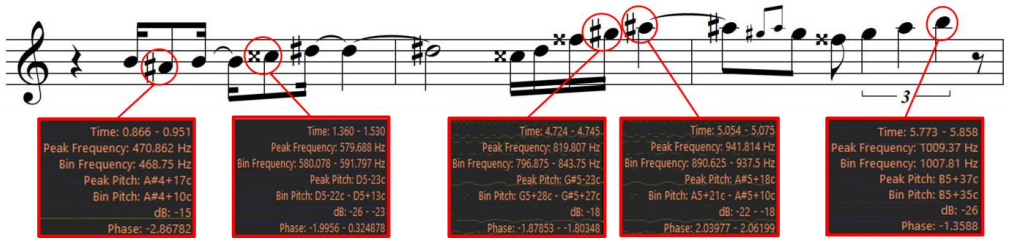
[170] *Commodore 64, Amiga, ZX Spectrum* gibi erken dönem bilgisayarların veya *Nintendo Game Boy* gibi oyun konsollarının mikroçip temelli ses donanımlarını kullanarak üretilen elektronik müzik (Márquez, 2014: 68).

tercihlerin açığa kavuşturulmasında önem arz etmektedir. Buna göre Kesit 2[171], eserin 43. ve 50. saniyeleri (0:43-0:50) arasındaki melodik yapıyla; Kesit 3[172] ise 131. ve 138. saniyeleri (2:11-2:18) arasındaki melodik yapıyla sınırlıdır. Söz konusu kesitlerin notası aşağıda sunulmuştur ve burada yer alan perdelerin yaklaşık frekans değerleri, Kesit 2 ve Kesit 3 için oluşturulmuş spektrogramlardan elde edilen temsilî görseller vasıtasıyla işaretlenmiştir (Şekil 4, Şekil 5):

Şekil 4. Kesit 2'nin notası ve perdelerinin yaklaşık frekans değerleri



Şekil 5. Kesit 3'ün notası ve perdelerinin yaklaşık frekans değerleri



Hem Kesit 1 hem de Kesit 2, Sol# perdesi eksenli melodik yapılardır. Ancak iki melodik yapı da Sol# perdesinde karar vermemektedir. Bu nedenle eser, melodik kurgusu bakımından dikkat çekici kabul edilmektedir. Kesit 1 ve Kesit 2 olarak seçilmiş melodileri oluşturan perdelerin yaklaşık frekans değerleri, Şekil 4 ve Şekil 5'te sunulmuş olsa da daha net bir görünümün sağlanması amacıyla bu değerler Tablo 2 üzerinde ayrıca gösterilmiştir:

Tablo 2. Kesit 2 ve Kesit 3'te yer alan perdelerin frekans değerleri

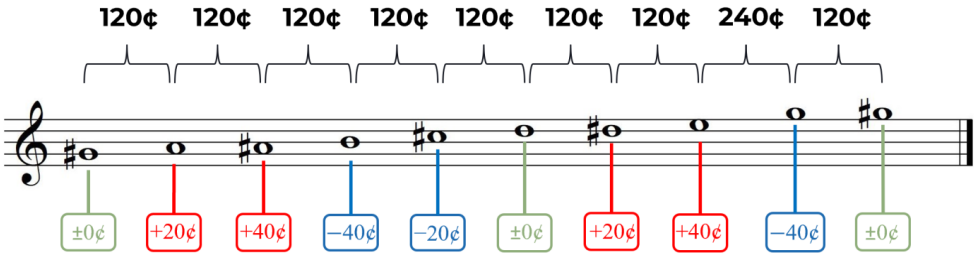
Perdeler	Frekans Değerleri
La_4	439,31 Hz.
$La\#_4$	470,86 Hz.
Si_4	504,65 Hz.
$Do\#_5$	540,84 Hz.
Re_5	579,69 Hz.
$Re\#_5$	621,29 Hz.
Mi_5	665,89 Hz.
Sol_5	764,9 Hz.
$Sol\#_5$	819,8 Hz.
$La\#_5$	941,81 Hz.
Si_5	1009,38 Hz.

[171] Okuyucuya kolaylık sağlamak amacıyla Kesit 2'nin başlangıç noktasına erişim sağlayan bağlantı sunulmuştur: https://www.youtube.com/watch?v=CPmlCcJZGZQ&t=43s.

[172] Okuyucuya kolaylık sağlamak amacıyla Kesit 3'ün başlangıç noktasına erişim sağlayan bağlantı sunulmuştur:
https://www.youtube.com/watch?v=CPmlCcJZGZQ&t=131s.

Perdelerin enarmonik isimleri dikkate alınarak oluşturulmuş Tablo 2'de görüleceği üzere Kesit 1 ve Kesit 2'deki toplam ses malzemesi, on bir perdeden ibarettir. Ancak La# ve Si perdelerinin farklı ses alanlarında ortaya çıkması sebebiyle iki kesitin toplam dokuz perdeden oluştuğu kabul edilmektedir. Burada görülen perdeler, melodilerin eksen sesi olması nedeniyle Sol# merkezli bir dizi oluşturacak şekilde pesten tize doğru sıralanarak notaya aktarılmış ve ardışık perdelerin frekans değerleri arasındaki uzaklık ilişkileri dizinin üstüne işlenmiştir (Şekil 6). Ayrıca bu perdeler, 12ET ses sistemindeki[173] en yakın karşılıklarıyla kıyaslanmış ve böylece kesitte yer alan perdelerin konumunun kavranmasında bir referans sağlanması amaçlanmıştır. Buna göre, her bir perdenin 12ET'deki en yakın karşılıklarına göre konumu, oluşturulan dizinin altına işlenmiştir. Gerek ardışık perdeler arasındaki uzaklık ilişkileri gerekse her perdenin 12ET'deki en yakın karşılığı olan perdeyle arasındaki uzaklık ilişkisi, cent (¢) birimiyle yaklaşık olarak gösterilmiştir:

Şekil 6. Kesit 2 ve Kesit 3'teki perdelerin oluşturduğu dizi, bu perdeler arasındaki uzaklık ilişkileri ve bu perdelerin 12ET'ye göre konumları



Daha önce de belirtildiği üzere merkez perde olan Sol#$_4$ perdesi, iki kesitte de bulunmamaktadır. Ancak bir dizi oluşturabilmek için Kesit 3'ün ikinci ölçüsünde karşılaşılan Sol#$_5$ perdesi, frekans değerinin yarısı alınarak bir oktav pese taşınmıştır. Şekil 6'da görüleceği üzere Sol# ve Re$_5$ perdeleri, her iki ses sisteminde de aynı frekans değerine sahipken La$_4$, La#$_4$, Re#$_5$ ve Mi$_5$ perdeleri, 12ET'deki en yakın karşılıklarına göre daha tiz; Si$_4$, Do#$_5$ ve Sol$_5$ perdeleri ise 12ET'deki en yakın karşılıklarına göre daha pestir.

Kesitlerdeki toplam ses malzemesiyle oluşturulmuş olan dizide yer alan ardışık perdeler arasındaki uzaklıkların neredeyse tamamı 120¢'ten ibaret olup yalnızca Mi$_5$ ve Sol$_5$ perdeleri arasındaki mesafe 240¢'tir. Bu iki sayının en büyük ortak böleni (EBOB) 120 olduğundan burada birbirine eşit mesafede 10 perdeden söz etmek mümkündür. Dolayısıyla Mi$_5$ ve Sol$_5$ perdeleri arasında besteci tarafından kullanılmayan ve bu iki perde arasındaki mesafeyi tam ortadan bölecek şekilde konumlanan bir perde olduğu açıktır. Buna göre "Logaritma 2 tabanındaki hangi oranın 1200 ile çarpımı, 120¢'e eşittir?" sorusunun cevabı aynı zamanda Mi$_5$ ya da Sol$_5$ perdesinin frekans değeri ile besteci tarafından kullanılmamış olan perdenin frekans değerinin oranına eşit olacaktır:

$$\log_2\left(\frac{f1}{f2}\right) \times 1200 = 120¢$$

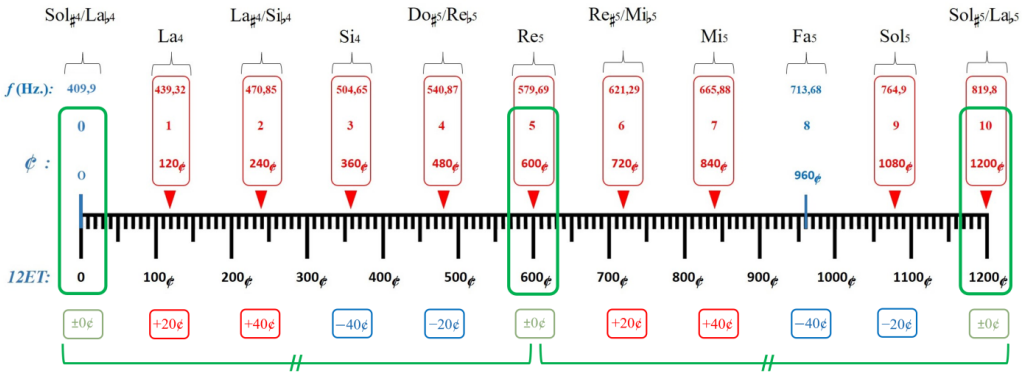
$$\log_2\left(\frac{f1}{f2}\right) = \frac{1}{10}$$

$$\left(\frac{f1}{f2}\right) = 2^{0,1} = \sqrt[10]{2} \cong 1{,}07177$$

[173] Karşılaştırma yapmak üzere oluşturulan 12ET için Kesit 2 ve Kesit 3'teki melodilerin merkez perdesi kabul edilen Sol#$_4$'ün frekans değeri olan 409,9 Hz. temel alınmıştır.

Bu aşamada, Mi_5 perdesinin frekans değerinin (665,89 Hz.) ya da Sol_5 perdesinin frekans değerinin (764,9 Hz.) denklemde yerine yazılmış ve besteci tarafından kullanılmamış olan perdenin 713,68 Hz. frekans değerine sahip Fa_5 olduğu tespit edilmiştir. Şu halde Kesit 2 ve Kesit 3'te yer alan dokuz perdeye söz konusu perdenin de eklenmesiyle Vidya'nın bir 10EDO ses sistemi tasarımı üzerine inşa edildiği anlaşılmaktadır. Buradan hareketle bu başlık altındaki kesitler için referans noktası kabul edilen 409,9 Hz. frekans değerine sahip $Sol\#_4$ perdesi temel alınarak bir 10EDO ses sistemi oluşturulmuş ve bu ses sistemi, iki kesitte tercih edilen perdelerin kırmızı renkle işaretlenmesiyle birlikte aşağıda sunulmuştur (Şekil 7). Ayrıca söz konusu ses sistemindeki perdeler, her bir ardışık perdesi arasındaki uzaklığın 100¢ olması nedeniyle adeta bir cetvel şeklinde değerlendirilen 12ET'deki en yakın karşılıklarıyla kıyaslanmıştır.

Şekil 7. Kesit 2 ve Kesit 3'ün merkez perdesi referans alınarak oluşturulmuş 10EDO ses sistemi



İlk olarak şunun belirtilmesi gerekir ki Kesit 1 için oluşturulmuş spektrogramda elde edilen yaklaşık frekans değerleri ile aynı referans değere göre oluşturulmuş 10EDO ses sisteminde karşılaşılan frekans değerleri arasında kayda değer bir sapma görülmemiştir. Bununla birlikte 10EDO'daki perdelerin 12ET'deki en yakın karşılıklarıyla kıyaslanması sonucunda bazı aynılıklar saptanmıştır. Buna göre merkez perde ve bununla eksiltilmiş beşli bağı kuran 5. perde, 12ET'deki en yakın karşılıklarıyla aynı frekans değerine sahiptir ve bu perdeler yeşil dörtgenlerle işaretlenmiştir. Ayrıca söz konusu perdelerden başlayacak şekilde tekrarlanan bir aralık örüntüsü (±0¢, +20¢, +40¢, −40¢, −20¢) bulunmaktadır. Dolayısıyla Sol# ve Re perdelerinden başlayacak şekilde birbirinin aynısı olan iki parçadan söz etmek mümkündür.

SONUÇ

Çalışmada, Sevish'in MIDI teknolojisinin sağladığı olanaklarla üretmiş olduğu *Harmony Hacker* albümünde yer alan *Gleam* ve *Vidya* isimli eserlerden seçilmiş üç kesit (Kesit 1, Kesit 2 ve Kesit 3) oluşturuldukları ses malzemeleri açısından analize tabi tutulmuştur. Ulaşılan sonuçlar; MIDI teknolojisi, söz konusu kesitlerde kullanılan ses malzemeleri ve kesitlerden bağımsız olarak ses sistemi tasarımları şeklinde üç alanda gruplanabilir.

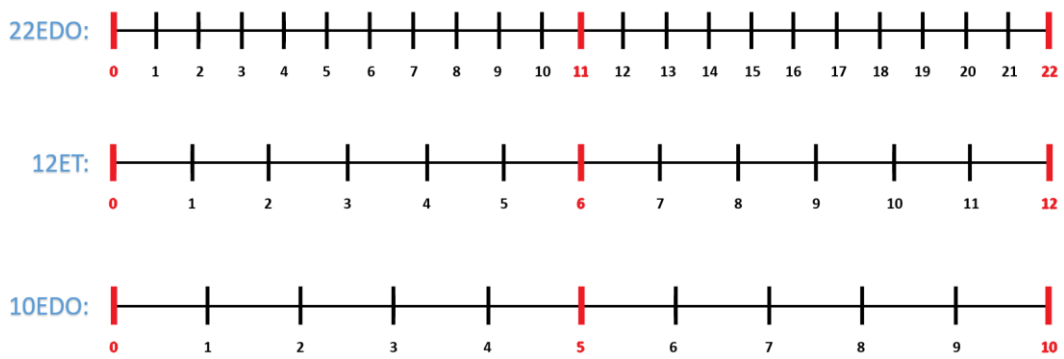
İlk olarak, bir enstrüman yaratma ve/veya onun niteliğini düzenleme konusunda oldukça etkili bir olgu olan MIDI teknolojisinin, bir perdenin frekans değerinin herhangi bir Reel sayı girdisiyle belirlenmesinde elverişli olması, söz konusu teknolojinin ses sistemi açısından "sonsuz" olanaklar sunduğuna işaret etmektedir. İkinci olarak, eserlerde kullanılan ses sistemi tasarımlarına, bu tasarımların oluşturulmasında temel alınan eksen sesler ile bu seslerin frekans değerlerine ve kesitlerde tercih edilen perdelere ilişkin

bulgular, çalışmanın sonuçları arasında değerlendirilmiştir. Örneğin *Gleam* isimli eserinde Sevish, 540,3 Hz. değere sahip Do# perdesini temel alarak bir 22Edo ses sistemi tasarımı oluşturmuş, bu sistemde yer alan 0., 4., 6., 13., 15., 17. ve 19. perdeleri kullanarak bir melodi (Kesit 1) kurgulamıştır. Bu noktada bilgi aktarımının standardizasyonu ve kolaylığı göz önünde bulundurularak iki eserden elde edilen bulgular formülleştirilmiş ve maddeler halinde sunulmuştur:

- ***Gleam:*** 22^{edo}-$Do\#_{540,3}$ (0,4,6,13,15,17,19)
- ***Vidya:*** 10^{edo}-$Sol\#_{409,9}$ (1,2,3,4,5,6,7,9,10)

Son olarak, eserlerde kullanılmış olan 10Edo ve 22Edo ses sistemlerinin 12 Eşit Tampereman (12ET) ses sistemi ile karşılaştırılmalarından birtakım sonuçlara ulaşılmıştır. Bu sonuçlar, kesitlerden ve eserlerden bağımsız bilgilere işaret etmektedir ve söz konusu üç ses sisteminin aynı referans frekans değere göre oluşturulması durumunda bu bilgiler değişmez olacaktır. Buna göre bu üç ses sisteminin karşılaştırılması yoluyla elde edilen bulgular maddeler halinde aşağıda sunulmuş ve bilgi aktarımında rahatlık sağlamak amacıyla 10Edo, 12ET ve 22Edo sistemlerinin yapısı, Şekil 8'de temsilî olarak gösterilmiştir.

Şekil 8. 10Edo, 12ET ve 22Edo ses sistemleri



- Şekil 8'de kırmızı renk ile işaretlenmiş olan perdeler üç sistem için de ortaktır. Buna göre, merkez perdeler dışında, 22Edo'daki 11. perde; 12ET'deki 6. perde ve 10Edo'daki 5. perde, aynı frekans değerine sahiptir.
- 22Edo'da merkez perde ile 11. perde; 12ET'de merkez perde ile 6. perde; 10Edo'da ise merkez perde ile 5. perde artırılmış dörtlü/eksiltilmiş beşli aralık ilişkisine sahiptir.
- Ayrıca 12ET ile karşılaştırılmaları sonucunda, 22Edo'da ilki merkez perdeden ikincisi 11. perdeden başlayacak şekilde; 10Edo'da ise ilki merkez perdeden ikincisi 5. perdeden başlayacak şekilde aralık örüntüleri saptanmıştır.

Üç maddede özetlenmiş bu bulgular ışığında, Şekil 8'de kırmızı renk ile işaretlenmiş olan perdeleri birer "sınır noktası" olarak değerlendirmek mümkündür.

KAYNAKÇA

Ackerley, B. (2020). A new kind of sound. *The New Scientist*, 246(3281), 34-37. doi: 10.1016/S0262-4079(20)30898-8

Boogaart, C. G. v. d. ve Lienhart, R. (2006, Ekim). *Audio Brush: A Tool for Computer-Assisted Smart Audio Editing*. Association for Computing Machinery (s. 115-124) içinde. New York: ACM. doi:10.1145/1178723.1178741

Dunne, E. ve McConnell, M. (1999). Pianos and Continued Fractions. *Mathematics Magazine*, 72:2, 104-115. doi: 10.1080/0025570X.1999.11996712

Feng, J. Q. (2012). Music in Terms of Science. Erişim adresi: https://arxiv.org/abs/1209.3767

Fischer, H. (2010). *History of the Central Limit Theorem: From Classical to Modern Probability Theory*. New York: Springer Science & Business Media.

Hart, A. (2016). Microtonal Tunings in Electronic Dance Music: A Survey of Precedent and Potential. *Contemporary Music Review*, 35(2), 242-262. doi: 10.1080/07494467.2016.1221635

Huber, D. M. (2007). *The MIDI Manual: A Practical Guide to MIDI in the Project Studio*. Burlington: Elsevier (Focal Press).

Jensen, H. ve Chung, M. (2017). *CelloMind: Intonation and Technique*. Chicago: Ovation Press.

Keislar, D. (1987). History and Principles of Microtonal Keyboards. *Computer Music Journal, 11(1), 18.* doi:10.2307/3680175

Márquez, I. (2014). Playing new music with old games: The chiptune subculture. *GAME, The Italian Journal of Game Studies*, 03, 67-79.

Morrison, S. ve Fyk, J. (2002). *The Science & Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning.* R. Parncutt ve G. McPherson (Ed.). Intonation (s. 183-197) içinde. New York: Oxford University Press.

Narushima, T. (2018). *Microtonality and the Tuning Systems of Erv Wilson: Mapping the Harmonic Spectrum.* New York: Routledge.

Sevish. (t.y). Erişim adresi: https://sevish.com

Sevish. (2017, 16 Kasım). Sevish - Gleam (22-tone microtonal 5/4 beat) [Video]. Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=l9wINwlgxRU&ab_channel=Sevish

Sevish. (2017, 17 Ağustos). Sevish - Vidya (10-EDO microtonal chiptune) [Video]. Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=CPmlCcJZGZQ&ab_channel=Sevish

Dijitalleşme Yoluyla Müzik Endüstrisindeki Değişim

The Change Fuelled by Digitalisation in Music Industry

Doç. Dr. Resul BAĞI

Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü

resulbagi@gmail.com

Özet

Müzik endüstrisi internet nedeniyle büyük değişikliklerle karşı karşıyadır. Bu nedenle çevrimiçi müzik teklifleri artan sayıda geniş bant bağlantıları, endüstride yaratıcı yıkım süreciyle eşdeğer olan yapısal bir değişikliği tetiklemiştir. Böyle bir değişim durumu, girişimcilik faaliyetleri için farklı alanlar yaratır. Bu değişim, girişimcilik faaliyetleri için farklı alanlar açabilir. Sektördeki geleneksel şirketler, özellikle büyük kayıt cihazı üreticileri satışlarda ve karlarda önemli kayıpları kabul etmek zorunda kalırken aynı zamanda pazarda yeni rakipler ortayı çıkmaktadır. Müzikal iktisat teorisi açısından, müzik endüstrisinin çalkantılı karakteri, yenilikçi şirketlerin ve girişimcilerin stratejik davranış kalıplarını ayrıntılı olarak analiz etmek ve böylece genel teorileri incelemek, uyarlamak ve gerekirse daha da geliştirmek için girişimcilik faaliyetleri ve girişimcilik kârı hakkında uygun bir başlangıç noktası sunar.

Müzik piyasası dijital teknoloji ve internet nedeniyle farklı bir konumlanma içerisindedir. Günümüzde dünya genelinde sayısı yaklaşık 47'yi bulan çevrimiçi müzik hizmeti veren site bulunmaktadır. Dijital müzik mağazalarında rakipler arasında başlangıç seviyesinde tekdüze bir fiyat yapısı bulunmakla beraber, son derece değişken teklif ve fiyat modelleri gözlemlenmektedir. Bu dinamik ortamda, avantajlı fiyat performans kombinasyonlarını belirlemek için mevcut çalışmada geliştirilen kavramsal yaklaşım büyük önem taşımaktadır. Giderek gelişen yeni teknolojiler sayesinde dinler kitle müziğe daha rahat erişim fırsatları yakalamaktadır. Bu durum müzik yapımcıları açısından bazı zorlukları da beraberinde getirmektedir. Müziğe internet aracılığıyla kolay erişim sağlanabiliyor olması, CD'lere olan talebin 1990'lı yıllardan günümüze kadar istikrarlı bir şekilde düşmesine neden olmaktadır. Bunun sonucunda ses endüstrisi önemli miktarda gelir ve kar düşüşü yaşamaktadır. Buna bağlı olarak da ticari dijital müzik pazarı giderek gelişme göstermektedir. Çalışmamızın odak noktalarını, yenilikçi müzik endüstrisinin gelişen teknoloji ile birlikte yeni çevre koşullarına nasıl uyum sağlayacağı, dijital müzik girişimcilerinin yeni kar elde etme yöntemlerinin neler olabileceği ve müzik endüstrisindeki girişimci kar potansiyeli için yeni başlangıç noktalarının neler olabileceği oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler*: Müzik Endüstrisi, Dijitalleşme, Değişim.*

Abstract

The Internet has brought about massive changes in music industry. Consequently, the increasing number of online music propositions and broadband connections have triggered a structural change in the industry that is equivalent to the process of creative destruction. Such process of change is likely to create different fields for entrepreneurial activities. While conventional businesses in the industry, especially major recording device manufacturers, are forced to accept serious losses in sales and profits, new competitors continue to enter the market. In terms of the theory of musical economics, the fluctuating nature of the music industry represents a good starting point on entrepreneurial activities and profit to analyse behavioural patterns of innovative companies and entrepreneurs in detail and thus study, adapt and improve general theories as necessary.

Music industry is in a process of restructuring owing to the digital technology and the Internet. There are about 47 websites worldwide that provide online music services. While there is a uniform pricing structure among digital music stores at the entry level, significantly varying

proposition and pricing models also exist. In this dynamic environment, the conceptual approach developed in this study is crucial in determining the advantageous price and performance combinations. The music audience is able to seize opportunities of easier access to music thanks to newly introduced technologies. This also brings about some challenges for music producers. As it is easier to access music through the Internet, the demand for CDs has gradually been decreasing since 1990. Hence, the audio industry has faced serious losses of income and profit. On the other hand, the commercial digital music market has been steadily growing. Our study focuses on how the innovative music industry will adapt to the new environmental conditions in the light of the developing technology and where digital music entrepreneurs should start and what methods they should adopt to achieve potential profits.

***Keywords**: Music Industry, Digitalisation, Change.*

GİRİŞ

İndirme formatı değil, kiralık müzik dağıtımı yeni bir pazar yaratıyor.

Yeni bir iletişim ve satış ortamı olarak İnternet, küresel ekonomiyi değiştirmektedir. Bu bağlamda Müzik endüstrisinde yeni pazar ve kurumsal yapıların ortaya çıkmasıyla geleneksel şirket felsefeleri ve kuralları sorgulanmaya başlanmıştır. Tüm işlem adımlarının dijitalleştirilebildiği günümüzde e-ticaretin en uç biçimini temsil eden dijital bilgi ürünleri, müzik endüstrisi alanında da büyük değişiklikleri gebe kılmıştır.

Müzik endüstrisini çevreleyen ortam, teknolojinin gelişmesi ile taş plaktan analog plaklara oradan CD'ye evrimleşmesi gibi köklü değişikliklere maruz kalmıştır. Bu bağlamda tüketiciye ulaşmanın yolu da değişime uğramıştır. Taşınabilir aygıtlar ile müzik artık her yerde ve belirli bir günlük aktivite için bir kaynak olarak kullanılabilmektedir. Yolculuklarınıza eşlik eder ve düşünce sürecinize kaynak oluşturur. Bir orkestra şefi elindeki notaları okuyarak prova yaparken, diğer kişi taşınabilir cihazından dinlediği müzik ile sonik bir eşlikten keyif alır. Günlük hayata aracılık eden müzikal deneyimler, bireylerin zaman geçirmelerine, belirli bir göreve konsantre olmalarına, anı daha keyifli hale getirmelerine vb. yardımcı olan bir kaynağı temsil ettikleri için genellikle doğası gereği olumlu olarak tasvir edilir.

Teknolojik devrimlerle beraber hayatımıza giren dijitalleşmenin, tam ve koşulsuz desteğiyle, gösterilen gayretler sonucunda, yaşanan teknolojik gelişmeler, müziği de fazlasıyla etkilemiştir. Sağlamış olduğu hareket, yayılım, çabuk bir şekilde ulaşım ve tüketim ilk başlarda hoş karşılansa da, ilerleyen zaman dilimlerinde bazı sıkıntıları beraberinde getirmiştir (Konuk, 2021: 11). Bununla birlikte, müziğe erişim, müziğin çağdaş toplumda yayılmasına ilişkin daha geniş sorunların yalnızca bir yönünü temsil eder. Frith'e (2003) göre, müziğin yayılmasının dolayımlı doğası, müzik üretiminin koşulları ile tüketim koşulları arasında artan bir kopukluk ile eş anlamlıdır. Müziğin dinlenilme biçimlerini hesaba katmak, yalnızca müzik metnine odaklanmaktan uzaklaşmayı gerektirir. Müzik eylemde tüketilir ve bireyler, tüketim pratiklerine aracılık eden belirli günlük bağlamlardaki sesleri duyar veya dinler. Müziğin metinselliği, yayılım bağlamları içinde kaynaştırılır ve anlamlandırılır. 1877'de Edison fonografı ile kaydedilmiş müziğin ortaya çıkışından bu yana, teorisyenler tarafından 'uygun' dinleme yolları tartışıla gelmiştir. Örneğin, Theodor Adorno (1990) ve Frankfurt okulundan teorisyenler, bireylerin popüler müzik dinlemekten duydukları, yüzeysel ve yabancılaştırıcı buldukları hazları eleştirdiler. Böyle bir bakış açısıyla müzik sanatı ancak doğru ortam ve bireylerin onu kabul etmesiyle aktarılabilir. Bu bağlamda, 1980'lerin başında dijital teknolojilerin ortaya çıkmasıyla başlayan teknolojik çalkantılar, müziğin yayılma koşullarının, bireylerin günlük yaşamlarındaki yeri ve rollerinin, sosyal

karşılaşmalara bağlı çeşitli mekân, zaman dolayımlarının sorgulanmasını yalnızca daha da ileri götürür. Müziğin sosyal mekânlarda ve gündelik yaşamda artan varlığı, kültürel ve teknolojik değişkenler arasındaki iç içe geçmenin bir sonucu olduğu kadar tarihsel bir süreçtir.

İnsanoğlu, 2000'lerin başında dijital dosyalarla boş Kompakt Diskler (CD'ler) üretmiş ve daha sonra çeşitli çevrimiçi indirme seçenekleri aracılığıyla ücretsiz içeriğe erişim yoluyla müziği keşfetmeye başlamıştır. Burada sembolize edilen konular yasadışı müzik indirme uygulamalarının işleyiş şeklidir. İnternetin yaygınlaşması ile birlikte CD'leri kişisel bilgisayar kullanarak kopyalama ve internetten ücretsiz olarak indirmek gibi kolaylıklar sorunları da birlikte getirmiştir. Ayrıca İPOD'lar ve cep telefonları gibi mp3 çalarların ortaya çıkmasıyla birlikte müzik elde etmenin çeşitli yolları ortaya çıkmıştır. Müzik tüketimi konuları sadece dijital teknolojilere erişimden ve yasadışı indirmeden çok daha geniştir. *Napster, Kazaa, Emule* -eşler arası uygulamalar- *veya Deezer ve Spotify* -müzik akışı hizmetleri- kullanarak, bireyler müzik içeriğine yeni erişim olanaklarından yararlanır.

İnternetin yaygınlaşmasıyla birlikte kişisel bilgisayar kullanarak CD kopyalamanın kolaylaşması ve internetten ücretsiz olarak indirilmesi gibi sorunlar da artmıştır. Ayrıca iPod ve cep telefonları gibi mp3 çalarların ortaya çıkmasıyla müzik elde etmenin çeşitli yolları vardır. Şimdiye kadar müzik, CD gibi paketlerde satılmakta idi, ancak müzik dağıtımı onu soyut bir ürün haline getirmiştir. Müzik endüstrisinin bu hızlı dönüşümü, bir yeniliğin tüm bir endüstriyi nasıl alt üst edebileceğinin ve mevcut endüstri yetkinliklerini nasıl eski hale getirebileceğinin klasik bir örneğidir. İnternet öncesi müzik endüstrisinin gücü ve etkisi büyük ölçüde fiziksel dağıtımı kontrol etme becerisine dayanıyordu. İnternet, fiziksel müzik dağıtımını giderek daha gereksiz hale getiriyor ve görevdeki büyük müzik şirketlerinin hayatta kalabilmek için kendilerini yeniden tanımlamaları gerekiyor. İnternetin yaygınlaşmaya başladığı döneme kadar müzik, kaset ve CD gibi paket ürünlerde satılmıştır. Biraz önce bahsettiğimiz aracılar sayesinde müzik dağıtımı CD'yi maddi olmayan bir ürün haline getirmiştir. Çalışmamızın amacı müzik endüstrisinde müziğin kopyalanmasının kolaylaşması ile birlikte ortaya çıkan sorunlar, bunlara karşı alınacak önlemler ve ayrıca müzik dağıtımının kolaylaşması ile birlikte paket CD'lerin ortadan kalkıp kalkmayacağı, buna karşın plak şirketlerinin gelecek stratejilerinin neler olabileceğini tespit edebilmektir. Çalışmada, iPod'lar, MP3'ler, müzik dağıtımı ve DJ kültüründen müzik telif hakkı sorunlarına kadar şu anda köklü değişiklikler geçirmekte olan müziğin çeşitli yönlerini "çok katmanlı müzik dijitalleşmesi" perspektifinden kapsamlı bir şekilde tartışılmıştır. Çalışma İnternetin müzik endüstrisi üzerindeki etkisini inceleyecek ve dijital dağıtım çağında müzik endüstrisinin durumunu sunacaktır.

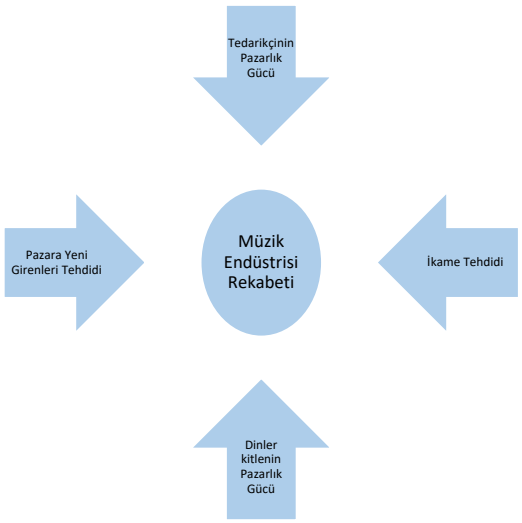
Müzik Endüstrisinde Eğilimler/Trendler

21. yüzyılın başından itibaren köklü değişimlere uğrayan müzik ortamında, geleneksel "müzik" anlayışı artık geçerliliğini yitirmiştir. Bu nedenle plak endüstrisinin CD satışlarının durgunluğundan muzdarip olduğu ve müzik telifiyle ilgili birçok sıkıntının olduğu söylenebilir. Elektronik bilgi ürünlerinin ilk kopyasının oluşturulması nispeten yüksek harcamalarla ilişkilendirilirken, yeniden üretim ve dağıtımın marjinal maliyetleri ihmal edilebilir veya sıfıra yakındır. Üretici için problem olan, bilgi ürünlerinin diğer piyasa katılımcıları tarafından hızlı, ucuz ve uyumlu bir şekilde kopyalanabilmesidir. Geleneksel yöntemlerle yapılan müzik dağıtımında ürünün kaset, plak, cd gibi farklı formatlara kopyalanması sırasında geçen zaman ve bu kopyalama maliyetinin getirdiği yük dijital dağıtımda yok olmaktadır. Azalan maliyetler ürünün

fiyatına da yansımakta ve tüketici dijital olarak satın almak istediği ürünü fiziki fiyatından % 50 ile % 70 oranında daha düşük fiyatla satın almaktadır (Kuyucu, 2013: 1387). Müzik endüstrisi müzik, ticari faaliyetler, hukuki düzenlemeler ile kişi ve kurumlar arasındaki ilişkilerden meydana gelir. Eğlence endüstrisinin bir alt dalı olarak müzik, küresel ve yerel pazarlara ulaşırken medya araçlarını ve teknolojiyi kullanır (Öztürk, 2020: 14). Geleneksel müzik pazarını plak (45, 33 ve 78 devir), kaset ve CD oluştururken; Dijital müzik pazarını bilgisayar, I-pad/Tablet, akıllı telefonlar, internet siteleri, USB taşınabilir bellek, I-Pod/MP3 çalarlar, multimedya CD ve DVD'ler oluşturmaktadır. Dijital müzik pazarının oluşturduğu dijital dağıtım modelinin yarattığı en büyük sorun korsan olmuştur. Müzik ürünleri yeni medyanın ortaya çıkarttığı dijital müzik pazarında daha farklı biçimlerde dinlenmeye başlamıştır. Bu aynı zamanda müzik ürünlerinin daha kolay kopyalanarak taşınabilmesinin de önünü açmıştır. Kolay kopyalanan ve kolay taşınabilen müzik ürünü korsanı tetiklemiş ve yasa dışı ürün arzı oluşturarak müzik endüstrisinin ekonomik anlamda kayıplar yaşamasına neden olmuştur (Kuyucu, 2013: 1388).

Müzik işinde, söz yazarı ve bestecilerin telif hakları, yönetmen (şarkıcı) ve plak şirketlerinin komşu hakları, yayın, dağıtım ve yayın gibi hakların kullanılmasına ilişkin kurallar, hak gelirlerinin tahsili ve dağıtımı yapılmıştır. Zamanla, geleneksel CD'den internete kaymaya başlamış ve plak endüstrisi müzik ortamındaki değişikliklere cevap verebilmek için interneti kullanarak müzik satmaya karar vermiştir. Bu sistem şu şekilde işlemeye başlamıştır; Plak şirketi ilk olarak ana sayfasında kendi plak şirketinin bir müzik kataloğunu yayınlar ve tüketiciler dinlemek istedikleri müziği katalogdan seçer. Ardından internet üzerinden hard diske indirip ücretini "bir şarkı ne kadar" şeklinde bildirimle öder.

Şekil 7: Müzik Endüstrisinde Rekabet



Yukarıdaki çizelge müzik endüstrisine ve onun 'girişimci dinamiklerine', yani girişimcilik faaliyetlerinin neden olduğu dinamiklere genel bir bakış sunar. Müzik sektörüne yönelik yaptığı araştırmalarla bilinen IFPI'ın 2018 tarihli Küresel Müzik Raporu'na göre, dijital teknolojilerle müzik sektöründe büyüme yaşanıyor. Yayınlanan rapora göre, müzik sektöründeki gelirler, 10 yıllık düşüşün ardından son 3 yıldır yükselişe geçti. Özelikle Spotify, Apple Music gibi online müzik akış servislerindeki 176 milyon ücretli abone, yaşanan bu büyümede büyük bir paya sahip oldu (Kesayak, 2019: 1).

Dijital müzik sektöründeki girişimcilik faaliyetlerinde spesifik girişimcilik kârı merkezi yapıyı oluşturur. Müzik endüstrisi, dijital platformda hizmet veren diğer alanlar için –sinema vb.- benzer sorunları olan diğer endüstriler için başlıca bir örnektir. 2019 yılında, küresel kayıtlı müzik gelirleri %8,2 büyüme kaydetti. Bu, küresel büyümenin art

arda beşinci yılı oldu. Birçok pazarda ve dünyanın en büyük 10 pazarının dokuzunda gelirler arttı (Url-1). İnternetteki güncel gelişmelere rağmen müzik endüstrisinde nasıl girişimci kar elde edilebileceğini ortaya çıkarmak, müzik endüstrisindeki girişimci kar potansiyeline dair ampirik kanıtları verir. Dinler kitlenin tercihlerine bağlı olarak rekabetçi ortamlar simüle edilir ve segmente özel ödeme istekliliği belirlenebilir.

Dijital müzik endüstrisinde teknolojik atılımların doğasındaki fırsatlar girişimcilik karı potansiyelinin artmasını bu bağlamda da tüketiciye –yani dinler kitleye- odaklanarak yenilikçi stratejiler ve yapılar geliştirmede önemli adımlar atılacaktır. Dijital gelirler son birkaç yılda istikrarlı bir şekilde arttı ve 2019'da %22,9'luk bir artıştan sonra artık tek başına dinleme gelirleri küresel kayıtlı müzik pazarının yarısından fazlasını (%56,1) oluşturuyor. O yılın sonunda 341 milyon kullanıcı vardı. Müzik endüstrisindeki eğilimleri, dosya değişim yazılımları ve CCD[174]'ler oluşturur. Müzik dosyaları, dosya değişim yazılımı kayıt endüstrisine yönelik tehdit CD-R ile sınırlı değildir, MP3 ses formatının ve Napster gibi dosya değişim yazılımlarının ağ üzerinde yayılması nedeniyle tüketiciler arasında yasa dışı olarak gerçekleştirilmektedir. Müzik üretimi ve ürünün dinleyenle buluşması sürecinde geçmişten bugüne hem ürünlerin hem de kullanılan araçların geçirdiği değişimin çözümlenmesiyle de tespit edilebilir. Örneğin Attali, rap müziği free caz'ın ardından, şehirde büyüyen şiddetin habercisi olarak görürken, gelişen teknolojiyle birlikte müziklere dijital formatta ulaşabilmeyi sağlayan Napster'ı da bilginin mülkiyeti için çıkacak savaşın işareti olarak ele alır (2014: 16 akt., Pehlivanlı, 2021: 15).

Dünya genelinde 1997-1998 yıllarında zirve yapmış olan cd plak satış oranları 2003 yılı itibariyle giderek düşmeye başlamıştır. Buna bağlı olarak plak perakendecileri de istikrarlı bir şekilde azalmaya başlamıştır. Bunun nedenlerinden bir tanesi pak şirketlerinin hedefi olan gençlerin sayasının giderek azalması olan demografik değişikliklerdir. Diğeri ise piyasa durgunluğu nedeniyle yeniden yapılanmadır. Plak endüstrisinin bir bütün olarak çalışan sayısını yaklaşık %30 oranında azaltmış olabileceği söylenmektedir. Ayrıca sanatçı eğitim maliyetleri ve reklam maliyetleri açısından israfı ortadan kaldırmaya çalışarak yeni müzisyenler ve yeni şarkılar yaratma konusunda temkinlidir. İnternette CD kopyalama ve dosya alışverişi, dramatik pazar daralmasının nedeni olduğuna inanılmaktadır.

Müzik endüstrisindeki girişimcinin kârı büyük ölçüde tüketicinin ödeme isteğine bağlıdır. Bu nedenle yapılacak tüm çalışmalar müşteri olarak değerlendirilebilecek dinler kitle odaklı yapılmalıdır. Endüstride lisanslı yasal müzik abonelik hizmeti sunan –eşler arası dosya paylaşım uygulaması sunan- firmaların başında *Napster, KaZaa ve Morpheus* gelmektedir. Müzik endüstrisinde *Musicnet ve Pressplay* gibi internet platformları aracılığıyla giderek daha fazla kullanılan, geleneksel dağıtım yöntemlerinden ve e-ticaretten farklılaştırılan dijital dağıtımın özellikleri bulunmaktadır.

Cep Telefonlarında Müzik Dağıtım Hizmeti ve Telif Hakkı

Kişisel bir bilgisayar söz konusu olduğunda, hizmet internet üzerindendir ve cep telefonu hizmeti, iletişim taşıyıcısının kendi ağına bağlıdır. Cep telefonu türü, hedef pazarın genellikle bir ülke ile sınırlı olması ve uygulama ve iletişim hızının kişisel bilgisayarınkinden daha düşük olması gibi bir zayıflığı içerir, ancak her zaman, her yerde müzik dinleyebilme avantajına sahiptir.

[174] 1969'da keşfedilen CCD (charged couple device) "chip"'ler sayesinde görüntüleme teknolojisinde yepyeni ve "digital" bir çığır açılmıştır. Bu "icat" 1969'da New Jersey A.B.D. 'de Bell laboratuarlarında George Smith ve Willard Boyle adlı iki anglosakson bilim adamına aittir.

Kurumlar kendi sistemini geliştirmeden kolayca ücretli müzik dağıtımına, blog yazmaya, net radyoya vb. başlayabilir. Dijital haklar yönetimi teknolojisi, yetkisiz kopyalamayı önlemek için müzik dosyalarına otomatik olarak dahil edilecek ve gelecekte, tanıtım videoları gibi video dağıtımı ve cep telefonları için dağıtım gibi içeriklerin satış işlevini güçlendirecektir. Telif hakkı yasaları 2000'lerin başında güçlendirildi, bu da dosya paylaşımının daha popüler hale gelmesini engellemedi. Aslında, yasadışı indirme açısından yenilikler, telif hakkı yasalarının gelişimine aşamalı olarak uyum sağlamıştır (Burk, 2014).

Cep telefonlarının yaygınlaşması müzik dağıtım hizmetinde de patlama yaşanmasına neden olmuştur. Cep telefonları son yıllarda en kullanışlı kişisel dijital asistanlar haline geldi. Zil seslerinin görünümü telif hakkı yönetim sistemleriyle birlikte müzik sektörü, içerik dağıtımının teknik yönlerinde ileri düzeyde bir rol oynamıştır. CD'ler elektronik bir ürünle dijitalleşmeyi ilk teşvik edenlerden biriydi. Müzik içeriği, video içeriğinden daha az miktarda veriye sahiptir, bu nedenle dijitalleştirilmesi kolaydı. Bu avantajından dolayı internete koymak kolaydır. Cep telefonları dağıtım hizmetleri için yeni bir ortam olarak ortaya çıkmıştır.

İnternet üzerinde faaliyete geçen ilk ve en ünlü MP3 paylaşım sistemi Napster'dir. Ancak dünya müzik piyasası devlerinin, telif haklarını ihlal ederek internet üzerinden MP3 dağıttığı gerekçesi ile mahkemeye verdiği Napster, kaybettiği davalar sonrasında paralı üyelik sistemine geçerek müzik şirketleri ile telif hakları sözleşmesi imzalamak zorunda kalmıştır (Gündüz, 2003: 673). Ancak ücretsiz bir müzik dağıtım işi sağlayan dosya paylaşım yazılımı ve telif hakkı gibi birçok sorun vardır. Müzik endüstrisi, bu dijital teknolojinin neden olduğu hızlı değişimlere hızla cevap vermelidir. Polifonik zil seslerinin ortaya çıkışı müzik sektörü, telif hakkı yönetim sistemi ile birlikte içerik dağıtımının teknik boyutunda ileri bir rol oynamıştır.

Gelecekte yeni müzik dağıtımını düşünürken sağlam bir telif hakkı anlayışına sahip olmak önemlidir. Şarkı yazarları tarafından yazılan müzikler sadece CD ve konserlerde değil aynı zamanda radyo, televizyon, film, reklam, notalar, oyunlar gibi çeşitli yerlerde de kullanılmaktadır. Şarkının kullanıldığı form ne olursa olsun, şarkının kullanıcısı ücretsiz olarak kullanamaz ve şarkının telif hakkına sahip olan söz yazarına telif ücreti şeklinde bir telif ücreti öder. Örneğin, bir söz yazarı tarafından yazılan ve bestelenen bir şarkı kaydedilir, single hit olursa, söz yazarı ve şarkıyı yöneten müzik yayıncısı CD satışlarından telif ücreti -kayıt hakkı telif ücreti- alır. Performanslar ve canlı yayın radyoları, müzik notaları ve dergilerde kullanım için telif hakları -yayın hakları telif hakları- vb. ödenir. Müzik telif hakkı, "şarkıyı oluşturan söz yazarına sınırlı bir süre içinde verilen münhasır hak" olarak tanımlanabilir. Söz yazarı, "münhasır hak" verilerek, yazdığı şarkıda faiz talep edebilir ve kayıtlarda, konserlerde vb. kullanıldığında bunun için ücret talep edebilir. Müzik telif hakkının amacı, motivasyonu ve kültürel gelişimi teşvik etmektir.

Şarkı yazarları tarafından yazılan bir şarkının telif hakkına sahip olması ve telif hakkı olarak korunması için şarkının yaratıcılık ve telif hakkı oluşturacak yeterli içeriğe sahip olması şart koşulmuştur. Bestecinin fiili olup olmadığına dair belirli bir yasal standart durum yoktur. Bu nedenle, bir uyuşmazlık durumunda yasal hükümlere değil, hâkimin kararına bırakılmaktadır. Bununla birlikte telif hakkı, bir şarkı yazarının metin yazılabilir bir şarkı, "yani, telif hakkı olarak korunabilen ve onu somut bir demirbaş haline getiren bir şarkı oluşturduğu anda meydana geldiği" kabul edilebilir.

Müzik Endüstrisindeki Yapısal Değişiklikler ve İnternet Teknolojisi

Teknoloji, mevcut endüstriler için yıkıcı bir yeniliktir. Bunun nedeni, ses kaynaklarının sayısallaştırılmasının, dijital nitelikleri nedeniyle kopyalama yoluyla bozulma olasılığının daha düşük olması ve yüksek hızlı toplu veri iletiminin mümkün olmasıdır. Telif hakkı kimliğini korumama özgürlüğü, kişisel mülkiyet, depolama ve kopyalama dahil olmak üzere verilerin kurcalanması -düzeltme, düzenleme, işleme- riskinin yüksek olduğu anlamına gelir. Bu nedenle, ilgili teknolojilerin yaygınlaşmasıyla müzik tüketim kalıplarında meydana gelen değişiklikler mevcut müzik endüstrisini sarsmıştır. Geçmişte, donanımın icadı önceydi ve onu takiben yeni bir yazılım endüstrisi doğdu. Ulaşım ağlarının gelişmesi ve yüksek hızlı ulaşımın ortaya çıkmasıyla birlikte turizm endüstrisi olarak adlandırılan yazılım endüstrisi hızla büyümüş ve donanımın ortaya çıkmasıyla birlikte video yazılımı pazarı tamamen çiçek açmış ve film endüstrisi ve diğer ilgili endüstriler hızla zenginleşmiş ve büyümüştür.

Müzik, uzun bir tarih boyunca yalnızca gösteriler için var olmuştur ve mekânların paylaşılmasını öngerektiren doğaçlama ve eğlenceli bir gösteriydi. Buna ek olarak, sanatçının geçim kaynağı, asil bir hobiye sahip önde gelen bir sponsorun varlığıyla mümkün olmuştur. Müzik sahipliği, müziği özel mülkiyete dönüştüren ilk büyük devrim olan Edison'un gramofonu icadıyla başlar. Bundan sonra, ses ekipmanları birbiri ardına doğmuş ve müzik keyfi artmıştır. Bu süreçte, işin önde gelen rolü bir plak şirketleri olmuştur. Plak şirketleri pakete dayalı iş modeli bağlamında münhasır kopyalama haklarını kullanmış ve müziği toplu olarak kopyalayıp kendi dağıtım ağlarına almışlardır. Bir ürün olarak plak, gerçek değeri ancak satın alıp dinlemekle anlaşılabilecek bir deneyim ürünüdür. Seri üretim nedeniyle plakların marjinal üretim maliyeti düşük olduğundan plakların nasıl verimli bir şekilde üretilip satılacağı önemlidir.

Müziğin piyasaya çıkışından bu yana dijitalleşmesinin ilerlemesiyle birlikte, 1980'lerin ikinci yarısındaki devrim, dijital müzik çağının gelişini öngörmüştür. Artık kişisel bir bilgisayarda oynanabiliyor ve kayıt cihazları yayılmaya başladı. Daha önce müzik işi –bireysel müdahale olmaksızın- vinil plaklarla planlanıyor, üretiliyor ve satılıyordu. İlgili teknolojilerin yayılması ve kayıt cihazlarının ve hizmetlerin ortaya çıkmasıyla, herkes ses kaynaklarını düşük maliyetle kullanabilir hale gelmiştir. Müzik tüketim modelinin kendisi önemli ölçüde değişmiştir. Dijital müzik çağının gelişiyle birlikte müzik tüketimi kişiselleştirildi, paylaşıldı ve çevrimiçi olarak yayıldı. Ses kaynağı, anonim bir kişi tarafından internette yayınlanır ve ses kaynağı, sayısız ücretsiz sürücü tarafından paylaşılarak ve indirilerek hızla tüm dünyaya dağıtılır. Doğal olarak, bu durum gerçek plak piyasasını da etkilemiş ve satışı durdurmuştur.

Bu bağlamda dünyanın hiçbir ülkesinde satış hacminin yıldan yıla arttığına dair bir işaret yoktur. Satışların olmamasının nedeninin yalnızca ücretsiz sitelerin temsil ettiği İnternet'ten kaynaklandığı söylenemez. Eski yayın platformlarına –kaset gibi- alternatiflere olan talep neredeyse ortadan kalkmış, ana satın alma grubu olan genç nesil için cep telefonları ile ilgili iletişim maliyetleri artmış ve satın alma kapasitesi kalmamıştır. 1980'lerden bu yana yeni müzik türlerinin az olduğu endüstrinin koşulları giderek değişmeye başlamıştır. Ancak ortalama bir insanın müzik tüketim süresi azalmak yerine artmaktadır. Plak piyasası küçülürken, müzik piyasası geniş anlamda hızla büyümektedir. Eski paket merkezli vinil plak pazarı küçüldü fakat, dijital ses kaynaklarını kullanan telif hakkı işi, çevrimiçi aktarım işi, sanatçıların canlı performansları ve müzik çalar pazarı büyümeyi arttırmıştır.

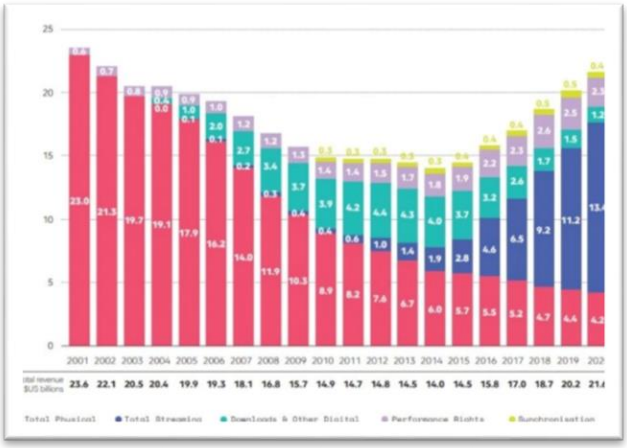
İçeriğin artan dijitalleşmesiyle birlikte müzik endüstrisinden başka hiçbir alan bu kadar doğrudan etkilenmemiştir. Kopyalanması kolaylaşan müziğin, dağıtımı arttıkça

paket CD'lerin ortadan kalkıp kalkmayacağı ve plak şirketlerinin gelecek stratejileri önemlidir.

Tüketicilerin gerçek tüketimini anlamak için öncelikle satın alma yöntemiyle harcanan para miktarı önemlidir. Hedef satın alma yöntemleri şu şekildedir; CD satın alma, DVD satın alma, indirme satın alma, canlı konser bileti satın alma gibi. Malların satın alınması gibi harcanan para miktarı da önem arz etmektedir. Bunlara ek olarak paket satışı olmayan cep telefonlarından müzik elde etme sistemi de yeni dağıtım biçimleri arasındadır. Bireylerin müzik edinme davranışını daha ayrıntılı görebilmek için, ücretli veya ücretsiz müzik iletişim yöntemlerinin gerçek kullanımı önemlidir. Müzik edinme davranışları genellikle CD satın alma/kiralama, DVD satın alma, arkadaşlardan temin etme, tanıdıktan ödünç alma, internet/video siteleri görüntüleme, -Down Load- satın alma, TV, radyo dinleme ve canlı konser bileti temin etme şeklindedir.

Dijital ses kaynağı pazarında, geçmişteki paket pazarından farklı olarak, satışlarla ilgili çeşitli maliyetler büyük ölçüde azaltılabilir. Daha önce kârlı olmadığı için dünyaya yayınlanamayan şarkılar için bile iş geliştirmek daha kolay olacaktır. Ağır dağıtım maliyetlerinin yükünü hafifletmek ve karı maksimize etmek mümkündür. Bunun nedeni, gerçek şeyi gerektiren paket işinden farklı olarak, ses kaynağının sunucuda saklanabilmesidir. Ürünü durdurmaya gerek yoktur ve ürün yelpazesi hakkında endişelenmenize gerek yoktur. Ayrıca internet ortamında genellikle mağazaya uğramayan kişiler bile birkaç tıklama ile kolayca müzik satın alabilmektedir. Pazar bazı genç yaş gruplarının satın alma gücüne güvenirken, dijital ses kaynağı pazarı çok çeşitli yaş gruplarını hedefleyebilir. Ayrıca şirketlerin biriken müşteri bilgilerini kullanarak müşterilere kendilerinin cevap verebildiğine de dikkat etmek gerekir. Bir zamanlar müşterilerle tek temas noktası olan bir müzik özel mağazasının varlığının önemi sorgulanmaktadır. Müzik plak şirketleri, müşterilerinin ihtiyaçlarını karşılayan müzikler üretip satarak iş fırsatlarını genişletebilir hale geldi.

Şekil 8: Küresel kayıtlı müzik endüstrisi gelirleri (US$ Milyon) [175]



İlk zamanlar mobil ve dijital hizmetlerin satış yapmayacağı öngörüsü mevcut olsa da, mobil müzik paketleri ses kalitesi, görsellik ve kişiye aitliği açısından oldukça tatmin edici olmuştur. Bu bağlamda pazar istikrarlı bir şekilde büyüyor ve büyümeye devam edecektir. Başta İtunes merkezli dağıtımlar ile kişilerin olmak üzere diğer dağıtımlar Baby boomer kuşağı da dahil olmak üzere tüm kuşakları etkilemiştir. Günümüzde albümler halen paket olarak satılmaya devam etse de single'ler dijital dağıtım yoluyla

[175] https://mixmag.com.tr/feature/muzik-endustrisi-2020de-yuzde-7-4-buyudu

kolaysa satın alınabilmektedir. Paket satışları düşmüş ancak dağıtım için tekli satışlar artmıştır. Evrensel müzik için günümüzde ve gelecekte tek bir hit yapmak büyük önem taşımakta mobil ve dağıtım alanları gün geçtikçe ilerlemektedir.

Müzik Endüstrisinde Kâr Potansiyeli

İktisat teorisi açısından, müzik endüstrisinin çalkantılı karakteri, yenilikçi şirketlerin ve girişimcilerin stratejik davranış kalıplarını ayrıntılı olarak analiz etmek ve böylece genel teorileri incelemek, uyarlamak ve gerekirse daha da geliştirmek için girişimcilik faaliyetleri ve girişimcilik karı hakkında uygun bir başlangıç noktası sunar.

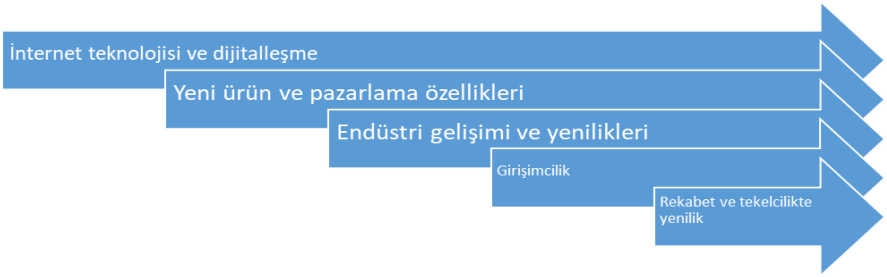
Geleneksel müzik kayıtlarına –CD'ler gibi- oranla dijital müzik kayıtları yapısal değişim ve değer zincirinin yeniden yapılandırılması açısından pazarlama araçları üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Çevrimiçi müzik teklifleri ve artan sayıda geniş bant bağlantıları, endüstride Schumpeterci bir yaratıcı yıkım[176] süreciyle eşdeğer olan yapısal bir değişikliği tetiklemiştir. Böyle bir değişim durumu, girişimcilik faaliyetleri için alan açmaya devam etmektedir. Sektördeki geleneksel şirketler, özellikle büyük kayıt cihazı üreticileri, satışlarda ve kârlarda önemli kayıpları kabul etmek zorunda kalırken, aynı zamanda pazarda yeni rakipler ortaya çıkmaktadır.

Müzik endüstrisindeki geleneksel şirketler –kayıt şirketleri dahil- internet üzerinden müzik satışından kâr elde edememiştir. Öte yandan internet üzerinden korsan kopyalar; müşteriler için cazip bir çevrimiçi müzik teklifi, yasa dışı müzik alışverişi ve müşterilere ücretsiz indirilebilecek geniş bir müzik yelpazesi de bulunan basit ve ucuz bir alternatif sunar.

Müzik alışverişinde, bu değişim durumu hem şirket uygulamaları hem de ekonomik teori için bir meydan okuma sunar. Pratik açıdan, yani müzik endüstrisi açısından zorluk, internet teknolojisi ve dijitalleşmenin neden olduğu değişikliklere hızlı ve stratejik bir şekilde tepki vermekte yatmaktadır. Müzik endüstrisinde mülkiyet hakları sorununun arka planında, sektör, satışlarda ve kârlarda önemli düşüşlerle karşı karşıyadır. İnternetin potansiyelini kullanmak ve girişimci kar elde etmek için girişimci düşünce ve eylem gereklidir.

İnternet teknolojisi ve dijitalleşme, müzik için yeni tür ürün ve pazarlama özelliklerine ve dolayısıyla sektörün yapısında değişikliklere yol açmaktadır. Bu, inovasyon rekabetinde tekel karları elde etme umuduyla girişimcilik faaliyetleri için fırsatlar yaratır. İnternet teknolojisi ve dijitalleşme, müzik için yeni tür ürün ve pazarlama özelliklerine ve dolayısıyla sektörün yapısında değişikliklere yol açmaktadır. Bu, inovasyon rekabetinde tekel karları elde etme umuduyla girişimcilik faaliyetleri için fırsatlar yaratır.

Şekil 9: Bağımsız Değişken Zinciri



[176] Schumpeter'e göre; "yaratıcı yıkımın fırtınası", ekonomik yapıyı aralıksız olarak içten devrimden geçiren, sürekli olarak eskiyi imha ederken yeniyi yaratan endüstriyel mutasyon sürecini tarif etmektedir.

Müzik endüstrisi ile ilgili yapılan çalışmaların merkezinde e-ticaret konusu ya da yeni kurulan şirketlere yönelik paragmatik yönelimli çalışmalar dikkat çekmektedir. Oysaki teorik girişimcilik temelli çalışmalar daha önemli katkılar sağlayacaktır. İnternet çağının fenomenlerini teori temelli araştırmak müzikal dinler kitlenin ilgi alanlarından toplumun müzik tercihlerine kadar pek çok konuda bilgi edinilebilecektir. Ayrıca müzik endüstrisindeki girişimcilik karı konusunun bütüncül ve teorik bir şekilde sabitlenebileceği şu anda hiçbir teorik çerçevenin olmadığı görmekteyiz.

Müzik prodüktörleri ve plak şirketleri internetin gelişmesi ve giderek güçlenen veri sıkıştırma süreçleri –MPEG iletişim biçimleri gibi- muazzam bir pazar potansiyeline sahiptir. Dijital ürünler geleneksel dağıtım kanallarına kıyasla internet satış kanalları aracılığıyla önemli miktarda lojistik ve işlem maliyetlerinden tasarruf etmeyi sağlar. 1990'lı yıllardan itibaren internet üzerinden müzik yayınlarının artması ile birlikte CD'ye olan talep istikrarlı bir şekilde düşmüş ve buna bağlı olarak da ses endüstrisi önemli derecede gelir ve kâr kaybı yaşamıştır. Ticari dijital müzik pazarının gelişimine bağlı olarak yenilikçi girişimcilerin dijital müzik pazarında kâr potansiyelini nasıl geliştirecekleri ayrı bir öneme sahiptir.

Dijital Çağa Eleştirel Bakış

Müzik endüstrisi besteciler, söz yazarları, sahnede şarkı icra eden sanatçılardan oluşan bir ağın üzerinde kurulur ve tüketicilere kayıtlı şarkıların kullanımı için lisanslı şarkıların dinler kitleye sunumudur. Bu temel yapı üç temel müzik endüstrisinin ortaya çıkmasını sağlamıştır:

- ✓ Kaydedilmiş müzik endüstrisi: Müziğin kaydedilmesine ve tüketicilere dağıtılmasına odaklanmıştır.
- ✓ Müzik lisanslama endüstrisi: İşletmelere besteler ve düzenlemeler için lisans verilmesi.
- ✓ Canlı müzik: Konserler, festivaller vb. gibi canlı eğlence üretmeye ve tanıtmaya odaklanmıştır.

İnternet öncesi müzik endüstrisinde, kayıtlı müzik içinde en büyüğü ve en çok gelir getiren albümlerdi. Geleneksel müzik endüstrisindeki hevesli sanatçı ve grupların çoğu, bir plak şirketiyle sözleşme imzalayabilmenin hayalini kurmaktaydı. Bu, kayıtlı müzik endüstrisinin müziğin dağıtımını kontrolü kaybetme korkusu ve çevrimiçi korsanlığa ciddi önlem almanın önemini arttırmıştır. Müzik endüstrisinde gelir akışı azalırken, müzik lisansı ve canlı müzikten elde edilen gelirleri arttırarak kayıtlı müzikten kaybedilen geliri telafi etmeye çalışması gerekliliği ortaya çıkmıştır. Son 25 yılda müzik lisanslamasından elde edilen gelirler, yeni ve daha aktif lisans uygulamaları nedeniyle aynı zamanda medya endüstrilerinin müzik endüstrisi ile benzer şekilde değişmesi nedeniyle iki katından fazla artmıştır. Milenyum ile birlikte fazla sayıda televizyon ve radyo kanalı, video oyunları vb internet siteleri de dahil olmak üzere pek çok satış noktaları ortaya çıkmış ve bunların müzik ihtiyaçları giderek artmıştır.

Müzik piyasası dijital teknolojiler ve internetin tüketicilerin müzikle ilişki kurmaları için yeni fırsatlar yaratması ve müzik yapımcılarına sunduğu zorluklar nedeniyle bir kargaşa içerisindedir.

Müzik teknolojilerinin dijital çağı, 1982'de Kompakt Diskin (CD) ortaya çıkmasıyla başlamıştır. Hem Phillips hem de Sony tarafından ortaklaşa üretilen ve dağıtılan format, 1978'den beri satışları düşen vinil diskin yerini almak üzere

pazarlanmıştı[177]. CD, bir dizi gelişmiş teknik özellik sağlayarak kayıtlı müzik pazarını yeniden canlandırmıştır Coleman (2003)'de bir CD dinlemenin arka plan gürültüsünü büyük ölçüde azalttığını, bunun da miksajdaki her enstrümanın yüksek ve net bir şekilde geldiği anlamına geldiğini (s. 10) belirtmiştir. CD, daha uzun çalma süresi, daha küçük boyut, parçaların programlanabilirliği ve görüntüleme, kontrol ve isteğe bağlı kullanıcı bilgileri için bir alt kod sunmaktaydı. Devrelerin entegrasyonu, oyuncuların taşınabilirliğine ve düşük üretim maliyetlerine izin verir (Polhmann, 1989: 8). CD, 1980'lerde müzik tüketim modlarında önemli değişikliklere işaret eden tek format değildi. 1984'te piyasaya sürülen Sony Walkman, kullanıcılarına yer ve zamanı yeniden uygun hale getirmelerine, işitsel ortamlarının kontrolünü yeniden kazanmalarına olanak vererek yürüyen benliğin özerkliğini etkinleştirmiştir. David (2012)'de şunları belirtmiştir: 1990'lar, arka planda da görülebileceği gibi, kayıt endüstrisi için altın çağdı. Vinilden dijital CD'lere geçiş, fiyatları ve satışları artırdı. Koleksiyonun yeniden biçimlendirilmesi sonsuza kadar süremezdi ve bu nedenle CD satışlarında bir miktar kesinti kaçınılmazdı (s. 33).

1990'ların başında, Walkman'i devralmak ve CD'leri taşınabilir bir ses taşıyıcısına dönüştürmek için Discman tanıtıldı. Formatın devam eden başarısına rağmen, müzik endüstrisi kuruluşları CD'nin yerine MiniDisc'i tanıtmaya çalıştı. 1992'de piyasaya sürülen MiniDisc**,** yaklaşık on yıllık bir varoluşta asla yakalanamadı (Coleman, 2003). Her taraftan eleştirilere maruz kalan plak endüstrisi, 1992 yılında CD satış sisteminin süresi dolmaya başladı ve piyasaya sürülmesinden iki yıl sonra, CD'ler artık plak mağazaları ve perakendeciler perakende fiyatını belirleyebiliyordu.

1990'ların başında MP3 teknolojisini geliştiren Fraunhofer Enstitüsü de MP3 çalarlar geliştirdi. 1997 yılında, ilk pratik MP3 dosyası oynatma programı olan AMP-MP3 oynatma motoru ortaya çıktı. Winamp 1998'de ücretsiz bir müzik çalar olarak sunulduğunda, dünyanın dört bir yanındaki müzik tutkunları mevcut şarkıların MP3 dosyalarını web sitelerine yüklemeye başladı. Ayrıca, MP3'leri Walkman gibi çıkarabilen dijital müzik çalarlar MP3 patlamasını teşvik etti ve 1999'da önemli bir pazar genişlemesi oldu. Bunun arka planı, MP3'lerin dağıtımını daha da geliştiren dosya değişim yazılımı "Napster" idi. 1999'da küresel kayıtlı müzik endüstrisi, neredeyse çeyrek asır süren bir büyüme dönemi yaşamıştır. Napster'ın piyasaya sürülmesinden bu yana geçen 22 yıl boyunca, müzik endüstrisi tamamen değişti ve geçtiğimiz yüzyılın çoğunda sektöre hükmeden model büyük ölçüde terk edilmiştir.

Aynı zamanda, Avrupalı araştırmacılar, dijital bir müzik dosyası içinde kodlamak için bir kompakt diskteki sesi sıkıştırdılar (Tournès, 2008: 42) ve MP3 doğdu. Napster'ın ortaya çıkmasıyla dosya paylaşımı büyük ölçüde başarılı oldu. Amerikalı bir üniversite öğrencisi olan Shawn Fanning, amcası John Fanning ve arkadaşı Shawn Parker, 1999 yılında peer-to-peer uygulaması Napster'ı geliştirdiler. 2001 itibariyle, Napster 50 milyondan fazla kullanıcı sayısına ulaşmıştır (Bergmann, 2004). Napster patlamasıyla birlikte internette müzik dağıtımını sağlayan uygulamalar ardı ardına ortaya çıkmıştır. Müzik endüstrisi kuruluşları tarafından çevrimiçi müzik paylaşımının artması ve CD satışlarının azalması arasında güçlü bir bağlantı kuruldu. Sadece mahkeme kararlarıyla pekiştirildi ve günümüzde de müzik tüketim biçimlerine bakıldığında hâkim olmaya devam etmektedir. Best (2008)'de şunları belirtmiştir: Televizyon kanalları interneti izleyici teması için bir destek ve gerçek bir araç olarak kullandılar. 2001 yılında, Amerika Birleşik Devletleri'nde CD satışlarının düştüğü söylendi. 1978'de plak satışlarının düşmeye başladığı ve kayıt endüstrisinin yeni teknoloji kaset kasetlerini ve ilk video

[177] Bkz. Coleman, 2003; David, 2012; Tournès, 2008.

oyunlarını suçladığı gibi, 2000'lerde endüstri diğer faktörlerin yanı sıra interneti suçladı (s. 100).

Müzik endüstrisinde 2000 yılından sonra fiziki satışlarda azalma görülürken herkes 'sektör bitiyor mu?' sorusunu gündeme getirmiştir. Fiziki satışların azalması, müziğin korsan olarak dijital tüketilmesi endüstriyi yeni arayışlarla yönlendirmiştir. 2003 yılında Apple'ın dahi yöneticisi Steve Jobs iTunes adlı dijital müzik platformunu hizmete açarak müzik endüstrisinde devrim niteliğinde bir yenilik yapmıştır. iTunes korsan olarak bedava tüketilen dijital müzik ürünlerinin resmi bir biçimde, para karşılığında satılarak dijital müzik endüstrisinin oluşmasına öncülük etmiştir (Kuyucu, 2013: 1383). Bilgisayar üreticisi Apple'nin başarılı bir şekilde pazara girmesi ile birlikte çok sayıda yeni sağlayıcı dijital pazara girmiştir. Günümüzde dünya genelinde dijital müzik dağıtım mağazaları şu şekildedir;

iTunes ve Apple Music, Spotify, Tidal, YouTube Music, Amazon Music, Deezer, Napster, MusicTime, iHeartRadio, MediaNet, VerveLife, Gracenote, Shazam, 7dijital, KKBOX, Anghami, Spinlet, Neurotic Medya, Yandex Müzik, TargetMusic, Claromúsica, Zvooq, JioSaavn, 8Tracks, Q.SIC, Kuack, Pandora, Boomplay Music, PlayNetwork, TouchTunes, Music Island, Tencent, TikTok, JOOX, NetEase Cloud Music, TIMMUSIC, Soundtrack Your Brand, BOOM, Zed+, Resso, Gaana, Hungama Music, Wynk, Triller. Roxio yazılım şirketine ait olan "Napster" markası bu alandaki ilk şirkettir. İlk yıllarda rakipler arasında oldukça tek düze bir fiyat yapısına sahip başlangıç aşamasından sonra günümüzde sonra derece değişen teklif ve fiyat modelleri gözlemlenebilir.

Dijital müzik endüstrisi literatürü genellikle iTunes'un piyasaya girmesi ile başlar. Müzik teknolojileri açısından en önemli ticari girişim şüphesiz Apple teknoloji şirketinin yatırımlarıdır. Apple 2001'de mp3 çalmaya yarayan ipod'u ve 2003'de ise iTunes'u piyasaya sürer. Steve Jobs ve Apple şirketi, müzik şirketlerinden önce davranarak dijital müzik dinleyicisi için tamamen yasal bir uygulama geliştirmişlerdir. Dijital müzik endüstrisi 2003 yılında doğmuş ve 2013 yılına kadar geçen on yıllık süreç içinde büyüme göstermiştir. Bu büyüme yeni medya ile müzik endüstrisinin ortak paydada buluşarak geleneksel müzik ekonomisinin dijital müzik ekonomisine dönüşünü sağlamıştır (Kuyucu, 2013: 1384). Sony BMG müzik başkanı Thomas Hesse, 2003 ile 2007 yılları arasındaki dönemi 'bir endüstrinin yeniden keşfedilmesi' olarak yorumlar. Bu dönemde dijital müzik endüstrisi dendiğinde akıllara reklam destekli online hizmetler, taşınabilir dijital cihazlar ve Myspace gelmektedir (Öztürk, 2020: 15).

Türkiye'de Müziğin Dijitalleşmesi

Türkiye'de online müzik dinleme yasal olarak 2013 yılı itibariyle müzik pazarını hareketlendirmiştir. Bu bağlamda Türkiye pazarına *Deezer, Soundc-loud, Spotifty ve Apple Music gibi* global şirketler de girmişlerdir. Spotify, 79 ülkede 217 milyondan fazla kullanıcıya sahiptir. 50 milyondan fazla şarkıyı ücretsiz dinleme olanağı sunan ve yaklaşık 100 milyon Premium üyesi bulunan Spotify Premium ile offline mod, Spotify Connect ve reklamsız müzik dinleme gibi özellikleri bulunmaktadır (Yeniova, 2019: 1).

Güçlü müzik teknoloji şirketlerinden iTunes 2012'de ve Spotify ile Deezer 2013'de Türkiye piyasasına girmişlerdir. Bu tarihlere kadar yalnızca Fizy, Turkcell Müzik, Tttnet Müzik gibi yerli dijital müzik servisleri hizmet vermiştir. Operatörler, dijital müzik servis sağlayıcıları, cep telefonu üreticileri, plak şirketleri ve yayıncılar, internet servis sağlayıcıları dijital müzik endüstrisinin potansiyel işbirlikçileridir (Öztürk, 2020: 14). Deezer, HiFi müzik kalitesinde dinleme seçeneği ile dünya genelinde 14 milyon kullanıcıya sahiptir. Deezer HiFi'nin 36 milyon parçalık kütüphanesinin bölgede

erişilebilir olması, müşterilerimize ve bölgede sayıları giderek artan müzikseverlere müzik dinleme deneyimi sunuyor" diyor (Yeniova, 2019: 1). Deezer'ın verilerine göre Türkiye'de dijitalden müzik dinleme oranı %18 artmış, cep telefonlarının yanı sıra ev içi ses sistemlerine ilgi artmıştır. Müzik servisleri küratörlürinin hazırladığı hazır listelerden en çok rahatlatıcı müzikler, spor egzersizleri için hazırlanmış hızlı tempoda müzikler ve mutlu şarkılar dinlenilmiştir (Öztürk, 2020: 17). Youtube reklam olmaksızın ve internet olmadan Premium müzik hizmetiyle rekabete katılmıştır. Üç aylık deneme süresi boyunca ücretsiz olan platform, arka planda oynatma ve video indirme seçeneğine sahip. YouTube Music, kullanıcı deneyimini üst seviyeye taşımak için yapay zeka ve makine öğrenimi gibi teknolojileri etkin bir şekilde kullanmaya çalışıyor (Yeniova, 2019: 1). Uluslararası yabancı şirketlerin yanı sıra Turkcell'e bağlı 35 milyondan fazla içeriği ile fizy ve Türk Telekom'a bağlı Premium abonelerine sınırsız içerik sunabilen Muud online müzik pazarında yer almıştır.

Şekil 10: 2019 Yılı fiyat uygulamaları (Url-2)



Aylık sabit olarak para kazandıran temel hizmet müzik ve müzik videoları akışıdır. Dosya indirmeleri için, tescilli hizmetlerin yanı sıra kiralama hizmetleri de sunulmaktadır. Yani her ay sabit bir meblağ ödeyerek –aylık sabit miktarda gelir elde edilebilen- çok çeşitli cihazlar için kullanılmasına izin verilir ve neredeyse sahip olmaya benzer bir hizmet gerçekleştirir. Tabii ki, sabit miktarlı bir hizmet de var -her şarkı için ayrı bir gelir getirisi olan- ve ayrıca kiralama ve mülkiyeti karıştıran bir plan da vardır. Ancak, hizmetlerde belirli kısıtlamalar vardır. Ana hizmet, kişilere yönelik sabit ücretli hizmetler olduğundan, kullanılabilecek cep telefonu sayısı bir ile sınırlıdır. Öte yandan, oyuncularla ilgili olarak, onları büyük yerli ve yabancı üreticilerin çoğu modeliyle son derece uyumlu hale getiren kullanıcı dostu bir strateji benimsenmiştir. Kişisel bilgisayar hizmetleri için ücretsiz dosyalar kullanılmaktadır ve şirket cep telefonları için kullanılmaktadır.

SONUÇ

Elektronik bilgi ürünlerinin ilk kopyasının oluşturulması nispeten yüksek harcamalarla ilişkilendirilirken, yeniden üretim ve dağıtımın marjinal maliyetleri ihmal edilebilir veya sıfıra yakındır. Üretici için sorun, bilgi ürünlerinin diğer piyasa katılımcıları tarafından hızlı, ucuz ve uyumlu bir şekilde kopyalanabilmesidir. Dijital bilgi ürünlerinin pazarlanması için değişen çerçeve koşulları, müzik endüstrisinin arka planını oluşturur. Dijitalleşen dünyada müzik endüstrisinin girişimcilerinin inovasyon

potansiyelini kullanmaları, iş süreçlerini ve pazarlama için merkezi olan yeni ürün özelliklerini hesaba katacak şekilde geleceğe dair tasarımlarını yapmaları önemlidir.

Son yıllara kadar müzik satışları geleneksel olarak paket satışlara odaklanmıştı. Fakat internetin yaygınlaşması ve teknolojik gelişmelerle birlikte satışlar azalmaya başlamıştır. CD'lerin en önemli alıcıları olan gençlerin giderek dijital dinleme alanlarına yönelmesi, aynı zamanda kişisel bilgisayar kullanarak CD-R'ye müzik kopyalamak ve MP3, Napster ve Winnie gibi P2P teknolojisi ile dosyaları kopyalamak oldukça kolaylaşmıştır. Bu bağlamda internetin yaygınlaşması ile birlikte müzik de ambalajlamadan dijital dağıtıma kaymıştır.

Müzik tüketiminin dijital çağı bağlamını, müziğe erişmek ve dinlemek için etkileşime giren çeşitli teknolojileri ve müzik zevkinin anlatılarını dikkate alarak 'müzik beğenisi' kavramını tespit edebilmek ayrı bir önem taşımaktadır. Dünyada internetin gelişmesi ve bağlantı hızının artması ile birlikte en önemli değişimlerden biri de müzik alanında yaşanmıştır. Müzik hizmetinin online kanallara taşınması ile yeni uygulamalar ve özelliklerle hızlı şekilde yayılmıştır. Online müzik hizmeti veren şirketlerin sunduğu premium abonelikler de giderek artmaktadır. Online kanallara taşınan müzik hizmeti gelirler içindeki payını gün geçtikçe artırmaktadır. Ücretli premium üyelik sayısı artarken, müzik platformları arasındaki rekabet kızışmaya devam etmektedir.

Çevrimiçi dağıtım pazarı küçülmedi fakat kullanıcıların tercihleri çeşitlenmeye başladı. Günümüzde sadece indirme formatında sağlanan geleneksel müzik dağıtımı değil, aynı zamanda kiralama formatındaki müzik dağıtımı da izlenme sürelisini belirleyen yeni bir pazar oluşturmuştur. Bunların yanı sıra yasadışı dağıtım, kiralama ve zil sesleri gibi imkânlar ile günümüz müziklerinin keyfini artık CD almadan da çıkarmak mümkün. CD'ler artık müzik dinlemek için değil, koleksiyonlar için kullanılmaktadır. Gelecekte, yasadışı dağıtımın yanı sıra, evde medyayı kopyalamak ve kişisel kullanım için kullanmak bile yasadışı olarak kabul edilebilir ve para cezasına çarptırılabilir. Günümüzde sadece indirme formatında sağlanan geleneksel müzik dağıtımı değil, aynı zamanda kiralama formatındaki müzik dağıtımı da dinleme süresini belirleyen yeni bir pazar oluşturmuştur.

Müziği sadece dağıtım amaçlı satmanın yanı sıra, paket halinde satın almak isteyen tüketiciler, internet üzerinden online sipariş şeklinde ambalajlı CD satın alabilmektedir. Cep telefonlarının yaygınlaşmasıyla birlikte cep telefonlarından müzik dinleyebilen modellerin sayısı ve dağıtım yoluyla kolayca müzik satın alan kişilerin sayısı artmakta ancak her plak şirketinin tahmin ettiği gibi CD'lerin satışı hala devam etmektedir. Gelecekte de devam etmesi beklenmektedir.

Müziğe demokratik erişim vaatlerinin ötesinde, telif hakları, ekonomik sermaye ve müziğe çevrimiçi ücretsiz erişim için gereken beceriler ve müzisyenler için ekonomik ücret ile ilgili sorunların ortaya çıkması, teknolojinin ütopik olanaklarıyla çelişmektedir. Başka bir deyişle, İnternet üzerinde bir dizi uygulamanın ortaya çıkışı, kültürel eğilimlerin süreklilik biçimleri kadar kesintiye uğraması biçimleriyle de sonuçlanmıştır.

Geriye dönüp bakıldığında, CD'nin nitelikleri (ses ve kullanım kolaylığı açısından) düşüşüne katkıda bulunmuştur. Format, dijital müzik dosyalarını doğurmuş ve onun yerini almıştır. Buna karşılık, dijital müzik dosyalarına ve özellikle MP3'lere, muazzam yayılmalarını sağlayan bir dizi medya ve teknoloji eşlik etti. Düşen satışlardan yalnızca dosya paylaşımları sorumlu tutulamaz. Dijital kayıt ve MP3 sıkıştırma, kayıt endüstrisinde gelişirken, dosya paylaşım sistemlerinde yeniden uygulanmaları ile önemi değişti. MPEG gibi giderek daha verimli hale gelen veri sıkıştırma yöntemlerinden ve

iletim biçimlerinden esinlenen bilgi ürünü üreticileri -özellikle müzik endüstrisi-, özellikle İnternet'in artan yaygınlığından ve kullanılabilirliğinden yararlanmak zorunda kalmıştır.

Günümüzde endüstrinin müzik dağıtımı, güvenilirlik ve faturalandırma açısından her şirket için sunucu merkezli bir sistem kullanıyor. Ancak bazı ticari hizmetlerde, kimlik doğrulama teknolojisinden yararlanılarak yalnızca hak sahibi tarafından onaylananları dağıtmak mümkündür ve telif hakkı ihlali sorunu çözülmeye çalışılmaktadır.

KAYNAKÇA

Adorno, T. (1990) 'On Popular Music' in S. Frith and A. Goodwin (eds.) On Record, London: Routledge.

Bergmann, F. (2004) Napster and the Music Industry, Project/Open, Version 1.4, http://www.fraber.de/gem/Napster%20and%20the%20Music%20Industry%20010617.pdf, Erişim Tarihi 20 Ağustos 2021.

Best, C. (2008) The Politics of Caribbean Cyberculture. New York: Palgrave Macmillan.

Burk, D. L. (2014) 'Copyright and the Architecture of Digital Delivery', First Monday, UC Irvine School of Law Research Paper No. 57

Coleman, M. (2003) Playback: From the Victrola to MP3, 100 Years of Music, Machines and Money (Cambridge, MA: Da Capo Press).

David, M (2012) Peer- to- Peer and the Music Industry: The Criminalizing of Sharing London: Sage.

Frith, S. (2003) 'Music and Everyday Life' in M. Clayton, T. Herbert and R. Middleton (eds.) The Cultural Study of Music (New York: Routledge).

Gündüz, U. (2003) Sanal Müzik Çarşısı: MP3 Müzik Endüstrisine Dijital Bir Saldırı mı Yoksa Özgürlük Mü? İstanbul İletişim Fakültesi Dergisi sayı: 16.

Kesayak, B. "Dijitalleşme müzik sektörünü nasıl etkiliyor? https://www.hurriyet.com.tr/teknoloji/dijitallesme-muzik-sektorunu-nasil-etkiliyor-41155795 Erişim Tarihi: 20.08.2021

Konuk, E. (2020) Dijital Teknoloji Çağında Müzik: Postmodern Dönüşüm Analizi. İstanbul Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkla ilişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Kuyucu, M. (2013) Yeni Medya ve Dijital Müzik: Yeni Medyanın Müziğin Ekonomik Yapısına Etkisi. Book of Proceedings International Symposium on Language and Communication: Exploring Novelties June 17-19, Izmir, Turkey.

Öztürk, T. A. (2020) Dijital Müzik Endüstrisini Gelecekte Neler Bekliyor? TRT Bir Dünya Müzik Dergisi,

Pehlivanlı, K. Y. (2021) 1980'li Yıllar Türkiye'sinde Alternatif Bir Kültürel Deneyim: Çekirdek Sanat Evi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilimdalı Yüksek Lisans Tezi.

Polhmann, T. (1989) The Compact Disc: A Handbook of Theory and Use, Oxford: Oxford University Press.

Tournès, L. (2008) Du Phonographe au MP3. Une Histoire de la Musique Enregistrée XIXe– XXI Siècle (Paris: Autrement).

Url-1 https://www.ifpi.org/our-industry/industry-data/

Url- 2 https://www.ekonomist.com.tr/teknoloji/online-muzikte-rekabet-kizisiyor.html

Yeniova, G. (2019) Online Müzikte Rekabet Kızışıyor. Ekonomist Gazetesi. https://www.ekonomist.com.tr/teknoloji/online-muzikte-rekabet-kizisiyor.html

Türk Müziği Usûlleri Öğretiminde Dijital Öğretim Materyali Kullanımı

Use of Digital Materials in Teaching of Rhythm in Turkish Music

Dr. Öğrt. Üyesi Sadettin Volkan KOPAR

Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı

volkan.kopar@gmail.com

Özet

Türk müziği eserlerinin hocadan öğrenciye meşk sistemi ile öğretildiği dönemlerden bu yana eserlerin güftesi ve melodisi ile ilişkisi sebebiyle hafızaya kaydedici ve hatırlatıcı rolünü üstlenen usûller, Türk müziği icra ve eğimi alanında çok önemli bir yere sahiptir. Türk müziği eğitiminin vazgeçilmez unsurlarından biri olan usûller, ellerle dize vurarak ve Türk müziği geleneksel vurmalı çalgılar uygulamaları ile öğretilmektedir. Günümüzde online eğitimin yaygınlaşması, yüz yüze eğitimde destekleyici bir unsur olarak dijital materyal kullanımının artması, usûl eğitiminde de bu yaklaşımın gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Bu çalışmada, Türk müziği usûllerinin kudüm ve dize vurarak yapılan usûl uygulamalarına ilişkin dijital öğretim materyalllerinin yanı sıra usûl vurarak eser öğrenimini kolaylaştıracak dijital öğretim materyalleri gösterilmiştir. Ana kalıp ve velveleleriyle yapılan kudüm uygulamaları ile dize vurularak yapılan uygulamaların kaydedildiği usûl videolarına usûl gösterim şemaları eklenmiş, darpların vuruşları ile birlikte usûl notaları renklendirilerek darpların kolay bir şekilde takip edilmesi ve gösterilmesi sağlanmıştır. Benzer uygulama usûl vurarak eser öğretimi için yapılan dijital çalışmada da yapılmış, solfej edilen eser notaları ile birlikte dize vurularak yapılan uygulamadaki usûl notaları eş zamanlı olarak renklendirilerek öğretim kolaylığı amaçlanmıştır.

Abstract

Uṣūls (Rhytmic Modes) have a very important role in the fields of performance and education of Turkish Music since the periods in which the Turkish Music pieces had been taught from teacher to student with the system of mashq with assuming a role of as a reminder and memorized due to its connection with lyrics and melody of the pieces. Uṣūls are taught by striking knees with hands and with practices by traditional Turkish music percussion instruments and it is an inseparable subject in Turkish Music education. Increase in online education and the use of digital materials as a supportive factor in face-to-face education revealed the necessity of this approach in education on uṣūl. In this study, digital teaching materials that will facilitate the learning of musical pieces by striking the Turkish Music uṣūls as well as with practices of uṣūl implementations by qudūm and striking knees are shown. Practices performed by striking the knees were recorded with qudūm applications made with the main structures and velveles, along with uṣūl demonstration schemes were added to the method videos and the beats were colored together with the beats of strikes, allowing for easy follow-up and demonstration of the strikes. A similar application was also made in the digital study for the teaching of works by striking uṣūls, and the notes for uṣūls in the practice performed by striking the knees together with the solfege notes were colored simultaneously, in order to facilitate teaching.

GİRİŞ

Genel anlamda öğretim, öğrenmeyi oluşturmak üzere bilgi ve çevrenin düzenlenmesidir. Çevre yalnızca öğretimin olduğu yeri değil, aynı zamanda bilgileri aktarmada ve öğrencinin çalışmasına yön vermede gerekli yöntemleri, teknikleri ve araç-gereçleri de içerir. Öğrenmenin belli bir amaç doğrultusunda başlatılması, yönlendirilmesi, kolaylaştırılması ve gerçekleştirilmesi sürecine öğretim denilebilir. (Kaya, 2006: 4) Dijital, verilerin bir ekran üzerinde elektronik olarak gösterilmesi, materyal ise, yazılı, sözlü, görüntülü kaydedilmiş her türlü belge anlamına gelmektedir. (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, 2019) Öğretim materyalleri ise, öğretme ortamlarında

görev alanların soyut kavramları somutlaştırmak ve öğretimi daha etkili bir şekilde gerçekleştirmek için kullandıkları araçlardır. (Gürbüz, 2006: 59) Öğretim materyalleri, öğrenme süreci içerisinde öğretmen tarafından değişik ortamlarda öğrencilere sunulan araçlardır. Bu araçlar; basılı materyaller, fotoğraflar, maketler gibi ilk bakışta anlaşılabilir nesneler olabileceği gibi içeriğine erişmek için daha yüksek teknolojiye gereksinim duyan videolar, CD'ler, internet sayfaları ve çeşitli yazılımlar da olabilir. (Kaya, 2006: 26)

Dijital öğrenim ortamlarında öğrenmeyi sağlamak için kullanılan dijital öğretim materyalleri, öğretime yönelik olarak elektronik ortamda üretilen içeriklerdir. Bu elektronik içerikler, öğretim programına uygun çoklu ortam araçları ile desteklenmiş, senkron ve asenkron olarak planlanan dersleri destekleyen bilgisayar tabanlı materyallerdir.

Dijital öğretim materyalleri içerisinde değerlendirilen öğretim yazılımları, bilgisayar destekli öğretimi gerçekleştirmek amacıyla hazırlanmış öğretim materyalleridir. Öğretilecek konuların bilgisayar programlama dillerinden, yazarlık araçlarından ya da yazarlık dillerinden yararlanılarak, öğretim amacıyla bilgisayarda hazırlanan öğretim materyallerine öğretim yazılımları denilmektedir. (Kazu ve Yavuzalp 2008: 113)

Öğretim yazılımlarının öğretim boyutuna katkılarından bazıları şöyle sıralanabilir;

- Çoklu öğretim ortamı hazırlamaya yardımcı olur.
- Öğrencilerin öğrenme esnasında bir bölümü tekrar etmelerine olanak tanıyarak bireysel ihtiyaçlarını karşılar.
- Öğrencilerin dikkatlerini çeker, motive eder ve hatırlamalarını kolaylaştırır.
- Soyut nesneleri çocuklar için somutlaştırarak öğrenmelerini kolaylaştırır.
- Öğretim zamanından tasarruf sağlar. Öğretim zamanını öğrenci belirleyebilir.
- Tehlikeli olabilecek ortamlar simülasyon sayesinde güvenli olarak gözlemlenebilir.
- Tekrar ve uygulamalar sayesinde kalıcılık sağlanır. (Akt. Kazu ve Yavuzalp, 2008: 113)

Günümüzde teknolojinin sunduğu imkânlar sayesinde ders kitapları ve öğretmenin haricinde çok ortamlı öğrenme mümkün olabilmektedir.

Materyallerin sayıları ve çeşitleri, teknolojinin gelişimine göre sürekli artmaktadır. Teknolojinin günümüzde sağladığı olanaklarla birkaç materyalin birlikte kullanılabildiği çoklu ortamlar, öğretme ve öğrenme sürecine önemli katkılar sağlamaktadır. (Yaşar ve Güntekin, 2006: 288)

Son yıllarda İletişim teknolojilerinde ortaya çıkan gelişmeler, teknoloji cihazlarının kullanımının yaygınlaşması eğitimde yeni yaklaşımların ortaya çıkmasını zorunlu hale getirmiştir.

Birim değerleri birbirine eşit veya eşit olmayan vuruşlardan (darplardan) oluşan kalıplaşmış ölçü olarak tanımlanan usuller, Türk müziği nazariyatının makamlarla birlikte iki temel unsurundan biridir ve Türk müziği eğitim ve öğretiminde oldukça önemli bir yere sahiptir.(Kopar ve Kutlu, 2021: 1) Türk müziği usûllerinin öğretimine yönelik olarak son dönemlerde yapılan bazı dijital uygulamalara bakıldığında, genel olarak usûl darplarının usûl şeması ile seslendirilerek gösterildiği robotik kodlamalarla karşılaşılmaktadır. Usûl derslerinde yapılan uygulamalara bakıldığında ise bu tür gösterimlerin dışında, usûl öğretimini daha etkin bir hale getirmek için derste yapılan

uygulamalara benzer dijital öğretim materyallerinin hazırlanması gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Usûl öğretimi ile ilgili işitsel, görsel ve çalma uygulamalarının tek bir dijital materyal ile sunulması, öğrenimi daha anlaşılır ve verimli bir hale getirmektedir.

Müzik Öğretiminde Dijital Materyal Kullanımı

Müzik öğretimi, öğrenciyi, kendisi için hazırlanmış olan çevrenin öğeleriyle etkileştirerek, davranışında müzikle ilgili istendik değişmeyi gerçekleştirmeye yönelik "öğrenme yaşantısı oluşturma süreci" diye tanımlanabilir. (Uçan, 2005: 62)

Günümüzde eğitim için vazgeçilmez hale gelen teknolojik araçlar ve bilgisayar yazılımları, eğitim içerisinde öğrenci ve öğretmene kolaylıklar sağlamaktadır. Eğitimde bu araçlardan ve yazılımlardan en çok faydalanan alanlardan biri de müzik eğitimidir. Müzik eğitimi diğer alanlardan farklı olarak görsel, işitsel ve çalma becerilerinin bir arada bulunması sebebiyle, teknolojik araç ve yazılım kullanımına ihtiyaç duyan alanlardan biridir. (Yengin, 2014: 14)

Müzik eğitiminde teknoloji uygulamaları sayesinde müzik dersinin öğrenciler üzerinde daha ilgi çekici bir hale geldiği, kendi öz güvenlerini kazanmaya yardımcı olduğu, daha verimli ve etkili bir öğrenmenin sağlandığı, grup çalışmalarını güçlendirdiğini, eleştirici düşünce ve problem çözümünü olumlu yönde etkilediğini, müziğin bilim ve sanat boyutuyla kavranabildiği, aktif katılımla müzik dersinden daha fazla keyif alındığı gözlemlenmiştir. (Apgirlioğlu, 2003:162)

Müzik teknolojileri müziğin her aşamasında olduğu gibi müzik eğitimi alanında da varlığını göstermektedir. Müzik teknolojileri müzik öğretimi içinde sağladığı görsel ve işitsel uygulamalarla bir gereklilik haline gelmektedir. Daha çok duyu organına hitap edebilmesi ve uygulamada sağladığı kolaylıklar bunun en büyük sebebidir. (Demirtaş, 2017: 2)

Müzik öğretiminde teknoloji destekli materyallerin kullanılması, öğrencilerin derse karşı ilgi ve isteklerini arttırmakta, müzik öğretiminde yer alan kuramsal bilgilerin öğretimini kolaylaştırmakta ve öğretmenin zamanın etkili ve verimli kullanmasını sağlamaktadır. (Şen ve Şentürk, 2014: 171) Günümüzde her alanda olduğu gibi müzik alanında da çok hızlı bir şekilde teknoloji geliştirilmekte ve kullanım alanı da gittikçe yaygınlaşmaktadır.(Arapgirlioğlu, 2003: 160)

Türk Müziği Usûlleri Öğretimine Yönelik Tasarlanan Dijital Öğretim Materyalleri

Bu bölümde, usûl öğretiminde kullanılan uygulamalara yönelik olarak tasarlanan dört farklı dijital öğretim materyallerinden bahsedilecektir. Bahsedilecek olan bu uygulamalar Şekil 1'de gösterilmiştir.

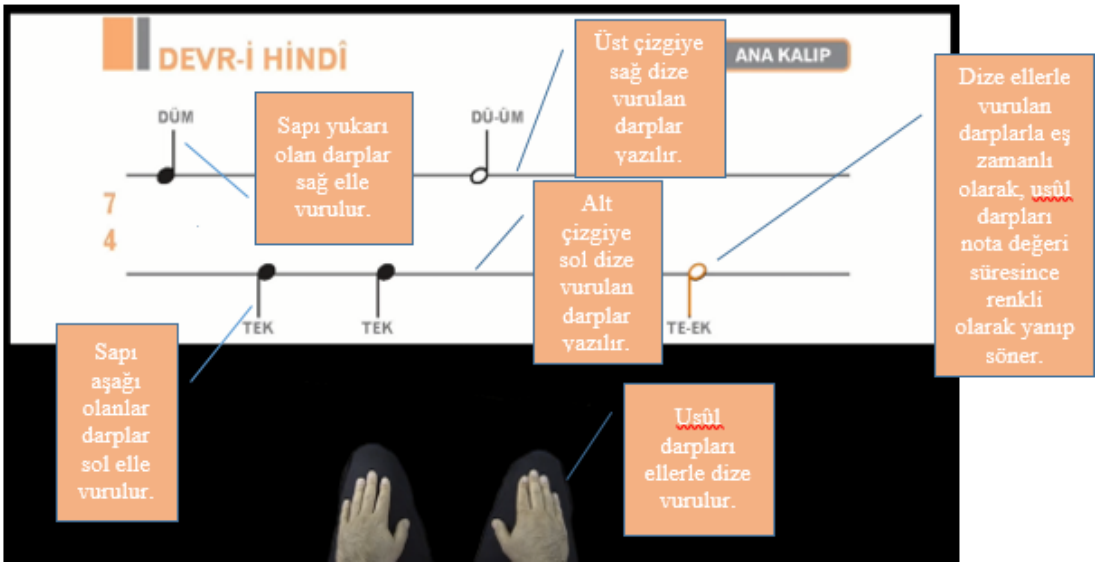
Şekil 1. Türk Müziği Usûlleri Öğretiminde Kullanılan Uygulamalar



1. Usûlleri Tanımlamak ve Usûl Vuruşlarını Göstermek

Usûllerin zamanlarının, darp isimlerinin, dize usûl vurarak yapılan uygulamalarda hangi darpların hangi dize ve hangi elle vurulacağının usûl şeması üzerinde gösterildiği materyallerdir. Hem yazılı hem de video olarak tasarlanan bu materyalde, darplar eller ile dize vurularak gösterilirken vuruşlarla eş zamanlı olarak usûl şemasındaki darplar renklendirilerek gösterilir. Bu materyale örnek Şekil 2'de verilmiştir

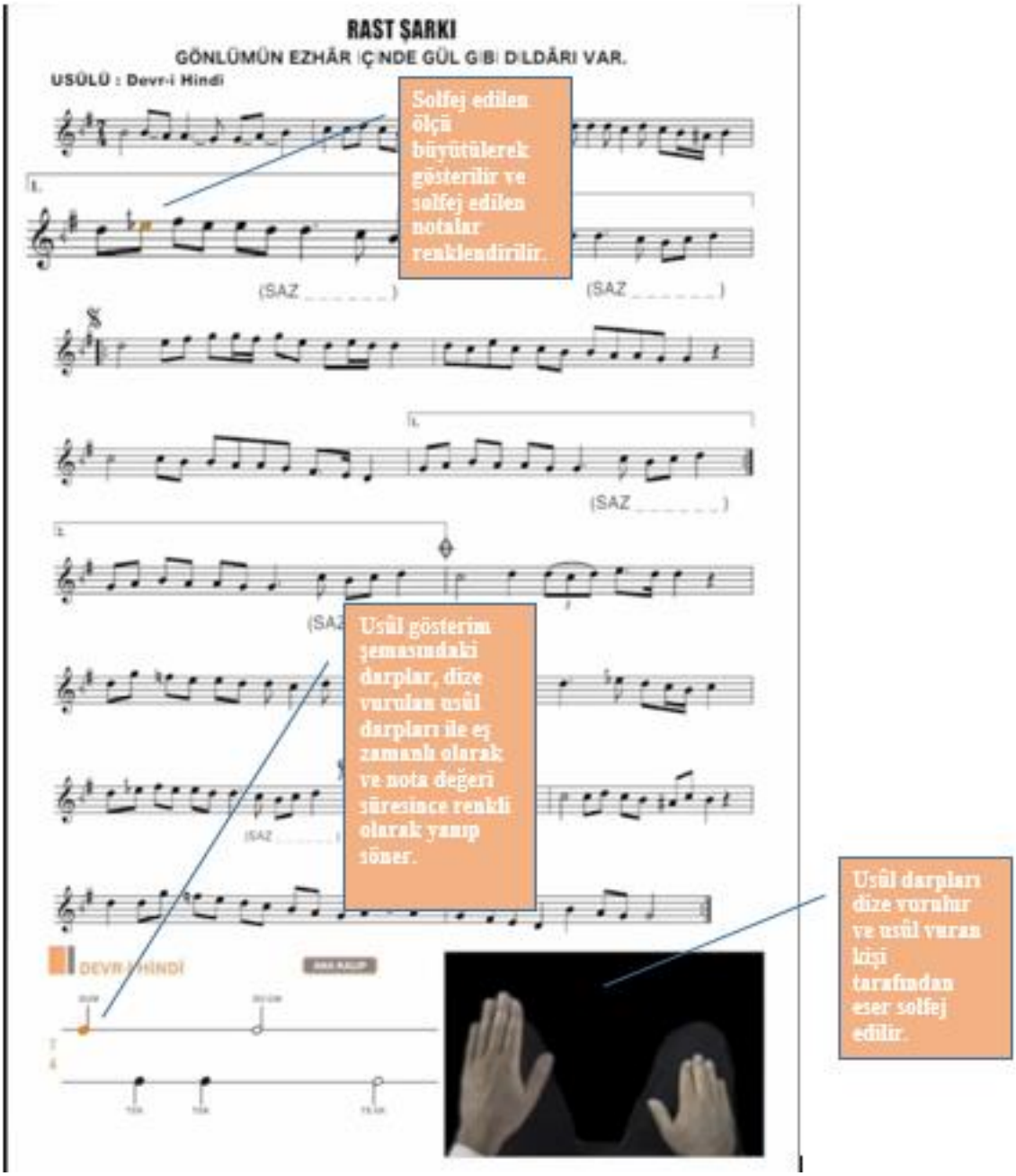
Şekil 2. Usûllerin Tanımlanması ve Usûl Vuruşlarının Gösterimine Yönelik Dijital Öğretim Materyali



2. Usûl Vurarak Solfej Etmek

Dizlere usûl vurarak eser solfej etmeye yönelik video olarak hazırlanan bu materyalde, usûl şemasındaki darplar dize vurulan darplarla eş zamanlı olarak renklendirilerek gösterilir. Dize vurulan darplar ve darpları renklendirilen usûl şeması ile aynı zamanda eserin usûl vuran kişi tarafından solfej edilen ölçüsü büyütülür ve solfeji yapılan notalar renklendirilir. Tüm gösterimlerin tek bir sayfada eş zamanlı olarak belirtildiği bu uygulamaya yönelik olarak tasarlanan dijital öğretim materyaline örnek Şekil 2'de verilmiştir.

Şekil 2. Usûl Vurarak Solfej Etmeye Yönelik Dijital Öğretim Materyali



3. Usûl Vurarak Eser Okumak

Dizlere usûl vurarak eser okumaya veya kayıttan dinletilen esere usûl vurarak eşlik etmek üzere video olarak hazırlanan bu materyalde, usûl şemasındaki darplar dize vurulan darplarla eş zamanlı olarak renklendirilerek gösterilir. Dize vurulan darplar ve darpları renklendirilen usûl şeması ile aynı zamanda usûl vuran kişi tarafından okunan veya kayıttan dinletilen eserin ölçüsü büyütülür ve okunan bölümlerdeki notalar ve güfte renklendirilir. Bu uygulamaya yönelik olarak tasarlanan dijital öğretim materyaline örnek Şekil 3'de gösterilmiştir.

Şekil 3. Usûl Vurarak Eser Okumaya Yönelik Dijital Öğretim Materyali



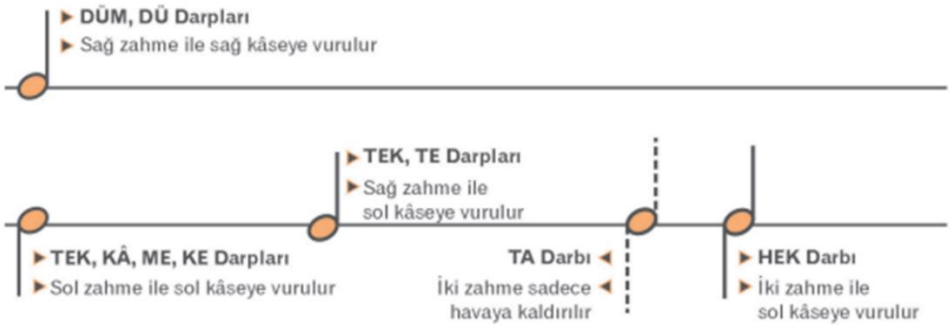
4. Kudümle Usûl Vurmak

Bu bölümde, Türk müziğinin en önemli vurmalı sazlarından biri olan, dinî ve klâsik büyük formlu eserlerinin icralarında kullanılan, biri diğerinden 2-2,5 cm daha küçük, çapı ortalama 28-30 cm, yüksekliği 15-16 cm olan iki adet bakır yarım küre şeklindeki kâseden oluşan, kudümle usûl vurarak eser okumak veya kayıttan dinletilen esere kudüm vurarak eşlik etmek üzere tasarlanan iki farklı dijital öğretim materyalinden bahsedilecektir.

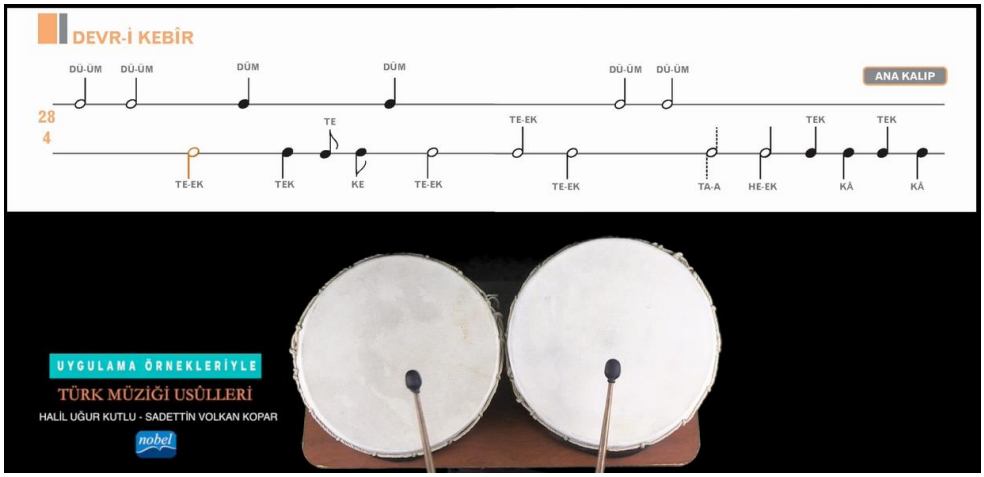
İlk olarak, Kopar ve Kutlu, 2021 tarafından video olarak hazırlanan, usûllerin ana kalıp ve velvelelerinin kudüm vurarak gösterildiği dijital öğretim materyalinden bahsedilecektir. Bu materyalde, öncelikle usûl şeması üzerinde darpların vuruşları tarif edilmiştir (Şekil 4). Video olarak tasarlanan diğer materyalde, kudümle usûl vurulurken,

eş zamanlı olarak usûl şemasındaki darplar nota değeri süresince renklendirilerek gösterilmiş ve böylece vuruşların kolay bir şekilde takip edilmesi ve öğretilmesi sağlanmıştır. (Şekil 5 ve Şekil 6)

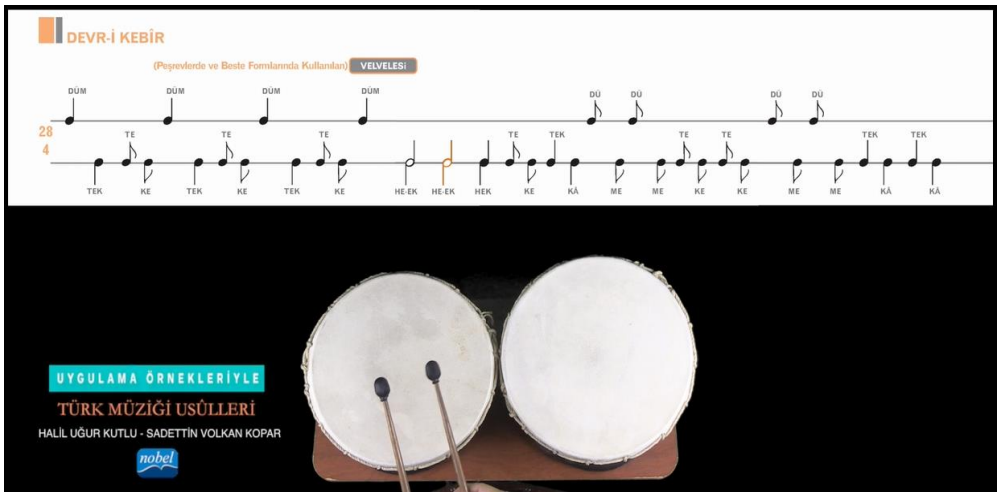
Şekil 4. Darplarının Kudümde Vuruluşunu Gösteren Usûl Şeması



Şekil 5. Usûl Ana Kalıplarının Kudümle Vuruluşunu Gösteren Dijital Öğretim Materyali



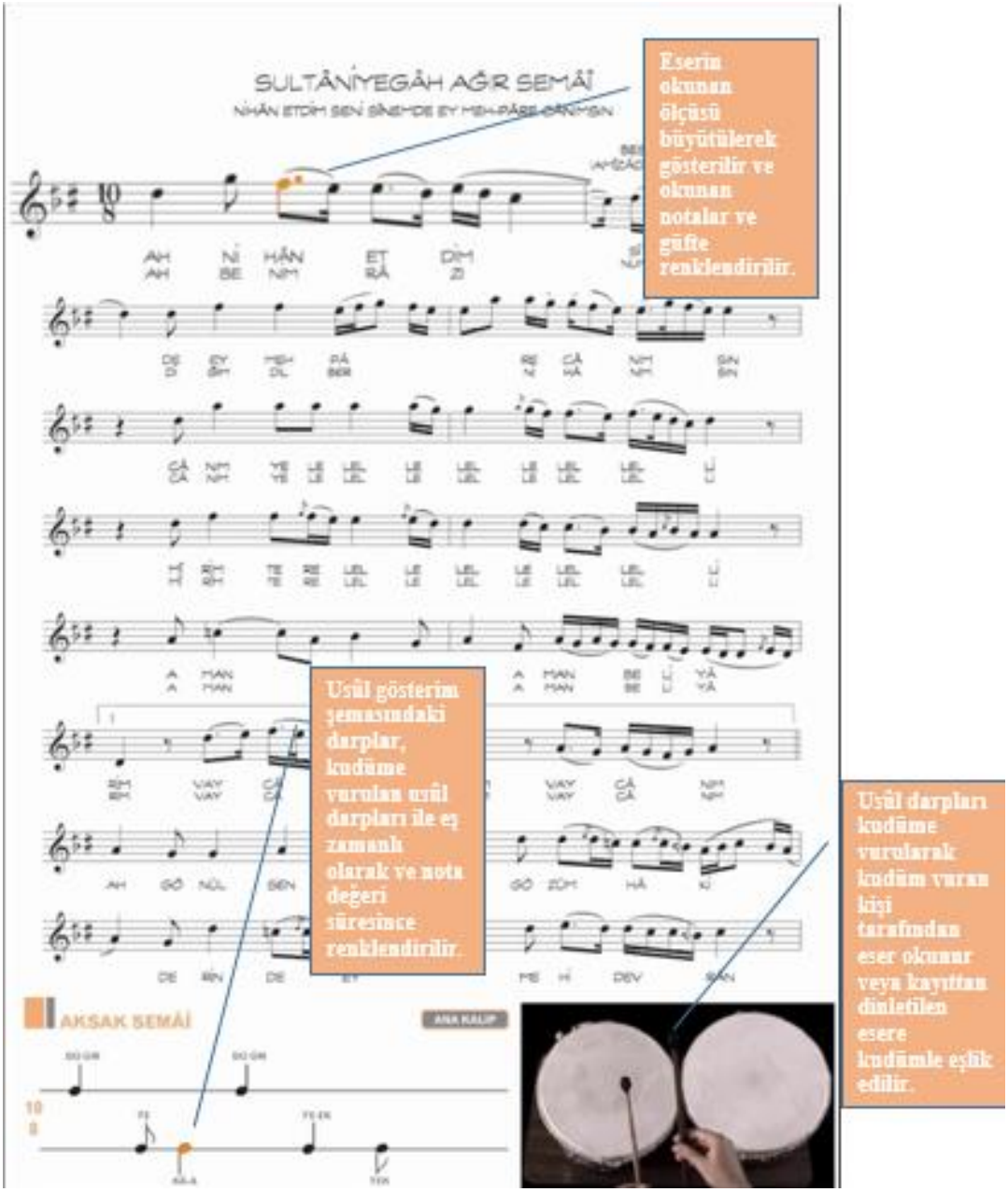
Şekil 6. Usûl Velvelelerinin Kudümle Vuruluşunu Gösteren Dijital Öğretim Materyali



İkinci olarak**,** kudüm vurarak eser okumaya veya kayıttan dinletilen esere kudüm vurarak eşlik etmeye yönelik video olarak hazırlanan dijital öğretim materyalinden bahsedilecektir. Bu materyalde, usûl şemasındaki darplar kudüme vurulan darplarla eş zamanlı olarak renklendirilerek gösterilir. Kudüme vurulan darplar ve darpları renklendirilen usûl şeması ile aynı zamanda kudüm vuran kişi tarafından okunan veya

kayıttan dinletilen eserin okunduğu ölçü büyütülür ve okunan notalar renklendirilerek gösterilir. Hem sözlü hem de saz eserleri için tasarlanan ve tek sayfada tüm gösterimlerin belirtildiği bu uygulamaya örnek dijital öğretim materyali Şekil 7'de gösterilmiştir.

Şekil 7. Kudüm Vurarak Eser Okuma veya Esere Eşlik Etmeye Yönelik Dijital Öğretim Materyali



SONUÇ

Görsel, işitsel ve çalma becerilerinin bir arada bulunduğu müzik eğitimi, teknolojik araçlar ve yazılımlar kullanılmasına ihtiyaç duyulan alanlardan biridir. Günümüzde online eğitimin yaygınlaşması ile her geçen gün daha çok gelişen teknolojinin imkanlarından yararlanılarak müzik eğitiminde de çok çeşitli dijital öğretim materyalleri üretmek zorunlu hale gelmiştir. Bu alanda üretilen dijital materyaller sayesinde öğrencinin istediği yer ve zamanda öğretim zamanını kendisinin belirlemesine ve öğretmenin zamanını verimli kullanmasına olanak tanınabilmektedir. Bu çalışmada gösterilen, Türk müziği usûllerinin öğretiminde bugüne kadar yapılan öğretim

yazılımlarından farklı ve derste yapılan uygulamalarla paralel olarak geliştirilen, usûl vuruşlarının, solfej edilen veya okunan eserin notasının ve usûl darplarını gösteren usûl şemasının tek bir materyal üzerinde aynı anda uygulanarak gösterilmesinin öğrenim açısından büyük kolaylık sağladığı gözlemlenmiştir. Usûl vurarak solfej etme veya eser okuma çalışmalarında kullanılan dijital materyallerde, usûlün darpları, vuruluşu ve notanın tek sayfada ve renklendirilerek aynı anda takip edilebiliyor olması, eserin usûl darpları ile melodik cümlelerinin ilişkilendirilmesini, usûl vuruluşunu ve usûl vurarak eser öğrenimini kolaylaştırmaktadır. Benzer tasarım kudümle usûllerin ana kalıp ve velvelelerinin vuruluşu, kudüm vurarak eser okuma veya okunan esere kudümle eşlik etmek üzere düzenlenen materyal için de yapılmış ve benzer öğrenim kolaylığının sağlandığı görülmüştür. Çalışmada sunulan hem dize vurarak, hem de kudümle yapılan uygulamalara yönelik tasarlanan ve ilk olan bu dijital öğretim materyallerinin tekrar izlenme olanağı sunması, Türk müziği usûlleri öğreniminde kalıcılık sağlamaktadır. Bu dijital öğretim materyallerinin sadece online eğitimde değil, dersleri tekrar etme imkânı sunduğu için yüz yüze eğitimde de kullanılabilir olması, usûl öğretimini daha etkin ve verimli bir hale getirmekte ve uygulamaya yönelik kaynak ders materyali eksikliğini gidermektedir. Aynı zamanda bu dijital materyallere bilgisayar ve cep telefonu ile kolay erişilebilirlik sağlandığı için öğrencilerin derse karşı ilgi ve motivasyonu artmaktadır.

KAYNAKÇA

Arapgirlioğlu, H. (2003). *Müzik Teknolojisi ve Yeni Yüzyılda Müzik Eğitimi*. Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu, Malatya.

Demirtaş, E. (2017). *Müzik Öğretmeni Adaylarının Öğretim Materyali Geliştirme Aracı Olarak Ses Kayıt ve Düzenleme Programlarının Kullanılmasına Yönelik Görüşleri* [Yüksek Lisans]. Gazi Üniversitesi.

Gürbüz, R. (2006). Olasılık Kavramlarıyla İlgili Geliştirilen Öğretim Materyallerinin Öğrencilerin Kavramsal Gelişimine Etkisi. *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, *20*, 59-68.

Kaya, Z. (2006). *Öğretim Teknolojileri ve Materyal Geliştirme*. Pegem Yayıncılık.

Kazu, İ.Y., Yavuzalp, N. (2008). Öğretim Yazılımlarının Kullanımına İlişkin Öğretmen Görüşleri. *Eğitim ve Bilim*, *33*(150).

Kopar, S.V., Kutlu H.U. (2021). *Uygulama Örnekleriyle Türk Müziği Usûlleri*. Nobel Akademik Yayıncılık.

Şen, Ü.S., Şentürk, N. (2014). İlköğretim Müzik Öğretiminde Kullanılmak Üzere (Programlı Öğretim Yöntemine Göre) Geliştirilen Öğretim Yazılımı Modeli. *Milli Eğitim Dergisi*, *202*, 170-192.

Türk Dil Kurumu Sözlükleri. (2019). https://sozluk.gov.tr/

Uçan, A. (2005). *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar ve Türkiye'deki Durum*. Evrensel Müzikevi.

Yaşar, Ş., Gültekin, M. (2006). Sosyal Bilgiler Öğretiminde Araç-Gereç Kullanımı. İçinde C. Öztürk (Ed.), *Hayat Bilgisi ve Sosyal Bilgiler Öğretimi* (ss. 287-311). Pegem A.

Yengin, A. (2014). *Müzik Teknolojilerinin Örgün Müzik Eğitiminde Kullanılma Durumlarına İlişkin Öğretmen Görüşleri: Burdur İli Örneği* [Yüksek Lisans]. Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi.

Hindemith'in 'Eşgüdümlü Uygulama' Kuramı Üzerine

On Hindemith's Theory of 'Coordinated Practice'

Selin OYAN

Adıyaman Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

selinoyan@adiyaman.edu.tr

Özet

Hindemith'i, 19. yüzyılın kazanımlarını 20. yüzyıla taşıyıp bütünleştiren bir besteci olarak tanımlayabiliriz. Onu, döneminin önemli ve yenilikçi bestecilerinden ayıran en önemli özelliğinin ise çoksesli müzikte temel kompozisyon eğitimine kattığı bambaşka bir kuramsal içerik olduğu söylenebilir. Bu kuram, bestecinin tonal merkezden çıkmayıp, ulaşılması gereken bilgiye farklı sunuş yolu getirdiği "Elementary Training for Musicians (müzisyenler için temel eğitim)" adlı kitap ile de desteklenebilir.

Hindemith'in yazmış olduğu bahsi geçen kitabı üç bölümden oluşmaktadır. A. Zaman İçinde Uygulama; B. Aralık İçinde Uygulama; C. Eşgüdümlü Uygulama. İlk kısım, temel formlarında ritim ve ölçü içinde egzersizler içermektedir. İkinci kısımda, aralıkta uygulama, tonlar, aralıklar ve dizilerle ilgili açıklamalar yapılmakta ve bunlar Eşgüdümlü Uygulama kısmında, birinci kısımdaki ritmik ve metrik deneyimlerle birleştirilmektedir.

Yapılan bu çalışmada, kitabın üçüncü kısmı olan "C. Eşgüdümlü Uygulama" bölümünün temel müzik okuma-duyum eşgüdümlü çalışmasından örnekler sunularak, Hindemith'in eğitim anlayışına bir bakış açısı oluşturulacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Aralık, Eşgüdümlü Uygulama, Duyum, Zamanlar.*

Abstract

We can describe Hindemith as the composer who carried and integrated the achievements of the 19th century into the 20th century.It can be said that his most important quality that seperates him from the important and innovative composers of his period is the disparate theoretical content that he brought into the basic composition education of polyphonic music. This theory may be supported by the book titled "Elementary Training for Musicians" in which he did not leave the tonal centre and provided a different path to the knowledge that one is supposed to achieve.

The present book that was written by Hindemith consists of eleven chapters and each chapter is divided into three parts. The parts each chapter includes are A. Action in Time; B. Action in Space; and C. Coordinated Action. The first part includes rythmical exercises in their basic forms and meter. In the second part, intervals, tones and scales are explained and in the Coordinated Action part they are combined with the rhytmical and metric experiences gained in the first part.

In this study, examples from the hearing coordinated exercises from the third part of the book, "C. Coordinated Action" will be presented and an insight into Hindemith's perspective on education will be established.

Keywords: *Interval, Coordinated Action, Hearing, Beats.*

GİRİŞ

Hindemith 20. yüzyıl başlarında kırılmayı gerçekleştiren isimlerden biridir. Yaptığı her işte bir "anlam" arayan besteci, yenilikleri sıra dışı kavramlarla kategorize etmeden farklı bir tarz ile ele almıştır. Bu sebeple Hindemith'i çok yönlü ele aldığımızda,

tüm yaşamının bilginin üretilmesi, iletilmesi süreçlerine odaklanmış olduğunu açıkça görebilmekteyiz (Hindemith, 2007: 13).

Keskin tanımları reddetmesine rağmen Hindemith'in birçok biçimde eserler üretmesi ve bu biçimleri eserlerine veya çalışma kitaplarına farklı bir bakış açısı ile sunması bu araştırmayı çekici kılmış ve bu yüzden Hindemith'in "Elementary Training for Musicians (müzisyenler için temel eğitim)" kitabı incelenmiştir.

Hindemith'in "Elementary Training for Musicians" adlı kitabı aslında temel solfej eğitimini içeren örnekler ve alıştırmalar kitabıdır. Fakat bu kitabı incelemeye değer kılan esas, bilinen terimleri, armonik ve ritmik yapıyı sıra dışı örneklerle pekiştirmesi olmuştur.

Bu çalışmada, kitabın sadece üçüncü kısmı olan "C. Eşgüdümlü Uygulama" bölümünün temel müzik, okuma-duyum eşgüdümlü uygulamasından örnekler sunulup, egzersizlerin açılımı ve çeşitliliği üzerine değinilecektir.

Hindemith Müziğine Genel Bir Bakış

Hindemith'i 19. yüzyılın kazanımlarını 20. yüzyıla taşıyıp bütünleştiren bir besteci olarak tanımlayabiliriz. Örneğin çoksesli müzikte temel kompozisyon eğitimine kattığı bambaşka kuramsal içerikler bulunmaktadır. Hindemith'in müziği her çağ geçişişinde klasik biçimlerin benzetme yoluyla yeni bir çağa aktarılması değil de üslupları anlamlandırarak bugüne yansımıştır (Mimaroğlu, 1990: 143). 20. yy müziğinin önemli bestecisi, müziğinin duygu ve ilham odaklı olmasından ziyade bütün var olan olguları harmanlayarak bir yaratış ortaya koymaktadır. Sadece yoğun duygu eğiliminin de yeterli olmayacağı düşünüldüğünde ortaya teknik gereksinimler çıkmaktadır (Mimaroğlu, 2013: 65). Hindemith'i diğer bestecilerden farklı kılan ise bu kavramları kullanış biçimi ve düşüncesi olmuştur. Çünkü besteci anlamlandırmadığı hiçbir biçimi yaratmamış, öğretmemiş ve bu durumun sadece doğadan alabileceği güç olduğuna inanmıştır (Hindemith, 2007: 12).

Hindemith'in Ritim-Ezgi Üzerine Görüşleri

En az armoni kadar, ritim ve ezginin de müzik yapısının önemli bir parçası olduğu bilinmektedir. Bunlar temel öğelerdir. Bu yüzden herhangi bir dinleyici, ritmik bir hareketin veya bir ezginin doğrudan işitmeye yönelik etkilerini, yan yana gelen armonilerin arasındaki farklılıklardan daha anlaşılır fark etmektedir (Hindemith, 2007: 207).

Hindemith bu konuyu kendi cümleleri ile şöyle açıklamıştır: "Müzikte armoni öğesini incelerken, ritim konusunu elden geldiğince hesap dışı tutarak işimizi kolaylaştırmıştık. Bu yaklaşım ezginin temel kurallarını araştırırken de yararlı olacaktır. Ancak buna şöyle çıkılabilir: Armonik yürüyüşler, yapılarındaki ritmik etkiler en aza indirgenmiş bir biçime sokulabilir. Her ne kadar, müzikteki ritmik özelliklerin armonik değişimlerdeki rolleri nedeniyle, asla tam olarak yok edilemese de oysa, bu etkilerin sürekli baskısı altında olmayan bir ezgi düşünülemez. Bu görüş doğrudur. Bir sesten diğerine atılan her adım bir süre ilişkisi içerir ve bunun gereği olarak, düzenli bir ölçü vuruşunu birim kabul eder" (Hindemith, 2007: 209).

Araştırmada ritim öğesinin mutlak etkisi göz ardı edilemeyeceği için sunulacak örneklerdeki zaman birimlerini, biçimlerini ve ritmi temel kabul ettirmeden sunmak zor olacaktır. Ezgiler küçük motiflere bölünür ve daha sonra ölçü vuruşları ritmik unsuru göz önüne serer. Fakat bu durum motiflerin ritmik saptamaları için yeterli değildir. Bu bağlamda Hindemith farklı görüş açılarıyla seçenekler sunmuş ve öğretiyi bütünsel ele alıp önümüze çıkan kalıplaşmış ritim örneklerinden uzaklaştırmıştır. Çünkü akor

yürüyüşlerini oluştururken ritim öğeleri üzerine görüşler sunulmalıdır. Besteci, motiflerin sayıları ve süreleri kadar, biçimleri ve iç boyutlarının da bilinmesi gerektiğini savunmuştur.

Hindemith'in "Müzisyenler için Temel Eğitimi" (Paul Hindemith Elementary Training for Musicians)

Kitap üç bölümden oluşmaktadır. A. Zaman İçinde Uygulama; B. Aralık İçinde Uygulama; C. Eşgüdümlü Uygulama. İlk kısım, temel formlarında ritim ve ölçü içinde egzersizler içermektedir. İkinci kısımda, aralıkta uygulama, tonlar, aralıklar ve dizilerle ilgili açıklamalar yapılmakta ve bunlar Eşgüdümlü Uygulama kısmında, birinci kısımdaki ritmik ve metrik deneyimlerle birleştirilmektedir. Bu çalışmada üçüncü kısım olan C. Eşgüdümlü Uygulama bölümünün "Exercise 38" kısmı incelenmiştir.

1.1.C. Eşgüdümlü Uygulama (Coordinated Action)[178]

Temel müzik, okuma-duyum eşgüdümlü çalışmasından örnekler sunulacaktır.

1.1.1. Sayfa 110 Exercise 38 - 1(a)

Sesli sayarak piyanoda çal.

Örnek 1.



[178] Örneklerdeki açıklamaların tamamı doğrudan Hindemith'in "Elementary Training for Musicians" kitabından çevrilmiştir.

Örnek 2.



Örnek 3.



1.1.2. Sayfa 110 Exercise 38 – 2- 2(a)

2-Vuruşları vurarak söyle. Başlangıçta belirtilen tonaliteyi gerçekleştirmek için belirlenmiş tonlara söylerken diyez ve bemolleri ekle.

2(a)-9/8'lik vur. Önce birinci vuruştan, sonra dört ve en son yedinci vuruştan başlayarak söyle. Ondan sonra 12/8'lik say ve aynı prosedürü (1., 4., 7. vuruşlar) uygula.

Örnek 4.



Örnek 5.



Örnek 6.



1.1.3. Sayfa 112-113 Exercise 38 – 2(b)

3/2'lik üç zamanlı olarak say. Daha sonra 4/2'lik dört zamanlı olarak aynı çalışmayı yap. Eğer bir parça kısa değerli bir 'es' ile başlıyorsa özel bir hazırlık vuruşu vermeye gerek yok. 'Es'in üzerindeki vuruş zaten hazırlık vuruşu görevi görmektedir. Böylelikle de aşağıdaki parçayı bu şekilde başlatarak seslendirmen lazım.

Örnek 7.



Örnek 8.



1.1.4. Sayfa 113 Exercise 38 – 2(c)

Sekizliğe bir vur. Her seferinde farklı (işaretli-çizgili) alanların birinden altı zamanlı başla.

Örnek 9.



Örnek 10.



Örnek 11.



Örnek 12.



1.1.5. Sayfa 113 Exercise 38 – 2(d)

Noktalı ikiliğe bir vurarak önce iki zamanlı 6/4'lük, sonra üç zamanlı 9/4'lük vur.

Örnek 13.



Örnek 14.



SONUÇ

Onlarca yazılmış solfej kitabının var olduğu bilinse de çalışmada ele alınan bu kitap, müzikal içgüdüyü arttırarak öğrencinin yeteneğini geliştirmeye zorlamakta ve mantıklı düşünmeye itmektedir. Ayrıca keskin ve çeşitli kuramları birleştirmeye zorlayan egzersizler ile de öğrencinin sürekli hayal gücünü perçinleyen, tekrar edilen çalışmalara teşvik etmektedir. Müziğin temel ilkeleri konusunda iyi eğitilmiş bir öğrenci kuşkusuz armonik anlayışına hâkim ve teknik açıdan gelişmiş diğer öğrencilerden daha iyi hazırlanmış olacaktır.

Hindemith'in bahsi geçen kitapla ilgili eğitimcilere verdiği tavsiyelere de değinilecek olunursa; asla bir şey öğretmeden (yazarak, oynayarak veya şarkı söyleyerek) göstermemelerini, her bir egzersizi diğer materyalleri kullanan veya örneklendirilmiş çalışmalarla kontrol etmeleri gerektiğini, kanıtlandığını görmediği hiçbir ifadeye inanmamalarını ve inandırmamalarını ayrıca müziğin formunu anlamak adına yapılacak en kısa fakat en zorlayıcı ifadeleri bulmaları gerektiğini de öneri olarak sunmuştur (Hindemith, 1949, 183).

Araştırmada bahsi geçen kitap, bilhassa Türkiye'deki solfej ders içeriklerinde çok kullanılmamasının yanı sıra az bilinmektedir. Bu yüzden ülkemizdeki eğitim sisteminde eğitimcilere farklı bir çerçeve yaratacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Hindemith, P. (1949). *Elementary Training for Musicians*, Schott & Co. Ltd. London, New York.

Hindemith, P. (2007). *Ses İşçiliği*, Norgunk Yayıncılık, İstanbul.

Mimaroğlu, İ. (1990). *Müzik Tarihi*, Varlık yayınları, İstanbul.

Mimaroğlu, İ. (2013). *11 Çağdaş Besteci*, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Karşılaştırmalı Bir Müzik Performansı Analizi Örneği: Şostakoviç, Op. 107/III

An Example of Comparative Music Performance Analysis: Shostakovich, Op. 107/III

Senem Hazal AKIN

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Teorileri Anabilim Dalı

senemhazal@hotmail.com

Özet

Bir müzik eseri, icra sırasında farklı noktalarının vurgulanması veya göz ardı edilmesi yoluyla yorumcular tarafından değişime uğramaktadır. Böylece eser, her bir yorumuyla birlikte yeniden yaratılmış olmakta ve bu yorumlar arasında ortaya çıkan söz konusu farklılıkların eserle olan ilişkisi, esere uygunluk bağlamında ele alınabilmektedir. Ancak söz konusu sanat alanı olduğunda neyin uygun olduğu son derece soyut ve öznel olan birçok fikri beraberinde getirmektedir. Bu noktada yorumlar arasında karşılaştırma imkânı sağlayan müzik performansı analizi, nesnel sonuçlara ulaşmada önemli bir rol oynar. Bahsi geçen önemi dolayısıyla çalışmada, Şostakoviç'in 1. Viyolonsel Konçertosu'nun III. Bölüm'ü olan Cadenza üzerinde karşılaştırmalı bir müzik performansı analizi gerçekleştirilmiştir.

Gerçekleştirilen analizde, bestecinin bir müzik eserinde net bir şekilde belirttiği hız, nüans, gürlük ve ifade gibi unsurların yanında, yorumcunun eserde kendini nasıl ortaya koyduğu konusuna odaklanılmıştır ve inceleme yapmak üzere Mstislav Rostropoviç, Yo-Yo Ma, Johannes Moser ve Sheku Kanneh-Mason tarafından gerçekleştirilmiş birer icra seçilmiştir. Seçilmiş olan icra kayıtları, Audacity programı vasıtasıyla oluşturulan grafiklerle analiz edilmiştir. Bununla birlikte icracıların eserde yer alan işaret ve terimleri ne oranda kullandıkları ve eserde yer almayan hangi nüanslara hangi noktalarda yer verdikleri incelenmiştir. Böylece Rostropoviç'in, kendisine ithaf edilmiş olan esere getirdiği değişikliklerin, kendisinden sonraki 58 yıllık süreçte kabul görmüş diğer üç yorumu ne şekilde etkilediği ve seçilmiş yorumcuların eseri ele alırken hangi yeni icra tercihlerine yöneldiği saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Müzik performansı analizi, Şostakoviç, 1. Viyolonsel Konçertosu, Mstislav Rostropoviç, Yo-Yo Ma, Johannes Moser, Sheku Kanneh-Mason.*

Abstract

A music piece is altered by the performers by emphasizing or ignoring its different parts during performance. Thus, the piece is recreated with each interpretation and the relationship of the differences that occur between these interpretations with the piece can be examined according to the compatibility to the piece. In the field of art, however, "the issue of what is appropriate" may bring many ideas to the mind that are extremely abstract and subjective. At this point, music performance analysis, which creates the possibility of making comparisons between interpretations, plays an important role in reaching objective results. Due to this importance, in this study, a comparative analysis of music performance was carried out on Shostakovich Cello Concerto, No. 1, III. Cadenza.

In the analysis, besides the expressions of tempo, nuance, loudness and character clearly stated by the composer in a musical work, it was focused on how the interpreter could express himself or herself in the work. For this purpose, one performance of Mstislav Rostropovic, Yo-Yo Ma, Johannes Moser and Sheku Kanneh-Mason were selected for review. The selected performance records were analyzed with the graphics created by the Audacity program, and the extent to which the performers use the signs and terms in the piece and at what points they place the nuances that are not included in the piece were examined. Thus, it was determined how the changes Rostropovich brought to the piece dedicated to him affected the other three interpretations that were accepted in the following 58 years, and it was revealed which new performance preferences were selected by the performers when handling the piece.

Keywords: *Music performance analysis, Shostakovich, Cello Concerto No.1, Mstislav Rostropovich, Yo-Yo Ma, Johannes Moser, Sheku Kanneh-Mason.*

GİRİŞ

Rus müzik kültürünün yanı sıra dünya müzik tarihinde de önemli bir yere sahip olan Dmitri Dmitriyeviç Şostakoviç (1906-1975), hükûmet tarafından belirlenen sanat standartlarının dikta edildiği bir baskı altında yazdığı çokça oda müziği eseri, konçerto, opera ve 15 senfoni ile ünlüdür (Sollertinsky, 1980: 11). Bestecinin birçok eser vermiş olmasının çeşitli sebepleri vardır: Üretken kişiliğinin yanı sıra onu teşvik eden siparişlerin çokluğu ve müzikal yaşamına erken yaşlarda başlaması bu sebeplere dâhil edilebilir. Henüz 10-11 yaşlarındayken Puşkin ve Andersen gibi edebiyatçıların eserlerini konu alan müzik ürünleri ortaya koyması, gerek müzikal üretkenliğinin gerekse entelektüel gelişiminin sinyallerini erkenden vermiştir (Sollertinsky, 1980: 11).

P. İ. Çaykovski, S. Prokofiev gibi yurttaşı olduğu kompozitörlerin etkisinde olan Şostakoviç, yaşıyla birlikte bilgi birikiminin artmasıyla İ. Stravinski, B. Bartók ve A. Berg gibi yenilikçi kompozitörlerden de etkilenmiştir ve bahsi geçtiği üzere hükûmet, sanatın niteliğini oluşturan unsurları belirleme noktasında oldukça kararlı olsa da Şostakoviç, tüm yasaklara ve baskılara rağmen müzik dilinde, Barok Dönem'de kullanılmış olan müzikal fikirlerden, en yeni akımlarda işitilen müzikal fikirlere kadar birçok unsurdan yararlanmıştır (Taruskin ve Brown, 1998). Buna karşın onun müziği, teknik açıdan ayırt edilebilir olmak noktasında oldukça kendine özgüdür.

Şostakoviç'in, ülkesinde çağdaş müziğin tanıtılmasında önemli bir role sahip olması hususunda M. Rostropoviç de etkili olmuştur. Aynı zamanda arkadaş olan ikili, birlikte birçok konser vermiştir. Şostakoviç, çalışmanın konusu olan Op. 107 Viyolonsel Konçertosu'nu Rostropoviç için yazmıştır. Uzun bir zamandır Şostakoviç'in kendisi için bir müzik yazması hayalini besleyen Rostropoviç ise söz konusu eseri dört gün gibi kısa bir sürede ezberlemiş ve Şostakoviç'i bile şaşırtan bu olaydan iki ay sonra, 4 Ekim 1959'da, Yevgeni Mravinski yönetimindeki Leningrad Filarmoni Orkestrası ile eserin ilk temsilini gerçekleştirmiştir (Fay, 2000:321-322).

Şostakoviç'in Op. 107 Viyolonsel Konçertosu'nun *III. Cadenza* bölümü üzerinde çeşitli icracılar tarafından gerçekleştirilmiş performanslara ilişkin yorum analizi yapılan bu çalışmada, söz konusu eserin Rostropoviç tarafından düzenlenmiş ve Boosey & Hawkes Müzik Yayınevi (1960) tarafından basılmış olan edisyonu kullanılmıştır. Eserin Rostropoviç'e ithaf edilmiş olması ve icracının eserin tanıtılmasında önemli bir yere sahip olması, bahsi geçen edisyonun tercih edilmesinde etkili olmuştur. Bununla birlikte icracının Şostakoviç ile samimi bir arkadaşlığının bulunması, eserin işaret ve terimlerinde değişiklik yapmasına olanak sağladığından (Fay, 2000: 248) söz konusu edisyon, eserin orijinal notasıyla farklılıklar içermektedir. Bu durum, edisyonun tercihinde ayrı bir önem taşımaktadır. Aynı nedenlerden yola çıkılarak Mstislav Rostropoviç'in, *III. Cadenza* bölümüne ilişkin performansının yorum analizine ve karşılaştırmaya tabi tutulan icracılardan biri olması uygun görülmüştür. İcracının Seiji Ozawa yönetimindeki Londra Senfoni Orkestrası eşliğinde gerçekleştirmiş olduğu 1988 tarihli performans, kaydın ses kalitesi göz önünde bulundurularak yorum analizi için seçilmiştir. Çalışmada analiz edilmek üzere seçilmiş olan diğer bir yorumcu ise Yo-Yo Ma'dır ve söz konusu analiz, icracının 1984 yılında yayınlanan Eugene Ormandy yönetimindeki Filedelfiya Orkestrası ile seslendirmiş olduğu kaydı üzerinde gerçekleştirilmiştir. Bu noktada, bahsi geçen kayıt, Rostropoviç için tercih edilmiş olan kayıttan 4 yıl önce yayınlanmış olsa da Ma'nın Rostropoviç'ten 28 yaş küçük olduğu dikkat çekilmesi gereken bir unsurdur. Bununla birlikte Amerika'da Leonard Rose ile çalışmış olan Ma, Rostropoviç ile farklı bir ekolden

gelmektedir. Çalışmada karşılaştırma yoluyla yorum analizi gerçekleştirmek üzere seçilmiş diğer bir icracı ise Johannes Moser'dir. Bahsi geçen icracının viyolonsel öğretmeni, Rostropoviç'in öğrencisi olan David Geringas'tır ve bu bağlamda Moser'in Rostropoviç ile aynı ekolden gelen görece daha genç bir yorumcu olması, çalışmada icracının karşılaştırmaya dâhil edilmesine bir sebep olarak sunulabilir. Yorumunun incelenmesi amacıyla Moser'in, Stanisław Skrowaczewski yönetimindeki hr-Sinfonieorchester (Frankfurt Radyo Senfoni Orkestrası) eşliğinde 2013 yılında gerçekleştirmiş olduğu performans seçilmiştir. Yorum analizi gerçekleştirmek üzere tercih edilen son yorumcu ise 1999 doğumlu olan ve Hannah Roberts ile çalışan Sheku-Kanneh Mason'dur. İcracının 2016 yılında birincilikle kazanmış olduğu BBC Young Musician yarışmasında, Mark Wigglesworth yönetiminde icra ettiği kaydı incelenmek üzere seçilmiştir.

Eserde, *III. Cadenza* bölümünün, alışılagelmiş *Cadenza* kullanımından farklı bir yapı sergilemesi sebebiyle, söz konusu form ögesine ilişkin genel bir bilgi verilmesi ve bu olgunun besteci tarafından ne şekilde ele alındığına dair bir açıklama yapılması faydalı olacaktır.

Cadenza, doğaçlamaya benzer bir üslupta icra edilen, çeşitli uzunluklarda olabilen, genellikle bir geciktirme işlevi gören ve icracının teknik ustalığını sergilemesine olanak sağlayan pasaj ya da kısımdır. Erken dönem konçertoların çoğunda (Haydn; Mozart; Beethoven, Piyano Konçertoları, Nr. 1-4) yazılı bir *Cadenza* bulunmasa da icracının bu kısmı doldurması beklenmektedir ancak Beethoven'ın, *5. Piyano Konçertosu* için icracı tarafından çalınması zorunlu tutulan bir *Cadenza* yazmasıyla bu kısım, kompozitörlerin üzerinde daha fazla mesai harcadığı bir hale gelmiştir (Apel, 1974: 120-121). Ayrıca icracının özgürlük alanının daralmaması için *Cadenza* içerisinde işaretler ve terimler nadiren kullanılmıştır. Böylece icracı; gürlük, hız ve süre gibi tercihlerde görece daha serbest bir yorumlama imkânı bulmuştur. Çalışmanın konusu olan eserde ise *Cadenza,* kompozitör tarafından icracıyı yönlendiren çok fazla işaret ve terimin kullanıldığı ayrı bir bölüm olarak tasarlanmıştır. Bu yönüyle söz konusu *Cadenza*, icracıya geniş bir özgürlük alanı tanımadığı için dikkat çekicidir. Buna ek olarak Moser'in şu cümleleri bahsi geçen kısım ile ilgili düşüncelerini gözler önüne sermesiyle dikkat çekici başka bir unsurdur:

> "Şostakoviç'in 1. viyolonsel konçertosu, dört buçuk dakika uzunluğunda yazılı bir *Cadenza*ya sahiptir ve tam anlamıyla çellistler için müzikal olarak heyecan verici/ışıltılı ustalık gösterileri ile doludur. Aynı zamanda oldukça derin, samimi ve kişiseldir. Şostakoviç, *Cadenza*nın sonunda bir çellistin hünerlerini bütünüyle göstermesini sağlamaktadır" (Aktaran: Niles, 2018).

Yorum ve Müzik Performansı Analizi

Çoğunlukla soyut bir sanat olarak değerlendirilen Klasik Batı Müziği, yazılı bir materyalden seslendirilmesi sebebi ile somut olarak da kabul edilebilir. Buna göre, bir yorumcu tarafından söz konusu somut notanın farklı zamanlarda gerçekleştirilen icrası için sesin *niteliğini* oluşturan unsurların (gürlük, hız, süre/vurgu, bağ) aynı olamayacağı görüşü benimsendiğinde, her bir yorumcunun performansı arasında farklılıklar bulunması fikri kaçınılmaz olacaktır. Bu durumdan hareketle, her bir yorumu *yeniden yaratım nesnesi* olarak değerlendirmek mümkündür. Bahsedildiği üzere yorumcu vasıtasıyla dinleyiciye ulaşan eserde, yorumcunun entelektüel bilgisi ile esere katmış olduğu ya da eserde görmezden geldiği kısımlar sebebiyle her yorumun arasında farklar bulunacaktır ve bu durum, yeniden yaratım sürecinin doğal bir sonucu olarak değerlendirilmektedir. Sahne sanatları filozofu Paul Thom (2006: 450-451) tarafından aktarılan, piyanist

Vladimir Horowitz'in şu cümleleri, yorumcunun sahip olduğu entelektüel bilginin ve bu bilginin aktarım sürecinin önemini desteklemektedir:

> "İster Bach'ın ister başka bir bestecinin eseri olsun, notalar benzerdir ancak notaların arkasında başka bir şey anlatılıyor ve bu da yorumcunun bulması gereken şey. Yorumcu, her durumda müzikle bir şeyler yapmalı. En kötüsü ise, hiçbir şey yapmamak."

Bu bağlamda, yorumcuların eseri nasıl aktardığının ve bahsi geçen aktarımın sebeplerinin sorgulanması hususunda eleştirmen, önemli bir rol oynamaktadır. Bununla birlikte eleştirmenler; müzik tarihi ve teorisi, enstrüman ve orkestrasyon bilgisi, icra teknikleri gibi bazı konularda çeşitli yeterliliğe sahip olabilirler. Buna ek olarak, eleştirmenin fikirlerini ve görüşlerini oluşturmada/dönüştürmede doğrudan bir yer teşkil eden sosyokültürel çevre de eleştirmenin estetik kriterlerinin belirlenmesinde önemli bir unsurdur. Müzik eleştirmeninin kimliğini oluşturan bu şartlar göz önünde tutulduğunda, icracının müzik aktarımına ilişkin eleştirilerin belli bir standarda sahip olup olmadığı ve eğer bir standart mevcut değil ise bunun nasıl sağlanabileceği üzerine düşünülmesi, bilimsel nesnellik hususunda esas teşkil etmektedir. Konuyla alakalı olarak, Müzikolog Alan Walker'a ait olan "Eleştiri eğer, öznel bir yorum seviyesine indirgenebiliyorsa, eleştirmenin söylediği, herhangi başka birinin söylediğinden neden daha doğru olsun?" sorusu, bir eleştirmende bulunması gereken niteliklerin neler olduğuna dair bir düşünme sürecini de başlatmaktadır. Walker (1998), sorularına şunları da ekler: "Eleştirilerde 'standartlar' var mı? Varsa tanımlanabilirler mi? Bunlar nesnel mi yoksa öznel mi? Eğer öznelse, doğru olabilirler mi?" Bu soruların bizi ulaştırdığı cevap ışığında, yorumcuların icralarını, yorumlanan eserin farklı edisyonlarıyla ve eseri yorumlayan başka yorumcuların icralarıyla karşılaştırmaya olanak sağlayan müzik performansı analizi, müzik eleştirisinin bir standardizasyonunun oluşmasında daha nesnel sonuçlara ulaşmayı hedefleyen önemli bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır.

ANALİZ

Rostropoviç, Ma, Moser ve Mason'un ortaya koymuş olduğu Şostakoviç, Op. 107, *III. Cadenza* yorumları karşılaştırma yoluyla performans analizine tabi tutulmuş ve böylece yorumcuların notasyona ne denli sadık kaldıkları incelenmiştir. Bu inceleme için; bir salt müzik örneği olan eserin her bir bölümünün solo viyolonsel partisinde kaç adet gürlük, hız, süre/vurgu ve bağ işaret ve terimi yer aldığı tespit edilmiş ve bu unsurlar Tablo 1'de sunulmuştur:

Tablo 1. Eserin Bölümlerinde Yer Alan İşaret Ve Terim Sayıları

	Gürlük	**Hız**	**Süre / Vurgu**	**Bağ**
I. Allegretto	33	1	283	108
II. Moderato	49	5	20	180
III. Cadenza	49	11	26	114
IV. Allegro con moto	17	1	307	175

Bununla birlikte bu tablo referans alınarak bölümdeki işaret ve terimlerin icracılar tarafından ne şekilde değerlendirildiği sorgulanmış ve bölümün ö[179]40-66 arası incelenmek üzere bir kesit olarak seçilmiştir. Nota takibi ve dinleme yoluyla yapılan bu incelemeyle dört yorumcunun icrası ve referans alınan edisyon arasındaki farklılıklar saptanmış, tespit edilen bu farklılıklar Audacity programı ile doğrulanmış ve tablo haline

[179] ö: ölçü.

getirilmiştir. İcracıların *III. Cadenza* bölümünün ö40-66'ya ait söz konusu yorum farklılıkları, Tablo 2'de görülmektedir[180]:

Tablo 2. Yorumcuların III. Cadenza Yorumlarında Tespit Edilen Farklılıklar

ö	**n**	**R.y.**	**M.y**	**J.M.y**	**S.M.y**
40	*cresc.*				[erken]
42	*pp*	*f*			
42	*cresc.*		[erken]	[erken]	
45-48	-		*cresc.*	*cresc.*	
45	*p*	*f*			
46	-				*cresc.*
48	-				*decresc.*
48	-			stac.	
49	*p*	*f*	-		
49	-				*cresc., decresc.*
49	[sekizlik es]	-			
50	[sekizlik es]	-			
50	*pp*	*decresc.*	-		
51	-		rit.	rit.	rit.
51	-		*decresc.*		*decresc.*
51	[ikilik nota]		[uzun]		
59	-				*decresc.*
60	*dim.*	-		-	
61	-				*accel.*
61	*p*	-	-	-	
61	-			rit.	
62	-		rit.		rit.
64	*mf*		*p*		
66	*p*		-		-

Rostropoviç'in Yorumu

Nota 1'de Rostropoviç'in kesit içerisinde yapmış olduğu farklılıklar sunulmuştur. Rostropoviç'in ö42'de yer alan *pp* (*pianissimo*) nüansını ve ö45 ile ö49'da yer alan *p* (*piano*) nüansını *f* (*forte*) olarak icra ettiği saptanmıştır. Bununla birlikte Rostropoviç, ö49-50'de bulunan *sekizlik es*leri yapmak yerine ö48-49-50'yi bağlı icra etmeyi tercih etmiştir ve ö50'de bulunan *pp* nüansı yerine *decrescendo* yapmış, ö60'da bulunan *diminuendo* ve ö61'deki *p* nüanslarını da uygulamamıştır. Bu nedenlerden dolayı Rostropoviç'in kesit içerisinde yoğunluğu genellikle yüksek tuttuğu söylenebilir.

[180] Tablo sütunlarında; ölçü numaraları "ö", notada bulunan ifade "n" şeklinde gösterilmişken, Rostropoviç, Ma, Moser ve Mason'un yorumlarındaki farklılıklar ise sırasıyla "R.y", "M.y","J.M.y" ve "S.M.y" kısaltmaları ile gösterilmiştir.

Nota 1. III. Cadenza, ö40-66, Rostropoviç



Ma'nın Yorumu

Nota 2'de Ma'nın kesit içerisinde yapmış olduğu farklılıklar sunulmuştur. Ma'nın yorumu ile edisyon arasında karşılaşılan ilk farklılık, ö42'de yer alan *crescendo* nüansını erken başlatmasıdır. Bununla birlikte ö45'de görülmekte olan *p* nüansından hemen sonra *crescendo* görülmektedir. Ayrıca ö49'daki *p* nüansını ve ö50'de bulunan *pp* nüansını yapmamayı tercih etmiş, bunun yerine ö51'de *decrescendo* ile *ritardando* yapmıştır. Aynı ölçüde görülmekte olan Re^5 notasını ise uzun bir şekilde icra etmiştir. Ek olarak, ö61'de görülmekte olan *p* nüansını yapmamış, ö63'de görülmekte olan *ritardando*'yu ise ö62'de gerçekleştirmiştir. Son olarak ö64'de bulunan *mf* yerine *p* nüansı yapmış ve ö66'da görülmekte olan *p* nüansını yerine getirmemiştir. Buna göre Ma'nın da kesit içerisinde genel olarak yoğunluğu yüksek tuttuğunu söylemek mümkün olacaktır.

Nota 2. III. Cadenza, ö40-66, Ma



Moser'in Yorumu

Nota 3'de Moser'in kesit içerisinde yapmış olduğu farklılıklar sunulmuştur. Buna göre Moser'in, ö42'de yer alan *crescendo* nüansını erken başlatmış olduğu ve ö45-48 arasında hiçbir işaret ve terim bulunmamasına karşın bir *crescendo* eklediği görülmektedir. Bununla birlikte Moser, ö48'in son notasında (Re^4) herhangi bir işaret olmamasına rağmen *staccato* yapmıştır. Ayrıca ö50'de *ritardando* yaptığı ve ö60'da yer alan *diminuendo*'yu yapmadığı tespit edilmiştir. Ek olarak ö63'de yer alan *ritardando*'yu ö61'de başlattığı ve aynı ölçüde yer alan *p* nüansını yapmak yerine burada *diminuendo* yaptığı saptanmıştır.

Nota 3. III. Cadenza, ö40-66, Moser



Mason'un Yorumu

Çalışmadaki son icracı olan Mason'un kesit içerisindeki yorum farklılıkları Nota 4 ile sunulmuştur. Buna göre Mason'un herhangi bir işaret ve terim olmamasına karşın ö46'da *crescendo*, ö48'de *decrescendo* ve ö49'da *crescendo* ve *decrescendo* yaptığı görülmektedir. Bununla birlikte ö50'de *ritardando* eklemeyi uygun gören Mason, ö51 ve ö59'da *decrescendo* yapmış ve ö61'de *accelerando* ile hızlanmıştır. Ayrıca ö63'de bulunan *ritardando*'yu ö62'de gerçekleştirdiği görülmektedir. Kesitin sonu olan ö66'daki *pp* nüansını da gerçekleştirmeyen Mason için gürlüğü sık sık değiştirdiği söylenebilir.

Nota 4. III. Cadenza, ö40-66, Mason



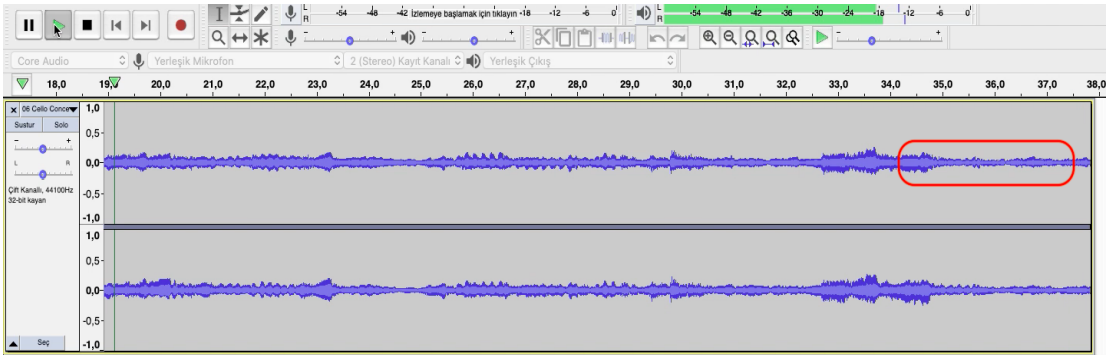
SONUÇ VE TARTIŞMA

Her bir yorum, yeniden yaratımın bir sonucu olarak gerek notasyonla gerekse diğer yorumlarla farklılık göstermektedir. Buradan hareketle Şostakoviç'in Op. 107 Viyolonsel Konçertosu'nu icra etmiş olan Rostropoviç, Ma, Moser ve Mason'un yorumlarını karşılaştırmak yoluyla yapılan performans analizi ile birtakım sonuçlara ulaşılmıştır. Bu sonuçlar maddeler halinde şöyle özetlenebilir:

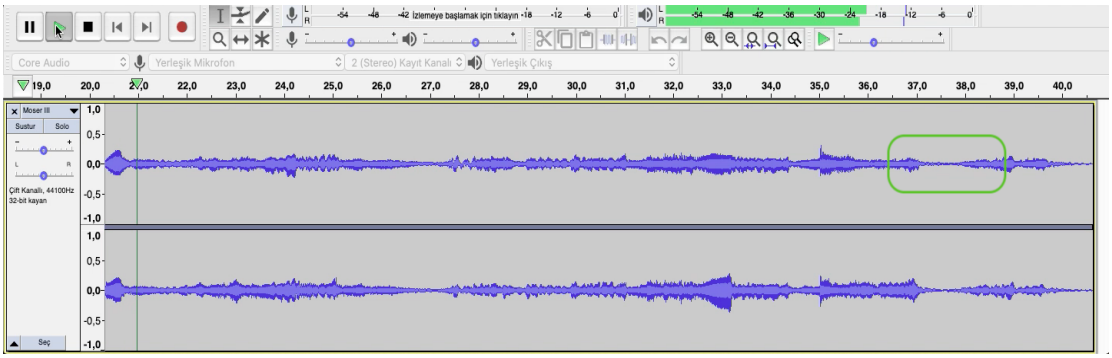
- İlgili başlık altında bahsedildiği üzere Şostakoviç'in ayrı bir bölüm olarak ele aldığı *Cadenza*da görece fazla işaret ve terim kullanmış olması, solistin serbest bir yorumlama yapmasını kısıtlasa da her yorumcunun notasyondan farklı olarak icra ettiği kısımların varlığı göze çarpmaktadır.
- Rostropoviç'in kendi hazırlamış olduğu edisyona sadık kalmadığı kısımların olduğu görülmektedir. Bahsi geçen bu kısımlara ilişkin, eserin önüne geçen bir yorumculuğun ortaya koyulduğu söylenebilir.
- Rostropoviç'in besteciyle olan yakın arkadaşlığı sebebiyle diğer yorumculara kıyasla notasyonda daha karakteristik değişiklikler yaptığı dikkat çekmektedir. Bu duruma örnek olarak Rostropoviç'in ö49-50'deki *sekizlik es*leri gerçekleştirmemesi gösterilebilir (bkz. Nota 1). Örnek olarak konulmuş olan Görsel 6'da Rostropoviç'in, edisyonda yer alan *sekizlik es*leri yapmamış olduğu görülmekte olup Görsel 7'de ise Moser'in *sekizlik es*leri yerine getirmiş olduğu

görülmektedir. Burada dikkat çeken husus, aynı ekolden gelmiş olmalarına rağmen Rostropoviç ve Moser arasında böylesi önemli bir farklılığın bulunmasıdır.

Görsel 6. Rostropoviç, ö49-50 (Audacity detayı)



Görsel 7. Moser, ö49-50 (Audacity detayı)



- Ma ve Moser, ö42'de *crescendo* nüansını erken başlatmış ve ö45-48 arasında *crescendo* yapmışlardır.
- Ma ve Mason'un ö51'de *decrescendo* yaptıkları görülmektedir.
- Ma, Moser ve Mason ise ö51'de *ritardando* yapmışlardır.
- Rostropoviç, Ma ve Moser'in ö61'de *p* nüansını yapmamış olmaları dikkat çekmektedir.
- Son benzerlik olarak ö61-62'de Ma, Moser ve Mason'un yakın konumlarda *ritardando* yaptıkları tespit edilmiştir.
- Genel olarak bakıldığında, Rostropoviç ve Ma, kesit içerisinde genel olarak yoğunluğu yüksek tutmuştur. Moser, hız ve ritim parametrelerinde yapmış olduğu değişikliklerle kendine özgü bir yorum ortaya koyarken Mason, gürlük seviyelerinde sağlamış olduğu dalgalanmalarla karakterize edilebilir.

Sonuç olarak bu çalışma, incelenen yorumlardan hangisinin daha doğru ya da daha güzel olduğuna dair herhangi bir fikir sunmayıp icraları, somut olan nota ile değerlendirmek ve icracıların ortaya koymuş olduğu yorumları karşılaştırmak vasıtasıyla yorumcuların esere sadakat derecelerini inceleyerek gerek müzikalite gerekse çalım teknikleri açısından nesnel veriler elde etmeyi amaçlamış ve bu doğrultuda bulgular ortaya koymuştur.

KAYNAKÇA

Apel, W. (1974). Harvard Dictionary of Music: Second Edition, Revised and Enlarged. Cambridge: Harvard University Press.

BBC Symphony Orchestra. (2016). Sheku Kanneh-Mason - Winner BBC Young Musician 2016 - Shostakovich Cello Concerto No 1 Erişim: 07.05.2021, Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=Q6GJgOXBi2U

Fay, L. (2000). Shostakovich: A Life. New York: Oxford University Press.

hr-Sinfonieorchester – Frankfurt Radio Symphony. (2013). Schostakowitsch: 1. Cellokonzert · Johannes Moser · hr-Sinfonieorchester · Stanisław Skrowaczewski. Erişim: 06 Ocak 2020, YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=swLmylgIN_4

Niles, L. (24 Temmuz 2018). Interview with Cellist Johannes Moser: Singing on a Stringed Instrument. Violinist: https://www.violinist.com/blog/laurie/20187/27377/

Prokofyev, S. ve Şostakoviç, D. (2017). Prokofiev: Sinfonia concertante e minor, opus 125- Shostakovich: Cello Concerto No. 1, E-flat Major, opus 107. [M. Rostropoviç ve S. Ozawa]. *Prokofiev: Sinfonia concertante - Shostakovich: Cello Concerto No. 1* [CD]. New York: Parlophone Records Limited, a Warner Music Group Company. (1988)

Sollertinsky, D. ve L. (1980). Pages from the Life of Dmitri Shostakovich. New York ve Londra: Harcourt Brace Jovanovich.

Şostakoviç, D. (1959). *Cello Concerto No. 1* in E-flat major, Op. 107. Londra: Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd. (1960)

Şostakoviç, D. (2006). Shostakovich: Cello Concerto No 1, E-flat Major, opus 107, Kabalevsky: Cello Concerto, G Minor, opus 49 No. 1. [Yo-Yo Ma ve E. Ormandy]. *Shostakovich/Kabalevsky: Cello Concerto No. 1* [CD]. New York: Sony Classical Records. (1984)

Taruskin, R. ve Brown, D. (t.y.). *Dmitry Shostakovich*. Erişim: 1 Aralık 2019, Encyclopædia Britannica: https://www.britannica.com/biography/Dmitry-Shostakovich

Thom, P. (2006). "Toward a Broad Understanding of Musical Interpretation." *Revue internationale de philosophie*, 238 (4): 437-452. https://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2006-4-page-437.htm

Walker, A. (1998). *Musical Criticism*. Erişim: 19 Mayıs 2019, Encyclopædia Britannica: https://www.britannica.com/topic/musical-criticism

Klâsik Türk Mûsikîsi Sözlü Eserlerine Yönelik Yeni Bir Analiz Yöntemi Ve Yöntemin Mûsikîmize Kazandırdıkları: Abdülkâdir Merâgî'ye Atfedilen Hüseynî Kârın Restorasyonu Örnekleminde

A New Analysis Method and Its Contributions for Classical Turkish Music's Oral Composition within the Restoration Sample Attributed to Abdülkâdir Merâgî

Prof. Dr. Serda TÜRKEL OTER

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, İcrâ Sanatları Fakültesi, Ses Eğitimi
serdaoter@mgu.edu.tr

Özet

Form; bir müzik eserinin iskeletidir. Eserle ilgili fikir sahibi olmak için bilinmesi gereken en önemli detaylardandır. Bu iskeletin hangi türle ilgili olduğunu bilmek ve ona yönelik bir inceleme yapmak da eserle ilgili doğru yargılara varmak ve doğru saptamaları yapmak konusunda belirleyici bir husustur. Klâsik Türk Mûsikîsi; sözlü gelenek üzerine kurulu bir müzik türü olup, bu mûsikîde ağırlıklı olarak sözlü eser repertuvarı hakimdir. Ancak; Klâsik Türk Mûsikîsinde uygulanan form analiz yöntemleri, sadece ezgileri incelemeye uygun yapıdadır. Bu sebepledir ki; pek çok büyük form yeterince analiz edilememiş, eserlerde oluşan tahribatlar tespit edilememiştir. Tarafımdan geliştirilen; Klâsik Türk Mûsikîsi sözlü eserlerine yönelik analiz yöntemi, günümüzde kullanılan ezgiye dayalı analiz yöntemlerinde var olan özellikleri, sözlü eser analizine uygun hâle getirmeyi amaçlayan dokunuşlarla oluşturulmuştur. Herkes tarafından kabul görmüş bir yöntemin bir takım eklemelerle geliştirilmesindeki maksat; yöntemin kolay anlaşılır ve benimsenir olmasını sağlamaktır. Yöntemin en önemli özelliği; sözlü eserleri incelemeye uygun olması ve bu yöntemle eserlerde oluşmuş deformasyonların tespit edilerek tamiratının yapılabilmesidir. Analiz yöntemini tanıtmak ve yöntemin, meşk ile günümüze ulaşmış Klâsik Türk Mûsikîsi eserleri açısından kazandırdıklarını göstermek maksadıyla; Abdülkâdir Merâgî'ye atfedilen Hüseynî Kâr tercih edilmiştir. Kâr formuyla ilgili bildiklerimize yeni ve somut bilgiler kazandıran bu yöntemle; Hüseynî Karda form açısından var olan eksiklikler tespit edilmiş ve bu eksiklikler, formun özellikleri doğrultusunda restore edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Form Analiz Yöntemi, Klâsik Türk Mûsikîsi, Sözlü Eser, Abdülkâdir Merâgi, Hüseynî Kâr.*

Abstract

Form; is the outline of a musical work. It is one of the most important details to know to have an idea about the work itself. Knowing where this outline belongs to and making an analysis for is determinant in terms of concluding judgement and making the correct identifications. Classic Turkish Music is a type of music based on oral tradition and oral works repertoire is dominant. However, the form analysis methods used in Turkish Music is only suitable for analyzing the tunes. For this reason, many major forms could not be analyzed sufficiently and the damages in the works could not be identified. The analysis method for Classical Turkish Music developed by me has been created to make the features in the currently used analysis methods toward the tune suitable for oral composition analysis. The purpose of developing a method that is accepted by everyone with some additions is to ensure that the method is easy to understand and adopt. The most important feature of the method is that it is suitable for examining oral compositions and that the deformations in the works can be detected and repaired with this method. Hüseynî Kâr attributed to Abdülkâdir Merâgî was preferred with the purpose of introducing the analysis method and showing the acquisitions of the practice in regards of Classical Turkish Music. The shortcomings of the form are identified, and these shortcomings are restored in the direction of the form itself in Hüseynî Kar with a method adding new concrete knowledge about the Kâr form.

Keywords: *Form Analysis Method, Classic Turkish Music, Oral Work, Abdülkâdir Merâgi, Hüseynî Kâr.*

GİRİŞ

Çözümleme veya tahlil olarak tanımlanan analiz; bir bütünü parçalarına ayırarak ayrıntılı inceleme, daha sonra aralarındaki ilişkileri tanımlayarak sonuca gitme yoludur. (TDK; 1998, 106) Klasik Türk Mûsikîsi'nde bir eser analiz edilirken, pek çok konuyu göz önünde bulundurmak gereklidir. Bunların en başında usûl, makam, ezgi, form ve güfte gelirken, daha detaylı incelemelerde başka olgular da işin içine dahil edilir. Bu parçaların detaylı incelenmesinin ardından, birbiriyle olan ilişkileri ortaya konarak eserin müzikalitesi hakkında bilgiye varılır.

Klâsik Türk Mûsikîsi'nde, eser analizinin önemli parçası olan form, eserlerin gidişatını, bestenin iskeletindeki matematiği anlamak bakımından oldukça önem arz eder. Bu iskeletin doğru bir şekilde anlaşılması, ağırlıkla meşk yöntemiyle günümüze ulaşan eserlerdeki tahribatlar veyahut eksikliklerin tespitinin sağlanması ve bu eserlerde yapılabilecek restorasyonlar bakımından da çok önemlidir.

Klâsik Türk Mûsikîsi'nde gerek dînî gerekse din-dışı alanda pek çok form bulunmakta ve bunlar ağırlıklı olarak sözlü mûsikî formlarından oluşmaktadır. Bu da bir gerçeğe işaret etmektedir ki; Türk Mûsikîsi bir söz mûsikîsidir. Sözlü âsârın ağırlıklı olduğu Klâsik Türk Mûsikîsi'nde bütün formlar belli bir düzen içerisinde bestelenmişlerdir. Hatta oldukça serbest bir form olduğu iddia edilen Kâr'lar dahi bu düzenin bir parçasıdır. Ancak bu iddiayı ortaya koymak doğru bir form analiz yöntemiyle mümkündür.

Geçmiş yüzyıllardan günümüze doğru form analizi konusuna bakıldığında, bu konunun pek de rağbet görmediği hemen dikkati çekmektedir. Hatta 18. yy.'a kadar formun yapısı, edvarların konusu olmamış, formlara sadece bilgi vermek maksadıyla başlıklar altında kısaca yer verilmiştir. Dolayısıyla 18. yy'a gelene kadar formların düzeni, mısralar için tercih edilen ezgi gidişatı hakkında çok malumat olmadığı söylenebilir. 20 yy.'da ise bu konu araştırmacıların biraz daha ilgi odağı olmuş, eserler form açısından analiz edilmek istenmiştir. Ne var ki Batı Mûsikîsi'nden uyarlanan form analiz yöntemleri Klâsik Türk Mûsikîsi'ndeki ihtiyacı karşılayamamış, ezgiye dayalı bu yöntem bizim sözlü mûsikîmizi açıklamaya yeterli olmamıştır. Bu yöntemi konu edinen mûsikîşinaslar ise, ne yenilik getirirlerse getirsinler konuyu tam olarak aydınlatmaya muktedir olamamışlardır.

Bu sebeple Klâsik Türk Mûsikîsi sözlü eserlerine yönelik bir analiz yöntemi üzerine çalışma yapmak zârûri olmuş ve bizi bu yönde çalışmaya sevk etmiştir.

Klâsik Türk Mûsikîsi Sözlü Eserlerine Yönelik Yeni Bir Form Analiz Yöntemi:

Bu çalışmada üzerinde durulması gereken en önemli konu; üzerine düşündüğümüz yeni yöntemin, hem söz unsurunu ifade etmesi, hem de yepyeni bir buluş gibi değil, daha önce kullanılan yöntemlerin geliştirilmesi esasına dayalı olmasıdır. Buradan hareketle

Analizde Ezgiler

Yaygın olarak kullanılan diğer analiz yöntemlerinde olduğu gibi her zaman harflerle ifade edilmektedir.

- Büyük mûsikî cümleleri büyük harflerle karşılamaktadır (A, B, C, D…gibi).
- Cümlecik olarak ifade ettiğimiz, sözün bölünerek tekrar eden ezgilerini gösteren kısımlar ise küçük harflerle yer almaktadır. (a,b,c,d,…).

Tek istisna büyük "T" ve küçük "t" harfidir. "T,t" harfi, bu yöntem içerisinde daima terennümler için kullanılmakta ve bir ezgiyi ifade etmek maksadıyla asla tekrar yer almamaktadır. Büyük "T" harfi mısralardan sonra kullanılan terennümler için, küçük "t" harfi ise gerek duyulduğu taktirde, zeminhâne, meyânhâne gibi hâneler arasındaki geçişleri sağlayan bağlantı lafızlarının gösterimi için tercih edilmiştir.

Analizde Sayılar

Sözlü eserlere yönelik geliştirilen bu form analizi yönteminde en önemli yenilik, güfteleri ifade etmek maksadıyla sayıların kullanılmasıdır. Bu uygulama üç değişik amacı karşılayacak şekilde kurgulanmıştır.

- ilki, güftenin mısralarını göstermek amacıyla, harflerin hemen sol tarafına yazılacak olan sıralı sayılardır. Örneğin birinci mısrayı ifade etmek için "1." ve mısranın ezgisini belirtmek için de "A" harfi kullanılarak "1.A" şeklinde bir tanımlama yapılmıştır.
- Sayıların ikinci kullanım şekli; terennümlerdeki söz değişikliğine yöneliktir. "T" harfinin boşluk vermeksizin hemen sağına sözel olarak kaçıncı terennüm olduğu gösteren bir sayı (T1., T3. gibi) ve onun ezgisi de devamına yazılmaktadır. (T3.D gibi)
- Son olarak sayılara, sözlerin bir mısra içerisinde bölünerek, eser içerisinde herhangi bir yerde tekrar etmesi durumunu gösterebilmek maksadıyla yer verilmiştir. . Örneğin "1.A" şeklindeki bir ifade, birinci mısranın ezgisini bir bütün olarak nitelerken "$1.A^1a$" kullanımı, bir bütün içerisinden birinci mısranın ilk kısmını ezgisel olarak tanımlamaktadır.

Analizde Düzen

- Sözlü eserlerde her mısra bir cümle şeklinde düşünülmekte ve bu cümleler içerisinde yine söze bağlı olarak cümlecikler yer alıyorsa, onlar büyük cümlenin bir parçası olarak

$1.A\ (1.A^1a+1.A^2b) + 2.B\ (2.B^1a+2.B^2b+2.B^2c) + T1.C\ (T1.C^1a+T1.C^2b)$

şeklinde parantez içerisinde gösterilmektedir. Parantez içerisindeki gösterimler, kendinden önce ifade edilen kısmın açılımı niteliğindedir. Bu kullanım, formun hem en genel şemasını hem de detaylarını rahatlıkla göstermeyi amaçlamaktadır. Terennümden sonra tekrar eden güfteye ait söz kısımlarının, "terennümleştiği" gösterilmek maksadıyla da köşeli parantezler kullanılmakta, bu sözcüklerin ilgili mısranın tekrarıyla simetrik bir yapıda kurgulandığı köşeli parantez içindeki terennüm yapının içinde gösterilmektedir. Aşağıda altı çizgili kısım, bu terennüm yapıya örnektir.

$1.A\ (1.A^1a + 1.A^1b + 1.A^2c) + \underline{[T1.B+ 1.A^2c]}$

- Kullandığımız bu yeni analiz yönteminde; formun düzeni ve bu düzendeki eksikliklerin tespiti için mısralar veya hâneler alt alta getirilmektedir. Böylelikle simetrik yapı ve bu simetrik düzendeki eksiklikler gözle görülür şekilde ortaya çıkmaktadır. Aşağıda Murabba yapıda bir eserin mısraları alt alta getirilerek, formun işleyişindeki simetri gösterilmiştir.

$1.A\ (1.A^1a + 1.A^1b + 1.A^2c) + [T1.B+ 1.A^2c]$

$2.A\ (2.A^1a + 2.A^1b + 2.A^2c) + [T1.B + 2.A^2c]$
$3.C\ (3.C^1a + 3.C^1b + 3.C^2c) + [T1.B + 3.C^2d]$

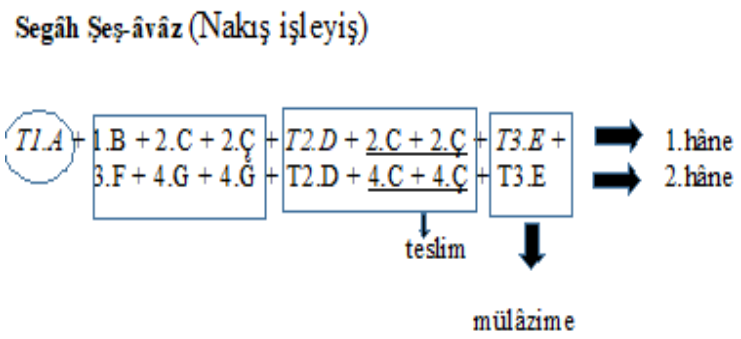
4.A (4.A[1]a + 4.A[1]b + 4.A[2]c) + [T1.B + 4.A[2]c] (Benli, 2020; 328)

Yöntemin Mûsikîmize Kazandırdıkları

Bu analiz yöntemiyle son birkaç yıldır yaptığımız çalışmalarda, sözlü formların işleyişleri hakkında somut bilgiler edinilmiş, üzerine inceleme yapılan formun, başka herhangi bir formla karıştırılıp karıştırılmadığı anlaşılmıştır. Tarafımızdan önerilen bu analiz yöntemiyle yaptığımız çalışmalarla, analiz yönteminin mûsikîmize kazandırdıklarını şu şekilde maddeleştirebiliriz.

- Bir yüksek lisans tezinde 144 eserin bu yöntemle incelenmesi sonucunda Ağırsemâi formunun bilinenlerin dışında birçok farklı yapısal özellikleri olduğu tespit edilmiştir. Toplamda 24 farklı uygulaması tespit edilen formla ilgili "Murabbalar"ın kendi içerisinde de alt gruplara ayrıldığı ve 5 ayrı şekli olduğu, Nakışların yine 5 alt grubu olduğu tespit edilmiştir. Bunların dışında da farklı yapılar barındıran form ile ilgili yeni tasnifler yapılmıştır (Cinpir, 2019; 453-457)
- Yine bir yüksek lisans tezinde 147 eserin incelenmesiyle 25 farklı Yürük Semâi formu kullanımı tespit edilmiş ve tasnif edilmiştir. Her iki tez içerisinde eserlerde yapısal olarak tespit edilen eksikler tamamlanma yoluna gidilmiştir (Benli, 2020; 487-495)
- Doktora programında yürüttüğümüz bir tezde, Kârlar bu analiz yöntemiyle incelenmiş ve bugün bilinenlerin dışında ve bilinen bazı bilgilerin de aksine mevcut yapıları hakkında pek çok somut veriye ulaşılmıştır (Şenduran, 2019, 481-495)
- Formlarla ilgili yaptığımız tüm bu çalışmalar ve çalışmalardan edinilen bilgiler, eserlerdeki eksiklerin tespitini mümkün kılmış ve eserlerde ilk kez yapılan Form Restorasyon çalışmalarına olanak sağlamıştır. Bu alandaki ilk çalışmamız Merâgî'ye atfedilen Acem Kâr'dır (Şenduran, Oter, 2020; 152-176).
- "Kârların form düzeni hakkında bilinmeyenler ve bozulmuş kâr yapılarında restorasyon" başlığı ile yer alan kitap bölümümüzde, serbest olarak tanımlanan Kârların düşünülenin aksine sistematik yapıları gösterilmiş, bu yapılarda görülen eksikliklerin tespiti ve bunların aktarımı yapılmıştır. Aynı zamanda formülasyonları gösterilen eserlerdeki eksikliklerin form açısından restorasyonları konu edilmiştir. Bu yöntem ile Kârlardaki düzen somut bir şekilde ortaya çıkarılmış ve mevcut durumdaki eksiklikleri tamamlanmıştır (Oter, 2021;).
- Bunların yanında «Kârçe olarak bilinenen eserlerin analizi ve formun varlığı üzerine bir tartışma» başlığıyla yazdığımız kitap bölümünde, günümüze az sayıda ulaştığı düşünülen Kârçelerin, aslında Beste formunun farklı kullanımlarından ibaret olduğu, ancak karmaşık yapıları ve bunları tespit edebilecek bir analiz yöntemi olması sebebiyle yeni bir isimlendirme yapıldığı kanaatine varılmıştır (Oter, 2021; 29-45) .
- Bu yöntemle ortaya koyduğumuz eserlerin en karmaşık yapılarında bile formun, gözle görülür asla bozulmayan simetrik yapılarını ve bu yapılarda eksik olan kısımları tespit etmek mümkündür**.**

Aşağıda; Merâgî'ye atfedilen Şeş-avâz Kârdaki günümüze bozulmadan ulaşabilmiş simetrik yapı gösterilmiştir.

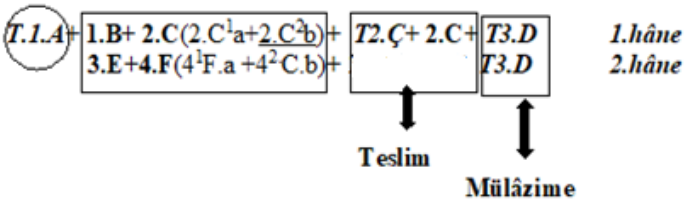


Abdülkâdir Merâgî'ye Atfedilen Hüseyni Kârın Form Açısından Restorasyonu

Yöntemin mûsikîmize kazandırdıklarını somut bir örnekle göstermek maksadıyla Abdülkâdir Merâgî'ye atfedilen Hüseyni Kâr seçilmiş, tarafımızdan önerilen ve kullanılan Klâsik Türk Mûsikîsi sözlü eserlerine yönelik analiz yöntemi, eser üzerinde uygulanarak, kazanımlar somutlaştırılmaya çalışılmıştır.

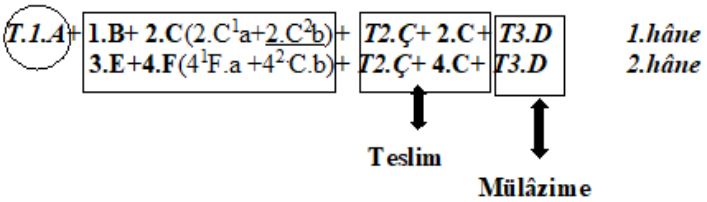
Kullandığımız analiz yönteminde en önemli husus, eserde ortaya çıkan formülün, kullanılan yapıya yönelik bir sıralamasının yapılmasıdır. Eserler, söz konusu form düzenine göre sıralandığında eksikliklerini görmek mümkün olmaktadır. Aşağıda; Hüseynî Kârın mevcut notaları incelenerek form açısından formülü çıkarılmış ve hâneleri alt alta getirilerek eksiklerine dikkat çekilmiştir. Nüshalardaki işleyişte ok işareti ile gösterilen boşluklar, eserin simetrik işleyişini bozan ve günümüze ulaşırken eksik gelen kısımları göstermektedir. Sonrasında; "olması gereken" başlığıyla gösterilen formül; tespit edilen eksikliklerin giderildiği, eserin simetrik yapısının tamamlandığı şeklidir.

Mevcut nüshalardaki hali



***Olması gereken:

Eserin genel işleyişteki simetrik yapısı



Aşağıda şekil 1'de görüldüğü gibi eserde; her mısra ve terennüm, kendinden sonraki kısma geçerken bağlantı lafızlarıyla teslim olmuştur.

Şekil 1 (Birinci mısrayı ikinci mısraya bağlayan lafızlar)



Müstakil bir terennüm olarak algılanmaya çok müsait olan lafızların, kendisinden sonraki kısma bağlantı yapmak maksadıyla kullanıldığı; ancak; belli kısımlarda aynı söz ve ezgide olduğu görüldüğünde anlaşılmaktadır. Saz eserlerindeki hâneleri birbirine bağlayan teslimler gibi bu eserde de aynı mantıkla hâneler birbirine teslim edilmiştir. Beste, Ağır Semâî ve Yürük Semâî formlarında karşımıza çıkan zeminhâne ve meyânhâne bağlantılarında kullanılan "hey cânım" gibi lafızlar bağlantı amaçlı kullanılan ve sözle bütünleşen yapıdadır. Ayrı bir terennüm gibi değerlendirilmezler. Ancak bağlantı lafızları gösterilmek istendiğinde formülasyon aşağıdaki şekilde olacaktır:

Eserin bağlantı lafızlarıyla birlikte gösterilen simetrik yapısı

$$T.1.A+(t_1a)+1.B+(t_1a)+2.C(2.C^1a+2.C^2b)+(t_2b)+T2.Ç+(t_1a)+2.C+(t_3c)+T3.D(t_2b)+3.E+(t_4d)+4.F(4^1F.a+4^2C.b)+(t_2b)+T2.\ Ç+(t_1a)+2.C+(t_3c)+T3.D(t_2b)$$

SONUÇ

Türk Mûsikîsi'nde GÜFTE; makam, usûl ve form ile birebir ilişkisi olan yegâne unsur olmasına rağmen analizlerde arka planda kalmıştır. Klâsik Türk Mûsikîsi sözlü eserlerine yönelik tanıtımını yaptığımız yeni yöntem, güftenin eserlerdeki öneminin farkedilirliği, sözlü eserlerin gidişatını tayin edebilebilmesi ve form açısından, varsa eser içerisindeki eksiklerin tespit edilebilmesi ve hatta tespit edilen eksikliklerin tamamlanabilmesi bakımından önemli bir çalışmadır.

Bu yeni yöntemle lisansüstü programlarda yürüttüğümüz çalışmalar sayesinde, Klâsik Türk Mûsikîsi sözlü formlarına dair yeni bilgiler ve kazanımlar elde edilmiş, çalışmanın mûsikîmize kazandırdıkları, form konusu özelinde ortaya konmuştur.

Çalışmanın örneklemini oluşturan Abdülkâdir Merâgî'ye atfedilen Hüseyni Kâr göstermiştir ki; Kârlarda form açısından bozulmayan bir düzen söz konusudur. Bu zamana kadar, belki de konuya bu derece detaylı bakılmadığından ve daha da önemlisi sözlü eserlerin analizine yönelik bir analiz yöntemi uygulanmadığından, Kârlarda var olan düzen ve bu düzen içerisindeki zamanla oluşan bozulmalar görülememiş ve Kârlar

serbest yapıda bir form şeklinde tarif edilmiştir. Aynı zamanda; Klâsik Türk Mûsikîsi'nin en büyük sözlü klâsik formu olan Kârlarda tespit edilen ve diğer klâsik formlarda var olan düzen, bu mûsikînin ne derece önemli olduğunun ve ilmî kurallar çerçevesinde oluştuğunun kanıtlarındandır.

Form yönünden var olan sistemlerin eleştirel bir bakış açısıyla incelenmesi ve bu sistemlerin Klâsik Türk Mûsikîsi sözlü eserlerine uygun olamadığının tespitiyle yeni bir öneri getirdiğimiz çalışmanın, müzikte yeni yönelimler açısından fayda sağlayacağı kanaatindeyiz.

KAYNAKÇA

Benli, E. (2020). Yürük Semâî Formunun Biçim Analizi, Y.L. Tezi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara.

Cinpir, E. (2019). Klâsik Türk Mûsikîsinde Ağır Semâî Formunun Tahlili ve Tasnifi, Y.L. Tezi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara.

Oter, S. T. (2018). Klâsik Türk Mûsıkîsinde Sözlü Eserlere Yönelik Olarak Yeni Bir Form Analizi Yöntem Önerisi. *Turan-Sam Uluslararası Bilimsel Hakemli Dergisi,* 10 (57), Konya

Oter, S. T. (2021). Kârçe Olarak Bilinen Eserlerin Analizi ve FormunVarlığı Üzerine Bir Tartışma. Müzik Kültürüne Dair Çeşitli Görüşler, Eğitim Yayınevi, Ankara.

Oter, T. S., Şenduran, M. (2019). Abdülkâdir Merâgî'ye Atfedilen Kârların Form Açısından Analizi ve Acem Kârın Restorasyonu, *Dergi Park, Akademik Sanat Dergisi,* cilt 4, sayı 7, Ankara.

Şenduran, M. (2019). "Türk Mûsikîsinde Kâr Formunun Yapısı ve Değişimi Üzerine İnceleme", Doktora Tezi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Gazi Üniversitesi, Ankara.

Türkçe Sözlük, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Ankara, 1998

Bir Orta Çağ Estampie'sinde Modal Yapı

The Modal Structure in a Medieval Estampie

Dr. Serkan ÖZÇİFCİ

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bilimleri Bölümü

serkan.ozcifci@hacettepe.edu.tr

Özet

Müzik eserlerini üretici bir arka plandan filizlenen organik yapılar olarak görme yaklaşımı üzerine kurulu olan Schenker Analizi, kısa sürede yaratıcısı Heinrich Schenker'in incelediği orijinal repertuvarın dışına taşmış; fikrî altyapı bakımdan Schenker'e öykünen (bir diğer ifadeyle Schenkerci denebilecek olan) yaklaşımlar vasıtasıyla yeni tatbik sahaları kazanmıştır.

Böylesi yeni sahalardan birini de Orta Çağ müzikleri teşkil etmektedir. Bununla birlikte, Orta Çağ yapıtlarına Schenkerci bir zaviyeden yaklaşan yayınların daha ziyade dönemin merkezî dağarını oluşturan dînî düz-şarkılara (Lat., cantus planus) veya görece daha geç bir repertuvar teşkil eden polifonik eserlere odaklandığı görülmektedir.

Bu çalışmada, yukarıda anılan yaygın eğilimlerden farklı olarak, Orta Çağ'ın lâdînî çalgısal dağarından seçilen teksesli bir örneğe odaklanılmakta; estampie türünün bir örneği olan La Septime Estampie Real üzerinde Schenkerci bir bakış doğrultusunda yapısal katman analizi gerçekleştirilmektedir. İndirgeme yoluyla en derin yapısal katmanda tespit edilen modal tenor'dan finalis'e inişin detaylandırılarak yüzey seviyesine dönüşme sürecinin irdelenmesi vasıtasıyla eserdeki modal yapının ortaya konmasına gayret edilmektedir. Bulgular, yine temel ilkelerini Schenker'den alan bir grafik gösterim vasıtasıyla aktarılmaktadır.

Eser üzerindeki incelemeler, La Septime Estampie Real'in orijinal kaynağındaki tarihî notasyonun yazar tarafından yapılan özgün transkripsiyonu üzerinden gerçekleştirilmektedir. Modal yapıyı ortaya koymaya yönelik analiz için kullanılan yöntem, Orta Çağ teori geleneği ile Schenker Analizi'nin temel kavramlarını bir araya getirmektedir. Dahası farklı seviyelerdeki modal organizasyonların ifadesinde Cristle Collins Judd tarafından tanıtılan ve kabaca otuz yıldır dolaşımda olan modal tiplere öykünen bir yaklaşımdan yararlanılmaktadır.

Sonuç kısmında ise analizden elde edilen bulguların Schenkerci bir zaviyeden yorumlanmasının yanı sıra bunların modal müziğin temel unsurlarını tanıtan düz-şarkı dağarından elde edilen verilerle karşılaştırılmasına da yer verilmektedir.

Farklı yüzyılların teorik yaklaşımlarının bir araya getirildiği bir metodoloji vasıtasıyla hayat bulan bu çalışma, bir estampie özelindeki modal yapıyı irdelemek yoluyla uluslararası alanyazına sunacağı katkının yanı sıra anadilimizde henüz bir örneğine rastlanmayan modal yapı analizi sahasındaki ilk adımı da atmış olmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Estampie, Schenker Analizi, Orta Çağ Müziği, Modal Yapı, Modal Tip.*

Abstract

Schenkerian Analysis, which is built on the core idea of evaluating musical works as organic formations sprouting from a fundamental structure, soon exceeded the original repertoire studied by its creator Heinrich Schenker; and has gained new fields of application via approaches based on his principles.

Medieval music constitutes one of such new fields. However, it is seen that publications that approach medieval works from a Schenker-inspired perspective focus mostly on the

plainchant (Lat., cantus planus) which constitute the central repertoire of the period, or polyphonic works belonging a relatively later repertoire.

In this study, which differs from the tendencies mentioned above by focusing on a monophonic sample chosen from the secular instrumental repertory of the Middle Ages, a structural layer analysis form a Schenkerian perspective is carried out on an estampie, La Septime Estampie Real. Efforts are made to reveal the modal structure in the work by tracing the process of transformation that the descent from the modal tenor to finalis (detected in the deepest structural layer by means of reduction) underwent towards the surface level. The findings are conveyed through a graphic representation, again taking its basic principles from Schenker.

The study is carried out through the writer's own transcription of the historical notation found in the original source. The method used for analysis to reveal the modal structure brings together the medieval music theory tradition and the basic concepts of Schenkerian Analysis. Moreover, the expression of surface-level modal organizations was inspired by the modal types approach introduced by Cristle Collins Judd, which has been in circulation for roughly thirty years.

In the conclusion, besides interpreting the findings obtained from the analysis, the findings are also compared with the data obtained from the studies on the plainchant repertoire which introduces the basic elements of modal music.

This study, which is brought to life through a methodology where the theoretical approaches of different centuries are brought together, will contribute to the international literature by examining the modal structure specific to an estampie, as well as taking the first step in the field of modal structure analysis, which is yet to be found in our mother tongue.

Keywords: *Estampie, Schenkerian Analysis, Medieval Music, Modal Structure, Modal Types.*

GİRİŞ

Müzik eserlerinin; göze derhal çarpmayan, uzun soluklu, derin ezgisel hareketlerin şekillendirdiği yalın bir nüveden filizlenmesi fikri, yüz yıla yakın süredir başat bir analitik yaklaşım olarak kullanımdadır. Heinrich Schenker tarafından tanıtıldığı biçimiyle arka plan seviyesinde yerleşik bu nüvenin detaylandırılarak farklı yapısal seviyeler yoluyla eser yüzeyine, bir diğer ifadeyle ön plana dönüşme süreci (Schenker, 1979: 3), ona atıfla *Schenker Analizi* olarak anılan bir yöntem dâhilinde incelenmekte; bu yolla eserde kurulmuş olan tonal yapı gözler önüne serilmektedir.

Bununla birlikte Schenker Analizi kısa sürede ortaya konduğu orijinal bağlamın dışına taşınmış, söz konusu analitik yaklaşım için yeni tatbik sahaları tanıtılmıştır. Orta Çağ müziği de modifiye edilmiş Schenker'ci bir bakışın uygulandığı repertuvarlardan biridir. Öte yandan ilgili alanyazın incelendiğinde Orta Çağ'a eğilen yayınların daha ziyade, dönemin gerek teorik gerekse pratik açılardan ana dağarını teşkil eden dînî düz-şarkılara (Lat., *cantus planus*) veya görece daha geç bir repertuvar teşkil eden polifonik eserlere odaklandığı görülmektedir. Bu bağlamda bilhassa ladînî Orta Çağ repertuvarından teksesli bir örneğin mercek altına alınması, dönemin farklı bir janrındaki modal işleyişin hem bir eser içindeki görünümünün tespiti, hem de düz-şarkılarda ortaya konan modal ilkelerle ilişkisinin incelenmesi bakımından anlamlıdır.

Buradan hareketle bu çalışmada bir on üçüncü yüzyıl *estampie*'si, çıkış noktasını Schenker'ci yaklaşımlardan alan bir indirgeme analizine tabi tutulmaktadır. Bu yolla

eserdeki yapısal katmanların ve modal işleyişin, bir diğer tabirle "modal yapının"[181] sergilenmesi amaçlanmaktadır.

Bununla birlikte analizin tatbik edileceği eserle tanışıklık kurulabilmesi adına öncelikle bağlamsal ilişkilerin sergilenmesi elzemdir. Bu minvalde başlangıç olarak genel itibariyle *estampie* türüne ilişkin bilgi verilmesini müteakiben analitik incelemelerin yürütüleceği örnek olan *La Septime Estampie Real*'in tanıtılması yerinde olacaktır.

Estampie

Estampie; Orta Çağ Avrupa'sının farklı coğrafyalarında rastlanan, topluca icra edilmek yerine tek bir çift yahut dönüşümlü çiftler tarafından sergilenen, koreometrik yapısı görece karmaşık bir danstır (Rimmer, 1991: 65).

Fransız dilinde *estampie* olarak anılan söz konusu tür; Latince alanyazında *stantipes*, İtalyan kaynaklarında ise *istanpitta* olarak anılmaktadır. Günümüze, biri on üçüncü yüzyıla ait bir Fransız derlemesi diğeri ise geç on dördüncü yüzyıldan kalma bir İtalyan yazması olan iki farklı kaynaktan sekizer adet olmak üzere bu başlıkla bildirilmiş on altı örnek ulaşmıştır (McGee, 1990: 24).

Bahsi geçen örnekler incelendiğinde Fransız ve İtalyan *estampie*'lerinin genel itibariyle benzer bir form yaklaşımıyla vücut bulmalarına karşın yapısal ve estetik farklılıklar sergiledikleri görülmektedir. Çalışmayı yakından ilgilendirmekte olan Fransız *estampie*'lerinin form yapısını, her biri farklı bir ezgiye sahip olan ve Fransızca *pars* (çoğulu *partes*) adı verilen bölmelerin sıralanması teşkil etmektedir. Söz konusu bölmelerin her biri yinelenmekte, bu yinelenme esnasında ilki *ouvert* ikincisi ise *clos*[182] olarak anılan farklı kapanışlarla bitirilmektedir. Bahsi geçen kapanış kesitleri tüm *partes* için ortak olması bakımından nakarat işlevi görmektedir (McGee, 1990: 25; 209).

La Septime Estampie Real

Çalışmaya konu edilen *estampie*; Fransa Ulusal Kütüphanesi'nde bulunan, on üçüncü yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen ve *Manuscrit du Roi* (*Kral'ın Yazması*) olarak anılan 844 numaralı Fransızca yazmanın içerdiği (McGee, 1990: 209; 211), sıra sayısı ile bildirilmiş sekiz *estampie*'nin yedincisidir.

Eserin, bahsi geçen yazmada 104. yaprağın arka yüzünde (104v) yer alan orijinal notasında taşıdığı *La Septime Estampie Real* başlığının *Yedinci Kraliyet Estampie'si* veyahut *Yedinci Şâhâne Estampie* olarak tercüme edilmesi mümkündür.

a. 104v, Sol kolon: *Partes I-III*



b. 104v, Sağ kolon: *Pars IV*



[181] Schenker'in *tonal yapı* anlayışından hareketle, *modal yapı* terimi ile modal bir eserde indirgeme sonucunda elde edilen, yapısal önemi haiz seslerin tertip ve ilişkilenmeleri kastedilmektedir.
182 Ouvert Fransızca "açık", *clos* ise "kapalı" demektir.

***Nota 1. La Septime Estampie Real*: Orijinal Notasyon183**

Yukarıda verilen orijinal notadan, ölçümlü notasyon (İng., *mensural notation*) ilkelerine göre tarafımca yapılan transkripsiyon ise aşağıdadır:

Nota 2. La Septime Estampie Real: Özgün Transkripsiyon



Yukarıda görüleceği üzere orijinal notada her satırda açık bir biçimde yazılmış olan *ouvert* ve *clos* kesitleri transkripsiyonda 1. ve 2. dolaplar olarak belirtilmiştir. *Pars* bitişleri ise ikinci dolap sonlarındaki çift çizgi vasıtasıyla bildirilmiştir.

Üçlü bir tartım yansıtan eserdeki kurgusal ölçü çizgileri, dizeğin altında yer alan kısa çizgiler (Alm., *Mensurstrich*) vasıtasıyla ifade edilmiştir. Buna göre söz konusu *estampie*, her biri farklı uzunluğa sahip dört *pars* içermektedir. *Ouvert* ile *clos* ise birbirine eşit hacimdedir.

Transkripsiyonda dikkat çekecek önemli bir unsur küçük nota başlarıdır. Bu gösterim, ferdi bir nota olarak yazılmayıp ilişkilendiği asıl notanın süresinden pay alan ve ses müziğinde özel bir süsleme biçimine işaret eden *plica* seslerinin (Apel, 1949: 226-228) belirtilmesinde kullanılmıştır.

Bu noktadan itibaren söz konusu *estampie*'nin incelenmesi, yukarıda verilen ve sağlaması McGee'nin versiyonu ile yapılmış olan bu özgün transkripsiyon esas alınarak gerçekleştirilecektir[184].

Çalışmanın ana eksenini, genel hatlarıyla tanıtılan ve Erken Müzik topluluklarınca sıklıkla seslendirilen *La Septime Estampie Real*'e yönelik bir yapısal katman analizi teşkil etmekle birlikte incelenen eserin modal bir yapıda oluşu, ortak bir zeminde buluşmak adına, modal organizasyon/modalite konusunun analizi ilgilendiren bir kapsamda ele alınmasını zorunlu kılmaktadır. Buna göre müteakip bölümde, eserin kaleme alındığı coğrafya ve dönemde ezgisel organizasyon için paradigma teşkil eden "kilise modları" fenomeni, kimi güncel yaklaşımların bir araya getirilmesi yoluyla, yapısal katman analizinde kullanılacak ilkeleri tanıtacak surette özet bir biçimde irdelenecektir.

183 Eserin yer aldığı yazmanın dijital kopyasına https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84192440 adresinden ulaşılmıştır (Erişim: 04.02.2021).
184 McGee'nin transkripsiyonu için bkz.: McGee, 1990: 102. İki transkripsiyon arasındaki yegâne fark, McGee'nin *plica* seslerini normal bir *brevis* gibi yorumlamasıdır. Burada ise yürütülecek analitik incelemeler açısından önemli bir veri olduğu düşünülerek *plica* sesleri olduğu gibi korunmuştur.

Kilise Modları: Modal Ezgi Tipleri ve Üç "Nitelik"

Orta Çağ müziğini biçimlendiren ezgisel organizasyon sistemi günümüzde "modal sistem" yahut "modalite" olarak anılmaktadır. Nazarî temelleri sekiz ilâ dokuzuncu yüzyıllarda Karolenj Dönemi'nde atılmış olan söz konusu sistemin, Doğu Roma müzik geleneğiyle müşterek sekizli bir tasnif biçimindeki esası, on altıncı yüzyıla dek, yaklaşık beş yüz yıl boyunca değişmeden kalmıştır (Powers, 1981: 428).

Asıl itibariyle Katolik litürjisinde kullanılan teksesli ezgileri gruplandırmada yararlanılan söz konusu tasnif sisteminde ezgiler ilk olarak, Hellence sıra sayılarından hareketle *Protus, Deuterus, Tritus* ve *Tetardus* olarak anılan ve sırasıyla D, E, F ve G *littera*'sıyla[185] işaret edilen, çevresindeki aralıkların sıralanışına göre farklı bir ezgisel bağlam arz eden dört karar perdesi türüne -yahut, ait olduğu teorideki adıyla *finalis*'e- göre sınıflandırılmaktadır. Bir sonraki aşamada ise aynı *finalis*'i paylaşan mod çiftleri, ezgi oluşumunun yoğunlaştığı ses alanına göre *otantik* (asıl) veya *plagal* (yan) olarak ayrışmaktadır. Bununla birlikte bahsi geçen ayrışmada belirleyici bir unsur, ezgisel organizasyonda karar perdesinden daha tizde yer alan ve ezgisel seyirde önemli bir durak/yapısal merkez teşkil eden *kıraat perdesi* (İng., *reciting/recitation tone*)[186] yahut diğer adıyla *tenor*'un konumudur (Powers, 1981: 428-429; Cohen, 2008: 311; Porterfield, 2014: 39; 196). Söz konusu iki merkez (yani *finalis* ve *tenor*), Jeppesen'in ifadesiyle (1992) "modal bir ezginin üzerine inşa edildiği iki sütun" olarak değerlendirilebilmektedir.

Tablo 1. Kilise Modlarındaki İki "Sütun"[187]

Mod Adı	***Finalis***	***Kıraat Perdesi/Tenor***	
		Plagal (Lat., *plagalis*)	Otantik (Lat., *authenticus*)
Protus	D	F	a
Deuterus	E	a	c
Tritus	F	a	c
Tetrardus	G	c	d

Bu noktada önemli bir hususu gündeme getirmek yararlı olacaktır. Çalışma boyunca karşılaşılan modal sisteme ilişkin tüm terminoloji ve yaklaşım, Batı müzik teorisinde "kilise modları" olarak tanınan ve yukarıda anlatıldığı üzere dört *finalis* ile her *finalis*'e ait bir otantik-plagal mod çifti içeren sekizli sistem dâhilinde anlaşılmalıdır. Nitekim hayli geniş olan ilgili alanyazın incelendiği takdirde; kaynaklarda yine "modal" olarak nitelenen Helen müziği nazariyatında, orijinal geleneğinde *modus, maneria* veya *tonus* olarak isimlendirilen Orta Çağ modlarını biçimlendiren *finalis, kıraat perdesi/modal tenor/mezmur tonu, intonatio, differentia, repercussio* gibi aslî unsurların izine dahi rastlanmamaktadır. Öte yandan, söz gelimi, yüzyıllar boyunca çalgı pratiği temelli Helen *harmoniai* incelemelerinin merkezinde yer alan enharmonik ve kromatik cinsler de, *ton* ve *semiton* dışında bir aralık ilişkisiyle ilgilenmeyen, düz-şarkı odaklı özgün Orta Çağ nazarî geleneğinde yer bulmamıştır. Dolayısıyla Helen nazariyatıyla irtibatını "keyfî" bir surette gerçekleştiren Orta Çağ'ı, ondan farklı esaslar ve kaygılar üzerine şekillenmiş

185 Littera (Lat., çoğulu *litterae*) seslerin perde düzeni/gamut içindeki konumuna/sıralanmasına işaret eden harflerdir.

186 Söz konusu modal unsur, ilgili alanyazında, rastlandığı bağlama göre *mezmur tonu* (İng., *psalm tone*), *(modal) tenor* yahut *dominant* gibi isimlerle anılabilmektedir. Çalışmanın odağında bir Gregorcu düz-şarkı yerine çalgısal bir kompozisyonun bulunmasından dolayı bahsi geçen unsur, eserin ait olduğu dönemde ifade edildiği şekliyle, *tenor* olarak anılacaktır.

[187] Tabloda, Orta Çağ gamutunun geleneksel gösterimine uygun surette *finales* tetrakordu mensubu perdeler büyük harfle, bir üst tetrakord olan *superiores* mensubu perdeler ise küçük harfle gösterilmektedir.

olan Helen müzik geleneğinin vârisi olarak görme hatasından kaçınmak ve iki sistemi birbirinden ayırmak elzemdir[188]. Yine çalışmada yoğunlaşılan dönemin bir gereği olarak sonraki yüzyılların modalite anlatısını değiştirecek olan "yeni" paradigmalar da kapsam dışında tutulmalıdır. Böylesi bir duruma örnek olarak, sekizli tasnifin genişletilmesi yoluyla on altıncı yüzyılda Glareanus'un *Dodecachordon*'unda ortaya konan on iki modluk sistem[189], güncel mod bahislerinde sıklıkla yer bulmasına karşın, çalışmada incelenmekte olan eserden yüzyıllar sonrasına ait olmasına binaen uygun bir teorik zaviye teşkil etmemektedir.

Bu çalışmaya zemin teşkil eden modalite anlayışı ise Orta Çağ'ın *cantus* geleneğine[190] paralel surette; *finalis* ile *kıraat perdesi/tenor* çift kutupluluğuna dayanan "modal ezgi tipi" yaklaşımını esas almaktadır.

Buna göre modal yapılar farklı dörtlü-beşli cinslerinin kombinasyonlarıyla ortaya konan soyut sekizli türleri olmak yerine, geleneğin özgün kaynaklarından da özümsenebileceği üzere, sekizliye nazaran çok daha dar sahalarda dahi tanınırlık kazanan ve iki önemli merkezin, *finalis-tenor* modal diad'ının[191] etkileşimiyle şekillenen farklı ezgi tipleri yahut ezgileme biçimleri olarak görülebilmektedir (Porterfield, 2014: 42; 134-135, 185 ve devamı).

Her biri ayırt edici bir modal organizasyona işaret eden söz konusu ezgileme izlekleri, yani *modal tipler;* omurgalarını teşkil eden *finalis-tenor* çiftine referansla aldıkları isimler, ilişkin oldukları mod[192] ve tipi var eden heksakordal bağlam ile birlikte şu şekilde ifade edilebilmektedir:

Tablo 2. Ana Modal Tipler

Modal Tip	**Mod (Numarası)**	**Perde Düzeni**
re-la	Protus (I)	ut-re-mi-fa-sol-la
re-fa	Protus Plagalis (II)	ut-re-mi-fa
mi-fa[193]	Deuterus (III)	re-mi-fa-sol-la-♮-fa
mi-la	Deuterus Plagalis (IV)	ut-re-mi-fa-sol-la
fa-fa	Tritus (V)	fa-sol-la-*b*/♮-fa
fa-la	Tritus Plagalis (VI)	fa-sol-la-*b*
ut-sol	Tetrardus (VII)	ut-re-mi-fa-sol
ut-fa	Tetrardus Plagalis (VIII)	fa-ut-re-mi-fa

Tabloda geleneğe uygun surette bekar işareti (♮) *b-durus/b mi*'ye işaret ederken *b-molle/b fa* ise *b* ile simgelenmektedir. Altı çizili perdelerden ilki *finalis*'i ikincisi ise modun *tenor*'unu bildirmektedir.

Bununla birlikte unutulmamalıdır ki söz konusu modal ezgi tiplerine, yalnızca tabloda verilen karar perdelerinde rastlanmamaktadır. Söz gelimi *tenor*'u beşli mesafede bulunan ve aynı

188 Hellen ve Orta Çağ nazariyatlarıyla tanışıklık sağlamak üzere *The Cambridge History of Western Music Theory*'de (2008, Thomas Christensen, Ed., Birleşik Krallık: Cambridge University Press) yer alan *4* (s. 109-135), *5* (s.136-167) ve *11* (s.307-363) numaralı makaleler önerilebilmektedir.
189 Söz konusu on iki modlu sistem için bkz: Judd, 2008: 383-389; 391.
190 Cantus ve *musica* gelenekleri ayrımı için bkz: Cohen, 2008: 308.
191 İng., *dyad.* Çalışma boyunca iki perde arasındaki aralıksal ve ezgisel ilişkilenmeyi anlatmaktadır.
192 Burada modal tipin "ilişkin olduğu mod" tabiri ile hangi modun *repercussio*'sunu teşkil ettiği, yani hangi modun ayırt edici aralığı olduğu anlatılmaktadır. Detaylı bilgi için bkz: Porterfield, 2014: 185 ve devamı.
193 "Mi fa" ve "fa fa" ezgi tiplerinde yer alan fa hecesi; ilkinde karar perdesine nazaran küçük altılı, ikincisinde ise tam beşli mesafedeki *tenor* perdesinin "tonal" niteliğini bildirmek üzere kullanılmaktadır. Konunun anlaşılabilmesi adına Arezzo'lu Guido'nun solmizasyon sisteminin bilinmesi elzemdir.

tonal"[194] niteliği sergileyen *D, cantus durus* perde düzeninde *a* ve *cantus mollis* düzeninde *G* kararlı ezgilerin tümü otantik *Protus*'a işaret eden *re-la* ezgi tipini yansıtmaktadır[195].

Guido'nun altı solmizasyon hecesine (Lat., *voces*) dayanan sisteminin incelenmesi, modalite olgusunun ikinci önemli bileşenini açığa koymaktadır. Orta Çağ gamutunun iki buçuk oktavı aşan ses evreni çok sayıda perde içermesine karşın bu perdelerin yalnızca üç "kategoriden" birine girdiği, bir diğer deyişle üç "tonal nitelikten" birini sergilediği anlaşılmaktadır. Söz konusu üç kategori kendini bahsi geçen hecelerde ifşa etmektedir: Gamutun en tiz üç perdesi dışındaki tüm üyeleri, çevrelerindeki aralık ilişkilerine göre *ut, re* yahut *mi* niteliklerinden birini yansıtmaktadır[196]. Bu da beraberinde şu doğal sonucu getirmektedir: Modların karar perdeleri, ister *finales* ister *superiores* tetrakordunda yer alsın *ut, re* ya da *mi* ile işaret edilen ezgisel bağlamlardan birine dâhil olacaktır[197].

Modal tip terimini ortaya koyan Judd[198], on beş ve on altıncı yüzyıllardan derlediği bir repertuvar üzerine kaleme aldığı çalışmasında, bahsi geçen fenomeni daha üst bir bağlama taşıyarak *Ut, Re, Mi Tonaliteleri* olarak adlandırdığı daha kapsamlı, kontrpuantal bir sistem dâhilinde incelemektedir. Bununla birlikte araştırmacı, Geç Orta Çağ-Rönesans döneminin polifonik eserlerinin teşkil ettiği bir örneklem üzerinden tanıttığı bu sistemin kökeninin kilise modlarında olduğunu da bildirmektedir (1992: 437). Buna istinaden, yukarıda tanıtılan modal tipler, karar perdesinin sergilediği üç nitelikten birine tâbi olacak surette şu şekilde sınıflandırılabilmektedir:

Tablo 3. Üç Niteliğe Ait Ezgi Tipleri

Nitelik	**Modal Tip**			
Ut	*ut-fa*	*ut-sol*	*fa-la*	*fa-fa*
Re	*re-fa*	*re-la*		
Mi	*mi-la*	*mi-fa*		

Anlaşılabileceği üzere tablo; *ut, re* veya *mi* ile sembolize edilen *finalis* niteliklerinden birini taşıyan bir karar perdesi etrafında rastlanabilecek modal ezgileme biçimlerini sergilemektedir.

Yukarıda aktarılan, orijinal bağlamlarından ödünç alınarak kullanılacak olan "tonalite/nitelik" ve "modal tip" konseptlerini bir araya getiren yaklaşım, bir sonraki bölümde incelenen eserdeki modal işleyişi betimleyebilmek üzere son derece pratik bir vasıta teşkil etmektedir. Çalışmanın devamında modal organizasyonlar, önce kesite ilişkin *finalis*'in niteliği ve parantez içinde reel karar perdesi, ardından da sergilenen ezgileme tipi bildirilerek betimlenecektir. Söz gelimi *Re (a): re-la* şeklindeki bir gösterim; "re" niteliği taşıyan ve orijinal notada *superiores* tetrakordunda "a" *littera*'sıyla gösterilen perdede karar vermiş olan, otantik *Protus* moduna işaret eder surette ezgileme barındıran bir yapıyı anlatmaktadır.

Yine hatırlatmakta fayda vardır ki modal tipler, bir eserin "modalitesi" ile eşanlamlı değildir. Modal kompozisyonlar bazen tümüyle tek bir tipi yansıtabilmektedir; bazense "bütünde" belli bir moda işaret edilmekle birlikte bu modun işlenişi sırasında farklı tiplerden yararlanılması

---

194 Burada yer alan "tonal" tabiri, Porterfield ve Judd gibi araştırmacılarda rastlandığı üzere, "ton" kavramının (Lat., *tonus*) Orta Çağ'da taşıdığı içeriğin çok katmanlı göndermelerine referansta bulunacak şekilde "tona ilişkin", "tona dair" anlamında kullanılmaktadır. Nitekim Judd, modal ezgilerde heksakordal pozisyonuna göre karar perdesinin içinde bulunduğu ezgisel ilişkiler bütününü "tonal sistem" yahut "tonalite" terimleriyle karşılamaktadır. Konuya ilişkin olarak bkz: Cohen, 2008: 312; Judd, 1992: 437-438.
195 "Ezgideki işitsel nitelik olarak mod" hususunda bkz: Porterfield, 2014: 114. *Mollis* ve *durus* perde düzenleri için: Cohen, 2008: 356.
196 Guido'nun solmizasyon sistemi için bkz: Cohen, 2008: 342.
[197] Kimi perdeler arasındaki nitelik ortaklıkları Orta çağ nazariyatında erkenden dikkat çekmiştir. Söz konusu fenomene ait ilk tespitler, birinci milenyum sonlarında *socialitas* terimi vasıtasıyla kayda geçirilmiştir (Cohen, 2008: 322).
198 Modal tip terimi Judd'da *modal types* olarak yer almaktadır (Judd, 1992: 438).

da mümkündür. Bir modun kendine ait olmayan unsurlar sergilemesi hususu, bu fenomeni düz-şarkı alanyazınında tanıtan Orta Çağ teorisyeni Padova'lı Marchetto tarafından *katışma* (Lat., *commixtio*) olarak teşhis edilmiştir (Rahn, 1987: 119). Buna göre -bazen yalnızca iki nota vasıtasıyla bile olabilen surette- farklı bir moda "geçki" yapmak, düz-şarkı modalitesinde dahi görülen bir durumdur[199]. Seçilen *estampie*'nin ezgisel organizasyonu incelenirken çağdaşı olan Marchetto'nun işaret ettiği bu husus da göz önünde bulundurulmalıdır.

La Septıme Estampıe Real'de Modal Yapı

Esere bir bütün olarak bakıldığında; *F* (*F-fa-ut*)[200] perdesindeki karar, *Tritus* mod çiftine dâhiliyeti derhal ortaya koymaktadır. Dahası eserin *ouvert* sonlarındaki kadansını *a (a-la-mi-re)* perdesinde yapması, üçlü yukarıdaki *tenor*'a ve buna bağlı olarak da plagal karaktere işaret etmektedir. Bu verilere dayanarak eserin altıncı mod olan *Tritus plagalis* modunda verilmiş olduğu sonucuna ulaşılmaktadır.

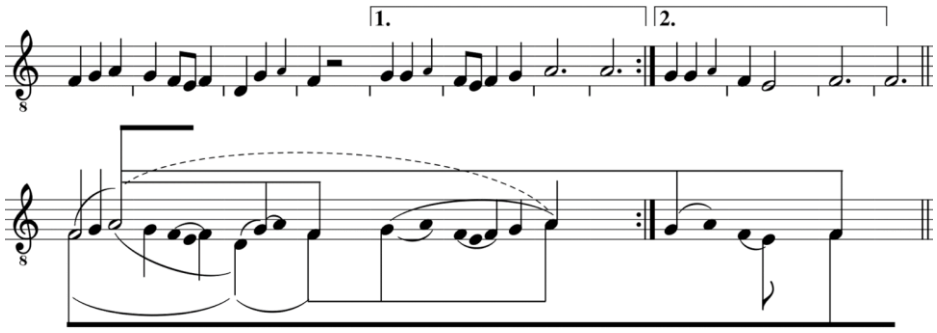
Modun tespitinin ardından, bu aşamada, eserdeki modal yapıyı ortaya koymaya yönelik daha yakından bir inceleme mümkün hale gelmektedir.

İzleyen kısımdaki incelemenin gösterim biçimi, Schenker Analizi'nin hiyerarşik yaklaşımını takip etmektedir. Şüphesiz ki teksesli modal bir parçanın indirgeme grafikleri, Schenker'in orijinal örneklemini teşkil eden çoksesli tonal eserlerden hayli farklı bir görünüm arz edecektir. Bununla birlikte grafik gösterimde; hiyerarşik öneme işaret eden sap uzunluğu, aynı t*onus*'un etki gücünün zamana yayılışını yani "uzatılmasını" gösteren kesikli bağ ve yapısal sesler arasındaki ezgisel hareketi öbekleyen cümle bağı gibi belirgin özellikler burada da korunmuştur. Eserin başında ve sonunda bulunan boş nota başları en derin katman olan arka plana ait yapısal seslere aittir. Grafik gösterime ilişkin önemli bir detay olarak yukarı doğru sapların *tenor*, aşağı doğru olanların ise *finalis* ile irtibatlı ezgisel ilişkileri gösterdikleri gözden kaçırılmamalıdır. Bir ışınla birbirine bağlanmış perde hareketleri yapısal motiflere işaret etmektedir. Özel bir durum olarak aynı nota başından çıkan çift yönlü saplar ise *tenor* ve *finalis* hatlarının bu notada buluştuğunu anlatmaktadır. Bu ana ilkeler dışında ayrıca açıklanması gereken noktalar, analize ilişkin detaylandırmalarda yer almaktadır[201].

Analizin takibini kolay kılmak adına her bir *pars*'a ilişkin analitik kesit ve açıklayıcı metin münferiden verilmiştir. Ardından bu kesitlerin detaylarından arındırılması ve daha yalın bir görünüm arz edecek biçimde bütünleştirilmesi yoluyla eserdeki "işitsel mimari" sergilenmeye çalışılacaktır.

Pars I

Nota 3. Modal Yapı: Pars I



199 Söz gelimi bkz.: Rahn, 1987: 131.

[200] Analizde önem taşıyan perdeler; konumlarının tespiti adına, ilk geldikleri yerde Orta Çağ gamutundaki açık adlarıyla, metnin devamında ise sadece harf gösterimiyle bildirilmektedir.

201 Bir sistem olarak Schenker Analizi'nin tanıtılması açıktır ki bu çalışmanın kapsamı dışında kalmaktadır. Günümüzde oldukça tanınan bir yöntem olan Schenker Analizi'ne ilişkin bilgi, terminoloji ve uygulama örnekleri için uluslararası alanyazının yanı sıra anadilimizde sayısı gün geçtikçe artan yayınlara da başvurulabilmesi mümkündür. Bununla birlikte modal müzik örneklemindeki Schenker'ci analiz uygulamaları için bilhassa kaynakçada yer alan Judd (1992) ve Porterfield'a (2014) ait yayınların incelenmesi kritik önem taşımaktadır.

Eser, *finalis*'ten başlayıp önce modal *tenor*'a dek çıkan ve ardından yön değiştirip *finales* sahasındaki *D*'ye (*D-sol-re*) inen bir ezgisel hareket ile açılmaktadır. Analizin devamında açılıştaki söz konusu çıkışın zirve noktasının aynı zamanda arka plan inişinin ilk yapısal sesi olduğu ortaya çıkacaktır. Bu bağlamda ilk ölçüde[202] yer alan ve *tenor*'u ilk defa işittiren yanaşık *F-a* üçlü çıkışını Schenker Analizi terminolojisindeki *tırmanış* (Alm., *Anstieg*) ile irtibatlandırmak yerinde olacaktır[203].

Tenor dokunuşunun ardından gelen inici hat ise, *finalis*'i bir üçlü sarkma vasıtasıyla uzatmakta olan *D* perdesini hedefleyen asemitonik[204] bir beşli yürüyüş niteliğindedir. Söz konusu *D*'nin, *pars* başındaki *a*'dan başlayan ve *ouvert*'den hemen önce gelen *F*'ye ulaşan doğrusal inişin ara basamağını teşkil eden *G* (*G-sol-re-ut*) adımını desteklediği görülmektedir.

Kesitin üçüncü ölçüsünün sonunda, ezgi profilindeki ikinci tepeyi teşkil eden *G*'nin ardından *finalis*'e varılmazdan evvel, *plica* biçiminde anlık bir *a* sesi belirmektedir. Bununla birlikte bu *a* nev'inden *plica* sesler, kökeninde bir süsleme niteliği taşımalarına binaen idyomatik bir ezgileme unsuru olarak kabul edilmiş ve analiz boyunca, tıpkı orijinal notasyonda yapıldığı gibi, ilişkili olduğu asıl notaya tabi kılınmıştır. Dolayısıyla buradaki -tabiri caizse- "kaçak" (Fr., *échappée*) *a* sesi ile *tenor*'un geri getirildiği düşünülmemiştir.

Ouvert öncesinde tamamlanan iniş neticesinde ezgi hattı bir anlığına *finalis*'te istirahat etmektedir. 4. ölçüde yer alan söz konusu *F* sesi hem *tenor*'dan yola çıkan tâlî inişin hedefini, hem de *finalis* uzatmasının tamamlayıcı basamağını teşkil etmektedir: *tenor* ve *finalis*'in bağımsız hatlarını buluşturan, bu iki sesle doğrudan irtibat kurarak bir anlamda çok-fonksiyonluluk arz eden böylesi sesler grafikte çift saplarla gösterilmektedir.

Pars'ı kapatan *ouvert* ve *clos* kesitleri, eser boyunca birebir yinelenmelerine bağlı olarak, her seferinde aynı kalan bir yapı sergileyecek surette indirgenmiştir. Öte yandan indirgemenin aynı kalmasına rağmen bağlamın ve dolayısıyla da işlevin farklılık arz edebileceği gözden kaçırılmamalıdır.

Buna göre *ouvert* bütününde *G* özel bir konturu izleyerek *G-F-G-a* şeklinde *a*'ya ilerlemektedir[205]. Söz konusu kontur vasıtasıyla *finalis*'ten *tenor*'a çıkan doğrusal *F-G-a* hattı, bir ara kadans teşkil etmek bakımından geçici bir çözülme noktası olma işlevini *ouvert* sonundaki *tenor* perdesine yüklemektedir. Öte yandan *pars* başında kısa bir süreliğine işittirilmiş olan *tenor*, burada kendini alenen ortaya koymaktadır.

Clos'da ise *pars* bütünündeki ezgisel hareket bir tamamlanışa, isimlendirmenin işaret ettiği "kapanışa" kavuşturulmaktadır. Kapanış hareketi kapsamında, *pars* başından başlayarak *clos* sonuna uzanan inişin ikinci basamağını teşkil eden *G* perdesinin "kontrpuantal" eşleniği olan *E*'nin (*E-la-mi*) *finalis*'i işlediği[206] fark edilmektedir. Bununla birlikte eser müteakip *partes* ile devam edeceğinden *clos*'daki bu kapanışın yerel nitelikli oluşuna dikkat edilmelidir. Yine bu kapanışa ilişkin olarak *estampie*'deki *temel yapının* (Alm., *Ursatz*)[207] orta plan düzeyinde ilk defa ifşasına tanıklık edilmesi önem arz etmektedir.

Pars bütününe yayılmış olan *tenor-finalis* modal diad'ı incelendiğinde, söz konusu hareketin *Ut (F): fa-la* ile simgelenebileceği anlaşılmaktadır. *Tenor*'dan yukarı çıkmayan ve pestte

---

202 Bu noktada, açıklamalarda yer alan "ölçü" ifadesinin tamamen kolaylaştırıcı bir unsur olarak eklendiğini ve de orijinal notadaki *ligature* öbeklenmelerinin ölçü mevhumundan hayli farklı bir zeminde ele alınması gerektiğini anımsamak yerinde olacaktır.

203 *Tenor*'a çıkış ile *Tırmanış* ilişkisi için bkz: Porterfield, 2014: 98.

204 Asemitonik: yarım perde barındırmayan.

205 Bu konturu özel kılan, dördüncü *pars*'ın başında yine *G*'den *a*'ya çıkarken aynı perde dizgesine rastlanmasıdır. Dolayısıyla *G*'den *a*'ya bu ilerleme biçiminin idyomatik olduğu düşünülmektedir.

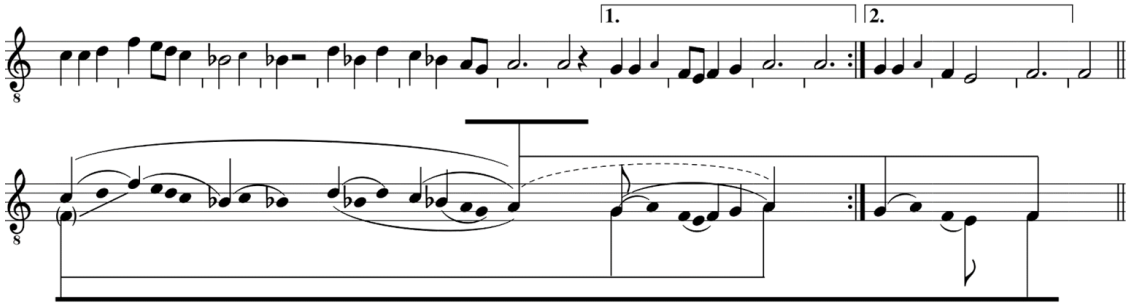
206 Çalışma boyunca rastlanan "işleme" veya "komşuluk" tabiriyle, bir merkezden üst/alt ikilisine uğramak üzere ayrılınması ve sonrasında geri dönülmesi kastedilmektedir. İşlemin geri dönüş kısmı eksik olduğu takdirde bu figürasyon "yarım komşu" adını almaktadır.

207 Kısaca hatırlatılmak istenirse *temel yapı*, yanaşık-inici karakterli bir *temel çizgi* (Alm., *Urlinie*) ile onun kontrpuantal eşleniği olan bir *bas arpejlemesinden* (Alm., *Bassbrechung*) müteşekkil arka plan oluşumudur (Schenker, 1979: 4).

üçlüye dokunmak dışında tümüyle *finalis-tenor* bölgesine konumlanan ses sahası, kesiti şekillendiren *Tritus plagalis* sonoritesini açıkça ortaya koymaktadır.

Pars II

Nota 4. Modal Yapı: Pars II



İkinci *pars* hemen tümüyle *tenor*'un tizinde yer alan bir ses sahasını işlemektedir. Doğrudan *c* (*c-sol-fa-ut*) ile başlayan ezgisel hareket, bu *pars* dâhilinde *cantus mollis*'e geçerek *b fa*'yı göstermenin ardından ön plandaki *f* (*f-fa-ut*)-*c* ilişkilenmesini yankılayan orta plan *d* (*d-la-sol-re*)-*a* inişiyle hedefi olan *a* perdesine ulaşmaktadır. Buna göre *tenor*, tiz taraftan gelen bir üçlü iniş yoluyla detaylandırılmış olmaktadır. Dahası, az önce bahsi geçen *d-a* inişi dâhilinde, adeta bir zincir gibi birbirine kaynamış *d-b, c-a* ve *b-G* üçlüleri de duyulmaktadır.

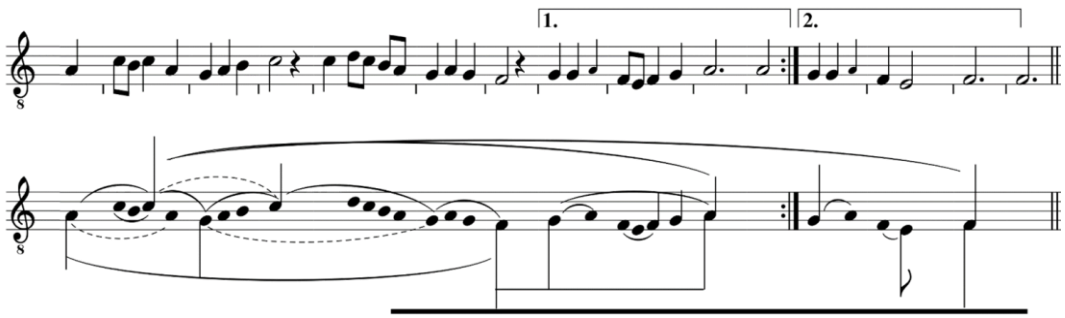
Burada kesitin ikinci ölçüsünde *c*'yi hacimlendirmek üzere *f*'den bir hat başlatılmasındaki amacın, bir oktav tizinden *finalis*'e göndermede bulunan bu çerçeve sese dokunmak olduğu anlaşılmaktadır. Ezginin konumlandığı esas ses sahasından bir anlığına ayrılmaya neden olan söz konusu *f* sesi, Schenker Analizi'nde *çiftleme* (Alm., *Koppelung*) olarak anılan uygulamaya bir örnek teşkil etmektedir[208]. Bu vasıtayla *pars*'da otantik-plagal ses sahası ayrımının askıya alındığı, plagal karakterli bir organizasyon içine otantik moda ait ses sahasının derc edildiği görülmektedir. Eserin ait olduğu dönemin önemli teorisyeni Padova'lı Marchetto bu fenomene *karışım* (Lat., *mixtus*) demektedir (Rahn, 2007: 1).

Ouvert ve *clos*, daha önce belirtilen yapı ve işlevlerini büyük oranda yinelemektedir. Bununla birlikte önemli bir fark olarak *ouvert*'deki yapısal *G* sesinin iki *a* arasına yerleşip onlara komşuluk yaptığı kolaylıkla görülürken örtük bir ikinci fonksiyon olarak imâ edilen *finalis*'i, *ouvert* sonundaki *tenor*'a taşıdığı da anlaşılmaktadır. *G*'nin taşıdığı bu çoklu işlev, analizin başka noktalarında da görülmektedir.

Bu *pars*'da da, bir süreliğine duyurulan tiz ses sahasına karşın ezginin istirahat ettiği perdelere binaen yine *Ut (F): fa-la* tipine ait bir ezgisel teşekkülün bulunduğu söylenebilmektedir.

Pars III

Nota 5. Modal Yapı: Pars III



Üçüncü *pars*'daki ezgi, *finalis* ve *tenor* dışında yeni bir merkezin tanıtılmasıyla derhal ilk iki *partes*'deki organizasyonlardan ayrılmaktadır. Kesitin üçüncü ölçüsündeki ikilik *c* bu yeni

[208] *Çiftleme* için bkz: Schenker, 1979: 52.

ezgisel odağı ilan etmektedir. *F finalis*'inin ve *pars* bağlamında *tenor* işlevi gören *c* merkezinin bir arada değerlendirilmesi, bölmedeki organizasyonun *Ut (F): fa-fa* sınıfında değerlendirilebilmesini olanaklı kılmaktadır.

Öte yandan kesitin ilk üç ölçüsüne yayılmış olan ve *c*'yi merkezileştiren yüzey hareketi ise kendi bağlamında farklı bir modal tipe işaret etmektedir. Ut (*G*) ve fa (*c*) kutupları arasında cereyan eden; önce ilk ölçüde ♮ komşusuyla *c*'yi işleyen, ardından asemitonik tarzda *G*'ye inen ve oradan tekrar *c*'ye dönen konturların bir arada değerlendirilmesi, *c* merkezinin ortaya konmasında yararlanılan hareketteki *ut-fa* karakterini[209] gözler önüne sermektedir. Kanaatimce; ilk kutbu olan *c*'yi farklı bir yüzey organizasyonu dâhilinde tebarüz ettiren ve ardından ancak *finalis*'in ortaya konmasıyla beliren *fa-fa* tipi, modal ezgilerin ne denli girift ilişkilenmeler yoluyla şekillenebileceğini açıkça örneklemektedir.

Farklı katmanlarda beliren ve esas moda "yabancı" ezgilemeler barındıran *ut-fa* ve *fa-fa* tiplerinin her ikisi de, daha önce bildirildiği üzere Padova'lı Marchetto'nun *katışma* (Lat., *commixtio*) olarak adlandırdığı fenomeni örneklemektedir.

Ezgideki seyrin tepe noktası *c*'yi ortaya koyarken pest tarafta *a-G-F* biçiminde taraçalı bir üçlü iniş sergilenmektedir; dolayısıyla *finalis*, bir önceki *pars*'ın *tenor*'unda rastlandığı gibi yine bir üçlü inişle detaylandırılmıştır. Söz konusu *a-F* yürüyüşü bir yapısal motif olarak yorumlanamamaktadır zira analizde üçlü yürüyüşler yalnızca *tenor-finalis* arasında gerçekleştiği takdirde yapısal motif olma niteliği taşımaktadır. Burada ise *a, F*'den *pars* bağlamında *tenor*'luk yapan *c*'ye çıkışta bir ara basamak konumundadır.

Ezgi hattı, *c*'nin ortaya konmasının devamında, dolaplardan önce, *finalis*'i duyurmak üzere *F*'ye uğramaktadır. Ardından ilk dolapta c-*a*; *tenor*'un röprizle tekrar geri gelmesinden sonra ikinci dolapta ise *c-G-F* inişlerini gerçekleştirmektedir. Bu noktada kesitle ilgili son derece önemli bir detay, *pars*'ı kapatan *finalis* inişinin, öncekilerden farklı olarak yapısal bir motif teşkil etmemesidir: Burada bu iniş, bir süreliğine *tenor* vazifesini üstlenen *c*'yi, müteakip *pars*'da geri dönecek olan "asıl" *tenor a*'ya bağlayan talî bir harekettir. Buna bağlı olarak *c* sesi, ikinci ve dördüncü *partes*'deki iki *a* arasına girerek üçüncü *pars*'ı "var eden" asemitonik bir komşu olma niteliği kazanmaktadır. Form öğesi yaratan bir yapısal komşu ses, Schenker Analizi'nin derin orta plan seviyelerine ilişkin önemli saptamalarından biridir (Schenker, 1979, s. 43); Schenker'den yüzyıllar öncesine ait modal bir eserde bu fenomene rastlamak şüphesiz ki kayda değerdir.

Pars IV

Nota 6. Modal Yapı: Pars IV



Pars IV; açılır açılmaz idyomatik *G-F-G-a* figürü vasıtasıyla *D*'den *a*'ya yönelen ve *a*'da istirahat eden ezgilemesiyle, *Re(D)*: *re-la* tipini şaşmaz bir biçimde işittirmektedir. Yine bir *katışma* (Lat., *commixtio*) kapsamında *Protus (authenticus)* moduna işaret eden bahsi geçen modal tipin işitsel etkisini *clos*'ya dek sürdürdüğü görülmektedir.

Re-la modal tipinin iki kutbu, *re* (*D*) ve *la* (*a*), modal yapı açısından farklı bağlamlara yerleşmektedir: *D* sesi, bir önceki *pars*'ı kapatan *finalis*'i ara katmanlarda uzatmak üzere bir

209 Sekizinci mod ile irtibatlı *ut-fa* modal tipine ilişkin örnekler için bkz: *Antiphonarii et Breviarii Romani*'de (1892) *Toni Cantici Magnificat* (s. 4) ve *Toni Psalmorum* (s. 3)*;* Sunol, 1930: 45.

uzaklaşma noktası teşkil ederken *a* sesi, bir önceki *pars*'da bir süreliğine *c*'nin devraldığı *tenor* işlevinin "yuvaya dönüşünü" ilan etmektedir. Son pars başında bir anda *D*'ye aktarılan *finalis* işlevi ise bölme sonunda *E* üzerinden yine *F*'ye teslim edilmektedir.

Pars'daki ilgi çekici bir detay olarak *Protus* sonoritesi dâhilinde yeniden ortaya konan *tenor a*'dan ayrılan tâlî bir asemitonik çıkış (kesitte 4. ölçü), ezginin seyrettiği sahadan bir anlığına uzaklaşmaktadır. Bu yolla; o anda *finalis* işlevini yerine getirmekte olan *D*'nin bir oktav tizinde bulunan *d*'ye erişilerek *tenor* çevresinde simetrik bir *D-a+a-d* genişlemesi yapılmakta ve modun yayıldığı ses bölgesi boylu boyunca işittirilmektedir.

Yine Schenkerci *çiftleme* dâhilinde anlam kazanan bu anlık *d* dokundurmasının ardından geri *tenor* bölgesine dönen ezgi hattı, "yerel" *finalis D*'den *ouvert*'teki kadansın gerçekleşeceği sese yönelen ve örtük denebilecek olan bir orta plan *D-F-G-a* çıkışını gerçekleştirmek üzere 5. ölçüdeki *F* sesine sarkmaktadır. *Ouvert*'in ilk ölçüsünde yer alan *G*, yine hem iki *a* arasında komşuluk yapmak hem de bahsi geçen çıkışın bir adımını teşkil etmek bakımından burada da çoklu işlev sergiler haldedir.

Eserin bitişindeki *ouvert* kesiti, *tenor* uzatma işlevini yinelerken *clos*, yüzeyde farklı bir görünüm sergilememekle birlikte eser açısından büyük önemi haiz bir hareketi gerçekleştirmektedir: Şu ana dek *pars* bitimlerinde pek çok kez gerçekleşmiş olan *tenor-finalis* inişi, sonuncu tekrarında en derin yapısal seviyeyi teşkil eden arka planın kapanışına dönüşmüştür. Bu bakımdan eser başından bu yana defaatle belirdikçe işitsel etkisi tazelenen *tenor*, nihayet kalıcı bir istirahat sağlamak üzere *finalis*'e inmiştir. En derin yapısal seviyede gerçekleşen bu hareket, grafiklerde en kalın ışınlarla ifade bulmuştur.

Şu halde eser bütünündeki modal yapı, daha sadeleşmiş bir görünüm arz edecek surette orta plan düzeyinde şu şekilde gösterilebilmektedir:

Nota 7. Modal Yapı: Orta Plan



Analizin açıkça gösterdiği üzere *tenor* zirvesi farklı katmanlardaki tâlî *finalis* inişleri, *G* işlemeleri, *c-b-a* yan dalı ve *c* komşuluğuyla son *clos*'ya dek etki gücünü tazelemektedir. *Finalis* etrafında teşekkül eden hat ise eser boyunca *tenor*'a uzanan yan dallar, üst ve alt üçlüye sarkmalar ve *E* komşuluğuyla detaylandırılmış haldedir.

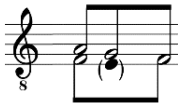
Arka-orta plan, yukarıda tespit edilen hususları hayli kompakt bir görünümde sergilemektedir:

Nota 8. Modal Yapı: Arka-Orta Plan



Eserin en soyut ve yalın olmakla birlikte en üst hiyerarşik katmanını teşkil eden arka plan; eser bütününe yayılmış, *finalis*'in desteklediği bir *tenor-finalis* inişinden müteşekkil temel yapıyı gözler önüne sermektedir:

Nota 9. Modal Yapı: Arka Plan



Temel yapıdaki *E* sesi, ilk iki *partes*'de *F*'yi işlemek ve son *pars*'da ise *D-E-F* çıkışında yer almak bakımından farklı bağlamlarda belirmektedir; buna binaen opsiyonel bir unsur olarak değerlendirilip parantez içine alınarak gösterilmiştir.

SONUÇ VE TARTIŞMA

Yapısal katmanlar bağlamında modal yapının ortaya konduğu bu noktada analizin ortaya çıkardığı kimi hususların daha genel bir zaviyeden irdelenmesi yararlı olacaktır.

Analiz sonuçlarını ilkin Schenker'in ilke ve normlarıyla kıyaslayacak olursak burada da Schenker Analizi'ndeki temel yapıya muadil tek bir sonoritenin yani *tenor-finalis* diad'ının "dışa bestelenerek" bütüne yayıldığını görmekteyiz. Eserin; her zaman en tiz perde olmamakla birlikte modal bir ezginin yapısal tepe noktasını teşkil eden *tenor*'dan (Porterfield, 2014: 105; 111) nihai istirahati sağlayan *finalis*'e inen yanaşık bir hattın yine *finalis* desteğindeki seyri üzerine inşa edildiği ortaya çıkarılmıştır. *Ut (F): fa-la* tipine uygun olarak *a-G-F* biçiminde şekillenen söz konusu hattın varlığı, Schenker'in arka planda yer alan bu türden yürüyüşlere ilişkin olarak öngördüğü üzere (1979: 4-5) ezgisel seyre bir rota çizerek eserdeki bütünlüğü garantilemektedir. Bu inişin farklı katmanlarda tekrarlanması ise eser bütünlüğüne katkıda bulunan bir diğer unsurdur.

Schenker Analizi'nde bu türden yanaşık arka plan inişlerini başlatan ses *baş ses* (Alm., *Kopfton*) adını almaktadır. İncelenen *estampie*'de de baş ses muadili olan *tenor*, tıpkı bir baş sesten beklendiği üzere, çeşitli vasıtalarla eser sonuna dek etki gücü tazelenerek tutulmaktadır. Baş sese ilişkin olarak derin seviyelerde görülebilecek olan komşu işlemesi ve inici doğrusal yürüyüşlerle detaylandırılma işlemleri de değerlendirmeye alındığında (Schenker, 1979: 43) eserde tespit edilmiş olan üçlü arka plan inişinin, pek çok açıdan Schenker'in temel çizgisine benzer özellikler taşıdığı söylenebilmektedir.

Bahsi geçen, derin seviyeli detaylandırma unsuru olarak komşu sesten üçüncü *pars*'da form yaratmak üzere istifâde edilmiş olması özellikle dikkat çekicidir. Bilindiği gibi komşu ses yoluyla form unsuru türetilmesi Schenker Analizi'nde tanımlı bir fenomendir (Schenker, 1979: 133). Bu temel çizgi davranışının *estampie* formunda da görülmesi, komşu sesin biçim inşasındaki işlevine dair eski bir örnek teşkil ederek önemli bir içgörü kazandırmaktadır.

Analitik bulguların, modal nazariyatın normlarını ortaya koyan düz-şarkı geleneğinden edinilen verilerle karşılaştırılması da yine çarpıcı sonuçlar ortaya koymaktadır. Aşağıda verilen arka plan figürü, Porterfield'in düz-şarkı repertuvarını Schenkerci bir açıdan incelediği tezinden alınmıştır:

Nota 10. Porterfield'da Tritus plagalis (2014: 180)



Porterfield'ın litürjik bir vokal külliyatın incelenmesi üzerinden tespit ettiği arka plan yapılanması ile bu çalışmada gerçekleştirilen, çalgısal bir dans parçasının analizinin neticesinde ortaya çıkan temel yapı neredeyse birebir örtüşmektedir: Bu şartlar altında, Schenker'in tonal eserler için öngördüğü ortak bir arka plan ilkesine uygun surette, *Tritus plagalis* için de tek bir üretici temel yapıdan bahsetmek olanaklı görünmektedir.

Öte yandan aynı arka planı paylaşan bu hayli farklı iki estetiğe ilişkin olarak kimi noktalara temas etmek elzemdir. Bilindiği üzere Katolik litürjisinin belkemiğini *mezmur okuması* (İng., *psalmody*) ve buna bağlı olarak da *mezmur-antifon* çifti oluşturmaktadır. Bir moda kimliğini veren *tenor-finalis* çifti de bu ikili yapıdan kaynaklanmaktadır: *Kıraat perdesi/tenor* mezmurun okunması boyunca "tutulan" ilk merkezken *finalis* antifonu sonlandıran nihai duraktır (Boynton, 2011: 9-11; Cohen, 2008: 309; Porterfield, 2014: 36, 97, 110).

Öte yandan dînî metin okumasını ezgiyle süslemeye yarayan *kıraat perdesi/tenor* fenomeni, ladînî çalgısal bir parçada muhakkak ki farklı bir görünüme sahip olacaktır. Hâl böyleyken bu çalışmada gerçekleştirilen analiz; *tenor*'un, kelime kökeninde yatan Latince *tenere* yani "tutma, taşıma, süregitme" işlevini (Porterfield, 2014: 193) çok bölmeli çalgısal bir eserde farklı bir kisve altında nasıl ifa ettiğini ortaya çıkarmıştır: Ancak indirgeme vasıtasıyla yapısal seslerin ortaya çıkarılmasıyla birlikte *tenor*'un form öğeleri boyunca sürekli yeniden beliren bir merkez olmak yoluyla "tutuluşunun" görünür kılınması olanaklı hale gelmiştir.

Yine mezmur kıraatinden çıkarsanan, düz-şarkı modalitesine ait biçimsel bileşenlerin bazen doğrudan bazen de soyutlanmış bir biçimde incelenen *estampie*'de de bulunduğu görülmektedir. Söz gelimi *intonatio* veya *initium* olarak adlandırılan, mezmurun en başında *tenor*'u getirmeye yarayan kısa ezgisel kesit *estampie*'deki tırmanış ile aynı işlevi taşımaktadır. *Initium* sonunda gelen *tenor* ise baş sesin manifestosuyla benzeşmektedir. *Tenor* perdesinin *pars* içinde çeşitli vasıtalarla detaylandırılması kıraatte *mediatio* olarak anılan kısmın yüklendiği işlevi, her bir *pars*'ta *ouvert/clos* gelmezden önce bir durak perdesine inilmesi ise mezmur mısraının kapanışını belirten *terminatio*'yu akla getirmektedir[210].

Nihayet analiz özelindeki bazı hususlara değinmek gerekirse, eserde *clos* sonunda gerçekleşen her *finalis* inişinin doğrudan bir temel çizgi kapanışına işaret etmemesi kritik noktalardan birini teşkil etmektedir. Anımsanacağı üzere üçüncü *pars*'ın *clos*'unda ezgi hattı yine *finalis*'e inmekle birlikte bu iniş *c-F* biçiminde gerçekleşmesine binaen ara katmanlarda bir temel çizgi manifestosu ve buna bağlı olarak da bir yapısal motif teşkil etmemektedir. Bu ve benzeri durumlar, yüzeyde aynı görünüme sahip olan kesitlerin derin seviyelerde farklı bağlamlara yerleşebilmesine ve farklı işlevler taşıyabilmesine dair örnek oluşturmaktadır.

Özeldeki bir diğer tespit olarak hem *tenor* hem de *finalis*'e ait detaylandırmalarda pest komşunun yanı sıra üst ve alt üçlülerin önemli bir rol oynadığından bahsedilebilmektedir. Buradan hareketle *finalis*'i kuşatan ses dünyasının *D-F-a, tenor* etrafındakinin ise *F-a-c* çerçeveleriyle rabt edildiği anlaşılabilmektedir. Bununla beraber *E* ve *G* perdelerinin de dahli, parçadaki yapısal seslerin teşkil ettiği *D-E-F-G-a-c* iskelesini ortaya çıkarmaktadır.

Son olarak *finalis* ve *tenor*'un her ikisine de bitişik konumuna binaen *G* perdesinin her iki hatla da irtibatlanarak çoklu işlev üstlenebildiği ifade edilebilmektedir. Pek çok noktada *G* perdesinin aynı anda hem pest taraftan *tenor*'a yönelen yürüyüşlerde bir ara basamak teşkil ettiği hem de evvelce işittirilmiş olan *tenor*'u işlediği görülmüştür.

Mevcut alanyazının gösterdiği üzere modal müzik, bin yılı aşkın tarihine rağmen -ya da belki de bilhassa bu sebeple- hâlâ ziyadesiyle mümbit bir araştırma sahasıdır. Bununla birlikte anadilimizde Orta Çağ müziğine münhasır yayınların tabiri caizse bir elin parmağını geçmemesi söz konusu alandaki eksikliğimizi ve buna bağlı olarak da bu çalışma nev'inden güncel ve özgün yayınlara yönelik ihtiyacımızı gözler önüne sermektedir.

KAYNAKÇA

Antiphonarii et Breviarii Romani (1892). Erişim Tarihi: 06.01.2021, https://archive.org/details/imslp-antiphonarii-et-breviarii-romani-gregorian-chant

Apel, W. (1949). The Notation of Polyphonic Music 900-1600, The Medieval Academy of America, USA.

Boynton S. (2011). Plainsong. The Cambridge Companion to Medieval Music (Mark Everist, Ed.), s. 9-25, Cambridge University Press, Birleşik Krallık.

Cohen, D. E. (2008). Notes, Scales, and Modes in the Earlier Middle Ages. The Cambridge History of Western Music Theory (Thomas Christensen, Ed.), s. 307-363, Cambridge University Press, Birleşik Krallık.

[210] Söz konusu bileşenler için bkz.: Apel, 1949: 210 ve devamı; Porterfield, 2014: 104-106.

Français 844, Erişim Tarihi: 06.01.2021, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84192440

Jeppesen, K. (1992). Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century, Erişim Tarihi:05.12.2020, https://www.academia.edu/35070988/Counterpoint_The_Polyphonic_Vocal_Style_of_the_Sixteenth_Century_Jeppesen_

Judd, C. C. (1992). Modal Types and "Ut, Re, Mi" Tonalities: Tonal Coherence in Sacred Vocal Polyphony from about 1500, Journal of the American Musicological Society, 45(3), s. 428-467.

Judd, C. C. (2008). Renaissance Modal Theory: Theoretical, Compositional, and Editorial Perspectives. The Cambridge History of Western Music Theory (Thomas Christensen, Ed.), s. 364-406, Cambridge University Press, Birleşik Krallık.

McGee, T. J. (1990). Medieval Instrumental Dances (Kindle edisyonu), Indiana University Press, USA.

Porterfield, R. (2014). Melodic Function and Modal Process in Gregorian Chant, Doktora Tezi, Danışman: Professor William Rothstein, Graduate Faculty in Music, City University of New York, ABD.

Powers, H. S. (1981). Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony, Journal of the American Musicological Society, 34(3), s. 428-470.

Rahn, J. (1987). Marchetto's Theory of Commixture and Interruptions, Music Theory Spectrum, 9, s. 117-135.

Rahn, J. (2007). Marchetto of Padua's Theory of Modal Ranges. Erişim: 06.01.2021,

https://www.researchgate.net/publication/272494396_Marchetto_of_Padua's_Theory_of_Modal_Ranges

Rimmer, J. (1991). Medieval Instrumental Dance Music, Music & Letters, 72(1), s. 61-68.

Schenker, H. (1979). Free Composition (Ernst Oster, Çev.), Longman Inc., New York (Orijinali: 1935).

Sunol, D. G. (1930). Text B*ook o*f G*regorian C*hant According to the Solesmes Method. Erişim: 29.01.2021, https://media.musicasacra.com/pdf/sunol.pdf

Konservatuvar Öğrencilerinin Grafik Notasyon Yoluyla Doğaçlama Oyun Eğitimine Yönelik Görüşlerinin Betimlenmesi

Description of Conservatory Students' Views on Improvisation Game Education through Graphic Notation.

Doç. Dr. Sonat COŞKUNER

Öğr. Gör. Can ÖZHAN

Özet

Doğaçlamanın, tarihsel olarak müzik yapmanın en eski yolu olduğu bilinmektedir. Klasik Batı Müziği tarihi içerisinde; özellikle Rönesans ve Barok dönemde, yaratmaya açık biçimler doğaçlama yolu ile yorumlanırdı. Klasik dönemde ise doğaçlama kadans yoluyla yapılır, her icracı konçertonun kadansını doğaçlama olarak icra ederdi. Daha sonra, nota yazımının gelişmesiyle doğaçlama yapmak ikincil bir önem taşır hale geldi. Doğaçlamanın, çoğu müzisyen tarafından yapılamayacağı, yalnızca çok yetenekli müzisyenlerin yapabileceği görüşü yaygınlaştı. Sonuç olarak elindeki notayı kusursuz çalabilen, ancak icra ettiği notaya yaratıcı yaklaşımlar getiremeyen icracılar ortaya çıkmaya başladı. Doğaçlamanın yeniden popüler olmaya başladığı son zamanlarda, Klasik Batı Müziği eğitimi veren kurumların – Caz eğitimi veren bölümler hariç- ders programlarında doğaçlamaya yönelik hiçbir eğitime yer vermedikleri görülmektedir. Ancak yaratıcı yorumların, fikirlerin ve üretken müzisyenlerin bir adım öne çıktığı günümüz müzik dünyasında, yaratıcılığın geliştirilmesine yönelik bir uygulamanın olmayışını büyük bir eksiklik olarak ifade edebiliriz. Bu araştırmada, grafik notasyon kullanılarak oluşturulmuş doğaçlama oyunları keman dersinde kullanılmış ve öğrencilerin çalışmaya yönelik görüşleri betimlenmeye çalışılmıştır. Araştırma, çalgı dersinde yaratıcılığı geliştirebilecek yeni bir uygulama olan grafik notasyon yoluyla yapılan doğaçlama oyunlarının tanıtılması ve bu eğitimi alan öğrencilerin çalışmaya yönelik görüşlerini ortaya koyma amacı taşımaktadır. Ayrıca araştırma, çalgı dersinde doğaçlamaya yönelik yapılmış yeni bir çalışma olması bakımından önem taşımaktadır.

Anahtar kelimeler: *Keman, Keman Eğitimi, Doğaçlama, Oyun, Grafik Notasyon.*

Abstract

It is known that improvisation is historically the oldest way of playing music. Within the history of Classical Western Music; especially in the Renaissance and Baroque periods, forms open to creation were interpreted through improvisation. In the classical period, improvisation would done through cadence, and each performer would performed the cadence of the concerto as improvisation. Then, with the development of note writing, improvisation became of secondary importance. The idea that improvisation cannot be performed by most musicians, but that only highly talented musicians can perform. As a result, performers who can play the notes perfectly, but can not bring creative approaches to the note began to emerge. It has been observed that in the recent times when improvisation has become popular again, institutions that offer Classical Western Music education - except for jazz departments - do not include any training for improvisation. However, in today's music industry, which creative interpretations, ideas and productive musicians step forward, the lack of an application for the development of creativity can be expressed as a major deficiency. In this research, improvisation games which were created by using graphic notation were used in violin class and students' views about the study were tried to be described. The aim of this research is to introduce improvisation games through graphic notation, which is a new application that can develop creativity in the musical instrument course and to reveal the opinions of the students who took this training. In addition, the research is important in terms of improvisation in the musical instrument class. The research is important in terms of being a new study for improvisation in musical instrument class.

Keywords: *Violin, Violin Education, İmprovisation, Game, Graphic Notation.*

GİRİŞ

Günümüz eğitim sistemi, bireylerde yaratıcılığının ön plana çıkarıldığı, yenilikçi ve disiplinler arası yaklaşımların ortaya konduğu bir zemin üzerine yerleştirilmiştir. Bu anlayış müzik eğitiminde de kendine yer bulmuş ve özellikle Orff, Kodaly, Dalcrose gibi çağdaş müzik eğitimi yöntem ve yaklaşımları içerisinde somut örneklerini vermiştir. Fakat, aynı durumu geleneksel müzik eğitimi veren ve daha çok nota okumaya, ezberlemeye ve belirli kurallar dahilinde icra edilme üzerine kurulu olan Batı Müziği eğitimi kurumları ve o kurumlardaki çalgı eğitimi programları için söylemek güçtür. Zira Levitin, Klasik Batı Müziği sistemindeki eksiklikleri şu şekilde ifade etmektedir: "Bizim performans sistemimiz, uygulama ve parlatma işlemlerinin mükemmelliği için tasarlanmıştır. Bu tutarlılık yaratır, ancak yaratıcılık gerektirmez. Üniversite müzik programları bağlamında, ana çalışma cazı alanı olmadıkça doğaçlama büyük ölçüde yoktur. Klasik eğitimdeki pedagojik vurgu, teknik beceri oluşturma, repertuar ve üslup geleneklerini öğrenme ve çeşitli performans ortamlarında güven kazanma üzerine kuruludur (Ott, 2015: 39).

Müziksel Yaratıcılık

Aktamış ve Ergin (2007: 12) yaratıcılığı hem bir süreç hem de bu sürecin sonunda ortaya özgün bir ürün koyma olarak ele almaktadır. Müzik, besteleme, doğaçlama ve yorumlama uygulamalarıyla yaratıcılığın çok rahat bir şekilde geliştirilebileceği ve sonunda ürünün açık bir şekilde ortaya konacağı bir disiplindir. Bilen (1995: 15) müzik eğitiminin boyutlarını ses eğitimi, müziksel işitme wğitimi, müzik beğenisi eğitimi, çalgı çalma eğitimi ve yaratıcılık eğitimi olarak ele alınacağını belirtmiştir.

Son zamanlarda müziksel yaratıcılık ve doğaçlama ile ilgili çalışmalar artmış ve araştırmacılar bu kavramlara açıklık getirmeye başlamışlardır. Kiehn'e göre müziksel doğaçlama anlık yaratı, kompozisyon ise derin düşünce ve gözden geçirmeyi içeren, planlanarak gerçekleştirilmiş müziksel parça olarak tanımlanmıştır. (Akt: Gürgen, 2007: 11)

Doğaçlama

Müzikal doğaçlama, sahip olunan bilgi ve beceriler doğrultusunda hazırlıksız olarak kendiliğinden müzik yapma eylemidir. Townsend (2005: 5) ise doğaçlamayı müzisyenin performansı sırasında tasarladığı sessel yapıların aktarımı olarak tanımlamaktadır.

Soundpainting ve Erolgraf

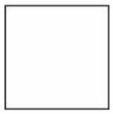
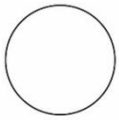
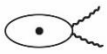
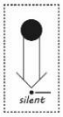
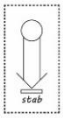
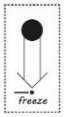
Soundpainting, 1970'li yılların başında Amerikalı besteci, müzisyen ve eğitimci Walter Thompson tarafından ortaya çıkarılan; çok disiplinli ve eş zamanlı kompozisyon işaret dilidir. Thompson dili müzisyenler, dansçılar, aktörler ve görsel sanatçılar için tasarlamıştır. Günümüzde dildeki işaretlerin sayısı 2500'den fazladır. Faria (2016: 37), Thompson'ın Soundpanting fenomenini şöyle açıklamaktadır; "Thompson'ın sanatsal ifade için bir araç bulma çabası farklı sanatçıların çalışmalarını şekillendirmeye ve bunu başkalarıyla (örn, sanatçılar, dinleyici) paylaşmanın uygun biçimlerini bulmaya çalıştığı yolun bir örneğidir. Müzik alanında bu tür bir paylaşım, geleneksel müzik notasyonu yerine grafik notasyon olarak bilinen şeylerin kullanılmasının yanı sıra farklı türden temsil formlarının (örn, bedensel işaretler, farklı türden yazılı pankartlar) kullanılmasını içeriyordu".

Soundpainting performansı sanatsal ifade ve yorumlamanın güçlü bir unsuru olmasının yanı sıra müzikal davranışların kazandırılması noktasında müzik eğitiminde de

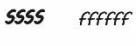
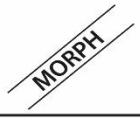
ağırlık kazanmaktadır. Özellikle doğaçlama temelli olması ve yaratıcılığın geliştirilmesi konusunda icracılara oldukça geniş hareket alanı sağlamaktadır. Bu yaratıcılık unsuru icracıların yanı sıra kompozisyonun sahibi konumundaki soundpainter adı verilen besteciye de sınırsız imkanlar sunmaktadır.

Erolgraf (Erolgraph's), Soudnpainting işaretlerinin besteci/ müzisyen/ eğitimci Etienne Rolin tarafından grafik notasyona çevrilmiş halidir. Rolin, sisteme kendi ad ve soyadının birleşiminden oluşan bir isim vermiştir. Rolin (2016: 4), çığır açan bu çalışmasının; kompozisyona iyi bir temel oluşturacağını, bunun yanı sıra eğitimde de kullanılabileceğini belirtmektedir.

Şekil 1. Erolgraf notasyon siteminden bazı grafikler (Coşkuner, 2017: 17)

Uzun, sürekli ses / Long Tone	Noktalama / Pointillism	Değiştirme / Change	Artırarak değiştirme / Change add	Eksilterek değiştirme / Change add
				
1 zamanlı / 1 beat	2 zamanlı / 2 beats	3 zamanlı / 3 beats	4 zamanlı / 4 beats	5 zamanlı veya daha fazla / 5 beats or more
				
Ritmik Döngü / Minimalism	Farklı icra teknikleri / Extended techniques	Doğaçlama / Improvise	Yarım/tam ses aşağı/ yukarı / Pitch up/ down	Kaydırma / Glissando
				
Çarpma / Hit	Arpej / Arpeggio	Sessizlik / Silence	Teklemek / Stab Freeze	Donup kalmak / Freeze
				

Şekil 2. Erolgraf notasyon siteminden bazı grafikler (Coşkuner, 2017: 18)

Ayaklar / Foot	Senkronize hale getirmek / Syncronize	Devam etme / Continue	Sesin hacmini artırarak / Crescendo	Sus / Pause
				
Teli parmak ile çekerek / Pizzicato	Tremolo / Tremolo	Islık / Whistle	Sesin hacmini azaltarak / Decrescendo	Aksan / Accent
				
Konuşma / Speak	Flajole / Harmonics	Bartok Pizzicatosu / Bartok Pizzicato	Tril / Trill	İle / With
			tr	w / x
Hava sesleri / Air sounds	Vokal ile / With vocal	İki materyali karıştırarak / Morph	Süresiz uzatma / Puandorg	Kaydırma / Glissando
				

Problem Cümlesi

Konservatuvar öğrencilerinin Erolgraf grafik notasyon yoluyla doğaçlama oyun eğitimine yönelik görüşleri nasıldır?

Alt Problemler

1) Konservatuvar öğrencilerinin Erolgraf ile yapılan ses yüksekliklerini (tizlik-peslik) içeren oyunlara yönelik görüşleri nasıldır?
2) Konservatuvar öğrencilerinin Erolgraf ile yapılan ritmik unsurları içeren oyunlara yönelik görüşleri nasıldır?
3) Konservatuvar öğrencilerinin Erolgraf ile yapılan glissando içeren oyunlara yönelik görüşleri nasıldır?
4) Konservatuvar öğrencilerinin Erolgraf ile yapılan pizzicato içeren oyunlara yönelik görüşleri nasıldır?
5) Konservatuvar öğrencilerinin Erolgraf ile yapılan aynı anda çalarak söylemeyi içeren oyunlara yönelik görüşleri nasıldır?

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Araştırmanın amacı, keman çalan öğrencilerin Erolgraf notasyon yoluyla yapılan çalışmalar sonunda bu çalışmalara yönelik görüşlerinin ve müzikal davranışlara yönelik kazanımlarının tespit edilmesidir. Araştırma grafik notasyon yoluyla yapılan bir eğitime yönelik kazanımların ortaya konması bakımından önem taşımaktadır. Ayrıca çalışma bu alanda yapılan öncü çalışmalardan biridir.

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Araştırma, genel amacı ve yöntemi bakımından durum tespiti için tarama ve deneme modellerini esas alan betimsel bir çalışmadır. "Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu varolduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Onları, herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez. Bilinmek istenen şey vardır ve oradadır. Önemli olan, onu uygun bir biçimde "gözleyip" belirleyebilmektir" (Karasar, 2004: 77).

Çalışma Grubu

Araştırmaya grubu Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarı yarı zamanlı devresinde keman eğitimi alan 19 öğrenci ile, lise devresinde eğitim alan 1 öğrenciden oluşmaktadır.

Çalışma Süreci

Araştırmaya konu olan, grafik notasyon yolu ile doğaçlama oyunları eğitimi 2019-2020 eğitim- öğretim yılında Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarında eğitim gören 20 öğrenciyle gerçekleştirilmiştir. Öğrencilerle 2 ay boyunca her 15 günde bir toplu dersler yapılmış ve bu derslerde grafik notasyon yoluyla hazırlanmış doğaçlama oyunları oynatılmıştır. Araştırmada Coşkuner'in "Yaylı Çalgılar İçin Grafik Notasyon Yoluyla Doğaçlama Oyunları" adlı kitabında bulunan ve farklı davranışları geliştirmeye yönelik 5 oyun/etüt kullanılmıştır.

Verilerin Toplanması ve Analizi

Araştırmada nitel bilgiler kaynak tarama, nicel bilgiler ise anket yoluyla elde edilmiştir. Nitel bilgiler konu ile doğrudan ya da dolaylı olarak ilgili ve bağlantılı görülen

ulusal ve yabancı kaynaklardan elde edilmiş, ayrıca internet ortamında yer alan elektronikl veri tabanından da yararlanılmıştır. Nicel bilgilerin bulunduğu anket 5'li likert tipli sorulardan oluşmaktadır. Araştırmada veri toplama araçlarıyla elde edilen nicel veriler frekans (f) ve yüzde (%) olarak ifade edilmiş, ardından da tablolaştırılarak sözel olarak yorumlanmıştır.

BULGULAR VE YORUM

Birinci Alt Probleme Yönelik Elde Edilen Bulgular

Tablo 1. Öğrencilerin Erolgraf İle Yapılan Ses Yüksekliklerini (Tizlik-Peslik) İçeren Oyunlara Yönelik Görüşleri

	Tamamen		**Oldukça**		**Kısmen**		**Çok az**		**Hiç**	
Erolgraf ile yapılan ses yüksekliklerini (tizlik-peslik) gösteren oyunları eğlenceli ve öğretici buluyorum	**%**	***f***	**%**	***f***	**%**	***f***	**%**	***f***	**%**	***f***
	60	12	30	6	10	2	-	-	-	-
Erolgraf ile yapılan ses yüksekliklerini (tizlik-peslik) gösteren oyunları zor geldiği için sevmiyorum	-	-	-	-	10	2	85	17	5	1

Konservatuvar öğrencilerinin Erolgraf ile yapılan ses yüksekliklerini (tizlik-peslik) içeren oyunlara yönelik görüşleri nasıldır? Alt problemine ilişkin ilk önermeye öğrencilerin %90 gibi büyük bir çoğunluğu olumlu yanıt veremiş ve Erolgraf ile yapılan, ses yüksekliklerini gösteren oyunları eğlenceli ve öğretici bulduklarını ifade etmişlerdir. İkinci önermeye ise öğrencilerin yine %90 gibi oldıkça büyük bir kısmı bu oyunların zor olmadığını ve severek yaptıklarını belirtmişlerdir. Öğrencilerin vermiş oldukları cevaplardan ses yüksekliklerini gösteren oyunların eğlenceli ve öğretici olduğunu söyleyebiliriz.

İkinci Alt Probleme Yönelik Elde Edilen Bulgular

Tablo 2. Öğrencilerin Erolgraf İle Yapılan Ritmik Unsurları İçeren Oyunlara Yönelik Görüşleri

	Tamamen		**Oldukça**		**Kısmen**		**Çok az**		**Hiç**	
Erolgraf ile yapılan ritmik unsurları içeren oyunları eğlenceli ve öğretici buluyorum	**%**	***f***	**%**	***f***	**%**	***f***	**%**	***f***	**%**	***f***
	65	13	35	7	-	-	-	-	-	-
Erolgraf ile yapılan ritmik unsurları içeren oyunları zor geldiği için sevmiyorum	-	-	-	-	30	6	60	12	10	2

Konservatuvar öğrencilerinin Erolgraf ile yapılan ritmik unsurları içeren oyunlara yönelik görüşleri nasıldır? Alt problemine ilişkin ilk önermeye öğrencilerin tamamı olumlu yanıt vererek ritmik oyunları eğlenceli ve öğretici bulduklarını söylemişlerdir. İkinci önermeye ise, öğrencilerin %70 gibi büyük bir kısmı oyunlarda zorlanmadıklarını be bu sebeple sevdiklerini söylemişler fakat, %30'luk bir kısım ise zorlandığını ve bu sebeple sevmediğini ifade etmiştir. Verilen cevaplardan ritmik oyunların zorluk derecesinin ses yüksekliğini içeren oyunlara göre biraz daha zor olduğunu söylemek mümkündür.

Üçüncü Alt Probleme Yönelik Elde Edilen Bulgular

Tablo 3. Öğrencilerin Erolgraf İle Yapılan Glissando İçeren Oyunlara Yönelik Görüşleri

	Tamamen		Oldukça		Kısmen		Çok az		Hiç	
Erolgraf ile yapılan glissando gösteren oyunları eğlenceli ve öğretici buluyorum	%	*f*	%	*f*	%	*f*	%	*f*	%	*f*
	90	18	10	2	-	-	-	-	-	-
Erolgraf ile yapılan glissando gösteren oyunları zor geldiği için sevmiyorum	-	-	-	-	-	-	75	15	25	5

Konservatuvar öğrencilerinin Erolgraf ile yapılan glissando içeren oyunlara yönelik görüşleri nasıldır? Alt problemine ilişkin ilk önermeye öğrencilerin tamamı olumlu yanıt vermiş ve glissando içeren oyunları eğlenceli ve öğretici bulduklarını belirtmişlerdir. Öğrencilerin tamamı diğer önermeye de olumlu yanıt vermiş ve glissando içeren oyunlarda zorlanmadıklarını ifade etmişlerdir. Verilen cevaplardan glissando tekniğinin uygulamada daha eğlenceli ve kazandırılmak istenen davranışlarda öğretici olduğunu söyleyebiliriz.

Dördüncü Alt Probleme Yönelik Elde Edilen Bulgular

Tablo 4. Öğrencilerin Erolgraf İle Yapılan Pizzicato İçeren Oyunlara Yönelik Görüşleri

	Tamamen		Oldukça		Kısmen		Çok az		Hiç	
Erolgraf ile yapılan pizzicato gösteren oyunları eğlenceli ve öğretici buluyorum	%	*f*	%	*f*	%	*f*	%	*f*	%	*f*
	75	15	10	2	15	3	-	-	-	-
Erolgraf ile yapılan pizzicato gösteren oyunları zor geldiği için sevmiyorum	-	-	-	-	40	8	40	8	20	4

Konservatuvar öğrencilerinin Erolgraf ile yapılan pizzicato içeren oyunlara yönelik görüşleri nasıldır? Alt problemine ilişkin ilk önermeye öğrencilerin %85 gibi büyük bir kısmı olumlu yanıt vermiş ve pizzicato içeren grafik notasyon oyunlarını eğlenceli ve öğretici bulduklarını belirtmişlerdir. Öğrenciler ikinci önermeye ise olumlu yanıt vermekle birlikte %40 oranında kısmen cevabı vererek pizzicato çalmanın zor geldiğini ve bu sebepten dolayı yeterince sevmediklerini ifade etmişlerdir. Oyunda da olduğu gibi faklı tellerde ve farklı zamanlarda yapılan pizzicatoların icrası esnasında yay tutuşunun yapılacağı durum pizzicatonun sağlıklı yapılmasında belirleyici olmaktadır. Kısa süreli arco-pizz geçişlerinde yay tutuşunun bozulmadan pizzicato yapılması ve uzun süreli pizzicatolarda yayın avuç içine alınması icrayı kolaylaştırmaktadır. Öğrencilerin bu bilgiye sahip olması pizzicato icrasını kolaylaştırabilir. Şu durumda pizzicatonun öğrencileri zorladığını söyleyebiliriz.

Beşinci Alt Probleme Yönelik Elde Edilen Bulgular

Tablo 5. Öğrencilerin Erolgraf İle Yapılan Aynı Anda Çalarak Söylemeyi İçeren Oyunlara Yönelik Görüşleri

	Tamamen		**Oldukça**		**Kısmen**		**Çok az**		**Hiç**	
Erolgraf ile yapılan aynı anda çalarak söylemeyi gösteren oyunları eğlenceli ve öğretici buluyorum	**%**	***f***	**%**	***f***	**%**	***f***	**%**	***f***	**%**	***f***
	65	13	25	5	10	2	-	-	-	-
Erolgraf ile yapılan aynı anda çalarak söylemeyi gösteren oyunları zor geldiği için sevmiyorum	-	-	-	-	45	9	55	11	-	-

Konservatuvar öğrencilerinin Erolgraf ile yapılan aynı anda çalarak söylemeyi içeren oyunlara yönelik görüşleri nasıldır? Alt problemine ilişkin ilk önermeye öğrencilerin büyük bir çoğunluğu (%90) olumlu yanıt vererek aynı anda çalarak söylemeyi içeren oyunların eğlenceli ve öğretici olduğunu ifade etmişlerdir. Ancak ikinci önermede durum biraz faklı görünmektedir. Öğrencilerin %55'i bu oyunları zorlanmalarına rağmen sevdiğini söylemmişler, ancak %45 gibi neredeyse yarısına yakını ise kısmen cevabı vererek oyunların zor gelmesinden dolayı tam olarak sevemediklerini belirmişlerdir. Burada öğrencilerin iki uyaranlı bir göreve bilişsel olarak henüz hazır olmadıklarını söylemek yanlış olmayacaktır. Bir yandan da zor olmasına rağmen doğaçlama olmasından dolayı öğrencilerin kendilerini rahat hissettiklerini ve oynu icra ederken zevk aldıklarını söyleyebiliriz.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Yapılan araştırmada yarı zamanlı devresinde keman eğitimi alan öğrencilere ses yüksekliklerine yönelik uzun ses çalma/ düz yay çekme, glissando, pizzicato davranışları ile farklı ritmik yapıları doğaçlayarak çalabilmeleri ve aynı anda iki görevi yerine getirme üzerine çeşitli grafik notasyon oyunları oynatılmıştır. Öğrencileri kısıtlamadan, entenasyon kaygısı olmadan, yalnızca perde, ritim, gissando, pizzicato ve iki uyaranı aynı anda gerçekleştirmeye yönelik oynanan uyunlarda öğrencilerin zevk almaları ve doğaçlama yapmaya alışmalarını sağlamak ana amaç olmuştur. Bu yolla yapılan eğitimde öğrencilerin belirtilen davranışlara yönelik kazanımlarının tespiti bu çalışmanın asıl odak noktası değildir; bununla birlikte öğrencilerin sözü geçen beceri ve davranışlara yönelik tutumları çalışmanın bir sonraki kazanımlarının belirlenmesi öncesi önemli bir basamağı oluşturmaktadır.

Elde edilen veriler ışığında öğrenciler ses yüksekliklerini, ritmik unsurları, glissando ve pizzicato içeren oyunları eğitici ve öğretici bulduklarını belirtmişlerdir. Bir öğrenci şu yorumda bulunmuştur: "Eğlenceli ve yararlı. Grup halinde katılım daha da güzel. Hep beraber eğlenmemizi, güzel vakit geçirmemizi sağlıyor. Ayrıca tekniğimi geliştirmeme ve nota okuma becerilerimi hızlandırmama yararlı olduğunu düşünüyorum". Özellikle glissando ve pizzicato genelde yaylı çalgıya başlayan öğrencilerin çalgıyı keşfetmek için denedikleri sağ ve sol el teknikleridendendir ve çıkan sesler öğrenciler üzerinde heyecan uyandırmaktadır. Bu sebeple öğrencilerin grafik notasyon yoluyla yapılan oyunlar sayesinde bu teknikleri öğrendiklerini söylemek mümkündür.Aynı şekilde öğrenciler, bu sağ ve sol davranışlarına yönelik oyunları rahatça yapabildikleri için de oyunlardan zevk almış ve oyunları sevmişlerdir. Bu noktada oyunların öğrencilerin düzeyine uygun ve kolay yapılabilir olduğunu söyleyebiliriz.

Ancak, özellikle son alt probleme ait elde edilen verilerden öğrencilerin iki uyarını anda anda gerçekleştirmeye yönelik davranışlara yönelik zorlandıkları ve bu sebepten dolayı sevemedikleri sonucu ortaya çıkmıştır. Yukarıda da belirtildiği üzere klasik müzik eğitimi veren kurumlarda yapılan eğitim genelde geleneksel nota ile yazılmış ve o çalgının edebiyatında kabul görmüş eserleri çalmaya ve en nihayetinde parlatmaya, iyi bir yorumunu ortaya çıkarmaya yöneliktir. Bu noktada icracıdan yaratıcık adına yeni veya farklı bir durum beklenmez. Zaten icracının yaratıcılığını göstereceği ya da sürprizlere açık olan açık yapıtların da seslendireceği eserler de eğitim sistemi ve repertuvarın dışında bırakılmıştır.

Bu sebeplerden ötürü öğrencilerin yaratıcılıklarını geliştirmelerine, buna bağlı olarak doğaçlama yapmaya ihtiyaç da gerek de yoktur. Bu gereksinim de kendilerine hiçbir zaman anlatılmamıştır. Farklı ve yeni olanın ilgi gördüğü günümüz müzik dünyasında öğrencilerin doğaçlama yapabilmeleri, grafik notasyon okumaları ve yaratıcı olmaları, onların hem sahnede hem de meslek hayatlarında daha başarılı olmalarını sağlayacaktır.

Bu sonuçlar ışığında öğrencilere doğaçlama yapabilecekleri çalışmalara yer verilmelidir. Doğaçlama yapmanın bir çok yolu vardır, ancak grafik notasyon okumak öncelikle bir nota okumadır ve geleneksel nota okumaya da yardımcı olacaktır. Bunun yanı sıra Erolgraf notasyonda özğrencilerin özgürce hareket edeceği fazlaca alan bırakılmıştır ve istenilen sağ ve sol el davranışlarını geliştirmeye önemli katkı sağlamaktadır. Öğrencilere Erolgraf notasyon sistemi kolaylıkla uygulatılabilir.

KAYNAKÇA

Aktamıı , H., Ergin, Ö. (2007). Bilimsel Süreç Becerileri İle Bilimsel Yaratıcılık Arasındaki İlişkinin Belirlenmesi. Hacette Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi. 33. 11-23.

Bilen, S. (1995). İşbirlikli Öğrenmenin Müzik Öğretimi ve Güdüsel Süreçler Üzerindeki Etkileri. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Coşkuner, S. (2017). Yaylı Çalgılar İçin Grafik Notasyon Yoluyla Doğaçlama Oyunları. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Faria, B. (2016). Exercising Musicianship anew Through Soundpainting: Speaking Music Through Sound Gestures. Coimbra: Lund University

Karasar, N. (2004). Bilimsel Araştırma Yöntemi, Ankara: Nobel Yayın Dağıtım. 13. Baskı.

Ott, Carole J. (2015). Connection, Communication & Context Improvisation In A Choral Stting. Choral Journal. 56 (1). S. 39-45

Rolin, E. (2016). Erolgraphs: Graphic Palettes as a Composition Tool. Questions de Tempéraments. Bordeaux.

Flamenko Müziği ve Bozlakların Ezgisel Çekirdek Tabanlı Makam Modeli ile Karşılıklı İncelenmesi

Mutual Examination of Flamenco Music and the Tradition of Bozlak Music with a Makam Model Based on Melodic Nuclei

Şule YILDIZ

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Teorileri Anabilim Dalı

suleyildiz@hacettepe.edu.tr

Prof. Dr. Cenk GÜRAY

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Teorileri Anabilim Dalı

cenk.guray@hacettepe.edu.tr

Özet

Müzik ilk çağlardan beri kültürel kaynaşmanın yaşandığı her anın bir parçası olmuş, çeşitlenmiş ve zenginleşmiştir. Göçler fiziksel hareketliliğin yanında kültürel aktarımları da beraberinde getirmiştir. Göç eden grup hem kendi kültürünü taşımış, hem de göç ettiği yerde bulduğu kültürden etkilenmiştir. Bu durumun doğal bir sonucu olarak müzik çeşitlenirken, farklı türler arasında ortak noktalar doğmaya başlamıştır.

Doğu Türkistan ve Orta Asya'nın çeşitli bölgelerinden batıya göç eden Abdallar'dan Anadolu'ya yerleşenler, Yörük Türkmenlerinin kültürünü devam ettirerek Bozlak geleneğinin günümüze kadar taşınmasını sağlamıştır. Diğer yandan Endülüs Bölgesi'ne ait Flamenko geleneği, Hindistan'dan İspanya'ya göç eden Çingeneler, Araplar ve Yahudiler'in etkisi ile şekillenmiş ve günümüze kadar taşınmıştır. Anadolu ve çevre coğrafyalar temelli bu kültürel aktarımların bir etkisi olarak, uzak coğrafyalara rağmen iki müzik türü arasında dikkat çekici benzerlikler bulunmaktadır.

Bu çalışmada, Flamenko müziği ve Bozlaklar ezgisel çekirdek tabanlı makam modeli kullanılarak analiz edilmiştir. Bu model ile, makamları özgün kılan ezgisel kalıplar olan çekirdekler incelenerek teorik ve pratik ortaklıklar tespit edilmiştir. Literatürde Flamenko müziği ile makamsal müzik gelenekleri arasındaki bağıntıyı inceleyen çalışmalar olmasına rağmen, burada özellikle Bozlaklarla olan ilişkinin incelenmesi çalışmayı özgün kılmaktadır.

Anahtar kelimeler: Flamenko müzik, Bozlak, ezgisel çekirdek, makam analizi, Endülüs.

Abstract

Music has been a part of every moment of cultural fusion, diversified and enriched since ancient times. Migrations caused cultural transfers besides physical activity. The immigrant group both carried its own culture and was influenced by the culture it found in the place where it migrated. As a natural consequence of this situation, common features emerged between different music genres.

Abdals-a Turkic troop, who migrated from East Turkestan and from various regions of Central Asia to the west and settled in Anatolia, continued the culture of Nomadic Turkman and preserved the Bozlak music tradition until today. Flamenco tradition of Andalusia Region was shaped by the influence of Gypsies, Arabs and Jews who migrated from India to Spain. As an effect of these cultural transfers-mainly diffused from Anatolia and the neighbouring geographies, despite the long distance, there are remarkable similarities between two music genres.

In this study, Flamenco music and Bozlaks were analyzed using a makam model based on melodic nuclei. Theoretical similarities were determined by examining the nuclei, the melodic structures that make makams unique. Although there are studies in the literature that examine the

relation between Flamenco music and makams, its concentration on the examination of the similarity between Flamenco music and Bozlaks makes this study notable.

Keywords: *Flamenco music, Bozlak music, melodic nuclei, makam analysis, Andalusia.*

MOTİVASYON

Anadolu ve çevre coğrafyalar temelli kültürel aktarımların bir etkisi olarak, uzak coğrafyalara rağmen Flamenko müziği ve Bozlaklar arasında dikkat çekici benzerlikler bulunmaktadır. Bu kültürel aktarımların bir sonucu olarak iki müzik türü arasında tespit edilen duyum benzerliği, bu iki müzik türünün karşılıklı incelenmesi fikrini doğurmuştur. Prof. Dr. Mutlu Torun söyleşisinde bu konuya şöyle değinmiştir:

"Diğer taraftan bozlaklardan benzerlikler olabilir. Onlarda da zaten hemen hemen hiç Flamenko'dan farkı olmayan bir müzik bozlak. Söylemesiyle, çalmasıyla öyle bir hali var." (Kargın,2015:55)

"Bütün bunların dışında hiçbir Avrupa kitabında yazmayan bir şeyi bir konser sırasında Erkan Oğur söyledi. Oradan benim düşünceme takıldı. Abdalların müziği Flamenko'ya benziyor diye." (Kargın,2015:13)

Literatürde Flamenko müziği ile makamlar arasındaki bağlantıyı inceleyen çeşitli çalışmalar (Kargın, 2015:10; Arıca, 2013:52; Güleç, 2018:24; Arapgirlioğlu, 2011:495) mevcuttur. Ancak bu müziğin Bozlaklarla olan ilişkisini inceleyen sınırlı sayıda çalışmaya rastlanmıştır (Kargın, 2015:11). Bu çalışmada, ezgisel çekirdek tabanlı model (Bayraktarkatal ve Güray, 2021:943) kullanılarak Flamenko müziği ile Bozlaklar karşılıklı incelenmiş, iki müzik türü arasındaki duyum benzerliğinin nedenleri ortaya konulmaya çalışılmıştır.

FLAMENKO VE BOZLAK KÜLTÜRÜ

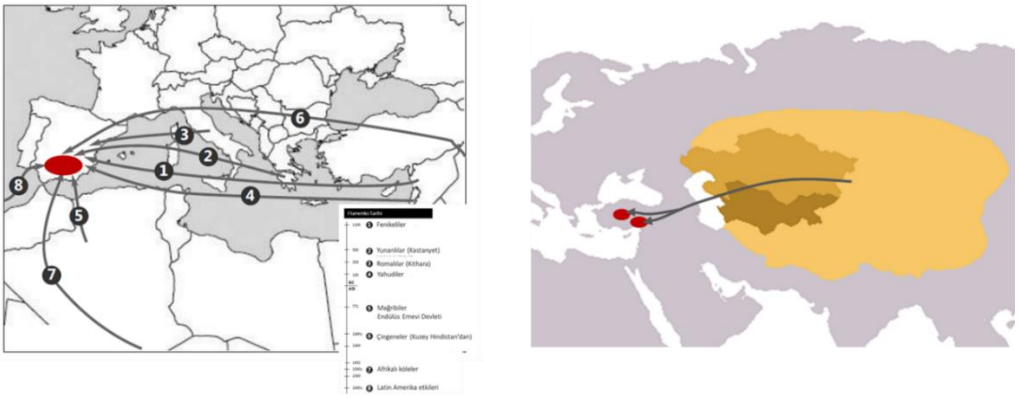
Endülüs bölgesinin anavatanı olarak kabul edildiği Flamenko geleneği, müziği, dansı ve enstrümanları ile oldukça karakteristik bir yapıya sahiptir. Binlerce yıllık tarihe sahip olan bu gelenek, Endülüs Bölgesi'nin farklı coğrafyalardan aldığı göçler sayesinde farklı kültürlerle yoğrularak kendine has yapısına kavuşmuştur. Farklı toplumların acılarını, coşkularını, isyanlarını duymanın mümkün olduğu bu geleneğin tarihine ve etkilendiği coğrafyalara bakıldığında, çok sayıda kültürün bu gelenekte kendinden izler bulması şaşırtıcı görülmemelidir (Yıldız ve Güray, 2020:92).

Endülüs Bölgesi'ne ait Flamenko geleneği, Hindistan'dan İspanya'ya göç eden Çingeneler, Araplar, Yahudiler ve daha birçok farklı kültürün etkisi ile şekillenmiş ve günümüze kadar taşınmıştır (Şekil 1).[211]

Kökeni Orta Asya'ya dayanan Bozlak kültürü ise, Türkmenler, Avşarlar ve bu oymaklar arasında bulunan Abdallar tarafından günümüze kadar ulaşmıştır. Anadolu'ya taşınan bu kültürün izlerine en çok Orta Anadolu Bölgesi ve Güney Anadolu Toroslarında rastlanmaktadır (Şekil 1). Doğu Türkistan ve Orta Asya'nın çeşitli bölgelerinden batıya göç eden Abdallardan Anadolu'ya yerleşenler, Yörük Türkmenlerinin kültürünü devam ettirerek Bozlak geleneğinin günümüze kadar taşınmasını sağlamıştır. (Aral Altıok, 2010:30; Börekçi ve Nacakcı, 2018:289; Karakaya, 2002:2; Parlak, 2014:60)

[211] Flamenko geleneği ve formları hakkında daha detaylı bilgi için Yıldız ve Güray (2020)'ın çalışmasına bakınız.

Şekil 11 (Solda) Endülüs Bölgesinin Tarih Boyunca Farklı Coğrafyalarla Etkileşimi (Farrer, 2007:9)[212] ve (Sağda) Orta Asya'dan Anadolu'ya Taşınan Bozlak Kültürünün Gösterimi[213]



Flamenko müzik ve bozlakların karşılıklı incelenmesi amacıyla bu çalışma kapsamında analiz edilen eserler şunlardır:

- Paco Peña, A Paso Lento (nota: Peña, 1976:79)
- Muharrem Ertaş, Avşar Bozlağı (nota: Küçükçelebi, 2002:90) [214]

FLAMENKO MÜZİKTE EZGİ ÇEKİRDEĞİ ANALİZİ: A PASO LENTO

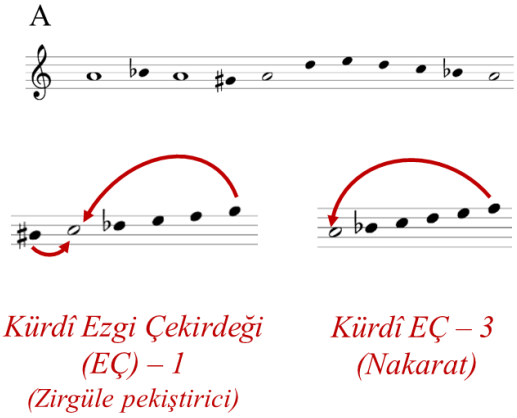
Flamenko müziğin Bozlaklarla karşılıklı incelenmesi için, daha önce Yıldız ve Güray tarafından gerçekleştirilen A Paso Lento eserinin ezgi çekirdeği analizi sonuçlarından faydalanılmıştır (Yıldız ve Güray, 2020:92). Bu bölümde, detaylarının ilgili çalışmada bulunabileceği analize dair özet bulgulara yer verilmiş, bozlaklarla ilişkilendirilecek hususlara vurgu yapılmıştır.

İlgili çalışmada Paco Peña'ya ait A Paso Lento isimli Tientos formunda bir eser incelenmiştir. Tientos, Magna Antologia Del Cante Flamenco'daki formlardan "Tangos" ile aynı grupta yer alır ve çok sayıda alt forma sahiptir. İlk olarak Enrique el Mellizo (1848-1906) tarafından Tangos formunun bir varyasyonu olarak ortaya konduğu düşünülmektedir (Studio Flamenco, t.y.). 2/4'lük ve 6/8'lik ölçülerin birleşimi ile yazılır. Genellikle Tangos formu ritmine yakın bir ritimle ve daha hızlı bir bölümle sonlanır (Peña, 1976:11).

Eserin yapısal incelemeleri sonucunda ortaya 9 farklı ezgi yapısı çıkmış, tespit edilen ezgi parçaları A'dan I'ya kadar isimlendirilmiştir. A ezgisinde "Zirgüle pekiştiricili Kürdî" çekirdeği ve hemen her ezgi sonunda gelen nakarat bölümünde "Kürdî" çekirdeği tespit edilmiştir.

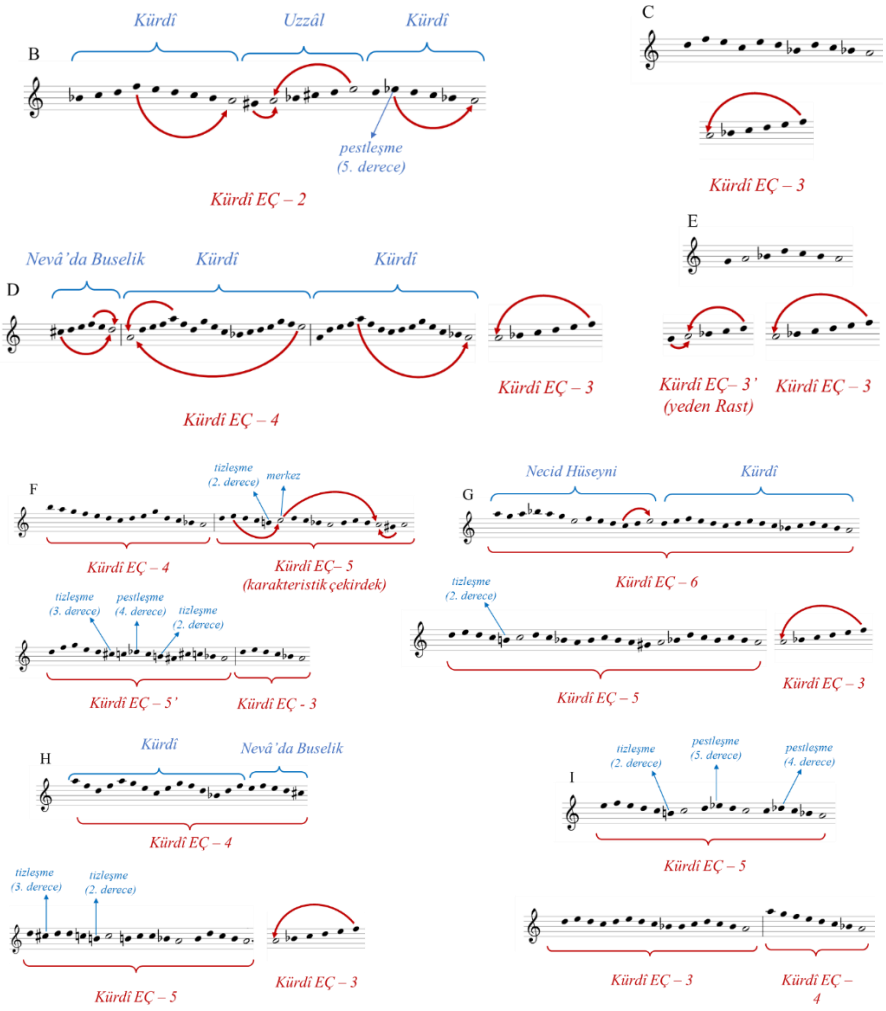
[212] Bu görsel ilgili kaynaktan alınmış olup bu çalışma kapsamında çevirisi yapılmıştır.
[213] Bu görsel https://tr.wikipedia.org/wiki/Orta_Asya adresinden alınmış olup, göç hareketleri bu çalışma kapsamında eklenmiştir.
[214] Açış kısmı Prof. Dr. Cenk Güray tarafından notaya alınmıştır.

Nota 1 A Ezgisinde Tespit Edilen Ezgi Çekirdekleri[215]



B-I ezgilerindeki tespitler Nota 2'de bir arada verilmiştir. Ezgilerde tespit edilen "Kürdî" çekirdeği ile 2., 3. ve 4. derecelerdeki hareketlilikler dikkat çekicidir. Eserin geneline hâkim olan "Kürdî EÇ-5" ve varyantlarında görülen bu durum, ilgili çekirdeğin eserin karakteristik çekirdeği olarak belirlenmesine yol açmıştır.

Nota 2 B-I Ezgilerinde Tespit Edilen Ezgi Çekirdekleri



[215] EÇ=Ezgi çekirdeği

ÇOK KATMANLI ANALİZ UYGULAMASI: AVŞAR BOZLAĞI

Anlamsal, Simgesel, Tarihi Katman

Eserde, Avşar Türkmenlerinin ünlü şairi Dadaloğlu'nun dizeleriyle, devlet tarafından uygulanan göç ve iskân politikaları anlatılmaktadır. Avşarların bu politikalar gereği göç ettirilerek yerleşik hayata geçirilmeleri ve bu süreçte çektikleri sıkıntıların yansıtıldığı eser, Dadaloğlu'nun devlete ve söz konusu iskân politikasına bir başkaldırısı olarak da yorumlanmaktadır (Güray, 2020:368; Çelik ve Eroğlu, 2019:193, Vural, 2018:1).

Edebi Biçim Analizi

Uzun hava türündeki eser 11'li hece ölçüsüne sahiptir. Koşma özelliğindeki dörtlüklere eklenen dizelerin son iki dizenin tekrarı olma özelliği bu eserde de gözlenmektedir (Mirzaoğlu,1998:416). Eserin 1.-3.-5. ve 2.-4.-6. dizeleri kendi içinde kafiyelidir[216] (Tablo 1).

Tablo 12 Avşar Bozlağı'nın Edebi Biçim Karakteri

	Edebi Biçim Karakteri
A	Aman gine göç eyledi Avşar eller**i**
B	Ağır da gidende el**ler bizimdir**
A	Aman Arap atları da yakın iyler ırağ**ı**
B	Yüce dağdan aşan yol**lar bizimdir**
A	Aman Arap atları da yakın iyler ırağ**ı** (tekrar)
B	Yüce dağdan aşan yol**lar bizimdir** (tekrar)

Makamsal Analiz

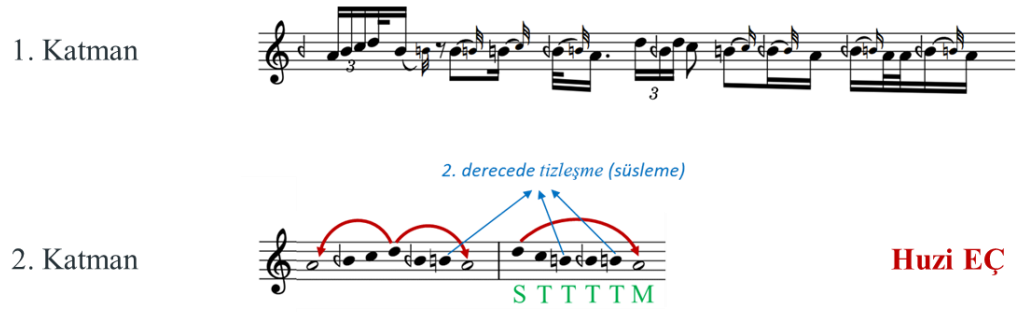
Eserin söz kısmından önce gelen "açış" kısmının makamsal analizi, eserin tamamında kullanılan makamsal yapıların ve karakteristik figürlerin tespiti açısından önemlidir. Açış kısmında tespit edilen ezgi çekirdekleri, eserin tamamının makamsal niteliğini özetler niteliktedir. Açış kısmı "Başlangıç", "Gelişme" ve "Sonuç" olmak üzere üç bölümde ele alınmıştır.

Açış: Başlangıç - 1. Bölge (Karar Bölgesi)

Başlangıç bölümü karar bölgesinde (1. bölge) seyretmektedir (Nota 3). Hûzi çekirdeğinin hâkim olduğu bölümde tespit edilen 2. derecedeki tizleşmeler süsleme amacıyla kullanılan çarpmalar ile kullanılmıştır.

[216] Kafiyeli yapıyı oluşturan heceler koyu yazılmıştır.

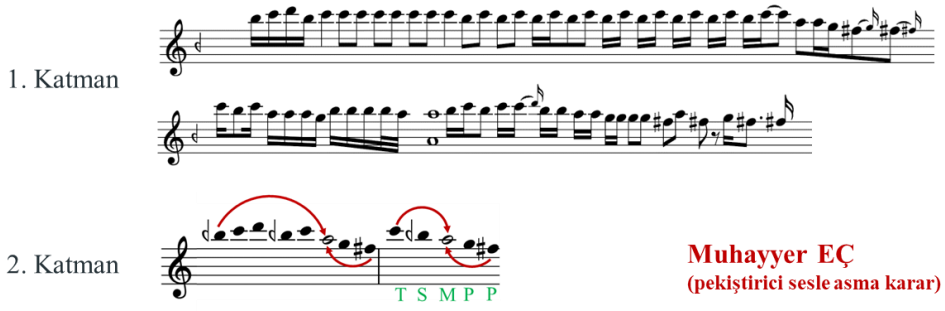
Nota 3 Avşar Bozlağı, Açış: Başlangıç – 1. Bölge (Karar Bölgesi)[217] [218]



Açış: Gelişme - 3. Bölge (Tiz Bölge)

Gelişme bölümü tiz bölgede (3. bölge) seyretmektedir (Nota 4). Muhayyer perdesini merkez alan bölüm, pekiştirici sesle (eviç) geçici (asma) bir karar ya da gergin bir duruş oluşturmuştur. Bu bölümün tamamı Muhayyer çekirdeği olarak ifade edilebilir.

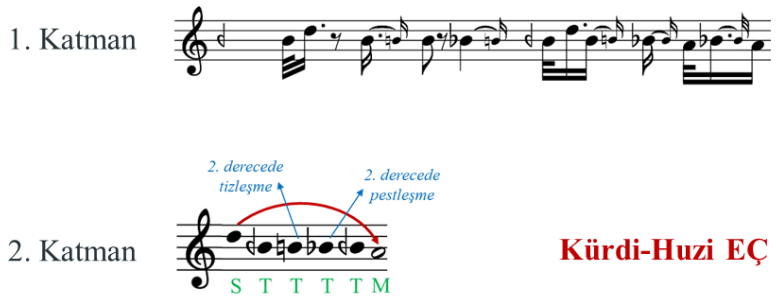
Nota 4 Avşar Bozlağı, Açış: Gelişme - 3. Bölge (Tiz Bölge)



Açış: Sonuç - 1. Bölge (Karar Bölgesi)

Sonuç bölümü karar bölgesinde (1. bölge) seyretmektedir (Nota 5). Eserin karakteristik yapısının gösterildiği bu bölümdeki ezgi çekirdeği, 2. derecedeki tizleşme ve pestleşmeler nedeniyle Kürdî-Hûzi çekirdeği olarak isimlendirilmiştir. Söz konusu ezgi çekirdeğinin Abdal müzik kültürü adına oldukça karakteristik bir ezgi kalıbı teşkil ettiği de söylenebilir.

Nota 5 Avşar Bozlağı, Açış: Sonuç - 1. Bölge (Karar Bölgesi)

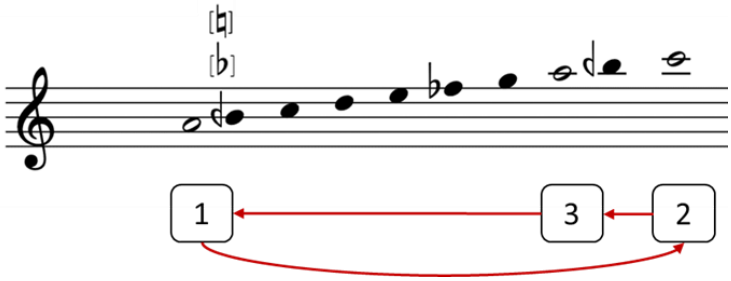


[217] Bu bölümdeki katman gösterimi için Güray ve Karadeniz (2019)'in çalışmasından faydalanılmıştır.
[218] Ezgi çekirdeğini oluşturan perde fonksiyonları, ilgili perdenin altında yeşil renkle yazılmıştır. Buradaki harflerin anlamı şöyledir: M: Merkez, T: Ortak tanımlayıcı, S: Süsleyici, P: Pekiştirici

Açış: Dizi ve Seyir

Açış bölümünün tamamı ele alındığında, 2. derecedeki hareketlilik nedeniyle kullanılan dizinin oldukça karakteristik bir yapıda olduğu söylenebilir. Bölüm seyir bakımında ele alındığında, ezgisel hareketin dügah perdesi civarında Hûzi yapısı ile başlamış, Tiz Çargâh ve Muhayyer perdelerine Muhayyer ezgi çekirdeği ile çıkmış, ardından dügah perdesine Kürdî-Hûzi yapısıyla inmiş olduğu söylenebilir (Nota 6).

Nota 6 Avşar Bozlağı, Açış: Dizi ve Seyir

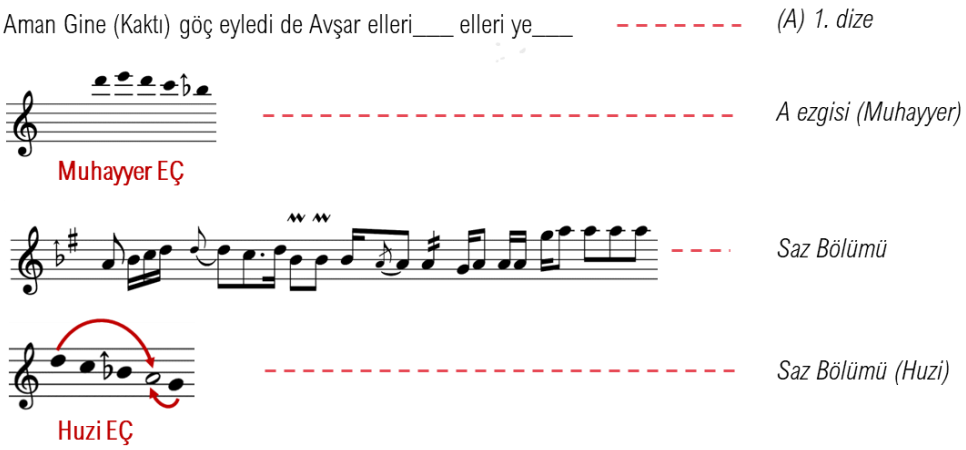


Form Analizi

Eserin form analizi yapılarak edebi ve müzikal biçim karakterleri karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Bu amaçla eserin her bir dizesi ve varsa ardından gelen saz bölümü ayrı ayrı ele alınmış, elde edilen bulgular genel form tablosunda bir araya getirilmiştir.

İlk dizede "Muhayyer" çekirdeğinden oluşan söz bölümü ve "Hûzi" çekirdeğinden oluşan bir saz bölümü yer almaktadır (Nota 7).

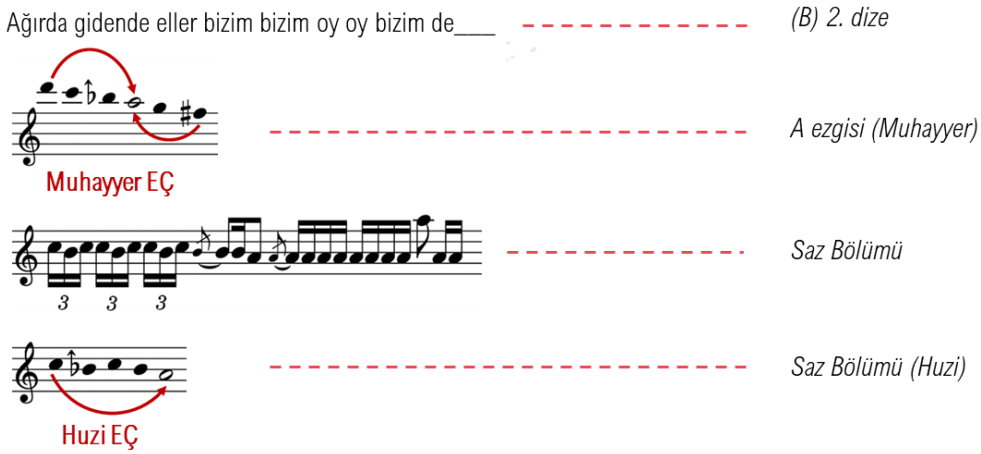
Nota 7 Avşar Bozlağı, 1. Dize[219]



İkinci dizenin edebi karakteri ilk dizeden farklılaşırken, müzikal karakteri ilk dizeyle aynıdır. Söz ve saz bölümleri sırasıyla "Muhayyer" ve "Hûzi" çekirdeklerinden oluşmaktadır.

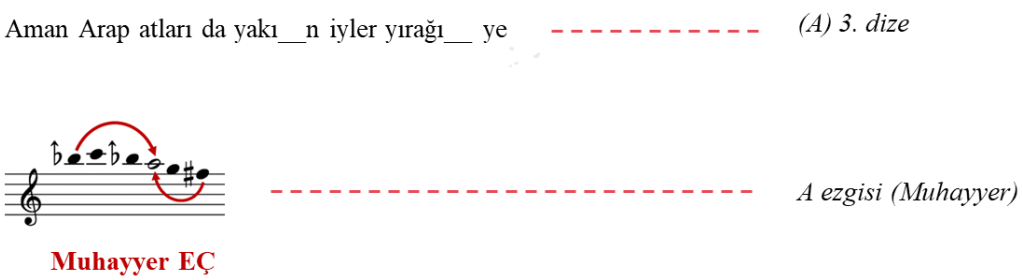
[219] Bu bölümdeki gösterimler için Güray ve Karadeniz (2019)'in çalışmasından faydalanılmıştır.

Nota 8 Avşar Bozlağı, 2. Dize[220]



Önceki dizelere yansıyan söz bölümünün müzikal karakteri 3. dizede de "Muhayyer" yapısı ile devam etmektedir. Bu dizenin sonunda saz bölümü bulunmamaktadır.

Nota 9 Avşar Bozlağı, 3. Dize



Dördüncü dizede iki tip "Muhayyer" çekirdeği tespit edilmiştir. İlk çekirdek önceki dizelerde tespit edilenlere benzer şekilde tizden inici bir yapıyla Muhayyer perdesini merkez almıştır. İkinci çekirdek ise tiz bölgeden Dügah perdesine Hüseyni yapısıyla inmektedir.

Nota 10 Avşar Bozlağı, 4. Dize



Beşinci ve altıncı dizeler söz bakımından üçüncü ve dördüncü dizelerin tekrarı olmasına rağmen, bu dizelerdeki müzikal karakter farklılaşmıştır. Daha önce "Muhayyer" ezgi çekirdeği ile işlenen bu dizeler, bu sefer "Hûzi" yapısıyla tekrar edilmektedir.

[220] Çekirdek gösterimindeki oklu bemol, segâh perdesindeki frekans hareketliliğini göstermek için kullanılmıştır.

Nota 11 Avşar Bozlağı, 5.Ve 6. Dize

Arap atları da yakın iyler ırağı ---------- *(A) 5. dize*

Yüce dağdan aşan yollar bizimdi…r bizimdi…r ---------- *(B) 6. dize*



---------- *B ezgisi (Huzi)*

Huzi EÇ

Eserin form analizi sonucunda elde edilen bulgular Tablo 2'de özetlenmiştir.

Tablo 13 Avşar Bozlağı'nın Genel Form Tablosu

Dize	Sözler	Edebi Biçim Karakteri	Müzikal Biçim Karakteri
1	Aman gine göç eyledi Avşar elleri (elleri) (Muhayyer)	**A** (elleri)	**A** (Muhayyer)
2	Ağır da gidende eller bizimdir (bizimdir) (Muhayyer)	**B** (bizimdir)	**A** (Muhayyer)
3	Aman Arap atları (da yakın iyler ırağı (ırağı) (Muhayyer)	**A** (ırağı)	**A** (Muhayyer)
4	Yüce dağdan aşan yollar bizimdir (Muhayyer)	**B** (bizimdir)	**A** (Muhayyer)
5	Aman Arap atları da yakın iyler ırağı (Huzi)	**A** (ırağı)	**B** (Huzi)
6	Yüce dağdan aşan yollar bizimdir (bizimdir) (Huzi)	**B** (bizimdir)	**B** (Huzi)

SONUÇLAR

Çalışma kapsamında yapılan analizler, Flamenko müziği ve Bozlakların karşılıklı incelenmesine ışık tutacak bulgular üretmiştir. Bu iki müzik türünü iki açıdan karşılaştırmak mümkün olabilir:

Makamsal Hareket Bakımından

Bu çalışmada incelenen iki müzik türünde temel malzeme ortaktır. Şöyle ki;

- "A Paso Lento" eserinde kullanılan çekirdek yapısı "Kürdî" ile benzerlik taşımakta olup, analizde tespit edilen perde hareketleri 2. derecede vuku bulursa, bu durum çekirdeği "Hûzi" ya da "Kürdî-Hûzi" yapısına benzetmektedir. Hatta 4. derecedeki pestleşmeler incelendiğinde "Saba/Saba-Kürdî" çekirdeği ile de benzerlik kurulabilir.
- Avşar Bozlağı'nda tespit edilen yapılar "Muhayyer" ve "Huzî" çekirdekleri olup, 2. derecedeki hareketlilikler bu yapıyı "Kürdî" ezgi çekirdeğine yaklaştırmaktadır. Bu yüzden söz konusu ezgi çekirdeği yapısına "Kürdî-Hûzi" ezgi çekirdeği isminin önerilmesi düşünülmüştür.

Özetle, iki müzik türünü makamsal hareket bakımından kıyasladığımızda "Kürdî-Hûzi EÇ" ortaklığı dikkat çekmektedir (Nota 12)

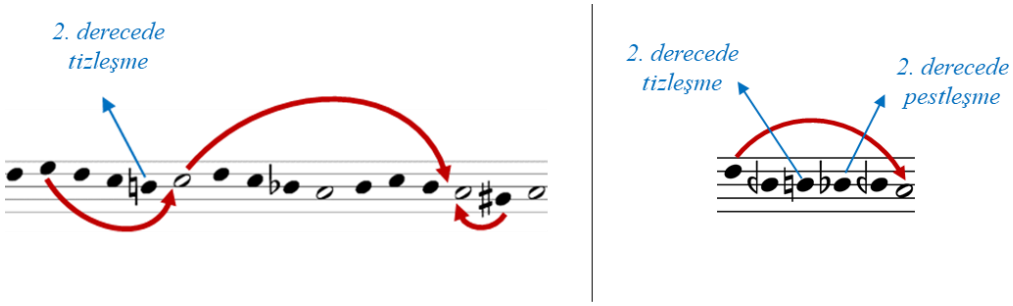
Nota 12 Kürdî-Hûzi Ezgi Çekirdeği Ortaklığı (Sol: Flamenko, Sağ: Bozlak)



Ezgi Kuruluşu Bakımından

İncelenen eserler ezgi kuruluşu bakımından ele alındığında 2. derecedeki perde hareketliliği dikkat çekmektedir. Bu derecede görülen tizleşme ve pestleşmeler sayesinde eserlerde ezgisel ortaklıklar ve duyum benzerlikleri tespit edilebilmektedir. İncelenen eserlerdeki hareketlilik 2. derece üstünde olsa da, farklı eserlerde aynı durum farklı dereceler için de gözlenebilecektir.

Nota 13 İki Müzik Türünde Tespit Edilen Perde Hareketliliğine Bir Örnek (Sol: Flamenko, Sağ: Bozlak)



Flamenko müziği ve Bozlaklar arasındaki benzerliği irdeleyen bu çalışmanın bulguları aşağıdaki gibi özetlenebilir:

- Makamsal hareket ve ezgi kuruluşu bakımından dikkat çekici benzerlikler
- Yerel icra özelliklerinde "Kürdî ve Hûzi" ezgi çekirdeklerinin özel kullanımlarına dair bazı ortaklıklar tespit edilebilmektedir.
- 2. derecede tizleşme, 4. derecede pestleşme gibi bazı ortak perde (frekans-entonasyon) hareketlilikleri tespit edilebilmektedir. Çalış tekniği, usulsüz icra, eser bitişi, vokal tekniğine dair benzerlikler görülebilmektedir.

Her ne kadar analizlerde tespit edilen ezgi çekirdeklerinin iki müzik türündeki kullanımlarının birebir aynı olduğunu söylemek mümkün olmasa da, bu iki müzik türü arasındaki duyum benzerliğinin, perdelerin yapısal fonksiyonlarındaki benzer değişiklikler yüzünden ortaya çıktığı söylenebilmektedir. Bu benzerlik ezgilerin oluşumları açısından da kökensel bir ortaklığın işareti olabilir.

KAYNAKÇA

Aral Altıok, A. (2010). *Türk Halk Müziğindeki Bozlakların Ses Tekniği Açısından İncelenmesi*, Doktora Tezi, Danışman: Prof. Dr. Songül Karahasanoğlu & Yrd. Do. Dr. Tülin Malkoç, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Ana Bilim Dalı, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul Teknik Üniversitesi.

Arapgirlioğlu, H. (2011). Flamenko Sanatının Tarihsel Süreci İçerisinde Farklı Müzik Türleri ve Kültürleriyle Etkileşimi, *E-Journal of New World Sciences Academy*

(NWSA), Vol. 6, No. 4, pp. 495-505. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/186556

Arıca, E. (2013). *Türk Müziği ve Flamenko Müziğinin Karşılaştırılması*, Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Prof. Dr. Mutlu Torun, Türk Musikisi Ana Sanat Dalı, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Haliç Üniversitesi.

Bayraktarkatal, E., Güray, C. (2021). *Ezgi Çekirdeklerine Dayalı Bir Makam Modeli Önerisi, Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Müziği Atlası*, AKM Yayınları, Ankara.

Börekçi, A., Nacakcı, Z. (2018). Çekiç Ali'nin Bozlak Açışlarının Müzikal Analizi, *Turkish Studies*, Vol. 13, No. 18, pp. 285-320. http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.13821

Kargın, A. (2015). *Flamenko Müziğine Makamsal Yaklaşımlar,* Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Prof. Dr. Mutlu Torun, Türk Musikisi Ana Sanat Dalı, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Haliç Üniversitesi.

Parlak, E. (2014). "Bozlak: Anadolu'nun Gökkubbeye Salınan Çığlığı", *Müzik Eğitimi*, Vol. 9, pp. 60-72.

Farrer, L. (2007). *Paco Peña Flamenco Dance Company*, Education Department of the State Theatre, Canada.

Güray, C. & Karadeniz, İ. (2019). Horasan'dan Keskin'e Bir Çığlık: Muharrem Ertaş "Kırat Bozlağı'nın Çok Katmanlı Analizi Üzerinden Orta Asya'dan Anadolu'ya Âşıklık Geleneğinin İzini Sürmek", *Millî Folklor Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi,* Vol. 16, No.122, pp.76-93.

Yıldız, Ş. & Güray, C. (2020). Ezgi Çekirdeği Yaklaşımıyla Bir Flamenko Eserin Makam Analizi: A Paso Lento, *Etnomüzikoloji Derneği Sempozyum (Çevrimiçi) Bildirileri Kitabı,* Bursa, Türkiye, pp. 92-107.

Peña, P. (1976). *Toques Flamencos*, Guitar International, USA.

Küçükçelebi, Aylin Evin (2002). *Uzun Havalar*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Studio Flamenco (t.y.). *Flamenco Forms*. https://www.studioflamenco.com/tientos

Güray, C. (2020). Müziğin Ârifleri Abdallar, *Z Dergisi*, pp. 368-371. https://www.zdergisi.istanbul/makale/muzigin-arifleri-abdallar-407

Çelik, S. & Eroğlu, E. (2019). Muharrem Ertaş İcrâsında Bozlakların İncelenmesi, *Millî Folklor Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi,* Vol. 7, No. 19, pp. 193-208.

Mirzaoğlu, G. (1998). "Toroslardan Çukurova' ya Yankılanan Ses: "Bozlak", *Folkloristik: Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı*, pp. 408-418.

Karakaya, O. (2002). *Türk Halk Müziğinde Bozlak Kavramı Üzerine Bir Araştırma*, Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Yrd. Doç. Hamit Önal, Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Selçuk Üniversitesi.

Vural, T. (2018). Türkülerdeki Göç Algısı, *Sahne ve Müzik Eğitim Araştırma e-Dergisi*, Vol. 6, pp. 1-12.

3 - 2 - 1 - İmza!

3 - 2 - 1 - Signature!

Prof. Dr. Türev BERKİ

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Teorileri Anabilim Dalı

tberki@hacettepe.edu.tr

Özet

Bu çalışmada, Ahmed Adnan Saygun'un Aksak Tartılar Üzerine On İki Prelüd, Op. 45 başlıklı albümünde yer alan 8 numaralı prelüd özelinde, bir çağdaş yapıtın son derecede yalın kuramsal art alanı gözler önüne serilmeye çalışılmaktadır.

Anahtar Sözcükler: *Analiz, Ahmed Adnan Saygun, Opus 45, Prelüd No. 8.*

Abstract

In this study, it is aimed to reveal the extremely simple theoretical background of a contemporary work, within the context of Prelude, No. 8 from Twelve Preludes on Aksak Rhythms, Op. 45 by Ahmed Adnan Saygun.

Keywords: *Analysis, Ahmed Adnan Saygun, Opus 45, Prelude No. 8.*

ÖN SÖZ

"Besteciler notaları bir araya getirirler; hepsi bu."

Igor Stravinsky imzalı bu ünlü özdeyiş (Stravinsky ve Craft, 1982: 52), müzik teorilerinin belki de en geniş çalışma alanının tarifnamesi: *"Bu eserde sesler nasıl bir araya getirilmiş?"*

Şüphesiz, bu soruyu hakkıyla yanıtlayabilmenin temelinde *art alan hâkimiyeti* yatıyor.

Bilim, sanat ve tasarım çevrelerinde giderek daha sık kullandığımız bir kavram, *art alan*. *Çocuk edebiyatının sosyokültürel art alanı* ya da *Haydarpaşa Garı art alanı tasarımı* örneklerinde olduğu gibi.

Art alan için yapılmış tanımlamalar arasında en dikkat çekici olanı, kanımızca şu:

"Bir sözün söylenebilmesi, bir yazının yazılabilmesi, anlaşılabilmesi için önceden edinilmesi gerekli olan bilgilerin, yaşantıların ve kanıların oluşturduğu zihinsel olgunluk" (Göğüş, 1998: 13).

Aslında, bugün yapacağımız şey de bu. Bir çağdaş eserde, seslerin bir araya getirilme *sistematiğini* bulmaya, yapıtın *kuramsal* art alanına dair özgün bir yoruma ulaşmaya çalışmak. Bu amaçla seçtiğimiz eser ise, Ahmed Adnan Saygun'un Opus 45 *Aksak Tartılar Üzerine On İki Prelüd*'ünden sekizincisi [221] (Saygun, 1969: 22-23).

YÖNTEM

Çalışmada, *notaları sayılara dönüştüren*, aralık temelli, matematiksel bir yaklaşımı benimseyeceğiz. Dilerseniz, analiz yöntemini, eserden seçtiğimiz bir örnek kesit üzerinde açıklayalım. İşte, Prelüd'ün ikinci ölçüsü:

[221] Metinde bundan böyle "Prelüd" olarak anılacaktır.

Nota 1a. Örnek Kesit



Gördüğünüz gibi, kesit şu altı sesten oluşuyor: re$_4$, mi$_4$, re$_5$, mi$_5$, fa#$_5$, sol#$_5$ [222]

Bu notaları; tekrarlardan, oktav farklılıklarından ve ritmik bağlamdan arındırsak, ne kalır elimizde? Şu dört sesli *odak*:

Nota 1b. Örnek kesit: Odak



Şimdi, bu odağın ardışık sesleri arasındaki uzaklığı hesaplayalım; her bir yarım ses aralığı *1 basamak* olacak şekilde [223]:

• re ↑ mi = 2 [224]

• mi ↑ fa# = 2

• fa# ↑ sol# = 2

Şu halde, odağı şöyle formüle edebiliriz: $_{\mathbf{re}}$**(2 2 2)**. Burada re'yi parantezin dışına yazmamızın nedeni, onu *eksen ses* olarak kabul ediyor oluşumuz.

Diyelim ki, Prelüd'ün ilerleyen kesitlerinde bir başka odak çıktı karşımıza: Do$_6$-re$_6$. Bunu $_{\mathbf{do}}$**(2)** olarak tanımlayacağımızı biliyoruz artık.

Peki, $_{\mathbf{re}}$**(2 2 2)** ile $_{\mathbf{do}}$**(2)** arasında bir paralellik var mı? Elbette. Bu iki odak - eksen sesleri farklı olsa da - 2 basamaklık aralıklarla kurgulanmış. Buradan hareketle, şöyle bir eşitliğe ulaşmamız mümkün:

$_{\text{re}}$(2 2 2) = $_{\text{do}}$(2) = $_{\mathbf{x}}$**(2)**

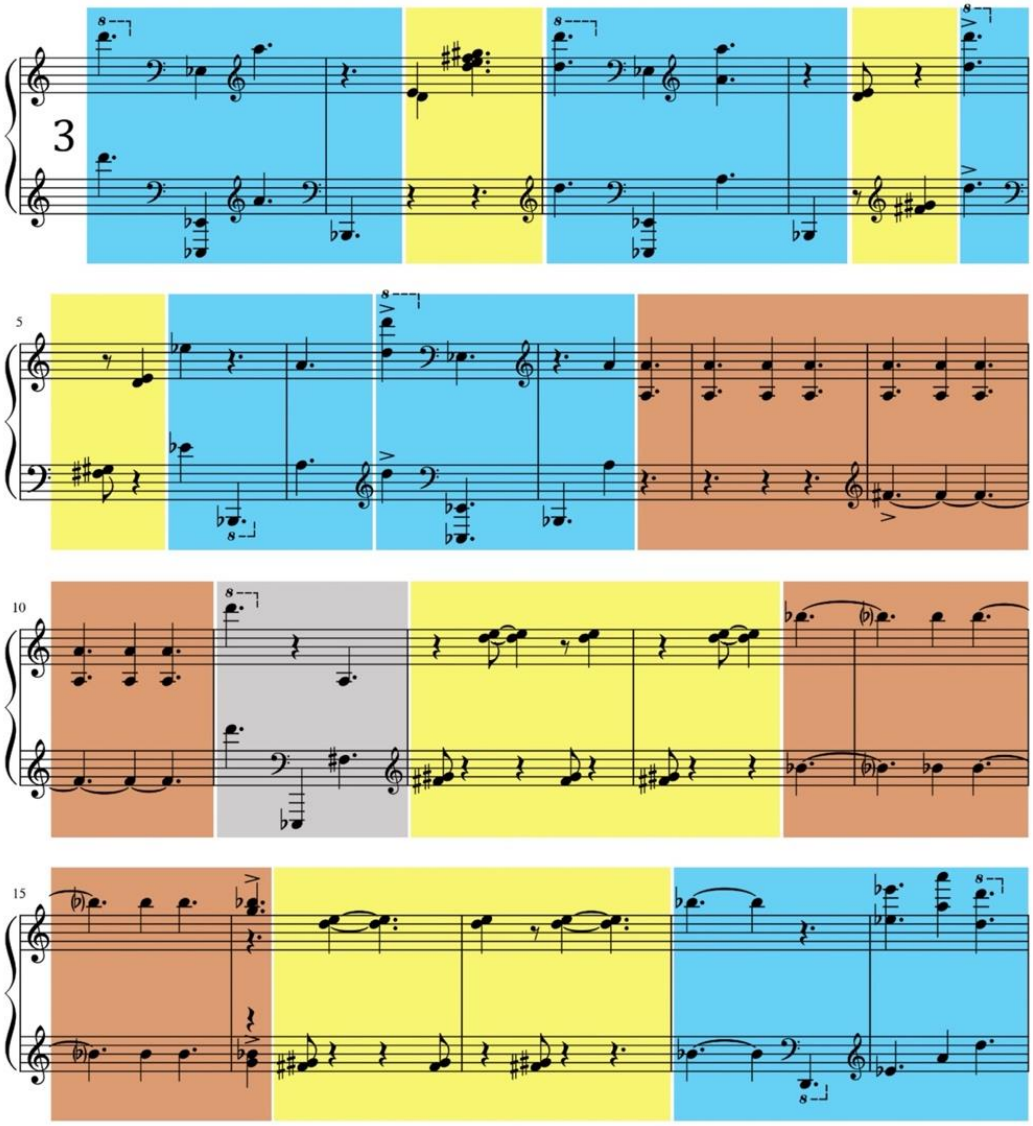
$_{\text{x}}$(2)'yi, bu iki odağın yapıtaşı - ya da *genel tanımı* - olarak kabul ediyoruz. Formüldeki "x", şunu söylüyor bize: *"Ben herhangi bir eksen ses olabilirim; bunun bir önemi yok. Mühim olan, parantezin içi."*

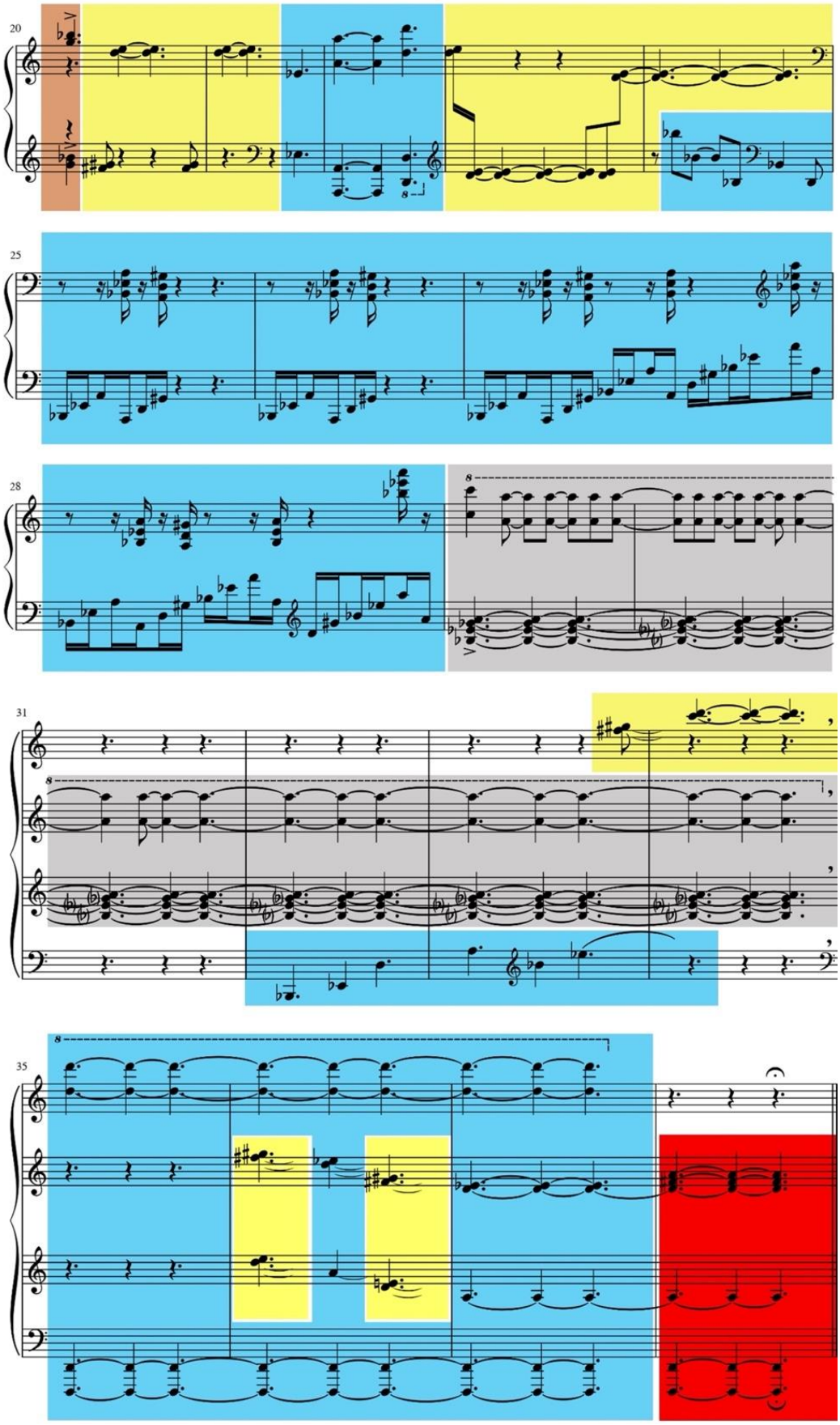
Az sonra, eserin notasını incelerken, $_{\text{x}}$(2) özelliği gösteren bütün kesitlerin *sarı* renge boyanmış olduğunu göreceksiniz. Bunu başka renkler de izleyecek, elbet. Bu yaklaşım, eserin farklı noktalarına dağılan, ancak yapıtaşı *aynı* olan pek çok kesiti "tek bir fikir" olarak algılamamızı kolaylaştıracak; eseri zihnimizde küçültecek.

Evet; Prelüd'ü baştan başa *boyamaya* hazırız artık.

[222] "4" ve "5" rakamları, notaların ait olduğu oktavları göstermektedir. (Piyano klavyesindeki en kalın do, *1. oktavın başlangıcı* olarak kabul edilmiştir.)
[223] Burada, aralıkların *niteliğini* değil, içerdiği *basamak sayısını* dikkate aldığımızı vurgulamakta yarar görüyoruz.
[224] Yukarı yönlü ok, *tize doğru hareketi* simgelemektedir.

ANALİZ




20
25
28
31
35

Sırasıyla *mavi* [225], *sarı* [226], *kahverengi* [227], *gri* [228] ve *kırmızı* [229]. Demek ki, beş *fikirden* ibaret bir kompozisyon bu.

Mavi Bölge

Mavi Bölge'nin üç ayrı odaktan meydana geldiğini görüyoruz:

Nota 2. Mavi Bölge: Odak 1



Sözü hiç uzatmadan, gerekli hesaplamayı yapalım, şimdi:

(re ↑ mi♭ ↑ la ↑ si♭) = $_{re}$**(1 6 1)**.

Peki, $_{re}$(1 6 1)'i sadeleştirip daha basite indirgemek mümkün mü? Belki de şöyle ifade etmeliyiz: *"Şu* 6*'dan nasıl kurtulmalı?"*

Bunun yolu, odağa *başka türlü bakmaktan* geçiyor:

(re ↑ mi♭ ↑ la ↑ si♭) = [(re ↑ mi♭) + (la ↑ si♭)] = $_{re}$**(1) +** $_{la}$**(1)**

Nota 3. Mavi Bölge: Odak 2



(la ↑ si♭ ↑ re ↑ mi♭ ↑ sol# ↑ la) = [(la ↑ si♭) + (re ↑ mi♭) + (sol# ↑ la)] = $_{la}$**(1) +** $_{re}$**(1) +** $_{sol\#}$**(1)**

Nota 4. Mavi Bölge: Odak 3



(re ↑ mi♭ ↑ la) = [(re ↑ mi♭) + la] = $_{re}$**(1) + 6**

Bu son eşitlikteki 6'yı ihmal ederek, üçüncü odağı da $_{re}$**(1)**'e indirgeyebiliriz.

O halde, Mavi Bölge'nin *bütününü* temsil eden genel tanıma ulaştık: $_{x}$**(1)**.

Sarı Bölge

Sarı Bölge'yi *Yöntem* başlığı altında irdelemiş ve $_{x}$**(2)**'yi elde etmiştik, hatırlayacağınız üzere.

Kahverengi Bölge

Şu iki odağı içerdiğini görüyoruz, Kahverengi Bölge'nin:

Nota 5. Kahverengi Bölge: Odak 1



[225] İlk *Mavi Bölge*, 1. ölçünün tamamını ve 2. ölçünün ilk vuruşunu kapsamaktadır.
[226] İlk *Sarı Bölge*, 2. ölçünün ikinci ve üçüncü vuruşlarını kapsamaktadır.
[227] İlk *Kahverengi Bölge*, 7. ölçünün üçüncü vuruşundan 10. ölçünün sonuna dek sürmektedir.
[228] İlk *Gri Bölge*, 11. ölçüyü kapsamaktadır.
[229] *Kırmızı Bölge*, 38. ölçüyü kapsamaktadır.

(fa# ↑ la) = **$_{fa\#}$(3)**

Nota 6. Kahverengi Bölge: Odak 2



(sol ↑ si♭) = **$_{sol}$(3)**

Açık ki, Kahverengi Bölge'nin yapıtaşı, farklı iki eksen ses üzerine kurulu 3 basamaklık aralık; başka bir deyişle, **$_{x}$(3)**.

Gri Bölge

Sıra, Prelüd'ü oluşturan diğer dört bölgeden *farklı* bir konumda yer alan Gri Bölge'de. Peki, nedir bu farklılığın sebebi? Bu soruyu yanıtlayabilmek için, tam 24 yıl önceye bir yolculuk yapmamız gerek:

1983-1991 yılları arasında, o zamanki adıyla Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda öğretim üyesi olan Ahmed Adnan Saygun; bu kurumda verdiği derslerden birinde, tahtaya *Bestenigâr* makamını oluşturan sesleri yazar ve bu yapıyı "temel dizi" olarak kabul ettiğini söyler. Saygun, *"Ben, geleneğimde zaten var olan bu dizinin sesleri arasından istediğim dördünü seçebilir ve onlardan bir akor oluşturabilirim."* diyerek, şu dört sesi işaretler: fa#, la, do ve fa (Ö. Manav ile kişisel iletişim, 2 Nisan 2021).

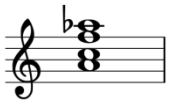
Nota 7. Bestenigâr Makamı Dizisinden Seçilen Sesler *(Berki Ve Karadeniz, 2021: 1003)*



Bu seslerin oluşturacağı akorun **$_{fa\#}$(3 3 5)**'i işaret ettiği açık. Üstelik, ortada dört sesli bir akor olduğuna göre, bunu iki kez çevirmemiz de mümkün. Ancak, burada *çevrim* sözcüğünden kasıt, seslerin değil, *aralıkların* çevrilmesi.

İlk adımda fa#'i atalım; bu durumda, elimizde la, do ve fa kalacak. Ardından, (3 3 5) gösterimindeki ilk sayı olan 3'ü, bulunduğu yerden alıp sona taşıyalım. Böylece, fa'nın üzerine 3 basamak eklemiş ve la♭'e ulaşmış olacağız. Bu yolla elde ettiğimiz **$_{la}$(3 5 3)**, $_{fa\#}$(3 3 5)'in ilk çevrimidir:

Nota 8. İlk Çevrim: $_{la}$(3 5 3)



Aynı işlemi $_{la}$(3 5 3) üzerinde uyguladığımızda ise, bu kez ikinci çevrim akorunu, **$_{do}$(5 3 3)**'ü elde etmiş olacağız:

Nota 9. İkinci Çevrim: $_{do}$(5 3 3)



Saygun'un en erken, 1931-1932 tarihli *Suite* başlıklı eserinde kullandığı bu üç akor tipinin; bestecinin son eseri olan 4. Yaylı Çalgılar Kuarteti de dahil olmak üzere,

toplam 42 eserinde - farklı eksen sesler üzerinde kurgulanarak - pek çok kez yinelendiğini görüyoruz; adeta bir *imza* gibi. Literatürde *Saygun Akoru* olarak anılması (Karadeniz ve Berki 2016: 178), işte bu yüzden.

Dahası var: Besteci, Saygun Akoru'nu sadece çevrimler yoluyla çeşitlendirmekle kalmayıp, *genişletme*, *bölme*, *ses taşıma* ve *iç içe kullanma* olarak adlandırılan yöntemlerle daha da zenginleştiriyor (Karadeniz, 2016: 49-50. Bunlardan *genişletme, "*Saygun akorunun sınırları dışına ses ekleme" olarak tanımlanmış (Karadeniz ve Berki, 2020, s. 529). İki yönlü de olabilir bu; ister en kalın sesin altına, ister en ince sesin üstüne.

Buraya kadar anlattıklarımız, şu sonuca ulaştırıyor bizi: Bir Saygun eserinde - yatay ya da dikey düzlemde - $_{x}$(3 3 5), $_{x}$(3 5 3), $_{x}$(5 3 3) veya söz gelimi $_{x}$(5 3 3 3)'ü gördüğümüz anda, bir *Bestenigâr soyutlaması*yla (Berki ve Karadeniz, 2021: 1007) karşı karşıyayız, artık.

Prelüd'e dönelim yine. İşte, Gri Bölge'yi oluşturan iki odak:

Nota 10. Gri Bölge: Odak 1



(mi♭ ↑ fa# ↑ la ↑ re) = $_{\mathbf{mi♭}}$**(3 3 5)**

Nota 11. Gri Bölge: Odak 2



(si♭ ↑ mi♭ ↑ sol♭ ↑ la ↑ do) = $_{\mathbf{si♭}}$**(5 3 3 3)** = $_{\mathbf{si♭}}$**(5 3 3)**$^{+}$ [230]

Kırmızı Bölge

Nihayet, bestecinin *son sözünü* söylediği 38. ölçü:

Nota 12. Kırmızı Bölge, Odak



(re ↑ fa# ↑ la) = $_{\mathbf{re}}$**(4 3)**

Kırmızı Bölge'yi, Prelüd'ü oluşturan yapıtaşlarından *ayrı* tutmakta yarar görüyoruz. Zira, Klasik Batı Müziği repertuvarını oluşturan onlarca eserin kapanış ânında şahit olduğumuz, *karanlıktan aydınlığı çıkışı* simgeleyen bir Majör akor bu. Saygun'un müzik diline hiç de yabancı olmayan *tonal* ses bağlamının bir örneği.

SON SÖZ

Sırasıyla $_{x}$(1), $_{x}$(2), $_{x}$(3) ve bir *imza*. Günümüz yaşamının "her şeyi sloganlaştırma" kaygısından esinlenerek, akılda kalıcı bir *geri sayım* metaforu yaratalım, dilerseniz: **3 - 2 - 1 - İmza!**

İşte, Prelüd'ün son derecede yalın kuramsal art alanı...

"Futbol basit bir oyundur. Zor olan şey ise, basit futbol oynamaktır." demişti, Johan Cruyff. Bu özdeyiş, müzik teorilerine şöyle uyarlanabilir, kanımızca: Eser

[230] "+" sembolü, genişletme eylemini ifade etmektedir.

analizinde zor olan şey, ilk bakışta karmaşık ya da anlaşılmaz görünen yapıların, aslında ne denli basit bileşenlerden oluştuğunu gösterebilmektir.

Şayet bunun tersi oluyor, analiz, eserden daha karmaşık ve *içinden çıkılmaz* bir hâl alıyorsa, bunu yapan teorisyenden *uzak durmakta* fayda vardır.

KAYNAKÇA

Berki, T. ve Karadeniz, İ. (2021). Bir Saygun Kesitinde Makam Soyutlamaları. *Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Müziği Atlası*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, s. 983-1019, Ankara.

Göğüş, B. (1998). *Anlatım Terimleri Sözlüğü.* Kurtuluş Ofset Basımevi, s. 13, Ankara.

Karadeniz, İ. (2016). *Bir Saygun İmzası: [3,5,3],* Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Prof. Dr. Türev Berki, Müzik Teorileri Anabilim Dalı, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Hacettepe Üniversitesi.

Karadeniz İ. ve Berki, T. (2016). Bir Akorun Anatomisi, *2. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi,* Muğla, Türkiye, s. 176-184.

Karadeniz, İ. ve Berki, T. (2020). Bir Saygun Kesitinde Makam Soyutlamaları. *Sobider, Sosyal Bilimler Dergisi, 7*(46), s. 514-533.

Saygun, A. A. (1969). *Twelve Preludes on Aksak Rhythms, Op. 45.* Southern Music Publishing Co. Inc., s. 22-23, New York.

Stravinsky, I. ve Craft, R. (1982). *Dialogues.* University of California Press, s. 52, Berkeley.

Türkiye'de Karşı Kültürel Kimliğin Yeni Bir İfade Alanı Olarak Psychedelic Trance Etkinlikleri

Psychedelic Trance Events: A New Expression Area of Counter Cultural Identity in Turkey

Öğr. Gör. Uğur Cihat SAKARYA

Trabzon Üniversitesi

cihatsakarya@trabzon.edu.tr

Özet

Psikedelik trans (psychedelic trance, psytrance), kökenleri 1960'ların karşı kültürel oluşumlarına dayanan bir elektronik dans müziği (EDM) türüdür. Bu dönemde ABD'de gençlerin geleneksel otoritelere, savaşa ve savaş taraftarlığına olan eleştirisi baskın kültüre karşı yeni oluşumların doğmasını sağlamıştır. Doğuya ilgi duyan, barışçı, gezmeyi, keşfetmeyi ve yeni deneyimler yaşamayı seven ilk hippi gruplarının Hindistan'ın Goa şehrindeki etkinlikleri psikedelik trans müziğin doğmasını sağlamıştır.

Tarzın isimlendirilmesinde 1960'lar fenomeni psychedelia'nın ve buna bağlı olarak bilinç ve algı üzerinde değiştirici etkileri bulunan halüsinojenik uyuşturucuların payı büyüktür.

Araştırma ülkemizde 2000'lerin başında yaygınlaşmaya başlayan bu yeni müzik türüne yönelik bir incelemeyi konu edinir. Türkiye'de karşı kültürel kimliğin yeni bir ifade biçimi olan bu müziğin sunulduğu alanlar festivaller, plaj buluşmaları ve kapalı mekân partileridir. Bu etkinliklerde 2018 yılından bu sunuma kadar yürütülen ve yürütülmekte olan alan araştırması çalışmanın temel kaynağını oluşturur. Seçilen on etkinlikte katılımlı gözlem yöntemi kullanılmıştır. Katılımcıların müzik deneyimlerini yönlendirebilmek için de ayrıca Dj olarak performanslar sunulmuştur. Bu etkinliklerin yedisi açık hava festivalidir. Üçü ise belli temalarla bir araya gelen grupların organize ettiği kapalı mekân partileridir. Alan araştırması boyunca yapılan gözlemler ve katılımcı, sanatçı, Dj ve gönüllülerle yapılan görüşmeler içerisinden çıkarım yapmaya elverişli cevaplar seçilip derlenmiştir. Araştırmada bilimsel etiğe ve kişi haklarına aykırı davranmaktan kaçınmak amacıyla hiçbir kişi, kurum, etkinlik veya şehir ismi paylaşılmamıştır.

Anahtar Kelimeler: *Kimlik, Karşı Kültür, Psychedelic Trance, Psychedelic.*

Abstract

Psychedelic trance (psytrance) is a genre of electronic dance music (EDM), whose origins are based on the counter-cultural formations of the 1960s. In this period, the criticism of young people in USA against traditional authorities, war and supporters of war ensured the emergence of new formations against the dominant culture. The activities of first hippie groups, who are interested in the East, are peaceful, love to travel, explore and to experience new experiences, led to the birth of psytrance music in Goa, India.

In the nomenclature of the genre, the phenomenon of the 1960s, "psychedelia", and, accordingly, the hallucinogenic drugs that have alternating effects on consciousness and perception, are highly effective.

Research focuses on an examination of this new music genre, which began to become widespread in our country in early 2000s. In Turkey, performance areas of this music -as a new expression form of counter cultural identity- are festivals, beach gatherings and indoor parties. In these events, the fieldwork that conducted and being conducted from 2018 to this presentation, is the main source of research. Participant observation method was used in ten selected events. In order to conduct the music experiences of participants, performances were also presented as a Dj. Seven of these events are open-air festivals. Three of them are indoor parties organized by

groups that come together with certain themes. The observations made during the fieldwork and suitable answers for inference from the interviews with participants, artists, DJs and volunteers were selected and compiled. No person, institution, event or city name was shared in the research to avoid violating scientific ethics and personal rights.

Keywords: *Identity, Counter Culture, Psychedelic Trance, Psychedelic.*

GİRİŞ

Psikedelik trans (psychedelic trance, psytrance) kökenleri 1960'ların karşı kültürel hareketlerine dayanan bir elektronik dans müziği (EDM) türüdür. Genel anlamıyla Amerikan orta sınıf yaşam biçimini, bu yaşam biçiminin değerlerini, geleneklerini, ödevlerini, ahlaki normlarını ve geleneksel kurumları sorgulayan çoğunlukla yirmili yaşlardaki gençlerin takip ettikleri kültürel muhalefeti ifade eden karşı kültür, birbirinden ayrılması zor olan birçok unsurun birleşmesiyle oluşmuştur.

Bunlar, karşı kültürel kimliğin ifade alanı olan büyük müzik festivalleri, psikedelik rock müzik; çiçek çocuk kıyafet modası (flower child fashion), psikedelik görsel sanat ürünleri; kolektif yaşam biçimi ve bunların hepsini tümleyen içe dönük, manevi deneyimlerdir. *Beat Kuşağı+LSD=Karşı kültür* ve *Seks, Uyuşturucu ve Rock and Roll* gibi popüler formüllerden de anlaşılacağı üzere karşı kültürün önemli bir diğer parçası da o dönemde yaygın olan psikedelik madde kullanımıdır (Bach, 2013:91).

Psikedelik terimi İngiliz psikiyatrist Dr. Humphry Osmond tarafından 1956'da ortaya atılmıştır. Terim, Yunanca *psyche* (*zihin, ruh*) ve *delos* (*ortaya çıkarmak, açığa vurmak*) kelimelerinin birleşmesiyle oluşmuştur (Lettin, 2010: 66).

Psikedelik maddeler, farklı bilinç durumları (*altered states of consciousness*), zaman ve uzam algısında çarpıklıklar, ruh halinde değişiklikler; benlik ve çevre algısında farklılıklar, cisimlerin biçimlerinde bozulmalar, renklerde, konturlarda şiddetlenmeler ve çeşitli halüsinasyonlar yaratabilirler (Hofmann, 1979:14). Görsel algıdaki çarpıklıklar, olağandışı değişiklikler ve görülen halüsinasyonlar en ortak belirtiler olmakla birlikte bu maddeler beden dışı deneyimler (*out-of-body experiences*), duyuların birbirleriyle birleşmesi (sinestezi), duygusal durumda aşırı uçların ve hatta zıt duyguların aynı anda deneyimlenmesi, hayali seslerin duyulması gibi son derece ciddi durumlara da neden olabilmektedir (Dekome, 2004:65; Stafford, 1993:75-76; Sayın, 2016: 246-255; Grinspoon-Bakalar, 1983:14-15).

1960'larda özellikle San Francisco'da toplanan karşı kültür takipçisi gençler arasında psikedelik maddeler hızla yaygınlaşmıştır. Kimi gençler için sadece eğlenceye eşlik edecek bir araç olan bu maddeler kimileri içinse manevi aydınlanma sağlayacak, ruhsal arınmayı gerçekleştirecek ve içe dönük arayışları destekleyecek önemli araçlardır. Psikedelik deneyimlerden ilham alan psikedelik rock müzik karşı kültürün esas ifade aracı olmuş ve bu müziğin sunulduğu büyük ölçekli festivaller 1960'larla özdeşleşmiştir.

1960'ların ortalarından itibaren Doğu ülkelerine, özellikle İran, Hindistan, Nepal ve Çin'e uzun yolculuklar yapan ilk uluslararası göçebe hippilerle psikedelik karşı kültür kendisine yeni "başkentler" yeni müziksel ifade araçları ve yeni ifade alanları bulmuştur. Bunlar psikedelik festivaller, açık hava, plaj partileri ve buluşmaları gibi ifade alanlarıyla; psikedelik trans müzik ve bunların yeni başkenti olan Hindistan'ın Goa şehridir. Goa'ya gelen ilk hippi grupları için burası global seyahat rotasının son duraklarından birisi sayılmış aynı zamanda yaklaşık otuz yıl sürecek olan bir gelişim sürecini takip ederek günümüze ulaşan psikedelik trans müziğin doğduğu yer olmuştur.

Bu çalışma Türkiye'de 2000'lerin başında yaygınlaşmaya başlayan psikedelik trans kültürüne yönelik bir incelemeyi konu edinmektedir. Türkiye'de bu müziğin

bütünlediği karşı kültürün özelliklerini ve takipçilerinin kendi kimliklerini ifade ediş biçimlerini tespit etmeyi amaçlar.

Psikedelik karşı kültürün özelliklerini belirleyebilmek için bir araştırmacının takip edeceği en ideal yöntemler etkileşimli yöntemler olmaktadır. Çünkü konuyla ilgili bilimsel literatür yeni yeni gelişmekte, var olan metinlerin çoğu ise araştırmacıların alan araştırması deneyimlerine, yapmış oldukları gözlemlere ve görüşmelere dayanmaktadır. Bu nedenle psikedelik karşı kültürün en belirgin ve en toplu şekliyle gözlemlenebileceği etkinlik alanlarına ulaşmak için araştırmacının uzun ve zorlu yolculuklara, günlerce süren kesintisiz müziğe ve doğada yaşamaya hazırlıklı olması ve etkinliklerin doğal akışını dikkatle takip edebilecek gözlem becerisine sahip olması gerekmektedir. Ancak araştırmacının etkinliklerden her zaman tatmin edici bulgularla dönemeyeceğini de bilmesi gerekir. Çünkü bu etkinliklerde bireyler her zaman ve herkese karşı kendilerini açmak istemeyebilirler. Eğlenmek isteyenler ciddi bir soru-cevap sürecine dahil olmak istemeyebilir; kendisi için son derece önemli olan içsel bir deneyim arayışında olanlar ise yolculuklarının herhangi bir aşamasında kendi deneyimlerini anlatmayı veya sadece konuşmayı bile tercih etmeyebilir. Ayrıca kimi bireyler yaşadıkları psikedelik deneyimleri ifade edebilecek sözler bulamadıklarını söyleyerek net açıklamalar yapamayabilirler. Bu bakımdan araştırmacının açık uçlu ve kısa sorulardan oluşan bir görüşme yöntemini takip etmesi daha uygun görünmektedir. Derecelendirilmiş, uzun süren ve çok soru içeren yöntemlerin uygulanması ise zor görünmektedir.

Katılımcıların kendilerini açmada tereddütlü oluşları, festival, parti ortamından çıkıp görüşme havasına girmeye isteksiz olmaları; arkadaş gruplarından ayrılmaya ve birebir görüşmeye katılmaya tereddütle bakmaları veri toplama aşamamızda karşılaştığımız en önemli zorluklardır. Ancak kendilerini açmada ve yardımlaşmada istekli olan bazı katılımcıların katkıları araştırmanın belli sonuçlara ulaşmasında etkili olmuştur. Mevcut araştırmanın konu üzerinde çalışmanın zorluklarını ortaya çıkarabileceği ve gelecekteki araştırmalara kapı açabileceği düşünülmektedir.

2018 yılından bu sunuma kadar çeşitli etkinliklerde yürütülen alan araştırmalarında elde edilen veriler bu çalışmanın temel kaynağını oluşturur. Bu müziğin kendi ortamından soyutlanarak incelenmesinin tatmin edici olmayacağı anlaşılmış bu nedenle etkinliklere bizzat katılım gösterilerek; Dj olarak performans sunularak bireylerin ve grupların tepkileri ölçülmek istenmiş, gözlemler not edilmiş ve belli sorular kullanılarak katılımcılar, sanatçılar ve gönüllü çalışanlar ile görüşmeler yapılmıştır. Elde edilen bulgular arasından çıkarım yapmaya elverişli olanlar seçilip derlenmiştir. Katılımcıların karşı kültürel kimliklerini nasıl ifade ettiklerini tespit edebilmek ve bu kimliğin ifade alanı olan etkinliklerin özelliklerini belirleyebilmek amacıyla aşağıdaki üç soru sorulmuştur:

1. *Psikedelik etkinlikleri diğer partilere tercih etmenin nedenleri neler?*
2. *Kendini psikedelik kültürün neresinde görüyorsun? Bu kültür, müzik ve yaşam biçimi senin için ne ifade ediyor?*
3. *Hiç psikedelik deneyim yaşadın mı? Biraz açıklar mısın?*

Bu üç soru 2018 yılından bu sunuma kadar geçen süre içinde on etkinlikte kullanılmıştır. Bu etkinliklerin yedi tanesi 1-5 günlük büyük ölçekli festivallerdir. Üç tanesi ise belli temaları öne çıkaran (Cadılar Bayramı, Sevgililer Günü vs), tek gecelik (4-8 saat) kapalı mekân (indoor) partilerdir. Bu etkinliklerle ilgili bazı bilgiler şu şekildedir (Bkz. Tablo-1).

Tablo-1: Alan Araştırması Kapsamındaki Etkinliklere Ait Bilgiler

No	Tür	Yıl-Mevsim	Tema	Katılımcı Sayısı	Sahne Sayısı	Süre
1	Festival	2018- Yaz	Doğal yaşam ve trans deneyimi	200	Tek	3 gün
2	Festival	2018-Yaz	Etnik müzik ve psikedelik trans	150	Tek	3 gün
3	Festival	2019-İlkbahar	Eski Anadolu uygarlıklarının kutsal saydığı topraklarda ilkbaharı karşılama ritüeli	400	Tek	4 gün
4	Festival	2019-İlkbahar	Uluslararası büyük bir festivalin Türkiye'de düzenlenen ön etkinliği	50	Tek	2 Gün
5	Festival	2019-Yaz	Spiritüel pratikler, doğal yaşam ve trans-dans deneyimi	500	3 sahne	5 Gün
6	Festival	2019-Yaz	Eski Orta Asya Şaman ritüelleri ve inanışları	1000	3 Sahne	3 Gün
7	Festival	2019-Sonbahar	Orta Çağ Avrupa efsanelerindeki Cadı ritüelleri	500	2 Sahne	2 Gün
8	Indoor parti	2018-Sonbahar	Psikedelik konseptte bir Cadılar Bayramı kutlaması	100	Tek	Tek gece
9	Indoor parti	2018-Kış	Kış aylarında azalan etkinlikler nedeniyle bir parti düzenleyerek bir araya gelme isteği.	50	Tek	Tek gece
10	Indoor Parti	2019-Kış	Kış aylarında azalan etkinlikler nedeniyle bir parti düzenleyerek bir araya gelme isteği.	100	Tek	Tek gece

Araştırmada bilimsel etiğe ve kişi haklarına aykırı davranmaktan kaçınmak amacıyla yukarıdaki etkinliklerle ilgili hiçbir kişi, kurum, organizasyon veya şehir ismi paylaşılmamıştır.

Araştırmanın Tarihsel Bağlam başlıklı ikinci bölümü psikedelik trans müziğin kökenlerinden başlayarak gelişimini anlatır. Üçüncü bölümde öncelikle Türkiye'de düzenlenen ilk psikedelik trans etkinlikleriyle ilgili bilgiler verilmiş ardından alan araştırmalarında elde edilen bulgular amaç doğrultusunda yorumlanmıştır.

TARİHSEL BAĞLAM

Erken dönem Goa-trans müziği, günümüzdeki psikedelik trans müziğin kökenlerinde yer alan tarzdır. ABD'den ve Avrupa'nın çeşitli şehirlerinden buraya gelen ilk Dj'lerden Goa Gil, Fred Disco, Ray Castle, Dr.Boby, Stephano, Antaro, Paulino ve Laurent erken dönem Goa-transın öncüleridir. Ünlü Dj Goa Gil bu dönemdeki amaçlarını şöyle açıklamıştır: "Bizler bilinçteki zincirleme reaksiyonu ateşlemek için trans-dans deneyimini ve müziği kullanmayı uygun buluyoruz. Bu, bizim, yeni yüzyılda kadim kabile ritüelini nasıl yeniden anlamlandırdığımızı gösterir" (Desai, 2017:21).

Bu dönemdeki ilk trans mix'ler çok çeşitli elektronik dans müziği türlerinden ve synth-pop ve electro-disco gibi tarzlardan çekilen sözsüz, hareketli, tekrarlamaya ve dans etmeye uygun pasajların kesilip birleştirilmesiyle oluşturulmuştur (*tape cut-up*). 1990'lara doğru yaygınlaşan kompakt kaset çalarlardan oluşan sistem ise (*double-deck portable cassette player system*) akmakta olan parçaları eş zamanlı olarak karıştırma

kolaylığı sağlamıştır. 90'lı yıllarda Goa'nın yerli Dj'leri bu küçük ve kullanışlı ekipmanlar sayesinde hem trans-dans deneyimini yönlendirecek uzun süreli setler hazırlamışlar hem de birbirlerinden kopyaladıkları müziklerle bu yeni tarzın yayılmasını sağlamışlardır (Aittoniemi, 2012:37).

Tarzın Avrupa ve ABD'ye geçerek müzik endüstrisinde yerini alması ise 90'ların ortalarında gerçekleşmiştir. Goa trans için ilk kayıt şirketi olan Londra'daki Dragonfly Records'a aynı yıl katılan ünlü prodüktörler Simon Posford (*Hallucinogen*) ve *The Infinity Project* (TIP) ile tarzın adı yaygın şekilde duyulmaya başlamıştır.

Goa-transın bu dönemdeki müziksel özellikleri şöyle sıralanabilir: 4/4'lük ölçüdeki bir davul ritmi üzerinde kurulan hipnotik tekrarlar, Doğu'ya özgü izlenimler yaratacak modal ve makamsal ezgiler, dar melodik alana (*narrow range*) sıkıştırılmış sürekli tekrar eden kalıplar (*patterns*), kaleydoskopik renkler ve ani kesilme ve tırmanışlar. Bu dönem Goa trans parçaları genellikle 130-150 tempo değeri (*bpm*) arasında olmuştur. Çoğunlukla 6-12 dakika arasında olan bu parçaların girişiyle (*intro*) birlikte müzikte sürekli bir tırmanış *(build-up*) ve çözülüm (*breakdown*) dengesi kurulur. Bunların her ikisi de her tekrarlamada daha da şiddetlenir. Her tırmanış dokuda daha yoğun, parçanın havasında daha gergin, nüanslarda daha gür ve sürekli tekrarlarla çözülmeye karşı daha isteklidir. Her çözülümde ise bir öncekinden daha üst noktalarda kalınır. Çünkü parçanın nihai hedefi zirve noktalarına (*plateau*, *climax*) tırmanmak ve daha şiddetli çözülmeler yaratmaktır. Bu tırmanış ve çözülmeler trans deneyimi yaşayacak bireyi tatmin eder ve zirve deneyimini dürtüler.

2000'li yıllarda müzik teknolojilerindeki hızlı gelişim trans müziğin üretimine yeni bir boyut kazandırmıştır. Bilgisayar destekli müzik yaratım programları 2000'lerde tüm elektronik tarzlarda olduğu gibi psikedelik transın gelişiminde de etkili olmuştur. Bilgisayar destekli üretim sayesinde psikedelik transın çok sayıda alt tarzı ortaya çıkmıştır. Bunlar arasındaki temel ayırt edici etkenler parçaların temposu, melodik içerikleri, tınısal yapıları ve genel havalarıdır.

Daha düşük tempo aralığında seyreden progressive psikedelik trans (*progressive psytrance*, 120-140 bpm) melodik pasajları ve daha açık tınıları ve dokusuyla ayırt edilebilirken, İsrail'de doğan *Full-on*, 145 bpm ve üzeri bir tempoda seyreder. Sürekli tekrarlanan koyu bir bas çizgisinin üzerinde çok katmanlı müziksel dokuları, kimi zaman enstrümantal kimi zaman da vokal pasajları içerir. *Darkpsy* ise 200 bpm ve üzeri tempo değerine kadar uzanan ve çok çeşitli alt tarzları olan bir tarzdır. *Darkpsy* çevresel seslerden çekilmiş numuneleri, melodik fragmanları, psikedelik gürültüleri bütünleştiren; sert ve elektronik renkleri öne çıkartan, özellikle gece saatlerinden sabaha kadar sunulan tarzları kapsar. Psikedelik etkinliklerde *darkpsy* alt tarzları olan *hi-tech* (180 bpm ve üzeri) ve *psycore* (190-230 bpm) deneyimin zirve noktalarına eşlik eder.

Bir psikedelik trans etkinliğinin günlük müzik performans sıralaması daha düşük tempolu tarzlardan başlayarak giderek hızlanır. Katılımcılar, Dj'lerin ne zaman kabine geçeceğini time-table listelerinden takip ederek sevdikleri tarzlar ve Dj'lerin başlayacağı saatte "trans-dans ritüeline" katılabilir. Aynı zamanda etkinliklerin duyurusunu yapmak üzere hazırlanan ve bugün çoğunlukla sosyal medyada paylaşılan el ilanları (*flyer*), etkinlikte hangi Dj'lerin sahne alacağına (*line-up*) ve çalınacak tarzlara ilişkin fikir verir. Bir psikedelik trans etkinliği katılımcılara genellikle psikedelik trans alt tarzlarının dinlenebileceği bir ana sahne (*main stage*) ve çok çeşitli diğer elektronik tarzların (techno, house vd.) dinlenebileceği alternatif sahneler sağlar.

Etkinliklerde müziği yönlendiren esas kişi olan Dj'in birincil görevi, katılımcılara farklı bilinç durumlarına doğru yapacakları yolculukta rehberlik etmektedir. Dj'in hakimiyeti, performans tecrübesi ve katılımcılarla iletişimi çok önemlidir. Bir bakıma katılımcıların trans deneyimleri Dj tarafından kontrol edilmektedir. Bu nedenle bazı yazarlar Dj'leri geleneksel kabile şamanlarına benzeterek "tekno-şaman" olarak adlandırırlar (St. John, 2017: 280; Desai, 2014: 23).

Bir Dj kendisine ayrılan zaman diliminde devralmış olduğu tempoyu ve tarzı kendi stili içinde geliştirerek sonraki Dj'e devretmelidir. Dj'ler arası değişimde müziğin kesilmesi genellikle hoş karşılanmaz. Bir günlük bir etkinlikte, örneğin müziğin öğleden sonra saat 14:00'te başladığı düşünülürse hiç kesilmeden ertesi gün sabah saatlerine kadar sürekli devam etmesi söz konusudur. Ana sahnede müziğe verilen aralarda ise diğer sahnelerde müzik devam edebilir. Katılımcılar isterlerse bu sahnelere geçip alternatif tarzları dinleyebilir, çok çeşitli *healing* etkinliklerine, spiritüel pratiklere, workshoplara katılabilirler; sanat galerilerini gezebilir veya doğada vakit geçirebilirler. Müziğin tekrar başlaması yeni bir trans-dans ritüelinin başlaması anlamına gelir.

Genel olarak psikedelik trans etkinlikleri trans deneyimini kolektif olarak yaşamak isteyen bireylerin bir araya geldiği gruplar tarafından düzenlenir. Bu gruplar genellikle bir aile (*psyfamily*) veya kabile (*tribe*) olarak kendilerini isimlendirirler. Gönüllülük esasına göre çalışmayı, paylaşmayı, empatiyi, olumlu iletişimi, sıcaklığı ve yakınlığı savunurlar. Açık hava etkinliklerini özellikle doğayla iç içe olabilecekleri plajlar, koylar, vadiler ve yaylalarda yapmayı tercih ederler. Bunun arkasında organizasyon ekibi (*crew*), katılımcılar ve sanatçılar için çoğunlukla ortak olan spiritüel pratikler ve inanışların doğaya biçtiği yüksek değer etkilidir. Doğaya yönelim, doğaya dönüş, doğaya kaçış gibi ifade edilen bu eğilimler etkinliklerde karşılığını bulur. Bu bakımdan bir psikedelik trans etkinliği eski kabile ritüellerini çağrıştırabilir. Dolayısıyla bu etkinlikler kimi zaman *"tribal gathering"* ve "*ritual"* gibi isimlerle de ilan edilebilirler.

Festivallerin yerleşim alanlarından uzak yerlerde yapılmasının bir diğer nedeni ise sürekli devam eden, yüksek sesli ve tempolu müzik için "izole" bir bölge yaratmaktır. Aynı zamanda sahne ve çevre düzenlemeleri için gerekli tasarımların ve yerleştirmelerin (*installation*) yerinde yapılıp etkinlik boyunca korunması gerekmektedir. Görsel uyarıcılar müzikle beraber birkaç gün boyunca katılımcıların psikedelik deneyimini bütünleyecek en önemli unsurdur. Bu nedenle psikedelik etkinlikler yorumlanırken, görsel uyarıcılar, müzik, ortam, doğa, çok çeşitli tütsüler ve kokular, yerel lezzetler ve yeni tatlar; dans ve hareket hep birlikte düşünülmelidir. Bu etkinliklerde katılımcıların tüm duyularına seslenmek ve onlara tam bir deneyim yaşatmak temel amaçtır.

1980'lerden itibaren Goa'da yapılan ilk büyük ölçekli psikedelik trans etkinlikleri Avrupa, Avustralya, ABD ve Latin Amerika'ya yayılmıştır. İngiltere'de 1993'te kurulan *Megatripolis* ve *Return the Source* adlı iki organizasyon 90'lar boyunca büyük etkinlikler düzenlemiştir. Finlandiya'da bir tur rehberi ve mitolog olan Ior Bock'un (1942-2010) düzenlediği etkinlikler ve Dj Ray Castle'ın Amsterdam'da düzenlediği partiler 90'lar boyunca Avrupa'da yapılan en önemli etkinlikler arasında gösterilebilir. Ayrıca 1988'de kurduğu *Pagan Productions* şirketiyle adından söz ettiren Kevin Woods, günümüzde dünyanın en büyük psikedelik trans festivallerinden biri olan ve Portekiz'de düzenlenen *Boom Festival*'in ilk organizatörlerinden birisi olmuştur. İki yılda bir düzenlenen bu festivalin 2008'deki onuncu yıl kutlamasına seksen ülkeden kırk bini aşkın kişi katılmıştır. 1996 yılından itibaren Almanya'da düzenlenen *VooV Experience* ise Avrupa'daki en önemli etkinliklerden biridir (Aittoniemi, 2012:5; St. John, 2012:8).

Psikedelik etkinliklere katılan kişilerin amaçları en genel şekliyle şöyle özetlenebilir: Günlük hayatlarında içinde yaşadıkları sosyal çevreden kaçma, spiritüel arayışlara yönelme, yeni ve ilginç deneyimler yaşama veya sadece farklı bir eğlence biçimini deneyimleme. Elbette kendisini bu karşı kültür içinde tanımlayan kişilerin bu yaşam biçimini ve spritüel anlayışı ne ölçüde sürdürdüğü kesin çizgilerle belirlenemez. Ana akım kültür ve onun dinamiklerinden büyük ölçüde ayrılan bu karşı kültür, ilkel komünal yaşam biçimini ve kadim spiritüel gelenekleri idealleştirse de kendisini bütünleyen teknolojiden ve kitle iletişiminden ayrı düşünülemez. Bu bakımdan hem 60'lar hippi kültürünün değerlerini ve kaygıları taşır hem de teknolojiyle iç içe ilerler.

Psikedelik etkinlikler bu karşı kültürü takip eden bireylerin kimliklerini en radikal biçimiyle ifade edebilecekleri alanlardır. Modern şehir yaşamının uzağında, doğada, hiç kesilmeden devam eden müzikle birlikte dans ederek, trans deneyimine doğru yola çıkarak, çevresel uyarıcıların etkisiyle farklı görsel deneyimler yaşayarak bir birey -kendi deyimiyle- eğlenebilir; kendini bulabilir, aydınlanabilir, ait olduğu çevrede zaman geçirebilir veya yaşamında derin izler bırakacak kalıcı deneyimler yaşayabilir. Müziği, görsel uyarıcıları ve spiritüel bağlamı bütünleyen en tartışmalı ve en ünlü bileşenlerden biri ise psikedelik madde kullanımıdır. Bu maddelerin zaman ve uzam algısında; benlik ve çevre algısında, görmede, işitmede ve koku ve tat almada yaratabileceği çarpıklıklar, ürettikleri farklı bilinç durumları ve halüsinasyonlar etkinliğin tüm çevresel uyarıcılarıyla birleşerek bireyin trans deneyimini, spiritüel arayışlarını, beden dışı yolculuklarını -kendi deyimiyle- "hızlandırabilir", "geliştirebilir", "uzatabilir" veya "gerçek" hale getirebilir. Bu bakımdan müzikten, görsel uyarıcılara, madde kullanımına, spiritüel bağlama ve sosyal ilişkilere kadar psikedelik karşı kültürün bileşenlerini birbirinden bağımsız olarak düşünmek mümkün görünmemektedir.

TÜRKİYE'DE PSİKEDELİK TRANS KÜLTÜRÜ

Türkiye'de psikedelik trans kültürü 2000'lerin başından itibaren yayılmaya başlamıştır. Etkinlikler yapmak üzere bir araya gelen aktif grupların sayılarının artması, belli bölge ve tarihlerle özdeşleşen seri etkinliklerin düzenlenmesi ve sosyal medyanın tanıtımdaki etkin rolü bunun arkasında etkilidir. Bugün Türkiye'de psikedelik kültür yirmiye yakın "ailenin" (*psyfamily*) aktif faaliyetleriyle birlikte gelişmektedir. Bu aileler kimi zaman kendilerine özel küçük çaplı etkinlikler düzenlerler. Kimi zaman da grubun tüm becerilerini ortaya çıkarabilecek topyekûn bir sanat, müzik ve kamp etkinliği organize ederler.

Bir psikedelik ailenin temel üyeleri görsel sanatçılar, ışık ve sahne tasarımcıları ve eş zamanlı olarak görsel şovları kontrol edecek direktörler; sahne menajerleri ve asistanları, gönüllü çalışanlar ve -her aile için ortak olmasa da- grubun kendi Dj ve prodüktörleri ve spritüel pratikler hakkında eğitim verecek eğitmenlerdir. Ailenin üyeleri arasında belirgin bir hiyerarşi bulunmaz ve ast-üst ilişkileri ve bunları çağrıştıracak durumlar hoş karşılanmaz. Etkinliklerde hep birlikte çalışmak ve paylaşmak temel idealler olarak benimsenir. Türkiye'de psikedelik etkinlikler düzenleyen gruplarda bireylerin yaşları genellikle 20-45 arasındadır ve herhangi bir cinsiyetin baskınlığı gözlenmez.

Kapalı mekanlarda düzenlenecek partiler için mekânın psikedelik konsepte uygun şekilde düzenlenmesi gerekir. Bunun için ekip ortama uygun bir sahne ve kabin tasarımı hazırlar ve iç mekâna yerleştirir. Temel amaç dışarıdan bu ortama girecek bireyde farklı bir zaman ve mekân algısı yaratmaktır. Bunun için şiddetli renkler, geometrik şekiller, ışık yansıdığı zaman hareket hissi uyandıracak tasarımlar kullanılır. Ancak bunlar dans ve müzikle birlikte düşünüldüğü zaman esas amacına ulaşmaktadır. Kapalı mekân

etkinlikleri genellikle tek gecelik olduğundan daha az müzisyenin sahne aldığı ve daha küçük ölçekli tasarımların kullanıldığı etkinliklerdir. Büyük çaplı festivaller ise genellikle her gün belli tarz sıralamalarının takip edildiği, farklı müzisyenlerin sırayla kabine geçtiği ve çok sayıda performans sanatçısının sahne aldığı birkaç günlük bir rutin yakalar.

Türkiye'de İlk Psikedelik Trans Etkinlikleri

Türkiye'de düzenlenmiş olan ilk psikedelik trans etkinliklerine dair detaylı bilgiler bulmak isteyen bir araştırmacının ilk aşamada başvurması gereken yöntem yaşça büyün olan etkinlik müdavimleriyle görüşmektir. Bir diğer yöntem ise güncel duyuruların yapıldığı ve geçmiş etkinliklerin de incelenebildiği internet sitelerinde taramalar yapmaktır. Bu alanda araştırmacının faydalanacağı bilimsel literatür ise henüz başlangıç aşamasındadır.

1 Ocak 1998'de İstanbul'da bir kulüpte düzenlenen bir parti -detaylı bilgilerine ulaşamadığımız- Türkiye'deki ilk etkinlik olarak kabul edilebilir. 27-29 Ekim 2001'de Olimpos Koyu'nda düzenlenen *Love: Techno & Trance Party* ise detaylı bilgilerine ulaşabildiğimiz en eski açık hava etkinliğidir. Bu etkinlikte yirmiye yakın yerli ve yabancı Dj performans sunmuştur. Bundan sonraki yıl İstanbul'da düzenlenen *Shamanic Vibration* (25 Ocak 2002) ve *Halox Bong Party* (28 Haziran 2002) ise İstanbul'da merkezlenecek olan kapalı mekân partileri ve bir günlük açık hava etkinlikleri için bilinen ilk öncü etkinliklerdir. İstanbul'da özellikle Taksim bölgesindeki eğlence mekanlarında 2002-2005 arası düzenlenen partiler dikkat çekmeye başlamıştır. Aynı dönemde İzmir'de düzenlenen *Deep and Trance Party* (28 Aralık 2002) ve Ankara'daki *Psychedelic Trance Party* (25 Eylül 2004) ise kültürün diğer iki büyük şehirde de yayılmaya başladığını göstermektedir. Bu etkinlikler büyük şehirlerde düzenlenecek seri etkinliklerin öncüleridir.

2005 yılında Kapadokya-Uçhisar'da düzenlenen *Flower Power* (birincisi 21 Ocak 2005, ikincisi 26 Şubat 2005) etkinlikleri Kapadokya'da daha sonraki yıllarda düzenlenecek büyük ölçekli festivaller için öncü olmuştur. Ünlü İsrailli psikedelik trans ikilisi *Infected Mushroom*'un 4, 6 ve 7 Mayıs 2005 tarihlerinde sırasıyla Eskişehir, Ankara ve İstanbul'da düzenlenen partilerde performans sunması dünyaca ünlü bir grubun Türkiye'de ilk kez sahne alması bakımından önemlidir. Bir diğer İsrailli psikedelik trans ikilisi olan *Astral Projection*'ın 3-4 Mayıs 2007'de sırasıyla Ankara ve İstanbul'da sunduğu performanslar ise Türkiye'de bu kültürün yayılması için çaba gösteren grupların organize ettiği en önemli etkinliklerdir.

Türkiye'de bilgilerine ulaşılabilen toplam 472 etkinliğin yarısından fazlası 2010 sonrası düzenlenmiştir. Bunlar içinde İstanbul, Ankara, İzmir ve Eskişehir'de düzenlenen kulüp partileri ve özellikle Ege ve Akdeniz sahillerinde, koylarında, vadi ve yaylalarında düzenlenen büyük ölçekli festivaller yer almaktadır. 2010'ların ortalarından itibaren her yıl veya iki yılda bir düzenlenen büyük ölçekli festivaller ise Türkiye'deki psikedelik etkinliklerin uluslararası planda dikkat çekmesini sağlamıştır. Halen özellikle Avrupa'dan birçok katılımcı ve müzisyen Türkiye'deki etkinliklere katılmaktadır. Psikedelik trans müziğin dünyaca ünlü temsilcileri Türkiye'deki festivallerde performans sunmaktadır. Aynı şekilde birçok Türk psikedelik trans prodüktörü ve Dj'i dünyanın farklı ülkelerinde düzenlenen festivallerde sahne almakta ve yabancı kayıt şirketlerinden albümler çıkartmaktadır. Türk psikedelik sahne tasarımcıları, ressamlar ve performans sanatçıları ise yurtdışında dikkat çekmeye başlamıştır.

Alan Araştırması Kapsamındaki Etkinliklerden Seçme Notlar

Araştırma kapsamında değerlendirilen veriler seçilen on etkinlikteki görüşmeler ve gözlemlerden çekilmiştir. Aşağıda ilk olarak görüşmelerde alınan cevaplardan seçme notlar sunulmuş bundan sonra da etkinlik alanlarında yapılan gözlemler aktarılmıştır. Görüşme sorularına bireylerden gelen cevaplar aktartılırken mümkün olduğunca "psikedelik trans jargonuna" müdahale edilmemiştir:

Soru-1: Psikedelik etkinlikleri diğer partilere tercih etmenin nedenleri neler?

- *Bu etkinliklerde dinlendiğimi ve özgür olduğumu hissediyorum.*
- *Arkadaş grubuyla geliyoruz. Burada herkes bizim kafada ve yabancılık çekmiyoruz.*
- *Buraların kutsal topraklar olduğuna inanıyorum. Burada anlam arıyorum. Gerçeği bulmaya geldim eğlenmeye değil.*
- *Dans edip içmeye, eğlenmeye geliyorum.*
- *Buradaki arkadaş ortamına, egosuz insanlara hayranım. Herkes birbiriyle yardımlaşıyor. Yemeğini, içkisini paylaşıyor. Festivallerde yaşamımdaki rutinlikten kaçtığımı hissediyorum.*
- *[Bir yoga eğitmeni] Bu partilere hem dinlenmek hem de yoga eğitimi için geliyorum. İnsanların birbirleriyle olan iletişimini seyrettikçe mutlu oluyorum. Ayrıca meditasyon için doğal ortamlar daha uygun.*
- *[Bir psyfamily üyesi] Aile olarak geliyoruz. Bu etkinliklerde birbirimize olan bağlarımız güçleniyor. Kendimizi daha net ifade edebiliyoruz. Sanatımızı icra edip insanlarla iletişim kurabiliyoruz. Festivaller bizim için bir bağlantı sağlıyor aslında diğer insanlara.*
- *Ben açıkçası dağıtmaya geldim diyebilirim. Biraz kafa dağıtmam ve ortamdan uzaklaşmam lazım.*
- *Ben genellikle müzik dinlemeye gelirim. Dansla, dağıtmayla falan pek işim olmaz. Çok kaliteli müzik yapanlar var onları dinlemeyi seviyorum.*
- *Indoor partileri pek sevmiyorum. Ama kışın gidecek başka parti bulamıyorum. Yazı özledim. Yazın yapılan festleri çok seviyorum.*
- *Diğer partiler gerçekten sıkıcı. Psy gecelerde benim kafadan insanlar var. Herkes birlikte olmaktan çok mutlu. Bu partiler gerçekten çok farklı.*
- *Ben eskiden sadece partilerdim. Sonra sonra bu etkinliklere dekor yapmaya başladım. Benim için bu etkinlikler sanatımı somut olarak sunabileceğim nadir fırsatlar.*
- *Aslında eskiden daha fazla partilerdik. Çok eğlenirdik. Ben normalde pek ayrım yapmam ama bu partilerdeki hava beni daha çok çekiyor.*
- *Bu etkinliklerde paylaşım var, her konuda… Normalde bulamazsın bunu hiçbir yerde. Buradakilere kendimi yakın hissediyorum bu nedenle. İlle de uzun süredir tanıyor olmak gerekmiyor. Zaten stage'de dans ederken yakınlaşıyorsun herkesle.*

Soru-2: Kendini psikedelik kültürün neresinde görüyorsun? Bu kültür, müzik ve yaşam biçimi senin için ne ifade ediyor?

- *Bana özellikle buradaki hava çekici geliyor. Bu müziği uzun süre dinleyince hissedebildiğimi ve yeni şeyler keşfettiğimi düşünüyorum. Normalde de çok dinlerim, yogaya çok ilgiliyim. Bir yaşam biçimi oldu artık bu kültür diyebilirim. Kendimi bu etkinliklere gelerek anlatabildiğimi ve bu kültürle aydınlandığımı düşünüyorum.*
- *Ben yıllardır psytrance kültürü içindeyim. Yurtdışından döndükten sonra bu kültürü Türkiye'de başlatmaya çalışan arkadaşların çabalarını görünce çok mutlu oldum. Türkiye'de böyle işler yapılması çok güzel. Benim için psikedelik kültür birçok parçanın bir araya gelmesinden oluşuyor. Bu işin öncelikle çok derin bir manevi boyutu var ve bu yanıyla daha fazla ilgileniyorum. Yaşamımda devamlı bir anlam arayışı içindeyim. Esasında bu etkinliklerde herkes bir araya geliyor ve sınırlar kalkıyor. Kolektif bir etkileşim ve dayanışma var. Ancak bence içe dönük yanı daha fazla. Bu etkinliklere gelerek bir bakıma doruk deneyimleri yaşıyorsun. Bunu normal şartlarda da yaşayabilir misin bilmem tabi ki... Ancak burada bütün parçalar bir araya geliyor. Bu nedenle kendini ait olduğun yerde hissetmek istiyorsun. Bu benim hayatım ve hayattan beklentim diyebilirim.*
- *Bizler gönüllü olarak Türkiye'deki birçok festivale dekor hazırladığımız için senelerdir bu işin içindeyiz. O yüzden bir yandan bir araya gelmek, yolda olmak, kalabalık olmak, paylaşmak ve birlikte deneyim yaşamak bizim için yaşam biçimi oldu. Ancak bu dışarıdan çok ilgi çekici görünebilir. Fakat sizin egonuz, dünyadan beklentiniz ve sosyal bakışınız buna uygun değilse gerçekten size uygun olmaz bu. Ben bu nedenle aradığımı bu kültürde buldum.*
- *Kendimi tam olarak bu kültürde görmüyorum. Psytrance dinleyip dans etmek ve içip kafa dağıtmak güzel geliyor. Elbette buradaki insanlara saygım sonsuz. Çok güzel işler yapıyorlar. Ama ben bu işin kenarında köşesindeyim diyebilirim.*
- *Ben elektronik müziğe yıllarını vermiş bir insanım. İlk partilerden bugüne hemen hemen her yaz buralardayım. Herkesi tanırım, herkes de beni tanır. Fakat on-on beş yıl öncesiyle çok fark var diyebilirim. O zaman psytrance yeni yeni yayılıyordu ve biz bunu ilk başlatanlardık. Çok küçük çaplı partiler yapıyorduk ve herkes birlikte olmaktan mutluydu. Bir bakıma bu kültürün gerektirdiği hayatı yaşıyorduk. Şimdi ise çok ciddi şekilde yayıldı. Fakat özenti gençler çok fazla ve işin içine para kazanma girdi. Bunlar bu kültürü bozan şeyler. Buna üzülüyorum. Çünkü benim yaşama bakışımda bunlar yer almaz.*
- *Bence psy-kültür sadece müzikle ilgili değil. Sanatla, müzikle, dansla, buradaki insanlarla, onların ne konuştuğuyla birlikte düşünmelisin bu kültürü. Ben örneğin bu durumu bilen birisiyim. Ama kültürü tam anlamıyla da takip ettiğimi söyleyemem. Yaşadığım deneyimler bana göre çok kıymetli. Bence herkes kendine göre bakmalı etrafına.*
- *Uzun zamandır partilerde çalar ve parti organize ederim. Çok geniş spiritüel inançları olan birisiyim. Herhangi bir dinin kurallarına bağlı değilim. Hayatta bilgelik arıyorsak bunu müzikle, dansla ve arınmayla da yakalayabiliriz. Bilgelik gerçekten müzikle insana gelebilir. Trans deneyimi insana doğanın hakikatlerini öğretebilir. Psytrance bir kanal bunun için. Fakat bir Dj için bu müziği yapmak büyük sorumluluk ister. Eğer herkesle birlikte bir deneyim yaşamak istiyorsan*

karşındaki insanları iyi tanımalısın. Çünkü sen onlara bazı fikirler verirsin, onları davet edersin. Ama bunları onların nasıl algılayacağını tahmin edemezsin. Uygun değillerse bunun altı çok boş kalır.

- *Biz arkadaş grubuyla her zaman bu müziği dinleriz. Arkadaşlarımın hepsi bu kültürün içinde. Ben ise tam emin değilim. Zaten bu işin kökenlerini de pek bilmem. Ama müzik ve ortam gerçekten de çok güzel.*
- *Ben açıkçası buraya herkesin eğlenmeye, dağıtmaya geldiğini düşünüyorum. Yogaydı, aydınlanmaydı bana çok da ilgi çekici gelmiyor. Ve bunları yapanların da heves ettiği düşünüyorum. Normalde çok da ilgilendiklerini sanmam. Bana göre sadece partilemek daha iyi.*

Soru-3: Hiç psikedelik deneyim yaşadın mı? Biraz açıklar mısın?

- *Tripteyken yaşadığım bir anım var. Kendimi bir odada uzaktan görüyorum. Her şey kıpırdıyor zaman çok hızlı akıyor ve şekiller değişiyordu. Korkutucu bir şeydi.*
- *Esasında kendimi hiç bu kadar ayık hissetmedim. Aslında gördüklerim hayal değildi. Gözlerim açıktı. Etraftaki her şeyin özünü gördüm. Çok uzaklarda saraylar, bahçeler ve kervanlar görüyordum. Ancak bunların sesleri yoktu. Normalde dinlediğimiz müzik de çok yavaşlamış gibiydi. Kendimi izleyici gibi hissediyordum. Ancak bir yandan da içindeyim her şeyin. Bu çok ilginç bir şeydi. En başında hiç bitmeyeceğini düşündüm ve korkmadım değil.*
- *Ağaçların yapraklarının kıpırtılarını çok iyi görebiliyordum. Çevredeki her şeyi çok canlı görüyordum. Dikkatli bakınca her şeyin içinde yüzler vardı. Her şey kıpırdıyor ardında iz bırakıyordu. Bunları dört-beş saat izledim. Bir müzik var mıydı pek hatırlamıyorum ama müzikten çok her şeyin sesini duyabiliyordum. Yaprakların seslerini, insanların adımlarını, konuşmalarını ve toprağın sesini duyabiliyordum. Bunun bitmeyeceğini düşündüm.*
- *Çok kez yaşadım. Ancak bu çok farklı bir şey. Bazen kafan ayık olsa bile hayal görebiliyorsun. Bazen bu insanı korkutur. Trip ise öyle halüsinasyon gördüm bitti değil. Resmen içindesin. Güzel bir şey olabilir. Çok kötü de olabilir. Çıldırdığını, öldüğünü bile düşünebilirsin. Uzun süre etkisinden çıkamazsın.*
- *Beni en çok etkileyeni anlatayım. Bütün gece dans etmiştik. Küçük bir partiydi. Sonra bir ara çadıra dönmeye niyetlendim. Ancak yukarı baktığımda karanlık aşağı baktığımda ise yarı aydınlık bir görüntü vardı. Hem geceyi hem sabahı yaşıyor gibiydim. Çok parlak renkler yayılıyordu her tarafa. Etrafımda bir şeyler uçuşuyor. Birilerini görüyorum, ayakta duruyorlar hareketsizce, bazıları bana bakıp konuşuyor. Sağda solda bir sürü insan var gibi, kıyafetleri çok komik bazılarının. Bir ara da ıslandığımı hissettim. Sanki denize girip çıkmış gibiydim. Sırılsıklam olmuşum. Bu deneyim bitince bunun üstesinden geldiğim için kendimi çok cesur hissetmeye başlamıştım.*
- *Evet çok kez yaşadım. Kendini bulunduğun yerden çok daha farklı bir yerde buluyorsun. Sesleri ve renkleri çok yoğun hissediyorsun. Hatta bunlar birbirine karışıyor. Bir etkinlikte müzik yaparken etraftaki her şeyin sesinin müziğe karıştığını hissettim. Her ışığın her nesnenin bir sesi vardı. Zaman çok yavaş ilerliyordu ve müzik bazen anlaşılmaz hale geliyordu. En sonunda kendimi çok yorgun hissettim.*

- *Bence iyi hazırlanmış bir dekorla ve kaliteli müzikle dans ettikçe trans deneyimi yaşayabilirsin. Ben dans ederek, müziğe odaklanarak bambaşka deneyimler yaşanabileceğini düşünüyorum. Bunu çok kez deneyimledim. Gerçekten de bulunduğunuz yerden uzaklaşmış kendinizi farklı boyutlara geçmiş gibi hissediyorsunuz.*
- *Hatırladığım şeyler şöyle: Bir dairenin içinde ilerliyor gibiydim. Ayaklarımdan kafamın tepesine doğru yükselen ve kafamda patlayan titreşimler hissediyordum. Müzik ise çok net duyuluyordu. Algılarım çok açıktı. Müzik içimden geçiyor gibiydi.*
- *Kendimi yukarıdan izlemiştim. Çok değişik bir durumdu. Kulağımda değişik sesler duyuyordum. Renkler ise birbirine karışmıştı. Eşyalar şekil değiştirip birbirine giriyordu.*

Araştırmacının katıldığı etkinliklerde yapmış olduğu gözlemler ve özellikle Dj olarak performans sunarken edindiği tecrübeler bu etkinliklerde müziğin bu kültürü oluşturan diğer bileşenlere kıyasla daha önde olduğunu göstermiştir. Katılımcıların ifadelerine bakıldığında; sahne tasarımlarına verilen önem, sürekli müzik performansları için harcanan zaman ve emek düşünüldüğünde müziğin gençleri biri araya getiren esas güç olduğu anlaşılmaktadır. Bir bakıma psikedelik trans kendini bu karşı kültürün içinde tanımlayan gençlerin ortak ifade dilidir. Bu kültür ağırlıklı olarak bireysel deneyimlere dayanır. Fakat kolektif deneyimlerden, bir araya gelip birlikte deneyimler yaşamaktan bağımsız düşünülemeyeceği de görülmektedir.

Birçok katılımcı için etkinlikler ait oldukları çevrede ve yaşam tarzında bulunabilecekleri geçici birer özgürlük alanıdır. Ancak kendilerini tamamıyla bu kültür içinde tanımlayan bireyler için etkinlikler birer zirve deneyimi yaşama alanı olarak düşünülebilir.

Birinci soruya alınan cevaplar, psikedelik etkinliklerin diğer etkinliklere kıyasla daha çok tercih edilmesinin arkasındaki nedenlerin dinlenmek, kendini özgür hissetmek, yakın hissettiği sosyal çevreyle birlikte zaman geçirmek, eğlenmek, yaşamındaki rutinlikten kaçmak olduğunu göstermiştir. Ayrıca kimi katılımcılar için psikedelik etkinliklere katılmanın yaşamda anlam aramak, içe dönük keşiflere odaklanmak gibi spiritüel nedenleri de bulunmaktadır. Psikedelik sanatçılar ve yoga eğitmenleri için ise bu etkinlikler çalışmalarını sunabilecekleri önemli fırsatlar olarak görülebilir.

Katılım amaçlarının çok çeşitli olması katılımcıların kendilerini bu karşı kültürle ne ölçüde ilişkili olarak gördüğüyle ilgilidir. Özellikle ikinci soruya verilen cevaplarda, kendilerini bu kültürün içinde tanımlayan ve yaşam biçimlerinin bu kültürün gerekleri doğrultusunda şekillendiğini söyleyen bireyler için etkinliklere katılmanın zirve deneyimi yaşama, kendini ve dünyayı keşfetme, manevi arayış gibi amaçlara dayandığı görülmektedir. Fakat yalnızca eğlenmek ve kafa dağıtmak gibi amaçlarla bu etkinliklere geldiğini söyleyen ve kendisini bu karşı kültürün tüm bileşenlerine yakın hissetmeyen bireyler de bulunmaktadır. Bu nedenle psikedelik etkinliklere katılan bireylerin, amaçlarına göre birbirinden kesin çizgilerle ayrılmış kategorilerde incelenmesi mümkün görünmemektedir. İçe dönük ve spiritüel arayışlara yönelen bireyler ve eğlence amacı daha baskın olan bireyler şeklinde çok genel iki sınıf düşünülebilir. Ancak hemen hemen her birey için ortak olan olgu bu etkinliklerin karşı kültürel kimliklerini ifade edebilecekleri özerk alanlar yaratmasıdır.

Katılımcılara sorulan üçüncü soru ise bireylerin psikedelik deneyimlere yükledikleri anlamları tespit etmeyi amaçlar. Yaşanılan halüsinasyon durumları

nedeniyle bazı bireyler bu deneyimlerin korkutucu olduğunu ifade etmişlerdir. Ancak bu tip deneyimlerin üstesinden gelmenin bir cesaret kazandırdığını, bunlarda deneyimlenen durumların tamamıyla gerçek olduğunu ve yaşanılan algısal çarpıklıkların esasında algılarını daha fazla açtığını söyleyen bireyler de vardır. Bu deneyimlerin yalnızca müzik ve dansla yaşanabileceğini düşünen bireyler de bulunmakla birlikte bazılarının ifadelerinden anlaşılacağı üzere madde kullanımına deneyime giden yolda bir hızlandırıcı olarak başvurulduğu da görülmektedir. Bu durum şüphesiz bu kimliğin en tartışmalı ve en radikal ifade biçimidir.

SONUÇ

Araştırma sonucunda psikedelik trans kültürünün Türkiye'de hızla yaygınlaşan ve gelişmekte olan bir kültür olduğu görülmüştür. Bu kültürü oluşturan bileşenlerin, psikedelik trans müzik, psikedelik görsel sanatlar, trans-dans deneyimi, spiritüel arayışlar ve pratikler ve madde kullanımıyla yaşanan deneyimler olduğu görülmüştür. Bu kültürün bileşenlerini kendi manevi ve sosyal arayışlarına yakın hisseden veya ana akım kültür ve eğlence biçimlerine alternatif olacak yeni deneyimler yaşamak isteyen bireyler için psikedelik müzik ve kültür karşı kültürel bir bağlama ulaşmıştır. Bu kültürün tüm bileşenleriyle ve en canlı şekliyle gözlemlenebileceği yerler psikedelik trans etkinlikleridir. Etkinlikler bu karşı kültürün takipçisi olan bireyler için kimliklerini ifade edebilecekleri, zirve deneyimleri yaşayabilecekleri, manevi ve sosyal arayışlara koyulabilecekleri veya sadece eğlenebilecekleri alanlardır. Etkinlikler hem bireyler hem de gruplar için hem de bu karşı kültürün bileşenleri olan görsel uyarıcıların yerleştirilmesi ve uzun süreli ve yüksek sesli müziğin devam ettirilebilmesi için "geçici birer özerk alan" teşkil etmektedir.

Bireylerin ifadeleri ve araştırmaya kaynak sağlayan gözlemler Türkiye'de bu karşı kültürün anlaşılabilmesi için araştırmacının şehirden uzaklaşıp etkinliklere katılması gerektiğini göstermiştir. Araştırmacının katıldığı etkinliklerde yapmış olduğu Dj performanslar ve gözlemler ile görüştüğü bireylerden aldığı yanıtlar psikedelik etkinliklere katılan her katılımcı için müziğin esas birleştirici güç olduğunu göstermiştir. Kendisini tamamıyla bu kültürün içinde tanımlayan bireyler için müzik, trans deneyiminin en önemli bileşenidir. Ayrıca sadece dans edip eğlenmek ve farklı bir eğlence deneyimi yaşamak isteyen bireyler için de bu kültürün diğer bileşenlerine kıyasla müzik daha fazla ilgi çekicidir. Psikedelik karşı kültürün içe dönük manevi deneyimlere değer verdiği ancak birlikte deneyim yaşama ve kolektif hareketi de dışarıda tutmadığı anlaşılmıştır. Bireyler arası etkileşimin yalnızca sözel değil birlikte dans ederek veya trans deneyimi yaşayarak canlı tutulabileceği görülmüştür.

Etkinliklerde müziği yönlendiren Dj'lerin ise sürekli olarak hareketi koruması gerektiği gözlenmiştir. Günün hangi saati olursa olsun bireyler kendi iç dünyalarında özel deneyimler yaşıyor olabilirler. Bu nedenle müzik sürekli var olmalı ve çok kontrollü şekilde tabandan zirve noktasına kadar katılımcıların deneyimlerini bütünlemelidir.

KAYNAKÇA

Aittoniemi, T. (2012). *Cultural and Musical Dimensions of Goa Trance and Early Psychedelic Trance in Finland*, Helsinki University, Finland.

Bach, D. (2013). *The Rise And Fall of The American Counter-Culture*, Texas A&M University, USA.

Dekome, J. (2004). *Psikedelik Şamanizm*: Sanrılandırıcı Bitkilerin Şamanist Kullanımı, Çev: Nur Yener, Okyanus Yayıncılık, İstanbul.

Desai, P. (2014). *The Rave New World of Psytrance: Experience, Meaning and Spirituality in Bristol and London*, Cardiff University, England.

Hofmann, A. (1979). *Plants of the Gods: Their Sacred, Healing and Hallucinogenic Powers*, Healing Arts Press, London.

Sayın, Ü. (2016). *Psikoaktif Bitkiler*, Tantra Akademi, İstanbul.

Stafford, P. (1993). *Psychedelics Encylopedia*, Ronin Publishing, Berkeley.

St. John, G. (2017). *Electronic Dance Music: Trance and Techno-Shamanism, The Bloomsbury Handbook of Religion and Popular Music*, eds: Marcus Moberg-Christopher Partridge, Bloomsbury Acedemic, New York.

St. John, G. (2012). *Global Tribe: Technology, Sprituality and Psytrance*, Equinox Publishing, Bristol-England.

St. John, G. (2011). *The Local Scenes and The Global Culture of Psytrance*, Routledge Publishing, London-England.

Hanefi Özbek Saz Eserlerinin Eğitim Müziği Besteciliği Perspektifinde İncelenmesi

Investigation of Hanefi Özbek's Reed Works in The Perspective Of Educational Music Composition

Prof. Dr. Uğur TÜRKMEN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

uturkmen@comu.edu.tr

Öğr. Gör. Ömer BİLDİK

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

obildik@aku.edu.tr

Özet

Geleneksel Türk halk ve Türk sanat müziği eserlerinin genel müzik eğitiminde kullanılabilirliği üzerine tartışmalar günümüzde de geçerliliğini korumaktadır. Bunun en baştaki sebeplerinden biri özgün ve "öğrenciye görelik" ilkesine göre bestelenmiş eserlerin yok denecek kadar az olmasıdır. Profesyonel müzik eğitiminde de durum değişmemekte, özgün, alana ve öğrencinin hazırbulunuşluğuna yönelik eserler üretilmemekte veya az da olsa üretilenler kullanılmamakta, gelenek olduğu gibi tekrar edilmektedir. Oysa 1975 yılından bugüne açık bulunan ve bugün ülke geneline yayınlan Türk müziği eğitimi veren konservatuvarların bu problemin çözümünde yeterli ve özlemi duyulan çalışmaları yapabilmeleri beklenirdi. Ülkemiz Türk müziği eğitimi veren konservatuvarlarındaki bazı öğrenci ve eğitimcilerin ortak bir düşüncesi ve söylemi; eğitim öğretim sürecinde aktif olarak kullanılabilecek "eğitim amaçlı, özgün üretimlerin-bestelerin" yapılmıyor olmasıdır. Kimi eğitimci ve öğrenciler ise icra temelli bir eğitim sürecinde ve oldukça yoğun bir müfredatı yetiştirme dertlerinin olduğunu ve bu süreçte hazır olan binlerce eserlik repertuarı yeterli görmektedirler. Oysa bu okullardaki eğitimci ve öğrenciler devasa büyüklükteki "amatör" yine yaklaşık 20 milyon çocuk ve gencin eğitim aldığı "genel" müzik eğitimi sürecindeki Türk Müziği çalgı ve ses eğitimini dikkate almamaktadırlar. Kanımızca esas sorunlardan biri "sanatçı yetiştiren" konservatuvarlarda da "eğitim içerikli" üretimlerin oldukça yetersiz olduğu ve artık bir çözüm bulma zorunluluğunun geldiğidir.

Söz konusu olan eğitim, müzik eğitiminin her üç türü ve özellikle profesyonel müzik eğitimi olduğunda durumun vahameti daha da belirginleşmektedir. Ülke genelinde piyano, keman, gitar vb çalgılar karşısında ud, ney, bağlama, tanbur vb çalgılarımıza yönelik çocuk ve gençlerimizin ilgisizliği birçok gerekçe sıralanabilecek olsa bile "eğitim müziği besteciliğimizin" gelişmemiş olmasına bağlanabilir.

Hanefi Özbek bir doktor (hekim) dur, tanbur icracısıdır ve bestecidir. Eserlerinin arka planı, bestelenme gerekçeleri, eğitim müziği besteciliğine yönelik düşünceleri ve çalışmaları yanında "saz eserleri" nin içerik analizi bu araştırmanın kapsamı içerisindedir. Nitel, betimsel ve tarama modelini esas alan çalışmada veriler yapılandırılmış görüşme ve içerik analizi tekniği ile toplanacaktır. Özbek'in geleneksel Türk sanat müziği eğitimine yönelik eserlerini incelenmesi, tanıtılması yanında konuya duyarlı araştırmacılara kaynak teşkil edeceği düşünceleriyle araştırmanın özgü ve önemli olduğu düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Eğitim Müziği, Bestecilik, Saz Eserleri.*

Abstract

Discussions on the usability of traditional Turkish folk and Turkish art music works in general music education are still valid today. One of the main reasons for this is that the works that are original and composed according to the principle of "relative to the student" are almost

non-existent. In professional music education, the situation does not change, the works that are original, intended for the field and the readiness of the student are not produced or the ones produced are not used, and the tradition is repeated as it is. Whereas, conservatories, which have been open to the public since 1975 and that provide education to Turkish music throughout the country, would be expected to perform sufficient and longed works to solve this problem. A common thought among of some of the students and educators in conservatories that provide Turkish music education is that there are no original productions and compositions made to be used actively in the educational process. The others find that they have problems in an executive-based education process and a very intense curriculum, and the repertoire of thousands of works is sufficient for it. However, the educators and students in these schools do not take the Turkish music instrument and sound education that approximately 20 million children and teens receive in the process of general music education into consideration. In my opinion, one of the main problems is that "educating" productions in conservatories that "train artists" are quite inadequate and it is now necessary to find a solution.

When it comes to education, all three types of music education, and especially professional music education, the death of the situation becomes more evident. Even if many reasons can be listed for the indifference of our children and youngsters towards our instruments such as lute, ney, baglama, tanbur, etc. in the face of piano, violin, guitar etc. throughout the country, it may be attributed to the fact that our "educational music composition" has not developed.

Hanefi Özbek is a doctor, tanbur player and composer. In addition to the background of his works, the grounds for composing, his thoughts and works on educational music composing, the content analysis of the "reed works" are within the scope of this research. Based on the qualitative, descriptive and screening model, the data will be collected through structured interview and content analysis technique. It is thought that the research is specific and important with the thought that it will be a resource for researchers who are sensitive to the subject as well as examining and introducing Özbek's works on traditional Turkish art music education.

Keywords: *Educational Music, Composing, Reed Works.*

Bestecilik

Besteciliğin okulu var ama besteci okullu olmalı mı kesin bir cevap vermek oldukça zor. Örneğin Yalçın Tura. En çok dikkatimizi celp edenler ise halk aşıklarıdır. Bir olay, olgu, durum karşısında içinden geçenleri döküverir sazına ve sözüne. Kurallar, kaideler, gelenek ve göreneklerin ve hele de yaşanmışlıkların karşısında hiç olup gider. Olay, olgu, durum oradadır ve betimlenmelidir. Bazen de ihtiyaçlar yön verir üretimlere. Müzik öğretmenisinizdir. Önemli gün ve haftalardan biri için bir şiir bulup bestelemek durumunda kalırsınız. Oda müziği- orkestra, koro, çalgı ve ses gibi dersleri yürütüyorsunuzdur. Öğrencilerinizin seviyelerine uygun eser bulamadığınızda kendi bilgi ve becerilerinizle düzenlemeler, uyarlamalar yapar ve hatta yeni eserler bestelersiniz.

Biz yine de kurumsal formel bir yapıda ele alalım besteciliği ve birkaç görüşe yer verelim.

Say'a göre "bestecilik öğretilmez. Öğrenciye, beste yapmanın ön koşulu olan donanımlar kazandırılır; ötesi, öğrencinin yaratıcılığına kalmıştır. Eser ortaya çıktıktan sonra, eserde teknik yanlışlıklar varsa gösterilir. O kadar. Bestecilikte kişisel stil oturuncaya kadar genç besteci birçok kez stil ve teknik değiştirir; bu arada hoşuna giden yerli ya da yabancı bestecilerin eserlerine yakın şeyler yaratması normaldir. Önemli olan, acemilik döneminde üretken davranması ve güvendiği kişilerin eleştirilerini almaya yanaşmasıdır" (2010:309).

Brezilyalı besteci Lobos bestecinin sanatı üzerine şunları söyler. "Kendisi ve ruhunun gerçek yansıması arasında hiçbir maskeye izin vermemelidir. "Ekoller" ve

"akımlar"ın müziği moda halinde gelip geçer. Ama tam anlamıyla içtenlikli olan müzik yaşar. Günümüzde üç tür besteci vardır: Modaya ya da kurallara göre kâğıt-müziği yazanlar. Orijinal olmak için başkalarının yapmadığını yapmaya çalışanlar. Ve onsuz yaşayamayacakları için müzik yazanlar. Bunlardan sadece üçüncülerinin değeri vardır. Bu besteciler bir ideal için çalışırlar. Pratik bir amaçları yoktur" (Say, 1996: 29-30).

Werner; doğallığın önemini vurgular. "Beste yapma korkusu, çalma korkusu gibi akıl dışıdır. Korkunun kaynağı aynıdır: Kötü beste yapma korkusu. İyi bir beste yapmanın, kendini değerli hissetme duygusunu beslemekten başka gerçek bir önemi yoktur. Eğer kişinin besteci olarak kabul edilme ihtiyacı olmasaydı, keyifli bir şekilde, gelişigüzel besteler yapar, mutlulukla pek çok müzik defteri doldururdu. Eğer beste yapmanın araçları eğitim yoluyla edinilmişse, o zaman bilgi, yapılan bestelerle ortaya çıkacaktı. Tekrar tekrar söylemek gerekiyor: kendinizi kabul ettirmeye, yeteneğe, edinilmiş bilgiye ihtiyaç duymadan kendi doğallığınızla akın" (2016: 85).

Yedig'e göre "besteci kendisine alan seçer, buna göre dünyadaki gelişmeleri takip eder" (2017: 136).

Birkaç alan birden seçen ama özellikle eğitim müziğine önem veren Muammer Sun kendisini "eğitim müziği, okul şarkısı ve halkın kolay anlayacağı müzik yazma alanına önem vermiş bir besteciyim" diye tanıtır. (2011: 280). Ona göre; hem okul şarkısı yazmalı, hem halkın kolay anlayabileceği parçalar bestelemeli hem de 20. Yüzyılın önde giden bestecileri gibi, güncel olan teknikten yararlanmalı. (2011: 281) Hasan Uçarsu Muammer Sun'un müzik alanında yaptığı önemli işler arasında "Türk besteciliğinde belli bir ekol oluşturması" nı görür (Sun, 2011: 387).

Doğuduyal'a göre sanatçılar, içinde yaşadıkları çağa yapışan ve yakışan düzeyli bir sanat ve tabii ki müzik kültürünü yapılandırabilecek potansiyele sahiptirler. (2016:24) Ayrıca; besteciyi "yaşadığı ülkede çevresinde rastladığı malzemeyi, müzik, şiir, halk öyküsü, giyim kuşam, el sanatları gibi folklorun içine giren her şeyi en yakından tanıyan ve çok doğal olarak da etki alanına alan kişi" (2016: 76) olarak görür.

"21. Yüzyılda neler besteleneceğini kestirmek zor. Son otuz yıldan beri "star besteci" kavramı silindi. Soralım isterseniz: Şu anda en yetenekli, en parlak besteciler kimlerdir?" diye soran Say şunları ekler: "Klasik müzikte "eser" pek para etmiyor. Yazdığı orkestra eserlerinin geliriyle geçimini sağlayan besteci sayısı sınırlıdır. 19. Yüzyılda Brahms'ın bir senfoniden kazandığıyla yaklaşık bir yıl geçindiğini biliyoruz. Günümüzde "çok şanslı" sayılan birkaç bestecinin dışında çoğunluk konservatuvar hocasıdır" (2001: 47).

Tura'da benzer bir düşünceye sahiptir. "Yurdumuzda bugün bestekâr, çok kere, sanatından başka bir işle uğraşmak ve hayatını o işle kazanmak zorundadır; sadece bestekârlıkla yaşayabilen kimselerin sayısı, yok denecek kadar azdır. Bu sanatkârların büyük bir kısmı da daha ziyade (reklâm, film, sahne müziği veya hafif müzik gibi) gelir getirici işler yüzünden, sanatlarını, istedikleri doğrultuda icra edememektedir. Bir kısım bestekârlarımız, hocalık veya icracılık yapmakta; hatta memur, yönetici kadrolarında kıymetli vakitlerinin en büyük kısmını harcayıp tüketmektedirler. Hayatını, sadece dilediği yönde beste yaparak kazanabilme imkânına sahip, kelimenin tam manasıyla, profesyonel bestekâr, yurdumuzda, hemen hemen yok gibidir. Bütün bunlardan çıkan netice şudur: Bestekârın ekonomik hürriyeti yoktur" (2017: 30).

Benzer bir şikâyeti Türk müziğinin önemli virtüözlerinden Reşat Aysu'da yapar. Eserlerinin yeterince çalınmamasından dertlidir. Eserlerinin ilk kez radyoda duyulmasından sonra şunları söyler "Bugüne kadar eserlerim çalınmıyordu. Ümidimi

kesmiştim. Sizler elime tekrar kalem almamı sağladınız. İlk eserimi size ithaf edeceğim. Makamı nişaburek olacak. Teşekkür ederim" (Sayan, 2003: 31)

Aysu'nun sözlerinde anlaşılıyor ki besteci eserleri çalındığında motive olmakta.

Ud virtüözü Şerif Muhiddin Targan'a göre "Bizde saz musikisi gelişmemiş olmasının sebebi, okumuşların azlığıdır. Çünki sözlü musikiyle ilgilenmek için fazladan hiçbir şey lazım değildir. Sokaktaki çöpçüden cumhurbaşkanına kadar herkes sözlü musikiye kulak kabartabilir. Ama sözsüz musikiden zevk alabilmek için ruhî bakımdan belli bir seviyenin üstünde olmak lâzımdır. Ben kendi hesabıma ud sazında neler yapılabileceğini etüd ettim ve etüdümü yazı ile tespit ettim. Benim gibi çaldığı sazı zevk için çalan her icrakâr da kendi sazını zorlarsa, bu sazdan en fazla nelerin yapılabileceğini, ifade imkanlarının teknik sınırları nedir araştırırsa ve ortaya benimkiler gibi güç örnekler koyarsa o zaman saz müziğimizde söz müziğimiz kadar ilerlemiş olur. Böylece günün birinde bizim sazlarımızdan kurulu bir orkestraya da belki varılmış olur" (Bardakçı, 2017: 227-228)

Safiye Ayla ise üretilenlerin kalitesine dikkat çekmekte.

"Ankara radyosunun hangi sanatçısı varsa, okuyucu, teker teker ayrıca hepsi besteci. Çok hafifmiş meğerse bizim bestekârlığımız. O Hacı Arif Bey'ler falan neye uğraşmışlar o kadar? Ne lüzumu varmış? Al ondan bir kalıp buraya koy, al ondan buna koy. Bir de endüstri haline geldi. Çabuk para kazanma yolu var. Meselâ konservatuvarda falan maaşlar çok iyi" (Bardakçı, 2017: 194)

Necil Kâzım Akses' de durumdan oldukça şikâyetçidir. "Artık Türkiye'de bestecilik devri bitti. Yeni yollar arayın. Sosyal açıdan ölüm: Telif alamazsınız. Boşuna uğraşırsınız. Benim onca yıl eserim çalınmadı. Ya da bir kere çalınıp rafa kalktı. Ama ölsem, hemen heykelimi dikerler bundan eminim" (İlyasoğlu, 1998: 240)

Üretilen eserlerin basılması, tanınması, satış rakamları üzülerek belirtelim ki arzu edilen seviyede değildir. Halil Bedii Yönetken eserlerin çalınması gerekliliğine vurgu yapar. "Bestecinin bastırdığı bir yapıtı ister icra eder ister etmeyiz; konserine ister gider, ister gitmeyiz. Ama yurdumuz çocuğunun eline verilen kitaba koyduğumuz şarkıyı ve alıştırma parçasını ona mutlaka söyletmek zorunluluğundayız" (Say, 1996: 40).

Doğuduyal da aynı konuya değinir. "Her besteci yapıtının paylaşılmasını, 'dile' getirilmesini, müziğinin ortaya konmasını, yani bir anlamda icracı ve dinleyicinin yapıtına ihtiyaç duymasını ister. Yapıtın paylaşılabilmesi, bir özellik taşıması için hem icracıya hem de dinleyene gereksinimi vardır. Çünkü besteci için yapıt, yaşamın var oluş hallerini ifade ettiği bir alandır; organik bir yapıdır; yaşamaya, gelişmeye, yayılmaya ihtiyacı vardır. Salt nota üstünde kalırsa yaklaşılamaz hale gelir; sadece plak, CD üzerinde ya da dijital ortamlarda saklanan kayıtlarda yaşarsa insanın koptuğu bir olay olur. Sanatçı, duymakta olduğu his ve heyecanları başkalarına da aktarmayı, müziğiyle sonsuzu bir şekilde yaşanır kılmayı ve kıldırmayı arzular" (2016: 37-38).

Eğitim Müziği Besteciliğinde Kurum ve Felsefe Eksikliği

Kahramankaptan önemli bir tespitte bulunur. "Bizim en büyük eksikliğimiz, uzun erimli, çağdaş, akılcı, nitelikli bir eğitim ve kültür politikasından ve bu politikayı ülke düzeyinde gerçekleştirip sürdürecek kurum ve kuruluşlardan yoksun oluşumuz" (2016: 78).

Bu yoksunlukta bazen kişisel çekişmeler bazen de felsefi eksikliklerimiz ideale ulaşma yolunda engel teşkil eder. Kültür Bakanı Ahmet Taner Kışlalı (1978) tarafından oluşturulan "Yüksek Kültür Kurulu" üyelerinden İlhan Usmanbaş, Koral Çalgan ve Hikmet Şimşek İstanbul'da açılan ülkemizin ilk Türk Musikisi Konservatuvarında inceleme yapmak üzere görevlendirilirler. Kütahyalı'nın yorumu oldukça dikkat çekicidir. "Türk Musikisi Konservatuvarında yeni kurulmuş olmasından kaynaklanan bazı çalkantılar vardı; ama asıl sakınca "Kompozisyon Bölümü" nün açılmamış olmasıydı. Üyelere, bu kusurun en kısa zamanda giderileceği yolunda söz verildi. Kurulda raporunu olumlu yönde kaleme aldı. Bestecilik Bölümü bir süre sonra açıldı; ama başına her iki müziği de iyi bilen Sayın Yalçın Tura yerine, geleneksel müziğimizde yetkili olan fakat çoksesli müzikten anlamayan bir kişi getirildi. Böylece Şimşek'e göre "Tarihsel bir fırsat kaçırılmış oldu" (2003: 92)

Kanımızca en önemli eksiklerimizden biri "kurumsallaşmış" bir "eğitim müziği besteciliği bölüm veya sanat dalı açamayışımız olmuştur.

Eğitim müziği besteciliğine yönelik kurumsallaşmış bir yapımızın olmaması; Geleneksel Türk müziğinde ve müzik eğitiminin üç türünde (genel-amatör ve profesyonel) eser üreten besteci niteliğini ve sayısını da olumsuz etkilemiştir.

Ali Uçan lisanslı ve akademik doğrultulu anabilim/anasanat dalı düzeyinde ana uzmanlık alanları olarak; Müzik Kuramları Eğitimi Anabilim/Anasanat Dalı, Ses Eğitimi Anabilim/Anasanat Dalı, Çalgı Eğitimi Anabilim/Anasanat Dalı, Eğitim Müziği Besteciliği Anabilim/Anasanat Dalı, Müzik Eğitimi Teknolojisi Anabilim/Anasanat Dalı (Müzik Teknolojisi Anabilim Dalı) olarak beş öneride bulunur. Bu önerileri arasında "Eğitim müziği besteciliği anabilim/anasanat dalı'nın açılması da oldukça dikkat çekicidir. Uçan'a göre böylece "müzik eğitimi alanında bir yandan her okul kademesinin kendi özelliklerine uygun lisanslı eğitimci ya da öğretmen yetiştirmenin yolu, öbür yandan ana uzmanlık alanlarında odaklanıp yoğunlaşarak ve derinleşerek akademik doğrultuda uzmanlaşmanın yolu yeniden açılmış olur" (2018: 349).

Profesyonel müzik eğitiminde sanatçı yetiştiren özellikle ilkokuldan itibaren öğrenci alan ve konservatuvarlarımızda geleneksel müziklerimize yeterince yer verilmediği, geleneksel müziklerimizden esinlenmiş dağarcığın yeterli olmadığı yönünde sürekli olarak söylemlerde bulunulur. Oysa bu müzikler ve bu müziklerden yola çıkılarak üretilmiş eserler bizim nüfus cüzdanımızdırlar. Kimliğimizdirler. Bilgi, duygu, saygı, sevgi, amaç birlikteliğimiz için geleneksel müziklere ihtiyacımız vardır. Eğitim bir sistemdir ve bu sistemin içerinde geleneksel müziklerimiz önemli bir yapı taşı olarak görülmelidir. Dünün geleneği olduğu gibi bugün yapılan üretimlerde yarının geleneği olacaktır. Bu bir süreçtir ve bu sürecin kesintiye uğramaması gerekir.

Yeninin peşinde koşan sanatçı, eğitimci, icracı ve en önemlisi besteci kendinin veya içinde yaşadığı toplumun "yenisini" oluştururken geleneğe her daim ihtiyaç duyar. Çünkü gelenek üretim odaklı bireyi besleyecektir. Bugünün üretimlerinin de gelenek olabilmesi için okula, öğretmene, öğrenciye, eğitim sistemine ihtiyaç vardır.

Eğitsel bir dağarcık bu süreçte önemli roller üstlenir. "Müzik eğitiminde eğitsel amaç ve işlevle kullanılan müziğe "eğitim müziği" denir. Her müzik eğitimi türünün kendine özgü bir eğitim müziği dağarı vardır. Eğitim müziği değişik ya da farklı tür müziklerden belli ilke ve ölçütlere göre seçilen ürün ya da eserlerden oluşur. Eğitim müziğini oluşturan ürün ya da eserlerin tümüne birden "eğitim müziği dağarı/dağarcığı" denir" (Uçan, 2018: 387).

Ülkemizde genel müzik eğitimi dağarcığı probleminden pek bahsedilmez. Söz konusu amatör müzik eğitimi ama özellikle profesyonel müzik eğitimi olduğunda ise hemen hemen her ilgili başta eğitimci bu problemi çokça dile getirir.

Farklı adlandırmalar da olsa ülkemizde ciddi bir profesyonel müzik eğitimi verildiğini söyleyebiliriz. 2020 yılı itibariyle 48 konservatuvar vardır. Türk ve Batı Müziği eğitimlerinin ayrı ayrı veya birlikte verildiği, ilkokul, lise veya lisanstan itibaren öğrenci alan durumlarıyla binlerce öğrencinin eğitim öğretim aldığı bu okullarda istisnasız "yeni" ve "özgün" dağarcık bulmak oldukça önemli bir problemdir. Müzik öğretmenliği anabilim dalları, güzel sanatlar liseleri gibi daha birçok farklı yapılanma içindeki öğrenciler ve eğitimciler içinde dağarcığa ihtiyaç duyulmaktadır.

Uçan Türk müzik kültürünü altı müzik türü olarak ele alır. "Temel/Türk Müzik Kültürü (Elementer Türk Müzik Kültürü), Geleneksel Türk Halk Müziği Kültürü, Geleneksel Türk Sanat Müziği Kültürü, Çağcıl/Çağdaş Türk Sanat Müziği Kültürü, Popüler Türk Müzik Kültürü (Kitlesel/Yığınsal çağcıl Türk halk Müziği Kültürü, Öncü Türk Müzik Kültürü (Avangart Türk Müzik Kültürü)" (2018: 390).

Akla gelen ilk soru şudur. Tüm müzik kültürünün eğitim sisteminin "eğitim müziği dağarcığı" ne durumdadır?

Konservatuvarlar sanatçı yetiştirirler. Bu böyledir ve böyle algılanır. Peki bu sanatçı denen kişinin amaçları nelerdir?

"Amaç, standart ve davranışsal amaç sözcükleri farklı fakat ilişkili anlamlarına bakılmadan sıklıkla birbirlerinin yerine kullanılmaktadır. Amaçlar bize yönümüzü kestirme duygusu veren değerlerimizin genel ifadeleridir. Bu ifadeler öğretmenler, okul yöneticileri, aileler ve vergi mükellefleri vb. fazla sayıda birey tarafından kabul görecek ölçüde geniş anlamlı yazılırlar" (Borich, 2014: 132).

Standartlar, amaçlardan türetilen neyin kazandırılacağını ve amaçları gerçekleştirmek için kimin, neyi hangi sırada gerçekleştireceğini açık bir şekilde ifade eden ve amaçları yansıtan ifadelerdir" (Borich, 2014: 132)

Ülkemizdeki profesyonel müzik eğitimi veren kurumlarda özellikle bestecilikle ilgili bölüm, ana sanat ve sanat dallarında amaçlar ve standartlar belirlenirken genel, amatör ve profesyonel müzik eğitiminin ihtiyaçları düşünülmediğini söyleyebiliriz.

Tyler'e göre amaçları oluştururken göz önüne alınması gereken etkenler vardır. (Borich,2014: 132) Bu etkenleri eğitim müziği besteciliğine de uyarlayabiliriz.

1.Öğretme konusunda yeteri kadar bildiğimiz konu. (Konu alanı uzmanlığı). Bunda bir sorun yoktur. Bestecilik le ilgili bölüm, Ana sanat ve sanat dallarında görev yapan eğitimciler alanlarında uzmandırlar.

2. Hem yerel hem ulusal düzeyde toplumda neyin değerli olduğunu yansıtan toplumsal kaygılar. Bu konuda şüpheler vardır. Önemli konservatuvarlarda, nitelikli eğitimcilerin elinde nitelikli eğitim alan eğitim besteci adaylarının esas amacı "evrensel" eserler üretmek olmuştur.

3. Öğrencilerin okula getirdikleri gereksinimleri, ilgileri, bilgi ve becerileri. Öğrencilerin, mesleki müzik eğitim verilen bir okula gelirken eğitim ve eğitim müziği besteciliği ile ilgili bilgileri yeterli değildir. İlgileri yoktur. Becerileri üst düzeydedir ama eğitim amaçlı bu becerileri test etmemişlerdir. Bir başka deyişle üretim yapmamış, eleştirilmemiş ve öz değerlendirme yapmamışlardır.

4. Öğretim kuramları ve araştırmalara dayalı olarak sınıfta öğretebileceklerimiz. Bestecilik le ilgili bölüm, Ana sanat ve sanat dallarında görev yapan eğitimciler; eğitim müziği besteciliğine yönelik öğretim süreci geliştirmemektedirler.

Peki Felsefe?

Sönmez; bilimsiz felsefenin sağır ve dilsiz, felsefesiz bilimin ise kör olduğunu söyler. Ona göre çağımızda her bilimin felsefesi başlamış, bilim felsefesi denilen alan önem kazanmaya başlamıştır. Felsefe gerçeği bir bütün olarak ele alıp inceler. Tanımı ise şöyledir: Felsefe, gerçekle tümüyle uğraşma, onu kavrama, yorumlama, sistemleştirme işi olarak görülebilir; çünkü evreni, doğayı, toplumu, insanı oluşturan tüm değişkenleri, kuramsal görüşleri ele alıp inceler" (2017: 54-55)

Konservatuvarların işlevleri söz konusu edildiğinde en çok eğitim-toplum ilişkisi göz ardı edilir. Bireyci bir yaklaşımla ve felsefeyle yetişen sanatçı, besteci adayından "toplumu düşünmesi beklenemez veya önceliği değildir" denilebilir ama *"formal"* bir eğitim içerisinde bu görüşe katılmak mümkün değildir. Çünkü; devlet yatırım yapmıştır ve toplumun beklentileri vardır.

"Çağdaş varoluşun karmaşıklığında, öğrenim almış fakat eğitilmemiş; teknik becerileri olan fakat kültürü yetersiz kalan ihtisas sahibi kişi, tehlikenin kendisidir" (David R. Truman)

Bu söz üzerinde çok düşünmek gerekir.

Geleneksel Türk Müziğinde Eğitim Müziği Besteciliği

Müziğin en önemli unsurlarından olan bestecilere yönelik Hindemith'in önerileri önemlidir 'Bestecileri taşraya yollayın!' diye yazar Hindemith raporunda. 'Halk müziğini yerinde dinlesinler ve aylarca halkla iç içe yaşasınlar… Onlarla özgürce fikir alışverişi içinde olarak ve birlikte müzik yaparak, müziklerinin halkın günlük yaşamında oynadığı ve oynayabileceği rolü öğrenip tanışsınlar' " (Okyay, 2013:97) demiştir.

Okyay, eğitim müziği besteleme işinde hatalar yaptığımızı söyler. "Batılı okul ve gençlik şarkılarının ders kitaplarını alabildiğince kaplaması, çocuk şarkıları bestecilerinin, şarkılarında genellikle taklit ve öykünme biçimleri yeğlemesi, okullardaki müzik derslerinin bir yaşantı dersi olmaktan çok bir nota öğretimi dersi haline gelmesi, büyük bestecilerimizin ise halk için, amatörler için beste yapmaya yeterince ilgi göstermemesi gibi nedenlerle de bu olumsuz gelişmeye eklenmelidir" (2013:212-213).

Tezcan Yükseköğretimin işlevlerini şöyle sıralar: Eğitim öğretim, bilimsel araştırma yapmak, kamu hizmeti sağlamak. (2017: 581). İlk iki işlev tamam peki son işlev? Topluma hizmet etmenin yolları neler?

Binlerce yıllık geçmişi olan Türk müziği çalgıları ve eğitim müziği söz konusu olduğunda konservatuvarlar bu üç işlevden hangisine yeterince cevap verebildi?

Makamları, seyirlerini ve geçkilerini, usülleri ve kullanımlarını öğretmek amacındaki Kar-ı Natık'lar, makam öğretiminde "sözsüz" bir anlayışla Cinuçen Tanrıkorur tarafından bestelenen Seyr-i Natık'lar profesyonel müzik eğitiminde birer eğitim aracı olarak kullanılagelmişlerdir. Bununla birlikte; geleneğin tekrarı ile devam eden profesyonel müzik eğitimi için eğitim materyallerinin gelişmemiş olması büyük bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır.

Geleneksel müzik eserlerinin birer "eğitim aracı" olarak kullanılmasında elbette bir sakınca yoktur. Bununla birlikte; teknolojinin gelişmesi, müziğin her yerde ve zamanda kolayca ulaşılabilirliği, bireylerin bilgiye her şart ve zamanda ulaşabilmesi;

bireylerde özellikle profesyonel müzik eğitiminin içinde olan eğitimci ve öğrencilerde beklentileri de beraberinde getirmiştir. Dernek ve vakıflarda, belediye konservatuvarlarında, özel dersler yoluyla eğitim alan amatörler yanında lise eğitimini Güzel Sanatlar Müzik bölümlerinde alan gençler yeni ve farklı çalışmalar yapmak istemektedirler. Bireylerin çalma becerileri ve beklentileri değişmiştir.

Eğitim müziği bestecisi içinde aynı tespitler yapılabilir. Diğer yandan 48 konservatuvar, 30 Müzik öğretmenliği bölümü, 92 güzel sanatlar lisesi, sayısız dernek ve vakıf, belediye konservatuvarları ve özel dersler yoluyla eğitim alan sayısız amatör müzisyen ve elbette genel müzik eğitimi alan 2020 yılı verilerine göre yaklaşık 25 milyon çocuk ve genç ciddi bir endüstri olabilir ve besteciye özellikle eğitim müziği bestecisine ekonomik hürriyetini verebilir.

Adar tarafından yapılan bir araştırmada; öğretmenlerin büyük bir bölümü derslerde Türk müziği Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği eserlerinin öğretilmesini doğru bulmuşlardır. Müzik derslerinde Türk müziği eserleri öğreten öğretmenlerin sayısı da oldukça fazladır. Öğretmenler; Türk müziği enstrümanları olan ud, kanun, klâsik kemençe, bağlama vb. ile derslerde eşlik ettiklerini ve öğrencilerin bu şekilde daha keyifli aldıklarını, şarkıları daha kolay öğrendiklerini belirtmişlerdir. Öğrencilere Türk müziği enstrümanları öğretilmesinin doğru olduğunu savunmuşlardır. (2019:74) Aynı çalışmada "Türk müziğinde şarkı öğreten öğretmenlerin sanat müziğinde *Gülnihal, Şimdi Uzaklardasın, Nazende Sevgilim, Bak Yeşil Yeşil, Kapat Gözlerini, Duydum ki Unutmuşsun* gibi güncel ve öğretilmesi kolay eserleri öğrettiği, Türk halk müziğinde genellikle *Çanakkale Türküsü, Göçmen Kızı, Vardar Ovası, Uzun İnce Bir Yoldayım, İzmir'in Kavakları, Karadeniz Türküleri"* öğrettikleri anlaşılmıştır" (2019:74)

Sonuçlar pek şaşırtıcı değildir. Genel müzik eğitiminde rastlanan ve hemen her eğitimcinin kullandığı repertuvar aynıdır. Yeni ve özgün bir dağarcık genel müzik eğitimi sisteminin içerisinde değildir.

Oysa profesyonellere üretim yapan besteci için dinleyiciye ulaşmanın en etkin yollarından biri hiç kuşkusuz çocuk ve gençler olacaktır. Yarının bilinçli dinleyicilerinin kültürlenme süreçlerinde algılarında yer edinmek besteci içinde önemli görülmeli diye düşünmekteyiz.

Profesyonel müzik eğitiminde de durum farklı değildir. Gelenek olduğu gibi çoğu zamanda olması gerektiği gibi değil! İcra edilmekte, yeni ve özgün eserler eğitim dağarcığına girememektedir. Üretilenlerin basılma imkânlarının olmaması, eğitimci ve öğrencilerin ilgisizliği, konser vb ortamlarda seslendirilmemesi ve bestecinin motivasyonun kırılması gibi birçok sebep ileri sürülebilir ama şu an ki durum hiç iç açıcı değildir.

Tura çareler ve tedbirlere yönelik şunları düşünür. "Bestekârlar, içine itildikleri yalnızlıktan ya da boyun eğmek zorunda kaldıkları piyasa şartlarından kurtarılarak, toplumun üretken bir elemanı hâline getirilmelidir. Bugüne kadar meydana getirmiş oldukları eserlerin sürekli, iyi ve yeni icralarının yapılması ve bu icraların geniş kitlelere yayılması çok yararlı olacaktır. Fakat her şeyden önce, bestekârlar, eser vermeğe teşvik edilmelidirler. Ismarlama, yarışmalar açma ve ödüllendirme bunun için akla ilk gelen yollar arasında yer alırsa da yeterli olamazlar. Ismarlanan eserler, en kısa zamanda icra' ettirilmeli, basılmalı, plak, kaset haline gelmeli ve mümkün olduğu kadar geniş kitlelere yayılabilmelidir" (2017: 33)

Eğitim müziği besteciliğinin de özellikle geleneksel Türk müziği alanında gelişmesi, yaygınlaşması ve tanınmasında da benzer öneriler getirilebilir. Bununla

birlikte; esas sorunun kaynağının Türk müziği eğitimi işiyle uğraşan eğitimcilerin ve öğrencilerin ilgisinin çekilmesi ve alanda ihtiyacın önemi ve üretilmesi gereken eserlerin aciliyeti olduğu bilincinin verilmesidir.

"Yurdumuzda, besteci ile seslendiriciyi bağlayacak halka kopuktur. Seslendiricilerin çoğu, özellikle seslendirici, sahneleyici topluluklar, yerli yapıt seslendirmek, sahnelemek istemezler; çünkü onlara göre, yerli yapıt zordur, karmaşıktır, aksak usullerle, alışılmadık ezgilerle doludur. Fazla çalışma gerektirir. Oysa bunun için zaman, olsa bile, heves yoktur, niyet yoktur. Bestecilerimizin en büyük sıkıntısı işte budur" (Tura, 2017: 38)

Haydn bu konuda güzel bir söylemde bulunur. "Ödüllendirilmeyen sanatçı küser. Kendisinden sonraki nesillere kalacak olan yapıtlarına, verebileceği cesaret ve çalışma neşesi kısıtlanır. Umut veren tüm yaratıcıların ruhlarındaki büyük üzünçlerin nedeni budur" (Pamir, 1989: 33)

Tura'nın bestecinin sıkıntılarını dile getirdiği sözleri dikkatlice okunduğunda "eğitim müziği bestecisinin" daha şanslı ve daha çok imkâna sahip olduğunu söyleyebiliriz. Yeter ki öğrenciye görelik ilkesine göre eserler üretilsin. Binlerce müzik eğitimcisi, milyonlarca genel müzik eğitimi alan öğrenci, amatörler ve en önemlisi profesyonel müzik eğitimi sürecindeki tüm paydaşlar eserleri seslendireceklerdir.

"Arel'in "bence, Türk mûsikîsine yapılabilecek en büyük suikast, onu, bazı zeki düşmanlarının tavsiye ettikleri şekilde, şimdiki haliyle aynen muhafaza etmektir. Çünkü milletin mütemadiyen ilerlemekte olan ihtiyaçlarına cevap veremiye veremiye nihayet ölüme mahkûm olacaktır" (Tura, 2017: 38) sözü oldukça önemsenmelidir.

1975 Yılından bugüne açık olan ve geleneksel Türk müziği eğitimi veren konservatuvarlarımız Arel'in eleştirisine bir cevap verebildiler mi? Üretimler yapabildiler mi? Geleneksel Türk sazlarının icra pratiklerini geliştirici kaç eser ürettiler? Düo, trio, oda müziği, çalgı ve ses toplulukları için "eğitim" odaklı kaç özgün yapıt kazandırıldı? Bu eserlerin kaçı basıldı? Kaçı konserlerde yer aldı? Kaçı eğitimciler tarafından eğitim materyali olarak kullanılmakta? Kaçı Milli Eğitim Kitaplarında ders müfredatlarına girdi? Bu ve benzeri soruların sayısı artırılabilir.

2016 ve 2020 Yılları arasındaki Afyonkarahisar Amatör Çalgıcılar Festivaline "solo" olarak katılan 1071 öğrenciden sadece sekizi bağlama, ikisi tanbur ve ikisi kanun çalmıştır. Katılımcıların 709'u piyano, 231'i keman çalmışlardır. Yukarıda ki soruların ne denli önemli olduğu sanırız bu verilerle daha da belirginleşecektir.

Hindemith, Cevat Dursunoğlu'na şunları söyler: "Her çeşit musikinizi dinledim. "Sanat Musikisi" dediğiniz alaturkada üstat sanatçılarınız gelmiş geçmiş. Fakat bu sanat yolu kapalı bir çevre içinde kendisini tekrarladığı için yaratıcılık gücünü yitirmiş, ne yapsanız gelişemez, hep eskiyi tekrar olur. Bence bu musikiyi tarihi bir yadigâr olarak muhafaza edersiniz, tıpkı bizim Bach'tan önceki müziğimiz gibi. Aslına sadık tarihi bir yadigâr olarak özel vesilelerle ve kendi zamanlarında kullanılan aletlerle tekrarlarsınız" (Kahramankaptan, 2013: 35).

Hindemith Türk bestecilere şu önerilerde bulunur. "Türk bestecilerin şu ana kadar devam ettirdikleri bireysellikten vazgeçmeleri, sadece teknik sorunları ele almakla yetinmemeleri, birlikte çalışmak için el ele vermeleri ve bütün güçleriyle genel anlaşılırlıkla bir müzik yaratmakla görevli oldukları tespit edilmeli. Kuşkusuz bu amaca yönelen çeşitli yollar vardır ama ben hâl eğitimine yarayacak bir müzik toplama eserinin

işbirliğiyle oluşturulmasını öteki girişimlerden daha öğretici sayarım" (Kahramanlaptan, 2013: 131).

Hanefi Özbek

31 Aralık 1965 Sivas doğumludur. 11 yaşında mandolin çalmaya başlar. İzmir'e taşındıktan sonra Yılmaz İpek'in oğlu Hulki Rıza İpek'ten bağlama dersleri alır. Necdet Levent ile tanışır. Tıp fakültesi öğrencisi iken Türk müziği korosuna katılır ve bağlaması ile koroya eşlik eder. Sırasıyla Mehmet Şeker, Vefik Ataç ve Abdülbaki Gökçen'den tanbur dersleri alır. Mehmet Reşat Aysu, Onur Akdoğu, Emin Alkan, Turan Toper, Mülkiye Toper, Akın Özkan, Nejat Batıgün, Avni Anıl ve Ali Rıza Avni Tınaz'la tanışır. 1991 Yılında Tıp fakültesinden mezun olur ve Van Kapalı Cezaevi Tabibi olarak göreve başlar. Van Türk müziği topluluğunun başına geçer. Özbek; 1993 Yılında üniversitede göreve başlar ve Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Müzik Öğretmenliği bölümünün de kuruculuğunu üstlenir. 2012 Yılında Medipol Üniversitesinde Tıp fakültesindeki görevleri yanında; Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesinin kurucu dekanlığını yapar ve fakülteye bağlı olarak Türk müziği anasanat dalını kurar.

Hanefi Özbek ve Besteciliği

Özbek; "on bir yaşımdan itibaren mini mini besteler yapmaya başladım. Üniversite yıllarım sırasında ise ciddi sayılabilecek besteler oluşmaya başladı. Özellikle Reşat Aysu hocamın bestecilik hususundaki telkinleri ve yol göstericiliği benim için kıymetlidir" der. (2020: 15)

Avni Anıl'la tanışması, bestekârlığa yönelik öğütleri de Özbek için önemlidir. Anıl'ın Özbek'e bir öğüdü: *"Evladım sen şair misin yoksa bestekâr mı? Önce buna karar vermelisin. Bütün bestelerinin sözlerini sen yazmışsın. Bestekârlık ya da şairlikten birini seçip onun üzerinde yoğunlaşmalısın. Ben gönlümde kontak kurabildiğim şairlerin sözlerini besteliyorum. Sen de kontak kurabileceğin bir şair bul ve onun şiirlerini bestele"* (2020: 15)

Özbek çalışır ve bir müddet sonra tekrar Anıl'ı ziyaret eder. Anıl "prozodi" konusuna dikkat çeker. Özbek bu buluşmayı anlatır: Ben üç-dört ay sonra Avni hocamı tekrar ziyaret ettim. Yeni bestelerimi kendisine sundum. Besteleri tek tek inceleyip deşifre etti ve *"Evladım sen prozodinin ne olduğunu biliyor musun?* dedi. "Bu kelimeyi ilk defa duyduğumu söyledim. *"Peki Levent Müzikevi'ni biliyor musun?* dedi. Bildiğimi söyleyince, *"öyleyse Levent Müzikevi'ne git, Ahmet Hatipoğlu'nun Prozodi isimli kitabını al ve prozodiyi buradan öğren. Bundan sonraki beste çalışmalarında da prozodiye dikkat et"*

Özbek denileni yapar, kendi çabalarıyla besteciliğini geliştirir. Anıl hocayı tekrar ziyaret eder. Hoca eserleri tetkik eder ve şu sözleri söyler. *"Evladım sende bestekârlık nosyonu var. Makam, usül, nota bilgin çok iyi. Ancak iyi beste yapabilmek için bundan sonra notayı unutmalısın. Yoksa makine gibi besteler yaparsın"* (2020: 15-16)

Çalışmada Metodoloji

Uslu (2014: 130) "Türk müziğinde beste analizi yapmak bizde çeşitli sebeplerle çok başvurulan bir metot değildir" der. Çalışmamız bu düşünceden hareket etmenin yanında özellikle eğitim amaçlı bestelenmiş eserlere dikkat çekmek amacıyla hazırlanmıştır.

Nitel, betimsel, tarama modelini esas alan ve içerik analizi tekniğinin kullanıldığı çalışmada bestecinin *"Gönülden Esintiler-Saz Eserleri"* kitabında yer alan 16 eserden

"bilinçli örnekleme" yolu ile altı eser çalışma kapsamına alınmıştır. Eserlerin seçiminde analiz ve yorumunda geleneksel Türk müziği nazariyatı derslerini yürüten bir uzman ile çalışılmıştır.

Ayrıca besteci ile yapılandırılmış görüşme yapılarak eserlerinin bestelenme amaçları, diğer saz eserlerinden farklılıkları, geleneksel Türk müziğinde eğitim müziği besteciliğinin sorunları ve çözüm önerileri vb konulardaki görüşleri alınmıştır.

Araştırmanın eğitim müziği besteciliğine dikkat çekmesi ve bu alanın önemsenmesi gerektiğini vurgulamasının önemli olduğu, eser analiz ve yorumlarının ve besteci görüşlerinin özgün olduğu, alana katkı sağlayacağı ve yeni çalışmalara kaynaklık edeceği düşünülmektedir.

BULGULAR VE YORUM

Hanefi Özbek'in Türk Müzik Kültüründe "Eğitim Müziği Besteciliği" ne Yönelik Düşünceleri

Özbek''e göre;

"İlk Türk müziği konservatuvarının açıldığı 1975'ten bugüne beste yapma düşüncesi ve eyleminde "eğitim müziği" ihmal edilmiştir.

"Besteciler; yaratma ve icra pratiklerini düşünürken "eğitim-öğretme" işini pek akıllarına getirmemektedirler"

"Ulusal" eğitim müziği dağarcığımız ve/veya ekolümüz oluşturulamamıştır.

"Bestecinin üretimlerini kişisel deneyimleri yanında uzmanlaşmak için aldığı eğitimin-gittiği okulun etkili olduğu düşüncesinden hareketle; konservatuvar eğitiminde "eğitim müziği besteciliği" ihmal edilmiş ve bu durum üretimleri olumsuz etkilemiştir."

"Eğitim müziği besteciliği üretimlerini, eğitim aldığı okulun ilgi ve/veya ilgisizliği, üretilen eserlerin tüketimine yönelik endişeler, ekonomik kaygılar, kişisel ilgi veya ilgisizlik etkilemiştir."

"Geleneksel Türk müziğinde daha çok eğitim müziğine yönelen bestecilere en güzel örnek; Muallim İsmail Hakkı Bey'dir."

"Günümüz "Türk Sanat Müziğinde Eğitim Müziği Dağarı" çeşitliliği; minimalist, folklorik, bütünsel-dizgisel, müzik teknolojisinden bütünüyle yararlanma (softwareler, music processingler vb) şeklinde olabilir."

"Eğitim müziği dağarının ihmal edilmesi 'besteci ve toplum', 'konservatuvar ve toplum' arasındaki ilişkinin kopma nedenlerinden biri olarak görülebilir."

"Kendini ifade etme, eserlerini tanıtma yolunda besteci, yalnızca eğitim müziğine yönelebileceği gibi diğer bestecilik eylemleri yanında eğitim müziğine de yer verebilir. Eğitim müziği alanı kendine ait bir çevre oluşturdukça bestecinin bu çevrede tanınma ve başarılı olma ihtimali de artacaktır."

"Nitelikli bir müzik eğitimi, nitelikli bir kültürel gelişim ve değişim için bestecilerin eğitim müziği üretimlerine daha değer vermeleri gerekir. Gönül böyle olmasını arzu ediyor. Lâkin her bestecinin eğitim müziği yapabileceğini sanmıyorum."

"Besteciler; günümüz teknolojik gelişmelerini de göz önüne alarak düşünmeli ve eğitim müziği dağarcığına yönelik üretimler yapmalıdır"

"Bestecinin ekonomik özgürlüğünü elde edebilmesi için, bir başka deyişle kültür endüstrisinde yer alabilmesi için genel ve amatör müzik eğitimini de göz ardı etmemesi gerekir. Besteci bu endüstrinin farkına varmalıdır çünkü genel müzik eğitiminde yaklaşık 23 milyon, amatör müzik eğitiminde ise yaklaşık 50 milyonluk bir tüketici potansiyeli vardır düşüncelerine katılırım. Fakat 50 milyonluk tüketici potansiyelini harekete geçirmek için gerekli olan zamanı harcayacak kadar sabırlı ve ileri görüşlü besteciler gereklidir."

"Eğitim müziği üretimleri (amatör-genel ve profesyonel) besteciye yepyeni ufuklar (farklı yaş grupları, çalgı ve ses çeşitliliği vb) açacaktır."

"Eğitim müziği dağarının az gelişmişliği veya sadece çocuk şarkıları temelinde yoğunlaşması; çalgı alanındaki gelişmişliğe (çalan kişi sayısı, üretilen eser sayısı vb) etki edecektir."

"Eğitim müziği besteleri yapmak; sanatçı olmaya ve/veya sanatsal üretimler yapmaya engel değildir. Ancak her besteciden her alanda çalışmasını beklemek de çok uygun olmayabilir. Eğitim müziği bestelemek basit bir şey gibi gözükebilir, ancak ben bu tür müzik bestelemenin daha zor olacağı düşüncesindeyim. Çünkü sanat yaparken sizi anlayacak bir çevreyi dikkate almanız yeterli olabilecektir, ancak eğitim ve çocuklar işin içerisine girdiğinde pedagoji, psikoloji, eğitim politikası, vs. gibi alanlar da işin içerisine girmekte, dolayısı ile bunların tümünü kavrayabilecek ve buna göre beste yapabilecek çapta besteciler gerekmektedir."

"Konservatuvarlar bünyesinde "Eğitim müziği besteciliği anabilim/anasanat dalı açılması" gereklidir."

Hanefi Özbek'in Besteciliği ve Gönülden Esintiler Saz Eserleri Kitabına Yönelik Düşünceleri

"Saz Eserleri" kitabınızda "*kubbede bir hoş sadâ"* bırakabilmeyi istediğinizi söylüyorsunuz. Bu eserleri kimler için bestelediniz?

"Saz eserleri kitabındaki eserlerin sayısı 16'dır. Sözlü eserleri de eklediğimizde bugün itibariyle 95 adet bestem bulunmaktadır. (Ayrıca 11-18 yaşları arasında yapmış olduğum ve daha çok okul müziği tarzındaki çalışmalar vardır, bunları 95 adet besteden hariç tuttum).

Bu eserlerin bestelenme sebepleri ise şöyledir.

Beste yapmak suretiyle müzik alanında öğrendiklerimi pekiştirmek,

Türk Müziği'nin eğitimini veren hocalar tarafından bile yanlış bilinen bir makam veya usûl ile ilgili yapmış olduğum tartışmalarda işin doğrusunu örnek eser üzerinde göstermek, böylece ***doğruyu*** *herkesi ikna edecek bir açıklıkta ortaya koymak,*

Herhangi bir sebeple (birine kırılmak, birinden veya bir şeyden etkilenmek gibi) beste yaparak bunu ifade etmek,

Bir üstat tarafından (Reşat Aysu, Avni Anıl gibi) "şu alanda çalış" şeklinde yönlendirilmek,

Eğitim amacıyla: Öğrencinin dikkatini bir noktaya çekmek ve daha doğru ve daha kolay öğrenmesini sağlamak için bu konuda eser bestelemek,

Müzik teorisi alanında kitap yazarken örnek bir eserin bulunamadığı durumlarda beste yaparak bu açığı kapatmak.

Kıramayacağım kadar hatırlı kişilerin "şu şiirimi besteler misin" ricası üzerine beste yapmak,

Bir kişiye yardım etmek amacıyla beste yapmak (bir ilaç firmasında çalışan arkadaşa bu ilaçla ilgili bir beste yaparak farklı bir sunum hazırlamasına ve bunu patronlarına sunmasına vesile olmuştum).

Özbek; öğrendiklerini pekiştirmek, doğru bildiklerini örnekler ile göstermek, kırgınlık, dargınlık gibi duygularını ifade etmek, ustasının sözünü dinlemek, eğitim amaçlı, teori üzerine çalışanlara kaynaklık etmek, rica üzerine, yardım etmek amacıyla beste yaptığını söyler. Bestecinin içten ifadeleri "üretimin" nasıl yapıldığına yönelik ilginç bilgiler vermektedir.

Etkilendiğinizi belirttiğiniz Saip Egüz'ün mandolin metotlarına benzer bir ud, tanbur, kanun kitabınızın olmasını arzu eder misiniz?

Elbette arzu ederim. Bu metotlardan yola çıkarak bir kanun metodunun hazırlanmasında kısmen katkım oldu (Doç. Dr. Volkan Gidiş'in Medipol Üniversitesi tarafından bastırılan Kanun Metodu). Kanun çalmasını bilmediğim için Saip Egüz-Ziya Aydıntan'ın mandolin metodundan kısmen yararlanabildim.

Özbek'in söyleminden gelişmeye açık, bilginin nereden olduğuna bakılmaksızın çoğalması için farklı yollarla da olsa kullanılması felsefesine sahip olduğu anlaşılmaktadır.

Afyonkarahisar Amatör Çalgıcılar Festivalinde son beş yılda katılan 1071 çocuk ve gençten sadece ikisinin tanbur, ikisinin kanun ve sekizinin bağlama çalmasını nasıl açıklayabilirsiniz? Eksiğimiz nerede?

Toplumdaki Batı hayranlığı ve buna bağlı olarak meydana gelen eziklik hissi: Türk Müziği sazlarından ziyade "piyano, yan flüt ve gitar" gibi sazları çocuklarına öğretmenin daha "ilerici, çağdaş" bir davranış olduğu algısının toplumun hemen her kesiminde oldukça yaygın olması. Hatta bazı çevrelerde bağlama çalmanın "köylülük"; tanbur, ud, kanun gibi sazları çalmanın "gericilik" şeklinde algılanması.

Çocuk anatomisine uygun saz imal edilmemesi: Osmanlı Dönemi'nde "zenne ud", "zenne tanbur" imal edildiğini (kadınlar için daha küçük boyutta saz), çocuklar için de benzer şekilde çocuk anatomisine daha uygun boyutta sazlar yapıldığını biliyoruz. Günümüzde de bunun örneklerine nadir de olsa rastlıyoruz. Halbuki keman ailesinde (çeyrek keman, yarım keman) olduğu gibi bağlama, tanbur, ud, lavta, kanun sazlarının da çocuklar için çeşitli boyutlarda imal edilmesi gerektiği düşüncesindeyim. Bu sayede çocuklar sazı kavramada daha az güçlükle karşılaşarak daha kolay bir saz eğitimi alabilirler.

Çocukların çalabileceği zorluk düzeyinde eserlerin bestelenmemiş olması.

Özbek; konuya sosyolojik yaklaşmış ve tespitlerde bulunmuştur. Özellikle çocuklara yönelik eserlerin üretilmemesini belirtmesi dikkate değerdir.

Halk müziği, sanat müziği ve kendi söyleminizle Avrupa müziği ile tanışıklığınızın besteciliğinizde nasıl etkisi oldu?

Batı Müziği (Avrupa Müziği), notaları okuma ve yazmamı ve müzik teorisini anlamamı kolaylaştırdı. Nota okuyup yazabilmemin sebebi Avrupa Müziği'dir dersem mübalağa etmiş olmam.

Halk Müziği ve Sanat Müziği sayesinde müziğimizdeki ritim unsurunu, çeşnilerini ve makamlarını tanımış oldum bu sayede bestelerimde kullandığım melodi ve ritim anlayışı şekillendi.

Özbek; müziği bir bütün olarak görmekte, her tülü bilginin önemli olduğunu vurgulamaktadır. Nota okuyup yazmasındaki becerisini ise Batı müziğine bağlaması da önemlidir. Sözleri; özellikle amatör müzik eğitiminde nota eğitiminin öneminin vurgulanması açısından kayda değerdir.

Avni Anıl'a göre müzikten hayat kazanılamayacaksa, eğitim müziği besteciliği de mi para kazandırmaz sizce?

Eğitim müziği alanında müzik eserleri besteleyip DVD'lerini hazırlar, kitaplar yazar ve tüm bunların satışını sağlanabilirse eğitim müziği para kazandırabilir.

Özbek; amatör müziğe yönelik eser üretenlerin maddi kazanç elde edebileceğini düşünmektedir. Besteciden bunları duymak bu işe gönül verenleri motive edecektir.

(Kendi söyleminizle) mini mini bestelerden büyük bestelere yol almada Avni Anıl'ın ve diğer ustaların nasihatleri nelerdi?

Daha önce yapılmamış olanı yap,

Eski ustaları taklit ederek başla, zamanla kendi yolunu bulacaksın,

Bilenlere danışmaktan çekinme, bestelerini onlara dinlet ve fikirlerini al.

Büyük bestekârların eserlerini iyice öğren,

Mutlaka bir saz çal (özellikle tanbur sazını tavsiye ediyorlardı),

Mutlaka nota öğren (bestelerini başkaları değil kendin notaya almalısın),

Makamları ve usûlleri sağlam bir şekilde öğren,

Hem güftekâr (söz yazarı) hem bestekâr olmak yerine bunlardan birini seç,

Sözlü eser besteleyeceğin zaman içinde mutlaka vurucu bir söz, kelime bulunsun; yoksa piyasada tutmaz (Avni Anıl'ın sözüdür),

Beste yapmaktan hiç vazgeçme, her fırsatta melodi ara (Reşat Aysu'nun sözüdür. Tuvaletin kapısında bile boş nota kâğıdı ve kalem bulundurduğunu söylemişti),

Özbek; e verilen öğütler "kişiye" özel düşünülmemelidir. Tartışmaya açık da olsa, bu ve benzeri düşünce, yaklaşım ve önerilerin dile gelmesi genelde bestecilik, özelde ise eğitim müziği besteciliği kültürümüze değer katacaktır.

Tanburi Cemil Bey Saz Eseri Yarışmasında ödül aldığınızı biliyoruz. Beste yarışmaları hakkında neler söylemek istersiniz? Özellikle saz icracılığında gelişim için "yarışmalar özelinde" neler yapılmalı?

*Bir yarışmayı yapabilmek için "**yarışma konusu, jüri, yarışmacılar ve yarışmaya uygun bir ödül**" olmalıdır. Bu yarışmanın duyurulması ve yarışma eserlerinin yaygınlaştırılması ise başka bir konudur. Buna göre yarışmalar özelinde neler yapılmalıdır sorusuna aşağıdaki maddeler ile cevap verilebilir kanaatindeyim:*

Yarışmaları yapabilecek kapasitede ve yetkinlikte kurumlar bu işe el atmalıdır.

Ülkemizde, bir müzik eserini objektif olarak değerlendirebilecek, yetkin ve tecrübeli jüri(ler) oluşturulmalıdır.

Yarışmalar sadece belli bir kesim için değil derece her kesim için yapılmalıdır. Bu şekilde sağlanacak bilgi alışverişleri ile tüm toplumun eğitilmesine katkı sunulabilir. Günümüzde olduğu gibi belirli kişileri mutlu etmek amacıyla veya televizyonlarda sadece yüksek izleme oranı (rating) sağlamak amacıyla yarışmalar yapılmamalıdır. Elbette eğlence de hayatın bir gerçeğidir, televizyon kanallarının yüksek izlenme oranları elde etmek gibi bir hakkı da vardır. Ancak bütün imkânları yalnızca bunlara sarf etmenin de büyük bir savurganlık olduğu kanaatindeyim.

Yarışma konularının yukarıda bahsedilen hususlar çerçevesinde seçilmesi gerekir. Yani hem sanat ağırlıklı müzik eserleri ile ilgili hem de yüksek izleme oranı getirecek müzik eserleri ile ilgili yarışmalar yapılmalıdır.

Türkiye'de ilköğretim süreci içerisinde verilen müzik eğitimi (ders saatinin çok az olması ve benzeri sebeplerden dolayı) çok zayıf olduğu için uygun özelliklere sahip yarışmacılar bulmakta sıkıntı çekileceği kanaatindeyim. Yapılan ses yarışmaları analiz edildiğinde, dişe dokunur özellikte yarışmacıların yok denecek kadar az sayıda olduğu dikkati çekmektedir. Ses gibi toplumun mühim bir kısmının ilgi duyduğu bir konuda bu kadar zayıf iken saz eseri besteciliği için üç-beş isim dışında yarıştıracak birilerini bulmak mümkün gözükmemektedir.

İlköğretimden itibaren ciddi ve kültürümüze aykırı olmayacak bir müzik eğitimi verilmeli, müzikte yalnızca icracının değil bestekârın da önemli olduğu öğretilmeli, bestekârlık özendirilmelidir. Böyle bir ortam sağlandığı taktirde zamanla yetkin ve daha çok sayıda bestekâr çıkabileceğini düşünüyorum. Bu bestekârlar yetiştikten sonra yapılacak sözlü eser veya saz eseri yarışmaları bu konudaki ivmeyi arttırıcı bir mahiyete kavuşabilir.

Yarışmada verilecek ödülün dikkatle seçilmesi gerekir. Falanca dizide bir rôl vermek yerine eserin seslendirilip belirli mecralarda yayınlanması, kitap halinde basılması gibi hem tanıtıcı hem de yarışmacının şevkini arttırıcı ödüllerin daha uygun olacağı kanaatindeyim

Özbek'in yarışmalara yönelik önerileri arasında en dikkat çekeni "yetkin kişi ve kurumların" bu süreci yürütmeleri gerektiğidir. Popüler olmadan ziyade nitelikli ve yarar sağlayıcı eserlerin üretilmesini teşvik eden yarışmaların olması gerektiği fikri bir çok ilgili tarafından da dile getirilmektedir. Yarışmaların konulu olması, bestekarlığı teşvik ve motive edici olması Özbek'in vurguladığı diğer konulardır. Bu düşünceler konuya duyarlı ve ilgili kişiler içinde yarar sağlayacaktır.

"Hüzzam Saz Eserinizin açıklamasında 'Türk müziği nazariyatı kitaplarında buna benzer çok sayıda hata bulunmaktadır' demişsiniz. Kemani Sebuh Efendi'ye ait eserden yola çıkarak birçok eserin makamlarının da yanlış bilindiğini söylemişsiniz. Neler yapılabilir?"

Türk Müziği Terminolojisi belirlenmeli ve kitaplaştırılmalı, belirli aralıklarla güncellenmelidir.

Türk Müziği ses sistemi ele alınmalı, nazariyat kitaplarının pratikle uyuşması sağlanmalıdır.

Türk Müziği makamları ele alınmalı, nazariyat kitaplarının pratikle uyuşması sağlanmalıdır.

Türk Müziği usûlleri ele alınmalı, nazariyat kitaplarının pratikle uyuşması sağlanmalıdır.

Türk Müziği formları adı altındaki mesele "Türk Müziği Form Bilgisi" ve Türk Müziği Tür Bilgisi" şeklinde ikiye ayrılarak incelenmeli, bu konudaki bilgi güncellenmelidir.

Türk Müziği'nde üslûp, tavır gibi konular elden geçirilmelidir.

Türk Müziği sazlarının metotları dört başı mâmur bir şekilde yeniden yazılmalı, günümüz imkânlarından faydalanılarak aynı zamanda sesli ve görüntülü hâle de getirilmelidir. Bu metotlarda özellikle "doğru tutuş" ve "doğru çalma" teknikleri çok iyi öğretilmeli, böylece ileride oluşabilecek meslekî hastalıklar en aza indirilmelidir.

Türk Müziği eserlerinin tümü (yukarıdaki hususlar gerçekleştirildikten sonra) elden geçirilmeli, bunlar her bir saz ve şan için yeniden notaya alınmalı; ayrıca, orijinalitesine dokunulmadan seslendirilmelidir. Bu nota ve ses kayıtları bir arşiv halinde resmî bir kurum aracılığıyla tüm dünyaya internet ortamında sunulmalıdır.

Özbek; terminoloji birliğinin sağlanması ve güncellenmesi, pratik ile teori, pratikle öğretilen makamlar, pratikle öğretilen usuller arasında uyumun olması, form bilgisi gibi alanlarda bilgilerin güncellenmesi, üslup ve tavır gibi konuların elden geçirilmesi, çalgı teknikleri üzerinde "detaylı" olarak çalışılması ve eserlerin tümünün elden geçirilerek "saz" ve "söz" için ayrılması gerektiğini vurgulamıştır. Bu önerilerin her biri değerlidir. Geleneksel Türk müziği eğitimi verilen kurumlarda tartışmaya açılabilir.

Bestecinin Gönülden Esintiler-Saz Eserlerine Yönelik Açıklamaları ve Tespitlerimiz

Kitapta 16 eser yer almaktadır. Eserlerin makamları, usülleri, formları, isimleri ve süreleri aşağıda gösterilmiştir.

Tablo1. Kitapta Yer Alan Eserler

MAKAM		USÜL	FORM	ESERİN İSMİ	SÜRE
1	Beste-nigâr	Aksak Semâî	Saz Semâî		2'00
2	Hicaz	Türkmen	Saz Eseri		2'04
3	Hüzzâm	Aksak Semâî	Saz Semâî		8'04
4	Kürdî	Yürük Semâî	Saz Eseri	Saz Eseri I	4'58
5	Kürdî	Müsemmen	Saz Eseri	Saz Eseri II	5'54
6	Kürdî	? (11/16)	Saz Eseri	Saz Eseri III	5'14
7	Mâhûr	Çifte Sofyan	Saz Eseri	Karabatak	2'29
8	Muhayyer-kürdî	Değişmeli	Saz Semâî		6'14
9	Muhayyer-kürdî	Aksak Semâî	Saz Semâî		4'45
10	Nihâvend	Aksak Semâî	Saz Semâî		1'42
11	Nihâvend	Aksak Semâî	Saz Eseri	Üstâdıma	6'54
12	Nihâvend	Yürük Semâî	Saz Eseri	Saz Eseri I	6'09
13	Nihâvend	Sofyan+ Yürük Semâî	Saz Eseri	Saz Eseri II	5'46
14	Nikrîz	Aksak Semâî	Saz Semâî	Bir başka hazân	6'53
15	Sûz-i dil	Aksak Semâî	Saz Semâî		7'48
16	Uzzal	Aksak Semâî	Saz Semâî	Uçarı gönlüm	6'15

Tabloya ilişkin görüşlerimiz:

a) Makam adları

Makam adlarını mevcut eserlerin üzerindeki yazılış şekliyle incelersek: "*Muhayyer-kürdî"* ismi "*Muhayyer-Kürdî"* ya da "*Muhayyer Kürdî"* şeklinde yazılabilir. "*Kürdî"* kısmındaki "*K"* harfi büyük tercih edilebilir. (Bkz: Muhayyer-Kürdî Maddesi, İslam Ansiklopedisi, 31. Cild 24. Sayfa, İsmail Hakkı Özkan, TDV Yayınları. Türk Musikisinde Makamlar, Sayfa 489, Yakup Fikret Kutluğ, YKY)

Kitabın başındaki alfabetik fihristte ilk eserin ismi "*Beste-nigâr"* şeklinde yazılmış fakat kitabın içerisinde eserin başında "*Bestenigâr"* şeklinde doğru bir şekilde yazılmıştır. Sanırız yazım hatası olmalıdır.

b) Usül adları

Kürdî Saz Eseri III eserinde yeni tertip edilmiş bir usül kullanılmış olup usül isimlendirilmeye muhtaçtır. "Üçlerin Dansı" isimli Muhayyer Kürdî Saz eserinde ve Hüzzâm Saz Eserinde "*Usûl: Değişmeli"* şeklinde yazılmış olup usül ismi belirtilmemiştir. Genellikle nota yazımcıları icra kolaylığı açısından değişmeli usül kullanan eserlerin başına değişmeli ibaresinden sonra hangi usülleri kullanacağını parantez içerisinde yazarlar. Nitekim Nihavend Saz Eseri II eserinde Değişmeli (Sofyan+Yürük Semâî) şeklinde yazılarak kullanılan usüllerin hangileri olduğu belirtilmiştir.

c) Formun geleneğe uygunluğu

Bestekâr eserlerini "*Saz Eseri"* ve "*Saz Semâisi"* formunda bestelemiştir. Saz Eseri ve Saz Semâisi formları daha serbest nağmelerin kullanılmasına ve daha çok usül değişikliklerine imkân tanır. Kanaatimizce bu formların tercih edilme sebebi bu olmalıdır. Bestekar bu iki formu geleneksel yapı içerisinde kullanmıştır.

d) Eser isimlerinin geleneğe uygunluğu. Romen rakamlarının kullanımı? Sözsüz eserlerde ithafın olması (üstadıma)? Faklı adlar kullanılması (uçarı gönlüm)

Bestekârlar aynı makamda birden fazla eser besteleyebilirler. Bunları birbirinden ayırmak için ya esere özel isim verilir ya da eserler numaralandırılır. Eserlerin alfabetik fihristinde Kürdî ve Nihâvend eserlerdeki numaralandırma eser ismi bölümü yerine başka bir yerde belirtilirse tasnifin daha uygun olacağını düşünüyoruz. Bestekarların eserlerini birilerine ithaf etmesi veya eserlere özel isimler vermesi gelenekte vardır. Klasik Türk Müziği en parlak dönemini yaşadığı Osmanlı Devleti döneminde müziğe ilgi duyan padişahlara bestekarlarca ithaf edilmiş eserler mevcuttur. Bu eserlerin ithaf edilmesi bilgisi günümüze rivayetle gelmiştir. Özellikle cumhuriyet döneminden sonra ithaflar önceleri bestekârın el yazısı ile nota üzerlerine yazılmış, sonraları da resmen eser isminin altına yazılmıştır. Eserlere özel isim verilmesi her dönemde bestekârların içinden geçenleri ifade ettiği şekilde tercih edilmiştir. Kutbünnâyi Osman Dede'nin Rast Peşrevine Gül Devri ismini vermesi, Tanburi Numan Ağa'nın Bestenigâr Peşrevi'ne "Mir'at-ı Dil" (Gönül Aynası) ismini vermesi, Refik Fersan'ın Rast Peşrevi'ne "Musâhabat-ı Mûsikiyye" (Müzik sohbetleri) ismini vermesi güzel örneklerdir. Bestekârımız da bu geleneğe uymuş, eserlerinin bir kısmını sevdiklerine ithaf etmiş ya da özel isimle adlandırmıştır.

e) Sürelerin verilmesinin bizlerde yarattığı duygu ve düşünce

Bestekârlar elbette besteledikleri eserlerin doğu ritimde icra edilmesini isterler. Rahmetli bestekâr Ahmet Hatipoğlu derslerde eserlerin muntazam bir ritimde icra edilmesi gerekliliğini bir bestekâr olarak defalarca anlatmıştı. Bestekârımız bu endişeyle süreleri notaların üzerine yazmış. Kanaatimce bestelerken oluşturduğu duyguyu bir nebze olsun icracının hissetmesini istemiştir.

f) Terminoloji; şapkalar, nasıl yazılmalı usül.

Terminolojik olarak incelersek, makam isimlerinde "Hicaz" yazarken "a" harfinde şapka kullanılmalıdır. Her ne kadar sözlüklerde "Hicaz" kelimesinde "a" harfinde şapka yoksa da müzikologlar ve notistler Arapça telaffuzunu dikkate alıp "a" harfine şapka koymuşlardır. Bir diğer göze çarpan husus "Mâhur" yazarken "u" harfine şapka konmaması gerekir.

Araştırma Kapsamındaki Eserlere yönelik Besteci Açıklamaları ve Görüşlerimiz

Araştırmanın bu bölümünde "bilinçli örneklem" yoluyla araştırma kapsamına alınan altı eser hakkında besteci açıklamaları yanında görüşlerimize yer verilmiştir.

Hüzzam Saz Eseri

Tablo 2. Hüzzam Saz Eseri

MAKAM		USÜL	FORM	ESERİN İSMİ	SÜRE
3	Hüzzâm	Aksak Semâî	Saz Semâî	Hüzzam Saz eseri	8'04
Bestecinin Kitabındaki Açıklamaları					
Curcuna ve Aksak Semâî usülü hakkında hocalarımla ve arkadaşlarımla tartıştığım olmuştur. Nazariyat kitaplarında her iki usülünde aynı olduğu aralarında sadece mertebe farkı olduğu yazılıdır. (Kitaplarda Curcuna usülü Aksak Semai usülünün 16'lık mertebesidir şeklinde yazmaktadır) Ben durumun böyle olmadığını, Curcuna usülünün 5+5 şeklinde, Aksak Semai usulünün ise genel itibariyle 3+7 =10 şeklinde kurgulanmış melodik yapılara sahip usüller olduğu düşüncesinde idim. Bu düşüncemi ispat etmek için Hüzzam makamında bir saz eseri besteledim. (önceki sayfada geçen eser) Bu eserde1, 2 ve 3. Haneleri Aksak Semai usülünde, teslim bölümü ise Curcuna usulünde besteledim. Eğer her iki usülde birbirinin aynı ise bu eser bir Saz Semaisi değilse bir saz eseri olacaktı. Başlığına mahsustan "Hüzzam Saz Semaisi" yazdığım eserin notasını yukarıda bahsettiğim tartışmalardan sonra çıkarıp hadi bunu çalalım diyordum Eser çalınmaya başlayıp teslim kısmına gelindiğinde "ama böyle olmaz. Saz semaisinde teslim bölümü de Aksak Semai usulünde bestelenmeli, burası Curcuna usulünde olmuş" şeklinde itiraz ediyorlardı. Böylece her iki usulün aslında tamamen farklı usuller olduğunu ispatlamış oluyordum. (2020:69)					



Bestecinin; **"***Hüzzam Saz Eseri: Eserin açıklamasında Curcuna ve Aksak Semai usullerine değinmişsiniz. Bu durumda kültürümüz doğru aktarılmıyor mu? Neler yapılabilir?"* Sorularına verdiği cevaplar

> *Osmanlı'nın son iki yüz yılının oldukça sıkıntılı geçtiğini tarihçilerimiz bizlere aktarıyor. Sıkıntılı ortamlarda bazı şeyler çok hızlı gelişebilirken (telsiz, jet motoru, füze sistemi, atom bombası gibi şeylerin 2. Dünya Savaşı sırasında bulunması gibi), bazı şeyler de maalesef dumura uğruyor. Müzik teorisi de böyle olup, sıkıntılı dönemlerde fazlaca bir gelişim gösteremiyor. İşte Türk Müziği teorisi içerisinde anlatılan konulardan biri olan Türk Müziği usûlleri de ancak Cumhuriyet Dönemi'nde detaylıca ele alınıp kitaplaştırılabilen bir alandır.*

Ancak, bu alanda yazılan eserler incelendiğinde bazı temel usûller hariç konunun yeterince oturmadığı, bazı hususların yanlış aktarıldığı, bazı usûllerin farklı kitaplarda farklı yazıldığı görülmektedir. Dolayısı ile Türk Müziği usûllerinin tekrar elden geçirilip doğru bir şekilde kitaplara aktarılması, eğitim müfredatının bu bilgilere göre oluşturulması gerekmektedir. Curcuna ile Aksak Semâî usûlleri konusu bu duruma iyi bir örnektir.

Hüzzam saz eseri sık usül değişmeli olarak çok renkli bestelenmiş bir saz eseridir. Makam olarak fazlaca Hüzzam'ın dışına çıkılmamıştır. Melodik yapısına bakıldığında Tanbûri bir bestekârın elinden çıktığı bellidir. Eserin en renkli kısmı teslim bölümü ve Curcuna usulünün kıvraklığıyla eserin can alıcı noktalarından biridir. Üçüncü hâne (gelenekte de böyledir) tiz bölgelerde bestelenmiş hane Tiz Segâh perdesinde Segâh nağmeleri yaparken ustaca Nevâ perdesinde Sabâ nağmelerine geçilip Segâh perdesine Bestenigâr nağmeleri ile inmiştir. Dördüncü hânede kullanılan Mürekkep Sofyan (12 zamanlı, ismi yazılmamış) nadiren kullanılan, daha çok İsmail Hakkı Bey ve Refik Fersan'ın eserlerinde karşılaştığımız bir usuldür. İkinci portede yaptığı enteresan nağme batı müziğini bilen bir musikişinasın analizine muhtaçtır ve öğrenmek isteriz. İkinci kısımda kullandığı Mürekkep Semâi usûlü ilk kez icra ettiğimiz bir usûldür. Kıvrak nağmelerle eserin en tepe noktasının olduğu yerdir. Bestekârın eserin hikayesi kısmın anlattığı Curcuna ve Aksak Semâi farkı yerinde bir tesbittir. Her ikisi de ayrı usuller olmasına rağmen günümüzde maalesef aynı usullermiş gibi lanse edilmektedir ve icra edilmektedir.

Kürdi Saz Eseri II

Tablo3. Kürdi II Saz Eseri

MAKAM		USÜL	FORM	ESERİN İSMİ	SÜRE
5	Kürdî	Müsemmen	Saz Eseri	Saz Eseri II	5'54
Bestecinin Kitabındaki Yer Verdiği Açıklamalar					
Kürdi Saz Eseri II başlıklı eser, Fatih Sultan Mehmed Han'ın İstanbul'u fethini müzikle tasvir etmek amacıyla bestelenmiştir. -Eserin ilk satırında; İstanbul'un fethini müteakiben Fatih'in İstanbul'a girişi ve bu sırada oluşan azametli tablo tasvir edilmektedir. -Eserin ikinci satırında: Atının üzerindeki Fatih'in İstanbul'u seyretmesi tasvir edilmektedir. -Üçüncü satırında: Fatih, hazîrûn ve askerlerin İstanbul içlerine doğru azametli yürüyüşü tasvir edilmektedir. -Dördüncü satırda: Fatih'in düşüncelere dalması ve İstanbul'u fethetmek için çekilen zorlukları hayalinde canlandırması tasvir edilmektedir. -Beşinci satırda: Büyük topların dökülmesi, gemilerin karadan yürütülmesi, askerlerin İstanbul surlarına hücumu ve açılan gediklerden İstanbul'un içlerine akışı tasvir edilmektedir. -Altıncı satırda: Fetih sırasında yaşanılan üzüntülü anlar tasvir edilmektedir. -Yedinci ve sekizinci satırlarda: Fatih'in hayallerinden sıyrılması ve ordusuyla birlikte İstanbul içlerine doğru Azametli yürüyüşüne devam etmesi tasvir edilmektedir. (Özbek, 2020: 27)					

Kürdî Saz Eseri II

Usûl: Müsemmen
Süre: 1' 47"
Beste: Dr. Hanefi Özbek



Bestecinin *"Kürdi Saz Eseri II: Programlı-tasvirli müziğe örnek. Konservatuvar eğitiminde bu ve benzeri eserlerin yeri ve önemi nedir sizce?"* sorusuna verdiği cevap.

> *Avrupa Müziği'nde bir konuyu ele alıp bunu işleyen pek çok eserler (senfoniler) var ve bunları zevkle dinliyoruz. Bizde ise (istisnalar hariç) bu anlamda bir eser yok (Türk Beşleri ve benzerlerinin yaptıklarını ayrı bir başlık olarak değerlendirmek gerektiğini düşünüyorum). Tasviri müzik, bizde şarkıların, türkülerin içerisinde çok kısa bir şekilde işlenmiş nüveler halinde bulunmaktadır (Yemen Türküsü gibi). Halbuki buradan yola çıkılıp bizim sazlarımızla ve bizim ses sistemimizle çok daha geniş bir tasviri müzik türü geliştirilebilirdi.*
>
> *Programlı-tasvirli müzik Türk Müziği'nde yapılmakta geç kalınmış, tek tük örneklerini saymazsak hâlâ da yapılmayan bir türdür. Konservatuvar eğitiminde bunların mutlaka yer alması gerektiği kanaatindeyim. Bu tür müzik eserlerinin anlamı ve önemi bestekâr adaylarına ancak konservatuvarlarda verilebilir düşüncesindeyim.*

Eski bestekarlar padişah fetihlerini övmek için makamlar terkib etmişlerdir. Bunlara örnek Feth-i Bağdâdî, Feth-i Belgrad ve Feth-i Hicâz makamlarıdır. (bkz. Yakup Fikret Kutluğ, Türk Müziği Makam, YKY, shf 319) Hem bu makamlarda saz eserleri bestelenmiş hem de bu fetihler dolayısıyla yazılmış şiirler bestelenmiştir. Bu makamlar padişahı övmek maksadıyla yapılmış ve bugün unutulmuştur. Geçmişte yaşanmış tarih değiştiren olayları (İstanbul'un Fethi) tasvir etmek farklı bir durumdur. Bestekâr duygu ve düşüncelerini katarak fethi kendi hayal ettiği şekliyle müziklendirmiştir. Önemli olaylar neticesinde bestelenen eserler de vardır. İkinci Mahmud'un yaptırdığı Serdâb Kasrı'nın açılışında açılış için bestelenmiş Dede Efendi'nin Ferahfezâ Kârı'nın icrası, Recâizâde Mahmud Ekrem'in, oğlunun ölümü dolayısıyla yazdığı "Gül hazin sünbül perişan bağzârın şevki yok" şiirini Rahmi Bey'in bestekâr Şevki Bey'in ölümü üzerine bestelemesi, yakın tarihte yaşanmış Bosna faciası neticesinde günümüz bestekarlarınca bu olaya atfen eserler bestelemesi birkaç örnektir

Kürdi Saz Eseri III

Tablo 4. Kürdi III Saz Eseri

MAKAM		USÜL	FORM	ESERİN İSMİ	SÜRE
6	Kürdî	? (11/16)	Saz Eseri	Saz Eseri III	5'14
Bestecinin Kitabında Yer Verdiği Açıklamalar					
Kürdi saz eseri III başlıklı eserin usülü 11 zamanlı olup benim tertip ettiğim bir usuldür. Eser 16'lık mertebedeki görünümü ve velvelesiz vuruluşu aşağıda verilmiştir. (Özbek, 2020: 29)					

Kürdî Saz Eseri III

Usûl: 11/16 [(3+3+2+3)/16]
Süre: 1' 14"
♪=144

Beste: Prof.Dr. Hanefi Özbek



Bestecinin *"Kürdi Saz Eseri III: Kendi tertip ettiğiniz bir usül. Konservatuvar eğitiminde bu ve benzeri yeniliklerin yeri ve önemi nedir sizce?"* sorusuna verdiği cevap

"Türkiye'de sadece müzik eğitimi değil diğer tüm eğitim alanlarında, bilerek veya bilmeyerek öğrenciler şartlandırılmaktadır. Örneğin Mozart'tan daha büyük bir dehâ gelemez, Tanbûrî Cemil Bey aşılamaz, Einstein'in üzerine bir fizikçi bir daha bu cihana gelemez gibi. Aynı şey Türk Müziği makamları ve usûlleri için de yapılmaktadır. Sanki yeni bir usûl, tür, makam icad edilmezmiş, artık bunların sonuna gelinmiş gibi son derecede yanlış bir bilgi kafalara nakşedilmektedir. Cenâb-ı Allah aynı zamanda sanatkârdır, hiçbir fani de O'nun sanatına erişemez; yani sanatının (dolayısı ile sanatın) sonu yoktur, sonuç olarak siz araştırdıkça sanat da sonsuza kadar gelişecektir. İşte bunu vurgulamak için bugüne kadar kimsenin bir araya getirmediği usûlleri bir araya getirmek, daha önce kimsenin işlemediği yeni usûller icad etmek gibi amaçlarla birçok eser bestelemeye çalıştım. Asıl amacım müzikle uğraşan arkadaşların bazı şartlanmışlıklarını kırmak; hep aynı malzeme ile çalışmak yerine (resim sanatında olduğu gibi) yeni malzemeler üretmek ve bunlarla da çalışabilmek fikrini onlara kazandırmayı amaçladım."

İlk defa karşılaşılmıştır. Bestekârın, terkib ettiği usûlü isimlendirmesi gerekir diye düşünmekteyiz.

Mahur Karabatak Saz Eseri

Tablo5. Mahur Karabatak Saz Eseri

MAKAM		USÜL	FORM	ESERİN İSMİ	SÜRE
7	Mâhûr	Çifte Sofyan	Saz Eseri	Karabatak	2'29
Bestecinin Açıklamaları					
Not1. 1. Hane, aynı zamanda Teslim olarak icra edilecektir. Not 2. II.III. ve IV. Haneler temsili olarak yazılmıştır. Hane sayısı dolayısı ile bu haneleri tempolu taksim şeklinde icra edecek olan sazlar istenildiği kadar çeşitlendirilebilir. Not3. Sazlar, kendi icra karakteristiklerini yansıtacak şekilde, diledikleri melodilerle tempolu taksimi icra ederler Not4. Her hanenin icrasından sonra Teslim (I. Hane) icra edilecek ve eser Teslim'in icrası ile sona erdirilecektir. (2020: 71)					



Bestecinin; *"Mahur Karabatak Saz Eseri: En ilginç bulduğumuz eserlerinizden biri oldu. Günümüzde en çok ihtiyacını hissettiğimiz "doğaçlama" çalma becerileri bu eserde geliştirilebilir. Neler söylemek istersiniz?"* sorusuna verdiği cevaplar.

Bir müzik sistemi zaman içerisinde kendisini geliştirmek ve çağın gerekliliklerine göre pozisyon almak durumundadır. Aksi taktirde tarihin derinliklerine gömülme ve unutulup gitme tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Türk Müziği de bu kuraldan vareste olmayıp; geçmişle bağlantısını koparmadan kendisini geliştirmek ve çağın gerekliliklerine göre en uygun pozisyonu almak durumundadır. Bunu yapabilmek

için makam, usûl, form, tür, çalgı yapısı, melodi anlayışı, icra anlayışı, üslûp ve tavır gibi hususların bestekârlar, güftekârlar, çalgı yapımcıları (lutiyeler), hanendeler ve sazendeler tarafından ciddiyetle ele alınması; geçmişten kopmadan, günümüz için nelerin nasıl yapılacağı konusunun araştırılması ve alınacak doğru kararlarla işlenmesi gerekir. Ben de Mâhur Karabatak saz eserimde form anlayışına bir katkıda bulunabilmek için küçük bir değişiklik yaptım ve doğaçlama olayını biraz daha ön plana çektim. Böylece bestekârın hakimiyetinin bir kısmını sazlara da bölüştürmeye çalıştım. Benzeri bir uygulamayı sözlü eserler için de yapmayı düşünüyorum. Bu tür uygulamaların denenmesi bile önemli olacaktır kanaatindeyim. Bu tür uygulamalar eğer doğru ve tutarlı iseler müziğe yön veren, önünü açan bir nitelik de kazanacaklardır.

Karabatak tarzı eserler bugün maalesef unutulmaya yüz tutmuştur. Bu tarz Peşrev'in en güzel ve meşhur örneği Kemani Hızır Ağa'nın Segâh makamında karabatak peşrevidir. Karabatak peşrevlerde nağmeler bir nevi sorulu cevaplı şeklinde tek saz ve toplu sazlar olarak bölüştürülür. Mahur Karabatak eserinde nağmeler bölüştürülmüş ama toplu sazların ritmi üzerine tek sazların üzerine yaptıkları taksimler gibi düşünülmüş. Geleneksel karabatak peşrevlerinde sorulu cevaplı kısımlar arasında neredeyse bir oktav fark vardır. Nağmeler tiz bölgelerde seyreder. Bu nağmelerin cevabı ise orta ya da pest bölgelerden verilir. Yüksekte uçan Karabatak kuşunun aniden aşağı dalıp denizde avlanması gibidir.

"Doğaçlamanın performans anında ortaya çıktığı, buna karşılık, bestenin performans özelliklerini peşin peşin tayin ettiğine ilişkin girişte yaptığımız niteleme bile çeşitli açılardan açılanmaya muhtaçtır. Her şeyden önce bir şeyin performans öncesinde bir beste üzerinden tayin edilmiş omasının tam olarak ne demek olduğu açıklanmalıdır. Bunu açıklamak demek, performanstan önce beste ile neyin tayin edilmiş olduğu sorusuna daha iyi bir yanıt bulmak demektir aynı zamanda" (Feige,2016:32)

Müzikal doğaçlama, karmaşık bir biçimde alıştırma gerektiren özel bir beceridir" (Feige, 2016: 37)

Muhayyer-kürdi Saz eseri

Tablo 6. Muhayyer-kürdi Saz Eseri

MAKAM		USÜL	FORM	ESERİN İSMİ	SÜRE
8	Muhayyer-kürdî	Değişmeli	Saz Semâî		6'14
Bestecinin Kitabında Yer Verdiği Açıklamalar					
"Üçlülerin Dansı" isimli eserde Türk Müziği'nin Semâî (üc zamanlı/modu üç olan) düzümü kullanılarak oluşturulmuş usullerini ve bunların farklı mertebelerini aynı eser içerisinde göstermeye çalışarak; birbirine benzeyen bu usulleri birbirinden ayırt edebilmek için kullanılabilecek bir eğitim materyali oluşturmayı amaçladım. Bu amaçla alt ayrı ritmi kullandım. 12/8 (3/8+3/8+3(8+3/8) 9/8 (3/8+3/8+3/8) (Sekizlik mertebede Mürekkeb Semâî 3/4 (Semâî) 6/8 (3/8+3/8) (Yürük Semâî) 6/8 (2/8+2/8+2/8) (Mürekkeb Nim Sofyân) 9/16 (3/16+3/16+3/16) (16'lık mertebede Mürekkeb Semâî) (Özbek, 2020: 33)					

Muhayyer-kürdî Saz Eseri

Üçlerin Dansı

Usûl: Değişmeli



Bestecinin; *"Muhayyer-kürdi Saz Eseri (Üçlerin Dansı): Bu eserde belki de ilk kez gördüğümüz bir açıklamanız var. 'Bir eğitim materyali oluşturmaya çalıştım' demişsiniz.* Amacınızı, hangi tip öğrenciler için yazdığınızı, konservatuvar eğitiminde bu ve benzeri eserlerin önemini vb açıklayabilir misiniz?

> *"Türk Müziği eğitimi verilen öğrencilere Türk Halk Müziği'nin ve Türk Sanat Müziği'nin birçok eseri **örnek eser olarak** verilmekte ve bu eserleri çalışmaları istenmektedir. Verilen bu örnek eserler belirli bir bilgi ve birikimle oluşturulmuş, belirli bir olgunluğa sahip eserlerdir. Öğrencinin bu eserleri bir anda 40 yıllık bir üstâdın anlayacağı şekilde anlamasını beklemek pek de doğru bir yaklaşım değildir. Bu nedenle öğrencinin belirli bir eğitim materyali ile önceden hazırlanması, adım adım belirli bir seviyeye kadar getirilmesi gerektiği düşüncesindeyim. Bir berber çırağına, sakal traşı yapmayı öğrenmesi için sakalları uzamış bir kişi hemen teslim edilmemekte; öncelikle, şişirilmiş bir balona traş köpüğü sürülmekte ve bu balonu patlatmadan ustura ile traş etme temrinleri yaptırılmaktadır; belirli bir ustalığa erişildikten sonra da dükkana gelen müşteriden izin alınıp sakal traşı derslerine devam edilmektedir. Binlerce yıllık bir birikimle meydana gelen müzik eserlerinin analiz edilmesi, işlenmesi, anlaşılması için de müzik öğrencilerinin belirli bir eğitimle, dolayısı ile belirli bir eğitim materyali ile işlenmesi gerekir. Bu nedenle eğitim müziği ciddi bir konudur ve üzerinde önemle durulması gerekir kanaatindeyim."*

Bestekar eserdeki usûl değişikliklerine dikkat çekmiş, icracıların usûl geçkilerindeki adaptasyonunu geliştirmeyi amaçlamıştır. Usûl Türk müziğinin ana unsurlarındandır. Hem solfej yaparak hem de saz ile icra ederek usûl adaptasyonunda eser kazanımlar sunar. Türk müziğindeki en büyük eğitim materyali Kâr-ı Nâtıklar'dır. Hem makâm hem de usûl öğreten sözlü parçalardır. Kâr-ı Nâtıklar'ın çok güzel örnekleri vardır. Günümüz bestekârlarınca da oldukça tercih edilmiş güzel örnekleri bestelenmiştir. Hatta bazı bestekârlar güftesi olmayan makam geçkili saz eserleri bestelemiştir. Saz hocaları genelde kendi sazının üstatlarınca bestelenmiş eserleri öğrencilerine meşketmeye dikkat ederler. Türk müziğinde eğitim materyali konusunda en büyük eksiklik Metodlaşmadır. Bu konu bakir çalışılması gereken bir konudur.

Nihavent Aksak Semâî-Üstadıma

Tablo 7. Nihavent Aksak Semâî

MAKAM		USÜL	FORM	ESERİN İSMİ	SÜRE
11	Nihâvend	Aksak Semâî	Saz Eseri	Üstâdıma	6'54
Bestecinin Kitabında Yer Verdiği Açıklamalar					
Besteci ödül töreni için davet edildiği İstanbul'da cami avlusunda karşılaştığı bir zat için eseri bestelediğini söyler. (Özbek, 2020: 46)					

Bestecinin *"Nihavent Saz Semaisi-Üstadıma: Bu eserde yine ilk kez gördüğümüz "mi bemol3" perdesi var. Bu ve benzeri yaklaşımların önemi nedir? Kafa karışıklığına neden olabilir mi?"* sorusuna verdiği cevaplar



Türk Müziği ses sistemi orijinal ve kadim bir sistemdir. Bu nedenle Avrupa Müziği'nden çok farklıdır. Bu fark sayesinde hem Avrupa Müziği hem de Türk Müziği'ni çok farklı sesler olarak dinleyebiliyor, bir yerine iki ayrı meyveyi tadabiliyoruz. Yalnızca Avrupa Müziği'ni kabul edip Türk Müziği gibi farklı ve orijinal müzikleri yok saymak, dünyada sadece bir meyveyi (örneğin elma) ve bu meyvenin çeşitlerini (Amasya elması, ekşi elma, kırmızı elma gibi) yemek anlamına gelecektir (teşbihte hata olmasın). Halbuki Türk Müziği ve diğer bazı müzikleri de eklediğinizde turunçgiller, üzüm, armut, karpuz gibi meyveleri ve bunların çeşitlerini de tatma zevkine erişebileceğiz. Yani müzik bir meyve bahçesidir; her müzik türü onun bir meyve çeşidini temsil eder. Her meyvenin tazesi, olgunu vardır ve bunlar yenmelidir; yine her meyvenin bozulmuş, çürümüş şekli vardır, bunları da yememelidir. Sonuç olarak müziğe tek bir cepheden değil farklı yönlerden bakmak; "mi bemol 3" perdesi" gibi farklılıkları birer zenginlik olarak görmek gerekir.

Türk Müziği ses sistemi Avrupa Müziği'nden farklı olduğu için Avrupa Müziği notalama sistemi tam mânâsı ile Türk Müziği eserlerini notaya almaya yetmemektedir. Ancak bazı eklemelerle bu sorunu çözmek mümkündür. Saz eserimdeki "mi bemol 3" perdesi de böyle bir gereklilikten doğmuş olup bu perde Halk Müziği'mizde de kullanılmaktadır. Dolayısı ile Avrupa Müziği'nde rastlanmayan bu tür farklılıklar kafa karışıklığı yapmak yerine Türk Müziği eserlerinin daha doğru bir şekilde icrasına neden olacaktır. Türk Müziği ile uğraşacak kişilerin bu farkları bilmesi ve buna göre yapılmış bir notalama sistemi içerisinde hareket etmesi zaten bir zarurettir.

3 komalık bemolün bulunduğu nağme Uşşak nağmesidir. Uşşak makâmı icrasında ikinci derecedeki Segâh (bir koma bemol konmuş si) sesi makâmın yapısı gereği göründüğünden biraz pest basılmalıdır. Nihavend eserde geçki olarak kullanılan Uşşak nağmesi Nevâ perdesi üzerindedir. Dolayısıyla ikinci derecesi Dik Hisar (Bir koma bemol almış mi) perdesidir ve bu perde Uşşak nağmesi oluşması için biraz pest basılmalıdır. Bestekâr 3 rakamı koyarak bu perdenin pest basılması gerektiğini belirtmiştir. Gelenekte iyi bir icracı nağmenin gelişinden o sesin pest basılacağını bilir. Konulmasına gerek olmadığı kanaatindeyiz. Arıza işaretleri fazlalığı icrayı zorlaştırmaktadır. Aynı mantıkla Uşşak eserlerdeki si notasına konmuş bütün bemollere de 3 rakamı koyarsak icra açısından iş oldukça kalabalıklaşır.

TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Hanefi Özbek tıp alanı akademisyenliği yanında müzik bilimine de katkı sağlamaktadır.

Besteciliği yanında; solfej, form bilgisi vb alanlarda da oldukça nitelikli çalışmaları Türk müzik bilimine kazandırmıştır.

Ele aldığımız çalışmada yer alan eserlerin makamları, usülleri, formları geleneğe uygundur. Bununla birlikte "Mürekkep semai" usülü ve Yine Kürdi Saz Eseri III te kullanılan usül kültürümüzde yeni ve farklı bir kullanım açısından önemlidir.

3 komalık bemol kullanımı ise işin uzmanlarınca ayrıca araştırılmaya ve tartışılmaya muhtaç bir konudur.

Romen rakamlarının kullanılması, eserlerde sürelerin verilmesi ise nadir olarak görülen bir durumdur.

Geleneğimizde de olduğu gibi tasvirli eser örneklerinin olmasını aynı zamanda eğitim amaçlı kullanım açısından da önemli olduğunu düşünmekteyiz.

Unutulmaya yüz tutmuş Karabatak tarzı eserinde geleneğin akışkanlığı, eğitim aracı olarak kullanılabilmesi açılarından son derece önemlidir.

Bestecinin Muhayyer-Kürdi Saz eserinde "eğitim materyali" ifadelerini kullanması ve eğitim müziğine doğrudan dikkat çekmesi oldukça dikkate değerdir. Bestekar eserdeki usûl değişikliklerine dikkat çekmiş, icracıların usûl geçkilerindeki adaptasyonunu geliştirmeyi amaçlamıştır.

Hanefi Özbek okullu olmayan bestecilerimize en güzel örneklerden biridir. Belirli bir amacı ve felsefesi vardır. Modaya uygun değil amaca ve ideallerine uygun üretimler peşindedir.

Kendisini sürekli geliştirme eğiliminde ve yönelimindedir. Doğaldır ve bu özelliği onu daha da farklı kılmaktadır.

Maddi kazanç peşinde değil alana katkı sağlama ve müzik edebiyatımıza ve tabii bu çalışmanın da ana konusu olan "eğitim müziği" dağarcığımıza katkı sağlaması oldukça dikkate değerdir.

Konuya duyarlı hemen herkesin (eğitimci, icracı, besteci ve tabii dinleyici) şikâyet ettiği "saz musikimizde istediğimiz yerde olamayışımıza çözüm olabilecek üretimler yapmaktadır, bu yönüyle de üretimleri oldukça değerlidir.

Kolay yoldan para kazanma ve endüstrinin içinde yer alma derdinde olmaması kanımızca çağımızda daha da farkındalık yaratmaktadır. Eserlerinin özellikle konservatuvarlarımızda çalınmasının hem kendisini hem de benzer üretim yapanları motive edeceğini düşünmekte ve önermekteyiz.

Eserlerinin analizlerinin yapılmasının özellikle kompozisyon bölümlerinde ele alınmasının, teori, solfej vb derslerinde kullanılmasının önemli olduğunu düşünmekte ve önermekteyiz.

Türk müzik eğitiminde önemli bir alan olan "eğitim müziği besteciliği" çalışmalarına örnek olan bu eserlerin alanın gelişmesine de katkı sağlayacağı kuşkusuzdur. Önemli olan daha çok tanınması, çalınması ve tanıtılmasıdır. Eğitimci meslektaşlarımızın konuya duyarlı olması en önemli dileklerimiz ve önerilerimiz arasındadır.

Benzer çalışmalar yanında; duo, trio, kuartet, oda müziği eserlerindeki sayının artması da en önemi temennilerimiz arasındadır.

KAYNAKÇA

Adar, Ç. (2019). İlk ve Ortaöğretim Müzik Derslerinde Türk Müziği Kullanımına Yönelik Görüşleri Üzerine Bir Araştırma. YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi. Kış 2019 (21), s. 61-75.

Bardakçı, M. (2017). Safiye, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Borich, G.D. (2014). Etkili Öğretim Yöntemleri, Çev: Bahaddin Acat, Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara.

Doğuduyal, M. (2016). "Müzikten Söze, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

Feige, D. M. (2016). Caz, Dost Kitapevi, Ankara.

İlyasoğlu, E. (1998). Necil Kâzım Akses, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Kahramankaptan, Ş. (20013). Hindemith Raporları, Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara.

Kahramankaptan, Ş. (2016). Ezgiselliğin Doruklarında Yalçın Tura, Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara.

Kütahyalı, Ö. (2003). Hikmet Şimşek Işığı Taşıyan Adam, Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara.

Okyay, E. (2013). Ankara Devlet Konservatuvarı, Sevda Cenap And Vakfı Yayınları, Ankara.

Özbek, H. (2020) Gönülden Esintiler Saz Eserleri, Bemol Yayıncılık, İzmir.

Pamir, L. (1989). Müzikte Geniş Soluklar, Ada Yayınları, (?)

Say, A. (1996). Müzik Öğretimi, "Müzik Eğitiminde Evrim" Hector Vila-Lobos, Çeviren: Nüvit Beriker, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

Say, A. (1996). Müzik Öğretimi, "Okul Müzik Kitabı Yazmak İçin" Halil Bedii Yönetken, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

Say, A. (2010). Ağaçlar Çiçekteydi, Evrensel Basım Yayım, Ankara

Say, F. (2001). Uçak Notları, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

Sayan, E. (2003). Müziğimize Dair, ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık, Ankara.

Sönmez, V. Vd. (2017). Eğitim Bilimine Giriş, Anı Yayıncılık, Ankara.

Sun, S. A. (2011). Karnında Güneş Olan Adam Muammer Sun, Sevda Cenap And Vakfı Yayınları, Ankara.

Tezcan, M. (2017). Eğitim Sosyolojisi, Anı Yayıncılık, Ankara.

Tura, Y. (2017). Türk Musikisinin mes'eleleri, İz Yayıncılık, İstanbul.

Uçan, A. (2018). Müzik Eğitimi, Arkadaş Yayınevi, Ankara

Uslu, R. (2014). Müzikoloji ve Kaynakları, İTÜ Müzik Vakfı Yayınları, İstanbul.

Werner, K. (2016). Zahmetsiz Ustalık, Çev: Selma Öğünç, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Yedig, S. (2017). Şosta Turgay Erdener ve Müziği, Sevda Cenap And Vakfı Yayınları, Ankara

Müzik Öğretme ve Öğrenme Sürecinde Yaşanan Zorluklara Yönelik Nitel Bir Çalışma

A Qualitative Research on Music Teaching and Learning Difficulties

Yasemin KUZGUN

Hacettepe Üniversitesi

Özet

Bu araştırmada geçmişten günümüze, Müzik öğretme ve öğrenme sürecinde yaşanan güçlüklerin ve sıkıntıların alanda görev yapan öğretmenlerin aracılığıyla tespit etmek, nedenlerini belirlemek ve çözüm önerileri sunmak hedeflenmiştir. Bu çalışma nitel araştırma yöntemlerinden olgu bilim çalışmasıdır. Çalışma grubunu, Ankara ili Milli Eğitim Bakanlığına bağlı ortaokulda göre yapan 38 öğretmenden oluşmaktadır. Veriler, araştırmacı tarafından geliştirilen yarı yapılandırılmış görüşme formu ile toplanmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşme formunun güvenirliği için iki müzik eğitimi ve bir program geliştirme uzmanından görüş alınmıştır. Verilerin çözümlenmesinde, Miles ve Huberman'ın (2014) veri analizinin üç adımı işe koşulmuştur. Bu doğrultuda; (1) Verilerin odaklanması, (2) Verilerin sunulması ve (3) Sonuçların verilmesi adımları sırası ile izlenmiştir. Bu doğrultuda çalışmanın sonuçları üç başlık altında gruplanarak incelenmiştir. Müzik öğretmenleri, müzik dersine yönelik öğrencilerin ve velilerinin olumsuz inanç barındırdıklarını belirterek, yetenekli bireyler ve yeteneksiz bireylerin var olduğuna inandıklarını dolayısıyla bazı öğrencilerin ne yaparsa yapsın hiçbir şekilde başarılı olmayacağına, müzik eğitiminin maddi imkanlarla ilişkili bir ders olduğuna inandıklarını ifade etmişlerdir. Dersin kaynakları ile ilgili olarak, sınıflarının yeterli alt yapıya ve donanıma sahip oldukları, fakat ders kitaplarının öğrencilerin ihtiyaçlarına yönelik olmadığını, ders kitaplarının müziksel becerilerini kapsamadığını ifade etmişlerdir. Öğretimin niteliğine ilişkin, öğretmeni merkeze alan yöntem ve teknikleri kullanmak zorunda kaldıklarını, müzik dersinin sınavda çıkan bir ders olmaması nedeniyle öğrencilerin derse yeteri kadar önem vermediklerini, asıl amaçlarının üniversiteye giriş sınavı olmasından dolayı müzik dersinin geri planda kaldığını belirtmişlerdir. Sonuç olarak, müzik eğitiminde okul içinde öğretme ve öğrenme sürecine yönelik ortaya çıkan zorlukları en aza indirmek ve müzik eğitimin gerektirdiği becerileri artırmak için yeni çağın yapısına uygun çözüm önerilerinin geliştirilmesi konusunda bu çalışma yapılmış olur, bahsi geçen zorluklara ve çözümlere yönelik öneriler tartışma bölümünde sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: *Öğrenme, Müzik Öğretme ve Öğrenme Sürecinde Yaşanan Zorluklar, Nitel Çalışma.*

Abstract

This research aims to identify the difficulties and difficulties experienced in the process of teaching and learning music from past to present, through the teachers who work in the field, determine the reasons and offer solutions. The working group of this qualitative research consists of 38 teachers at secondary school level affiliated to the Ankara province Ministry of National Education. The data were collected using a semi-structured interview form developed by the researcher. For the reliability of the semi-structured interview form, two music education experts and one curriculum development expert were consulted. Three steps of Miles and Huberman's (2014) data analysis will be used in data analysis. In this direction; The steps of (1) focusing the data, (2) presenting the data and (3) giving the results were followed respectively. Accordingly, the results of the study were analyzed under three headings. Secondary school music teachers stated that students and their parents harbor negative beliefs about the music lesson, and they believed that there were talented individuals and unskilled individuals, therefore some students would not be successful in any way, no matter what they do, and that music education was a lesson related to financial opportunities. Regarding the resources of the course, they stated that their classes have adequate infrastructure and equipment, but the textbooks are not aimed at the needs of the students, and the textbooks do not include musical skills. Regarding the quality of the

teaching, they stated that they had to use methods and techniques that put the teacher in the center, that the students did not attach enough importance to the lesson because the music lesson was not a lesson in the exam, and that the music lesson remained in the background because the main purpose was the university entrance exam. As a result, this study has been put forward in order to minimize the difficulties arising in the teaching and learning process in music education and to increase the skills required by music education. Suggestions are provided for the mentioned difficulties.

Keywords: *İnstruction, Difficulties Encountered in the Process of Teaching and Learning Music, A Qualitative Research.*

"Bir ulusun temel umudu, gençliği için uygun ve doğru eğitimde yatar" bu sözleri söyleyen Erasmus' un belirttiği gibi; geçmişte, şu anda ve gelecekte eğitimin önemi şüphesiz ki ulusların kaderini belirleyen bir faktör olarak her daim önemini koruyacaktır. Bu süreçte bireyin bir çalgı çalması, estetik bakış açısının gelişiminin sağlanabilmesi için okullardaki eksiklerin giderilmesine yönelik çalışmalar yapılmakla birlikte müzik öğretme ve öğrenme üzerine yapılan birçok çalışma, bazı güçlüklerin yaşandığına dair bulgular sunmaktadır. Akarsu (2018) Müzik dersinde öğrenme öğretme süreci ilişkin 8. sınıfa devam eden 93 öğrencinin görüşlerini almıştır. Bu doğrultuda; müzik dersinden öğrencilerin keyif aldığı, fakat dersin içeriğinde bulunan bazı kazanımlar, bilgiler ve etkinliklerde zorluk yaşadıkları bulgusuna denk gelmiştir. Ayrıca öğrencilerin blok flüt dersinde zorlandıklarını da belirtmiştir. Toraman (2013) ise müzik öğretmenlerinin ilköğretim programında yer alan müzik dersine yönelik görüşleri üzerine yaptığı nitel araştırmada öğretmenlerle görüşmüş ve elde ettiği bulgular sonucunda, öğretmenlerin yüksek not baskısı yaşadıklarına; Müzik dersinin veli, idare, öğrenci ve diğer alan öğretmenleri tarafından önemsiz olarak görüldüğüne ulaşmıştır. Bunun yanında müzik dersi öğretim programını uygulama sürecinde karşılaştıkları engelleyici faktörleri; müzik öğretim programının kazanım, içerik, öğrenme öğretme süreci ile ölçme değerlendirme boyutlarının program düzenleme (revision) bağlamında yeniden değerlendirilmesi gerektiğine işaret etmiştir. Canbay (2007) müzik öğretmenlerinin müzik öğreti programına ilişkin görüşlerini tespit etmek amacıyla Ankara ilinde görev yapan on müzik öğretmeniyle yapılandırılmış görüşme formun ili görüşmüştür. Bu doğrultuda müzik öğretmenleri müzik öğretim programına genel olarak olumsuz bir tutum sergiledikleri sonucuna varmıştır. Buna göre; müzik ders saatlerinin azlığı, sınıftaki öğrencilerin sayılarının azlığı, okulların fiziksel koşulları ve araç-gereç yetersizlikleri, programı belirlenen sürede işlemde sıkıntı çektiklerine yönelik sonuca varmıştır.

Bu araştırmanın amacı; Müzik öğretmenlerinin, müzik dersi öğretme ve öğrenme sürecinde yaşanan zorluklara ve nedenlerine ilişkin görüşlerini belirlemektir. Bu araştırma ile Müzik dersi; öncesi, süreci ve sonrasında yaşanan zorluklar tespit edilerek, müzik eğitimi alan öğrencilere, öğretmenlere, müzik dersi programı geliştiricilere, müzik dersi konusunda yapılan ve yapılacak çalışmalara katkı sağlanması beklenmektedir. Bu anlamda, müzik dersini nasıl daha iyi öğreniriz ve öğretiriz sorularına cevap ve yapıcı öneriler sağlaması bakımından da önemli görülmekle birlikte, araştırmada aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

1. Müzik öğretmenlerine göre müzik dersinin işleyişini zorlaştıran faktörler nelerdir?
2. Müzik öğretmenlerinin müzik dersinin verimli ve etkili geçmesine yönelik görüşleri nelerdir?

YÖNTEM

Müzik öğretmenlerinin görüşlerine göre müzik dersi öğretme ve öğrenme sürecine yönelik öğrenmeyi zorlaştıran faktörlerin betimsel yöntemle belirlenmesi amacıyla nitel yollarla veri toplanmıştır. Öğretmenlerin kendi deneyimleri doğrultusunda, Google meet programıyla çevrimiçi olarak, araştırmacı tarafından yarı yapılandırılmış veri toplama aracı kullanılarak veriler toplanmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşme tekniğinin araştırmacıya sunduğu en önemli kolaylık, görüşmenin önceden hazırlanmış görüşme protokolüne bağlı olarak sürdürülmesi nedeniyle daha sistematik ve karşılaştırılabilir bilgi sunmasıdır (Yıldırım ve Şimşek, 2008). Bu doğrultuda yarı yapılandırılmış görüşme formuna ilişkin, iki uzman müzik eğitimcinin ve bir program geliştirme uzmanının görüşleri alınmıştır.

Çalışma Evreni ve Çalışma Grubu

Araştırmanın nitel çerçevesinde olgubilim deseni kullanılmıştır. Yıldırım ve Şimşek'in (2016) ifadesiyle olgubilim deseni, farkında olduğumuz ancak ayrıntılı ve derinlemesine bir anlayışa veya bilgiye sahip olmadığımız olgulara odaklanır. Olgular, içinde yaşadığımız dünyada yaşantılar, deneyimler, olaylar, yönelimler, kavramlar, durumlar ve algılar gibi çeşitli şekillerde karşımıza çıkar. Bu araştırmanın çalışma grubu, 2020-2021 öğretim yılında Ankara ilinde Milli Eğitim Bakanlığına bağlı ortaokullarda görev yapan; 30 kadın, 8 erkek toplamda 38 Müzik öğretmenden oluşmaktadır.

Veri Toplama Araçları, Geliştirilmesi ve Uygulama Süreci

Yarı Yapılandırılmış Öğretmen Görüşme Formu Araştırmanın her iki sorusuna yanıt aramak amacıyla hazırlanan yarı yapılandırılmış görüşme formu; şu basamaklar izlenerek oluşturulmuştur. Alan yazında müzik ile ilgili dersleri (çalgı, solfej) zorlaştıran unsurlar ve bu etmenlerin temel özellikleri belirlenmiştir. Bu unsurlar üzerinden hazırlanan yarı yapılandırılmış görüşme formunun kapsam geçerliliğine yönelik iki müzik alan uzmanından görüş alınmıştır. Ankara'da görev yapmakta olan 38 öğretmeni önceden randevu alınarak 2020-20021 bahar döneminde Google meet programı üzerinden uzaktan görüşme ile yapılmıştır. Katılımcılarla yapılan yarı yapılandırılmış görüşmeler, bilgilendirilmiş onam formları imzalatılarak, gönüllülük esası doğrultusunda ses kayıt cihazıyla kaydedilmiştir.

Veri Toplama Araçlarının Geçerlik ve Güvenirlik Çalışmaları

Yarı Yapılandırılmış Öğretmen Görüşme Formu Araştırmanın her iki sorusuna yanıt aramak amacıyla hazırlanan form müzik alanından iki uzmanın görüşüne sunulmuş ve uzman görüşlerine göre form düzeltilmiştir. Geçerlik-güvenirlik kapsamında Miles ve Huberman' dan (2014) yararlanılmıştır.

Tablo 14.

Geçerlik ve Güvenirlik**	Yapılacak İşlemler
Nesnellik	• Araştırmada verilerin nasıl toplandığı ve analiz edildiği açıkça belirtilecektir. • Araştırma, alanında uzman araştırmacılar tarafından yapılacaktır. • Araştırma, ön yargılardan uzak, nesnel bir tutum içinde yapılacaktır. • Olumlu ya da olumsuz olası sonuçlar nesnel olarak ele alınacaktır. • Araştırmanın verileri saklı tutulacak olup, başka araştırmacılar tarafından da analiz edilmesine hazır bulundurulacaktır.
Güvenirlik	• Araştırmacıların, araştırma içindeki yeri açıkça tanımlanacaktır. • Farklı araştırmacılar tarafından elde edilen bulgular tututarlılık çerçevesinde karşılaştırılcaktır.
İç geçerlik	• Araştırma içindeki yapılan açıklamalar birbiri ile tutarlı ve açık bir dille yazılacaktır.
Dış geçerlik	• Araştırmada doğrudan alıntılara yer verilecektir.

- Katılımcıların özellikleri ayrıntılı olarak belirtilecektir.
- Elde edilen bulgular uzman okuyucularla önce paylaşılıp tutuarlılığına bakılacaktır. Ardından bulgular yayınlanacaktır.
- Elde edilecek bulgular alan yazın ile karştırılacaktır.

Verilerin Analizi

Kaydı alınan görüşmeler, araştırmacı tarafından yazıya dökülmüştür. Verilerin çözümlenmesinde, Miles ve Huberman'ın (2014) veri analizinin üç adımı işe koşulmuştur. Bu doğrultuda; (1) Verilerin odaklanması, (2) Verilerin sunulması ve (3) Sonuçların verilmesi adımları sırası ile izlenmiştir.

Verilerin Kodlanması ve Organize Edilmesi

Bu bölümde araştırmacı tarafından; 38 katılımcının görüşlerine ilişkin elde edilen görüşme verileri kavramsal olarak ne ifade ettiği bulunmaya çalışılmıştır. Bu bölümler bazen bir kelime (Örnek: çalgı, bilgisayar), bazen bir cümle (Örnek: performans heyecanı) ya da paragraf şeklindedir. Kendi içinde anlamlı bir bütün oluşturan bu bölümler araştırmacı tarafından isimlendirilip kodlanmıştır. Tüm veriler bu şekilde kodlandıktan sonra bir kod listesi oluşturulmuş ve bu kod listesi incelenerek organize edilmesi sonucu üç ayrı kategori oluşturulmuştur

Kategoriler		Kodlar
1.	Öğretimin Niteliği	Öğretim Programları Yöntem- teknik
2.	Ders Kaynakları	Çalgı Bilgisayar
3.	Derse Karşı Tutum	Aile tutumu Öğrenci inançları

BULGULAR

Tablo incelendiğinde öğretmenlerin öğretimin niteliğine yönelik, öğretim programlarının dersin hedefler ve içeriklerinin birbiri ile uyuşmadığı konusunda ifadelerde bulunmuşlardır. (K12 Dersin hedefleri ile içerik birbiri ile örtüşmüyor. Örneğin 5. Sınıflarımızda nihavent makamının duyumu ile ilgili bir kazanım var. O hafta evet bir nihavent makamı parçası da koyulmuş. Fakat bu hedefin gerçekleşmesi için nasıl bir yöntem izlenecek bahsedilmemiş. Parçayı okutunca çocuklar bunu hemen anlayamaz ki… Ayrıca bu kazanım tek bir hafta ile de geçilmeli…) Diğer bir kategori olan ders kaynakları konusun da (K3 Ders kaynakları okul bazlı kullanılıyor. Yani benim okulumda müzik sınıfı var. Fakat çalgı yok. Dolayısıyla ben kendi evimden çalgı getiriyorum. Öğrencilere dinleti yaparak çalışıyoruz. Bilgisayarımız var. Fakat akıllı tahtamız yok. Bu yüzden de sunumu yansıtamıyorum. Dolayısıyla sadece kulaklarına hitap etmiş oluyorum hem çalgı hem de ders işlenişi esnasında konuşarak. K5 Benim sınıfımda çalgı ve akıllı tahta var. Bu işimi kesinlikle kolaylaştırıyor. Kolaylaştırmanın ötesinde öğrencilerin de beni daha iyi anladığını düşünüyorum. Sonuçta hem kulağa hem de göze hitap etmiş oluyorum.) Derse karşı olan tutumlarda öğretmenler; (K28Maalesef ki çoğu veli ve öğrenci müzik derslerine boş ders gözü ile bakıyor. Ya da çocukların eğleneceği, güleceği öylece bir ders mi desem ne kullanılır bunun yerine bilemedim… Özellikle sınav gruplarımız 8. Sınıflar resmen yalvarıyorlar derste test çözmek için. Daha küçük olan gruplar nispeten daha heyecanlı ve istekliler. K31 Veli toplantısı oluğunda velilere sınıf hakkında bilgi veriyorum. Sonra sorusu olan var mı diye sorduğumda hiç kimse soru sormuyor. Toplantı bitiminde belki bir veli geliyor. O da öğrencinin piyano dersine başladığını ne önerebileceğimi sormak için geliyor. Fakat bu sayı size şöyle söyleyeyim. On sekiz şube içerisinden belki üçtür.)

SONUÇ

Bu başlık altında araştırma bulguları çerçevesinde ulaşılan sonuçlar ve sonuçlara yönelik tartışmalar ele alınmıştır.

Müzik dersi öğretme ve öğrenme sürecinde öğrenmeyi zorlaştıran faktörlere ilişkin 38 müzik öğretmeni ile yürütülen yarı yapılandırılmış görüşme formlarından elde edilen verilere göre öğretmenlerin görüşleri doğrultusunda elde edilen bulgular;

Müzik öğretmenleri, müzik dersine yönelik öğrencilerin ve velilerinin olumsuz inanç barındırdıklarını belirterek, yetenekli bireyler ve yeteneksiz bireylerin var olduğuna inandıklarını dolayısıyla bazı öğrencilerin ne yaparsa yapsın hiçbir şekilde başarılı olmayacağına ve müzik eğitiminin maddi imkanlarla ilişkili bir ders olduğuna inandıklarını ifade etmişlerdir.

Dersin kaynakları ile ilgili olarak, sınıflarının yeterli alt yapıya ve donanıma sahip oldukları, fakat ders kitaplarının öğrencilerin ihtiyaçlarına yönelik olmadığını, ders kitaplarının müziksel becerilerini kapsamadığını ifade etmişlerdir. Öğretimin niteliğine ilişkin, öğretmeni merkeze alan yöntem ve teknikleri kullanmak zorunda kaldıklarını, müzik dersinin merkezi sınavlarda, sınamaya tabi tutulmayan dersler arasında olması nedeniyle öğrencilerin derse yeteri kadar önem vermedikleri bulgular arsında yer almaktadır.

KAYNAKÇA

Akarsu, S. (2017). *Müzik Dersinde Öğrenme Öğretme Süreci İle İlgili Öğrenci Görüşleri* International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 12/33, p. 35-48

Canbay, A. (2007). *Müzik Öğretmenlerinin İlköğretim Müzik Dersi Öğretim Programına Yaklaşımları Görüşleri* Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 2, Sayı 2

Miles, M, B., & Huberman, A. M. (2014). *Qualitative data analysis: An expanded Sourcebook.* SAGE Publications, Inc. 3. Baskı

Toraman, M. (2013) *Müzik Öğretmenlerinin İlköğretim Programında Yer Alan Müzik Dersine Yönelik Görüşleri Üzerine Nitel Bir Araştırma* Yüksek Lisans Tezi

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri,* Seçkin Yayıncılık. 10. Baskı.

Asdik Ağa'nın "Zülfüne Dil-Besteler, Zülf-ü Rerişanın Kadar" Ağır Aksak Hicaz Şarkısının Eser Kimliği Üzerinden Güfte e Makam Analizi

Poetry And Makam Analysıs of Asdik Ağa's Song Named Hicaz "Zülfüne Dil-Besteler, Zülf-ü Perişanın Kadar" On Composıtıon Informatıon

Doç. Yıldırım AKTAŞ

Afyon Kocatepe Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı

yldrmaktas@gmail.com

Beyza YETİM

Afyon Kocatepe Üniversitesi, Yüksek Lisans Öğrencisi

beyzayetim@gmail.com

Cenk TORUN

Afyon Kocatepe Üniversitesi, Yüksek Lisans Öğrencisi

cenktorun94@hotmail.com

Özet

Türk müziği repertuvarında yer alan eserler incelendiğinde her eserin kendine ait özel bir kimliği olduğu görülmektedir. Bu kimliğin alt başlıklarını oluşturan; eserin makamı, formu, güftesi, usülü, bestekârı ve güftekârı ile ilgili bilgiler, eserin bestelenmesinden icra edilmesine kadar olan süreci özetleyerek, özellikle de aktarımına önemli katkılar sağlamıştır. Bu çalışmada, güftesi divan şairi Fuzuli'ye, bestesi ise Asdik Ağa'ya ait olan "Zülfüne Dil Besteler Zülfü Perişanın Kadar" isimli Hicaz şarkının eser kimlik bilgileri üzerinden güfte makam analizi yapılmıştır. Çalışmada "Betimsel" yöntem bünyesindeki "Tarama" modelinden faydalanılmış, araştırmanın konusuna yönelik kullanılan yöntem ve modeller verilerin incelenmesinde kullanılmıştır. Araştırmanın evrenini "Asdik Ağa'ya ait sözlü eserler" oluştururken, örneklemini ise "Zülfüne Dil Besteler Zülfü Perişanın Kadar" isimli eserin kimliği ile güfte ve makamsal analizi oluşturmaktadır. Bu çalışma, üretim, eğitim ve icraya yönelik makam, güfte ve anlam ilişkisi bağlamında eseri incelemeyi amaçlar.

Anahtar Kelimeler: *Asdik Ağa, Hicaz Şarkı, Analiz, İnceleme.*

Abstract

When the works in the Turkish music repertoire are examined, it is seen that each work has its own unique identity. The subtitles of this identity are; The information about the mode, form, lyrics, method, composer and lyrics of the work, summarizing the process from the composition of the work to its performance, contributed especially to its transfer. In this study, the lyric mode analysis of the song "Zülfüne Dil Compositions Zülfü Perişanın Kadar", whose lyrics belong to the divan poet Fuzuli and the composition belongs to Asdik Ağa, was made through the identity information of the song. In the study, the "Scanning" model within the "Descriptive" method was used, and the methods and models used for the subject of the study were used to analyze the data. While the universe of the research is composed of "oral works belonging to Asdik Ağa", the sample is composed of the identity of the work named "Zülfüne Dil Besteler Zülfü Perişanın Kadar" and its lyric and modal analysis. This study aims to examine the work in the context of the relationship between mode, lyrics and meaning for production, education and performance.

Keywords: *Asdik Ağa's, Hicaz Song, Analysis.*

GİRİŞ

Müzik, insanlığın doğuşundan bu yana varlığını sürdüren bir sanat olup, duyguların, sesler vasıtasıyla ifade edildiği, "insana insanın eserinden bahseden, onun içinde bulunduğu durumu, işlenmemiş yaratıcılığının büyüklüğünü duymak ve duyurmak için kullandığı dolambaçlı bir yoldur" (Attali, 2014: 16). Zaman içinde toplumların kültürlerin oluşum süreçlerinde müziğin de büyük katkısı olmuş ve kültürleşmiş bir olgu halini almıştır. Tarihi 10.yüzyıla kadar uzanan Türk Müziği de zamanla evrimleşmiş, gelişmelere ayak uydurmuş, geçen 1000 yıllık süreçte üretim, eğitim ve icraya dayalı özellikleri ile mevcut müzik türleri içerisinde yerini almıştır.

Bu süreçte müzik ve edebiyat ciddi bir yakınlık içerisinde olmuş edebiyat ile ilgili tüm gelişmeler ve yenilikler bu müziğin formsal (tür) yapısına yansımıştır. Dolayısıyla bu yakınlaşmaların kuram ile birleşmesi neticesinde, eserlerin genel yapısı hakkındaki özellikler çoğalmış ve bu özelliklerin açıklanması/detaylandırılması kimlik ihtiyacını ortaya çıkarmıştır. Yaşamsal çerçevede canlı-cansız her varlığın kendine ait bir kimliği mevcuttur. Kimlik çoğu zaman maddi bir varlığın bir sıfatı olarak görülse de aslında bir proje ve bir koyutun ontolojik statüsüne sahiptir. Kimlik, istenen ve aranan şeyin "olan" şey üzerine yansıtılmasıdır veya kimlik, "olan"ın yetersizliği ve natamamlığının dolaylı bir biçimde onaylanmasıdır (Zygmunt, 2001: 114). Bu nedenle, her müzik eserinin icradan önce yapısal teknik olgunluğunun ifade edildiği, kimlik bilgilerin derinlemesine araştırılması zorunlu hale gelmiştir. Burada esas olan eseri meydana getiren, makam-form-usül-güfte-nazari yapı, bestekâr ve güftekâr bilgilerinin incelenen esere ait genel bulgular ile açıklanıp icraya hazır hale getirilmesini kapsamaktadır.

Bu çalışma, bestesi Asdik Ağa (Asadur Hamamcıyan), güftesi ise Divan edebiyatı şairlerinden Fuzûlî'ye ait olan "Zülfüne Dil Besteler Zülfü Perişanın Kadar" isimli Hicâz Ağır Aksak Şarkının kimlik bilgileri dikkate alınarak; güfte ve makamsal çözümlenesi üzerine yapılmıştır. Güfte Analizi üst başlığının altında; güftekar, güfte açıklaması, vezin ve kafiye-redif olarak çalışılmış olup, makamsal analiz üst başlığının devamında ise usül, makam ve nazari özellikler incelenmiştir.

Amaç

Burada yakın amaç eserin müzikal analizi ile ilgilidir. Müzikal analiz müziğin işleyişini öğrenmektir. Dinlemek, icra etmek, bestelemek ve dans bu işleyişin kapsamına girer. Bununla beraber müzikal analiz müzik parçası hakkında bilgi üretmektir (Sheehy, 2017, s. xii). Çalışmada, bu üretim ve bilgiler sunum aşamasındaki icracının hissiyatına pozitif katkılar sağlayabilecek şekilde incelenmiş ve planlanmıştır. Ayrıca Türk müziği eserlerinin zengin musiki çeşitliliğini mevcut eser vasıtasıyla gösterip, benzer çalışmalara örnek teşkil etmesi amaçlamaktadır.

Yöntem

Çalışmada verilerin toplanması ve verilerin çözümlenmesi, yorumlanması üzerinde durulmuştur. Tarama yönteminin kullanıldığı betimsel bir çalışmadır. Betimsel araştırmalar, olayı olduğu gibi araştırmaya ve var olan durumu belirlemeye çalışan araştırmalardır. Bu tür araştırmalarda ele alınan olaylar ve durumlar ayrıntılı bir şekilde araştırılmakta, daha önceki olaylar ve durumlar ve durumlarla ilişkisi incelenerek, "ne" oldukları betimlenmeye çalışılmaktadır (Karakaya, 2009: 59).

Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini Asdik Ağa'ya ait bestelenmiş sözlü eserler oluştururken Örneklemini ise "Zülfüne Dil Besteler Zülfü Perişanın Kadar" isimli Hicaz Ağır Aksak Şarkı oluşturmaktadır.

Araştırmanın Problemi

Araştırmanın problem cümlesi "Bestesi Asdik Ağa'ya ait Zülfüne Dil Besteler Zülfü Perişanın Kadar isimli Hicaz Ağır Aksak Şarkının kimliği nedir ve güfte-makam uyumu ve analizleri nasıldır?" oluşturmaktadır.

Eser Kimlik Tablosu

Eser ile ilgili kimlik bilgileri, Araştırmanın düzeni ve izlenilecek başlıklar hakkında fikir vermektedir.

Tablo 1. Eser Kimlik (Künye)Bilgileri Başlık ve Karşılıkları

ESER KİMLİK (Künye) BİLGİLERİ		
1.	ESER İSMİ	Zülfüne dil-besteler zülfü perişanım kadar
2.	MAKAMI	Hicaz
3.	FORMU (Tür-Biçim)	Şarkı
4.	USÛLÜ	9/4 Ağır Aksak
5.	BESTECİSİ	Asdik Ağa (Asadur Hamamcıyan)
6.	SÖZ YAZARI (Güftekâr)	Fuzuli (Mehmet Bin Süleyman)
7.	METRONOM (Hız)	♩=70-75
8.	TRT REPERTUVAR NO	11727

GÜFTE ANALİZİ

Eserlerin kimlik bilgileri doğrultusunda yapılan analizlerde güfte büyük önem taşımaktadır. Türk Müziğinin büyük çoğunluğunun sözlü eserlerden oluşması bu durumun önemini kanıtlar niteliktedir. Dolayısıyla güftenin önemini destekleyen bir unsurdur.

"Bilindiği üzere, genel anlamda müziğimiz çok büyük bir ölçüde güfteye, güftede ne anlatılmak istenildiğine önem veren sözlü bir müziktir. Türk Sanat Müziği şaheserlerinin güftelerinin hemen tamamını Divan Edebiyatı geleneğine, estetiğine, zevkine bağlı olarak yazılmış şiirler teşkil etmektedir. Bu noktada, Arapça ve Farsça'dan geçen kelimelere yeni anlamlar yükleyerek daha zengin ve ifade imkanı gelişmiş bir dile sahip oldukları ve bu dili şiirlerde başarıyla kullandıkları dikkatlerden uzak tutulmamalıdır" (Çıpan, 1998:12). Çalışılan eserin, öncelikle güftekârı hakkında bilgiler verilmiş, imâle, zihaf ve vasl (ulama) yapılmış olan kısımları incelenmiş ve gerekli işaretlerle gösterilmiş, ardından beyitler günümüz Türkçesine göre sadeleştirilmiş ancak şerh dediğimiz yorumlama yapılmamış, nihayetinde bilinmeyen kelimeler ve terkipler verilmiştir.

Söz Yazarı/Güftekârı Fuzuli (Mehmet Bin Süleyman) (1483-1556)

XVI. yüzyılda yalnız Âzeri Edebiyatı'nın en büyük şairi değil, bütün Türk Edebyatı'nın en tanınmış birkaç şairinden sayılan Fuzûlî'nin asıl adı Mehmed'dir. Molla Süleyman adında bir kişinin oğludur. Kaynaklarda adı Fuzûlî Mehmed b. Süleyman olarak geçer. Fuzûlî hakkında bilinenler çok azdır; doğduğu tarih ve yer kesin olarak belli değildir. Riyâzî, Tezkire'sinde "Çün hâk-i Kerbelâst Fuzûlî makâm-ı men" mısraı ile başlayan kıt'asına dayanarak Kerbelâ'da doğduğunu söyler. Müverrih Âlî, Künhü'l-ahbâr

adlı tarihinde Bağdad'lı olduğunu, Kınalızâde Hasan Çelebi ve Sâdıkî de Tezkire'lerinde Hille'li olduğunu söylerler. Leningrat külliyatını inceleyen ve Arapça Dîvân'ı hakkında yayınlarda bulunan Berthels ve daha sonra Kemal Edib Ünsel Fuzûlî'nin Hille'de doğmuş olduğuna dair inanılır deliller göstermişlerdir. Kaynaklarda ve kendi eserlerinde adı Fuzûlî-i Bağdâdî diye anılmıştır (İpekten, 1996). Karahan'da Fuzûlî'nin Kerbelâ'da doğduğunun öne sürmüştür. (Karahan, 1994). Ayrıca TRT Repertuvarında farklı usül ve makamlarla bestelenmiş 48 adet eseri bulunmaktadır.

Şarkı Formu

Türk müziğinin genel tanımlarına bakıldığında söz müziği olduğundan söz edilir. Bu müziğin ürünleri formsal olarak incelendiğinde ise çoğunluğunun şarkı olduğu görülmektedir. Şarkı, 4,5,6,8 mısralı kıt'aların bestelenmesinden meydana gelmiş bir formadır. Terennümüzdür. Ekseriyetle 10 zamanlı'ya kadar küçük usullerle ve nadiren de bazı büyük usullerle ölçülmüşlerdir. Beste, Ağır ve Yürük Semai'lerden üslûp ve gidiş bakımından çok farklıdırlar. Şarkıların üslûbu büyük formadaki eserlere göre daha hafiftir (Bazılarının başında veya arada bir "Of" terennümü yer alabilir). Şarkılar pek çok şekillerde kullanılmışlarsa da yapı bakımından en çok aşağıdaki şekil tutulmuştur. Esâsen, sözler de genellikle şarkı formundan alınmıştır (Özkan, 1984). Akdoğu'ya göre de; Sözel bir tür olduğu, on zamanlıya kadar usüllerin kullanıldığı küçük soluklu algılanabilir nitelikte eserlerdir (Akdoğu, 2003:276).

Şarkı formunun kendi terminolojisi içindeki yapısı şu şekilde ifade edilebilir.

1. Mısra A (Zemin) (Giriş)
2. Mısra B (Nakarat) (Ana fikir)
3. Mısra C (Miyân) (Gelişme)
4. Mısra B (Nakarat) (Sonuç Ana fikre Dönüş) (Hatipoğlu, 1996:9).

1. Hane "**Zemin**" adını alır. Bu hane esas makam dizisinin seslerinin gösterildiği bölüm olup, şarkılarda giriş bölümünü teşkil eder. …….**A**

2. Hane "**Nakarat**" adını alır. Bu kısımda genellikle yakın makam dizilerine geçkiler bulunur. Nakaratların bitiş kısmında adını taşıdığı makam dizisinin sesleri ile karar bulunur. **B**

3.Hane "**Miyân**" adını alır. Meyan'da esas makam dizilerinde dolaşıldığı kadar genellikle tiz perdelerde dolaşılır ve geçkiler yapılır. ……..**C**

4.Hane ise, ikinci satır melodisi ile dördüncü satırın okunmasından ibaret olup, "**Nakarat**" adını taşır. ……**B**

Bu düzen şarkı formunun ilk kullanılmaya başlandığı yıllarda en çok kullanılmış olan şekildir. Fakat yıllar geçtikçe bu düzenden uzaklaşılmaya ve yeni ve daha serbest bir kullanılımın yaygınlaştığı görülmektedir. Sadettin Kaynak'ın bazı eserleri ve günümüz dönemi eserleri buna örnek olarak gösterilebilir. Bu eserde ise Özkan'ın belirttiği düzen kullanılmıştır.

Zülfüne dil besteler zülf-ü perîşânın kadar **A**
Görmedim sayyâd-ı dil âlemde müjgânın kadar **B**
Ben değil görmüşmüdür çeşm-i felek ânın kadar **C**

Uğruna cânım fedâdır sev beni cânın kadar **C**
Merhamet kıl sevdiğim meftûnuna şânın kadar **B**

Kelimelerin Günümüz Türkçesi Karşılıkları

Zülüf: *Saç lülesi,* **Dil:** *Gönül, Kalp, Niyet,* **Perişan:** *Dağınık, karışık,* **Sayyâd:** *Avcı,* **Alem:** *Bütün cihan, Kâinat,* **Müjgan:** *Kirpik,* **Felek:** *Baht, Kader, Kâinat, Dünya,* **Meftun:** *Gönül vermiş, Tutkun, Vurgun,* **Şan:** *Şeref, Namus, Hal, Durum,* **Çeşm:** *göz, ayn, dide,* **Ânın:** *Onun*

Eserin Güftesinin Günümüz Türkçesiyle Açıklaması

"Ey sevgili; Senin dağınık olmuş saçlarının her bir teline gönlü takılan sayısız aşığın vardır, bu âlemde ben senin kirpiklerin kadar bir avcı gönül avcısı daha görmedim. Sadece ben değil aynı zamanda tüm kainât senin kirpiklerin kadar yaman bir avcı görmemiştir. Ey sevgili; benim canım senin aşkının yoluna feda olsun, bundan dolayı sende sev beni canın kadar. Senin aşıklık aleminde şanın pek büyüktür. Sen de bana, sana olan sevgim hürmetine şanın kadar merhamet eyle."

Divan edebiyatı şairleri beşeri aşk kavramını anlatmak için sevilende bulunan unsurları çeşitli benzetmeler kullanarak ifade etme yolunu tercih ettikleri görülmektedir. Bu kavramların en başında sevgilinin yüzü ile alakalı unsurlar gelmektedir. Çünkü yüz, aşığın sevgilide bakışlarının ilk isabet ettiği yeridir. Aşık ile maşuk arasındaki ateşin alevlendiği ilk an sevenin sevdiğine bakışlarını ilk defa isabet ettirdiği o andır. Görme hadisesi belki tesadüfi olabilir. Ama bakma eylemi aşığın görmeden sonraki kendi tercihidir ve ateşi harlayan asıl eylemde bu tercihte gizlidir. Zira bu hadiseden sonra ateşin tutuşmaya başlayacağı asıl yer aşığın gönlüdür. Bu konuya İskender Pala şu şekilde değinir:

"Sevgilinin yüzü mü; aşk yangınını alevlendiren ilk kıvılcımdır.

Âşığın kalbi mi, ilk bakıştan sonra suda titreyen bir mehtap. •Göz... Savaşı başlatan haberci.

Bakış... Elde olmayan kader; ilâhî kaza.

Ve aşk... Kalp ile göz arasında kutlu bir hadise. Çok sonraları kalp göze diyecektir ki,

"Beni bu onulmaz derde iten sensin. Safâyı sen sürdün, acıyı ben çektim. Nimet senin, zahmet benim oldu. Sen sevinirken, kaygılanan ben oldum. Bakışlarını arttırdıkça sen, dertlerimi çoğalttın benim. Zafere eren sen, hezimete uğrayan ben. Sen emirlerine itaat edilen hükümdar oldun, ben senin peşinde koşan tebaan. Sen emîr, ben esir. Melik iken memlûk (kul) ettin beni." Sonra devam eder:

— Ey göz! Sen ikisin, ben birim. İki kişinin bir ferde saldırıp onu öldürmesi zulüm değil de nedir?!..

Şimdi ağla o hâlde; ettiğin zulmün cezasını çek bakalım!..

Göz buna karşılık ayet-i kerime ile cevap verir: "Gerçek şu ki; gözler kör olmaz, ancak sinelerdeki kalpler kör olur" (Pala, 2005).

Sevgilinin gözleri, kaşları, kirpikleri, saçları, dudakları, gamzeleri, yanağı ve dişleri ile ilgili sayısız benzetmeler yapılmıştır. Bu durumun aynı zamanda kültürün dil çeşitliliğimizin de önemli bir göstergesi olduğu düşünülebilir.

Bu eserde sevgilinin saçları, her bir büklümünün ucunda bir aşığın gönlünün asılı olduğu birer çengele benzetilmektedir. Sevgilinin saçlarının perişanlığı, esen latif rüzgârların saçlarının dalgalandırmasıyla ilgilidir. Zira rüzgârda dalgalanan saçların ucundaki çengellere benzetilen kıvrımlara bakan her aşığın gönlünün takılması kaçınılmazdır.

Sevgilinin gözleri aşığın avlandığı en önemli unsurlardan bir tanesidir. Zira gözlerin üzerinde ki kirpikler bazen mızrağa benzemeleri sebebiyle bazen avcı, bazen de koruyucu olabilirler. Eğer avlanmak istenen bir aşık var ise, bu sefer kaşlar da yay görevi görerek ok'a dönüşen kirpikleri aşığın gönlüne saplaması kaçınılmazdır. Her sevgili bu özelliği ile aşık için cihanın en yaman avcısı olabilir.

Aşık çoğu zaman sevgiliye kavuşmayı Murad eder, hatta bu uğurda ömür tüketir. Aslında her aşığın en çok istediği şey, aşıklık kanununda şöyledir: "Sevgili aşığın onun için yandığını bilse yeter." Artık bundan sonrası sevgilinin lütfuna ve aşığın bahtına kalmış bir durumdur. Zira aşk mukadderdir ve kararı "Bezm-i Elest'te" verilmiştir.

a. Vezin Yapısı

Eserlerin vezin yapısının musiki ile ilişkili olduğu bilinmektedir. Tanrıkorur bunu şu şekilde ifade etmiştir. Klâsik Türk mûsıkîsi formları içinde bestelenmiş söz eserlerine şöyle bir göz gezdirmek dahi, bestelenmiş şiirlerin vezni ile bunların bestelenmesinde kullanılmış mûsikî usûlleri arasında dikkat çekici bir ilişkinin varlığı tâ Abdulkâdir Merâgi (1360-1435) zamanından beri bilinmiştir (Tanrıkorur, 1998: 78).

Zülfü**ne** dil **bes**teler zülf-ü perîşânın kadar 15

_ . . _/ _ . _ _ / . . _ _ /_ . _

Görmedim **say**yâd-ı dil â**lem**de müjgânın kadar 15

_ . _ _/ _ . _ _/_ . _ _/ _ . _

Ben değil gör**müş**müdür çeşm-i felek ânın kadar 15

_ . _ _/ _ . _ _/ . . _ _/_ . _

Uğru**na** câ**nım** fedâdır **sev** be**ni** cânın kadar 15

_ . . _ _ . _ _ _ . . _ _ . _

Merhamet kıl **sev**diğim mef**tû**nu**na** şânın kadar 15

_ . _ _/ _ . _ _/ _ . . _/ _ . _

Vezin kalıbı: fâ i lâ tün / fe i lâ tün / fe i lâ tün /fâ i lün.
4 4 4 3

Vezin kalıbı: fâ i lâ tün / fâ i lâ tün / fâ i lâ tün /fâ i lün. dür
4 4 4 3

Dolayısıyla

Zülfü**ne** dil /besteler zül/**f-ü** perîşâ/ nın kadar 15

_ . . _/ _ . _ _ / . . _ _ /_ . _

Görmedim say/yâd-ı dil â/ lemde müjgâ/nın kadar 15

_ . _ _/ _ . _ _/_ . _ _/ _ . _

Ben değil gör/müş müdür çeş /**m-i** felek ânın kadar 15

_ . _ _/ _ . _ _/ . . _ _/_ . _

Uğruna câ/ nım fedâdır /sev beni câ/ nın kadar 15

_ · · _ _ · _ _ _ · · _ _ · _

Merhamet kıl/ sevdiğim mef/ tûnuna şâ/ nın kadar 15

_ · _ _/ _ · _ _/ _ · · _/ _ · _

Zülfüne- zül/f-ü çeş /m-i- Uğruna - beni - mef/ tûnuna

(imale) (imale) (imale) (imale) (imale) (imale)

Yukarıda gösterilen yerlerde yapılan **imale**lerle kısa heceler uzatılıp kapatılmıştır.

2.6. Kafiye Redif

Zülfüne dil besteler zülf-ü perîşâ n**ın kadar**
Görmedim say yâd-ı dil âlemde müjgâ n**ın kadar**
Ben değil görmüşmüdür çeşm-i felek ân**ın kadar**
Uğruna canım fedadır sev beni cân**ın kadar**
Merhamet kıl sevdiğim meftununa şân**ın kadar**

Kafiye "**an**" kelimesinden redif ise "**ın kadar**" kelime grubundan meydana gelmiştir.

perişanın kadar **"-ın kadar" Redif**

Müjgânın kadar **"-ân" Kafiye**

ânın kadar

cânın kadar

şânın kadar

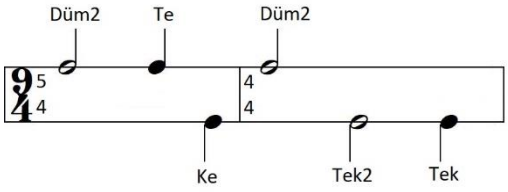
Güftesi
"**Fâ i lâ tün fâ i lâ tün fâ i lâ tün fâ i**" vezin kalıbıyla yazılmış olup, melodi cümleleriyle uyum içerisinde olarak prozodi hatası izlenmemiştir.

MAKAMSAL ANALİZ

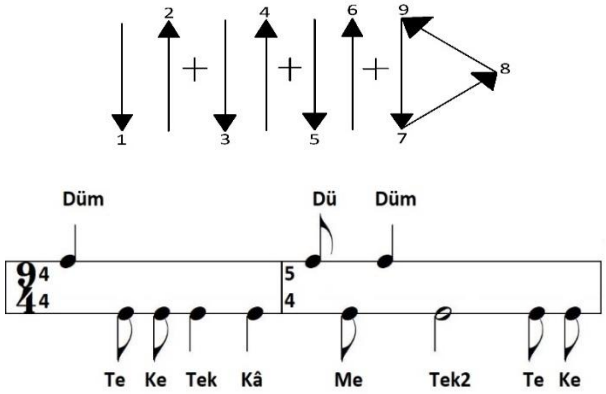
Ağır Aksak Usulü

9 zamanlıdır. Bir 4 zamanla bir 5 zamandan veya başka bir deyişle bir Sofyan ve bir Türk Aksağından meydana gelmiştir (4 + 5= 9). Aksak usulünün ikinci mertebesidir ve 9/4'luktur. Bu usulle ölçülmüş eserler 2 /4 'lük, (2,5) dörtlük veya 3/4'luk sukut ile başlarlar. Bu durum Ağır Aksağın özelliğidir. Böyle es ile başlayan eserin her ölçüsündeki nağme bir sonraki usulün 1. darbına kadar uzar. Bu bir bakıma eksik ölçü (Anakrus- Auftag) dır. Bununla beraber sukutla başlamayan eserler de vardır. Şarkılarda çok kullanılmıştır. Bundan başka İlahilerde, türkülerde, bazı ağır oyun havalarında kullanılmıştır. Bazı Ege türkülerinde 9/2 mertebe vardır, Darplarının kuvvetli ve zayıflığı aksak gibidir,

G- Vuruluşu:



H- Batı tarzı elle vuruluşu: Aksak usûlü gibi vurulabilirse de ağır bir usûl olduğu için parçalara ayırıp vurmak daha kolay olur. I- Kudümle velveleli vuruluşu (Özkan, 1984).



Hicaz Makamı

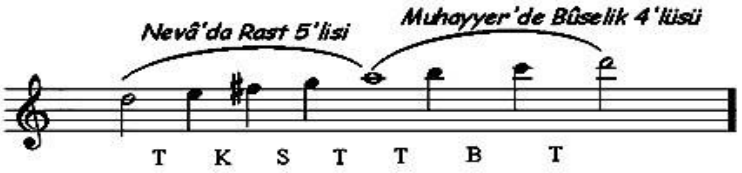
Durağı: Dügâh perdesidir. **Seyri:** İnici-çıkıcı, bazen de çıkıcı olarak kullanılmıştır. **Dizisi:** dügâh perdesindeki Hicaz dörtlüsü ile Nevâ perdesindeki rast dörtlüsünün birleşmesinden meydana gelmektedir. **Güçlüsü:** Nevâ perdesidir. **Donanımı:** Si için bakiye bemolü(dik kürdi), fa bakiye diyezi (evç) do için bakiye diyezi(nim hicaz) donanıma yazılır. **Perdelerin T.M.de ki isimleri:** Dügâh, Dik Kürdi, Nim Hicaz, Nevâ, Hüseyni, Eviç, Gerdaniye ve Muhayyerdir. **Yedeni:** 2.çizgideki sol Rast perdesidir.



Hicaz Makamı Dizisi

Dizinin Seyri: İnici-çıkıcıdır. Durak veya güçlü perdesi civarından seyre başlanır. Dizi seslerinde karışık dolaşıldıktan sonra güçlüsü olan neva perdesinde rast beşlisi kullanılarak yarım karar yapılır. Genişleme bölgeleri kullanılarak ve gerekli asma kararlar yapılarak dügâh perdesinde hicaz dörtlüsü sesleriyle tam karar verilir.

Makamın Genişlemesi: Hicaz makamı hem peste hem tizde genişleme yapmaktadır. Pestte yegâh perdesi üzerinde rast beşlisi ile tizde Muhayyer perdesi



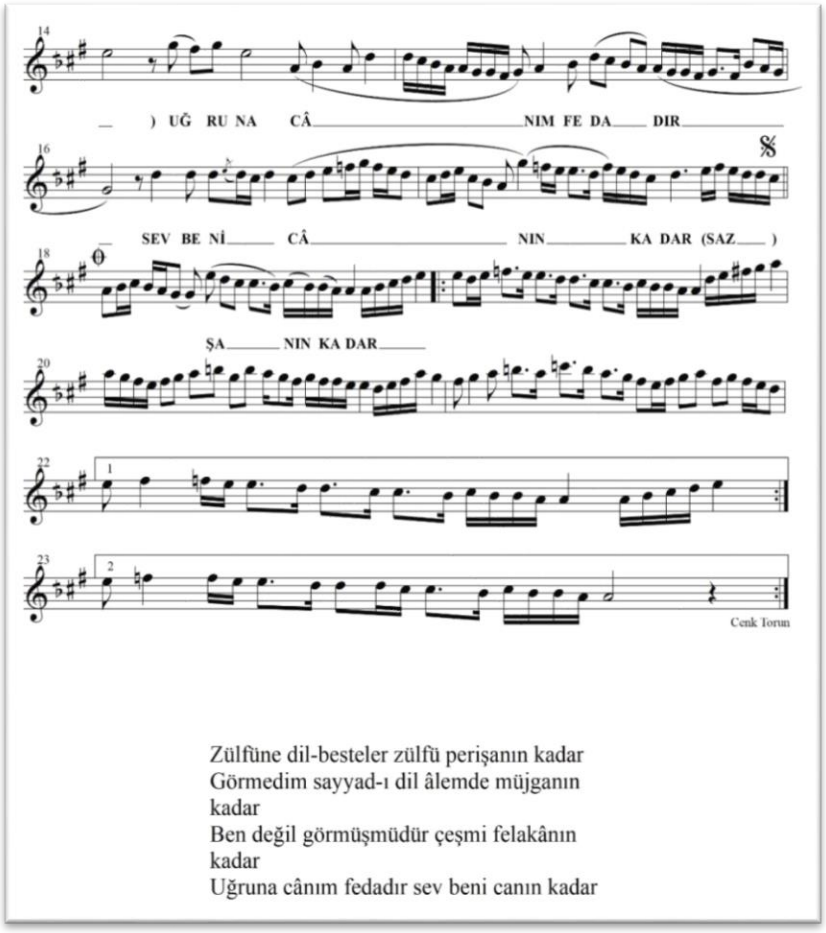
üzerinde Buselik dörtlüsü ile genişlemektedir (Kaçar, 2012). İrden'e göre de; Hicaz makamını "Hicâz Perde düzeninde nevâ perdesinden başlayıp kendi perdesi olan hicâz perdesini duyurduktan sonra segâh perdesini duyurup dügâh perdesine gelip orada karar verir. Rast perdesinden başlayıp dügâh, segâh, hicâz, ve nevâ perdelerini duyurduktan sonra aynı perdelerle geri dönüp dügâh perdesine gelip orada karar verdiğinde de Hicâz makamı olur. Asıl Hicâz makamı budur." şeklinde ifade etmiştir (İrden, 2020, s. 48).

Eserin Kuramsal Yapısı

Zülfüne Dil-besteler Zülfü Perişanım Kadar/ Hicaz Ağır Aksak Şarkı / Eserin Notası

Eserin melodik yapısı ve kullandığı seslere ilk bakışımızda, çoğu yerde Evç perdesi yerine Acem perdesinin kullanılmış olması eserin makamını ilk başta Hûmayun Makamı ile karıştırmamıza neden olabilir.





Nota1.

Tablo 2. *Perdelerin Kullanım Sıklığı Tablosu*

Perde İsmi	Yegâh	Hüseyni	Irak	Rast	Dügâh	Dik Kürdî	Nim Hicâz	Neva	Hüseyni	Acem (Mi#)	Acem	Evç	Gerdaniye	Muhayyer	Dik Sünbüle	Tiz Segâh	Tiz Bûselik	Tiz Cargâh
Kullanılan Adet	1	2	8	19	42	39	41	61	66	4	20	41	42	25	0	2	4	1

Tablo 2'de de görüleceği üzere Hüseyni perdesi, Makamın Güçlü perdesin olan Neva perdesinden fazla kullanılmış olsa da eserin seyir bünyesinde Neva perdesinde daha çok kalış yapılmış olduğu ve eserin Neva perdesini güçlü konumuna getirdiği görülür. Miyân bölümünde eser, Hüseyni perdesini güçlü tutmuş ve Evç perdesi yerine Acem perdesini kullanıp Hûmayun Makamına bir geçki yapmıştır. Sonuç olarak genele bakılacak olursa, Asdik Ağa eserde Hicaz Makamının melodik yapısını korumuş ve dolayısıyla eser Hicaz makamı olarak bestelenmiştir. Eser, bölümler halinde incelendiği zaman aşağıdaki sonuçlar ortaya çıkmaktadır.

Zemin Bölümü: Eser giriş ölçüsünde, bu usulde bestelenmiş eserlerin kalıplaşmış bir durumu olarak 2,5 vuruşluk bir es ile seyre giriş yapmış ve daha sonra Dügâh-Nîm Hicaz atlaması yaparak durak perdesine yönelmiştir.

Şekil 1.Zemin Giriş ***Şekil 2.***



(Şekil 2.) Durak perdesi olan Dügâh perdesinde küçük bir duraksama yapıp 2. ölçünün girişi ile pestleşmeye başlayıp Yegâh perdesindeki Râst çeşnisini belirtmiş ve devamında çıkıcı bir seyir hareketi gösterip durak perdesi olan Dügâh perdesine kadar gelmiştir.

Çıkıcı-inici seyir karakterine devam eden eser Neva perdesinde göstermiş olduğu küçük bir Buselik kalıştan sonra Hûmayun Makamı dizisiyle (Evç perdesi yerine Acem perdesi kullanılması) seyrine devam eder ve Zemin bölümünün sonuna kadar ulaşır ve bu bölümü noktalar.

Şekil 3.



Nakarat Bölümü: Nakarat bölümünün başında Evç perdesindeki küçük bir segâh geçkisi ve devamında Hüseynî perdesindeki küçük bir Nişabûr çeşnisi gösterilir. Daha sonra (Şekil 5.) nakarat bölümünün ilk ölçülerinde Neva perdesindeki Rast dörtlüsü seslerinde melodik bir yapı seyreder.

Şekil 4. Nakarat Giriş ***Şekil 5.***



Devamında iniş cazibesinden dolayı yine Hûmayun makamı dizisi kullanılmıştır (Evç perdesi yerine Acem perdesi).

Şekil 6.



Kimi yerde merdiven, kimi yerde sıralı biçimde seyreden melodiler kullanıldıktan sonra öncesinde 1. Sonrasında 2. Dolaba ve 2. Dolabın devamında Miyân bölümüne bağlanılmıştır.

Şekil 7.



Miyân Bölümü: Tiz durak Muhayyer perdesi civarı başlayan Miyân bölümünün ilk ölçüsünde Nevâ perdesinden başlayan bir Râst çeşnisi, bu ve devamındaki ölçüde çokça duyulur. Sonraki (Şekil 9.) ölçüde Tiz Segâh perdesinden pest bölgelere doğru inilirken Evç perdesinde bir Segâh çeşnisi görülür.

Şekil 8. Miyan Giriş



Şekil 9.



Devamındaki ölçünün başında da rastladığımız bu çeşni, tiz seyirlerden pest bölgelere doğru gösterilen seyir hareketi sonrası Râst çeşnisine dönüşür.

Şekil 10.



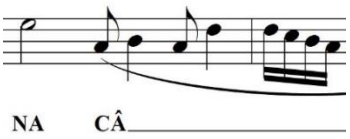
Sonrasındaki ölçülerde eser, seyir hareketleriyle tekrar tiz bölgelere çıkar ve inişte Hüseynî perdesinde bir Uşşak çeşnisi gösterir (Uzzal) ve Miyân bölümü sona erer

Şekil 11..



Devam eden melodik seyrin başında ise Hüseynî perdesindeki Uşşak çeşnisi (Uzzal) kısa bir duyuruluştan sonra atlama sesler kullanılarak yerini yerindeki Hicaz 4'lüsü seslerine bırakır. Güçlü perdesinden başlayıp (Şekil 13.) bir iniş seyri gösteren eser, Yeden perdesi olan Râst perdesinde küçük bir kalış yapar, bu kalış aynı zamanda yerinde Nikrîz'li bir kalıştır.

Şekil 12.



Şekil 13.



Takiben; (Şekil 14.) ise Hûmayun makamı dizisine geçilir (Evç perdesi yerine Acem perdesi kullanılmak suretiyle) ve melodik seyri ile eser kendini Nakarat bölümüne bağlar.

Şekil 14.



SONUÇ

Türk müziği dağarında var olan birçok eser, bestelenişten icrasına kadar olan süreçte geleneğe nispeten bağlı, temel kurallara sadık kalınarak üretilmişlerdir. Özellikle köşe taşı diye tabir edilen saygın ve kabul görmüş bestekârların eserleri incelendiğinde; sistematik bir düzenin olduğu anlaşılmaktadır. Bu eserler kendi içinde bir bütün olarak, kimlik bilgilerine dayalı alt başlıklar halinde sınıflandırıldığında üretilen bilgilerin temsilinde, yorumlanmasının farklı bir ruhaniyet ve hissiyat ile gerçekleştiği, dolayısıyla aktarımının daha anlaşılır ve kalıcı olduğu sonucu önemlidir. Mevcut aksiyonda, musikinin temel kuralları çerçevesinde; Edebiyatın (güfte/söz) süsleyici ve tamamlayıcı etkisinin dikkate alınarak yapılan çözümlemelerden daha sağlıklı sonuçlar elde edildiği anlaşılmıştır. Çalışmada dikkat çeken diğer bir üretim ise eserdeki perde kullanım düzeninde bestekârın Hüseyni perdesini güçlü olan Neva'dan daha çok tercih etmesi durumudur. Ayrıca, güfte vezinli olup, melodi ve cümleler uyum içerisinde görünmüş prozodik bir hataya tesadüf edilmemiştir. Her bestekârın veya bir şairin elbette ki amacı, ortaya koyulan eserin duygu ve düşüncelere ortaklık etmesidir. Bazen melodi ön planda tutulması amaçlanırken bazen sözler melodinin önüne geçebilmektedir. Türkçe olmayan besteler melodik olarak daha anlaşılır olabilirken, Türkçe olarak kaleme alınmış eserlerde gufteler esere hâkim olabilmektedir. Ama elbette ki güfte ve melodi uyumu her zaman bir bütündür. Bu eserde de güfte ve melodi, makam sentezinin birlikte değerlendirildiği, bestekâr Asdik Ağanın sözü edilen uyumunda bir bestekâr olduğu ulaşılan diğer sonuçlar arasındadır.

KAYNAKÇA

Ak, A. Ş. (2014). "Türk Mûsikîsi Tarihi", Kültür Bakanlığı Yayıncılık, Ankara.

Akdoğu, O. (2003). "Türk Müziğin'de Türler ve Biçimler", Meta Basım, İzmir.

Attali, J. (2014). Gürültüden Müziğe. (Çev. G.G. Türkmen). Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Çıpan, M. (1999). "Güfte İncelemesi I" Selçuk Üniversitesi Basımevi, Konya

Hatipoğlu, A. (1996). "Form Bilgisi I" Ders Notları, Selçuk Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Konya

İpekten, H. (1996). "Fuzuli Hayatı - Sanatı - Eserleri", Akçağ Yayınları, Ankara.

İrden, S. (2020). "Türk Musikisinde Düzen Perde Makam Terkib Uygulamaları", Eğitim Yayınevi, Konya.

Kaçar, G. Y. (2012). "Türk Mûsikîsi Rehberi" (84-85 b.). Maya Akademi Dağıtım Eğitim Danışmanlık, Ankara.

Karahan, A. (1995). "Fuzuli Muhiti, Hayatı ve Şahsiyeti", Kültür Bakanlığı, Ankara.

Karakaya, İ. (2009). "Bilimsel Araştırma Yöntemleri". Bilimsel Araştırma Yöntemleri, Anı Yayıncılık, Ankara.

Özer, A. (2015). "Sözleri Cahit Sıtkı Tarancı'ya Ait TRT Repertuarında Yer Alan Eserlerin Makam ve Güfte Aanalizi" Yüksek Lisans Tezi. Erzurum.

Özkan, İ. H. (1984). Türk Mûsıkîsi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri (16. b.). Ötüken Neşriyat, İstanbul

Pala, İ. (2005). "Kitâb-ı Aşk", Alfa Yayınları, İstanbul.

Sheehy, A. A. (2017), "Ondokuzuncu Yüzyıl Almanya'sında Benliğin Bir Pratiği Olarak Müzik Analizi", Chicago Üniversitesi, Beşeri Bilimler Fakültesi, Felsefe Bölümü Müzik Departmanı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Chicago, Illinois.

Tanrıkorur, C. (1998). Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler, Ötügen Yayınları, İstanbul.

Zygmunt B., (2001). "Parçalanmış Hayat", çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, 2001, s. 112., İstanbul.

Asdik Ağa'nın "Zülfüne-Dil Besteler, Zülf-ü Perişanın Kadar" Hicaz Şarkısının Devlet Korusu Arşivndeki Versiyonlarının Teknik Analizi

Astik Ağa's (Zülfüne-Dil Besteler, Zülf-ü Perişanın Kadar) Technical Analysis of Versions of Hicaz Song in The State Chorus Archive

Doç. Yıldırım AKTAŞ

Afyon Kocatepe Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı

yldrmaktas@gmail.com

İsmail ÇELİKEL

Afyon Kocatepe Üniversitesi, Yüksek Lisans Öğrencisi

muzsander@gmail.com

Özet

Türk Müziği Repertuvarının büyük bir bölümünü sözlü eserler oluşturmaktadır. Bu eserlerin günümüze kadar ulaşması sürecinde; icra, yazım, kişisel müdahale ve diğer farklı nedenlerden dolayı doğru aktarımının mümkün olmayışı, diğer versiyonlarının (sürüm) ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu versiyonlar icrada, eğitimde ve aktarımda karışıklıklar yaratmış, eserin ilk şeklinden uzaklaşılmıştır. Bu çalışma; Ermeni asıllı bestekâr Asdik Ağa'nın (Asadur Hamamciyan) Kültür Bakanlığı Devlet Korosunda bulunan "Zülfüne Dilbesteler zülf-i perîşânın kadar" dizeleriyle başlayan Ağır Aksak Hicaz Şarkısının versiyonlarını tespit etmek, farklılıklarını ortaya çıkarmak, mukayese etmek, eserin asıl haline ve makamsal yapısına pozitif/negatif etkilerini bularak doğru olan şeklini yansıtmak amaçlanmıştır. Bu tespit çalışması; Türk Müziği Kudemalarının "geçmişten gelen eserlerin aslının korunarak, gelecek kuşaklara doğru aktarmak" düşüncesinden yola çıkarak yapılmıştır. Örnek teşkil etmesi ve alana katkı sağlaması açısından önemlidir.

Anahtar Kelimeler: *Asdik Ağa, Hicaz Şarkı, Versiyon Farklılıkları, Analiz.*

Abstract

A large part of the Turkish Music Repertoire consists of oral works. In the process of these works reaching today; The inability to transfer it correctly due to execution, spelling, personal intervention and other different reasons led to the emergence of other versions (versions). These versions created confusion in execution, education and transference, and the original form of the work was abandoned. This work; The Armenian origin composer Asdik Ağa (Asadur Hamamciyan) started with the lines "Zülfına language-compositions as zülf-i perîşân" in the State Choir of the Ministry of Culture, to identify the versions of Ağır Aksak Hicaz Song, to reveal its differences, to compare it It is aimed to reflect the correct form by finding its positive / negative effects. This determination study; It is based on the idea of Turkish Music Kudemas "preserving the original works of the past and transferring them to future generations". It is important in terms of setting an example and contributing to the field.

Keywords: *Asdik Ağa, Hicaz Song, Version Differences, Analysis.*

GİRİŞ

Türk müziğinin tarihsel süreç içerisindeki öğretim ve aktarımı bütünüyle meşk denilen ve usta çırak ilişkisine dayanan bir sistemle gerçekleşmiştir ve hafızanın önemi büyüktür (Behar, 2012:11). Tarihsel ve kültürel açıdan önem arz eden, geçmişten günümüze kadar usta çırak ilişkisine bağlı olarak hafızaya dayalı bir eğitimle günümüze ulaşmış müzik eserlerinin, aslının korunarak gelecek nesillere orijinal hali ile aktarılması müzik sanatının geleceği açısından oldukça önemlidir. Nota yazısının sıklıkla

kullanılmaya başlanılmasına kadar geçen süre içinde eserler, icracıların tarzlarına ve eserler üzerindeki tasarruflarına göre şekillenmiş; böylece icracıların hafızalarındaki eserlere ekledikleri / çıkardıkları / değiştirdikleri 2 melodik ve ritmik örgenler, müzisyen kuşaklar arasında kurulan adeta gizli bir bağ ile sonraki kuşaklara aktarılmaya başlanmıştır. Eserler üzerinde icracıların kişisel tasarrufları bazı müzik bilimcilerce eserlerin çiçeklendirilmesi suretiyle bozulması olarak yorumlansa da, daha ziyade icracılar arasında bir icracılık ustalığı olarak, sanatlarındaki yetkinliğin bir göstergesi olarak kabul edilmiştir. Bu noktadan hareketle; Türk makam müziği nota repertuarında bir eserin farklı icra kanallarından geçerken büründüğü şekillere nazaran birden fazla farklı biçimde yazıya geçirilmiş varyantlarına rast gelmek ve bu tür farklı yazılımlar yüzünden "eserin aslı budur" tartışmalarına tanık olmak, olağan bir görünüm arz etmeğe başlamıştır (Özbilen, 2007:2). Günümüzde sözü edilen versiyon (sürüm) farklılıklarının bir çok nedeni olmakla birlikte eser üzerinde yapılan kişisel müdahalelerin zamanla kaosa dönüştüğü, bu eserlerin çözümlendiğinde, seslendirildiğinde ya da kendi sürümleri ile kıyaslandığında içinden çıkılmaz karmaşık bir hal aldığı görülmekte ayrıca eserin asıl halinden uzaklaşılmasına ve müzikal kayba neden olduğu görülmektedir. Bu bilgilerin temsilinde çalışmanın sondaj ve rastgele seçilen , "Asdik Ağa'nın (Asadur Hamamciyan) *Zzülfüne-dil besteler, zülf-ü perişanın kadar…"* Ağır Aksak Hicaz şarkısı; Repertuvardaki eserlerin durumuna atıf, benzer çalışmalara kaynak teşkil etmesi ve yeni eş eserlerin tespit edilip disiplin altına alınması açısından önemlidir. Konu ile ilgili kullanılan Variyant, Versiyon, Sürüm, ifadeleri TDK na göre Variant/Varyasyon, Fransızca bir kelime olup, isim olarak, *"Değişik biçim / Varyate", "Sürüm"* olarak tanımlanmıştır. Yine, TDK'na göre müzik bilimi İçerisindeki tanımı ise *"Çeşitleme"* olarak gösterilmiştir. Çalışmada; TRT Nota arşivi, Devlet Korosu Nota Arşivi, Özel arşivler ve çevrimiçi nota arşivlerinden istifade edilmiş ayrıca mevcut kaynaklar taranmış, eserler karşılaştırılmış ve sürüm farklılıklarına neden olan durumlar açıklanmıştır.

Araştırmanın Amacı

Türk müziği repertuvarında yer alan bazı eserler zaman içerisinde, farklı nedenlerden dolayı değişime uğramış, birçok varyantı ortaya çıkmıştır. Bu araştırmanın ana konusunu teşkil eden eserin varyantlarının tespit edilip, bunlar üzerinde kıyaslama ve farklılıkların neler olduğu, makam ve güfte durumlarındaki farklılıkların alana olan negatif ve pozitif etkilerinin ortaya konulması amaçlanmıştır.

Araştırmanın Önemi

Çalışma, Asdik Ağa'nın söz konusu eserinde, günümüze ulaşmış farklı varyantlarının Türk Müziğine katkısı veya negatif etkilerinin tespit edilmesi ve bu alanda özgün bir çalışma olmasından dolayı önemlidir.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma, Asdik Ağa'nın söz konusu hicaz şarkısının, bulunabilen nota versiyonları, Devlet koroları ve Kültür bakanlığı korolarının icra biçimleri ile sınırlıdır.

Problem Cümlesi

Problem cümlesi, "Asdik ağa'nın (Asadur Hamamciyan) *"zülfüne-dil besteler, zülf-ü perişanın kadar"* ağır aksak hicaz şarkısının versiyon farklılıkları ve Türk Müziğine etkileri nelerdir?" olarak tanımlanmıştır.

ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Araştırma, kaynak tarama yönteminin kullanıldığı betimsel bir çalışmadır. Ulaşılabilen varyantlar taranarak ve karşılaştırılarak sonuca ulaşılmıştır.

Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, içerik, yöntem ve amaç bakımından *"ilişkisel tarama modeli"* ne uygun olarak yapılmıştır. İlişkisel tarama modeli; iki veya daha çok değişken arasında birlikte değişim varlığını veya derecesini belirlemeyi amaçlar (Karasar, 2015:269).

Evren ve Örneklem

Evren çok kapsamlı ve içerikli bir kavram olduğundan, araştırmacılar, onu araştırma evreni ve çalışma evreni şeklinde ayrı bir sınıflamaya tabi tutma gereğini duymuşlardır. Genel evren ya da kuramsal evren olarak da adlandırılan araştırma evreni, araştırma sonuçlarının kuramsal olarak genelleyebileceği evreni ifade etmek için kullanılmaktadır (Arseven, 2001). Evrende yapılan incelemeler çok geniş kapsamlı, maliyetli, aşırı uzun zaman kaybına neden olmaktadır. Bu nedenle araştırmanın evrenini daha da sınırlandırmak için araştırmanın örneklemi çıkarılır. Örneklem ise; Araştırma evreni içerisinden amaca uygun herhangi bir yöntemle seçilen ve evreni temsil yeteneğine sahip birimler veya elemanlar kümesine denir. Evren içerisinden evreni temsil eden birimleri seçme (örnek alma) işlemine ise örnekleme denir (Ural, 2011: 23). Bu çalışmada araştırmanın evreni, Asdik Ağa'nın "Zülfüne-dil besteler, zülf-ü perişanın kadar" isimli Ağır Aksak Hicaz eseri ile sınırlı olup araştırmanın örneklemi ise söz konusu eserin Devlet Koroları ve Kültür Bakanlığı Koroları tarafından seslendirilen varyant farkları ve günümüze kadar yazılmış notalarının birbirleri arasındaki farkları ile sınırlıdır.

ASDİK AĞA (ASADUR HAMACİYAN)

Asdik Ağa, parlak eserleriyle tanınmış bestekârlarımızdandır. Bestelerinde sanat hüviyetini pek bariz surette anlatan bir hususiyet vardır. Zamanında bütün musiki mahfilinde hürmet ve takdir görmüştür. Ermeni asıllı Türk bestecidir. Asıl adı Asadur Hamamciyandır. 1858 de İstanbul'da Ortaköy'de doğmuştur. Müziği tiyatro oyuncusu olan dayısından öğrenmiştir (Sözer, 1996:52). Yaşı ilerledikçe musikiye olan meyil ve muhabbeti de büyümüş, tanınmış hocalardan eserler geçerek gittikçe tekâmül eylemiş ve Türk müziğinin esasını teşkil eden eserleri öğrenmiştir. Geniş bir repertuvara sahip olan Asdik Ağa, bir faslı idare eylediği zaman kendisine refakat eden hanende ve sazendeler böyle bir üstad ile beraber okumak ve çalmaktan şeref duyduklarını her vesilede dile getirmişlerdir. Devrinin en kuvvetli notacısı olduğu için Mısırlı Prens Halim Paşaya ait kolleksiyonu hazırlamak ve yazmak suretiyle kendinden sonrakilere birer sağlam vesika teşkil edecek eserlerin tesbitini temin eylemiştir (Ulunay, 1959: 14). 2 Beste ile 2 Saz Semai ve 35'e yakın şarkı bestelemiştir. Eserlerinde Hacı Arif Bey etkisi sezilir. Muhayyerkürdi Peşrev'i ile "Hançer-i ebrusu saplandı dile" dizesiyle başlayan şarkısı en bilinen yapıtları arasındadır. 1913 yılında İstanbul'da ölmüştür (Sözer, 1996:52).

FUZULİ

Asıl adının Mehmed, babasının adının Süleyman olduğu bilinmekle beraber hangi tarihte ve nerede doğduğu hakkında kesin bilgi yoktur. Mevcut kaynaklar onun Bağdat civarında, bazı doğduğunu kaydederse de belli bir yer üzerinde birleşemezler. Özellikle Türkçe ve Farsça divanlarının mukaddimelerinde yer alan ifadelerle bir kısım şiirleri dikkate alınarak Kerbelâ'da doğmuş olacağının gerçeğe daha yakın bulunduğu söylenebilir. Fuzûlî'nin doğum yılı olarak gösterilen tarihler de doğum yeri gibi birbirinden farklıdır. Tahmini 1480 yılında doğdu öne sürülmektedir. Türkmenlerin

Bayat boyundandır. Şairin mahlası olan Fuzûlî kelimesi, "yüce, üstün, erdemli" anlamına gelmektedir. İlk bilgileri babasından almıştır. Şiirlerindeki izlerden, ilk edebî zevkini Âzerî edebiyatının ünlü ismi Habîbî'den aldığı tahmin edilmektedir. Arapça ve Farsça'yı kusursuz eser yazabilecek ve şiir söyleyebilecek derecede öğrenmiştir. Hayatı Kerbelâ, Hille, Necef ve Bağdat'ta geçmiştir. Fuzûlî 963'te (1556) Bağdatdaki veba salgını sırasında vefat etmiştir. "Ölüm yeri Kerbelâ'dır. Fuzûlî'ye göre şiir insanı yücelten ilâhî bir lutuftur. Fuzûlî'yi Türk edebiyatının en büyük simalarından biri yapan husus samimiyeti, coşkunluğu, sadeliği, duyarlılığı ve ifade kudretidir. Fuzûlî eserlerinde aşkı, ıstırabı, dünyevî zevk ve zenginliklerin boşluğunu ve hiç kimsenin pençesinden kurtulamayacağı ölüm düşüncesini olağan üstü bir lirizm ve sanat gücüyle ifade etmiştir. Şiirlerini Arapça, Farsça ve Türkçe olmak üzere üç dilde yazmıştır. Şiir dili olarak Türkçe'ye son derece hâkimdir (Karahan, 1995:15).

Fuzûlî'nin tam bir mürettep divan teşkil eden Türkçe şiirlerinde kullandığı vezinler, genel olarak devrinde kullanılan vezinlerin ortalamasına uygun olup herhangi bir özellik göstermez. İmâle ve zihaf gibi aruz ârızaları, daha sonraki büyük divan şairlerinde de görülebilecek asgari bir seviyededir. Bu bakımdan Fuzûlî, Türkçe'nin aruza intibak etme sürecinde de önemli merhalelerden biridir. Fuzûlî'nin şiirlerindeki sadelik ve yalınlık ilk bakışta kolay anlaşılır olmasındandır.

Kendi zamanından başlayarak hem divan hem de halk şairleri tarafından beğenilmiş ve sevilmiştir. Türkçe, Farsça ve Arapça olmak üzere üç dilde eserler bırakan kıymetli şair ve düşünürün eserleri şu şekildedir; Divan, Beng ü Bade, Leyla ile Mecnun, Risale-i Muammeyat, Kırk Hadis, Su kasidesi, Hz. Ali Divanı, Hadikatü's-Süeda, Mektuplar, Enis'ül-Kalb, Heft Cam (sâkinâme), Resale-e Muammeyat, Sehhat o Ma'ruz (Sehhat o Ma'ruz, Sıhhat u Maraz) (tıp bilgileri), Rind ü Zahid (Rend va Zâhed), Risale-i Muamma, Matlau'l-itikaddır (Gölpınarlı, 2000).

1. ESER KİMLİK BİLGİLERİ

Tablo 1.

Eser Adı	Zülfüne-dil besteler, zülf-ü perişanın kadar
TRT Repertuvar No	11722
Makam	Hicaz
Usül	Ağır Aksak
Bestekâr/Güftekâr	Asdik Ağa (Asadur Hamamcıyan), Fuzûli
Formu	Şarkı
Aruz Vezni	Fâ'ilâtün / fâ'ilâtün / fâ'ilâtün / fâ'ilün

2. GÜFTE İNCELEMESİ (GÜFTE)

Zülfüne dil besteler zülf-ü perîşânın kadar
Görmedim sayyâd-ı dil âlemde müjgânın kadar
Ben değil görmüşmüdür çeşm-i felek ânın kadar
Uğruna cânım fedâdır sev beni cânın kadar
Merhamet kıl sevdiğim meftûnuna şânın kadar

2.1. Bilinmeyen Kelimeler ve Anlamları

Tablo 2.

KELİME	ANLAMI	KÖKENİ
Zülüf	Saç	Farsça
Dil	Gönül	Farsça
Zülf-ü Perişân	Perişan Saçlar	Farsça

Sayyâd-ı Dil	Gönül Avcısı	Farsça
Müjgân	Kirpik	Farsça
Çeşm	Göz	Farsça
An	Şimdiki Zaman	Farsça
Meftûn	Aşık	Arapça
Şân	Hal, Durum, Rütbe	Arapça

2.2. Aruz ve Hece Vezni

*2.2.1. **Aruz***

Tablo 3.

(1)	Zülfüne dil besteler zülf-ü perîşânın kadar														
Heceleme	Zül	fü	ne	dil	bes	te	ler	zül	fü	pe	rî	şâ	nın	ka	dar
Hece tipi	–	•	•	–	–	•	–	–	•	•	–	–	–	•	–
Uyarlama	Zül	fü	nê	dil	bes	te	ler	zül	fü	pe	rî	şâ	nın	ka	dar
Hece tipi	–	•	–	–	–	•	–	–	•	•	–	–	–	•	–
Hece Yapisi	cvc	cv	cV	cvc	cvc	cv	cvc	cvc	cv	cv	cV	cV	cvc	cv	cvc
Sanat & Kusur			l												
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Vezin	Fâ'ilâtün / fâ'ilâtün / fe'ilâtün / fâ'ilün														

(2)	Görmedim sayyâd-ı dil âlemde müjgânın kadar														
Heceleme	Gör	me	dim	say	yâ	dı	dil	â	lem	de	müj	gâ	nın	ka	dar
Hece tipi	–	•	–	–	–	•	–	–	–	•	–	–	–	•	–
Uyarlama	Gör	me	dim	say	yâ	dı	dil	â	lem	de	müj	gâ	nın	ka	dar
Hece tipi	–	•	–	–	–	•	–	–	–	•	–	–	–	•	–
Hece Yapisi	cvc	cv	cvc	cvc	cV	cv	cvc	V	cvc	cv	cvc	cV	cvc	cv	cvc
Sanat & Kusur															
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Vezin	Fâ'ilâtün / fâ'ilâtün / fâ'ilâtün / fâ'ilün														

(3)	Ben değil görmüşmüdür çeşm-i felek ânın kadar														
Heceleme	Ben	de	ğil	gör	müş	mü	dür	çeş	mi	fe	lek	â	nın	ka	dar
Hece tipi	–	•	–	–	–	•	–	–	•	•	–	–	–	•	–
Uyarlama	Ben	de	ğil	gör	müş	mü	dür	çeş	mi	fe	lek	â	nın	ka	dar
Hece tipi	–	•	–	–	–	•	–	–	•	•	–	–	–	•	–
Hece Yapisi	cvc	cv	cvc	cvc	cvc	cv	cvc	cvc	cv	cv	cvc	V	cvc	cv	cvc
Sanat & Kusur															
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Vezin	Fâ'ilâtün / fâ'ilâtün / fe'ilâtün / fâ'ilün														

Vezin	Fâ'ilâtün / fâ'ilâtün / fe'ilâtün / fâ'ilün														
(4)	Uğruna cânım fedâdır sev beni cânın kadar														
Heceleme	Uğ	ru	na	câ	nım	fe	dâ	dır	sev	be	ni	câ	nın	ka	dar
Hece tipi	–	•	•	–	–	•	–	–	–	•	•	–	–	•	–
Uyarlama	Uğ	ru	nâ	câ	nım	fe	dâ	dır	sev	be	nî	câ	nın	ka	dar
Hece tipi	–	•	–	–	–	•	–	–	–	•	–	–	–	•	–
Hece Yapisi	vc	cv	cV	cV	cvc	cv	cV	cvc	cvc	cv	cV	cV	cvc	cv	cvc
Sanat & Kusur			l								l				
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Vezin	Fâ'ilâtün / fâ'ilâtün / fâ'ilâtün / fâ'ilün														

(5)	Merhamet kıl sevdiğim meftûnuna şânın kadar														
Heceleme	Mer	ha	met	kıl	sev	di	ğim	mef	tû	nu	na	şâ	nın	ka	dar
Hece tipi	–	•	–	–	–	•	–	–	–	•	•	–	–	•	–
Uyarlama	Mer	ha	met	kıl	sev	di	ğim	mef	tû	nu	nâ	şâ	nın	ka	dar
Hece tipi	–	•	–	–	–	•	–	–	–	•	–	–	–	•	–
Hece Yapisi	cvc	cv	cvc	cvc	cvc	cv	cvc	cvc	cV	cv	cV	cV	cvc	cv	cvc
Sanat & Kusur											I				
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Vezin	Fâ'ilâtün / fâ'ilâtün / fâ'ilâtün / fâ'ilün														

Yukarıdaki tablolarda her mısranın ayrı ayrı vezin ölçüleri hesaplanmıştır. Şiir'in vezni; *"Fâ'ilâtün / fâ'ilâtün / fâ'ilâtün / fâ'ilün"* olarak 15 li hece kalıbına uygundur.

2.2.2. ***Hece Ölçüsü***

Şiir 5 mısradan oluşmaktadır. Ölçüsü 15'li hece ölçüsüdür.

Tablo 4.

1. MISRA	(15'li hece ölçüsü) Bu mısranın hece kalıbı yoktur.
2. MISRA	(15'li hece ölçüsü) Bu mısranın hece kalıbı yoktur.
3. MISRA	(15'li hece ölçüsü) Bu mısranın hece kalıbı yoktur.
4. MISRA	(15'li hece ölçüsü) Bu mısranın hece kalıbı yoktur.
5. MISRA	(15'li hece ölçüsü) Bu mısranın hece kalıbı yoktur.

3. ARŞİVLERDE BULUNAN NOTA ÖRNEKLERİ

Çalışmanın konusunu teşkil eden Hicaz Şarkı için net bir versiyon sayısı söylemek oldukça zordur. Günümüze kadar ulaşmış kişisel ve kurum arşivlerinde tesadüf edilen 16 (onaltı) adet, el yazması ve bilgisayar yazması nota örneği mevcuttur. Bu örnekler aşağıda liste halinde verilmiştir.

Tablo 5.

İSİM	ARŞİV	MAHİYETİ	KÖKEN	ARŞİV NO
NOTA 1	Cüneyt KOSAL Arşivi TDV İslam Kütüphanesi	El Yazması (C.KOSAL)	Türkçe	
NOTA 2	Cüneyt KOSAL Arşivi TDV İslam Kütüphanesi	El Yazması (Çadar)	Osmanlıca	
NOTA 3	Cüneyt KOSAL Arşivi TDV İslam Kütüphanesi	El Yazması	Osmanlıca	
NOTA 4	Cüneyt KOSAL Arşivi TDV İslam Kütüphanesi	El Yazması	Osmanlıca	
NOTA 5	Cüneyt KOSAL Arşivi TDV İslam Kütüphanesi	El Yazması (K.G)	Türkçe	
NOTA 6	Cüneyt KOSAL Arşivi TDV İslam Kütüphanesi	El Yazması (Ziya)	Türkçe	
NOTA 7	Cüneyt KOSAL Arşivi TDV İslam Kütüphanesi	Elyazması (C.KOSAL)	Türkçe	
NOTA 8	Cüneyt KOSAL Arşivi TDV İslam Kütüphanesi	El Yazması	Osmanlıca	D-15/67-2
NOTA 9	Cüneyt KOSAL Arşivi TDV İslam Kütüphanesi	El Yazması	Osmanlıca	D-16/21-2
NOTA 10	Cüneyt KOSAL Arşivi TDV İslam Kütüphanesi	El Yazması	Osmanlıca	D-57-II/46-1,2
NOTA 11	Cüneyt KOSAL Arşivi TDV İslam Kütüphanesi	El Yazması	Osmanlıca	D-60-2/247
NOTA 12	Cüneyt KOSAL Arşivi TDV İslam Kütüphanesi	El Yazması	Osmanlıca	D-60/195
NOTA 13	Cüneyt KOSAL Arşivi TDV İslam Kütüphanesi	El Yazması	Osmanlıca	D-66/35
NOTA 14	Cüneyt KOSAL Arşivi TDV İslam Kütüphanesi	El Yazması	Osmanlıca	D-73/61

NOTA 15	Cüneyt KOSAL Arşivi TDV İslam Kütüphanesi	El Yazması	Osmanlıca	KD-9/14-1,2
NOTA 16	Cüneyt KOSAL Arşivi TDV İslam Kütüphanesi	El Yazması	Türkçe	KD-61/51-1,2

16 Adet olan Mevcut Notaların Versiyon Özellikleri

1. Osmanlıca Yazılan 11 Adettir.
2. Türkçe Yazılan 05 Adettir
3. Notisti Belli Olan 05 Adettir
4. Notisti Belli Olmayan 11 Adettir
5. Tarihi Belli Olmayan 16 Adettir.

4. NOTA YAZIMLARI ARASINDAKİ FARKLILIKLAR

Elimizde bulunan eserlerin yazım tarz ve teknikleri incelendiğinde, 16 notanın tamamının ne zaman yazıldığı ile ilgili bir tarih bulunamamıştır. Notist'i belli olmayan 11 adet notanın mevcut olması, yazılan notaların üzerine Tahsis imzası adetinin yaygın olmadığı görülmektedir. Bu duruma, döneminde "kimin el yazısı olduğu anlaşılır" düşüncesinin de hâkim olabileceği düşünülmektedir. İcracıların notayı gördüklerinde, "bu notayı A kişisi yazmış, bu notayı B kişisi yazmış" şeklinde, yazım tarz ve tekniğinden anlaşılıyor olabilir kanaati doğmuştur. Özellikle Osmanlıca yazılmış notalar incelendiğinde, nota örnekleri üzerinde herhangi bir tarih, isim veya not bulunamamıştır. Osmanlıca yazılmış eserlerin birçoğuna, sonradan üzerlerine yazıldığı anlaşılan, Türkçe not düşüldüğü veya güftesinin tercüme edildiği izlenmektedir. Bazı notaların, yazım tekniği olarak özensiz, hızlıca, karmaşa ile yazıldığı, ölçülerin birçok defa satırlarda bölündüğü izlenmiştir. Özellikle Osmanlıca yazılmış notalarda, güftenin notaların altına değil de üst taraflarına hecelendiği görülmüştür. Bu izlenim, döneminin notistlerinin veya nota yazarlarının yazım tekniğini anlayabilmek adına aleni bir delil olarak gösterilebilir. Ermeni sanatkârların daha baskın olarak nota bildikleri, dikteler yaptıkları ve notistlerin genellikle ermeni sanatkârlardan oluştuğu, bilinmektedir. Bu araştırmada delil olarak gösterilen 2 numaralı nota örneğinde, Osmanlıca'dan Türkçeye çeviri yapılırken özellikle "ç, ş, ö, gibi Türkçeye özgü harflerin, sanki Almanca dilinden etkilenerek çevrildiği dikkat çekmiş, (Bu konunun detayları eser incelemelerinde ele alınmıştır) bazı Osmanlıca eserlerin, sonradan üzerine daktilo ile güfte yazıldığı görülmüştür. Dijital nota yazım programlarının hayatımıza girmeden önce, notaların elle yazılmasının ne kadar emek ve zaman gerektirdiği, teknolojinin gelişmesi ile birlikte, nota yazımının bire bir kopyada daha hatasız yazılabildiğini göstermektedir. Yazımlarda bazı eserlerde, meyan bölümünden sonra gelen nakarat, senyo ile bağlanmayarak, aynı nakarat melodilerine bağlı kalarak, eserin 5'nci mısrası da nakarat olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu eserin varyantları incelendiğinde dört (4) farklı beylik aranağmenin kullanıldığı görülmüştür. Genel olarak bütün nota örneklerinin yazım tekniği ele alındığında, özellikle eski dönemlere ait olduğu sanılan yazımlarda, yazım kurallarına çok riayet edilmediği, icra edilecek sanatsal etkinliğin tarzına göre eser içinde saz bağlantılarının ve belirli süslemelerin yapıldığı gözlemlenmiştir. Bir başka deyiş ile dini bir icraya göre yazılmış versiyonları olmakla birlikte fasıl icralarına göre yazılmış versiyonlarda bulunmaktadır.

4.1. Numaralı Versiyonunun incelenmesi (Merkez Sürüm)

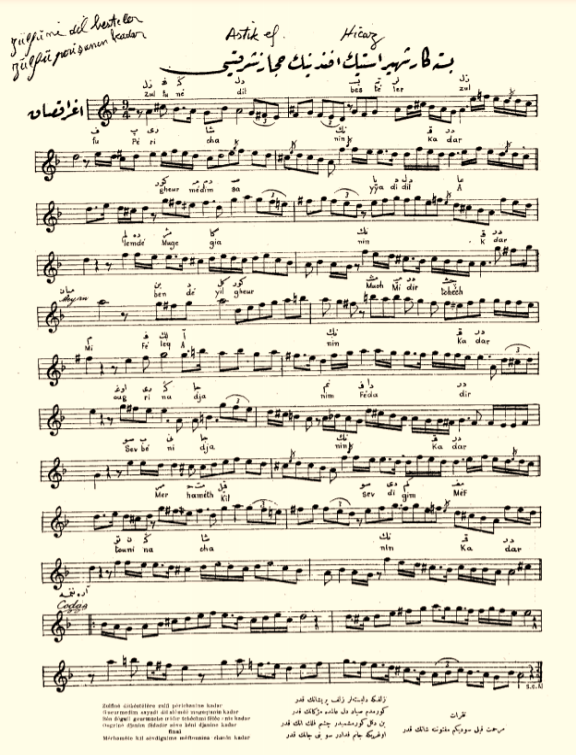
Nota 1.



Bu araştırmanın sonucunda daha keskin ve daha net cümleler kurabilmek, mukayese yapabilmek ve farklılıkları ortaya koyabilmek için muhakkak ki bir merkeze ihtiyaç duyulmaktadır. Yaptığımız ön araştırmada kayıt altına alınış ve icra edilmiş bütün eserleri dinleyerek ortak bir merkez bulmaya gayret gösterilmiştir. Özellikle devlet korolarında en çok icra edilen versiyonun, bir numaralı sürüm (merkez versiyon/sürüm) ile %99 oranında eşleştiği gözlemlenmiş, küçük detaylarda solist yorum farklılıkları gözlenmekle beraber, merkez versiyona ait notaya tamamen bağlı kalındığı tespit edilmiştir. Bu sebeple 1 numaralı versiyon, merkez versiyon olarak kabul edilmiştir. (Nota 1.) Merkez olarak kabul edilen bu sürüm incelendiğinde, nota yazım kurallarına tamamen uyulduğu, anlaşılabilir ve kolay okunabilir bir el yazması olduğu, el yazması üzerine sonradan daktilo ile güfte yazımı ve güftenin bilinmeyen kelimeleri izah edilerek hiçbir detay atlanmadığı görülmektedir. Cüneyt Kosal imzası taşıyan bu versiyonun, bizzat Cüneyt bey tarafından yazıldığı tahmin edilmekte olup birebir benzerlik gösteren versiyonlarının olduğu da bilinmektedir.

4.2. Numaralı Versiyonunun incelenmesi

Nota 2.



Bütün versiyonlarlar içinde büyük farklılıklar taşıyan sürümlerden biridir. Özellikle eser içinde yapılan üçlemeler, eserin icrasında adeta bir dini musiki icrası katmıştır. Üçlemelere teğet olarak gözlemlenen tartım farklılıkları, yapılan üçlemeleri tamamlarcasına, daha melodik bir icra ortaya çıkarmıştır. Merkez versiyon ile mukayese edildiğinde, Merkez versiyon, güftenin birinci mısrasında yerinde Hicaz kalış yapmış, bu versiyon ise aynı yerde Nikrizli kalış yapmıştır. Yine, birinci mısrada görülen cümle bağında, merkez versiyon cümle bağını icracıya yaptırmış, bu versiyon ise cümle bağını saz icracılarına bir ara saz olarak yaptırmıştır. Bu farklılık merkez versiyon ile 2 numaralı versiyonu tamamen birbirinden koparmış ve çok ciddi melodik farklılıklar gözlemlenmiştir. 2 numaralı versiyonun merkez varyanta göre daha önceki bir döneme ait olduğu kesindir. 1 numaralı versiyonun merkez olarak alınmasının sebebi, devlet korolarındaki icralar ile %99 oranında eşleşmesindendir. Dönem olarak daha eski olduğu kesin olan iki numaralı versiyonun bir icra örneği maalesef ses kayıtları içinde bulunamamıştır. 2 numaralı versiyonun Ermeni bir sanatkâr tarafından yazıldığı veya ermeni asıllı bir sanatkârın, mevcut Osmanlıca yazma üzerine Türkçe diline çeviri yapıldığı görülmektedir. Çeviri yapılırken hecelerin Almanca dili ile yakınlık gösterdiği, "ş,ö,ü" gibi harflerin telaffuzu için Almanca dilini andıran bir harf ve hece yapısı gözlenmektedir. Örnek olarak; Şa – Cha / Gör – Gheur / Müj – Muge / Ga – Gia / Müş – Much gibi. Eser sonunda yazılmış güftenin tamamı incelendiğinde bu tercüme tekniği daha detaylı olarak görülmektedir. Bu nota sürümünün bu rivayete bir delil olarak nitelendirilmesi ise çok yerinde bir sonuç olarak karşımıza çıkar. Notistin kim olduğuna dair herhangi bir bilgi eser üzerinde yoktur. Bu sebepledir ki yazılan her nota için tahsis imzasının olması ve notalar üzerine tarih ve kaynak yazılması önemlidir.

4.3. Numaralı Versiyonun İncelenmesi

Tamamı Osmanlıca yazılmış bu eser; Cüneyt Kosal arşivinden alınmıştır. Bu versiyon üzerine başlık olarak Türkçe not düşülmüş, Osmanlıca yazılmış metinlerde de herhangi bir tarih veya tahsis notuna rastlanmamıştır. Merkez versiyonla genel anlamda eşleşen bu sürüm, daha melodik bir tavırla, sanki bir fasıl icrası için yazılmış bir sürüm olarak göze çarpmaktadır. Hicaz makamı için donanım koyulmayan eserde gerekli arızalar ölçü içinde verilmiştir. Göze çarpan en önemli detaylardan biri ise hicaz makamında kullanılan 4 koma bakiye bemolü yerine 5 koma küçük mücennep bemolü, ölçü içerisinde gösterilmiştir. Versiyonun Osmanlıca olması ve merkez versiyona göre daha eski olması, o dönemde hicaz makamı donanımının günümüzden farklı olduğunu göstermektedir. Söz konusu bu 5 koma Küçük mücennep bemolü, Osmanlıca yazılmış hemen hemen bütün sürümlerde ilk göze çarpan detaydır. Melodik ve süslemeli bir tartım tavrı ile yazıldığını ibare ettiğimiz bu versiyon, tartımlar incelenip icra edildiğinde daha yürük bir icra olabileceği gözlenmiştir. Bu yürük icra düşünüldüğünde ve özellikle sürüm üzerindeki beylik aranağme incelendiğinde, sanki bir fasıl versiyonu olarak yazıldığı bir kanaat oluşturmuştur. Yazıldığı dönem düşünüldüğünde, fotokopi vs. gibi teknolojik aletlerin olmayışı, icra sazını bir bütün halinde tutabilmek için her icra öncesi farklı kişiler tarafından yazıldığına dair kanı oluşmaktadır.

Nota 3.



4.4. Numaralı Versiyonun İncelenmesi

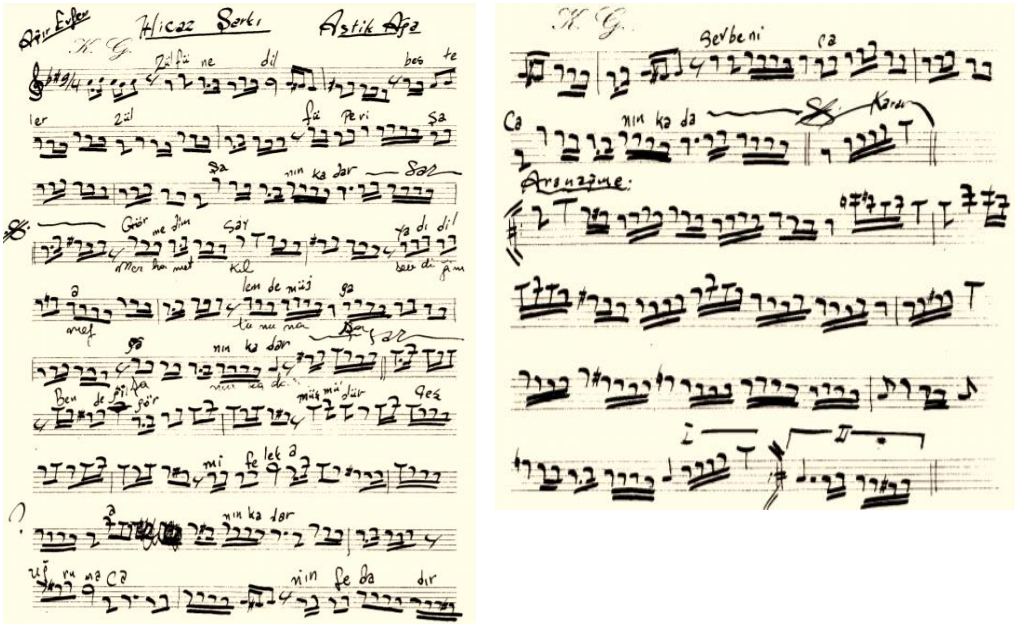
Nota 4.



Cüneyt Kosal arşivinden alınan bu eser tamamen Osmanlıca yazılmış ve üzerine sonradan Türkçe çeviri başlığı konulmuştur. Hicaz makamı donanımı koyulmayan esere sadece 4 koma bakiye diyezi donanım olarak koyulmuş, 4 koma bakiye diyezi yerine ise gene 5 koma Küçük Mücennep bemolü ölçü içerisinde gösterilmiştir. Yine farklı bir icra için yazıldığı düşünülen bu versiyonda, ölçüler birer satır halinde yazılarak okuma kolaylaştırılması amaçlandığı gözlenmektedir. Merkez versiyonun ilk bölümüne kıyasla ilk bölümde, ikinci versiyonun tartım farklılıkları göze çarpmaktadır. Dolapların karmaşık olması, meyan ve nakarat tekrarlarına dönüşte hem icra zorluğu hem de melodik bütünlüğün bozulduğunu ortaya koymaktadır. Meyan hanesinde, icracı takibi için sazlarında ön plana çıkabilmesi düşünülmüş olsa gerek, bazı yerlerde sanki mızraplı sazlar için yazılmış bir bölümmüş gibi bir kanaat oluşturmaktadır. Bu çerçevede düşünüldüğünde, notayı yazan sanatkârın mızraplı sazlardan birini icra ettiği de düşünülebilir. Meyan hanesinden sonraki nakarat bağlantısında ise senkoplar gözlenmiş ve bu senkopların varlığı bu sürümü yazan kişinin kesinlikle saz sanatkârı olduğu söylemek doğru olacaktır. Versiyonda beylik ara nağme kullanılmaması ise fasıl içerisinde olduğunun, peşrev veya taksimden sonra icra edileceğinin de bir kanıtıdır.

4.5. Numaralı Versiyonun İncelenmesi

Nota 5.



Bu versiyon tamamen Türkçe yazılmıştır. En büyük farklılığı, 9 zamanlı eserlerde adeta klasik hale gelen 2.5 (iki buçuk) değerinde eser başında yer alması gereken sus bu eserde bir bağlantı gibi gösterilmiştir. Bu durum bize bu sürümün bir fasıl icrasında icra edildiğini, bu eserden önceki eser bitimi sonlandırılmadan, bu versiyonun başında 2.5 sus yerine kullanılmış bağlantı kelimeleri ile geçiş yapıldığını açıkça göstermektedir. Daha önce de bahsini ettiğimiz, teknolojinin o dönemde daha az gelişmiş olması, çoğaltma yöntemlerinin olmaması veya sınırlı kullanımı, her icra programından önce sanatçıları icra esnasında bir arada tutabilmek adına program içeriğine göre notaların kaleme alındığını göstermektedir. Bu düşünceyi destekleyen bir başka özellik ise nota versiyonlarının görsellerinin sanki "alel acele" yazıldığı görüntüsüdür. Ayrıca eser merkez sürüm ile melodik bakımdan %99 eşleşmektedir. Bu durum TRT, Devlet Koroları gibi kurumlarda görev alan icracıların elinden çıktığı fikrini vermektedir. Bir diğer farklı yanı ise Ağır Aksak usulde olan eserin, bu versiyonda Aksak Evferi olarak belirtilmiş olmasıdır. Eser her ne kadar Aksak Evferi düzümlerini 4 mertebede hissettirmiyor ve göstermiyor olsa da icra esnasında evfer olarak icra edilmesi, işitsel anlamda esere farklı bir nüans katmaktadır.

4.6.Numaralı Versiyonun İncelenmesi

Nota 6.



Nota 7.



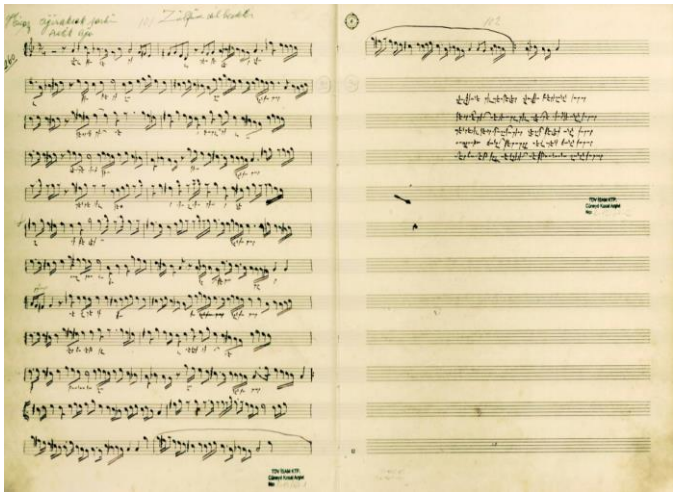
Bu versiyon Merkez sürüm ile bire bir aynı, başka bir kalemden kopyalanmışçasına benzerlik içermektedir. İncelenen versiyonların ortak sorunlarından en büyüğü, üzerlerinde tarih yazılmamasıdır. Dolayısı ile merkez sürüm ile bu sürüm arasında tarihsel anlamda bir ayırım yapmak mümkün değildir. Bu versiyon merkez sürümün kopyası olabileceği gibi birbirlerinin kopyası olabilirler. Bu sebepledir ki özellikle yazılan notaların üzerlerine muhakkak tarih yazılmasının hayati derecede önemli olduğu telkin ve teşvik etmek doğru olacaktır.

4.7. Numaralı Versiyonun İncelenmesi

Bu versiyon; (Nota 7) Bizzat Cüneyt Kosal tarafından yazılmış olan versiyon merkez sürüm ile bire bir aynıdır. Diğer bazı versiyonlarda da karşımıza çıkan 5 koma Küçük Mücennep bemolü bu sürümde ilk göze çarpan detay olmaktadır. Dönemin hicaz makam anlayışı ile ilgili bizlere ışık tutan bu donanım farklılığı muhakkak ki ayrı bir araştırma konusu olmaya aday bir konudur.

4.8. Numaralı Versiyonun İncelemesi

Nota 8.

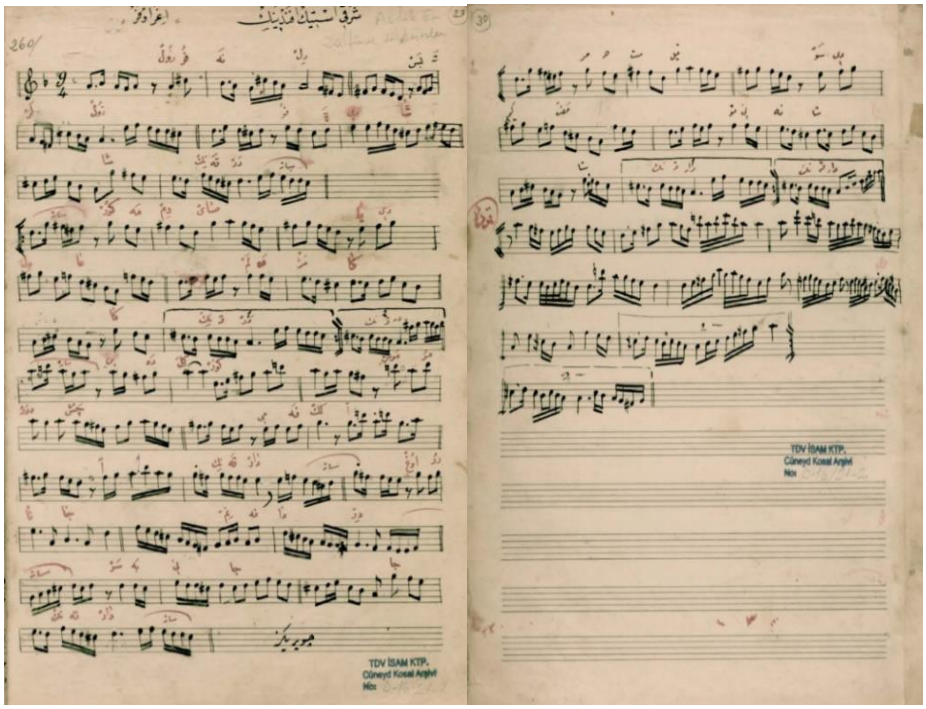


Tamamı Osmanlıca olan varyant Cüneyt Kosal arşivi 260 numara ile kayıtlıdır. Diğer versiyonların ve merkez sürümün aksine, en çok farklılık bulunan versiyon olarak dikkat çekmektedir. Sadece meyan hanesi değil diğer bölümlerinde tamamen farklılık göstermektedir. Saz bağlantıları da dâhil olmak üzere her ölçüsünde diğer versiyonlara ve merkez sürüme göre farklılıklar vardır. Farklılıkların temel sebebi olarak, daha önce de dile getirildiği gibi "saz icracısı farkı" ön plana çıkmaktadır. Özellikle mızraplı sazların icra sırasında kullandıkları bu tartım dilleri notaya bire bir yansımış durumdadır. Bu tür sürüm farklılıkları, geleceğe yansıdığında ise adına ekol dediğimiz farklı yorum anlayışını doğurmaktadır. Örneğin;*"Eseri Bekir hocadan geçtim","Ben Bekir hoca ekolünde icra yapmaya çalışıyorum"gibi*. Başka bir farklılık ise esere donanım koyulmamış olup gerekli arızalar ölçü içerisinde verilmiştir. 5 koma Küçük Mücennep bemolü bu varyantta da göze çarpmaktadır.

4.9. Numaralı Versiyonun İncelenmesi

Cüneyt Kosal arşivinde gene 260 numara ile kayıtlı olan farklı bir versiyondur 260 numara ile daha önce başka bir versiyon kayıtlı iken, bir diğer versiyonun 260 numara ile kayıtlı olması akıllara "acaba neden?" sorusunu da getirmektedir.

Nota 9.

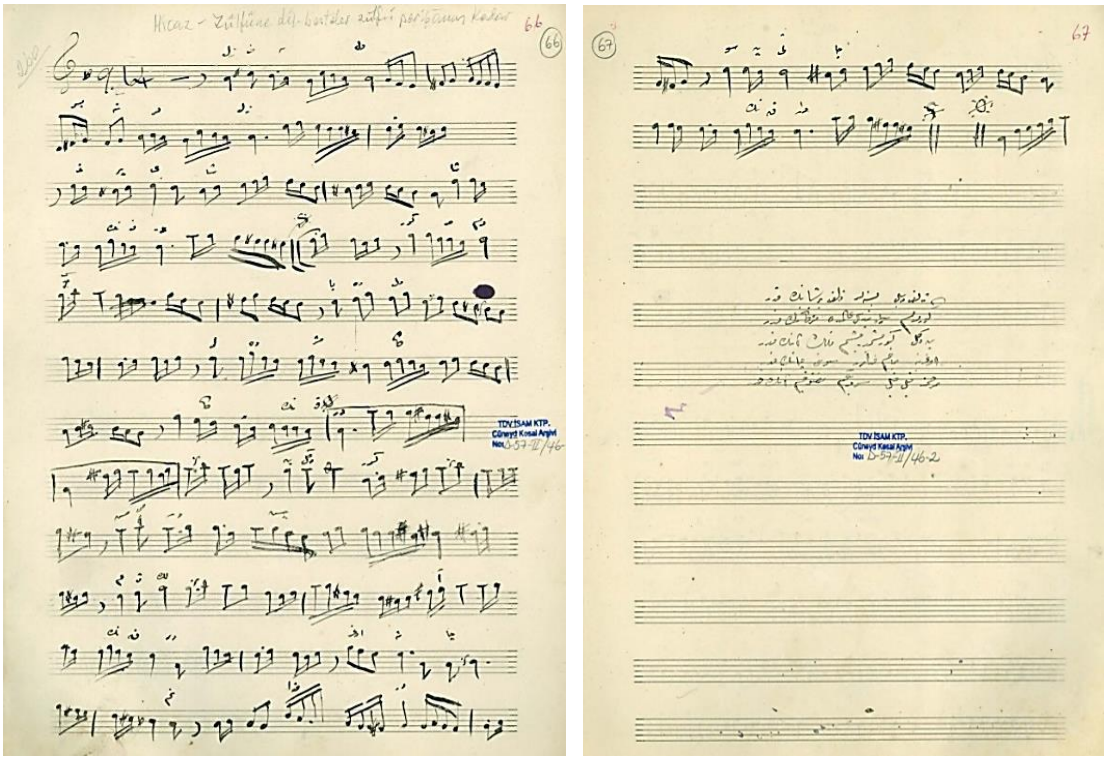


Merkez sürüm ile küçük farklılıklar bulunmamaktadır. Bu farklılıklar melodi bütünlüğünü bozmadığından ayrı ayrı izah edilmemiştir. İlk göze çarpan 5 Koma Küçük Mücennep bemolü olmuştur. Eviç arızası donanımda gösterilmemiş, ölçü içerisinde gerekli yerlerde gösterilmiştir. Tamamı Osmanlıca olup hiçbir Türkçe not düşülmemiştir. Osmanlıca tercüme incelemesinde herhangi bir tarih veya not bulunmamaktadır. Beylik aranağme kullanılmamıştır. Eser başında olması gereken 2.5 sus değerinin yerine daha önce de örneğini gördüğümüz bir bağlantı kelimesi konulmuştur. Bu durumun birkaç versiyonla karşımıza çıkması, eserin fasıl sıralamasına konulduğunu da ayrıca teyit etmektedir.

4.10. Numaralı Versiyonun İncelenmesi

Bu versiyon tıpkı 8 numaralı versiyonda olduğu gibi bazı melodik farklılıklar öne çıkmaktadır. Osmanlıca yazılan versiyonların genelinde melodik farklılıklar bulunmakla birlikte bunlar her sürümde dereceli ve değişkendir. Bu melodik farkların yapısı incelendiğinde, eserin askıda, boşta kalmış, kısımları özellikle daha melodik ve çarpmalı icra edilmek için yazıldığı görülmüştür. Osmanlıca versiyonlardan Türkçe yazılmış olanlara doğru gelindiğinde ise eser daha sade bir şekil alarak eşlik konumuna geçilerek eserin solistin kontrolüne bırakılması durumu ortaya çıkmıştır. Bu versiyonda da donanım yazılmamış, gerekli arızalar ölçü içerisinde belirtilmiştir. Yine Osmanlıca versiyonların ortak özeliği olan 5 koma Küçük Mücennep bemolü bu versiyonda da olmasıdır.

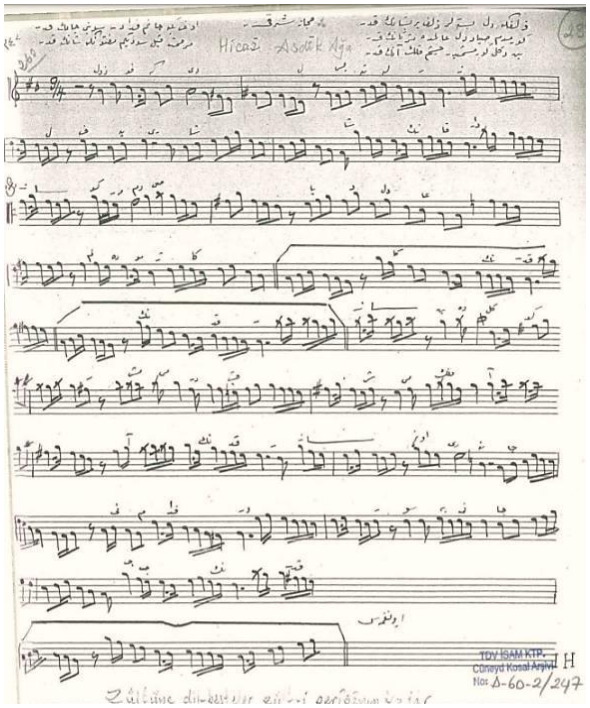
Nota 10.



4.11. Numaralı Versiyonun İncelenmesi

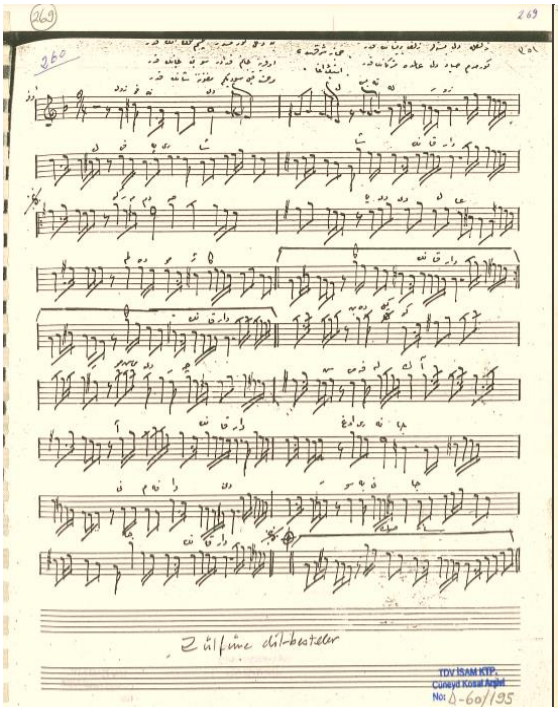
Bu versiyon tamamen Osmanlıca yazılmış olup üzerine sonradan Türkçe tercüme yapılmıştır. Osmanlıca yazılmış versiyonların hepsinde olduğu gibi bu sürümde de 5 kome Küçük Mücennep bemolü karşımıza çıkmaktadır. Merkez sürüm ile arasındaki tek fark, saz bağlantılarının yapıldığı yerlerdedir. Merkez sürümde bu bağlantılar daha sade iken bu versiyonda biraz daha süslü kelimeler ile bezenmiştir. Osmanlıca versiyonlarda olan tartım değişiklikleri ile kıyaslandığında, o dönemde sazları biraz daha ön plana çıkarma hissi daha yüksek olup günümüze doğru dönem değiştikçe, daha takipçi bir saz yapısı ile karşılaşıyoruz. Yine 260 numara ile kayıt alındığı nota üzerinde belirtilmesine rağmen, sayfa sonunda arşiv numarası olarak D-60-2/247 olarak belirtilmiştir.

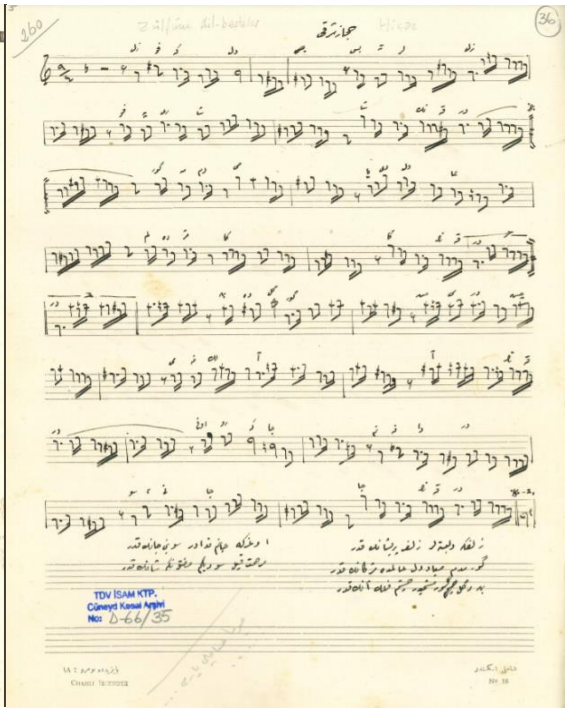
Nota 11.



4.12. Numaralı Versiyonun İncelenmesi

Nota 12. ***Nota 13.***





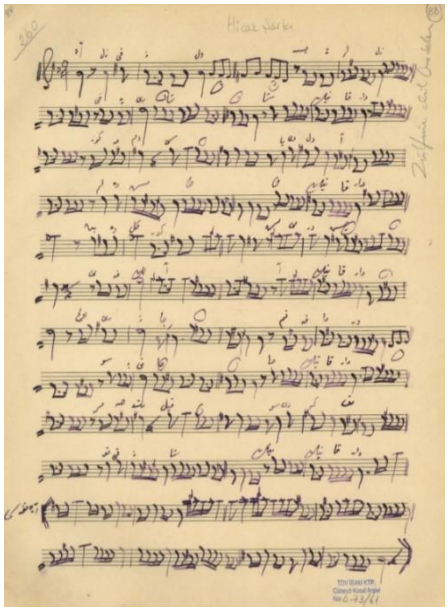
Bu varyant tamamen Osmanlıca yazılmış olup üzerine sonradan Türkçe tercüme yapılmıştır. Donanımına 5 koma Küçük Mücennep bemolü koyulan bu versiyonun eviç perde arızaları ölçü içerisinde gösterilmiştir. Bu versiyonda saz bağlantıları daha süslü kelimeler ile bağlanmıştır. Merkez sürüm ile saz bağlantıları hariç büyük oranda benzerlik göstermektedir. Aralarındaki farklılıklar melodik yapıyı bozmamıştır.

4.13. Numaralı Versiyonun İncelenmesi

Cüneyt Kosal Arşivinden alınan bu versiyon tamamen Osmanlıcadır. (Nota 13) Bu versiyon "Şamlı İskender (Selim Şamlı Kutmani) tarafından yazılmış ve meşhur müzik defterinde yer almaktadır. Eserde altında imzası bulunmaktadır. Şamlı İskender'in 1876-1942 yılları arasında yaşadığı düşünülürse 1800 lü yılların sonlarında müzik kariyerinin zirvesinde olmalıdır. 5 koma Küçük Mücennep bemolünün bu versiyonda da olması 1800 lü yılların sonlarındaki hicaz makamı anlayışına da bizlere bir belge ile ışık tutmuştur. Merkez sürüm ile büyük oranda aynılardır. Saz bağlantıları gene o döneme uygun şekilde daha süslü kelimeler kullanılarak yapılmıştır.

4.14. Numaralı Versiyonun İncelenmesi

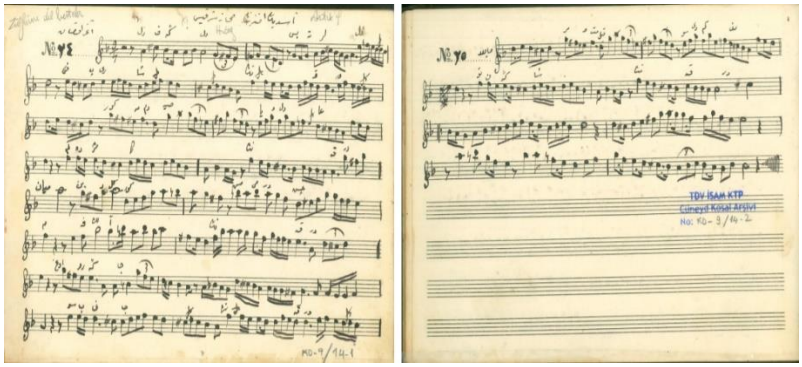
Nota 14.



Tamamı Osmanlıca olup üzerine sonradan Türkçe tercüme yapılmıştır. Bu versiyonda 5 koma Küçük Mücennep bemolü göze çarpmaktadır. Yine bütün Osmanlıca versiyonların ortak özelliği olarak süslü saz bağlantı kelimeleri vardır. Merkez sürümde biraz daha uzak olan bu eserde, daha süslü tartımlar ile saz ön plana çıkarılmıştır. Kullanılan süslü tartımlar eserin merkez sürüme göre melodik yapısını oldukça etkilemiştir.

4.15. Numaralı Versiyonun İncelenmesi

Nota 15.



Bu versiyonun tamamı Osmanlıcadır. Sonradan üzerine Türkçe tercüme yapılmıştır. Bütün Osmanlıca versiyonlarda olduğu gibi bu versiyonda da 5 koma Küçük Mücennep bemolü göze çarpmaktadır. 2 numaralı versiyonun kopyası gibidir. Eser içinde yapılan üçlemeler eserin duyumunun dini musiki gibi olmasına sebep olmuştur. Merkez sürüm ile büyük oranda farklılıklar olması melodik yapının merkez sürüme göre farklı olmasını sağlamıştır.

4.16. Numaralı Versiyonun İncelenmesi

Nota 16.



Bu versiyonun tamamı Osmanlıcadır. Sonradan üzerine Türkçe tercüme yapılmıştır. Bütün Osmanlıca versiyonlarda olduğu gibi bu versiyonda da 5 koma Küçük Mücennep bemolü göze çarpmaktadır. Daha çok fasıl tarzı ile yazılan kelimeler melodik yapıyı merkez sürüme göre farklılaştırmıştır.

5. VERSİYON FARKLILIKLARININ NEDENLERİ

Özellikle Osmanlıca yazılmış versiyonlarda daha süslü kelimeleri içeren melodik icraya yönelik bir yazım görülmektedir. Bu farklılıkların birden fazla sebebi olabilir. Örneğin; Notistlerin mızraplı sazlar kullanmaları, dönemin teknolojik imkânlarının kısıtlı olması, icra mekânında sazların seslerini daha iyi duyurabilmek için süslü kelimeler ile volümü arttırarak eseri şahlandırmak isteği sayılabilir. Günümüze doğru gelindiğinde ise icranın tamamının soliste bırakılarak, sazların eşlik konumuna geçmeleri, solisti ön plana çıkararak, sade bir üslubu benimsemeleri, sadece perde duyumuna yönelik bir icra olarak düşünülebilir. Şamlı İskender'in yazdığı müzik defteri teknolojik imkânların ne kadar kısıtlı olduğunun da kanıtı gibidir. Özellikle üçlemelerin kullandığı versiyonlarda, notaya göre icra yapıldığı zaman eserin işitsel dokusu dini musiki olarak değişmektedir. Dini musiki olarak eserin icra edildiğini de söz konusu iki varyant desteklemektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Versiyon (Sürüm) fazlalığı geçmişe dönük nota yazım geleneğinin ve günümüze kadar değişen yazım ve makam anlayışına bir nevi ışık tutmuştur. Bu çalışma için mevcut icra edilen kayıtlar içerisinde, DEVLET KOROSU ve TRT kayıtları ile örtüşen 1 numaralı versiyonun merkez sürüm olduğu sonucunu ortaya çıkarmıştır. Daha eski yazımlara rastlamak elbette mümkündür ancak notaların üzerinde herhangi bir isim veya tarih bulunmadığından geçerli versiyon konumunda olması önemlidir. Bütün versiyonlar incelenip analiz edildiğinde ve merkez sürüm ile karşılaştırıldığında ortaya; Melodik

farklılıkların çok fazla olduğu, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi olarak ikiye ayrıldığında, dönemler arası Hicaz makam nazariyatı ile ilgili farklılıklar bulunduğu, özellikle Osmanlıca yazılmış versiyonların donanım koyulmayıp gerekli arızaların ölçü içerisinde verilmesi, eser notasının zor okunabilir olduğu, Yapılacak icra etkinliklerinde, sazları bir arada tutabilmek amaçlı notaların acele ile yazılması, musiki tarzının farklılığından kaynaklı versiyonların tarzını değiştirdiği, Versiyonların üzerinde isim veya tarih olmayışının analiz ve tasnif yaparken daha gri bir alanın oluşması, elde edilen önemli sonuçlardır. Herhangi bir eserin, uygun şekilde düzenlenmesinin yapılıp temize çekilerek tekrar yazılması gayet normaldir. Fakat yazılan ve düzenlenen yeni notanın uygun bir alanına, *"../../.. tarihinde, ... Etkinliği için tekrar düzenlenmiştir. Eser ……. Notadan kopya edilmiştir"* veya *"…… kişisinin icrasından dikte edilmiştir."* gibi ifadelerin de belirtilmesi önerilebilir.

KAYNAKÇA

Arseven, P. A. (2001). *Alan Araştırma Yöntemi,* Gündüz Eğitim ve Yayıncılık, Ankara.

Behar, C. (2012). "Aşk Olmayınca Meşk Olmaz" Geleneksel Osmanlı /Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal, Yapı Kredi Yaınları, İstanbul.

Gölpınarlı, A. (2000). *Fuzûli Divanı.*İnkılap Kitabevi, İstanbul.

Karahan, P. A. (1995). *Fuzûli Muhuti Hayatı ve Eserleri,* Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Karasar, P. (2005). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri.* Nobel Akademik Yayıncılık.

Kosal, C. Özel Nota Arşivi . *Kütüphane.* İstanbul.

Özbilen, Ö.N. (2007). *Fasıl Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziği'nde Süslemeler,* İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul.

Özkan, İ. H. (2001). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri-Kudüm Velveleleri.* Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Sözer, V. (1996), Müzik, Ansiklopedik Sözlük, Remzi Kitapevi, İstanbul

Ural, A., Kılıç, İ., (2011) Bilimsel Araştırma Süreci ve SPSS ile Veri Analizi, Detay Yayıncılık, Ankara

Ulunay, R. C. (1959). Asdik Ağa,Musiki Dergisi., s.10.

http://www.sanatmuziginotalari.com/default.asp (Erişim Tarihi: 20.01.2021)

http://www.devletkorosu.com/(Erişim Tarihi: 20.01.2021)