XIV. ULUSLARARASI HİSARLI AHMET SEMPOZYUMU
INTERNATIONAL HISARLI AHMET MUSIC SYMPOSIUM

TAM METİN KİTABI

Full Text Book

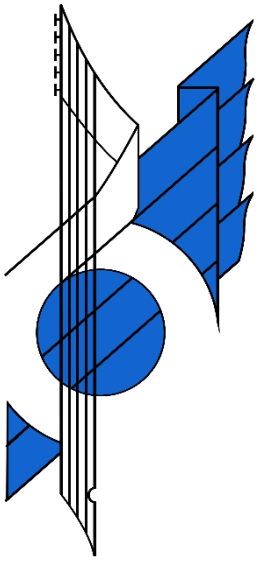


14. ULUSLARARASI HİSARLI AHMET SEMPOZYUMU
The 14th International Hisarlı Ahmet Symposium

23-26 MAYIS 2024
23-26th May 2024

HAFIZA, MEKAN VE MÜZİK
"Memory, Space and Music"

TAM METİN KİTABI
Full Text Book



https://hisarliahmet.org

EDİTÖR/Editor
Filiz YILDIZ

İZGE
Yayıncılık

14. ULUSLARARASI HİSARLI AHMET SEMPOZYUMU

TAM METİN KİTABI

14th International Hisarlı Ahmet Symposium Full Text Book

ISBN: 978-605-9763-66-0

Yayına Hazırlayan ve Editör / *Prepared for Publication and Edited by*:

Filiz YILDIZ

Yayım Hakkı © İzge Basın Yayın / *Publication Right © İzge Publication Press*

Ankara - Kasım, 2024 / *Ankara – November, 2024*

İZGE BASIN YAYIN /*IZGE PUBLICATION PRESS*

Eğitim Öğretim İmalat Pazarlama İnşaat İç ve Dış Tic. Ltd. Şti. /

Education and Training Manufacturing Marketing Construction Domestic and Foregin Trade, Co. Ltd.

Seyranbağları Mah. Bağlar Cad. No: 15/C /

Seyranbağları St. Bağlar Main St. No 15/C

Tel: 0312 432 49 43, 0312 432 22 32

Web: www.izgeyayincilik.com.tr

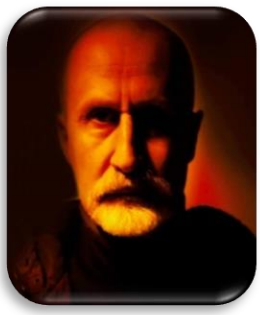
E-mail: izgeyayincilik@gmail.com

SUNUŞ

"Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumları" Kütahya Güzel Sanatlar Derneği öncülüğünde ve Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Devlet Konservatuvarı yönetiminde sürdürülüyor. 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, Müzikte Yeni Yönelimler, Müzik ve İklim, Müzik Performansının Kuramsal Art Alanı" gibi farklı temalarla bilim insanlarını bir araya getirdi. 14. Sempozyum ise 23-26 Mayıs 2024 tarihlerinde "hibrit" olarak gerçekleştirilecek. Sempozyum; nitelikli bildiri sunumlarının yanında konser, konferans, panel ve farklı temalardaki sergiler ile saygıdeğer Kütahya halkının kültürel yaşantısına önemli yer edinecek, ülke ve dünya müzik bilimine de katkı sağlayacaktır. Sempozyumumuzun bugüne kadar gelmesinde ve halen nitelikli olarak sürmesinde katkıları olan tüm paydaşlarımıza teşekkür ediyoruz.

FOREWORD

"International Hisarlı Ahmet Symposiums" are being held under the leadership of Kütahya Fine Arts Association and under the management of Çanakkale Onsekiz Mart University State Conservatory. Symposium brought scientists together with different themes such as, "Hisarlı Ahmet, Acculturation and Enculturation in a Changing Society, Music Perception, Where Is Music Heading For?, City and Music, Sound-Tone-Perception Components in Listening to Music and Instrument Performance, Music and Therapy, Music-Media and Technology, Music Theories, Music in Human Life, New Tendencies in Music, Music and Climate, The Theoretical Background of Music Performance". The 14th Symposium will be held on 23-26 May 2024 as a "hybrid". The symposium will have an important place in the cultural life of the respected people of Kütahya with concerts, conferences, panels and exhibitions on different themes, as well as presentations of qualified papers, and will also contribute to the music science of the country and the world. We would like to thank all of our stakeholders who have contributed to the success of our symposium and still continue in a qualified manner.



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

TEŞEKKÜR

Uluslararası bir etkinliği 14 yıldan beri aralıksız sürdürmek büyük 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 teşekkür ediyoruz.
Sempozyumda sadece bildiri sunumları yapılmıyor. Bildirileri ile katılan değerli bilim insanları yanında; konser veren ve eserleri sergilenen sanatçılarımıza, atölye, panel, konferans, söyleşi vb. etkinlikler ile yanımızda olan müzik bilim insanlarına teşekkür ediyoruz.

THANKS

Continuing an international event for 14 years without interruption is a great achievement. We would like to thank for their unwavering support for the symposium, to our governors of Kütahya, our mayors, the rectors of our partner universities, our provincial and municipal culture directors, our provincial national education directors, our directors of Kütahya Ahmet Yakupoğlu Fine Arts High School, our Presidents of Kütahya Chamber of Commerce and Industry, the boards of directors of our conservatories, the heads of science boards and members, members of the organizing committee, business people and our main sponsor.
Not only paper presentations are made at the symposium. In addition to the valuable scientists who participated with their papers, we would like to thank our artists who gave concerts and exhibited their works, and the music scientists who stood by us with activities such as workshops, panels, conferences, conversations.

Sempozyum Yürütme Kurulu
Symposium Executive Board

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.

WHY KÜTAHYA? / WHY HISARLI 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)

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.

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 işbirliği yapacaklardır. Sanat eğitimi alan gençlerin ve sanat eğitimcilerinin sempozyumda bir araya gelmesi yeni ve özgün projelerin gelişmesini sağlayacaktır. Özellikle çocuk ve gençler nitelikli konserler izleyebileceklerdir. Alanında yetkin müzik bilim uzmanları bir araya gelecek bilgi, tecrübe ve üretimlerini paylaşma imkânı elde edeceklerdir.

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. Universities and non-governmental organizations will cooperate with the local people more. The gathering of art trainees and art educators in the symposium will enable the development of new and original projects. Especially children and young people will be able to watch qualified concerts. Competent music science experts will come together and have the opportunity to share their knowledge, experience and productions.*



Uğur TÜRKMEN
Sempozyum Düzenleme Kurulu Başkanı
Symposium Chair of Scientific Board

KURULLAR

Onur Kurulu / *Honor Committee*

Musa IŞIN	Kütahya Valisi / *Governor of Kütahya*
Eyüp KAHVECİ	Kütahya Belediye Başkanı / *Mayor of Kütahya*
R. Cüneyt ERENOĞLU	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Rektörü *Rector of Çanakkale Onsekiz Mart University*
Mehmet KARAKAŞ	Afyon Kocatepe Üniversitesi Rektörü *Rector of Afyon Kocatepe University*
Fuat ERDAL	Anadolu Üniversitesi Rektörü *Rector of Anadolu University*
Süleyman KIZILTOPRAK	Dumlupınar Üniversitesi Rektörü *Rector of Dumlupınar University*
Ahmet TEKİN	Kütahya Sağlık Bilimleri Üniversitesi Rektörü *Rector of Kutahya 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*
Nafi GÜRAL	İş insanı / *Businessman*
Nihat DELEN	İş insanı / *Businessman*
İsmet ÇATIK	İş insanı / *Businessman*
Rafet Onur KIRDAR	İş insanı / *Businessman*

Yürütme Kurulu / *Executive Committee*

Uğur TÜRKMEN	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi (Türkiye) *Çanakkale Onsekiz Mart University (Turkey)*
Cihan IŞIKHAN	Dokuz Eylül Üniversitesi (Türkiye) *Dokuz Eylül University (Turkey)*
Çağhan ADAR	Afyon Kocatepe Üniversitesi (Türkiye) *Afyon Kocatepe University (Turkey)*
Fakı Can YÜRÜK	Afyon Kocatepe Üniversitesi (Türkiye) *Afyon Kocatepe University (Turkey)*
Filiz YILDIZ	Afyon Kocatepe Üniversitesi (Türkiye) *Afyon Kocatepe University (Turkey)*
Lilian M. TONELLA TÜZÜN	Anadolu Üniversitesi (Türkiye) *Anadolu University (Turkey)*
Muzaffer Soner YILMAZ	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi (Türkiye) *Çanakkale Onsekiz Mart University (Turkey)*
Seyhan CANYAKAN	Afyon Kocatepe Üniversitesi (Türkiye) *Afyon Kocatepe University (Turkey)*
Türev BERKİ	Başkent Üniversitesi (Türkiye) *Başkent University (Turkey)*
Yunus Emre UĞUR	Afyon Kocatepe Üniversitesi (Türkiye) *Afyon Kocatepe University (Turkey)*
Zafer KURTASLAN	Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi *Ankara Music and Fine Arts University*

Bilim Kurulu / *Science Committee*

Başkan / *Chair*

Lilian M. TONELLA TÜZÜN	Anadolu Üniversitesi (Türkiye) *Anadolu University (Turkey)*

Kurul / *Committee*

Alev Fatoş PARSA	Ege Üniversitesi (Türkiye) *Ege University (Türkiye)*
Bahadır ÇOKAMAY	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi (Türkiye) *Çanakkale Onsekiz Mart University (Turkey)*
Bence ASZTALOS	Eszterházy Karoly Catholic Üniversitesi (Macaristan) *Eszterházy Karoly Catholic University (Hungary)*
Bertan RONA	Afyon Kocatepe Üniversitesi (Türkiye) *Afyon Kocatepe University (Turkey)*
Chiew Hwa POON	Malaya Üniversitesi (Malezya) *Universiti Malaya (Malaysia)*
Dilek ZERENLER	Selçuk Üniversitesi (Türkiye) *Selçuk University (Turkey)*
Duygu S. ATILGAN	Afyon Kocatepe Üniversitesi (Türkiye) *Afyon Kocatepe University (Turkey)*
Elif ÖZBEK	Anadolu Üniversitesi (Türkiye) *Anadolu University (Turkey)*
Erhan TEKİN	Hatay Üniversitesi (Türkiye) *Hatay University (Turkey)*
Ersan ÇİFTÇİ	Malatya Turgut Özal Üniversitesi (Türkiye) *Malatya Turgut Özal University (Turkey)*
Felipe Vargas MAGDALENO	Wisconsin–Eau Claire Üniversitesi (ABD) *University of Wisconsin-Eau Claire (USA)*
Filipe Pinto RIBEIRO	Bragança ClassicFest (Portekiz) *Bragança ClassicFest (Portugal)*
Flavio APRO	Maringa Parana Üniversitesi (Brezilya) *Maringa State University of Parana (Brazil)*
Göktan AY	İstanbul Teknik Üniversitesi (Türkiye) *İstanbul Teknik University (Turkey)*
Hanafi HUSSIN	Malaya Üniversitesi (Malezya) *Malaya University (Malesia)*
Junrong BAN	Nanjing Üniversitesi (Çin Halk Cumhuriyeti) *Nanjing University (China)*
Kadir GÜLER	Kütahya Dumlupınar Üniversitesi (Türkiye) *Kütahya Dumlupınar University (Turkey)*
Levent MERCİN	Kütahya Dumlupınar Üniversitesi (Türkiye) *Kütahya Dumlupınar University (Turkey)*
Malgorzata ZAREBINSKA	Rzeszow Üniversitesi (Polonya) *University of Rzeszow (Poland)*
Marcus Alessi BITENCOURT	Maringa Üniversitesi (Brezilya) *Maringa State University (Brazil)*
Marcus SIQUEIRA	Angelo Masini Müzik Enstitüsü (İtalya) *Music Institute of Angelo Masini (Italy)*
Maurício FUNCIA DE BONIS	São Paulo Üniversitesi (Brezilya) *São Paulo State University (Brazil)*
Metin BAŞ	Kütahya Dumlupınar Üniversitesi (Türkiye) *Kütahya Dumlupınar University (Turkey)*
Nilgün SAZAK	Sakarya Üniversitesi (Türkiye) *Sakarya University (Turkey)*

Oğuz KARAKAYA	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi (Türkiye) *Çanakkale Onsekiz Mart University (Turkey)*
Oscar MACCHIONI	North Texas Üniversitesi (ABD) *University of North Texas (USA)*
Özge GÜLBEY	Ege Üniversitesi (Türkiye) *Ege University (Turkey)*
Özgen Osman DEMİRBAŞ	FMV (Feyziye Mektepleri Vakfı) Işık Üniversitesi (Türkiye) *FMV (Feyziye Schools Foundation Vakfı) Işık University (Turkey)*
Selin KÜPELİ	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi (Türkiye) *Çanakkale Onsekiz Mart University (Turkey)*

Düzenleme Kurulu / *Organization Committee*

Başkan / *Chair*

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

Kurul / *Committee*

Adem KILIÇ	Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi *Ankara Music and Fine Arts University*
Aysel Gökçe ERYILMAZ	Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye *Afyon Kocatepe University (Turkey)*
Ayşegül GÖKLEN YILMAZ	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi *Çanakkale Onsekiz Mart University (Turkey)*
Bensu KİTİRCİ	Gazi Üniversitesi/Türkiye *Gazi University (Turkey)*
Beste EMEK	Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye *Afyon Kocatepe University (Turkey)*
Betül GÜVEN	Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye *Afyon Kocatepe University (Turkey)*
Bilgütay Kaan ÖZTÜRK	Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye *Afyon Kocatepe University (Turkey)*
Didem ÇETİNKAYA	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi/Türkiye *Çanakkale Onsekiz Mart University (Turkey)*
Dilem UYAR	Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye *Afyon Kocatepe University (Turkey)*
Dilşad AĞIRBAŞLI	Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye *Afyon Kocatepe University (Turkey)*
Ezgi ERTEK BABAÇ	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi/Türkiye *Çanakkale Onsekiz Mart University (Turkey)*
Ezginur KÜÇÜKDÜRÜM	İstanbul Üniversitesi/Türkiye *İstanbul University (Turkey)*
Gonca GÖRSEV KILIÇ	Ordu Üniversitesi/Türkiye *Ordu University (Turkey)*
Hafize YEŞİLBAĞ	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi/Türkiye *Çanakkale Onsekiz Mart University (Turkey)*
Halim TÜRKMEN	Atatürk Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi/Türkiye *Atatürk Vocational and Technical Anatolian High School (Turkey)*
Hazal ÖLÇERSOY	Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye *Afyon Kocatepe University (Turkey)*
İlknur MERT	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi/Türkiye *Çanakkale Onsekiz Mart University (Turkey)*
İmren ÖZ KESER	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi/Türkiye *Çanakkale Onsekiz Mart University (Turkey)*

İpek Su MAĞDEN — Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi/Türkiye
Çanakkale Onsekiz Mart University (Turkey)
İsmail Hakkı PARLAK — Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi/Türkiye
Bolu Abant İzzet Baysal University (Turkey)
Kadir EKEN — Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi/Türkiye
Çanakkale Onsekiz Mart University (Turkey)
Kerem AKSEN — Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye
Afyon Kocatepe University (Turkey)
Mustafa DEMİR — Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye
Kütahya Ahmet Yakupoğlu Fine Arts High School (Turkey)
Mustafa KARACA — Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi/Türkiye
Çanakkale Onsekiz Mart University (Turkey)
Nurkan KURU — Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye
Afyon Kocatepe University (Turkey)
Osman ÖZDEMİR — Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye
Kütahya Ahmet Yakupoğlu Fine Arts High School (Turkey)
Rıfat BELTEKİN — Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye
Afyon Kocatepe University (Turkey)
Rumeysa ÇALIŞKAN — Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye
Afyon Kocatepe University (Turkey)
Serhat ŞİŞKO — Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye
Afyon Kocatepe University (Turkey)
Sergen SAĞDIÇ — Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi/Türkiye
Çanakkale Onsekiz Mart University (Turkey)
Seval YILDIZ — Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi/Türkiye
Çanakkale Onsekiz Mart University (Turkey)
Uğuralp BAYSAN — Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye
Afyon Kocatepe University (Turkey)

Konser Düzenleme Kurulu / *Concert Organization Committee*

Başkan / *Chair*

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

Sanat Yönetmeni / *Art director*

Fakı Can YÜRÜK — Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye
Afyon Kocatepe University (Turkey)

Kurul / *Committee*

Ahmet ONUR — Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye
Kütahya Ahmet Yakupoğlu Fine Arts High School
Barış ÖZÇELİK — Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye
Kütahya Ahmet Yakupoğlu Fine Arts High School
Betül ONUR — Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye
Kütahya Ahmet Yakupoğlu Fine Arts High School
Cüneyt AYDIN — Kütahya Bilim Sanat Merkezi
Kütahya science and art center (Turkey)
Ebru BENGİ — Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye
Kütahya Ahmet Yakupoğlu Fine Arts High School
Ekrem AVLUPINAR — Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye
Kütahya Ahmet Yakupoğlu Fine Arts High School
Emel ERDAL — Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye
Kütahya Ahmet Yakupoğlu Fine Arts High School
Emin EMİR — Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye
Kütahya Ahmet Yakupoğlu Fine Arts High School
Erhan BOZKURT — Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye

	Kütahya Ahmet Yakupoğlu Fine Arts High School
Eyüp KAYA	Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye
	Kütahya Ahmet Yakupoğlu Fine Arts High School
Hakan DAĞ	Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye
	Kütahya Ahmet Yakupoğlu Fine Arts High School
Halim TÜRKMEN	Atatürk Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi/Türkiye
	Atatürk Vocational and Technical Anatolian High School (Turkey)
Mehmet SEVİM	Kütahya Sağlık Bilimleri Üniversitesi/Türkiye
	Kütahya Healt Sciences University (Turkey)
Mert SARIKAYA	Nafi Güral Fen Lisesi/Türkiye
	Nafi Güral Science High School (Turkey)
Okan ALGIN	Atatürk Anadolu Lisesi/Türkiye
	Atatürk Anatolian High School/(Turkey)
Orhan HÜSEMOĞLU	Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye
	Kütahya Ahmet Yakupoğlu Fine Arts High School
Osman ÖZDEMİR	Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye
	Kütahya Ahmet Yakupoğlu Fine Arts High School
R. Oğuzhan KAVUKÇU	Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye
	Kütahya Ahmet Yakupoğlu Fine Arts High School
Serkan ÇAMURCU	Aysel-Selahattin Erkesap Sosyal Bilimler Lisesi/Türkiye
	Aysel-Selahattin Erkesap Social Sciences High School (Turkey)
Serkan SARUHAN	Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye
	Kütahya Ahmet Yakupoğlu Fine Arts High School (Turkey)
Sibel ÇELİK	Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye
	Kütahya Ahmet Yakupoğlu Fine Arts High School (Turkey)
Tülay TÜRKMEN	Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye
	Kütahya Ahmet Yakupoğlu Fine Arts High School (Turkey)
Yiğit İNEGÖL	Kütahya Bilim Sanat Merkezi
	Kütahya science and art center (Turkey)

KATKILARI İÇİN TEŞEKKÜR EDERİZ

Kültür ve Turizm Bakanı/Sayın Mehmet Nuri Ersoy
Kütahya Valisi/Sayın Musa Işın
Kütahya Belediye Başkanı/Sayın Eyüp Kahveci
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Rektörü/Sayın R. Cüneyt Erenoğlu
Afyon Kocatepe Üniversitesi Rektörü/Sayın Mehmet Karakaş
Dumlupınar Üniversitesi Rektörü/Sayın Süleyman Kızıltoprak
Kütahya Sağlık Bilimleri Üniversitesi Rektörü/Sayın Ahmet Tekin
Kütahya Ticaret ve Sanayi Odası Başkanı/Sayın Esin Güral
Kütahya İl Milli Eğitim Müdürü/Sayın Hasan Başyiğit
Kütahya İl Kültür ve Turizm Müdürü/Sayın Zekeriya Ünal
Kütahya Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Müdürü/Sayın Yıldırım Akgül
Kütahya Ahmet Yakupoğlu Gsl Müdürü/Sayın Mustafa Demir
&
Kütahya Güzel Sanatlar Derneği Yönetim Kurulu
ÇOMÜ Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Yönetim Kurulu
AKÜ Devlet Konservatuvarı Yönetim Kurulu
AKÜ Devlet Konservatuvarı Mezunlar Derneği Yönetim Kurulu
&
Kütahya Seramik/Sayın Nafi Güral (Ana Sponsor)
Çatık Madencilik/Sayın İsmet Çatık (Ana Sponsor)
Delen Ticaret/Sayın Nihat Delen (Ana Sponsor)
Kaşi Ahmet Çini Seramik/Sayın Ahmet Özmutaf
Kırdar Grup/Sayın Rafet Onur Kırdar

AMAÇ VE KAPSAM

14. Uluslararası Sempozyum, vefatının 40. yılında Hisarlı Ahmet'i bu kez halk müziği mirasının organik olarak bağlı bulunduğu Hafıza, Mekân ve Müzik teması ile anıyor.
Kütahya'nın kültürel sembolü Hisarlı Ahmet'in, yöresine ait türküleri özgün üsluplarıyla yorumlaması ve canlılığını koruyan bölgesel gelenekleri özüne sadık kalarak aktarması, onu hafıza ve mekân kavramları ile doğrudan ilişkilendiriyor.
Birçok faklı bağlam ve perspektiflerde ele alınabilen hafıza ve mekân kavramları tarih boyunca insanın dünyayı anlama, yorumlama ve onunla etkileşime girme gayretinde şekillendirici olmuştur. Ancak Endüstri 5.0 ile bilgiyi saklama ve iletme koşullarından, sanal ortamların belirlediği mekânsal algılara kadar hafıza ve mekân kavramlarına ait tüm sınırlar sürekli bir değişim sürecine girmiştir. Yaşadığımız dönem Zygmunt Bauman'ın iyi tanımlanmış yapılar ve istikrarlı sosyal kurumlarla karakterize ettiği katı dünyayı takip eden ve akışkan modernite olarak tanımladığı; değişim, belirsizlik ve istikrarsızlık ile işaretli.
İnsan ve toplum odaklı olma geleneğini sürdüren, 14. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu, tüm akademisyenleri insan hayatının bu akışkan dünyasında müziğin ve müzisyenlerin içinde bulundukları çağ ile etkileşimini ve ona uyum sağlama çabalarını, hafıza ve mekânın engin kavramları içinde araştırmaya davet etmekten onur duyar.

Alt Başlıklar

- Akustik
- Algı
- Bestecilik
- Beyin ve Müzik
- Bilim Felsefesi ve Fizik
- Bireyselcilik ve Kolektivizm
- Çalgı Teknolojileri
- Çevrimiçi Medya Bilişi
- Elektroakustik Sistemler
- Endüstri 5.0
- Farklı Öğrenenler
- Film ve Müzik
- Kent ve Kamusal Alan İlişkisi
- Kentlerin Müzik Tarihi ve Kültürleri
- Kişisel ve Aile Hafızası
- Kültürel Planlama
- Kronoloji ve Anakroloji
- Müzik Eğitimi
- Müzik Müzeleri ve Koleksiyonlar
- Müzik Prodüksiyonu ve Üretimi
- Popüler Müzik ve Kültürel Hafıza
- Sanal Ortam
- Tasarım ve Müzik İlişkisi
- Yapay Zeka
- Yorumculuk

AIM AND SCOPE

The 14th International Symposium celebrates the 40th anniversary of Hisarlı Ahmet's death, this time with the theme Memory, Space and Music, organically associated with his folk music heritage.
Symbol of Kütahya city, Hisalı Ahmet is directly related to the concepts of memory and space by performing local folk songs in an original style, faithfully preserving their essence and propagating the vitality of the regional tradition.
The relation of memory and space can be done from various perspectives, as both concepts exist in distint contexts, and they represent aspects of our undestanding and interprepretation of the world we interact with. However, with Industry 5.0, all the boundaries of the concepts of memory and space, from the conditions of storing and transmitting information to the spatial perceptions determined by virtual environments, entered a continuous process of change. Contrasting the solid world, well-defined structures and stable social institutions of the past; the period in which we live according to Zygmunt Bauman is defined as liquid modernity, marked by change, uncertainty and instability.
Following the tradition of focusing on human and society, the 14th International Hisarlı Ahmet Symposium is honored to invite all academics to investigate how music and musicians act and adapt in the liquid world of human life, and how they interact in within the vast concepts of memory and space.

Subtopics

- *Acoustics*
- *Perception*
- *Composition*
- *Brain and Music*
- *Philosophy of Science and Physics*
- *Individualism and Collectivism*
- *Instruments Technology*
- *Online Media Cognition*
- *Electroacoustic System Design*
- *Industry 5.0*
- *Different Learners*
- *Film and Music*
- *City and Public Space Relationship*
- *Musical History and Cultures of Cities*
- *Individual and Family Memory*
- *Cultural Planning*
- *Chronology and Anachrology*
- *Music Education*
- *Music Museums and Collections*
- *Music Production and Design*
- *Popular Music and Cultural Memory*
- *Virtual Environment*
- *Design and Music Relationship*
- *Artificial Intelligence*
- *Performance*

İÇİNDEKİLER / *CONTENTS*

		Sayfa
Sunuş / Foreword		iii
Teşekkür / Thanks		iv
Neden Kütahya? / Neden Hisarlı Ahmet? / Why Kütahya? / Why Hisarlı Ahmet?		v
Kurullar / Committee		vii
Katkıda Bulunanlar / Contributors		Xii
Amaç ve Kapsam / Aim and Scope		xiii
İçindekiler / Contents		xv
Program / Program		xvii
Tam Metinler / Full Texts		xxiii
Adil Koray Barut	Endülüs'te Kültürel Hafızanın Temsili Olarak Cante Jondo	1
Ali Çetinkaya	Ortaöğretim (Lise) Düzeyinde Yapılan Koro Çalışmalarının Öğrenciler Üzerindeki Etkilerin İncelenmesi	8
Artemur Orkun Gündoğdu, Nilgün Doğrusöz	15. Yüzyıl Anadolu Edvar Geleneğinin Musiki Nazariyatı ve Uygulamasında Sembolizm	17
Aybike Özsöyke, Cihan Işıkhan	'Proto-Turkic Homeland' Projesi Özelinde Video Oyunlarında Ses Mekansallaştırma	45
Bahar Öz, Gonca Görsev Kılıç	Keman Eğitiminde Ordu Türkülerinin Kullanılabilirliği ve Yorumlama Yöntemleri Üzerine Bir İnceleme	53
Batuhan Kil, Emel Funda Türkmen	Farklı Öğrenen Görme Engelli Bireyleri Müzik Eğitimi Sürecinde Yaşanan Sorunlar ve Bu Sorunlara İlişkin Çözüm Önerileri	80
Beste Emek	Teori Solfej Eğitiminde Yeni Dizi Öğretimlerinin Gerekliliği	95
Beste Göbelez	31 Mart 2024 Mahalli İdareler Seçiminde Propaganda Şarkıları	104
Burak Kesgin	Perde-Perspektif Analiz Modeli	111
Büşra Bardakçı	Kent Kültüründe Gazinolar Örneği (An Example of Casinos in Urban Culture)	119
Büşra Erim, Nilgün Sazak	Müzik ve Hafıza Bağlamında Gelenekten Geleceğe Çalgı Öğretimi ve Toplu İcra Dersi: İzmit Anadolu İmam Hatip Lisesi Musiki Proje Örneği	136
Cansu Yılmaz Akış	Bela Bartok ile Ahmet Adnan Saygun'un Türkiye Gezisi ve Bestecilerin Viyola Konçertolarına Genel Bir Bakış	152
Cansu Yücel	Ölümünün 10.Yılında Bütün Yönleriyle Ertuğrul Oğuz Fırat	166
Ebru Gökçe	Çocuk Korosu Performanslarında Sahne Koreografileri İçin Bir Model Önerisi	178
Elif Özbek	Performans Tasarımında Sanatlararası İlişkisel Yaklaşımlar	194
Elif Özen	TRT Ankara Radyosu ve Kurumsal İstihdam Kapsamında Kadın Enstrüman İcracıları	204
Elif Yaygıngöl Şehirli	Ivan Galamian ve Bir Müzikal Gelişim Durağı Olarak: Meadowmount	211
Emel Örgün	Film Müzikleri Yaratıcılık ve Çalışma Yöntemleri	225
Emin Yıldırım	Sermaye, Kimlik, Mekân ve Müzik İlişkisi Bağlamında Bursa Mevlevihanesi ve Müzesi	239
Emre Ekici	"Notes Did Not Really Quite Speak": Production-Informed Approach on Providing Feedback to Eurogenetic (Western Classical) Music Performers	259
Ezgi Coşkunpınar	Kemençede Meşk Silsilesi ve Ekoller	267
Ezgi Ertek Babaç	Müzelerde Sanat Eğitimi: Troya Müzesi Örneği	271
Fikret Toksözlü	Çanakkale İli Lapseki İlçesinde Doğmuş Roman Kökenli Müzisyenlerin Müzik Kariyerleri Üzerinde Bir İnceleme	285
Günay Günaydın	Türk Mûsikîsi Eserlerinde İcrâ Farklılıkları; Temelleri, Katkıları ve Tartışmalar	292
Hafize Yeşilbağ	Eğitimciler Öğrencilerine Ne Anlatıyor: Keman Hikayeleri	307

Hüseyin Kıyak, Nilgün Doğrusöz Dişiaçık	Kadıköyü'nde Bir Musiki Hocası: Sinekemani Nuri Duyguer	312
Ilgın Uysal	Bir Müzisyenin Dağarı: George Crumb'ın Solo Piyano Müziğinde Diğer Bestecilerin Etkileri	342
İlknur Mert, Oğuz Karakaya	17. Yüzyılda Ali Ufkî Bey ve Kantemiroğlu Tarafından Notaya Alınan Aynı Eserlerin Makam, Usul, Form ve Seyir Yönüyle İncelenmesi	350
İmren Öz Keser	Okulların Fiziksel Donanımlarında Müzik Eğitimi Verilen Sınıfların Öğretmen Görüşlerine Göre Değerlendirilmesi	363
İpeksu Mağden	Yoksa Saygun Haklı Mı? Konser Programlarında Türk Bestecilerinin Eserlerinin Yer Alma Durumu	373
Kadriye Bozkurt Hepkorucu, Aslıhan Eruzun Özel	20. Yüzyıl Türk Kanun Sanatında Virtüoz Bir Portre: Ahmet Yatman	384
Mete Gökçe	Koro Dizilişlerinin Müziksel Sonuçlara Etkisi	394
Muhammed Emin Oğuz	Kültürel Planlama: Hatay Kültür Envanteri Rotalarının Belirlenmesi	409
Oğuz Karakaya, Hasret Bereketoğlu	Klasik Kemençe İcrasında Kadın İcracıların Rolü: Fahire Fersan ve Hadiye Ötügen Örneği	415
Onur Şekercioğlu	Kültürel Hatıradaki Yavuz Çetin ve Blues Müzik	429
Seçkin Seçil Başaran	Yeni Maarif Modeline (2024) Yönelik 2018 Müzik Öğretim Programına Dayalı İhtiyaç Analizi Seçkin Seçil Başaran	436
Selin Oyan Küpeli	Müziğin Görselleştirilmesi: Grafik Tasarım ve Müzikal Temsilin Kesişimi	448
Selin Oyan Küpeli	Müzik ve Sanat: Bilişsel Yolları Keşfetmek	460
Serdar Özdoğan	Toplumsal Hafıza Mekânları Olarak Musiki Dernekleri: Giresun İli Örneği	469
Sude Zarife Özdamar	Piyano Eğitimcilerinin Kayıt Dinlemeye İlişkin Öneri ve Söylemleri	478
Türev Berki	Dört Fotoğraf, Dört Dönemeç	487
Uğur Alkan	Geleneksel Meşk Sisteminden Çevrimiçi Meşk Sistemine: Türk Musikisi Eğitimindeki Dönüşüm	493
Uğur Cihat Sakarya	Dikey Zamanın Kolektif Yaratımı: Terry Rıley ve La Monte Young'ın Minimalist Eserleri Üzerine Bir İnceleme	506
Uğur Türkmen	Namık Seyhun Binzet Osmanlı Çoksesli Türk Müziği Nota ve Kartpostal Arşivi	511
Ulviyye Niymet, Duygu Sökezoğlu Atılgan	Türk Dünyası Kültür Başkenti Şuşa'nın Azerbaycan Müziğindeki Yeri	520
Vasfi Emre Tezcan, Zeynep Gonca Girgin	Sevdalinka Eğlenceleri ve Müzikli Komünitas (Sevdalinka Entertainment and Musical Communitas)	530
Konferans / Conference		542
Panel / Panel		544
Söyleşi / Interview		548
Konserler / Concerts		550
Sergi / Exhibition		554

SEMPOZYUM PROGRAMI

SYMPOSIUM PROGRAM



09:00	**KAYIT / REGISTRATION**	
10:00	**AÇILIŞ TÖRENİ / OPENING CEREMONY** Salon 1 / Hall 1 (YouTube Canlı Yayın / Live) **Konser / Concert** Mehmet Sevim (Ney) - R. Oğuzhan Kavukçu (Bağlama) - Mehmet Özdemir (Perküsyon)	
11:00	**ARA / BREAK**	
11:15	**KONFERANS** **"Müziğin Mekanı Eser"** Ersin Antep (Davetli Konuşmacı / Keynote Speaker)	
12:15	**ÖĞLE YEMEĞİ / LUNCH**	
13:30	**Salon 1 / Hall 1**	**Salon 2 / Hall 2**
	OTURUM 1 / SESSION 1 Oturum Başkanı / Chair: **Emel Funda Türkmen**	**OTURUM 2 / SESSION 2** Oturum Başkanı / Chair: **Dilek Zerenler**
	Adaptation Strategies Towards the Industry 5.0: Cases in the Field of Music **Lilian Tonella Tüzün**	Video Oyunların Sesli Hafızası: Leitmotifler **Ekin Ilgın Demirhan**
	Memory, Space and Music: 'Spiritual' (1926) By Pierre-Octave Ferroud **Flavio Apro, Marcus Alessi Bittencourt**	Türk Dünyası Kültür Başkenti Şuşa'nın Azerbaycan Müziğindeki Yeri **Ulviyye Niymet, Duygu Sökezoğlu Atılgan**
	Sculptures that speak: Exploring the Potential of Sound Art in Public Spaces **Mina Hazal Taşcı, Bilgütay Kaan Öztürk**	Kültürel Planlama: Hatay Kültür Envanteri Rotalarının Belirlenmesi **Muhammed Emin Oğuz**
	Ses Manzaralarını Genişletmek: Gençkal'ın Liquid Spaces (Akışkan Alanlar) Eserine Analitik bir Yaklaşım **Berkant Gençkal**	21. Yüzyılda Enstrüman Yapım Perspektifinde Fütürizm **Uğur Çiçek, Özgür Turan**
	Müzik Teknolojisinde Hafıza ve Mekan **Cihan Işıkhan**	Türkiye'de Bulunan Konservatuvarların Yapılanmalarının İncelenmesi **Rumeysa Calışkan, Duygu Sökezoğlu Atılgan**
15:10	**ARA / BREAK**	
15:30	**Salon 1 / Hall 1**	**Salon 2 / Hall 2**
	OTURUM 3 / SESSION 3 Oturum Başkanı / Chair: **Nilgün Sazak**	**OTURUM 4 / SESSION 4** Oturum Başkanı / Chair: **Fırat Kutluk**
	Performans Tasarımında Sanatlararası İlişkisel Yaklaşımlar **Elif Özbek**	Farklı Öğrenen Görme Engelli Bireyleri Müzik Eğitimi Sürecinde Yaşanan Sorunlar ve Bu Sorunlara İlişkin Çözüm Önerileri **Batuhan Kil, Emel Funda Türkmen**
	Yoksa Saygun Haklı Mı? Konser Programlarında Türk Bestecilerinin Eserlerinin Yer Alma Durumu **İpeksu Mağden**	Otizmli Müzik Eğitimcisinin Zihinsel Engelli Öğrencinin Müzik Eğitimine Katkı Sağlama Sürecinin İncelenmesi: Vaka Örneği **Recep Ege Altıncıoğlu, Emel Funda Türkmen**
	İstanbul Fener Rum Patrikhanesinin ve Rum Ortodoks Dini Müziğinin Tarihsel Süreci Üzerine Bir Araştırma **Bilge Mutugan Atila, Duygu Sökezoğlu Atılgan**	21. Yüzyıl Müzik Praktiklerinde Sanal ve Artırılmış Gerçeklik Uygulamalarının Çalgı Teknolojilerine Olan Etkisi **Zeynep Simay Al, Lilian Tonella Tüzün**

	Günümüz Ses ve Müzik Praktiklerinin Çalgı Teknolojilerine Olan Etkisi **Ayşe Sare Şanda, Özgür Turan**	Sound of Noise Filmindeki 1 Şehir ve 6 Davulcu İçin Müzik Eserinin İncelemesi **Ekin Ilgın Demirhan**
	Çalgı Yapımı Atölyelerinde CNC Kullanımı: Otomasyon Teknolojilerinin Getirdikleri ve Yenilikçi Yaklaşımlar **Barış Berk Kahraman, Özgür Turan**	Film Müzikleri Yaratıcılık ve Çalışma Yöntemleri **Emel Örgün**
17:00	**ARA / BREAK**	
20:00	**Zoom ID: 934 8988 6878 Passcode: Hisarlisym**	
	PANEL **"Kütahya Müzik Kültürü ve Anılarla Hisarlı Ahmet I"** **Mesut Tezcan** **Mehmet Nuri Uygun** **Moderatör: Süleyman Şenel (İstanbul Teknik Üniversitesi)**	

	24 MAYIS CUMA/ FRIDAY, 24th of MAY	
09:00	**Salon 1 / Hall 1**	**Salon 2 / Hall 2**
	OTURUM 5 / SESSION 5 Oturum Başkanı / Chair: **Türev Berki**	**OTURUM 6 / SESSION 6** Oturum Başkanı / Chair: **Göktan Ay**
	Benlik ve Müzik; Besteci İcracıdan Ne İster? **Doğu Can Hekimoğlu**	Kantemiroğlu'na Ait Büselik Aşiran Peşrevi'nin 17. Yüzyıldan Günümüze Makam Seyir Özelliği ve Farklı Nota Örneklerinin İncelenmesi **İlknur Mert, Oğuz Karakaya**
	Yaratım Biçimi ve Çalgıcı Yetiştirme Şekli Olarak Kolektif Kompozisyon **Onur Dülger**	Kent Kültüründe Gazinolar Örneği **Büşra Bardakçı**
	Etiğe Uygun Ses Klonlama: Kılavuzlar ve Pratikler **Seyhan Canyakan**	Türkiye Âşık Müziği Atlası İçerisinde Kars Yöresi Örneklemi **Tolgahan Tiktaş**
	Sanaldan Gerçeğe: Yapay Zeka ile Üretilen Seslerin Doğal Seslerle Karşılaştırılması **Erdem Özkan, Seyhan Canyakan**	Çanakkale İli Lapseki İlçesinde Doğmuş Roman Kökenli Müzisyenlerin Müzik Kariyerleri Üzerinde Bir İnceleme **Fikret Toksözlü**
10:30	**ARA / BREAK**	
11:00	**Salon 1 / Hall 1**	**Salon 2 / Hall 2**
	OTURUM 7 / SESSION 7 Oturum Başkanı / Chair: **Metin Baş**	**OTURUM 8 / SESSION 8** Oturum Başkanı / Chair: **Cihan Işıkhan**
	TRT Ankara Radyosu ve Kurumsal İstihdam Kapsamında Kadın Enstrüman İcracıları **Elif Özen**	Hangi Çalgı Hangi Renktir?: Geleneğin İcadı Bağlamında 'Renk Saz' Fenomeni ve Pratiğine Bağlama ve Nefesli Saz İcracıları Örneğinde Bir Bakış **Sami Emrah Gerekten**
	İnternet Ağının Mekânları Olarak Platformlar ve Platformlar Arası Etkileşim: İçererek Aşma Bağlamında "Spotify" Örneği **Özge Yahşi**	Bağlama Eğitiminde Tezene Tavırlarının Öğretiminde Repertuar Seçimi **Dergah Acun**
	Dijital Kültür ve Müzik İlişkisinde Belirleyici Bir Pencere: Dikkat Ekonomisi **Serdar Erkan**	17. Yüzyılda Ali Ufkî Bey ve Kantemiroğlu Tarafından Notaya Alınan Aynı Eserlerin Makam, Usul, Form ve Seyir Yönüyle İncelenmesi **İlknur Mert, Oğuz Karakaya**
	Müzik Piyasasında "Dijital" Var Oluş: Kerem Türkaydın ve Candid Music Örneği **Gökçen Tekin**	Nayi Osman Dede'nin Miraciye Adlı Eserinin Segah Tevşih ve Segah Bahri Bölümlerinin İncelenmesi ve Makamsal Analizi **Fikret Toksözlü, Oğuz Karakaya**
12:30	**ÖĞLE YEMEĞİ / LUNCH**	
13:30	**Salon 1 / Hall 1**	**Salon 2 / Hall 2**
	OTURUM 9 / SESSION 9 Oturum Başkanı / Chair: **Lilian Tonella Tüzün**	**OTURUM 10 / SESSION 10** Oturum Başkanı / Chair: **Duygu Sökezoğlu Atılgan**
	Namık Seyhun Binzet Osmanlı Çoksesli Türk Müziği Nota ve Kartpostal Arşivi **Uğur Türkmen**	Müzik ve Hafıza Bağlamında Gelenekten Geleceğe Çalgı Öğretimi ve Toplu İcra Dersi: İzmit Anadolu İmam Hatip Lisesi Musiki Proje Örneği **Büşra Erim, Nilgün Sazak**
	Yapay Zeka Destekli 3D Sanal Eğitmenlerin Eğitim Süreçlerine Katkıları: SozyAI Elif Modeli Üzerinden Bir İnceleme **Seyhan Canyakan**	Sevdalinka Eğlenceleri ve Müzikli Komünitas **Vasfi Emre Tezcan, Zeynep Gonca Girgin**

	Dört Fotoğraf, Dört Dönemeç **Türev Berki**	31 Mart 2024 Mahalli İdareler Seçiminde Propaganda Şarkıları **Beste Göbelez**
	"Raslamsız" Aleatori: Usmanbaş, Solo Piyano ile 12 Çalgı **Gözde Gürün Demireriden, Türev Berki**	Sanal Ortamda Yapılan Ses Eğitimi Çalışmalarının İçerik İncelemesi **Şehriban Akbaba, Nilgün Sazak**
15:00	**ARA / BREAK**	
15:30	**SÖYLEŞİ** **"Kütahya Müzik Kültürü ve Anılarla Hisarlı Ahmet II"** **Mustafa Hisarlı** **İsmail Pektaş**	
16:30	**ARA / BREAK**	
17:00	**Salon 1 / Hall 1**	**Salon 2 / Hall 2**
	OTURUM 11 / SESSION 11 Oturum Başkanı / Chair: **Seyhan Canyakan**	**OTURUM 12 / SESSION 12** Oturum Başkanı / Chair: **Özge Gülbey**
	Türk Konulu Operaların Oryantalizm Eleştirisi Üzerinden İncelenmesi **Kerem Aksen, Okan Murat Öztürk**	Geçmişten Günümüze Müzik Dinleme Araçları **Aykhan Khalilli, Nilgün Sazak**
	Teori Solfej Eğitiminde Yeni Dizi Öğretimlerinin Gerekliliği **Beste Emek**	Sürrealizm, Bilinçdışı ve Kendiliğindenlik: 'Bahar Ayini'nin Yeniden Keşfi **İsmail Hakkı Burdurlu**
	Eğitimciler Öğrencilerine Ne Anlatıyor: Keman Hikayeleri **Hafize Yeşilbağ**	Türk Mitolojisindeki Müzikal Unsurların Kültürel Bellek Ekseninde İncelenmesi **Aysun Yılmaz, Nilgün Sazak**
	Sinemada Müzik Kullanımı Bağlamında Béla Tarr'ın "Torino Atı" Filmi Üzerine Bir İnceleme **Hakan Yılmaz**	Ölümünün 10.Yılında Bütün Yönleriyle Ertuğrul Oğuz Fırat **Cansu Yücel**

	25 MAYIS CUMARTESİ / SATURDAY, 25th of MAY	
09:00	Zoom ID: 934 8988 6878 Passcode: Hisarlisym	Zoom ID: 846 4380 9206 Passcode: Hisarlisym
	OTURUM 13 / SESSION 13 Oturum Başkanı / Chair: **Hanefi Özbek**	**OTURUM 14 / SESSION 14** Oturum Başkanı / Chair: **Veli Yöntem**
	Müzik ve Sanat: Bilişsel Yolları Keşfetmek **Selin Oyan Küpeli**	Bir Müzisyen Dağarı: Gerode Crumb'ın Solo Piyano Müziğinde Diğer Bestecilerin Etkileri **Ilgın Uysal**
	Klasik Türk Müziği Alanında Tarihi Seyir İçerikli Tez Çalışması Yürütme Sürecinde Yaşanan Problemler **Özge Şen Tuncel**	Ivan Galamian ve Bir Müzikal Gelişim Durağı Olarak: Meadowmount **Elif Yaygıngöl Şehirli**
	Kadıköyü'nde Bir Musiki Hocası: Sinekemani Nuri Duyguer **Hüseyin Kıyak, Nilgün Doğrusöz Dişiaçık**	Azerbaycan'da Tar için Bestelenmiş Konçerto Repertuarına Genel Bir Bakış **Emre Eryılmaz**
	Dikey Zamanın Kolektif Yaratımı: Terry Riley ve La Monte Young'ın Minimalist Eserleri Üzerine Bir İnceleme **Uğur Cihat Sakarya**	Piyano Eğitimcilerinin Kayıt Dinlemeye İlişkin Öneri ve Söylemleri **Sude Zarife Özdamar**
	Müziğin Görselleştirilmesi: Grafik Tasarım ve Müzikal Temsilin Kesişimi **Selin Oyan Küpeli**	Keman Eğitiminde Ordu Türkülerinin Kullanılabilirliği ve Yorumlama Yöntemleri Üzerine Bir İnceleme **Bahar Öz, Gonca Görsev Kılıç**
10:30	**ARA / BREAK**	
11:00	Zoom ID: 934 8988 6878 Passcode: Hisarlisym	Zoom ID: 846 4380 9206 Passcode: Hisarlisym
	OTURUM 15 / SESSION 15 Oturum Başkanı / Chair: **Ersin Antep**	**OTURUM 16 / SESSION 16** Oturum Başkanı / Chair: **Sami Emrah Gerekten**
	Müzik Notalarını Braille Nota Yazısına Dönüştüren Programların İncelenmesi **Tolga Kendüzler, Oğuz Karakaya**	Osmanlı Sarayındaki Patronaj Etkilerinin Müzisyenler ve Eserleri Üzerine Etkileri: III. Selim ve II. Mahmud Özelinde **Emre Taha Özcan**
	Okulların Fiziksel Donanımlarında Müzik Eğitimi Verilen Sınıfların Öğretmen Görüşlerine Göre Değerlendirilmesi **İmren Öz Keser**	Buselik Makamı ve Nihavend Makamının XV. XX. Yüzyıllar Arasındaki Tariflerinin Analizi ve Arel Sistemi ile Karşılaştırılması **Serkan Zevkibol**
	Bir Musiki Hamisi ve Mahfili: Sait Halim Paşa ve Yalısı **İremnur Yaşar**	Perde-Perspektif Analiz Modeli **Burak Kesgin**
	"Photo-Turkic Homeland" Projesi Özelinde Video Oyunlarında Ses Mekansallaştırma **Aybike Özsöyke, Cihan Işıkhan**	Kültürel Hatıradaki Yavuz Çetin ve Blues Müzik **Onur Şekercioğlu**

	Yeni Maarif Modeline (2024) Yönelik 2018 Müzik Öğretim Programına Dayalı İhtiyaç Analizi **Seçkin Seçil Başaran**	Üçüncü Yeniler: Akışkan Modernitenin Tınısal Görünümleri **Duygu Aralan**
12:30	**ARA / BREAK**	
13:00	Zoom ID: 934 8988 6878 Passcode: Hisarlisym	Zoom ID: 846 4380 9206 Passcode: Hisarlisym
	OTURUM 17 / SESSION 17 Oturum Başkanı / Chair: **Bertan Rona**	**OTURUM 18 / SESSION 18** Oturum Başkanı / Chair: **Filiz Yıldız**
	Çanakkale'nin Kültür Yaşamında Konser Mekanlarının Nitelikleri **Derya Şentürk**	"Her İkisinden De!" Bir Alnar Bestesinde Hafızanın İzleri **Murat Haliloğlu, Nevin Şahin**
	Toplumsal Hafıza Mekânları Olarak Musiki Dernekleri: Giresun İli Örneği **Serdar Özdoğan**	Bela Bartok ile Ahmet Adnan Saygun'un Türkiye Gezisi ve Bestecilerin Viyola Konçertolarına Genel Bir Bakış **Cansu Yılmaz**
	Sermaye, Kimlik, Mekân ve Müzik İlişkisi Bağlamında Bursa Mevlevihanesi ve Müzesi **Emin Yıldırım**	Elektronik Dans Müziğinde Ritüelistik Yön: Sufi House Örneği **Nisa Yağcıoğlu, Aykut Barış Çerezcioğlu**
	Gelibolu Mevlevihanesi Özelinde Hafıza Mekân ve Müzik **Burak Demirbaş**	Elektronik Dans Müziğinde Postmodern Kimlik: Anatolian Sessions Örneği **Irmak Tunay**
	Hafıza, Mekan, Müzik: Norveç Black Metal'de Pagan Mirası **Aykut Barış Çerezcioğlu**	Sanal Dolby Atmos: Dolby Atmos Stüdyo Simülasyonu **Özgür Ozan Atmaca, Arda Eden**
14:30	**ARA / BREAK**	
15:00	Zoom ID: 934 8988 6878 Passcode: Hisarlisym	Zoom ID: 846 4380 9206 Passcode: Hisarlisym
	OTURUM 19 / SESSION 19 Oturum Başkanı / Chair: **Muzaffer Soner Yılmaz**	**OTURUM 20 / SESSION 20** Oturum Başkanı / Chair: **Bilgütay Öztürk**
	Nubar Tekyay'ın Gazino Sahnesindeki İcra Tavrının Radyo Kayıtlarındaki İcra Tavrıyla Mukayesesi **Süleyman Barış Demirdirek**	İşletmelerde Koro Etkinliklerinin Çalışanlara Olan Etkileri Möö'den Mi'ye **Seval Yıldız**
	Dijital Çağda TRT Radyoları: Geleneksel Radyo Yayıncılığından Çevrimiçi Medyaya Geçiş **Günce Yalınkılıç, Erdinç Yalınkılıç**	Klasik Kemençe İcrasında Kadın İcracıların Rolü: Fahire Fersan ve Hadiye Ötügen Örneği **Oğuz Karakaya, Hasret Bereketoğlu**
	Endülüs'te Kültürel Hafızanın Temsili Olarak Cante Jondo **Adil Koray Barut**	Güzel Sanatların Tinsel Alandaki Özerkliği ve Bir Ritüel Olarak Konser **Barış Gürkan**
	Gitar İcracılarının Sıra dışı Mekanlarda Sıradışı Konserleri **Kadir Eken**	Kemençede Meşk Silsilesi ve Ekoller **Ezgi Coşkunpınar**
	Bağlamanın Standardizasyonu İçin ChatGPT'nin Önerilerinin İncelenmesi **Filiz Gürer Yücel**	Membran Tipi Bas Frekans Yutucu Akustik Panel Tasarımı ve Akustik Laboratuvar Ölçümlerinin Değerlendirilmesi **Doğancan Akbay, Suat Vergili, Feridun Öziş**
20:00	Zoom ID: 934 8988 6878 Passcode: Hisarlisym	
	PANEL **"Ethical and Artistic Considerations of AI Music and Robotic Performance"** **Panayiotis Kokoras (North Texas University)** **Marcus Alessi Bitencourt (Maringá State University)** **Moderator: Onur Dülger (Anadolu University)**	

	26 MAYIS PAZAR / SUNDAY, 26th of MAY	
09:00	Zoom ID: 934 8988 6878 Passcode: Hisarlisym	Zoom ID: 846 4380 9206 Passcode: Hisarlisym
	OTURUM 21 / SESSION 21 Oturum Başkanı / Chair: **Yunus Emre Uğur**	**OTURUM 22 / SESSION 22** Oturum Başkanı / Chair: **Emel Funda Türkmen**
	Ahmet Yakupoğlu'nun Minyatürlerinde Müzik Unsurunun Göstergebilim Açısından İncelenmesi **Saide Sezen, M. Nevra Küpana**	15. Yüzyıl Anadolu Edvar Geleneğinin Musiki Nazariyatı ve Uygulamasında Sembolizm **Artemur Orkun Gündoğdu, Nilgün Doğrusöz**
	İlköğretim Müzik Derslerinde Karşılaşılan Sorunlar ve Bu Sorunlara İlişkin Çözüm Önerileri Üzerine Bibliyografik Bir Araştırma **Anıl Yürük, Duygu Sökezoğlu Atılgan**	Beste-i Kadimlerden XVIII. Yüzyıl'a Mevlevi Ayinlerinde Ortak İzlere Genel Bir Bakış: Devr-i Kebir ve Devr-i Revan Usul Örnekleri **Merve Örenç Akyol**
	Hammâmizâde İsmail Dede Efendi ve Tanburi Cemil Bey'in Mahur Makamı Bağlamında Sünbüle Perdesi Kullanımları **Emrah Tuncel**	Hafızanın İzini Formda Sürmek: 19. Yüzyıl Bestecilerinde Şarkı Formu **Caner Bektaş, Nevin Şahin, Cenk Güray**
	Fevziye Kıraathanesi ve Muallim İsmail Hakkı Bey Ekseninde Osmanlı'da Sessiz Sinema ve Müzik **Dilhan Yavuz**	20. Yüzyıl Türk Kanun Sanatında Virtüoz Bir Portre: Ahmet Yatman **Kadriye Bozkurt Hepkorucu, Aslıhan Eruzun Özel**

	Müzelerde Sanat Eğitimi: Troya Müzesi Örneği **Ezgi Ertek Babaç**	Türk Musikisi Eserlerinde İcrâ Farklılıkları; Temelleri, Katkıları ve Tartışmalar **Günay Günaydın**
10:30	**ARA / BREAK**	
11:00	Zoom ID: 934 8988 6878 Passcode: Hisarlisym	Zoom ID: 846 4380 9206 Passcode: Hisarlisym
	OTURUM 23 / SESSION 23 Oturum Başkanı / Chair: **Chiew Hwa Poon**	**OTURUM 24 / SESSION 24** Oturum Başkanı / Chair: **Bahadır Çokamay**
	Jazz Interpretations of Selected Compositions by F. Chopin **Martyna Rodzeń**	Türkiye'de 2023 Yılında En Çok Dinlenilen Şarkıların İncelenmesi: Spotify Örneği **Buket Aydıner - M. Nevra Küpana**
	Sesten Mekana: Philips Pavilion'u Deneyimlemek **İrem Yalçıner**	20. yy başında "Paralel Armoni" Tekniğinin Caz'daki Yansımaları: Maurice Ravel'in Bill Evans'ın Müziğine Etkileri **Utku Tamer**
	"Notes did not really quite speak": Production-Informed Approach on Providing Feedback to Eurogenetic (Western Classical) Music Performers **Emre Ekici**	Müzikte İnsan-Merkezcilik Paradoksu: "Anti-Türcü Müzik" İmkânları **Şebnem Edikli**
	Kültürel Miras ve Hafıza: Müze Eğitimi Yoluyla Aşık Veysel ile Tanışmak **Elif Özcan**	"Nosferatu: Bir Dehşet Senfonisi" Filminin Müzikal Analizi: Mekân, Atmosfer ve İzleyici Algısı **Aleyna Aydın - M. Nevra Küpana**
	Artificial Intelligence and Music. Advantages and Disavantages of AI Support in the World of Music **Angelika Pacuta**	Türkiye'de Caz Müziğin Araçsallaşması: "Marka İçinde Marka Yaratmak" ve Miles Davis ile Anlam İnşası **Minen Çalış**
12:30	**ARA / BREAK**	
13:00	Zoom ID: 934 8988 6878 Passcode: Hisarlisym	Zoom ID: 846 4380 9206 Passcode: Hisarlisym
	OTURUM 25 / SESSION 25 Oturum Başkanı / Chair: **Elif Özbek**	**OTURUM 26 / SESSION 26** Oturum Başkanı / Chair: **Felipe Vargas Magdaleno**
	Hit Like a Girl: Enstrüman Seçiminde Cinsiyet Kalıplarını Kırmak **Burçe Ulubilgin Çuhadar**	Memory and Space in Western Music Tradition **Lilian Tonella Tüzün**
	Ortaöğretim (Lise) Düzeyinde Yapılan Koro Çalışmalarının Öğrenciler Üzerindeki Etkilerin İncelenmesi **Ali Çetinkaya**	Interdisciplinary Perspective on Art Education at the Intersection of 'Music and Architecture' **Ayşegül Göklen Yılmaz, Mehmet Göklen**
	Koro Dizilişlerinin Müziksel Sonuçlara Etkisi **Mete Gökçe**	Polish Pedagogical Piano Literature **Malgorzata Zarębińska, Piotr Grodecki**
	Geleneksel Meşk Sisteminden Çevrimiçi Meşk Sistemine: Türk Musikisi Eğitimindeki Dönüşüm **Uğur Alkan**	Exploring Constant Structure Reharmonization in Brazilian Rhythms: A Fusion of Tradition and Innovation **André Ricardo Sarmanho**
14:30	**ARA / BREAK**	
15:00	Zoom ID: 934 8988 6878 Passcode: Hisarlisym	
	OTURUM 27 / SESSION 27 Oturum Başkanı / Chair: **Ali Erim**	
	Müzik ve Çalgı Eğitiminde Flipped Classroom (Ters Yüz Edilmiş Sınıf) Modelinin Kullanımına Yönelik Alanyazın Taraması **Emine Betül Onur**	
	Çocuk Korosu Performanslarında Sahne Koreografileri için Bir Model Önerisi **Ebru Gökçe**	
	Herkes Müzisyen mi Oldu? Yapay Zekâ Müzik Oluşturucusu Suno Örneğinde Müzik Üretimi ve Otantisite **Selim Tan**	
16:30	**ARA / BREAK**	
17:00	Zoom ID: 934 8988 6878 Passcode: Hisarlisym	
	DEĞERLENDİRME TOPLANTISI / EVALUATION MEETING **Uğur Türkmen** **Lilian Tonella Tüzün**	

TAM METİNLER
Full Text Books

Endülüs'te Kültürel Hafızanın Temsili Olarak *Cante Jondo*

Cante Jondo as a Representation of Cultural Memory in Andalusia

Adil Koray Barut
Anadolu Üniversitesi
akbarut@anadolu.edu.tr

Özet

Endülüs'te müzik ve şiirin sanatsal dışavurumu olan *cante jondo* bölgenin derin duygularını yansıtan Endülüs popüler şarkısı veya ağıtıdır. Kültürel hafıza ögesi olarak uzun bir tarihsel geçmişe dayanan bu şarkı biçiminin kökenleri net olarak açıklanamamıştır. Buna rağmen Endülüs'ün kültürel hafızasında kültürel kod olarak yer almıştır. Bu şarkı biçimi tarih boyunca bölgede yaşayan toplulukların kültürel ögeleri ile de şekillenerek varlığını sürdürmüştür. *Cante jondo* özellikle Endülüs'ün ırksal farklılığının, hayallerinin, hüsranının ve üzüntüsünün sentezlenmiş halidir. Çingenelerin bu bölgeye gelmesi ile zaman içerisinde ortaya çıkan flamenkonun da yapı taşlarını oluşturmuştur. Yirminci yüzyılda dönemin önde gelen sanatçıları *cante jondo* festivali düzenlemiş ve bu kültürel hammaddeyi tekrar işlemek adına çalışmalarda bulunmuşlardır. Bu ilkel şarkı biçimi kökensel geçmiş özellikleri ile müzik, edebiyat ve resim alanında İspanyol sanatçıların çalışmalarında yer almıştır. Çalışmada tarama modeli kullanılmış, veriler doküman inceleme ve kaynak teknikleri kullanılarak elde edilmiştir. Bu çalışmada *cante jondo* ve kültürel hafızadan bahsedilmiş; yirminci yüzyıl İspanyol sanatçıların çalışmalarından *cante jondo* ile ilgili örnekler verilmiştir. Bu şarkı formunun Endülüs kültürel belleğindeki yeri, Jan Assmann'ın (1938-2024) içerik, biçim, anlam, zaman yapısı ve taşıyıcılar olarak kategorize ettiği özellikler çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kültürel Hafıza, Endülüs, Cante jondo

Abstract

Cante jondo, which is the artistic expression of music and poetry in Andalusia, is an Andalusian popular song or lament that reflects the deep emotions of the region. The origins of this song form which has a long historical background as an element of cultural memory, have not been clearly explained. Despite this, it has taken place as a cultural code in the cultural memory of Andalusia. This song form has continued its existence throughout history, shaped by the cultural elements of the communities living in the region. Cante jondo is especially the synthesized state of Andalusia's racial diversity, dreams, sadness and disappointment. It also formed the building blocks of flamenco, which emerged over time with the arrival of Gypsies to this region. In the twentieth century, the leading artists of the period organized the cante jondo festival and worked to reprocess this cultural raw material. This primitive song form, with its original characteristics, took place in the works of Spanish artists in the fields of music, literature and painting. In this study, scanning model was used and data was obtained using document review and source techniques. In this study, cante jondo and cultural memory were mentioned; examples of cante jondo are given from the works of twentieth century Spanish artists. The place of this song form in Andalusian cultural memory was evaluated within the framework of the features Jan Assmann (1938-2024) categorized as content, form, meaning, time structure and carriers.

Keywords*: *Cultural Memory, Andalusia, Cante jondo

GİRİŞ

Kültürel hafıza, geçmişi bugün ve gelecek için koruyan değerler, eserler, kurumlar ve uygulamalar sistemidir. Bilgiyi aktararak farklı kimliklerin ortaya çıkmasını ve

detaylandırılmasını desteklemektedir. İnsanlar tek ya da çeşitli kültürel grup ve geleneklere olan bağlılıklarıyla tanımlanmaktadır. İnsanları kendilerine özgü bir kimlik duygusuyla donatarak gelecek için gerekli bir kaynak oluşturan kültürler, gelecek nesillere de sürdürülebilir yapılar oluşturmaktadır. Yerel toplumlarda böyle bir zamansal süreklilik yaratan uygulamalar tekrarlama stratejilerine odaklanmaktadır. Mit, öykü, müzik, ritüel ve dans dahil olmak üzere multimedya biçimlerini aktaran diğer bileşenler de bu uygulamalara örnektir (Assman, 2021: 26).

Kültürel hafıza tek bir disiplinin konusu değil, disiplinler arası bir olgudur. Kültürel bellek çalışmaları pek çok disiplinin kendine özgü yöntem ve bakış açılarıyla katkı sağladığı bir alandır. Bu onun terminolojik zenginliğini ama aynı zamanda kopukluğunu da sağlamaktadır. Kültürel hafıza çalışmalarının ancak farklı disiplinler arası iş birliğine dayalı olması durumunda başarılı olabileceği başından beri açıktır. Dolayısıyla kültürel hafıza çalışmaları yalnızca çok disiplinli bir alan değil, temelde disiplinlerarası bir projedir. Kültürel hafızaya ilişkin en güçlü ve en çarpıcı çalışmalar disiplinlerarası alışverişe dayanmaktadır (Erll, 2008: 3). Kültürel hafıza sosyal kültürel bağlamlarda geçmiş ve şimdiki zamanın etkileşiminde yer alan tüm süreçlerin (biyolojik, medyal, sosyal) toplamıdır (O'reillly, 2017: 176). Aynı zamanda her dönemdeki topluma özgü yeniden kullanılabilir metinler, görüntüler ve ritüeller bütününden oluşmaktadır (Kansteiner, 2002: 182).

Bu bağlamda Endülüs kültürel hafızasında geçmiş ve şimdinin etkileşim sürecinde yer alan *cante jondo* şiir, müzik ve dansta kullanılan bir tür ilkel Endülüs popüler şarkısı veya ağıtı olarak İspanyol sanatçıların çalışmalarında yer bulmuştur. Festivaller aracılığı ile günümüzde de varlığını sürdürmektedir. *Cante jondo*'nun kökenleri hiçbir zaman tam olarak açıklanmamıştır, ancak kökleri şüphesiz Hristiyan ve Müslüman dini ilahilerine dayanmaktadır ve bunlar da güney İspanya'daki geleneksel çingene müziği ve folklorik unsurlarla kaynaşmıştır. *Cante jondo*nun çeşitli türlerinin sınıflandırılması oldukça karmaşıktır, ancak hepsinin ortak noktası derin dramatik tutkunun, ıstırabın ve kederin ifadesidir. *Cante jondo*nun dokunaklı ve ağıtlarla dolu ana temaları, çoğunlukla dünyevi güçlerle bağlantılı olan ve ciddi ritüellerle ifade edilen aşk ve ölümdür (Greene, 2012: 189). Bu ilkel şarkı müzik ve şiirin sanatsal ifadesi olarak Endülüs'ün gizemli içgüdüsünden, pagan kültürünü dile getiren bir ağıt içinde ortaya çıkmaktadır. Endülüs'ün ırksal farklılığının, hayallerinin, hüsranının ve üzüntüsünün sentezlenmiş halidir. Yaşam tutkusu ve ölümü barındıran bir ağıtla şarkı söylemedir. Müzikal özellikleri arasında bir notanın derinden tekrarlanması öne çıkmaktadır. Melodik ilerleyiş açısından ise Arap gamlarındaki dörtlü aralık yapısının iç içe geçmiş modelini takip ederek sesin yükseltip ve alçalmasından oluşmaktadır (Sanchez 1953: 88). Endülüs'te birkaç farklı olay İspanyol müziğini etkilemiş ve bu durum bölgedeki ırksal farklılıklar işle birleşince *cante jondo* ortaya çıkmıştır. Bunlardan ilki İspanyol kilisesinin Bizans ayin müziğini kabul etmesidir. Manuel de Falla (1876-1946) *cante jondo*yu Avrupa'nın en eskisi olan ilkel müziğin bir örneği olarak görmüş; köklerinin muhtemelen Hindistan'ın eski şarkılarına kadar uzandığını belirtmiştir. İspanyol halk şarkılarının geleneksel Hint müziğinin duyumsallığına belirgin şekilde benzemesinin, İspanya'nın Hıristiyanlığa geçtiği yüzyıllarda kullanılan Katolik ilahilerindeki Bizans etkisinden kaynaklandığına inanmıştır. İkinci durum ise bölgeye 8. yüzyılda Arapların gelmesidir ve kendi kültürelerini buraya taşımasıdır. Son tarihi etki ise 1447 civarında İspanya'ya ulaşan Çingene kavimlerinden gelmiştir. Bu böllegelere göç eden Çingeneler *cante jondo*ya yeni bir müzik kalıbı kazandırmışlardır (Herrera y Sánchez, 1953: 88).

Bu ağıtlar Çingeneler tarafından sözlü gelenek yoluyla aktarılan İspanyol müzik folklorunun tarihini temsil eden şarkılara dayanmaktadır. Çingeneler tarafından seslendirilen bu şarkılar kıskançlık, nefret, öfke, suçluluk, çaresizlik, ölüm arzusu ve keder gibi güçlü duyguları ifade etmek için kullanılmaktadır. Yüzyıllar boyunca Çingeneler ziyaret ettikleri her

ülkeden müzik ve dans dahil olmak üzere kültürel özellikler edinerek Avrupa'yı dolaşmışlardır. 1425 civarında İspanya'nın Endülüs bölgesine yerleşmiş ve Flamenko da dahil olmak üzere bazı kültürel geçmişlerini yanlarında getirmişlerdir. Bu nedenle *cante jondo,* Yahudiler, Araplar ve Çingeneler gibi kültürlerin mozaiğinden gelişen Endülüs şarkılarının temsili olarak değerlendirilmektedir (Hacker, 2012: 1).

1922 yılının haziran ayında Federico Garcia Lorca (1898-1936) ve Falla'nın öncülüğünde Granada'da *Concurso del Cante Jondo* (Cante Jondo Festivali) düzenlenmiştir (Stanton, 1974: 94). 1922 yılının başlarında Lorca, yapılacak olan bu festivale hazırlık olarak önemli bir konferans vermiştir. Amacı yaklaşan festivale ilgi yaratmak ve kültürel hafıza öğesi *cante jondo*nun hüküm süren çöküşünü ortaya çıkarmaktır. Yaklaşık yarım yüzyıl boyunca Güney İspanya'nın geleneksel müziği ticarileşme vebasından mustarip hale gelmiştir. Müzik taşradaki ve küçük kasabalardaki üretim alanlarından şehirlerin tiyatro ve müzik sergilenen kafelere göç etmiştir. Halkın zihninde bu durum ahlaksızlık ve övünme dünyasıyla ilişkilendirilmeye başlanmıştır. Lorca bu durumu Endülüs lirizminin asil ağacından bir yaprak düşmesine benzeterek uyarmış ve şairlerin, müzisyenlerin ve sanatçıların güçlerini birleştirerek bu müzik hazinesini kurtarmalarının zamanının geldiğini belirtmiştir (Stanton, 1978: 3).

*Cante jondo*nun başlıca figürlerinden biri on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru büyüyen İspanyol milliyetçiliğinin sembolü haline gelen flamenko gitarıdır. İspanya'nın ulusal kimliği ele alındığında gitarın ülkenin sanatsal, kültürel ve müzik tarihinin yadsınamaz ve önemli bir parçası olduğu kabul edilmektedir. *Cante jondo*'da gitar, performans açısından vokal kadar hayati bir rol oynamaktadır. Gitaristin şarkı boyunca güçlü bir performans sergilemesi şarkıcının temsil ettiği güçlü duyguların salınımını bir kez daha göstermektedir.

İspanyol Sanatçıların Eserlerinde *Cante Jondo* Örnekleri

İspanya'da on dokuzuncu yüzyılın sonlarında milliyetçilik edebiyat, müzik ve sanat için önemli bir temel haline gelmiştir. Ortak kültürel ve tarihi gelenekler aracılığıyla insanları birleştirmeyi amaçlayan siyasi bir hareket olarak başlamıştır. Bu bağlamda İspanyol sanatçılar kültürel hafızadaki özellikleri sanatlarına yansıtarak eserler oluşturmuşlardır. 1922'de gerçekleştirilen *cante jondo* festivali de bu düşünceye paralel bir yapı sunmuştur. Bu şekilde sanatçılar hem toprak altında kalan kültürel birikimi güz yüzüne çıkarmışlar hem de yarattıkları eserler ile bu özellikleri dünyaya duyurmuşlardır.

Falla *Homenaje pour Le tombeau de Claude Debussy* başlıklı çalışmasını 1920 yılında yazmıştır. Tek bir bölümden oluşan çalışma Falla'nın gitar için yazdığı tek eserdir. Ayrıca gitarist olmayan uluslararası üne sahip bir bestecinin yazdığı ilk eserlerden biridir (Junior, 2016: 8).

Şekil 1. Homenaje pour Le tombeau de Claude Debussy, mm 1-5



Eserin başlangıcında ve devamında duyurulan Fa ve Mi notalarından oluşan ana motif gitarın iki açık teli olan Mi ve La ile aynı anda çalınmaktadır. Bu notaların birlikte çalınması karanlık ve kasvetli bir armoni yaratmaktadır (Muscarella, 2018: 9). İlk iki notanın sürekli tekrarı ile oluşan ana motif tipik bir *cante jondo*yu yansıtmaktadır ve armoni gitarın açık tellerine dayanmaktadır (Vieira, 2015: 4).

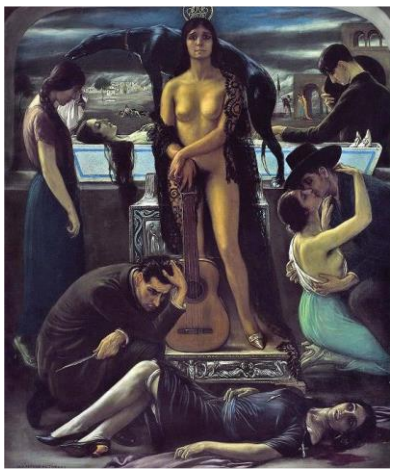
Falla 1922 yılında *Concurso* ile aynı yıl *Siete Canciones Populares Españolas*'ı (Yedi İspanyol Halk Şarkısı) bestelemiştir. Yedinci şarkı olan *Polo* başlıklı çalışma *cante jondo*'nun

erken formlarından biridir. Kısa bir enstrümantal giriş vardır ve devamında vokalin *Ay!* haykırışı duyulmaktadır. Bu parça, Batı müzik notasyonunun sınırlamalarıyla *cante jondo*'yu deneyimleyebileceğimiz örneklerden biridir (Hobbs, 2004: 32).

İspanyol oyun yazarı ve şair Lorca Endülüs'e özel bir ilgisi vardır. Özellikle doğduğu bölge Granada'nın özgün dokusunu ve tarihi atmosferini oyunlarına sahne olarak ya da şiirlerine zemin olarak kullanmıştır. Granada şairin zihninde sembolik bir biçim kazanmıştır (Pattison, 1955: 39). Lorca yirminci yüzyılın en ünlü İspanyol edebiyat figürlerinden biridir. Geleneksel *cante jondo*, yazılarının çoğunda temel bir etkiye sahiptir. Amacı özünden uzklaşan, sokaklara ve meyhanelere hapsedilen bu türü, İspanyol milliyetçiliğini temsil etmeye layık bir sanat biçimine yükseltmektir. *El Poem del Cante Jondo* (1921-22'de yazılmış, 1931'de yayımlanmıştır), *Canciones* (1921-26'da yazılmış, 1927'de yayımlanmıştır), *Romancero Gitano* (1921-27'de yazılmış, 1928'de yayımlanmıştır) ve *El Diwan del Tamarit* (1931-1935) gibi *cante jondo*ya dayanan birkaç şiir koleksiyonu yazmıştır. *Cante Jondo* üzerine verdiği ve birçok dile çevrilen dersleri şiirine büyük bir bakış açısı kazandıran sanatsal çalışmalardır. Hayatının son birkaç yılında yaratıcı enerjisinin çoğunu jondo şarkısı hakkındaki fikirlerinin de yansıtan çok sayıda oyun yazmaya adamıştır (Hobbs, 2004:18). İspanyol şair Manuel Machado y Ruiz'in (1874-1947) de *cante jondo* üzerine yazdığı çalışmalar bulunmaktadır. Şair, 20. yüzyılın başlarında Paris'te ön plana çıkan modernizmin estetiğiyle ve bu dönemde Rubén Darío (1867-1916), Oscar Wilde (1854-1900) ve Fransız sembolizminin şiirleriyle tanışmıştır. 1894'te, Enrique Paradas (1884-1944) ile iş birliği içinde Machado soleares ve gypsy seguidillas'ı içeren Tristes y alegres adlı bir kitap yayınlamıştır. Bu koleksiyon *Cante jondo'*nun yaratılış tarihinin başlangıcını işaret etmektedir. Halk tarzındaki eserleri ve modernist şiir-flamenko üzerine düşünceleri, farklı yılların şiir koleksiyonlarına dahil edilmiş, ancak şair 1912'de bu iki dizeyi birleştirerek *Cante jondo* adlı bir şiir kitabı yayınlamıştır. İlk nüshaların yayımlanmasından 22 yıl sonra, 1916 yılında önemli ölçüde gözden geçirilip eklemeler yapılarak son baskısı yayımlanmıştır (Balmatova, 2016: 157).

1922'de Granada'da düzenlenen *Cante Jondo* Yarışması, Julio Romero de Torres'in (1874-1930) *Cante Jondo* tablosuna ilham kaynağı olmuştur. Kadınlar, tutkular, kıskançlık, aşk, kıyamet ve ölüm gibi sembolizmin unsurlarının bir örneği olmuştur. Çıplak kadın figüründeki erotizm, ana figüre destek olan gitar ve köpeğin ufuktaki acı dolu uluması bu muhteşem tabloyu oluşturmaktadır (Manzano, 2022).

Şekil 2. Julio Romero de Torres, Cante Jondo (1929) (Trancart, 2015:33)



Torres, döneminin popüler müzik sahnesinin tasviri aracılığıyla sembolik olana yaklaşan çok sayıda dansçı ve şarkıcıyı resmetmiştir. Lolita Astolfi (1904-1938), *Cante Jondo* adlı

eserinin başkahramanıdır. Bu çalışmada bu tür şarkı söylemede sunulan aşk, nefret, kıskançlık ve ölüm gibi tipik temalar semboller olarak ortaya çıkmaktadır (Sanclemente, 2019: 214).

Cante Jondo çalışmasında gitar tutan çıplak kadının etrafını hem ön planda hem de arka planda aşk ve ölüm sahneleri çevrelemektedir. Barok kaide üzerindeki siyah mantillası ve aşırı resmi duruşu onu bir kraliçe ve hükümdar olarak yüceltmektedir. Ayakta durduğu haliyle çıplaklığı, hayatın sürekliliğini açıkça göstermektedir. Ancak bakışının karanlığı ve onu örten kumaş, onu çevreleyen kaderi daha çok simgelemektedir: Önünde bir sevgili, ayaklarının dibinde yatan kadını öldürdüğü için pişmanlık duymaktadır. Ayrıca tablonun simetri eksenini oluşturan bu kadın karakterin yanında, şehvetle öpüşen bir çift, onun arkasında ise Karen Signell'in açıklamalarına göre yardımsever ve şefkatli, kardeş veya kız kardeş arketipi olabilecek iki karakterin hüzünlü bakışları altında bir tabutun içinde yatan başka bir kadın bulunmaktadır. Arka planda daha küçük ölçekte aynı sahneler sanki sonsuza kadar, sanki yaşamdan ölüme kadar olan döngü bir tutku ve onun trajik sonuyla ebediyen geçiyormuş gibi tekrarlanmaktadır. Siyah köpek ise kendi adına çifte bir sembolizme sahiptir. Mitolojide ölümle ilişkilendirilmesine rağmen yine de insanın en sadık dostudur. Gerçekten de ruhsal rehber rolüyle bizi içsel karanlık ve aydınlık, yaşam ve ölüm arasında yönlendiren köpek bize bazen bir saldırgan, bazen de bir şifacı olarak görünmektedir (Trancart, 2015: 34).

Jan Assmann *Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik* adlı kitabında kültürel belleğin içerik, biçim (form), araçlar, zaman yapısı ve taşıyıcılar şeklindeki belirleyici özelliklerini belirtmiştir (Assmann, 2015: 6). Aşağıdaki tabloda bu belirleyici unsurlara karşılık gelen *cante jondo* özellikleri gösterilmiştir.

	Kültürel Bellek	*Cante Jondo*
İçerik	Efsanevi köken tarihi, ulaşılamaz geçmişte yaşananlar	Endülüs'ün ırksal farklılıklarının, hayallerinin, hüsranının ve üzüntüsünün sentezlenmiş hali.
Biçim	Planlanmış, çok iyi biçimlendirilmiş, törensel iletişim, bayram	Festivaller
Araçlar	Kesin nesneleştirme, söz, görüntü ve dans yoluyla geleneksel sembolik kodlama, sahneleme	Şiir, müzik, resim alanları; gitar (sembolik bir figür olarak)
Zaman Yapısı	Kesin geçmiş, efsanevi bir geçmiş zaman	İlkel bir şarkı olarak çok eski bir tarihe uzanması
Taşıyıcılar	Uzmanlaşmış, gelenek taşıyıcıları	Çingeneler

SONUÇ

Endülüs'te kültürel hafızanın oluşumu, aktarımı ve devamlılığının sağlanmasında *cante jondo* pay sahibi olmuş; toplumsal kimliğin inşasında ve korunmasında rol üstlenmiştir. Tarih boyunca birçok farklı topluma ev sahipliği yapan Endülüs'ün kültürel hafızasında bir ifade biçimidir. Nesiller boyunca varlığını sürdüren bir yapı sergilemiştir. Duyguları ifade etmek için güçlü bir çıkış noktası sağlamış; geçmişin acısını, umudunu yansıtmıştır. Özellikle Çingeneler Endülüs kültürel belleğinde mevcut olan bilgi birikimini kendi karakteristik özellikleri ile harmanlayarak bu geleneğin en önemli temsilcisi olmuşlardır.

*Cante jondo*nun kültürel belleğin tabloda belirleyici unsurlarına gelen karşılılıkları gösterilmiştir. Kökenlerinin yüzyıllar öncesine uzanması ve tam olarak açıklanamaması,

festivaller ile biçimsel yapısının planlanması, gitarın bir araç olarak sembolik ifade biçimine bürünmesi ve çingenelerin bu gelenekte taşıyıcı rol üstlenmeleri *cante jondo*yu kültürel hafızanın temsili olarak ön plana çıkarmaktadır.

KAYNAKÇA

Assman, A. (2021). Cultural Memory. In A. Hamburger, C. Hancheva & V. D. Volkan (Eds.), *Social Trauma – An Interdisciplinary Textbook*, pp. 25-36. Springer.

Assman, J. (2015). *Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Balmatova T.M. (2016). Collection of Poems of Manuel Machado Cante Jondo Through the Folk Tradition Of Flamenco. *Linguistics & Polyglot Studies*. (8),156-178.

Erll, A. (2008). Cultural Memory Studies: An Introduction. In A. Erll & A. Nünning (Eds.), *Cultural Memory Studies, An International and Interdisciplinary Handbook*, pp. 1-15.

Greene, R. (2012). The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics (Fourth Edition). New Jersey: Princeton University Press.

Hacker, E. P. R. (2012). *Conductor's Guide to the Poetic and Musical Style of the Cante Jondo Based on the Work of Mario Castelnuovo-Tedesco's Romancero Gitano, Op.152, for Choir and Guitar with Selected Poems of Federico Garcia Lorca's Poema del Cante Jondo*, Doktora Tezi, Danışman: Gregory Fuller, The University of Southern Mississippi.

Herrera y Sánchez, F. (1953). Cante Jondo: The Soul of Andalusia, *Hispania*., 36(1), 88-90.

Hobbs, M. E. (2004). *An Investigation of The Traditional Cante Jondo as The Inspiration for the Song Cycle Five Poems of Garcia Lorca by Elisenda Fábregas*, Doktora Tezi, University of North Texas.

Junior, J. L. O. (2016). *Manuel de Falla Homenaje a Debussy: Uma Ediçao Mista*, Lisansüstü Tezi, Universidade Federa de Goias.

Kansteiner, W. (2002). Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies, *History and Theory Studies in the Philosophy of History*, Vol. 41, No. 2, pp. 179-197. Walter de Gruyter.

O'Reilly, D., Doherty, K., Carnegie, E. & Larsen, G. (2017). Cultural Memory and the Heritagisation of a Music Consumption Community, *Arts and the Market*, Vol. 7, No. 2, pp. 174 -190.

Manzano, D. F. (2022). *The Cante Jondo Contest of 1922 and the Interdisciplinary Artistic Context in Which it was Conceived*, In VII International Congress "Synaesthesia: Science and Art", 26-29 october 2022, Granada & Alcalà la Real / Spain.

Muscarella, V. A. (2018). *Nationalism in the Guitar Music of Early Twentieth Century Spanish Composers: Manuel de Falla, Joaquin Turina, and Federico Moreno Torroba*, Yüksek Lisans Tezi, Long Island University.

Pattison, W., T. (1955-1956). Federico Garcia Lorca. *The Carleton Drama Review*, Vol. 1, No. 2, pp. 39-46.

Sanclemente, R. P. (2019). Symbolism and Identity, *Music in Art*, Vol. 44, No. 1/2, pp. 203-220.

Sanchez, H. F. (1953). Cante jondo: the soul of Andalusia, *Hispania*, Vol. 36, No. 1, pp. 88-90.

Stanton, E. F. (1974). The Poetry of Federico García Lorca and "Cante Jondo", *South Atlantic Bulletin*, Vol. 39, No. 4, pp. 94-103.

Stanton, E. F. (1978). *The Tragic Myth: Lorca and Cante Jondo*, The University Press of Kentucky, Kentucky.

Trancart, V. (2015). Les muses andalouses de Julio Romero de Torres : renouvellement d'un type ou archétype ?. *Iberical*, (8), 15-37.

Vieira, L. (2015). *Análise Prática: Manuel de Falla, Homenaje pour le Tombeau de Debussy*, Universidade de São Paulo.

Ortaöğretim (Lise) Düzeyinde Yapılan Koro Çalışmalarının Öğrenciler Üzerindeki Etkilerin İncelenmesi

Examining the Effects of Choir Practices at Secondary Education (High School) Level on Students

Ali Çetinkaya

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

cetinkaya_4343@hotmail.com

Özet

Koro Eğitimi, küçük yaştan itibaren bireylere kazandırılması gereken ve yaşamlarını olumlu yönde etkilediği çeşitli araştırmalarla ortaya konulmuş bir alandır. Koro eğitimi ve disiplinini kazanan bireylerin koroda edindikleri bu nitelikler yaşamlarının çeşitli yönlerine yansımakta ve görülen bu faydaları dolayısıyla uzun yıllar hatta bir yaşam boyu korolara devam eden koro üyeleri görülmektedir. Koroların bu özelliği her yaş ve düzeyde, düzeyinin gerektirdiği çalışmaların neler olduğu, hangi çalışmalara ihtiyaç duyulduğu, etkilerinin neler olduğu gibi soruların sorulmasına yol açmaktadır.

Özellikle lise düzeyinde yeterli sayıda olmadığı şenlik katılımlarında gözlemlenen bir durumdur ve ortaöğretim(lise) koroları üzerinde yapılan çalışmalar çok daha azdır. Bu durumun arkasında pek çok neden bulunmakla birlikte, Devlet okullarında görev yapan öğretmenlerin yaşadıkları çeşitli zorluklar koroların faaliyetlerinin önündeki önemli etken olarak görülebilir. Belirtilen durum tespitine dayalı olarak bu çalışma, lise düzeyinde yapılan koro çalışmalarının öğrenciler üzerindeki etkilerine odaklanmayı amaçlamaktadır. Böylece alana dikkat çekilmesi ve bu kurumlarda görev yapmakta olan müzik eğitimcilerinin de alana eğilmelerinin sağlanması umut edilmektedir.

Araştırma, İstanbul Küçükköy Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi 9. Sınıf öğrencilerinden oluşan gençlik korosu örneklemi üzerinde yürütülmüştür. Öğrencilere katılmakta oldukları koro çalışmalarının kendi üzerlerindeki bilişsel, duyuşsal ve devinişsel etkileri başta olmak üzere çeşitli etkilerinin neler olduğuna yönelik sorular yöneltilmiş ve bu sorular üzerinden çalışma yürütülmüştür. Çalışma için gerekli resmi izinler alınmış ve katılmaya istekli öğrencilerle sınırlandırılmıştır. Yapılandırılmış görüşme tekniği yoluyla veri toplanan çalışmada elde edilen veriler, nitel araştırma tekniklerine göre çözümlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Koro, koro eğitimi, gençlik korosu

Abstract

Choir Education is an area that should be instilled in individuals from a young age and has been shown through various research to positively affect their lives. Individuals who acquire the discipline and skills of choir education often reflect these qualities in various aspects of their lives, leading to a notable number of choir members who continue participating in choirs for many years or even a lifetime. This characteristic of choirs raises questions regarding the necessary studies, the types of activities required, and their effects, which vary depending on age and level.

This situation is particularly observed in high school-level choir festivals, where there is a notable lack of participation, and studies focusing on secondary school (high school) choirs are quite limited. There are many reasons behind this situation; however, the various challenges faced by teachers in state schools can be considered a significant factor hindering choir activities. Based on this identified situation, this study aims to focus on the effects of choir

activities at the high school level on students. It is hoped that this will draw attention to the field and encourage music educators working in these institutions to engage with it.

The research was conducted on a youth choir sample consisting of 9th-grade students from Istanbul Küçükköy Vocational and Technical Anatolian High School. Students were asked questions regarding the cognitive, affective, and psychomotor effects of their participation in choir activities, among other various effects. The study was limited to students who were willing to participate, and all necessary official permissions were obtained. Data were collected through a structured interview technique, and the obtained data were analyzed according to qualitative research methods.

Key words: *Choir, choir training, youth choir*

GİRİŞ

"Müzik eğitimi, temelde bir müziksel davranış kazandırma, bir müziksel davranış değiştirme veya bir müziksel davranış değişikliği oluşturma, bir müziksel davranış geliştirme sürecidir. Bu süreçte daha çok, eğitim gören bireyin kendi müziksel yaşantısı temel alınır. Bu temelden yola çıkılarak belirli amaçlar doğrultusunda planlı, düzenli ve yöntemli bir yol izlenir ve bu yolla belirli hedeflere erişilir. Müzik eğitimi yoluyla, birey ile çevresi, özellikle müziksel çevresi arasındaki iletişim ve etkileşimin daha sağlıklı, daha düzenli, daha etkili ve daha verimli olması beklenir" (Uçan, 2005: 14, Akt. Cesur, 2012).

"İnsanların ve toplumların yaşamında bu denli geniş bir yelpazede yer alan müziğin gelişimi açısından sistemli bir müzik eğitimi de şüphesiz ki önemlidir. Müzik eğitimi, bireyler üzerinde, estetik beğeni, sağlıklı sosyal ilişkilerin gelişimi, zihinsel aktivite, etkin dil kullanımı, beden ve psikomotor davranışların düzenlenmesinde anlamlı bir rol üstlenmektedir. Müzik eğitimi bireylere, bir amaç dahilinde belirli davranışlar kazandırma ya da müziksel eğilimlerinde sistemli yönlendirme ya da değişikliklerde bulunma çabasıdır. Müzik eğitimi, müzik aracılığıyla bireylerin kişisel gelişimini destekleyerek, yeteneklerini fark edebilme, bu yeteneği derinleştirebilme olanağı sunan bir süreçtir" (Göksügür, K., 2019).

"Sanatın çok önemli bir dalı olan müzik, insanın kendini biçimlendirme çabasında sönemli bir rol oynamış, bireyin eğitiminde ve yaşadığı toplumda önem kazanmış, toplumların gelişim düzeylerinin göstergesi olmuştur" (Erdal, 1998, Akt. Cesur, 2012).

Türkiye'de Müzik Eğitimi

Göksügür, Müzik eğitiminin, Mustafa Kemal Atatürk'ün Türkiye Cumhuriyeti'ni kurmasıyla beraber ilerlemesi amaçlanmıştır. Bu sayede ilkokul döneminden lise eğitimine kadar olan süreçte zorunlu ve seçmeli ders olarak eğitim verilmektedir. Mesleki eğitim olarak ise Güzel Sanatlar Liselerinden başlayarak lisans eğitimi verilmek üzere Eğitim Fakülteleri ve Konservatuvarlarda eğitimler sürdürülmektedir (2019).

Orta Öğretimde Müzik Eğitimi

"Ülkemizde daha öncesinde belirttiğimiz gibi müzik eğitimi, temel öğretim kurumlarında modern yöntemlerle verilmeye başlamıştır. Ortaöğretim kurumlarında verilen müzik eğitimi, kademeli bir şekilde ilerletilmiş, ilk önce seçmeli ders olarak verilirken daha sonra ise zorunlu seçmeli ders olarak verilmiştir. Millî Eğitim Bakanlığı'na bağlı Talim Terbiye Kurulu'nun Başkanlığı'nda hazırlanmıştır. 1968, 1984 ve 1994 yıllarında Müzik Özel İhtisas Komisyonu tarafından geliştirilen müzik dersi öğretim programı, öğrenme-öğretme sürecine bağlı olarak hazırlanmıştır. Değişen şartlar ve gelişmelerden dolayı, eğitim kurumlarında öğrencilerin sorun çözme ve karar verme becerilerini geliştirmelerinin yanı sıra bilgiye ulaşma yollarını öğrenecekleri yeni yaklaşımlar ve anlayışlar çerçevesinde hazırlanacak programlara eğitim sisteminde hep ihtiyaç duyulmuştur" (MEB, 2009:7 Akt. Süer, 2014).

“Eğitim müziği, Türkiye’de ortaöğretim düzeyinde ele alınarak tanımlanırsa, "geleneksel ve çağdaş, teksesli ve çoksesli, yerel, ulusal ve evrensel nitelikli müziklerimizden, ortaöğretim müzik öğretimi programlarının amaçları doğrultusunda öğrenciye kazandırılmasında ve geliştirilmesinde eğitim-öğretim malzemesi olarak kullanılmak üzere amaçlara, öğrencilere, belli eğitim-öğretim ilkelerine ve belli estetik ölçütlere uygun olarak seçilen örneklerden oluşan bir dağarcıktır..." (Uçan, 1990, Akt. Yağışhan, 1995).

“Buradan da görülmektedir ki, müziğin bireysel, toplumsal, kültürel, ekonomik... vb. fonksiyonlar yanı sıra, insan hayatındaki yeri ve önemi ona bir fonksiyon daha kazandırmıştır ki, o da müziğin eğitimsel fonksiyonudur. Yukarıda sayılan bu fonksiyonların daha etkili ve verimli olabilmesi dolayısıyla insanın doğru şekilde yönlendirilip, biçimlendirilmesi "eğitim" adı altında bir takım prensip ve yollardan geçer. Bu da bize -müziği okul müziği, eğitim müziği olarak ele aldığımızda- genel, sanatsal müzik kavramından ayrı niteliklerinin bulunduğunu gösterir” (Yağışhan, N. 1995).

"İnsan üzerinde fizyolojik ve psikolojik etkileri olduğuna, bu etkilerle insanın iç-oluşumunu biçimlediğine ve davranışlarında bu yolla değişiklik yaratabildiğine göre müzik, (sadece bir lüks, bir eğlence aracı olarak değerlendirilmekten öte) bizim gibi çağdaş gelişiminin gerisinde kalmış ülkelerde toplumun iyiye, ileriye yönelmesinde, davranışlarda değişiklik yaratma, gücüyle etken bir yardımcı öge olabilir... Müziğin toplumsal ve kültürel önemi ile etkileme işlevi de ancak eğitsel müzik öğretimiyle okulda yönlendirilebilir. Okulda edinilen değerler gitgide ailede ve toplumda da yaşanılır olmaya başlar. Bu müzik için de doğrudur. Öğrenciye okulda kazandırılan müzikler, müzik anlayışı ve beğenisi, gitgide ailede ve toplumda da yerleşecek, bütün toplumun insanlarınca yaşanılır olacaktır. Bu bakımdan, eğitsel müzik öğretimi (müzik eğitimi) bir toplumun müzik geleceğinin temeli denilebilir..." (Sun, 1969, Akt. Yağışhan, 1995).

Koro

Koro sözcüğü birçok dilde aynı şekilde yer almakta, geniş bir coğrafyada koro kavramı aynı anlamı taşımaktadır. Eski Yunanca “Khoros”, Latince “Chorus”, İtalyanca “Coro” sözcükleriyle ifade edildiği kaydedilen ve dilimize de “Koro” olarak yerleşen bu terim, tek ve çok sesli müzik yapıtlarını seslendirmek üzere bir araya gelen seslendirici yorumcu (icracı) topluluğu olarak tanımlanmıştır ve bu topluluğun söylediği söz ve şarkı, seslendirdiği vokal müzik de koro biçiminde ifade edilir. Çevik sözlerinin devamında “Eskiden bazı törenlerde dans eden ve düzenli adımlarla yürüyenlerin oluşturduğu topluluk anlamına gelmekteydi. "Koro halinde" deyimi ise, bir arada, hep birlikte yapılan, anlamını içermektedir” (2019: 12) bilgilerine yer vermektedir (Akt. Çetinkaya, 2023).

“Koro”; “Sayısal oluşum, ses türü, ses kapasitesi ve tını bakımından dengeli, önceden belirlenen bir modele uygun olarak tek ya da çok sesli müzik yapıtlarını seslendirme, yorumlama amacıyla oluşturulan, etkinlikleriyle toplumun kültür ve sanat yaşamına katkıda bulunan ses topluluğudur” (Çevik, 2019).

“İnsan yaşamında koronun işlevleri denilince, koronun insanların tek tek ve birlikte yaşamlarında gördüğü iş, üstüne düşen görev, oynadığı rol, gösterdiği önemli etki, bulunduğu anlamlı yardım ve katkı, sağladığı anlamlı destek ve yarar anlaşılır” (Uçan, 2001, s. 22).

Koro Eğitimi

“Müzik eğitiminin en temel, en etkin ve en yaygın alanı olan koro eğitimi; koroya ve koroyu oluşturan üyelere, ortak yaşantıları yoluyla amaçlı ve yöntemli olarak belirli sosyomüziksel davranışlar kazandırma, var olan sosyomüziksel davranışları değiştirme, dönüştürme, geliştirme ve yetkinleştirme sürecidir” (Uçan, 2001:31-32).

"Koro eğitim sürecinde bireyler birlikte şarkı söyleyerek birlikte iş yapma alışkanlığı kazanır, özgüvenleri artar, başkalarının yanlışlarını gidermeye katkıda bulunur ve kendi eksikliklerini giderir. Başkalarına saygı göstererek kendisine saygı sağlar. Arkadaşlıklar kurarak sosyalleşir. Toplumda demokratik değerlerin gerekliliğini kavrar" (Apaydın, 2001: 135).

Koro eğitimi, "bireyin müziksel gelişimlerinin yanında ayrıca, sosyal, kültürel, psikolojik yaşanım açılarından etkisi olan bir kültürsel eğitim türüdür. Koro eğitimi ilk önce okullarda müzik eğitiminin toplu alınmasıyla, öğrencilerin sınıfta birlikte seslenme, konuşma gibi aktiviteleriyle başlar. Birlikte yorumlama ile yeni bir boyut kazanır" (Azmioğlu, 2018).

"Korolar bir topluma yalnız müzik sevgisi ve yalnız müzik kültürü vermekle kalmazlar. Birleşmeden ve bütünleşmeden doğan gücü koroda tanırlar. Birlikte iş yapmanın mutluluğunu ve sorumluluğunu orada duyarlar. Başarının kıvancını ve başarısızlığın üzüntüsünü yine orada paylaşırlar" (Egüz, 1981 Akt. Azmioğlu, 2018).

Problem Durumu

Araştırmanın problem cümlesini "Orta öğretim (Lise) düzeyinde yapılan koro çalışmalarının öğrenciler üzerindeki etkileri nasıldır?" sorusu oluşturmaktadır.

Alt Problem

Ortaöğretim (lise) düzeyinde yapılan koro çalışmalarının öğrenciler üzerindeki etkileri ebeveyn görüşlerine göre nasıldır?

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Koro eğitimi, günümüzde gittikçe yaygınlaşmaktadır. Koro eğitimine katılan bireylerin mutasyon dönemlerinde özellikle kız öğrencilerin üzerinde bilişsel, duyuşsal, devinişsel gelişimlerinin yanı sıra yapılan koro çalışmalarının öğrenciler üzerinde etkilerinin incelenmesini amaçlamaktadır.

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli ve Veri Toplama Yöntemi

Araştırma tarama modeline göre yürütülmüştür. Betimsel bir çalışmadır ve koroda görev alan öğrencilerin, ailelerin ve öğretmenlerin algılarına ilişkin görüşleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Araştırmada veri toplamak amacıyla demografik değişkenleri de olan 7 soru ailelere yöneltilmiş olup 14 Aile üyesine uygulanmıştır.

Araştırma, "Küçükköy Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi Gençlik Korosu" örneklemi üzerinde yürütülmüştür. Araştırmada, Küçükköy Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi'nde kurulan Gençlik korosunun eğitimleri hafta da bir gün 2 saat aralığında gerçekleşmektedir. Bu eğitimlerde ses egzersizleri yapılmış ve eserler seslendirilmiştir. Bu çalışmalar sonunda ebeveynlere Google form üzerinden hazırlanan yapılandırılmış görüşme soruları yönlendirilmiş ve soruları yanıtlamaları istenmiştir. Çalışmada korodaki öğrenci ebeveynlerinin değerlendirmelerine başvurulmuştur.

BULGULAR

Araştırmada yanıt aranan "Ortaöğretim (lise) düzeyinde yapılan koro çalışmalarının öğrenciler üzerindeki etkileri ebeveyn görüşlerine göre nasıldır?" sorusuna yönelik ebeveynlerin verdiği yanıtlar ve bu yanıtlar doğrultusunda oluşturulmuş tablolardan elde edilen bulgular şu şekildedir:

Ebeveyn Görüşleri

Tablo 1. Ebeveynlerin Yaşları

Yaş	Kişi Sayısı
34	
36	
37	
38	
39	2
41	
42	
44	2
46	2
50	2

Ebeveynlerin 34-50 yaş aralığında olduğu görülmektedir.

Tablo 2. Ebeveynlerin Eğitim Durumları

Eğitim Durumu	Kişi Sayısı
Lise Mezunu	7
Ortaokul Mezunu	1
İlkokul Mezunu	6

Ebeveynlerin 6'sının İlkokul Mezunu, 1'inin Ortaokul Mezunu ve 7'sinin Lise Mezunu olduğu görülmektedir.

Tablo 3. Ebeveynlerin Cinsiyet Tablosu

Cinsiyet	
Kadın	12
Erkek	2

Ebeveynlerin 12'sinin kadın, 2'sinin erkek olduğu görülmektedir.

Tablo 4. Ebeveynlerin Koro Çalışması Hakkındaki Görüşleri

1- Koro çalışması sizin için ne ifade ediyor?
Bir fikrim yok.
Özgürlük.
Çocuğumun severek ve isteyerek, çalışarak gittiği bir etkinlik.
Çocuğumun mutluluğu.
Yani ben bir şey yapmadığım için bu konuda bilemiyorum. Ama bir şey olduğunda destekliyorum ve ne gerekiyorsa yapmaya çalışıyorum tabi ki.
Koro çalışması bana eğlence, rahatlama ifade ediyor.
Eğlenceli ve güzel bir gurup çalışması.
Yararlı sosyal bir aktivite.
Gurur, sevinç, heyecan, başarı.
Faydalı olduğunu düşünüyorum.
Çocuğumun öz güvenini ifade ediyor.
Kızımın başarısı ve mutlu olması.
Koro sayesinde güzel yerlere gelmesini görmek mutlu ediyor inşallah daha güzel yerlere gelirsiniz hep birlikte.
Güzel bir etkinlik.

Ebeveynlerin "Koro çalışması sizin için ne ifade ediyor?" sorusunda, 9 Ebeveynin koroyu mutluluk, sevinç, heyecan, gurur, özgüven, eğlence, rahatlama, başarı, özgürlük olarak gördüğü, 3 ebeveynin faydalı ve güzel bulduğu, 2 ebeveynin ise fikrinin olmadığı ifadeleri görülmektedir. Ayrıca ebeveynlerin koro hakkında bilgi sahibi olmadıkları, sadece çocuklarını desteklemek istedikleri de anlaşılmaktadır.

Tablo 5. Ebeveynlerin Koro Çalışmalarını Fayda Durumları Açısından Değerlendirmeleri

2- Koro çalışmalarının çocuğunuz açısından faydalı olduğunu düşünüyor musunuz?	**Kişi Sayısı**
Evet	14

Ebeveynlerin "Koro çalışmalarının çocuğunuz açısından faydalı olduğunu düşünüyor musunuz?" sorusuna hepsinin olumlu yanıt verdiği görülmüştür. Burada aslında ebeveynlerin koro hakkında bilgi sahibi olmadıklarını ama koronun çocuklarını mutlu ettiğini ve desteklediğini gördükleri ve tanık oldukları için faydalı olduğunu düşündükleri görülmektedir.

Tablo 6. Ebeveynlerin Koro Eğitimi Sonrası Çocuklar Üzerindeki Değişim Durumlarının Değerlendirilmesi

3- Koro eğitiminden sonra çocuğunuzda gözlemlediğiniz gözle görülür bir değişim oldu mu? (Psikolojik, Sosyolojik, Bilişsel, Duyuşsal vb.)
Özgüveni arttı sahne performansının geliştiğini düşünüyorum.
Evet çok deşarj olmuş.
Daha önce çekingenlik gibi bir sorunu vardı ama koroya gitmeye başladığı zaman kendini ifade etmeye başladı.
Evet oldu sosyolojik.
Sesinin geliştiğini düşünüyorum öğretmeninde dediğine göre müzik kulağı da iyiymiş.
Bilmiyorum.
Hapsi açısından olumlu değişimler olduğunu gözlemledik.
Özgüveni daha çok arttı.
Daha sosyolojik daha duygu değişimi ve farklılık.
Genellikle mutlu ve enerjik oluyor
Sosyoloji.
Yok olmadı.
Sosyolojik olarak oldu.
Sosyalleşti.

Ebeveynlerin "Koro eğitiminden sonra çocuğunuzda gözlemlediğiniz gözle görülür bir değişim oldu mu? (Psikolojik, Sosyolojik, Bilişsel, Duyuşsal vb.)" sorusuna 5'inin cevabı çocuklarının sosyalleştiğine, 3'ünün cevabı özgüvenlerinin artığına, 1'inin cevabı çocuğunun sesini geliştirdiğine, 2'sinin cevabı bilmiyorum ve etkisinin olmadığına, 3'ünün cevabı ise enerjilerinin arttığı ve mutlu olduklarına yönelik ifadeler görülmektedir. Burada ebeveynlerin özellikle özgüven ve sosyalleşme kavramlarına vurgu yaptıkları görülmektedir. Buradan koronun öğrencilerin sosyal yaşamlarına ve özgüvenlerine katkıda bulunduğu anlaşılmaktadır.

Tablo 7. Ebeveynlerin Çocuklarının Koroda Görev Alma Durumları

4- Çocuğunuz daha önce bir koroda görev aldı mı?	**Kişi Sayısı**
Evet	10
Hayır	4

Ebeveynlerin "Çocuğunun daha önce bir koroda görev aldı mı?" sorusuna, 10 Ebeveynin cevabının evet olduğu, 4 ebeveynin cevabının ise hayır olduğu görülmektedir.

Tablo 8. Çocukların Koro Çalışmalarına Giderken Yaşadıkları Duygu Durumları

5- Çocuğunuz koro çalışmalarına giderken ne hissediyor?
Mutlu gidiyor eğlenceli geçtiğinden bahsediyor.
Sevgi dolu.
Heyecanlı, istekli, mutlu.
Çok mutlu hissediyor, heyecanla gidiyor.
Enerjik bir şekilde gidiyor döndüğünde de aynı şekilde mutlu ve enerjik görüyorum onu.
Sevinçli.
Çok enerjik ve sevinçli oluyor.
Severek ve heyecanla gidiyor.
Heyecan.
Çok heyecanlı oluyor, enerjik oluyor ve mutlu oluyor.
Mutlu
Heyecanlı ve mutlu hissediyor.
Mutlu.
Mutlu ve enerjik hissediyor.

Ebeveynlerin "Çocuğunuz koro çalışmalarına giderken ne hissediyor?" sorusuna 14'ünün de mutlu, enerjik ve heyecanlı olarak gittiğine yönelik ifadeler kullandıkları görülmektedir. Özellikle ergenlik ya da ilk gençlik dönemleri olan bu evrede çocukların heyecan duyacakları, aktiviteler içerisinde olmalarının önemli olduğu ve bu açıdan koronun önemli bir kazanım olabileceği düşünülmektedir.

Tablo 9. Koro Eğitiminin Çocukların Diğer Alan Derslerine Olan Etkileri Hakkındaki Ebeveyn Görüşleri

6- Koro eğitiminin diğer alan derslerine katkı sağladığını düşünüyor musunuz?
Bir fikrim yok.
Diğer derslerine bir katkı sağladığımı bilemem ama müzik dersi için faydalı oldu.
Evet.
Evet.
Evet.
Evet.
Evet sözel derslerde etkisinin olduğunu düşünüyorum.
Hayır.
Hayır.
Hayır.
Hayır düşünmüyorum.
Herhangi bir fikrim yok.
Sanat dersleri
Evet.

Ebeveynlerin "Koro eğitiminin diğer alan derslerine katkı sağladığını düşünüyor musunuz?" sorusuna, 8'inin cevabının evet olduğu, 4'ünün cevabının hayır olduğu, 2'sinin ise bir fikrinin olmadığı yönünde ifadeleri olduğu görülmektedir. Bu konuyla ilgili ebeveynlerin yeterince bilgi sahibi olduklarını söylemek zordur çünkü özgüven kazanan çocukların diğer derslere karşı olan olumsuz duygularının da değişebileceği ve böylece başarıya yol açabileceği öngörülebilir.

Tablo 10. Ebeveynlerin Çalışmaya Katkı Durumları

7- Eklemek istediğiniz düşüncelerinizi yazınız.
Bir fikrim yok.
Özgürlüğünün ifade etmesinin başka bir yönü olmadığını düşünüyorum, iyi ki koro çalışmalarına katılmış, şimdiye kadar fark etmemiş olduğum için de üzüntü içindeyim.
Bu şekilde yapılan aktiviteler çocukların psikolojik olarak daha iyi olmasını ve özgüvenlerinin artmasına destek veriyor. Bu şekilde yapılan etkinliklerde emeği geçen herkesin emeğine saygı duyuyorum.
Öğretmenimiz sayesinde oluyor her şey iyi ki var.
Eklemek istediğim bir şey yok teşekkürler.
Eklemek istediğim başka bir şey yok.
Çocuklarımızı sosyalleştirdiğiniz ve onlara unutulmayacak deneyimler yaşattığınız için teşekkür ederiz.
Öncelikle sizlere ve bu eğitimde emeği geçen herkese teşekkür ediyoruz.
Bu tarz çalışmalar çocuklarımıza faydalı ve bilinçli bireyler olmasını sağlıyor iyi ki böyle çalışmalar var.
Bilmiyorum.
İlerde kendi için doğru kararlar alabileceğini düşünüyorum.
Yok.
İyi ki girmiş, koroya girdikten sonra çok değişti daha çok sosyal oldu başarılı olmaya başladı sayenizde inşallah bu da devam eder.
Yapılan çalışmalardan gurur duyuyorum.

Ebeveynlerin koro çalışmalarının çocuklarının duygu ve düşüncelerini özgürce ifade etme kolaylığı sağladığını, özgüven kazandırdığını, psikolojik ve sosyolojik açıdan olumlu etkilediğini, mesleki yönelimde yol gösterici olduğunu ve bu sayede ileride kendi kararlarını alabileceklerini, başarı duygusunu tattırdığını ifade etmişlerdir. Bu ifadelerden yola çıkarak koro çalışmalarının öğrenciler üzerinde bilişsel, duyuşsal ve devinişsel olarak olumlu etkilerinin olduğu ve diğer alanlarda da katkı sağladığı görülmektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bütün ebeveynlerin görüşleri değerlendirildiğinde, koro çalışmalarının çocuklarının duygu ve düşüncelerini özgürce ifade etme kolaylığı sağladığını, psikolojik açıdan olumlu etkilediğini, mesleki yönelimde yol gösterici olduğunu ve bu sayede ileride kendi kararlarını alabileceklerini, başarı duygusunu kazandırdığı, öğrenciler üzerinde bilişsel, duyuşsal ve devinişsel olarak olumlu etkilerinin olduğu ve diğer alanlarda da katkı sağladığı ayrıca koro çalışmalarını faydalı buldukları ve koro çalışmalarının çocuklarını mutlu ettiği, özgüven kazandırdığı, heyecanlandırdığı ve sosyalleştirdiği sonucuna ulaşılmıştır.

Orta öğretim (lise) düzeyinde koro eğitiminin yaygınlaştırılması, ebeveynlerinde bu noktada bilinçlendirilerek öğrencilerin yetenekleri doğrultusunda bu faaliyetlere katılımlarının sağlanması, idareciler tarafından bu faaliyetlerin desteklenmesi ve ülkemizde düzenlenen şenlik ve festivallere katılmalarına teşvik edilmesi önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Apaydın, M. (2001). Koro ile Müzik Eğitimi'nin Toplumun Müziksel Düzeyini Geliştirmedeki Yeri ve Önemi. I. Ulusal Koro Eğitimi ve Yönetimi Sempozyumu. 01-02-03 Kasım 2001. Rekmay Ltd. Şti., Ankara.

Azmioğlu, S, S. (2018) *Türkiye'deki Koro Şenlik/ Festivallerinin Türk Koro Müziğine Katkılarının İncelenmesi.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Ankara.

Cesur, D. (2012). *Ortaöğretim Müzik Dersinin İşlevselliği. (*Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Ondokuzmayıs Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Samsun.

Çetinkaya, D. (2023). *Çocuk korolarında kamış fonasyon (Vocal straw-straw fonatıon) çalışmalarının çocuk seslerine olan etkilerinin akustik analiz ve algısal açıdan incelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, Çanakkale.

Değer, Ç, A. (2012). *Çocuk Korolarının Eğitiminde Bir Yaklaşım Olarak Eğitsel Oyun Kullanımının Öğrencilerin Müziksel Erişi Düzeylerine Etkisi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı, Ankara.

Çevik, S. (2019). Koro Eğitimi ve Yönetimi. Müzik Eğitimi Yayınları: 41, Ankara.

Göksügür, K. (2019). *Millî Eğitim Bakanlığı Ortaokul Müzik Müfredatının Müzik Öğretimi ve Yeterlilikleri Bağlamında Öğretmen Görüşleri Doğrultusunda İncelenmesi. (*Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*)* T.C. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Müzik Ana Bilim Dalı, Sivas.

Süer, S. (2014). *Müzik Öğretmenlerinin Görüşlerine Göre Ortaöğretim Kurumlarındaki Müzik Eğitiminin Öğrenciler Üzerindeki Etkinliğinin İncelenmesi.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) T.C. İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İşletme Anabilim Dalı İşletme Yönetimi Bilim Dalı, İstanbul.

Uçan, A. (2001). *İnsan, Müzik, Koro ve Koro Eğitiminin Temelleri* 1. Ulusal Koro Eğitimi ve Yönetimi Sempozyumu, Ankara.

Yağışhan, N. (1995). *Ortaöğretim Müzik Eğitimi İlke ve Amaçları ile Bazı Eğitim Müziği Kitaplarının Analizi.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) T.C. Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Konya.

15. Yüzyıl Anadolu Edvar Geleneğinin Musiki Nazariyatı ve Uygulamasında Ekolleşmeler ve Sembolizm[1]

Schools and Symbolism in the Musical Theory and Practice of the 15th-Century Anatolian Edvar Tradition

Artemur Orkun Gündoğdu[2]

İstanbul Teknik Üniversitesi

gundogduorkun@itu.edu.tr

Nilgün Doğrusöz Dişiaçık [3]

İstanbul Teknik Üniversitesi

dogrusozn@itu.edu.tr

Özet

15. yüzyıldaki Anadolu Edvar Geleneği temel olarak şu şekilde ikiye ayrılmaktadır: İş erbabı ve İlim erbabı ekol. İlim erbabı ekol sistemci, matematiksel hesaplamalara dayanan teorik bir anlayış olup Abdülkadir Meragi, Safiyüddin Urmevi, Fethullah Şirvani, Benai, Alişah Bin Hacı Büke, Memmed b. Sufi Seyyid Ahmed, Molla Cami (Şirvani) gibi isimler tarafından desteklenmekte ve temsil edilmektedir. İş Erbabı ekol ise müzik-kozmoloji ve astroloji ilişkisine önem vermekte olup Kırşehri, Seydi, Makami, Bedr-i Dilşah ve Hızır bin Abdullah gibi isimler tarafından temsil edilmekte ve pratik uygulamalara dayanmaktadır. İki ekolün daire kavramına bakış açısı farklı olup ilim erbabı ekol daire kavramına teorik ve yazınsal bir açıdan yaklaşmışken, iş erbabı ekol daire kavramına sema, zikr ve meşk geleneğindeki usta çırak ilişkisi gibi pratik uygulamalarında yer vermiştir.

Araştırmamızda müzikoloji alanında yeni bir yeni yaklaşım yaratma çabasıyla bu iki ekol anlayışı üzerinden üç başlık altında yeni ekol ayrımları yapılmıştır. Bu ekoller Mistik ve Ezoterik Horasan-Anadolu Ekolü, Herad-Semerkand Etkisindeki Sistemci Medrese Ekolü ve Orta Asya Tebriz Etkisindeki Sistemci Medrese Ekolü olarak adlandırılmış olup, bu üç ekol ayrımı arasındaki teorik ve pratik anlayışlardaki ortaklık ve farklılıklar, 15. yüzyıl Anadolu Edvar geleneğindeki ekolleşmelerin temellerinin kurulduğu yazılı teorik çalışmalar olan edvarlardan çıkarılan çeşitli alıntılarla makrokosmos/mikrokosmos analojisi, Plotinus'un Südur teorisi ve bu teorinin dayandığı Neoplatonculuk, dört bilim (quadrivium) ve dört unsur (ateş, hava, su, toprak) gibi dörtlü gruplamalara temsil edilen sembolizm, Antik Yunan döneminde yaşamış Ptolemais'in "kanonikos" ve "mousikoi" şeklindeki teorik ayrımları, Pisagorcu felsefe / kozmos anlayışı ve sayı sembolizmi arasında ilişkiler kurularak yorumlanması yoluyla incelenmektedir. Araştırmanın kapsamı 15. yüzyıl Osmanlı/Anadolu dönemi ile bu yüzyılın teori kaynakları ile sınırlandırılmıştır. Tarihsel kaynaklar üzerinden literatür taraması yapılması nedeniyle bu çalışmada yöntem olarak tarihsel müzikoloji disiplininden yararlanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Makrokosmos/mikrokosmos analojisi, İlim erbabı, İş erbabı, Quadrivium, dört unsur

[1] Bu bildiri Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz Dişiaçık ve Prof. Dr. Cenk Güray danışmanlığında hazırlanan "15. Yüzyıl Anadolu Edvar Geleneğinin Musiki Nazariyatı ve Uygulamasında Sembolizm" isimli doktora tezinden türetilmiştir.

[2] Doktora Öğrencisi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Doktora Programı, ORCID ID: https://orcid.org/0009-0009-5795-2532

[3] Prof. Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Bölümü, ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-4818-4075

Abstract

The Anatolian Edvar Tradition in the 15th century was basically divided into two schools: the Masters of Science and the Masters of Practice. The Masters of Science is a theoretical understanding based on systematic, mathematical calculations and is supported and represented by names such as Abdülkadir Meragi, Safiyüddin Urmevi, Fethullah Şirvani, Benai, Alişah Bin Hacı Büke, Memmed b. Sufi Seyyid Ahmed, and Molla Cami (Shirvani). The Masters of Practice School, on the other hand, stressed the importance of the relationship between music, cosmology, and astrology, which is represented by names such as Kırşehri, Seydi, Makami, Bedr-i Dilşah, and Hızır bin Abdullah and is based on practical applications. The perspectives of the two schools on the concept of circle are different; while the Masters of Science approached the concept of circle from a theoretical and literary perspective, the Masters of Practice school included the concept of circle in its practical applications, such as sema, dhikr, and the master-apprentice relationship in the tradition of meshk.

In our research, in an effort to create a new approach in the field of musicology, new school distinctions have been made under three headings based on these two schools of thought. These schools are named Mystical and Esoteric Khorasan-Anatolian School, Systemist Madrasa School Under the Influence of Herad-Samarkand, and Systematic Madrasa School Under the Influence of Central Asian Tabriz and The commonalities and differences in theoretical and practical understandings between these three school distinctions with various quotations extracted from edvars, which are written theoretical works on which the foundations of the schools in the 15th-century Anatolian Edvar tradition were established, are examined through their interpretation by establishing relationships between macrocosm/microcosm analogy, Plotinus' theory of emanation and Neoplatonism on which this theory is based; symbolism represented in quadruple groupings such as four sciences (quadrivium) and four elements (fire, air, water, earth); the theorical distinctions of "kanonikos" and "mousikoi" of Ptolemais's who lived in the Ancient Greek period, the Pythagorean philosophy / understanding of the cosmos and number symbolism. The scope of the research is limited to the 15th-century Ottoman/Anatolian period and the theoretical sources of this century. Due to the literature review based on historical sources, the discipline of historical musicology was used as a method in this study.

Key Words: *Macrocosm/microcosm analogy, the Masters of Science, the Masters of Practice, Quadrivium, four elements*

GİRİŞ

15. Anadolu Edvar Geleneği temel olarak kozmoloji ve ezoterik bilgi temelli iş erbabı ve matematiksel hesaplamalara ve sistemci bir yapıya dayalı ilim erbabı olarak ikiye ayrılmaktadır. Biz bildirimizde ortaya yeni yaklaşım olarak edvar geleneğindeki bu iki ekolü temel alarak üç farklı ekolleşme ayrımını ortaya çıkarmış bulunmaktayız. Bu ekolleşmeler ise üç maddeyle şu şekilde tanımlanmaktadır:

1) İlim Erbabı ekolle ilişkili olan ve medrese eğitimine bağlı olan Herad-Semerkand Etkisindeki Sistemci Ekol

2) Yine medrese eğitimine bağlı olmakla birlikte bilimsel ve ezoterik arası bir anlayışta gelişme gösteren, saray ağırlıklı ve Orta Asya etkisindeki Tebriz Ekolü.

3) Matematikçi ve bilimsel anlayıştan uzak olup inanç boyutunun öne çıktığı ve daha mistik/ezoterik bir anlayış içerisinde gelişme gösteren İş Erbabı ekolle ilişkili Horasan-Anadolu ekolü.

Bildirimizde bu üç ekol anlayışı tanımlandıktan sonra üç devir kavramıyla da ilişkilendirilerek, çeşitli edvar yazarlarının çalışmalarından çıkarılan alıntıların yorumlanması yöntemiyle bu ekollerin nazari ve ameli arka planındaki sembolizm açıklanmaya çalışılacak ve bu şekilde 15. Yüzyıl Anadolu edvar geleneğinin nazariyatı ve uygulama yöntemlerine ışık tutulması amaçlanacaktır.

1) Herad-Semerkand Etkisindeki Sistemci/İlim Erbabı Medrese Ekolü. Bu ekolün teorik altyapısını matematik temelli bir evren modeli oluşturmaktadır ve bilimsel, pozitivist bir anlayışa sahiptir. Herat'taki saray müziği geleneğinin 15. Yüzyılın Osmanlı/Anadolu coğrafyasındaki devamı olarak da tanımlanabilir. Herat'tan gelen bu ekolde (meşşai ve matematikçi ekol), Abdülkadir Meragi ve oğulları, Kutbeddin Şirazi, Mehemmed b. Sufi Seyyid Ahmed, Fethullah Şirvani, Benai (Kemalüddin Şir Ali-yi Herevi), Alişah Bin Hacı Büke, Molla Cami gibi sistemci isimler vardır. Osmanlı sarayı ile bağlantılıdır ve Astronomiyle ilgilenmektedir. "Quadrivium" olarak bilinen dört matematik temelli bilim anlayışı vardır ve bu matematikçi anlayış içerisinde, makrokosmos/mikrokosmos evren anlayışı, Plotinus'un südur teorisi ve Pisagor'un sayı sembolizmi de ekolün nazari anlayışı içerisinde yer almaktadır. "Müzik" özelinde ise bu okul "müzik teorisi", "müzik-kozmik aheng" arasındaki ilişkiyi temelde "matematiksel ilkeler" üzerinden aktararak söz konusu "quadrivium" temelli bilim anlatısının temelini oluşturmuştur. Bu anlayışın İslam Orta çağı bilim ekollerine yansıması "Meşşailik" ekolüne dâhil "Farabi ve İbn-i Sina" gibi teorisyenlerin eserleri ile daha da belirginleşmiştir. Söz konusu ekol "edvar "ismi verilen müzik teorisi yazmalarının ve özellikle "Safiyüddin Urmevi, Abdülkadir Meragi ve Kutbeddin Şirazi" gibi bilim insanlarının etkisiyle Anadolu'ya taşınmıştır. Ladikli Mehmet Çelebi tarafından "ilim erbabı" olarak adlandırılan teorisyenler bu ekolün doğal bir devamı olup, Fettullah Şirvani örneğinde görülebildiği gibi "medrese müntesipliği" ortak paydası üzerinde genel bir birleşimleri vardır. Sistemci, ilim erbabı ve matematikçi medrese ekolü olarak tanımladığımız yaklaşımın nazari anlayışında aralık (bu'ud) ve perde sembolizmi, daire, quadrivium, Pisagorcu kosmos anlayışı, Lambda sembolizmi, 4 unsur ve Aristocu Meşşai felsefesine dayanmaktadır. Teorinin önem kazandığı yazılı bir gelenek olan Herat ekolünde ezoterik geleneğin aksine görme duyusu önem kazanmaktadır. Bu ekolde daire kavramı ise yazılı ve teorik açıklamalarda daha somut bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Bu ekol Antik Yunan'da yaşamış Kyreneli Ptolemais'in "kanonikos" isimli ahenk anlayışı ve Pisagor'un matematikçi yaklaşımıyla ilişkili olmaktadır.

Türk-islam filozofu Farabi'nin bir çok eseri klasik Osmanlı medreselerinde okutulmuştur. Bu kitaplar arasında İhsâ'ul-ulûm (ilimlerin sayımı) adlı kitapta yer almaktadır. Bu eser müstakil bir mûsikî kitabı olmamakla beraber mûsikînin de içinde olduğu pek çok ilim dalını tasnif eden bir eserdir. Medreselerde okutulduğu tespit edilen mûsikîyle ilgili en mühim eser İbn Sinâ'nın Kitâbu'ş-şifâ'sıdır. Bu kitap ansiklopedik bir eser olup mantık, tabiiyat ve metafizik konularından bahsetmektedir. Eserin "Cevâmiu ilmi'l Müsika" adlı bölümü mûsikîye ayrılmıştır. Bu bölümde mûsikî nazariyatı, mûsikî ile tedavi ve mûsikî aletleri gibi konulardan bahsedilmektedir. (Özden, 2013:19).

2) Orta Asya Tebriz Etkisindeki Sistemci Medrese Ekolü: Bilimsel ilim erbabı ve ezoterik iş erbabı arası bir anlayışa sahip olan ekol. Maneist, şamanist ve mandeizm etkisinde olup Saray ağırlıklıdır. Bu ekol Fatih ve 2. Beyazıt döneminde gelişme göstermiştir ve Astrolojiyle de ilgilenmektedir. Müzik teorisi kitaplarındaki anlatımlar sözlü anlatımı ve matematiksel temelli aktarımı bir arada yansıtmaktadır. Bu ekole Kutbettin Şirazi, Kadızade Tirevi, Ahmedoğlu Şükrullah, Ladikli Mehmed Çelebi gibi edvar yazarları dahil olmaktadır. Orta Asya etkisindeki Tebriz medrese ekolü olarak tanımladığımız ikinci yaklaşımın nazari sistemi birinci maddede tanımladığımız sistemci ekolle aynı teorik bilgileri taşımakla birlikte Batıni ekolün de felsefi arka planını oluşturan Sufizm ve Tebriz temelli İşrakiyye Felsefesinin de sembolizmini içermektedir. Bu ekole özellikle Ladikli Mehmet Çelebi'nin edvarları

üzerinden baktığımızda hem bilimsel ve hem de ezoterik ekolün etkileri daha net bir şekilde görülmektedir. Nitekim Çelebi eski bilginler olarak tanımladığı sistemci ekole dahil edvar yazarları ve yeni bilginler olarak tanımladığı ezoterik ekole ait yazarlar üzerinden karşılaştırmalı nazari tanımlar yapmakta, tıpkı ezoterik ekolde görüldüğü gibi makamlar ve avazeler ile burçlar, gezegenler ve dört element arasında bağlantılar kurarak musiki-kozmoloji ilişkisini vurgulamaktadır. Ayrıca sistemci ekole dahil yazarların edvarlarında fazla değinilmeyen makamların insan psikolojisiyle ilişkisi ve etkisi ile bu makamların hangi vakitlere, durumlara ve bölgelere göre icra edilmesi gibi konuları da eski bilginler (sistemci) ve yeni bilginlerin (ezoterik) bakış açısı üzerinden ele alarak her iki ekol arasında bir köprü kurmaktadır. Bir medrese hocası olarak matematik ilminde uzmanlaşmış olan Kadızade Tirevi Horsan-Tebriz Medrese ekolü geleneğinin Meşşai okulunun matematikçi ve bilimsel tarafını güçlü bir şekilde temsil etse de on iki burç/on iki makam, yedi avaze/yedi gezegen, dört şube/dört unsurla, yirmi dört terkib/yirmi dört saat arasında sembolik musiki ve kozmoloji ilişkileri kurarak tıpkı Çelebi gibi 15. Yüzyıl Anadolu Edvar geleneğindeki sistemci ve ezoterik ekoller arasında bir köprü konumunda yer almıştır. Tebriz ekolünün İşraki felsefesiyle ilişkisini güçlü bir şekilde temsil eden Kadızade Şirazi'de tecvit ve kıraat ilmi ve Neoplatoncu felsefeden faydalanıp kendi teorik anlayışını oluşturarak ezoterik ekolle olan bağlantısı sürdürmüş, ancak nazari anlayışında matematikçi anlayışa bağlı kalmaya da devam ederek yine iki ekol arasındaki ara konumunu devam ettirmiştir. Molla Cami'de nazari tanımlarında Meragi ve Safiyüddin'nin matematiksel anlayışını sürdürmekle beraber, İşrakkiye felsefesi ve tasavvuf gibi ezoterik ekolle ilişkili düşünce ve inanç sistemlerine olan yakınlığını sürdürmesi sebebiyle tezimizde Orta Asya Tebriz Ekolü içerisinde yer almıştır. Ahmetoğlu Şükrullah'da Urmevi ve Meragi gibi sistemci ve bilimsel ekolün Meşşai okulu etkisindeki teorik anlayışını aktarmakla birlikte, felsefi olarak Neo Platoncu, hermetik ve İşrakiyye gibi ezoterik ekolle ilişkili düşünce sistemlerine yakın olması sebebiyle bildirimizde Orta Asya Tebriz Ekolü içerisinde yer almıştır.

3) Mistik ve Ezoterik Horasan-Anadolu İş Erbabı Ekol. Bu ekol matematikçi anlayıştan uzak olup inanç boyutu öne çıkmaktadır. 15. Yüzyılın Anadolu/Osmanlı edvar geleneğinde Hasan bin Ali Karamani, Hızır Bin Abdullah, Yusuf El Kırşehri, Bedr-i Dilşad, Seydi ve Makami gibi edvar yazarları tarafından temsil edilmektedir. Nazari ve ameli anlayışının arka planında ezoterik bir aktarıma ve sembolik anlamlara sahiptir. Yüksek ihtimalle "müzik pratisyenleri" ile "çeşitli tarikatların müntesibi dervişlerin" ortak paydasından yola çıkıp, müziği teori kaynaklarına daha mistik/ezoterik bir anlayışla yansıtan üçüncü bir ekoldür. Bu ekol nazari temeline yine "daire/devir" nazariyesini almakla birlikte daire kavramı aynı zamanda bu ekol içerisindeki sema, zikr gibi musiki uygulamalarda daha soyut bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Makrokosmos-mikrokosmos analojisi Horasan-Anadolu ekolünün nazari ve ameli anlayışında temel bir noktada olup, müzik-evren bağlantısı kurmaktadır. Ayrıca "müzik-evren ve kozmoloji" ilişkisi üzerinden "dört unsur /dört şube, yedi gezegen/yedi avaze, on iki burç/on iki makam" gibi katmanlarının müzik ile ilişkileri üzerinden nazari bir bağlantı da kurgulamaktadır. Söz konusu nazari bakış açısının Anadolu Edvar geleneğinin yanı sıra "İşrakiyye, Mevlevilik, Kübrevilik, Kadiriye" gibi inanç anlayışlarının etkisi altında gelişmiş olması muhtemel gözükmektedir. Mevleviler, Kübreviler, Yeseviler, Kadiriler, Rifailer gibi birçok sufi tarikatı Anadolu'da faaliyet göstermiştir. Bu tarikatlar sema ve zikir gibi dairesel müzik türlerini pratikte uygulamışlardır. Bu ekolde Sühreverdi'nin ışık felsefesi ön plandadır. Aşıklık, cem ve sema gelenekleriyle ozanlar, abdallık, gazilik, ahilik ve bacılık gelenekleri; tarikat, manastır ve tekkelerdeki (Bayramiye, Kalenderi ve Bektaşilik) müzik uygulamaları bu ekol içerisinde yer almaktadır. Horasan'dan Anadolu'ya göç eden sufilerin öğretilerinde sema ve müzik önemli bir yer tutar. Bu ekolde daha mistik bir anlatım söz konusu olup, usta ve çırak arasında gelişen ve meşk denilen kendine has bir aktarım şekli vardır. Burada amaç direk Tanrı'yı anlamaktır ve usta-çırak ilişkisinin arka planında da makrokosmos-mikrokosmos sembolizmi yatmaktadır. "Müziğe bakış açısı" olarak "daha çok şifahi ve sözlü aktarımı esas

alan", müzik-evren ilişkisini salt "inançsal" ilke olarak konumlayan bir ekoldür. Söz konusu ekolün müzikle ilişkisi yazılı kaynaklardan daha çok menkıbevi anlatılar ve tanıklıklardan takip edilebilmekte olup; bu ekolü günümüze taşıyan ana çıktı ise "makam-kelam" ilişkisi bütünlüğünde "âşıklık kültürü" üzerinden takip edilebilmektedir. Ahilik-Bayramilik ortak inanç alanı üzerinde inşa edilen bu anlayışın yayılımı tarih içinde Horasan'dan Balkanlar'a "Alevilik'ten Bektaşilik'e" pek çok inanç anlayışı üzerinden takip edilebilmektedir. Makrokosmos/mikrokosmos kosmos anlayışı Batıni ekolün pratik uygulamasının dayandığı sözlü gelenek içerisindeki müzik aktarım ve eğitim modeli olan ve usta/çırak ilişkisine dayanan meşk geleneğinin sembolik arka planını oluşturmasının yanı sıra ekolün perde ve makam anlayışında da kendini göstermektedir. Bu kosmos anlayışında ek olarak dört unsur başta olmak üzere dörtlü sembolizmler, Neoplatonculuk, Pisagor'un sayı ve geometri sembolizmi, Plotinus'un südur teorisi de ekolün perde, tel ve asıl 4 makamının sembolik arka planını oluşturmaktadır. Ayrıca uygulama, eğitim ve icrada notanın kullanılmadığı Batıni ekolün pratik esaslı meşk geleneğinde sesin aktarımı ve duyulması (ve dinlenmesi) da önem kazanmakta olup, sesin aktarımı ve duyulmasının arkasında yatan sembolik anlamlar Bezm-i Elest gibi İslam ontolojisi alanına girmekte ve bu durum ekolün inançla olan bağlantısının altını da çizmektedir. Bu ekolün usta- çırak arasındaki sözlü aktarıma dayanan uygulamasının arka planındaki sembolizm ışık metaforu, insan-ı kâmil kavramı ve Hermes/İdris peygamber ile usta arasındaki sembolik ilişki nedeniyle hermetizm üzerinden de açıklanabilmektedir. Ayrıca Horasan-Anadolu Ekolünün nazari ve ameli yönü Antik Yunan'daki Pisagorcu akusmatik ve Ptolemais'in duyu ve algıyı temele alan "mousikoi" teorik anlayışından etkilenmiştir.

Tezimizde ortaya koyduğumuz bu okullaşma ve ekolleşmelerdeki farklı bilim yapma yöntemleri, müzik uygulamaları ve metodolojiler üç devir anlayışı ile de ilişkilendirilerek sınıflandırılmışlardır. Bu üç devir anlayışı şunlardır:

1) Tarım toplumuna dayanan ve doğanın mevsimsel ve periyodik döngüsünü temel alan "tarımsal devir".

2) Evrendeki gök cisimlerinin devrini ve bu döngüsel etkinin insanın beden-ruh dünyasına yansıyan etkilerini temel alan "kozmolojik devir".

3) Tarımsal ve kozmolojik devri de kapsayan ve Tanrısal bilgiye ulaşabilme ve bu bilgiyi içselleştirebilme yolculuğunu temel alan "irfani devir". (Güray, 2018:23)

Bu üç devir/daire kavramı ile ekoller ilişkilendirilip sınıflandırıldığında ilim erbabı okuluna dahil olan bilimsel ekol de denilebilecek medrese ekolünün ilk kolu "kozmolojik devir" ile ilişkili gözükmektedir. Daire burada edvarlar gibi yazılı kaynaklarda makam ve usul tanımlarında teorik amaçlarla ortaya çıkmakta olup gezegenlerin kozmik döngüsünün, astronomi ve astroloji bilimlerinin etkisi görülmektedir. Bilim uygulaması ve aktarım bu ekollerde yazılı bir şekilde ortaya çıkmaktadır. İkinci ekol ise hem "kozmolojik devir" hem de "irfani devir" ile ilişkili görülmektedir. Çünkü iki ekol arasında köprü konumunda olan orta ekol astronomi ve astroloji bilimlerinin sistemci ekoldeki etkisini sürdürmekle birlikte ezoterik ekolün tasavvuf etkisindeki sezgi yoluyla irfani bilgiye ulaşma ve içselleştirme yolculuğunu da temel almaya devam eder. İş erbabı okuluna dahil 3. ekolde ise daire kavramı sözlü kültürde ve pratiğe dayanan amaçlarla müzik uygulamalarında ortaya çıkıyor olup "irfani devir" ile ilişkili gözükmektedir. Burada tasavvufi öğretiye dayanan tarikatlardaki zikr, sema gibi dairesel müzik uygulamaları, aşık ve Abdal kültüründe görülen ve usta çırak arasındaki dairesel ilişkiye dayanan meşk geleneği öne çıkmaktadır. Nitekim usta/çırak, mürşid/mürid veya tanrı/insan arasındaki irfani bilgiyi elde etmeye yönelik dairesel ilişki tasavvufi bir anlayışa dayanan ezoterik ekolün meşk geleneği ile sema, zikr gibi musiki uygulamalarının sembolik arka planını oluşturmaktadır. İrfani devirle bağlantılı olarak da tevhid, makrokosmos-mikrokosmos,

Boethiusçu musica mundana-musica humana gibi kavramlar da bu ekolle bağlantılı olarak bu çalışmada ele alınacaktır.

Anadolu Edvar Geleneğindeki İlim ve İş Erbabı Ekollerin Dayandığı Gelenek ve Düşünce Modelleri

Anadolu edvar geleneğindeki İlim ve İş erbabı ekollerindeki teorik anlayış ve uygulama yöntemlerinin izleri Antik Yunan'a kadar sürülebilmektedir. İlk gelenek tıpkı iş erbabı ekolde olduğu gibi sayısal oranlar ve aralıklarla tanımlanabilecek "Matematikçi Pisagorculuk" geleneğidir. Bu gelenekte öne çıkan anlayış müziğin sayılara ve matematik ilkelere bağlılık gösteren ilahi bir uyumu yansıttığıdır. Matematikçi Pisagorculuk'a karşıt bir anlayış olan "Akusmatik Pisagorculuk"da ise kosmosdaki düzenin, müziğin unsurları ve bu unsurlar arasındaki ilişkilerle olan sembolik benzerliği inancı üzerinden gelişme gösterir. Düşünce temeli Pisagor ve Platon'ncu anlayışa dayanan bu iki farklı anlayış Batı ve Doğu dünyalarındaki müzik teorisi çalışmalarının alt yapısını oluşturmuştur. Pisagor'cu gelenekte sözlü aktarıma dayalı öğretiyi benimseyenler "akousmatikoi" olarak adlandırılmaktaydı. "acousmata"'nın kelime anlamı "sözlü öğretiler" anlamına gelmekteydi ve "sırlar" (symbola) olarak da bilinmekteydi. Pisagorculuğun bu kolu tarikatın batıni yönünü güçlü bir şekilde temsil etmekteydi. Tıpkı Meşk geleneğinde olduğu gibi akousmatikoi üyeleri de sözlü gelenek yoluyla hermetik geleneğin sır kültürünü sembolik bir dil kullanarak bir erginleşme süreciyle diğer kuşaklara aktarabiliyordu. Bu aktarım modeli sufi gelenekle olan benzerlikleri açısından da dikkat çekicidir. (Öztürk, 2014:16). Hesaba ve daha bilimsel bir anlayışa dayanan matematikçi anlayışta esas olarak dörtlüler veya dörtlü ve beşlilerle dizilerin oluşturulması, sayısal oranlar ve tel bölünmeleri gibi konular ele alınmıştır. Akusmatikçi anlayışta ise tıpkı ezoterik iş erbabı ekolde olduğu gibi kâinat ile müzik arasında "birlik", "ahenk" ve "düzen" gibi temel bağlantılar kurularak; müzik burçlar, gezegenler ve dört-unsur gibi konularla ilişkilendirilerek açıklanmaktadır (Barker, 2004:1). İlerici, bilimsel ve entelektüel açıdan daha aktif olan Matematikçi Pisagorculuk temel olarak uyumlu aralıklara ilişkin araştırmalar ve ölçümler, yüce oranlar (niseb-i şerife), "ahenk" ilkesine sadakat, tetrakordlar, sayılar, teller, borular gibi müzik teorisinin alanına giren konularda önemli gelişmeler sağlamışlar. Akusmatik Pisagorculuk ise sözlü öğreti geleneğine bağlı olarak dinleme (sema) faaliyetleri üzerinden daha muhafazakâr, dogmatik, dinsel, ezoterik ve sembolik bir yöntemi izlemişlerdir. Öztürk'ün McKirahan'dan aktardığına göre farklı niteliklere sahip bu iki gelenek arasında "mezhepçiliğe" benzer bir ayrışma bulunmaktadır" (Öztürk, 2021:14), (McKirahan, 2011:89). Batıni ekolün dayandığı tasavvufi tarikat kültüründe olduğu gibi akusmatik anlayıştaki tarikat mensupları için de "sır kültürü" özel bir önem taşır. Sūfî inanç pratikleri ve kültürü ile Akusmatik Pisagorculuğun yönelimleri arasında dikkat çekici benzerlikler bulunmaktadır. Bunlar sözlü öğretilerin bizzat bir üstat ya da şeyhe bağlanma yoluyla öğrenilmesi, benzer şekilde Pisagor'u da bir "hakîm" ve "hoca" olarak kabul etme, nefisle mücadele ve bireysel arınmaya dayanan çileci bir yaşam şeklini benimsemeye dayanan tasavvuf uygulamalarının "duyma, dinleme, işitme" anlamına gelen "sema" kavramıyla olan benzerliği olarak sıralanabilir. Uludağ'ın aktardığı üzere[4] keşif ve keramet gibi sufiler tarafından geliştirilmiş olan pratikler birçok açıdan Akusmatik Pisagorculuğa daha yakın durmaktadır. Anadolu edvar geleneğindeki ilim ve iş erbabı arasındaki ayrımın Antik Yunan'a dayanan temellerinden biri olan Pisagorcu Akusmatik ve Matematikçi teorik farklılaşmanın bir benzeri, yine Antik Yunan'a dayanan bir diğer ekolleşme olan teorisyen Kyreneli Ptolemais'in *mousikoi* ve *kanonikoi* kavramları arasında yaptığı yönelimsel farkta da görülmektedir. Buna göre *mousikoi* olarak adlandırılan ahenk teorisyenleri Aristoksenusçu olup duyu ve algı temelinde ilerlerken (müzik pratiği, aktarımı ve eğitiminde duyma üzerine temellenen iş erbabında olduğu gibi), *kanonikos* olarak adlandırılan ahenk

[4] Uludağ, S. (2017). Tasavvuf Kültüründe Keşif ve Keramet. İstanbul: Sufi Kitap

teorisyenleri Pisagorculuğun mathematikoi tarafında olup, ilim erbabı ekolde olduğu gibi müzikte uyumlu olana dair oranları oluşturan ve düzenleyen (sistemleştiren) kişilerdir (Barker, 2014:185). Öztürk'ün Litchfield'den[5] aktardığına göre Aristoksenusçu anlayış tıpkı iş erbabı ve akousmatik ekolde olduğu gibi matematiksel ve sayısal oranlarla ilgilenmeyip müziğin insan tarafından nasıl algılandığı, hareket noktasında müziğin nasıl biçimlendiğine dönük olarak tecrübeye ve insanın algısına dayanan, müzik perdeleri arasındaki ilişkilerde sesin olduğu yere odaklı bir ekoldür. (Öztürk, 2021:12).

Osmanlı'da müzik teorisi çalışmaları da şu şekilde iki yönelime ayrılabilir: Matematik ve sayı esaslı teorik çalışmalar ve müzik ve kâinat arasında sembolik ve temsili ilişki kurarak oluşturulan çalışmalar. (Öztürk, 2021:17) Kâtip Çelebi'nin Osmanlı bilim dünyasını değerlendirirken bahsettiği bu iki bilim yapma yöntemi, müzik teorisi alanında da iki farklı anlayış olarak ortaya çıkmıştır. Ancak Çelebi birbirine karşıt olan bu iki bilim anlayışının temelde benzer olduğunu ve bilgiyi tam olarak elde etmenin yolları olduğundan her ikisine de başvurulması gerektiğini iddia etmiştir. O'na göre bilgi bu iki yoldan biri tarafından elde edilir ancak bu iki yolun birinden hareket edilirse diğerine ulaşılabilir. Çelebi'ye göre:

"Yaratılışın başlangıcından beri bilgin kişiler arasında akl (Nazar) ile nakl (Tasviye) ikiz bulunduğu ve akla dayananla nakle dayananın iki rahvan at olduğu herkesçe kabul edilmiştir. Ve bu ikisi, kişiyi kesin ve su götürmez bilgilerin yücelerine çıkarmak için yol ve kılavuz, basamak ve merdiven olduğundan dolayı araştırma ve görüşleri ortaya koyma vadilerinde bu akıl ve nakil halkın dayanağı olduğu gibi bütün işlerde de bu ikisine başvurulmaktadır." (Çelebi, 1980: 15)

İskendername'deki Hızır'ın tevhidin kısımlarını anlattığı bölümde de benzer bir bilim anlayışı sınıflandırması ve karşılaştırmasına bulunmaktadır. Buna göre:

"O kuşkusuz çeşitte ilmi, gaybi ve hakki olmak üzere üç kısımdır. Eğer din ehli olmak istersen İlmi tevhit ikidir, iyi bil. Biri tasdiki tevhittir, diğeri tahkiki tevhittir. Nakl ile anlanırsa tasdiki olur, akıl ile bilinirse tahkiki olur. Onu zevk ile bilirsen hiç şüphesiz bu gaybi tevhittir." (Ahmedi, 2013:52-53).

Nazar olarak tanımlanan yol matematikçi ekol ve Meşşailerle ile ilişkili olup teorik çalışmalarla örtüşen ve bilimsel akıl yürütmeye dayanan yoldur. Nakl ya da tasviye olarak tanımlanan yol ise akusmatik ve batıni anlayış ile örtüşen, ruhun tasfiyesi anlamında bütünüyle Sufilerin takip ettikleri "arınma, müşahede, keşif" yoludur. Bu yol Antik Yunan'da Neoplatonculuk, Platonculuk ve Pisagorculuk, İslam'da ise İşrakilikle ilişkilidir ve dünyevi alemi semavi alem yoluyla anlama ya da keşfetme uygulamasına dayanır. Bu yol üzerinde hareket edenler için Pisagor, Sokrates, Platon, Plotinos ve Thoth, İdris peygamber gibi isimlerle de bilinen Hermes gibi kişilikler şeyh veya hoca olarak kabul edilir. (Öztürk, 2021:16-17) İskendername'de de Nazari ve ameli bilim ayrımı yapılmıştır. Buna göre:

"Ey hünerli, hikmet iki kısımdır, biri nazar, biri amel. Nazari ilim diye adlandırılan kısmın bütün hepsi matematiktir. Hem de mutlaka ilahi ilimdir ve şüphesiz tabiat ilimleridir. Ey hünerli, amelin türleri iktisat, siyaset ve ahlaktır. Ey sözü inci, ahlak ilmini bil, bir bir söyleyeyim dinle." (Ahmedi, 2013:239)

İşrakiliğin kurucusu olan Şihabüddin Suhreverdî'nin *Hikmetü'l-işrak* isimli eserinde de bilgelik bilimsel ve batını; bir diğer değişle matematikçi ve akusmatikçi iki anlayış üzerinden ele alınmıştır. Bu eserde *"biri kanıtlamaya (istidlal) dayalı araştırma ve incelemeyi (el-hikmetü'l-bahsiyye), diğeri mistik tecrübe ve sezgiyi (el-hikmetü'z-zevkıyye) temel alan*" iki

[5] Litchfield, M. (1988). "Aristoxenus and Empiricism: A Reevaluation Based on His Theories", Journal of Music Theory, 32 (1), s. 51-73.

farklı yöntemden bahsedilmekte ilkinin Aristocu diğerinin ise Fisagor'cu bir bilim olduğundan bahsedilmektedir. Aynı konuda Kâtip Çelebi'de benzer görüşlere sahiptir. Çelebi'ye göre: (Öztürk, 2021:15)

"Nazar yolu (Matematikçi), akıl ve nakil delilleriyle istidlale (kanıtlamaya) dayanır. Tasfiye yolu (Akusmatikçi) riyazat ve sülük ile keşf ve şühuda dayanır. İkisinin de başka ıstılahları vardır. Tartışmanın aslı, bu yollardan birinin kaidesi ve ıstılahı üzerine kurulup sual ve cevapta, öteki yolun kaidesi ve ıstılahı tarafına bakmamak ve iltifat olunmamak gerek. Ta ki meseleleri birbirine karıştırmak ve delilleri karmakarışık etmek lazım gelmesin." (Çelebi, 1980: 62)

Epistemolojik açıdan bakıldığında işrak kelimesi bilginin aracılığı ve akıl yürütmeye gerek kalmadan iç aydınlanma yoluyla bilginin direkt olarak içe doğması ve manevi tecrübeye dayanan bilgi için kullanılır. Ancak bu felsefede sezgi ve keşif, akıl ve tetkik de önem arz eder. Sühreverdi işrak terimini bütün ilimler yoluyla insanın aydınlanması olarak da tanımlar. Bu tanım akli ışığın akışıyla gerçekleşen bilgilenme ve var olma olarak da anlaşılabilir (Bekiryazıcı,2015:937-938). Ontolojik olarak bilginin temel prensibi nur olarak tanımlanmış ve nura (bilgi) ulaşmanın yolunun ise Tanrısal tecelli olduğuna inanılmıştır. Sühreverdi kendisini sezgisel anlayışta takip edenleri işrakıyyun (işrakiler) olarak adlandırmış, bu şekilde de araştırmaya dayalı felsefi (ve bilimsel) sistemi takip edenlerle kendisini ayırmıştır. (Bekiryazıcı,2015:941). Şihabüddin Suhreverdî'nin *Hikmetü'l-işrak* isimli eserinde geçen "işraki prensip" (el-kaidetu'l-işrakkiyye) terimi nur metafiziği olarak da isimlendirilebilecek hikmet anlayışının prensipleridir. Suhreverdi'ye göre bu prensipler "bahs" denilen mantığa ve delile dayanarak sonuç çıkarma yöntemine göre değil, Allah'ın varlığına şahit olma ve kalp gözü ile görme (müşahede) yöntemiyle ortaya çıkmaktadır. Sühreverdi'ye göre insan hayvani yönlerinden kurtulabilirse nur alemine adım atabilir, eşyanın sırrına ulaşabilir ve olmuş veya olacak bütün bilgilerin sırrına sahip olur. Her ne kadar sezgi ve mistik tecrübeye dayanan işrakilik, hakikate ve bilgiye erişimde aklı temel alan meşşai ekolün karşıtı olarak görülse de aslında her iki karşıt ekolden de unsurlar taşıyan eklektik bir düşünce sistemidir. Sühreverdi analitik bir diyalektikçi olarak İşraki ve Meşşai geleneklerini kendi içinde birleştirerek hem meşşai görüşünü benimseyenlere karşı çıkabilmiş, hem de İslam'ın en büyük ariflerinden biri olarak sembolik bir dilden de faydalanmıştır. İşrakilik Eflatunculuk, Zerdüştlük, Gazali ve daha önceki sufilerin düşünce sistemlerinin yanı sıra Meşşailikten de esinlenmiş çok unsurlu bir düşünce sistemidir. Ayrıca İbn Vahşiyye (ölümü 914) İşrakiliği Hermes'e (diğer ismiyle İdris peygamber) kadar dayandırmaktadır. (Bekiryazıcı,2015:935-937). Ekolleşmeler açısından düşünüldüğünde Suhreverdi, nur alemiyle iletişime geçme ve eşyanın sırlarına vakıf olmayla ilişkilendirdiği işrakat (aydınlanma) anlayışıyla, meşşailerin akla dayanan anlayışı arasındaki fonksiyon benzerliğini açığa çıkarır, çünkü Farabi anlayışındaki Meşşailikte müstefat akıl, insanın idraki ve aklının en yüksek derecesi olarak tanımlanır ve bu derecede akıl, Akl-ı Faal'dan (yaratıcı güç ve Tanrı olarak da tanımlanabilir) istidlâlî bilginin aksine bir şeyi vâsıtasız, birdenbire ve bir bütün hâlinde kavrayarak sezgi, ilham yoluyla bilgiler elde edebilir. Bu da insan nefsinin ulaşabileceği en yüksek seviye olarak tanımlanır. Burada birbirlerine karşıt düşünce ve yöntem anlayışında gibi görünen iki ekol arasındaki ortak noktalar açığa çıkmaktadır. (Bekiryazıcı, 2015:939-940). İşrakilik farklı hakikate ulaşma yollarını temel alan bir düşünce modeli olup, bunu çeşitli yöntemler vasıtasıyla gerçekleştirir. Bu yöntemler iki şekilde tanımlanabilir: İlki bir sorunu kavramsal argümanlarla (kanıt ve delillerle) ayrıntılı bir şekilde ele alarak bahsi (diskürsif) olarak da tanımlanabilecek bilimsel yöntem ile hakikate ulaşma, diğeri ise zikir, perhiz gibi kulluk ve ibadete (teellüh) dayanan uygulamalarla, kişinin maneviyata yönelip iç dünyasını arındırarak hakikatı kalp gözü ile görme yoluyla anlamayı hedefleyen, inanca ve pratiğe dayalı olan yöntemdir. Sühreverdi bu iki farklı yöntem veya ekolü

kombine ederek kendi düşünce şeklini oluşturmaya çalışır. Ona göre bilginler şu şekilde sıralanır:

1) Her iki ekolde de (bahsi ve teellüh) uzman olan ilahi bilgin. Sühreverdi'ye göre en üstün bilginler bu kategoriye girenlerdir

2) Sadece teellühte uzman olan bilgin. İlahi sıfatını alanlar sadece bu kategorideki bilginlerdir.

3) Sadece bahsi yoldaki zayıf ve vasat olarak tanımlanabilecek bilgin. Sühreverdi'ye göre nurlar alemini gözlemlemeyen ve bu yüzden hikmetten yoksun olan bilginler

4) Teellühte uzman, ancak bahsi yolda yetersiz olan bilgin

5) Bahsi yolda uzman, teellühte yetersiz olan bilgin.

6) Her iki ekolü de (bahsi ve teellüh) öğrenme yolundaki talip

7) Sadece teellüh yolunda ilerleyen talip

8) Sadece bahsi yolda ilerleyen talip (Cihan, 2015:976-977)

Sühreverdi'nin bu iki farklı yöntem veya ekolü kombine ederek ortaya koyduğu düşünce şekli bizim makalemizde ortaya koyduğumuz bilimsel ve ezoterik arası bir anlayışa sahip olan ekol olan "Orta Asya Tebriz Etkisindeki Sistemci Medrese Ekolü" ile aynı temele dayanmaktadır.

Sühreverdi'ye göre bahsi (bilimsel) yolu izledikleri için İbn Sina ve Farabi gerçek anlamda bilgin sayılmazken, Eflatun, Sehl b. Abdullah Tusteri, Ebu Yezid Bestami gibi nurlar ilmine hâkim olan kişiler aslen bilgin olarak kabul edilir. Sühreverdi'nin bu tespitleri Kâtip Çelebi, Taşköprülüzade, Cürcani ve Şirvani gibi kişiler tarafından da ele alınarak farklı düşünce yöntemleri ortak ve ayrı oldukları çeşitli açılardan tespit edilmeye çalışılmıştır. Şirvani'ye göre Allah'ı dünya ve ahiretteki bütün sıfatlarıyla eksiksiz bir şekilde bilmek insanın en büyük mutluluk kaynağıdır. Bu şekilde insan ahiret ve dünyanın bilgisine de sahip olur ve bu bilgiye ulaşmanın iki yolu vardır: İlki bilimsel nazar ve istidlal yolu, ikincisi ise nefsi kırıp dünya zevklerinden elini eteğini çekip bencillikten kurtularak Allah yolunda yaşama yolu. Bu iki yoldan ilerleyen bilginler de yöntemlerine göre ikiye ayrılırlar: Bilimsel nazar ve istidlal yolundakiler hakikat araştırmasında bir peygamberin dinini tercih edip, bu dinin yükümlülüklerini de üstleniyorlarsa "mütekellim", yükümlülük almadan bu yolda ilerliyorlarsa "meşşai bilgin" ismini almaktadırlar. (Cihan, 2015:977)

15. yüzyıl Anadolu/Osmanlı Dönemindeki Evren Algısında İki Parçalı Kosmos Modeli ve Sembolizmi: Makrokosmos ve Mikrokosmos İlişkisi

Mikrokozmos-makrokozmos analojisi, daha büyük bir varlıkta görülen özellikler, parçalar veya bağlantıların daha küçük bir birimde özetlendiği fikrini ifade eder. Koivisto'nun Conger'den aktardığına göre "çeşitli teoriler göz önüne alındığında, dünyanın farklı büyüklükteki bölümleri, yapılarda ve oluşumlarda benzerlikler gösterir, bu da bir bölümün diğerini veya diğerlerini farklı bir ölçekte taklit ettiğini gösterir." Mikrokozmos-makrokozmos ilişkisi farklı gerçeklik katmanları arasında geçerli olabilir: Bazen makrokozmosun rolü, bütünüyle evren (kosmos) tarafından oynanır ve maddi dünya mikrokozmosun yerini alır. Mikrokozmos-makrokozmos fikrine bir yaklaşım, insan ve onu çevreleyen gerçeklik arasındaki benzerliklerin incelenmesi ile de sınırlı olabilir. Bu durumda insan, şehir-devlet veya bir bütün olarak gerçeklik gibi daha büyük bir birimin minyatürü olarak kabul edilir. Ayrıca mikrokozmos terimi İslam geleneğinde Arapça karşılığı olan "ʿālam ṣaghīr" (insan veya küçük alem) ile de sınırlı olabilmektedir. Mikrokozmos-makrokozmos analojisi en geniş anlamıyla anlaşıldığında, iki varlık arasındaki herhangi bir analojik benzerliği ifade edebilir. (Koivisto,

2011:253). Ayrıca aşağı alemin (mikrokosmos) yukarı alemin (makrokosmos) bir yansıması olması, bir tablonun o resmi yapan bir ressamın varlığına delil olmasına da benzetilebilir. (Kılıç,2019:114). Latin yazarlar ise belirli özellikleri ve prensipleri makrokozmos (evren) ile ortak olanı minor mundus olarak tanımlarlar. Dolayısıyla temel anlayış şekli iki kosmos modeli arasındaki olan benzerlikler veya birbirlerine karşılık gelmeleridir. (Koivisto, 2014:14). Aristoteles'in "mikrokozmos" terimini, mikrokozmos ile daha geniş karşılığı olan makrokozmos arasında bir karşılaştırmayla kullanan ilk kişi olduğu varsayılır. Örneğin ikinci kitabında (Physics VIII), *"eğer hayvanlar kendilerini harekete geçirebiliyorsa, evren neden olmasın"* şeklindeki iddiasını şu sözlerle ifade ediyor: *"Eğer daha küçük bir evrendeyse, neden daha büyük bir evrende de olmasın ve eğer evrendeyse, neden sınırsız da olmasın?"* Bununla birlikte, daha büyük bir varlık olan makrokozmos ile onun bir minyatürü olan mikrokozmos arasındaki uyuşum ve benzeşme fikri, terimden çok daha eskidir. Latin yazarların genellikle minör mundus olarak adlandırdıkları mikrokozmos, makrokozmos veya evrenle bazı ortak özelliklere veya ilkelere sahiptir. Felsefi bir kavram olarak, mikrokozmos-makrokozmos analojisinin incelenmesi, genellikle insanın bir mikrokozmos olarak sunulduğu bağlamlarla sınırlandırılmıştır. Çoğu çalışma, mikrokozmos-makrokozmos analojisinin ilk biçimini Sokrates öncesi felsefede Anaksimandros, Herakleitos, Demokritos ve Pisagor gibi düşünürlerle aldığını, ancak sistematik şeklinin yalnızca Platon'un diyaloglarında, özellikle Devlet, Timaios, Meno ve Philebus'ta geliştirildiğini iddia ederler. (Koivisto-Svard, 2013:283). Eklektik yapısında yalnızca Platoncu değil, aynı zamanda Yunan popüler felsefesi, Stoacılık, Yahudi ve Fars düşüncesinden unsurları birleştiren Hermetik gelenekte, mikrokozmos-makrokozmos analojisi önemli bir yere sahiptir. Bu analoji sadece Corpus Hermeticum'un felsefi Hermetizminde değil, aynı zamanda Hermes Trismegistus'a atıfta bulunan ve günümüzde astroloji, simya ve büyü gibi sözde bilimsel alanlarla ilgili metinleri içeren teknik dalında da ortaya çıkar. Bu alanlarla bağlantısı sayesinde, mikrokozmik fikir, sadece ezoterik felsefi spekülasyon alanıyla sınırlı değildir: Mikrokozmos-makrokozmos analojisinin unsurlarını içeren bilimler, Rönesans'a kadar ve daha sonra da Avrupa ve İslam dünyasında hâkim dünya görüşünün bir parçası olarak konumlarını korumuştur. (Koivisto-Svard, 2013:284).

15. yüzyılın Batıni anlayışında kosmos (sıklıkla alem ve evren olarak eş anlamlı kelimelerle de tanımlanır) iki parçalı bir model olarak algılandığından bu düşünce şekli dönemin müzik teorisiyle uygulamalı müzik pratiğinin yanı sıra cami ve tapınak gibi dini yapıların geometrik ve mimari modellenmesi gibi İslami sanatın çeşitli kültürel ürünlerinde de sembolik bir şekilde yansıtılır veya uygulamada tekrar canlandırılır. Bu algılayışta ilk ve asıl olan parça, büyük ve göksel olan ile bağdaştırılan parça olup, içinde geçtiği sosyo kültürel ve düşünsel bağlama bağlı olarak makrokosmos, *aklî* dünya (diğer ismiyle akledilebilir alem/*alem-i ma'kulat*) (Kılıç, 2009: 50-51), Pisagor'da gezegen ve yıldızların dönüşlerini gerçekleştirdiği semavi küre, Platon'da idealar dünyası (Kılıç, 2009: 39-40), göksel arketip (diğer ismiyle ilk örneksel alem/*archetypal, enmuzec-i evvel*) (Nasr, 2019: 98), menok, ateş (od) unsuru (Can, 2002:134-135), Tanrı, mutlak evrensel insan (*al-insan al-mutlaq al-kulli*) (Koivisto, 2014:75-76), tasavvuf ve sözlü meşk geleneğinde sembolik olarak pir ya da usta, alam-i kabir (Koivisto, 2014:81), alem-i ervah (Çelik, 2001:269-270; (Özçimi, 1989:187), kozmik akıl ve ruh (Platon'nun "dünya ruhu" kavramı) (Prins, 2015:29), musica mundana (Öztürk, 2014a:9), sayı sembolizminde birlik anlamına gelen "1" sayısı (Öztürk, 2014a:5), (El Vahid terimiyle de tanımlanan ve Tanrı'nın eşinin ve benzerinin olmaması düşüncesi "1" sayısıyla simgelenir), geometrik sembolizmde daire (aynı zamanda "1" sayısını ve Tanrı'yı simgeler), ışık sembolizminde güneş (Kılıç, 2009: 42-43), matematiksel sembolizmde her şeyin ondan neşet ettiği ve her şeyin ona döneceği Yüce Merkez'i sembolize eden nokta (.) işareti (Nasr, 2019:46-48), Tevhid (birlik) (ing. Pure Being) veya Mahz Vücud (yine "1" sayısıyla da sembolize edilir) (Çetinkaya, 2014:45) gibi farklı isimlerle adlandırılsa da bütün bu kavramlar temel olarak tek bir anlama, yani semavi, büyük, ilk ve asıl olan makrokosmos'a işaret ederler. Bu kosmos algısında mikrokosmos ise minör mundus, musica humana (Öztürk, 2014:9), alam-i

saghir, alem-i ecsad, alem-i berzah (Çelik, 2001: 269-270; Özçimi, 1989:187), oluşma ve bozulma dünyası (maddi ve yersel dünya veya ay-altı alem isimleriyle de tanımlanıyor) (Koivisto, 2011:256), getik, ışık sembolizminde ay (Ahmedi, 2013: 336-337; Koivisto, 2014: 86-87), yeryüzündeki bireysel insan (insan-ı cüz'i) (Koivisto, 2014:81), tasavvuf ve sözlü meşk ve tasavvuf geleneğinde sembolik olarak çırak veya mürit, göksel olandan kopup insanın içine yerleştiği düşünülen ruh, tapınak ya da şehir gibi göksel olanı yansıttığına inanılan herhangi bir maddi veya mimari unsur, sayı sembolizminde çokluk anlamına gelen "2" rakamı (Öztürk, 2014a:5), matematiksel sembolizmde çizgi (-) işareti, kesret (çokluk) alemi, alem-i sifli (dünya) (Özçimi, 1989:39) ve madde olarak çeşitli şekillerde tanımlanan diğer parça ise aşağıda, ikincil ve küçük olan şeklinde algılanıp; büyük parçanın ya bir özeti, ya bir taklidi ya da yansıması olarak kabul edilir. Daha da önemlisi bu iki parça arasında yukarıdan aşağı ve aşağıdan yukarı dairesel olduğu kabul edilen bir ilişki olduğu da düşünülmekte olup bu algılayış en yaygın olarak *"aşağıda olan yukarıdaki gibidir"* şeklinde olan Hermetik deyiş ile tanımlanır. Kozmosun bu iki parçası arasındaki karşılıklı dairesel ilişki de yine içinde geçtiği sosyo-kültürel ve düşünsel bağlama bağlı olarak değişik şekillerde ortaya çıkar. Örneğin din ve tasavvuf düşüncesinde bu dairesel ilişki tevhid ilkesiyle açıklanır. Bu ilkede mikrokosmos olarak asıl dünyasından kopup aşağı düşerek insan bedeni içerisine hapsolmuş olan ruh, mikrokozmik karasal dünyadaki varlığı süresince asıl var olduğu anavatanına özlem duymakta ve semavi makrokozmik dünyasındaki asıl yuvasına dönmek istemektedir. Bunu başarabilmek için de insanın mikrokozmik ve maddi dünya içerisindeki yaşamı süresince maruz kaldığı kirlerden kurtulmak için bir arınma süreci içerisine girerek makrokozmik manevi ve saf olan dünyaya yaklaşmayı çabalaması gerekmektedir. Nasr'a göre Alem'in uyumu hakikatin daha yüce düzeyi olan makrokosmos'da daha çok ortaya çıkar, ancak kosmosun daha aşağı uçları olan mikrokosmos'a inildikçe daha az belirgin olur ve donuklaşır. Bu uyum musikide geleneksel sanatların temelini oluşturmasının yanı sıra mimaride de ortaya çıkmaktadır (Nasr, 2019:130). Bu süreç sosyo kültürel bağlama bağlı olarak ya tasavvuf içerisinde bir çile dönemiyle vahdet-i vücud'a ulaşma şeklinde, ya da müzik kültürü içerisindeki sözlü meşk geleneğindeki usta çırak ilişkisiyle ya da sema, zikr gibi dairesel müzik pratikleriyle gerçekleştirilebilmektedir.

Mistik ve Ezoterik Horasan-Anadolu İş Erbabı Ekol'ün Dört Şube, Udun Dört Teli ve İlk Dört Asıl Makamındaki Sembolizm

Anadolu Edvar geleneğinde 4 şube olarak kabul edilen yekgâh, dügâh, segâh ve çargâh perdelerinin tanımlamalarına baktığımızda her bir perdenin gizli bir sembolik anlam taşıdığını görmekteyiz. Bu anlamlar ateş, hava, su ve toprak gibi 4 unsur; nokta, çizgi, yüzey ve cisim gibi matematiksel sembolizm ve semada dört bölge, meleke, hareket, hılt, özellik, şekil topluluk, mevsim, dönem burç, ilke (metafizik) ve yön gibi diğer dörtlü sembolik kategorilere dayanmalarının yanı sıra, makrokosmos ve mikrokosmos evren ve insan sembolizmiyle de yakından ilgilidir. Ficino'nun müziğin insan üzerindeki etkisine ilişkin açıklaması, bir mikrokozmos olarak makro kozmosun dörtlü yapısını yansıtan armonik bir varlık olarak geleneksel insan anlayışı üzerine kuruludur. İnsan vücudu, dört elementten (toprak, hava, ateş ve su) oluşan ve bunlardan etkilenen sıvılar olan dört sıvı (kan, balgam, sarı safra ve kara safra) ve dört nitelik açısından tanımlanabilir. (sıcak, soğuk, ıslak ve kuru). (Prins, 2015:150). İskendername'de de dört unsur benzer şekilde tanımlanır: " *(...) Ondan sonra felek gibi birbirini kuşatan dört unsur yaratıldı. Ateş, hava, su ve toprak. Bunlar şüphesiz her bileşimin aslıdır."* (Ahmedi, 2013:173)

Seydi'nin El-Matla'sında insanın dört unsurdan oluştuğundan bahsedildikten sonra makamın aslı olarak dört şube/dört unsur arasındaki ilişkiden şu şekilde bahsedilir:

"dikkat-i fehm ile nazar idüb gördi kim bu makamatun aslı dört dürlüdür ve hilkat-i insan dahi dört nesneden mürekkebdür ve bunlardan dahi dört şube ahzitdi. Temeyyüz idüb dört dürlüsini dört unsurun hizasına kodı kim ana 'anasır-ı erbaa' dirler" (Arısoy, 1988: 20-21; Popescu-Judetz, 2004: 25).

Ahmedoğlu Şükrullah Edvar-ı Musikisi'nde dört unsur ve dört şube arasında şu şekilde ilişki kurmuştur:

"Şol nesneleri bildirür ki anlara bu śanā'at ehli 'ānāsır-ı erbe'a diyu ād ḳomışlardur. Ve anlar dörddür. Evveli yikgah, ikinci dügah, üçünci sigah, dördünci (117/a) çahargah." (Kamiloğlu, 2007:166).

Hızır Bin Abdullah'ın'ın Kitabu'l Edvarı'nda 4 şubeyi şu perde isimleriyle tanımlamıştır:

"bilgil kim makamlar ve avazlar ve terkibler dörtden taşra değüldür evvel yikgah ikinci dügah üçüncü sigah dördüncü çargah budur ceminün aslı soma makam sonra avazlar ve illa aslı dört şu'bedir." (Özçimi, 1989: 140; Çelik, 2001: 215).

Hızır Bin Abdullah, daha sonra bu perdelerin sembolik ilişkilendirmelerini de açıklamıştır:

Her perde ki var dört nağmeden eksik değül ve sekiz nağmeden ziyade değül dimişler arab üstadları ... amma dört nağmeden kemter yoktur ol cihetle kim evvel nağme-i od mesabetinde dutubdururlar ve ikinci nağme-i heva mesabetinde dutubdururlar ve üçünci nağme-i su mesabetinde dutubdururlar dördüncü nağme-i toprak mesabetinde dutupdururlar ... nağme-i evvel nokta mesabetindedür ve ikinci nağme hat mesabetindedür ve üçüncü nağme sath mesabetindedür ve dördünci nağme cism mesabetindedür" (Özçimi, 1989: 170; Çelik, 2001: 251).

Bir diğer tanımda ise yekgah perdesi şu şekilde tanımlanıyor: *"Amma yikgah bir noktadur kim aslı ve bünyaddür" (Özçimi, 1989: 183)*

Hızır Bin Abdullah'ın tanımlamasında görüleceği üzere birinci şube olan yekgah perdesi nokta (.) işaretiyle ilişkilendirilmiştir. Matematiksel sembolizmde nokta (.), İlahi Öz/Zat'ı, bir diğer tanımlamayla her şeyin "Bir" olandan neşet ettiği ve her şeyin yine "Bir" olana döneceği Yüce Merkez'i sembolize ve etmektedir. Nokta Ehadiyettin (İlahi Zat'ın tekliği) simgesi olması sebebiyle aynı zamanda makrokozmos olarak da Tanrı'yı da simgelemektedir. Abdülkerim el-Cili isimli bir sekinci/on dördüncü yüzyıl sufisinin "*El-Kehf ve'r-Rakim fi Şerh-i Bismillahirrahmanirrahim"* isimli eserinde nokta bölünmez bir öz (el-cevheru'l-basit), diğer harfler ise bileşik (el-cismü'l-mürekkeb) olarak tanımlanır ve eserde bütün harf ve kelimelerin noktadan oluştuğu belirtilir. Bu açıklamaya göre nokta elif harfini, elif de diğer bütün harfleri meydana getirir. Nokta tek başına kendisine ait bir ses ait olmayıp, herhangi bir harfe eklendiğinde bir ses sahip olabilir. Bu sembolik olarak mükemmelliklerinin derecelerine göre insan gibi dünyevi varlıklarda İlahi Öz/Zat'ın ortaya çıkmasıyla benzeşir (Nasr, 2019:46-48). Pisagorcu geometrik sembolizm açısından anlamına bakıldığında daire içerisinde gösterilen nokta (.) Monad adı verilen ilk ilkeyi temsil etmekte olup, çokluk karşıtı ve "Bir" olan anlamına gelen Apollon olarak da isimlendirilmiştir (Plotinus, 2018:590). Baysal'ın aktardığına göre de bütünlüğü simgeleyen "1" sayısı nokta ile, karşıtlığı simgeleyen "2" sayısı çizgi şekli (veya doğru parçası) ile, uyumu simgeleyen "3" sayısı yüzeylerle gösterilen üçgen şekli ile, cisim veya maddeyi simgeleyen "4" sayısı ise piramit şeklinde gösteriliyor olup aynı zaman da kosmosu da simgelemektedir (Baysal, 2014, 59). HbA'ın nağme-i evvel olarak tanımladığı yekgah perdesi aynı zamanda Ateş (od) elementi ile de ilişkilendirilmiştir ve dört unsurdan biri olan ateş elementi de kendi içerisinde birçok sembolik anlam taşımaktadır. M.Ö. 540 ve 480 yılları arasında yaşamış Efes'li düşünür Heraklitos değişmeyip aynı şekilde kalan, her şeyi

düzenleyen ve bütün değişimleri düzenleyen *logos* (evrensel akıl) kavramını tanımlar. Heraklitus evrenin logos'unu ateş (od) olarak düşünmesinin yanı sıra ateş unsurunu her şeyin aslını oluşturan ana madde olarak da kabul etmiştir. Burada ayrıca tasavvufi bir anlam da bulunmaktadır çünkü tıpkı "Bir" olan makrokozmik Tanrı gibi her şey makrokozmik ateşten çıkıp tekrar ateşe dönmektedir. Mikrokozmik insan ruhu da ateş unsuru aracılığıyla anlamını tasavvufi bir şekilde bulur. Bu anlama göre insan ruhu da evrenin ruhu olan asli makrokozmik ateş logos'tan geçici olarak kopan ve dairesel bir anlam içerisinde ona tekrar dönecek olan ateş parçasıdır. (Can, 2002:134-135).

Asıl ve oluşturucu ilk dört makam Bedi-i Dilşad'ın Muradnamesi'nde şu şekilde tanımlanmaktadır:

"Şu dördi ki aslıydı ancak heman, Diyeyim kulak dut beni bir zeman/ Biri Rast'dur kim bu alemde heb/ Ne avaze var ise oldur sebeb/ Irak u Sipahan Zer-efkend idi/ Ki eydenlerün lokması idi/ Bu dörtden sekiz dahi kopardılar, Meger her birisini üç yardılar ..." (Ceyhan, 1994: 278)

Bu açıklamada makamların oluşumundaki yaratım zincirine göre sıralanan asıl ve oluşturucu ilk dört makamın rast, ırak, ısfahan ve zirefkend oldukları açıklanmaktadır. BD'nin bu ifadeleri, temelde on iki makama kaynaklık eden ilk veya "asıl" dört makamı vurgular. KşY'nin edvarındaki vr 6b.'de *"Terkib on iki makam on iki buruca işaret olduğu bu dairedür"* başlığı altındaki daire şeklinde *"evvel makam rast evvel hamel ateşi, ırak sevr haki, ısfahan cevza badi, zirefgend-i kuçek seretan abi" (Doğrusöz, 2012:188)* sıralamasına göre rast, ırak, ısfahan ve zirefkend'in, sırasıyla Koç, Boğa, İkizler ve Yengeç olmak üzere burçlar kuşağının ilk dört burcuna ve ateş, toprak, hava ve su olarak 4 unsura karşılık geldikleri; dolayısıyla yaradılış zincirinde burçların oluşumundaki ilk dört aşamayı sembolize edecek mahiyette bir anlam taşıdıkları anlaşılmaktadır. BD *"Anasır nitekim olupdur çehar/Makamun dahi aslını anla çar" (Ceyhan, 1997: 724)* açıklamasıyla da dört unsur sembolizminin makamların aslı, esası olduğunu ifade eder. Bu sıralamaya göre ise,

(1) Rast – Tanrı'yı (Yaratıcı İlke) simgeleyen ateş unsuru ve koç burcu (göksel ve yukardaki makrokosmos)

(2) Irak – aklı (Nous/akılsal alan) simgeleyen toprak elementi ve boğa burcu (yersel ve alttaki mikrokosmos)

(3) Isfahan – ruhu (alem ruhu/külli ruh) simgeleyen hava elementi ve ikizler burcu (mikrokosmos ve makrokosmos)

(4) Zirefkent – madde (ilk madde ve duyusal alan) veya bedeni simgeleyen su elementi ve yengeç burcu (yersel ve alttaki mikrokosmos)

Esen'nin Heninger ve Can'dan aktardığı şekil, özellik, topluluk, meleke, mevsim, burç, dönem, ilke (metafizik), hareket, semâda dört bölge, yön ve hılt kategorilerine göre ilk ve asıl dört makamın sembolik anlamlarına baktığımızda şu ilişkiler ortaya çıkmaktadır:

(1) Rast (ateş, piramit, sıcak, insan, akıl, ilkbahar, koç aslan ve yay burçları, bebeklik, öz, alçalma, yüksek, doğu, safra)

(2) Irak (hava, sekizyüzlü, yaş, köy, kanaat, yaz, terazi, kova ve ikizler burçları, gençlik, varlık, yükselme, alçak, batı, kan)

(3) Isfahan (su, yirmiyüzlü, soğuk, şehir, düşünce, sonbahar, yengeç, akrep ve balık burçları, reşit-olgunluk, kuvvet, ileri, orta, kuzey, balgam)

(4) Zirefkend (toprak, küp, kuru, devlet, duyum, kış, oğlak, boğa ve başak burçları, yaşlılık, devinim, dairesel, en aşağı kısım, güney ve sevda) (Heninger, 1974:152-153), (Can, 2002:136).

İhvan-ı Safa ve Hızır Bin Abdullah'ın Kitabü'l Edvar'ına baktığımızda udun zir, mesna, mesles ve bam olarak isimlendirilen dört telinde dört unsur sembolizmini görmekteyiz. İhvan-ı Safa'ya göre en tiz zir teli, ateş, mesna hava, mesles su ve bam teli toprak unsuruna karşılık gelmektedir (Shiloah, 1993:61). Hızır Bin Abdullah'da 4 unsur / 4 tel sembolik ilişkisi konusunda İhvan'la aynı açıklamayı yapmasının yanı sıra ayrıca vücudun salgıları arasında da ilişki kurmuştur.

Hukema-i ma tekaddem sazlarun aslını dört vetir üzerine komışlardur. / Zir ve müsenna ve müselles ve bem ta cümle masnu'atları umur-ı tabi'i gibi ola bes vetir zira od gibidür ve anun nağmesini od hareketine münasib dutubdururlar. Müsennay-ı heva tabi'atında dutubdururlar ve anun nağmesini hevanun harareti ve rutubetine münasib dutubdururlar. Müsellesi su gibi dutubdururlar ve nağmesini suyun rutubeti ve buhudetine nisbet idip dururlur. Ve yirun tabi'atı gibi dutubdururlar ve nağme serahi yirun hıltı ve sıkli gibidür ve dahı diyup dururlar kim nağme-i ter mükavvi hıltı ve safray-i ziyade ider ve kuvvet te'sirini dahı bile. Amma balğam hıltinun zıddıdır. Ve nağme-i müsennanan hıltınun mukavvisidür ve kuvvet-i te'sirin ziyade ider ve amma sevda hıltınun zıddıdur ve ana sülüseyn ve terfik virür ve nağme-i müselles balğam hıltının mukavvisidür ve kuvveti ve te'sirin ziyade eyler ve amma safra hıltınun zıddıdur ve anun / hiddetin teskin ider ve nağme-i bem sevda hıltınun mukavvisidür ve kuvvet ve te'sirin ziyade eyler. Amma kan hıltınun zıddıdur. Kanun ğalebesin teskin ider" (Özçimi, 1989: 166 ve Çelik 2001:246).

Dört unsur ve dört salgı sembolizminin yanı sıra udun tellerinin mertebeleriyle ilişkili olarak makrokosmos ve mikrokosmos sembolizmi ile Plotinus'un südur teorisi ile sembolik bir ilişki kurulduğunda şu sonuç ortaya çıkmaktadır:

(1) Zir (En Yüksek) Tanrı'yı (Yaratıcı İlke) ve "Bir" olanı simgeleyen ateş unsuru ve göksel/yukarı olan makrokosmos

(2) Mesna (İkinci) (Nous/akılsal alan) olarak geçen aklı simgeleyen hava elementi ve göksel/yukarı olan makrokosmos

(3) Mesles (Üçüncü) ruhu (alem ruhu/külli ruh) simgeleyen su elementi ve yersel/alttaki mikrokosmos

(4) Bam (En Alttaki) madde (ilk madde ve duyusal alan) veya bedeni simgeleyen toprak elementi ve yersel/alttaki mikrokosmos

Udun tellerinin sembolik anlamalarına şekil, özellik, topluluk, meleke, mevsim, burç, dönem, ilke (metafizik), hareket, semâda dört bölge, yön ve hılt kategorilerine göre baktığımızda şu ilişkiler ortaya çıkmaktadır:

(1) Zir (piramit, sıcak, insan, akıl, ilkbahar, koç aslan ve yay burçları, bebeklik, öz, alçalma, yüksek, doğu, safra)

(2) Mesna (sekizyüzlü, yaş, köy, kanaat, yaz, terazi, kova ve ikizler burçları, gençlik, varlık, yükselme, alçak, batı, kan)

(3) Mesles (yirmiyüzlü, soğuk, şehir, düşünce, sonbahar, yengeç, akrep ve balık burçları, reşit-olgunluk, kuvvet, ileri, orta, kuzey, balgam)

(4) Bam (toprak, küp, kuru, devlet, duyum, kış, oğlak, boğa ve başak burçları, yaşlılık, devinim, dairesel, en aşağı kısım, güney ve sevda) (Heninger, 1974:152-153), (Can, 2002:136).

Herad-Semerkand ile Orta Asya Tebriz Sistemci ve Matematikçi Medrese Ekollerinde Sembolizm

Bu ekollerin sembolizmi temel olarak aralık (bu'ud), oran, perde ve daire (ya da devir) kavramlarına dayanmakta olup Anadolu edvar geleneği üzerinden baktığımızda başlangıcının

13. Yüzyılda Urmiyeli Safiyüddin'nin (1224-1294) Kitabü'l Edvar (1235) isimli eserine kadar dayandığı, daha sonra 13. ve 16. Yüzyıllar arasında Abdülkadir Meragi başta olmak üzere 15. Yüzyıl boyunca Ahmedoğlu Şükrullah, Abdülaziz Çelebi, Fethullah Şirvani, Ladikli Mehmed Çelebi ve Mahmud b. Abdülaziz gibi kişilerin eserleriyle gelişme göstermeye devam ettiği görülmektedir. Ancak Öztürk (2014) Safiyüddin'den çok daha önce Farabi'nin Kitab-ı Musiki ü'l Kebir isimli eserinde Sistemci ekolün temellerinin atıldığını söylemekte, buna gerekçe olarak Farabi'yle birlikte Pisagorcu "kürelerin musikisi" anlayışının geçerliliğini yitirerek Farabi ve O'nu takip eden isimlerin temsil ettiği Aristocu anlayıştaki sorgulayıcı bilimsel anlayışın geçerlilik kazandığını aktarmaktadır. (Öztürk, 2014:12) Tıpkı batıni gelenekte olduğu gibi ilim erbabı etkisindeki matematikçi medrese ekolü de Pisagorcu matematik temelli kosmos anlayışı ve uyum sembolizmi üzerine temellenmiştir. Nazari temeli Antik Yunan teorisine de dayanan bu ekol ayrıca Meşşai geleneği olarak isimlendirilen Aristocu bilim felsefesi anlayışında şekillenmiştir. Genel olarak bu ekolün sembolizmini belli başlıklar şeklinde tanımlamak gerektiğinde şu ana maddeler ortaya çıkmaktadır:

1) Makam dairesi ve bu daire içindeki dörtlü ve beşli cinslerin sembolik arka planını ve dört bilim olarak da bilinen geometri, astronomi, aritmetik ve müzik bilimlerinin toplamını oluşturan "Quadrivium" sembolizmi. Sistemci ve matematikçi ekol Pisagor'un öğretilerini bu dört bilimden oluşan 'mathemata'ya dayandırmakta olup, entelektüel bir ekolü temsil etmektedirler. (Burket, 1972:195).

2) Yine Pisagorcu gelenekte kosmosdaki "uyum"un musiki nazariyatındaki yansıması olan "Niseb-i Şerife/Yüce Oranlar" kavramı üzerinden "uyum/birlik" sembolizmi. Bu gelenekte tetrad olarak da adlandırılan ilk dört rakamın (1,2,3,4,) musikide "en uyumlu" aralıklar olarak kabul edilen oktav (2:1), beşli (3:2) ve dörtlü (4:3) yani "niseb-i şerife" oranlarını oluşturması. Ayrıca ilk dört rakamın Plotinus'un südur teorisinde açıkladığı evrenin oluşum aşamaları olan yaratıcı (1), akıl (nous) (2), ruh (3) ve madde (4) ile kosmosun oluşumu sırasında yapı taşları olarak rol oynadıkları düşünülen (1) ateş, (2) toprak, (3) hava ve (4) su elementleri şeklindeki 4 unsur ve makrokosmos/mikrokosmos analojisiyle sembolik ilişkisiyle alakalı olarak sistemci ekolün nazari anlayışındaki kosmos sembolizmi. Niseb-i şerife aralık ve nağmelerin bir daire içindeki yerleşimi ve bunlar arasında gelişen ve dörtlü ve beşlilerin ('uyumlu' aralıklar) adedini belirleyen oranlar olarak da tanımlanabilmektedir. (Öztürk, Beşiroğlu, Bayraktarkatal, 2014:13). Dört sayı (tetrad) 'tetraktys'leri oluşturmakta ve tetraktys'ler arasındaki ilişki "harmonia" yani uyum kavramını simgelemektedir. (Barker, 1989:30). Matematikçiler için tetraktys kâinatın ve varlığın özünü oluşturup simgelemekte, aynı zamanda Plotinus'un südur teorisindeki birlikten çokluğun oluşumunu da tanımlamaktadır. Dört sayıya geometrik sembolizm üzerinden baktığımızda bütünlüğü simgeleyen 1 sayısı nokta ile, karşıtlığı simgeleyen 2 sayısı doğru çizgisi ile, uyumu simgeleyen 3 sayısı yüzeyi tanımlayan üçgen ile, maddi olanı simgeleyen 4 sayısı piramit şekliyle gösterilmektedir (Baysal, 2014:59). 10 sayısı anlamına gelen decad bu rakamların toplamından elde edilir, bu şekilde tetraktys kainatı ve Yunan Mitolojisindeki siren'lerin ahenkli seslerini sembolize eder (Baysal, 2014:60).

3) Daire'nin "Bir" olanı simgelemesi sebebiyle Plotinus'un südur teorisiyle de ilişkili olarak Tanrı sembolizmi.

4) Dörtlü cinslerin aynı zamanda ateş, hava, toprak ve su elementlerini simgelemesi nedeniyle dört unsur ve kosmos sembolizmi.

5) Devir veya makam dairesinin kendi içerisindeki unsurlar (örneğin dörtlü cinsler ve dört unsur sembolizmi) yoluyla küçük bir evreni sembolize etmesi nedeniyle mikrokosmos sembolizmi.

Perde ve aralıklar (bu'ud), aralıkların oranlarını kesin bir biçimde ortaya koyan sayılar, belirli perde ve aralıkların dizilimiyle oluşmuş cinsler, cinslerin birleşimiyle ortaya çıkan devirler, transpozisyonlar, sistematik tablolar bu ekolün pozitivist bilim anlayışını işaret etmektedir. (Levendoğlu, 2021:130).Ahmetoğlu Şükrullah'ın Risalesi'nde bu şu şekilde açıklanmıştır:

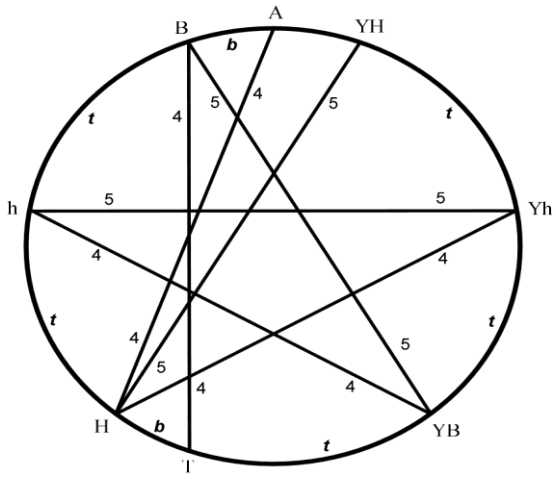
"Ve her vakt ki evvelki tabakanun cema atlerinün her birini ya'ni bu'ud-ı zi'l-erba'un yidi kısımlarınun her birini yapışdursavuz seksen dörd dayeire hasıl olur" (Bardakçı, 2012:43).

Sembolik açıdan cinsler dört unsur ile ilişkilendirilmiştir. Buna göre hava, su, toprak ve ateş olan dört unsur kâinatın yapı taşları olarak düşünüldüğünden sistemci okulda devir, her bir teli hava, su, toprak ve ateş elementlerinden bir tanesine karşılık gelen 4 tele sahip çalgılarla sembolize edilen cinsler sayesinde oluşmaktadır. Bu okulun ezoterik ve sembolik anlayışında devir küçük bir kâinat (mikrokosmos) olarak düşünülür ve dörtlü cinsler, ses sistemlerindeki tüm devir yapılarının yapı malzemesi (elementi) olarak kabul edilir. (Levendoğlu, 2021:167). Bardakçı'nın Herat-Semerkand Sistemci ekole mensup Molla Cami (Şirvani)'den aktardığı bu'ud, cins, cem ve lahn terimleri şu şekilde tanımlanmaktadır:

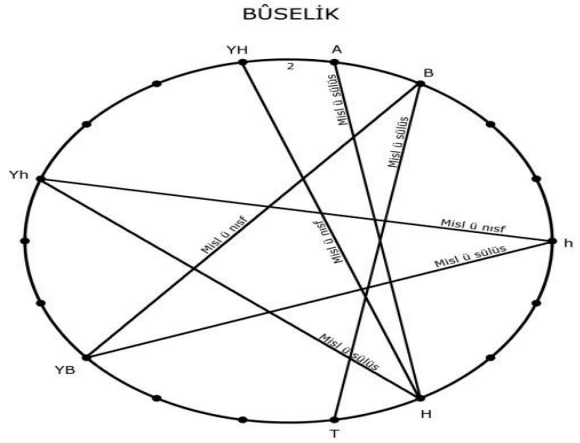
"...Nağme eğer birden ziyade olursa, ona bu'd tesmiye olunur; Bu'da bir nağme ilave edilirse cins, cinse de bir nağme ilave olunur ise, cem namları verilir. Eger cem zamanları mahdud ve devirleri mevzun bulunan nagamat-ı müttefikadan mürekkeb ise ona lahn derler..." (Bardakçı, 2012:43).

Sistemci ve Matematikçi ekolün edvar geleneğinde Abdülkadir Meragi'nin Şerhu'l-Edvar'ı ve Benai'nin (Kemalüddin Şir Ali-yi Herevi) Risale-i Musikisi'ni referans olarak aldığımızda aşağıdaki Buselik dairesi örneği şu şekilde gösterilmektedir: (Bkz. Şekil 1ve 2)

Şekil 1. Abdülkadir Meragi'deki Quadrivium'u (Aritmetik, Geometri, Astronomi ve Müzik ya da Dört-Yol) Simgeleyen Buselik Dairesi (Kolukırık, 2012:151).



Şekil 2: Benai'de 4 Bilimi Simgeleyen Buselik Dairesi (Abbasoğlu, 2015:195)



Her iki daire örneğinde dairenin kendisi "1" olanı yani Tanrı'yı simgelemektedir. Bu dairenin 'en mükemmel şekil' dairesel hareketin de 'en mükemmel hareket' olarak düşünüldüğü Pisagorculukla bağlantılıdır. Burada şekil olarak daire **geometri** bilimini, "b" ve "t" harfleri (9:8) sayısal oranları ile **matematiği**, Pisagorcuların en uyumlu aralıklar olarak kabul ettiği dörtlü (4) ve beşlilerin (5) birleştirilmesiyle oluşan yıldız şeklindeki çizimler **astronomiyi**, bu 3 bilimi içeren şekillerin oluşturduğu bir bütün olarak buselik dairesi ise **müziğin** kendisini simgeler. Böylece quadrivium simgesiyle kâinat bilgisi bir makam dairesi içerisinde temsil edilmiş olur. (Öztürk, 2014:17). Buselik dairesini Boethius'un müzik teorisindeki quadrivium ve hakikat düşüncesine göre değerlendirdiğimizde müziği simgeleyen buselik makamını oluşturan dairenin kendisi çokluk kategorisi içindeki uyumlu kavramını, "b" ve "t" harfleri (9:8) sayısal oranları ile simgelenen matematik (ya da aritmetik) yine çokluk kategorisi içerisindeki mutlak kavramını, dörtlü ve beşli cinslerin birleştirilmesiyle oluşan yıldız şekli büyüklük kategorisi içerisindeki hareketli kavramıyla ilişkilendirilen astronomiyi, daire şeklinin kendisiyle simgelenen geometri bilimi yine büyüklük kategorisi içindeki yerleşik sabit kavramı ile sembolik olarak ilişkilidir. Makam dairesi içindeki teorik yapılarla kurulan bu sembolik ilişkilere makrokosmos/mikrokosmos evren anlayışı, Plotinus'un südur teorisi ve Pisagor'un sayı sembolizmi üzerinden de baktığımızda **çokluk kategorisi** içindeki matematik (aritmetik) ile simgelenen "b" ve "t" harfleri (9:8) sayısal oranları ve müzik bilimi ile simgelenen buselik dairesi **mikrokozmik** bir yapıda ve Plotinus'daki "Akıl/Nous" ve Pisagor'daki "2" sayısıyla ilişkili, **büyüklük kategorisi** içindeki geometriyi simgeleyen daire şekli ve dörtlü ve beşlilerin birleştirilmesiyle oluşan makamsal diziyi simgeleyen astronomi bilimi **makrokozmik** yapıda Plotinus'daki "Bir/Tanrı" olan ve Pisagor'daki "1" sayısıyla ilişkili ilişkilidir. Sayı sembolizmi üzerinden Plotinus'un hipostas aşamaları ve dört unsur üzerinden ilişki kurduğumuzda ise dörtlü ve beşlilerin birleştirilmesiyle oluşan makamsal dizi "1", ateş ve Tanrı ile, daire şekli "2", hava ve Nous (akıl) ile, buselik dairesi "3" su ve ruh ile, "b" ve "t" harfleri ile gösterilen (9:8) sayısal oranları ise "4", toprak ve madde ile ilişkilidir.

İlk dört rakam (1,2,3,4,) üzerinden "en uyumlu" aralıklar olarak kabul edilen oktav (2:1), tam beşli (3:2) ve tam dörtlü (4:3) yani "niseb-i şerife" oranları kurularak bir makam dairesinin oluşturulması Ahmetoğlu Şükrullah'ın Risalesi'nin altıncı faslı olan *"Edvarı ve edvarun nisbetlerini bibildirür"* isimli bölümünde şu şekilde açıklanmaktadır:

Şöyle ma'lum olsun ki çün nağmeleri te'li f ideler ya'ni biribirine muvafık mıdur muhalif midür bileler, bir (40a) vehicle ki her cem'ün mülayim oldugı ol cema atdan ola, zi'l-erba kısmı gibi veya zi'l-hams kısmı gibi. Nite ki zi'l-erba'un bir cema atin zi'l-hamsun bir cema'tiyle terki b itseler bir cem hasıl olur ki bu'd-I zil'l-küll ana benzer ve terki b olan nesneye dayire dirler (Bardakçı, 2012:43).

Bir dizi içerisindeki nisbet denilen ya da niseb-i şerife denilen tam dörtlü ve tam beşlilerin sayısı uyumluluğun ölçüsünü ifade eder. Buna göre tam dörtlü ve tam beşlilerin sayısı ne kadar çoksa, dizi bu oranda o kadar uyumlu olarak kabul edilmektedir. Nisbet sayısının azalması sonucu diziyi oluşturan perdelerle oranlar arasındaki farkın artması ise uyumsuzluk sebebi olarak görülmektedir. Ahmetoğlu Şükrullah'da bu şu şekilde açıklanmıştır: *"Ve vakt olur ki nisbetler sayuda nagmeler sayusınca olur ve vakt olur ki nisbetler nagmelerden egsük olur"* Buna göre uyumlu diziler "mülayim" uyumsuz diziler ise "mütenafir" vehafiyyetü't-tenafür (gizli uyumusuz, ara dizi) olarak isimlendirip şu şekilde tanımlanırlar. Mülayim bir dizinin içindeki niseb-i şerife sayısı (dörtlü, beşli, sekizli adedi) ses sayısı kadar olmasının gerektiği söylenmektedir:

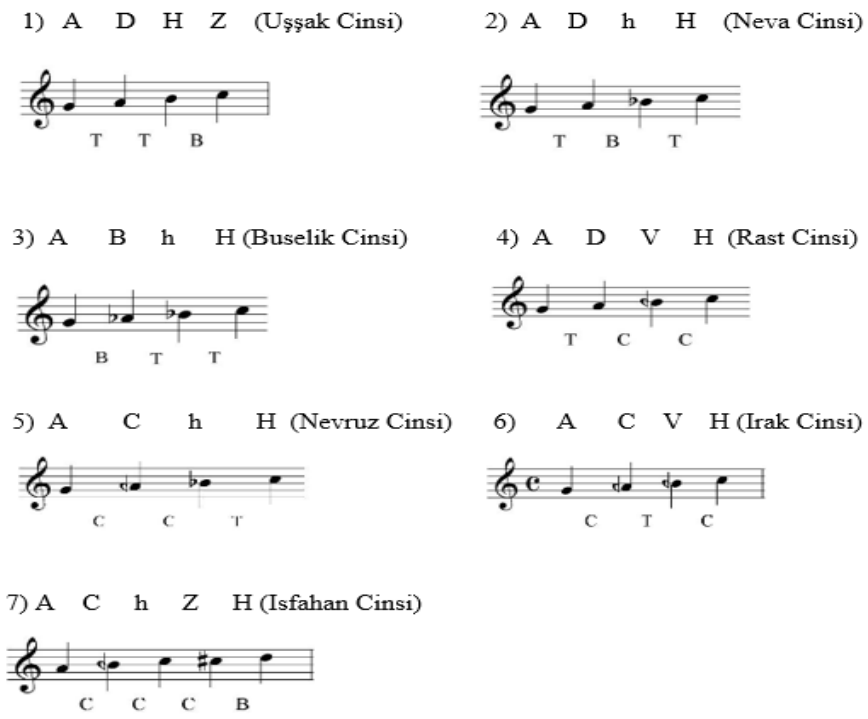
Ve dahı ma'lum olsun ki bu (40b) dayireler üç dürlüdür. Birine mütenafir dirler ve birine dahı hafiyyetü't-tenafür dirler ve birine dahı mülayim dirler. Mütenafir oldur ki anun nağmelerini bir vehicle te'lif ideler ki tenafür sebeblerinden hi ç birisi anda bulınmaya. Amma Nisbet sayusı nagme sayusundan az ola. Ve mülayim oldur ki nagmesinün sayusı Nisbet sayusınca ola ve tenafür ana yol bulmaya (Bardakçı, 2008:44).

Edvarda cins olarak da adlandırılan tabakalar yoluyla mütenafir devirler elde edilmesi ise şu şekilde açıklanmaktadır:

Ve biz evvelki tabakanun kısımlarını ikinci tabakaya, evvel kısmı evvel tabakaya üleşdürsevüz ve ikinciyi ikinciye ve üçinciyi üçinciye ve dördinciyi dördinciye ve bişinciyi bişinciye ve altıncıyı altıncıya üleşdürsevüz altı dayireye hasıl olur. Ve bularun nagmeleri ve nisbetleri arasında şol bu'dı mütenafir iden nesneleri bu devrlerün arasından çıkarduk ta bu'd mütenafir olmaya. (Bardakçı, 2008:44-45).

Dörtlü cinsler (bu'ud- zi'l erba) Abdülkadir Meragi'nin Makasıdu'l Elhan'nında şu şekilde gösterilmektedir: (Bkz. Şekil 3)

Şekil 3. Abdülkadir Meragi'nin Makasıdu'l Elhan'nında Dörtlü Cinsler (bu'ud- zi'l erba) (Karabaşoğlu, 2010:50-53)



4'lü cinslere dört unsur sembolizmi açısından bakıldığında toprak (4) ve su (3) elementlerini simgelemektedirler. Makrokosmos/mikrokosmos analojisi, Plotinus'un südur teorisi ve Pisagor'un sayılar üzerinden kosmos sembolizmi üzerinden de baktığımızda ise dörtlü (4:3) aralıklar ilk dört rakamdaki (4/ilk madde/duyusal alan) ve (3/alem ruhu/külli ruh) sayısına ve kosmos aşamalarına denk gelmeleri sebebiyle yersel ve alttaki anlamında mikrokozmik bir anlam taşımaktalardır. Dört hacim sembolizmi üzerinden baktığımızda (3/yüzey-düzlem, 4/üç boyutlu cisim), dört şekil üzerinden baktığımızda (3/yirmiyüzlü, 4/küp), dört özellik sembolizmi üzerinden baktığımızda (3/soğuk, 4/kuru), dört topluluk sembolizmi üzerinden baktığımızda (3/şehir 4/devlet), dört meleke sembolizmi üzerinden baktığımızda (3/düşünce, 4/duyum), dört mevsim sembolizmi üzerinden baktığımızda (3/sonbahar, 4/kış), dörtlü burç sembolizmi açısından baktığımızda (3/Yengeç, Akrep, Balık, 4/Oğlak, Boğa, Başak), dört dönem sembolizmi açısından baktığımızda (3/reşit, olgunluk, 4/yaşlılık), dört ilke (metafizik) sembolizmi açısından baktığımızda (3/kuvvet, 4/devinim), dört hareket sembolizmi açısından baktığımızda (3/ileri, 4/dairesel), semada dört bölge sembolizmi açısından baktığımızda (3/orta, 4/en aşağı kısım), dört yön sembolizmi açısından baktığımızda (3/kuzey, 4/güney), dört hılt sembolizmi açısından baktığımızda (3/balgam, 4/sevdâ). Ayrıca dörtlü cinse oransal bir bütün (4:3) olarak baktığımızda toprak elementini sembolize etmektedir (Heninger, 1974:152-153), (Can, 2002:136).

Aynı edvarda beşli (bu'ud-ı zi'l hams) aralıklar ise Abdülkadir Meragi'de şu şekilde gösterilmektedir: (Bkz. Şekil 4)

Şekil 4. Abdülkadir Meragi'nin Makasıdu'l Elhan'ınında beşli cinsler (bu'ud-ı zi'l hams) (Karabaşoğlu, 2010:54-59)

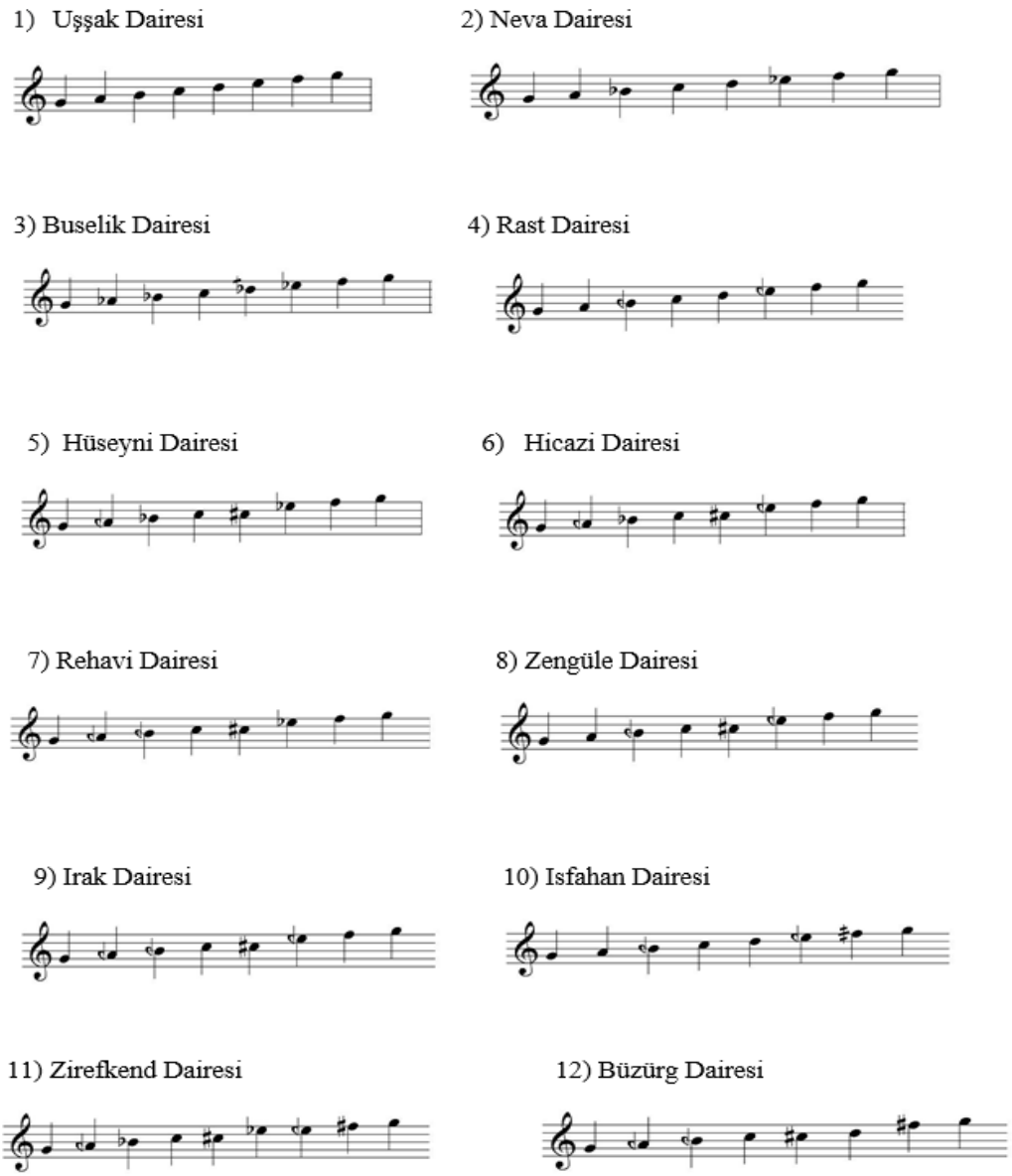




5'li cinslere dört unsur sembolizmi açısından bakıldığında su (3) ve hava (2) elementlerini simgelemektedirler. Makrokosmos/mikrokosmos analojisi, Plotinus'un südur teorisi ve Pisagor'un sayılar üzerinden kosmos sembolizmi üzerinden de baktığımızda ise dörtlü (3:2) aralıklar ilk dört rakamdaki (3 alem ruhu/külli ruh) ve (2 Nous/ akılsal alan) sayısına ve kosmos aşamalarına denk gelmeleri sebebiyle hem yersel ve alttaki anlamında mikrokozmik hem de semavi ve yukarıdaki anlamında makrokozmik bir anlam taşımaktalardır. Dört hacim sembolizmi üzerinden baktığımızda (3/yüzey-düzlem, 2/çizgi), dört şekil üzerinden baktığımızda (3/yirmiyüzlü, 2/ sekizyüzlü), dört özellik sembolizmi üzerinden baktığımızda (3/soğuk, 2/ Yaş), dört topluluk sembolizmi üzerinden baktığımızda (3/şehir 2/ Köy), dört meleke sembolizmi üzerinden baktığımızda (3/düşünce, 2/ Kanaat), dört mevsim sembolizmi üzerinden baktığımızda (3/sonbahar, 2/yaz), dörtlü burç sembolizmi açısından baktığımızda (3/Yengeç, Akrep, Balık, 2/ Terazi, Kova, İkizler), dört dönem sembolizmi açısından baktığımızda (3/reşit, olgunluk, 2/gençlik), dört ilke (metafizik) sembolizmi açısından baktığımızda (3/kuvvet, 2/varlık), dört hareket sembolizmi açısından baktığımızda (3/ileri, 2/yükselme), semada dört bölge sembolizmi açısından baktığımızda (3/orta, 2/alçak), dört yön sembolizmi açısından baktığımızda (3/kuzey, 2/batı), dört hılt sembolizmi açısından baktığımızda (3/balgam, 2/kan). Ayrıca beşli cinse oransal bir bütün (3:2) olarak baktığımızda su elementini sembolize etmektedir (Heninger, 1974:152-153), (Can, 2002:136).

4'lü ve 5'li cinslerin birleşimleri sonucu oluşan ve hem makrokozmik hem de mikrokozmik sembolik anlamlar taşıyan dairesel makam yapıları ise Abdülkadir Meragi'de şu şekilde sıralanmaktadır: (Karabaşoğlu, 2010: 59).

Şekil 5. Abdülkadir Meragi'nin Makasıdu'l Elhan'ında Dairesel Makam Yapıları (Karabaşoğlu, 2010:59-63)



4'lü ve 5'li cinslerin birleşimleri sonucu oktav (2:1) oranındaki makam yapıları oluşmaktadır. Bu makam yapılarına dört unsur sembolizmi açısından bakıldığında hava (2) ve ateş (1) elementlerini simgelemektedirler. Makrokosmos/mikrokosmos analojisi, Plotinus'un südur teorisi ve Pisagor'un sayılar üzerinden kosmos sembolizmi üzerinden de baktığımızda ise oktav (2:1) oranındaki makamlar ilk dört rakamdaki (1/Tanrı veya Yaratıcı İlke) ve (2/akılsal alan/Nous) sayısına ve kosmos aşamalarına denk gelmeleri sebebiyle semavi ve yukarıdaki anlamında makrokozmik bir anlam taşımaktalardır. Bir makam dairesi "küçük bir kâinat" örneği oluşturması nedeniyle mikrokozmik bir anlam da taşımaktadır. Dört hacim sembolizmi üzerinden baktığımızda (1/nokta/, 2/çizgi), dört şekil üzerinden baktığımızda (1/piramit, 2/sekizyüzlü), dört özellik sembolizmi üzerinden baktığımızda (1/sıcak, 2/yaş), dört topluluk sembolizmi üzerinden baktığımızda (1/insan, 2/köy), dört meleke sembolizmi üzerinden baktığımızda (1/akıl, 2/kanaat), dört mevsim sembolizmi üzerinden baktığımızda (1/ilkbahar, 2/yaz), dörtlü burç sembolizmi açısından baktığımızda (1/Koç, Aslan, Yay, 2/Terazi, Kova, İkizler), dört dönem sembolizmi açısından baktığımızda (1/bebeklik,

2/gençlik), dört ilke (metafizik) sembolizmi açısından baktığımızda (1/öz, 2/varlık), dört hareket sembolizmi açısından baktığımızda (1/alçalma, 2/yükselme), semada dört bölge sembolizmi açısından baktığımızda (1/yüksek, 2/alçak), dört yön sembolizmi açısından baktığımızda (1/doğu, 2/batı), dört hılt sembolizmi açısından baktığımızda (1/safra, 2/kan). Ayrıca oktav aralığına oransal bir bütün (2:1) olarak baktığımızda ateş elementini sembolize etmektedir (Heninger, 1974:152-153), (Can, 2002:136).

Ahmetoğlu Şükrullah'da 4'lü ve 5'li cinslerin birleşimleri sonucu oluşan ve "Bu'd-ı zil'l-küll" olarak isimlendirilen sekizli dizinin bir daire oluşturduğu şu sözlerle ifade edilmektedir: *"Bu 'd-ı zil'l-küll ana benzer ve ol terki b olan nesneye dayire dirler" (Bardakçı, 2012:43)*

Orta Asya Etkisindeki Sistemci Tebriz Medrese ekolünün edvar geleneğine baktığımızda Kutbettin Şirazi, Molla Cami, Kadızade Tirevi, Ahmedoğlu Şükrullah ve Ladikli Mehmet Çelebi gibi isimleri görmekteyiz. Bu ekol AbM ve SaU gibi isimlerle temsil edilen sistemci, matematikçi ve rasyonel Herat-Semerkand ekolünün nazari anlayışı ile güçlü bir Meşşai geleneğini Osmanlı medreselerinde devam ettirip uygulamakla birlikte müziğin sembolik/mistik yönlerini de kendi edvar geleneğinde sürdürerek iki farklı anlayış arasında bir denge kurmaya çalışmaktadır. Bu ekolün sembolik ve mistik yönleri İşrakiyye gibi İran coğrafyasında ve Tebriz'de merkezi hale gelmiş sufizm temelli felsefelerden etkilenmiş olup, musiki-kozmoloji bağlantısını da bir yandan sürdürmektedir.

Ladikli Mehmet Çelebi'nin Er-Risaletü'l Fethiyye isimli edvarındaki musikinin nazari yönüne yönelik yaptığı mütekaddimin (eskiler) ve müteahhirin (yeniler) ayrımı aslında tezimizde Orta Asya Sistemci Tebriz ekolü olarak tanımladığımız ekolün sistemci (eskiler) ve ezoterik (yeniler) iki anlayışını da ifade etmektedir. Ladikli Mehmet Çelebi müteahhirin'e yönelik düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir:

"bilgilkim ba'zı cem'-i mülâyimeye makâm deyu ad virdiler ve ba'zısına âvâz dediler ve ba'zısına şu'be didiler ve ba'zısına terkîb dediler ba'zı dahi bulunur ki hiçbir isimle müsemmâ degüldür nitekim muhfî degül gene buncıley'n makamâtdan ve âvâzâtdan ve şu'belerden ve terâkîbden dahi her bir ferde bir ismi mahsûs ta'yîn etdiler ... andan sonra ba'zı mürtâzîn bu elhânun tabayiiyle burûc [burçlar] ve kevâkib ve anâsır tabî'atları arasında münâsebet ve alâka-i ma'neviyye müşâhade etdiler dahi anlara mansubdür dediler egerçe vech-i münâsebet gayrihi ma'lûm degülse ..." (Kalender, 1982: 93; Pekşen, 2002: 47).

Ladikli Mehmet Çelebi'nin Er-Risaletü'l Fethiyye'sindeki nazari bilgilere ve sınıflamalara baktığımızda çoğunlukla Herat-Semerkand Sistemci ekolün edvar yazarı olan Abdülkadir Meragi ile aynı olduğunu görmekteyiz. Cinsler Ladikli Mehmet Çelebi'de de dört ve beş sesten oluşan ses organizasyonları olup, Abdülkadir Meragi'de olduğu gibi 4'lü cinsler 7 tane (Tekin, 1999:127-130), 5'li cinsler 13 tanedir (Tekin, 1999:131-133). Ladikli Mehmet Çelebi'de de dörtlüler (bu'ud-ı zi'l-erba'a) Beşliler (bu'ud-ı zi'l-hams) olarak adlandırılır ve bu'ud-ı zi'l-erba'a 1.tabakayı, bu'ud-ı zi'l-hams 2. tabakayı oluşturur (Güray, 2012:67). Ladikli Mehmet Çelebi'nin Fethiyye ve Abdülkadir Meragi'nin Makasıd'ında farklı sıralamalarla da olsa aynı uyumlu 12 makamın tarifi yapılmış olup bu makamların isimleri şunlardır: Uşşak, neva, buselik, rast, hüseyni, hicazi, rahevi zengüle, ırak, ısfahan, zirefkend, büzürg. (Karabaşoğlu, 2010:59-63), (Tekin, 1999: 146-149). Eserin "Pisagor'un Rüyası ve Sesin Oluşumunu" anlatan bölümünde Fisagores deniz kenarından uygun tempolarla demir döven demircilerden gelen ilhamla müzik aleti yaparak müziğin oranlarını keşfettiği hikayesi anlatılmaktadır (Tekin, 1999:47) ve bu da eserin Herat-Semerkant Sistemci ekolüyle bağlantısına işaret etmektedir. Fethiyye'de tabakaların (cinsler) eklenmesini Makasıd'la benzer şekilde anlatılır. Tabakaların birleştirilmesi aralıklar ve ebced harfleriyle perdeler üzerinden açıklanır ve Makasıd'da olduğu gibi dörtlüler (bu'ud-ı zi'l-erba) beşliler'e (bu'ud-ı zi'l-hams)

eklenerek 17 makam dairesi oluşturulur. Bu şekilde oluşturulan uşşak dairesi, neva dairesi, ebuselik dairesi, rast dairesi, zengüle dairesi, ısfahan dairesi, gerdaniye dairesi, muhayyer dairesi, hüseyni dairesi, hicaz dairesi, zirefkend dairesi, rahevi dairesi, geveşt dairesi, Fethiyye'de Makasıd'la aynı şekilde tarif edilir. (Tekin, 1999:135-144) (Uslu, 2015:103). Ancak Fethiyye'de büzürg dairesi, nühüft dairesi, ırak dairesi, evc dairesinin perde isimlerinde farklılıklar [6]vardır. (Tekin, 1999:135-144). Ayrıca Fethiyye'de buselik ebuselik, hicazi ise hicaz ismiyle geçer.

Fethiyye ve Makasıd arasındaki en büyük fark Ladikli Mehmet Çelebi'nin Fethiyye'de makamlar ve avazelerin burçlar, gezegenler ve elementlerle ilişkisine değinerek müzik kozmolojisi konusunda bilgi vermesidir. Ancak Abdülkadir Meragi'de makamlar ve avazelerin burçlar, gezegenler veya dört elementle herhangi bir ilişkisi kurulmamıştır. Eserin musiki-kozmoloji ilişkisinin kurulduğu kısımlardan biri makamların ve avazelerin burçlar, gezegenler ve elementlerle ilişkisinin anlatıldığı bölümlerdir. Eserde "yeni bilginler" ile kastedilen ezoterik anlayışa göre makamlar, burçlar, sesler, yıldızlar ve dört unsur arasında manevi ilişkiler kurulmuş olup buna göre;

1) Rast makamı, koç burcu ve ateş unsuru
2) Irak makamı boğa burcu ve toprak unsuru
3) Isfahan ikizler burcu ve hava unsuru
4) Zirefkend (Küçek ve Muhabbetü'l enğam olarak da adlandırılıyor) yengeç burcu ve su unsuru
5) Büzürg aslan burcu ve ateş unsuru
6) Zengüle başak burcu ve toprak unsuru
7) Rahevi terazi burcu ve hava unsuru
8) Hüseyni akrep burcu ve su unsuru
9) Hicaz yay burcu ve ateş unsuru
10) Ebuselik oğlak burcu ve toprak unsuru
11) Neva kova burcu ve hava unsuru
12) Uşşak balık burcu ve su unsuru ile ilişkilendirilmiştir. (Tekin, 1999:183-190).

Eserde avaze ve şubeler de elementler ve şubelerle ilişkilendirilerek musiki-kozmoloji ilişkisi kurulmuştur. Buna göre "ezoterik anlayıştaki yeni bilginler" avazı yedi gruba ayırır. Buna göre;

1) Geveşt Satürn gezegenine bağlıdır ve toprak karakteri taşır.
2) Nevruz Jüpiter gezegenine bağlı olup ateş karakteri taşır.
3) Selmek Mars karakterine bağlı olup ateş karakteri taşır.
4) Şehnaz Güneş gezegenine bağlı olup ateş karakteri taşır.
5) Hisar Venüs gezegenine bağlı olup su karakteri taşır.
6) Gerdaniye Merkür gezegenine bağlı olup karakteri karışıktır.
7) Maye ay gezegenine bağlıdır ve hava karakteri taşır (Tekin, 1999:191-193).

[6] Karabaşoğlu s:153, 167

Yeni bilginlere göre şu'beler dört bölümdür ve sembolik olarak dört unsurla ilişkilidir.

1) Yegâh su unsuruyla

2) Dügâh hava unsuruyla

3) Segâh toprak unsuruyla

4) Çargâh-ı zi'l-erba'a (dörtlü çargâh) ateş unsuruyla ilişkilidir. (Tekin, 1999:193).

Eserde Herat-Semerkant sistemci ekolün edvarlarında genellikle bahsedilmeyen makamların insan psikolojisiyle ilişkisi ve etkisi ile bu makamların hangi vakitlere, durumlara ve bölgelere göre icra edilmesi gibi konuları[7] da eski bilginler (sistemci) ve yeni bilginlerin (ezoterik) fikirleri üzerinden ele almaktadır. Buna göre,

1) Uşşak, neva ve ebuselik insan nefsine etki eden, güç veren, cesareti arttıran ve tam bir ferahlık veren makamlar

2) Irak, ısfahan, nevruz, gerdaniye, pençgah ve zevali orta şiddette ferahlık ve hoş bir tat veren makamlar

Zirefkend, büzürk, zengüle, rehavi, hüseyni ve hicazi az bir ferahlık, hüzün ve taşkınlık duyguları veren makamlar olarak tarif edilmiş olup, bu makamlarla bestelenen eserlerin de bu psikolojik etkileri verdiğinden bahsedilmektedir. (Tekin, 1999:204).

Ezoterik üçüncü ekolün makam kavramına yaklaşımı pratik esaslı olup, matematiksel hesaplamalara girilmeden uygulamada geçerliliği olan esaslar ve pratik alanı ifade eden terimler önem kazanmıştır. Bu modelde makamların başlangıcı için âgâz, mahrec (veya hurûc etme), mebde, doğma, çıkma, zuhur etme, kopma gibi terimler kullanılmıştır. Agaz terim olarak daha yaygın bir şekilde kullanılmış olup, makamın başlangıcını simgeleyen bir terimdir. Seyir kavramı âgâzı takiben ortaya çıkan ezgisel hareket ve bunun karara yönelme şeklini tanımlamak için kullanılır ve bu seyir anlayışı bugünkü seyir anlayışından farklı olup başlangıç (potansiyel durma noktası) ile bitiş (sonlanmanın gerçekleştiği durma noktası) arasındaki hareket kesitini ifade eder. Karar terimi hem hareket açısından varılmak istenen noktayı, hem de bitiş ve sonlanışı tanımlar. Üçlü, dörtlü ve genellikle terkib olarak kabul edilmiş beşliler makamların asılları olarak değerlendirilmişlerdir. Bu ekolün makam modelinde perde dizgesi ana seslerinin konumundaki tam perdeler üzerinden anlaşılmakta ve 16 perde içermektedir. (Öztürk, Beşiroğlu, Bayraktarkatal, 2014:20).

Agaz terimi Hızır bir Abdullah'da şu şekilde geçmektedir: *"Hicaz ağaz ide, ine, Rast evinde karar ide. Pençgah oldur kim Isfahan ağaz ide ine Rast evinde karar ide. Beste Isfahan oldur kim Isfahan ağaz ide ine nerm Hüseyni evinde karar ide." (Özçimi, 1989:205)*

Seydi'nin El Matla'sındaki "El-Evvel Rast" başlıklı kısımda da "agaz" ve "ev" terimleri şu şekilde geçmektedir: *"Hoş ağaz it ol evden girü anda/Biraz pervaz idüb kalk gel dur anda" (Aksoy, 1988:23).*

Burada makamın başladığı ve karar verdiği perde ile tanımlanan "ev" kavramı üzerinden astroloji ve musiki ilişkisi kurulmaktadır, nitekim burada "ev" kavramı Zodyak evi ile ilişkilidir. Çünkü astrolojide her burcun zodyak üzerinde kendine özgü bir "hane"si, "ev"i

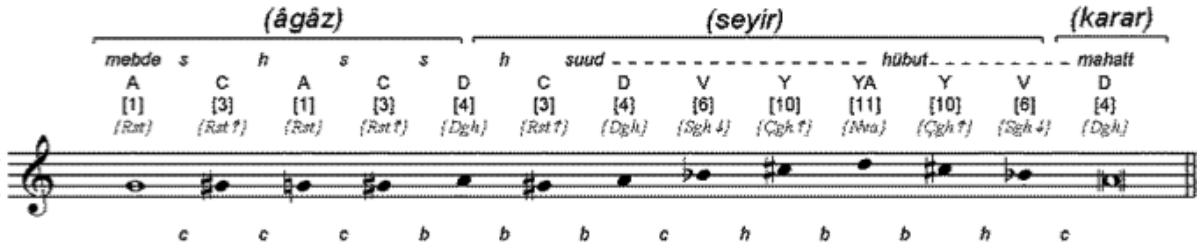
[7] İstisnai olarak Meragi bu konular hakkında bilgiler vermektedir. Abdülkadir Meragi müziği felsefi anlamda ilahi bir kaynağa dayandırır. Meragi'nin düşüncesine göre müzik Allah'ın varlığı sonucu ortaya çıkmıştır. O'na göre insanoğlu Allah tarafından musikiye eğilimli olarak yaratılmıştır. Meragi eserinde mûsikînin ilâhî bir lütuf olduğunu ve bunu Allah'ın dilediğine verdiğinden çeşitli ayetleri örnek göstererek belirtir. Meragi'ye göre felsefî anlamda ilâhî bir kaynağa dayandırdığı mûsikî ilminin insan psikolojisi üzerinde olumlu ya da olumsuz anlamda etkileri vardır. Onun yaptığı açıklamalara göre müziğin etkisi, icrâ edildiği zamana, mekâna, mekânın fizikî şartlarına, müzik bilgisi seviyesine ve farklı coğrafyalarda yaşayan insan topluluklarına göre değişiklikler gösterir. Meragi, makāmların ve şubelerin insan ruhuna etkileri olduğunu söylemiştir. Bkz. (Karabaşoğlu, 2010:82-85).

bulunması nedeniyle burçlara karşılık gelen on iki makam da bu "hane"lere yerleşmiştir. Burçlarla ilişkili olarak makamlar şu şekilde sıralanmaktadır:

1) Koç-Rast 2) Boğa-Irak 3) İkizler-Isfahan 4) Yengeç-Kuçek 5) Aslan-Büzürg 6) Başak-Zengüle 7) Terazi-Rehavi, 8) Akrep-Hüseyni, 9) Yay-Hicaz 10) Oğlak-Buselik 11) Kova-Neva 12) Balık-Uşşak (Öztürk, 2012a:118).

Ladikli Mehmet Çelebi'nin, sistemci ve ezoterik ekol arasındaki ikinci ekole yönelik konumu makam tarifinde de görülmektedir. Ladikli Mehmet Çelebi sistemci ekolde görüldüğü üzere sadece makam içinde perdeleri sıralamak yerine seyir konusuna da değinmiş ve makam hareketinin başlangıç (mebde) ve bitiş (mahatt) noktaları ile hareketin çıkıcı (suûd) ve inici (hübût) istikametlerini açıklamıştır. (Öztürk, Beşiroğlu, Bayraktarkatal, 2014:20). (Bkz. Şekil 6)

Şekil 6. Ladikli Mehmet Çelebi'ye Göre Zengüle Makamı (Öztürk, Beşiroğlu, Bayraktarkatal, 2014: 20)



'âgâz', 'mahrec' (veya 'hurûc etme'), 'doğma', 'çıkma', 'zuhur etme', 'kopma' gibi sözcükler makamın başlangıcını ifade eden mebde ile eş anlamlı kelimelerdir. Ancak bu terimler arasında agaz özellikle sık kullanılan bir terim olup makamın başlangıcını sembolize etmektedir. (Öztürk, Beşiroğlu, Bayraktarkatal, 2014:20). Bildirimizin ilk bölümünde açıkladığımız üzere burada âgâz terimi ile ilişkili olarak "ev/hane" kavramları üzerinden ezoterik ekoldeki astroloji/musiki ilişkisi de kurulmaktadır.

SONUÇ

15. Yüzyıl Anadolu Osmanlı Döneminde temel olarak iş erbabı ve ilim erbabı olarak ikiye ayrılan edvar geleneğinin nazariyatı ve uygulamasının arka planında yatan sembolik anlamları incelediğimiz bildirimizde, müzikoloji alanında yeni bir yaklaşım geliştirmek amacıyla iş ve ilim erbabları temel alınarak üç ayrı ekol anlayışı daha geliştirmiş olmaktayız. Araştırmamızda elde edilen bulgular şunu göstermektedir ki bu üç ekolleşmeye mensup edvar yazarlarının nazari eserlerinde geliştirilen teorik altyapı ve musiki uygulamaların sembolik arka planında dönemin kosmos anlayışı olan makrokosmos ve mikrokosmos analojisi, Plotinus'un südur teorisinin de temsil ettiği Neoplatoncu anlayış, ekollerde temel olarak dört unsur (ateş, hava, su toprak) ve dört bilimle (quadrivium) temsil edilen dörtlü sembolizmler ve Pisagorcu kosmos anlayışı ve sayı kozmolojisi yatmaktadır. Bu ekoller bildirimizde ilim erbabı ve iş erbabı edvar gelenekleri ana başlıkları altında üç bölüm altında ve şu başlıklarla incelenmektedir.

1) Sistemci, Matematiksel ve Pozitivist İlim Erbabı

a) Herat-Semerkand Etkisindeki Sistemci/İlim Erbabı Medrese Ekolü

b) Orta Asya Tebriz Etkisindeki Sistemci Medrese Ekolü

2) Ezoterik ve Kozmolojik İş Erbabı Ekol

a) Mistik ve Ezoterik Horasan-Anadolu Ekolü

Çalışmamızda bu ekolleşmeler üzerinden gelişme gösteren nazari ve ameli edvar geleneğinin sembolik arka planının açıklamamızın yanı sıra üç başlık altında incelediğimiz bu ekollerin teorik ve pratik arka planının Antik Yunan'a dayanan felsefi ve geleneksel yaklaşımlardan da etkilendiğini tespit etmiş olup, Herat-Semerkand Etkisindeki Sistemci Ekolün Aristocu ve matematiksel hesaplamalara dayanan Meşşai geleneğinden, Pisagor'un matematikçi yaklaşımından ve Kyreneli Ptolemais'in "kanonikos" isimli ahenk anlayışından; "Mistik ve Ezoterik Horasan-Anadolu Ekolü"ise Şühreverdi'nin ışık (nur) felsefesine dayanan İşrakilikten, Pisagorcu Akusmatik gelenekten ve Ptolemais'in duyu ve algıyı temele alan "mousikoi" teorik anlayışından etkilenmiş olduğunu tespit etmiş bulunmaktayız. "Orta Asya Tebriz Etkisindeki Sistemci Medrese Ekolü" ise her iki ekolün teorik ve düşünce yaklaşımlarını içermekte olup iki ekol arasında köprü konumunda yer almaktadır. Her üç ekolün sembolik arka planında makrokosmos/mikrokosmos evren modeli, Plotinus'un südur teorisi ve Neoplatoncu anlayış ve dört unsur (ateş, hava, su, toprak) ortak olmakla beraber sistemci, matematiksel ve pozitivist ilim Erbabı quadrivium anlayışıyla ezoterik ekolden farklılık göstermektedir.

KAYNAKÇA

Abbasoğlu Z. Y. (2015). *15. Yüzyıl Herat Musiki Ekolü ve Benai'nin Risale-i Musikisi.* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Ahmedi (2013) *İskendername***.** İstanbul. Türkiye İş Bankası Yayınları

Arısoy, M. (1988) "*Seydî'nin El-Matlâ Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma*", (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Bardakçı, M. (2008) *Ahmet Oğlu Şükrullah. Şükrullah'ın Risalesi ve 15. Yüzyıl Şark Musikisi Nazariyatı*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Barker, A. (1989). *Greek Musical Writings: Volume 2, Harmonic and Acoustic Theory*. Cambridge:Cambridge University Press.

Barker, A. (2004). *Greek Musical Writings, V. II: Harmonic and Acoustic Theory,* Cambridge: Cambridge University.

Bekiryazıcı E. (2015). *İşrakilik ve Sühreverdi'nin İşrak Felsefesinin Kaynakları.* B. A. Çetinkaya (Ed.) *Doğu'dan Batı'ya Düşüncesinin Serüveni: Endülüs ve Felsefenin İsrakili(leşmesi)iği* 7. Cilt. (1. Baskı, s. 933-973). İstanbul: İnsan Yayınları.

Burkert, W. (1972) *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism.* Harvard University Press.

Baysal, O. (2014) Erken Dönem Pisagorcularda Harmonia Düşüncesi ve Müzik Kuramı". *Porte Akademik,* 10: 54-73.

Can, Cihat M. (2002). Eski Grek Dört Unsur Nazariyesi ve Türkçe Müzik Yazmalarında Etkisi, *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi,* 22 (2): 133-143.

Ceyhan, A. (1994), *Bedr-i Dilşad'ın Murad-Namesi.* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Cihan A.K. (2015) *Sühreverdi'nin Nur ve İnsan Düşüncesi*. B. A. Çetinkaya (Ed.) *Doğu'dan Batı'ya Düşüncesinin Serüveni: Endülüs ve Felsefenini İsrakili(leşmesi)iği* 7. Cilt. (1. baskı, s. 975-989) içinde. İstanbul: İnsan Yayınları.

Çelik, B. B. (2001). *Hızır bin Abdullah'ın Kitâbü'l Edvâr'ı ve Makamların İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Doğrusöz, N. (2012b). *Mûsıkî Risâleleri*. İstanbul: Biksad Yayınları.

Güray G. (2018). Devirsel İbadet Modelleri Olarak Semah-Sema Uygulamalarının Tarihsel Kökenleri. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 87: 23-48.

Heninger, S.K. (1974). *Touches of the Sweet Harmony:Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics.* California. The Huntington Library.

Levendoğlu N.O. (2021). *Makam Nazariye Tarihinde Başlıca Gelenek ve Modeller*. M.S. Tokaç, C. Güray (Ed*.), Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Müziği Atlası. 1. Cilt*. (1. Baskı, s. 127-169) içinde. Ankara:Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını.

Litchfield, M. (1988). Aristoxenus and Empiricism: A Reevaluation Based on His Theories, *Journal of Music Theory*, 32 (1), s. 51-73.

Kalender, R. (1982) *XV. Yüzyılda Mûsıkî Kuramı (Nazariyatı) ve Zeynü'l-Elhân fi İlmi't-Te'lif ve'l-Evzân*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Ankara.

Kamiloğlu, R. (2007). *Ahmedoğlu Şükrullah ve "Edvar-ı Musiki" Adlı Eseri*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.

Kâtip, Ç. (1980). *Mizanü'l-Hakk fi İhtiyari'l-ahakk.* İstanbul: Tercüman Yayınları.

Karabaşoğlu, C. (2010). *Abdülkadir Meragi'nin Makasıdu'l-Elhan Adlı Eseri*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Kılıç C. (2009) Plotinus'ta Sudürla İnen ve Aşkla Yükselen Çift Kutuplu Hakikat Anlayışı. *KADER Kelam Araştırmaları* 7/1 39-56. https://doi.org/10.18317/kader.06674.

Kılıç M.E. (2019). *Hermesler Hermesi:İslam Kaynakları Işığında Hermes ve Hermetik Düşünce*. İstanbul. Kültür Bakanlığı Yayıncılık.

Koivisto- İ. N. (2011). Summarized Beauty: The Microcosm-Macrocosm Analogy and Islamic Aesthetics. *Studia Orientalia*, 111, 251-269.

———., Svärd S. (2013). The Microcosm-Macrocoms Analogy in Mesopotamian and Mediaeval İslamic Contexts. *Studia Orientalia*, 114, 279-307

———. (2014). *Microcosm-Macrocosm Analogy İn Rasa'il İkhwan Aş-Şafa And Certain Related Texts.* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). University of Helsinki, Department of World Cultures.

Kolukırık, K. (2013). Molla Cami ve Musiki Risalesi. *Bozok Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2013 (4), 137-147.

McKirahan, R, D. (2011). *Philosophy Before Socrates: An İntroduction with Texts and Commentary*, (Second Edition), İndianapolis: Hackett Publishing.

Nasr, H. S. (2019). *İslam Sanatı ve Maneviyatı*. İstanbul: İnsan Yayınları.

Özçimi, S. (1989). *Hızır bin Abdullah ve Kitâbü'l-Edvâr* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Özden E. (2013). *Osmanlı Maarifi'nde Musiki*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi) Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Öztürk O.M. (2014a). Makam, Avaze, Şube ve Terkib: Osmanlı Musiki Nazariyatında Pisagorcu "Kürelerin Uyumu/Musiki" Anlayışının Temsili. *Rast Musiki Dergisi* Cilt 2 (1) 1-49.

———. (2012a). 15. Yüzyıl Osmanlı Müziğinde Şube Kavramı ve Hermetik Gelenek [Hızır bin Abdullah'ı Anlamak]. *Doğu Batı*, 62, 115-140.

———.Beşiroğlu, Ş. Ş.; Bayraktarkatal, M. E. (2014b). Makamı Anlamak:Makam Nazariye Tarihinde Başlıca Modeller. *Porte Akademik*, 1(10), 9-36.

———. (2021). *Makam Nazariye Tarihinde Başlıca Gelenek ve Modeller*. M.S. Tokaç, C. Güray (Ed*.), Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Müziği Atlası. 1. Cilt*. (1. Baskı, s. 3-70) içinde. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını.

Pekşen, A. (2002). *Zeynü'l-Elhân İsimli Eserin Metin ve Sözlük Çalışması (Lâdikli Mehmed Çelebi)*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Plotinus. (2018) *The Enneads.* Cambridge: Cambridge University Press.

Prins, J. (2015). *Echoes of an Invisible World: Marcilio Ficino and Francesco Patrizi on Cosmic Order and Music Theory*, Leiden: Brill.

Popescu-J. E. (2004), *Seydi's Book on Music*, IGAIW Publication, Frankfurt am Main.

Tekin H. (1999). *Ladikli Mehmet Çelebi ve er-Risaletü'l Fethiyye'si.* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Niğde.

Uludağ, S. (2017). *Tasavvuf Kültüründe Keşif ve Keramet*. İstanbul: Sufi Kitap

Uslu, R. (2015). *Merâgi'den Sultan II. Murad'a Müziğin Maksatları: Makâsıdü'l-Elhân*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

‘Proto-Turkic Homeland’ Projesi Özelinde Video Oyunlarında Ses Mekansallaştırma

Sound Spatialization on Video Games in The Case of ‘Proto-Turkic Homeland’ Project

Aybike Özsöyke
Dokuz Eylül Üniversitesi
info@aybikeozsoyke.com
Cihan Işıkhan
Dokuz Eylül Üniversitesi
cihan.isihan@deu.edu.tr

Özet

Görsel-işitsel özellikleriyle video oyunları her zaman ilgi çekici olmuş ve teknolojiye yön vermiştir. Video oyun üreticileri kullanıcılara eğlenceli zaman geçirmeyi vadedip kullanıcılar aksiyonlarıyla oyunu şekillendirmeye başlarken, zamanla bir mekânda canlanan sanal bir hayat oluşur. Dolayısıyla iyi bir kullanıcı için hem oyun bütününün hem de oyunu oluşturan her bir özniteliğin hafıza ve mekân karşılığı vardır. Bu çalışmada, bir video oyununda en temel sonuç olan kullanıcıya yönelik hafıza ve mekân ilişkisini sonuçta değil; ses ve müziklerle kullanıcıyı o anda, oyun içinde hafıza ve mekanla buluşturan bir video oyun projesi planlanmaktadır. “Proto-Turkic Homeland” adıyla bir proje olarak tasarlanan oyun, diğer taraftan Türk Mitolojisini bir video oyunu şeklinde tanıtmayı amaçlamaktadır. Oyun, Erlik’in Kayra Han tarafından yer altına sürüldüğü ve kötü ruhları yeryüzüne saldığı giriş sahnesiyle başlar. Yeryüzüne salınan kötü ruhları yeraltına göndermek Kam'ın görevidir. Bu görevi şaman ayini ile yerine getirecektir. Ancak davulu olmadan ayini gerçekleştiremez çünkü kötü ruhlar davulu saklamıştır. Şaman müziklerinin hâkim olduğu bu oyunda müzikler ve sesler ipuçlarının önemli bir çoğunluğunu oluşturmaktadır. Oyunda karakterin yolunu bulması ve görevleri tamamlaması için sesler ve müzikler bir hayli önem taşıdığından üç boyutlu (3D, uzamsal) olarak tasarlanmıştır. Çalgılar, ses efektleri (SFX), atmosfer sesleri ve karakter seslendirmeleri kaydedilip mikslendikten sonra Unreal Engine 5 oyun motorunda sound cues aracılığıyla 3D olarak boyutlandırılacaktır. SFX ve kullanıcı arayüz sesleriyse, yine Unreal Engine 5 oyun motorunda meta sound[8] aracılığıyla prosedürel olarak tasarlanmıştır. İşitsel ipuçları üzerine kurulu bu oyunla sesler aslında oyun boyunca mekansallaştırılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Video Oyun, 3D Ses, Sesi Mekansallaştırma, Türk Mitolojisi

Abstract

Video games, with their audiovisual features, have always been interesting and guided technology. While video game producers promise users to have a fun time and users begin to shape the game with their actions, over time, a virtual life comes to life in a place. Therefore, for a good user, both the game as a whole and each attribute that makes up the game have a memory and space equivalent. In this study, we examine the relationship between memory and space for the user, which is the most basic result in a video game, not in the outcome; A video game project is planned that connects the user with memory and space at that moment, within the game, with sounds and music. The game, designed as a project called "Proto-Turkic Homeland", also aims to introduce Turkish Mythology in the form of a video game. The play

[8] https://dev.epicgames.com/documentation/en-us/unreal-engine/metasounds-the-next-generation-sound-sources-in-unreal-engine?application_version=5.0



begins with the introduction scene where Erlik is driven underground by Kayra Han and releases evil spirits to the earth. It is Kam's duty to send the evil spirits released to the earth underground. He will fulfill this duty with a shaman ritual. However, he cannot perform the ritual without his drum because evil spirits have hidden the drum. In this game where shamanic music dominates, music and sounds constitute the majority of the clues. Since sounds and music are very important for the character to find his way and complete the tasks in the game, it is designed in three dimensions (3D, spatial). After the instruments, sound effects (SFX), atmosphere sounds and character voices are recorded and mixed, they will be sized in 3D using sound cues in the Unreal Engine 5 game engine. SFX and user interface sounds were designed procedurally through meta sound in the Unreal Engine 5 game engine. With this game based on auditory clues, sounds are actually spatialized throughout the game.

Keywords: *Videogame, 3D Sound, Sound Spatialization, Turkish Mythology*

GİRİŞ

Bireysel ve toplumsal kimliklerimiz hafıza olgusu üzerinden inşaa edilir. Bulunmakta olduğumuz grup veya toplum özelinde nelerin hatırlanıp nelerin unutulacağını toplumsal hafızanın inşası belirler. Toplumsal hafıza, bireylerin bizzat tanık olmadığı olayların önem hiyerarşisine göre kendisine hatırlatılması, tekrarlanmasıdır (Yıldız, 2022: 770). Yıldız'a (2022) göre toplumsal hafıza; hatırlama aracılığıyla törenler, bireyin içinde bulunduğu gruba ait inançsal ritüeller, tarihsel geçmişe dayanan resmi bayramlar, giyim ve kuşama yansıyan geleneksel desen ve biçimler gibi kültürel aidiyet ile inşa edilmektedir. Bireyin toplumsal hafızasının inşa edilmesi ise haber, edebiyat (destan, roman vb.), film, dizi, müzik ve dijital oyun gibi medya ürünleri aracılığıyla gerçekleşmektedir. Geçmişin varlığı böylece hatırlanmakta ve hatırlatılmaktadır. Dijital oyunlar toplumsal hafızanın inşa edilmesinde tarihsel olayların simülasyonlarını oluşturarak hatırlatıcı işlevi görmektedir (aktaran Kılıç, 2020: 269). Pek çok dijital oyunda geleneksel bilgilerden, halk anlatılarından ve mitolojiden esinlenme dikkat çekmektedir (Arslan, 2022: 225). 'Proto-Turkic Homeland' video oyunu projesi de bu bağlamda Türk mitolojisinden ve Türk şamanizminden esinlenmiştir. Bu esintiler oyunun hikayesinden karakterlerine, sesinden mekanına dek her unsurunda kendisini hissettirir. Tarihsel olgular ve gerçeklikler yeniden kurgulanarak kendi evrenini, karakterlerini, mekanlarını, olaylarını, atmosferini, mekaniklerini oluştururak gerçeklik yeniden yaratılmış olur.

Video oyunları, evrenin yeniden oluşturulması ve kurgulanmasına en müsait aktarma biçimlerindendir. Oyun, kurgulanmış bir gerçekliğin belirli kurallar ve sınırlar çerçevesinde oyuncular tarafından deneyim edilmesidir. Buradaki sınırlardan birini mekân ve onun fiziksel sınırları oluşturur. Oyun mekanları ve oyun eşyaları bu kurgusal gerçekliği betimlemede birer araçtır (Taş, 2022: 105). Tasarımcının, oyundaki mekâna dair olanı doğrudan gerçek yaşamdaki mekânların oluşturulma biçimine uygun davranarak yarattığı bir durum söz konusudur. Bu tip mekânlar kurgulanırken oyuncuya, o mekânın gerçekte de olabileceği hissinin verilmesi düşünülür ve gerçekçi bir fenomenden çok gerçeğe uygun bir atmosfer yaratmak amaçlanır. Kullanıcıya aşılanmak istenen hissin derecesi, gerçeğe uygun detay seviyesiyle doğru orantılıdır. Sözgelimi bir mimari eleman olan duvarın üzerinde bulunan yapısal bozukluklarının (pürüz, sıva izi vb.) kullanıcı tarafından algılanabilir olması, oyunun senaryosuna değil, kullanıcının, oyunun atmosferiyle kurduğu ilişkiye etkileyecektir (Güzelsoy, 2016)[9]. Burada bahsedilen durum mekansallıktır (spatiality). Bir de mekânsal temsil (spatial representation) vardır. İngilizcede olduğu gibi Türkçede de mekân kelimesinin temel olarak iki anlamda kullanıldığını söyleyebiliriz; uzay (space) olarak mekân ile yer (place) olarak mekân. Birincisi

[9] https://mimaritasarimsurecveetkilesimleri.wordpress.com/2016/12/16/dijital-oyun-tasariminda-mekan-kurgusu/

bütün nesnelerin ve varlıkların yer bulduğu sonsuz ve sınırsız üç boyutlu boşluğa gönderme yaparken, ikincisi insanlar için bir anlam ifade eden konumlara, ortamlara ve nesne konfigürasyonlarına gönderme yapar (Kara, 2018: 34). Taş ve Özel'e (2022) göre satranç oyuncusu artık komutandır. Basit oymalar içeren satranç taşları ise komutanın ordusunun temsilidir. Satranç tahtası ise savaş alanıdır. Video oyunlarında sesin mekansallaştırılması da temsiliyetlerin güçlendirilmesi için oldukça önemli bir unsurdur. Sesin mekansallaştırılması adına kullanıcılar uzamsal işitme deneyimine erişir ve oyun evrenine daha hızlı adapte olurlar.

Video Oyunlarında Sesin Mekansallaştırılması

Uzamsal işitme; bir dinleyicinin ses kaynağının yerini belirlemesini sağlar, akustik olarak kompleks ortamlarda ve rakip seslerin varlığında belirli bir sesin tanınmasına ve algılanmasına yardımcı olur (Keating ve King, 2015; aktaran Kocabay, 2023: 545). Video oyunlarında kullanıcıların uzamsal işitmeyi deneyimlemeleri esnasında gerçekleştirdikleri ses kaynağının lokalizasyonunu bir başka deyişle yerleştirildiği mekanı tespit etmeleri oyunun gerçeklik / inandırıcılık etkisini arttırmanın yanı sıra ipuçları niteliği de taşımaktadır. Teknik olarak bir video oyununda sesin mekansallaştırması bir oyun moturu içerisinde gerçekleştirilmektedir. Epic Games tarafından geliştirilen Unreal Engine oyun motorunda 'Sound Cues' aracılığıyla sesin önce node bazlı sistemi oluşturulur. Oluşan sound cue proje dosyasında nesne tabanlı olarak yerleştirilir ve böylece ses uzama kavuşur ve mekansallaştırılır.

Şekil 1. Sound Cue Editor Kullanıcı Arayüzü (Unreal Engine, 2024)

(https://dev.epicgames.com/documentation/en-us/unreal-engine/sound-cue-editor-ui-in-unreal-engine)



Menü Çubuğu (Menu Bar)

Dosya (File) kısmından assetler açılır ve panelde görüntülenir. Projedeki kaydedilmemiş tüm leveller ve assetler kaydedilir. Proje için hangi levellerin ve assetlerin kaydedilmesinin istendiğinin seçilmesine olanak tanıyan bir iletişim kutusu açılır. Mevcut asset farklı bir ad veya konumda kaydedilir. Düzenlemek (Edit) kısmından yapılan eylem geri alınır. Son yapılan işlem tekrar edilir. Geri alma geçmişi paneli görüntülenir. Unreal Editor tercihlerinin değiştirilebileceği Editör Tercihleri paneli görüntülenir. Proje ayarları değiştirilinir. Unreal Engine kurulumu için etkin eklentilerin kontrol edilebileceği Eklentiler

paneli görüntülenir. Asset kısmından içerik tarayıcısında geçerli asset bulunur ve seçilir. Geçerli assetin referans bilgilerinin görülebileceği Referans Görüntüleyici paneli ve boyut bilgilerinin görülebileceği Boyut Haritası paneli görüntülenir. Shader Cook İstatistikleri filtresinin uygulandığı istatistikler paneli görüntülenir. Pencere (Window) kısmından Görünüm (viewport), Ayrıntılar, Palet, Device Output Log, Değişim Sonuçları Tarayıcısı, Message Log, Output Log panelleri görüntülenir. İçerik Tarayıcı (Content Browser) ayrı bir pencerede açılır. Open Marketplace ile Unreal Engine alışveriş yeri açılır. Load Layout ile seçili panel düzeni yüklenir. Save Layout ile panellerin geçerli düzeni yeni vassayılan düzen olarak kaydedilir. Remove Layout ile seçili düzen Unreal Editör'den kaldırılır. Enable Fullscreen ile uygulama için tam ekran modu etkinleştirilir ve tüm monitöre yayılır. Tools kısmından proje için yeni bir C++ sınıfının oluşturulabileceği bir iletişim kutusu açılır. Visual Studio C++ projeyi yeniler. C++ kodu Visual Studio'da açılır. Blueprints, Cache Statistics, Class Viewer, CSV to SVG, Localization Dahboard, Merge Actors, Project Launcher, Resource Usage, Session Fronted, Struct Viewer, Virtual Assets, Debug, Profile, Audit, Platforms panelleri görüntülenir. View Changelists, Submit Content, Connect to Source Control iletişim kutuları açılır. Run Unreal Insights ile Unreal Insights bağımsız uygulamasını çalıştırır. Yardım (Help) kısmından SoundCue Editör Belgeleri, Belgeler Ana Sayfası, C++ API Başvurusu, Konsol Değişkenleri belge sayfaları açılır. Çevrimiçi Öğrenme ile video eğitimleri ve rehberli öğrenme yolları sağlayan Epic Geliştirici Topluluğu sitesi açılır. Forumlar, Q&A, Destek, Hata Bildir, Sorun İzleyici ile Unreal Engine sitesinden sayfalar açılır. About Unreal Editor, Credits ile iletişim kutuları açılır. Visit UnrealEngine.com ile bir tarayıcı penceresinde site açılır.

Araç Çubuğu

Save ile mevcut sound cue kaydedilir. Browse ile Content Browser'da geçerli sound cue bulunur. Solo ile mevcut sound cue haricindeki tüm diğer ses kaynakları sessize alınır. Mute ile mevcut sound cue sessize alınır. Play Cue ile tüm sound cue çalınır. Play Node ile yalnızca Viewport panelinde seçili olan node oynatılır. Yalnızca tek bir node seçiliyken kullanılabilir. Stop ile sound veya node çalınması durdurulur.

Ayrıntılar Paneli

Seçili node özelliklerini görüntüler. Birden fazla node seçilirse yalnızca ortak özellikler görüntülenir.

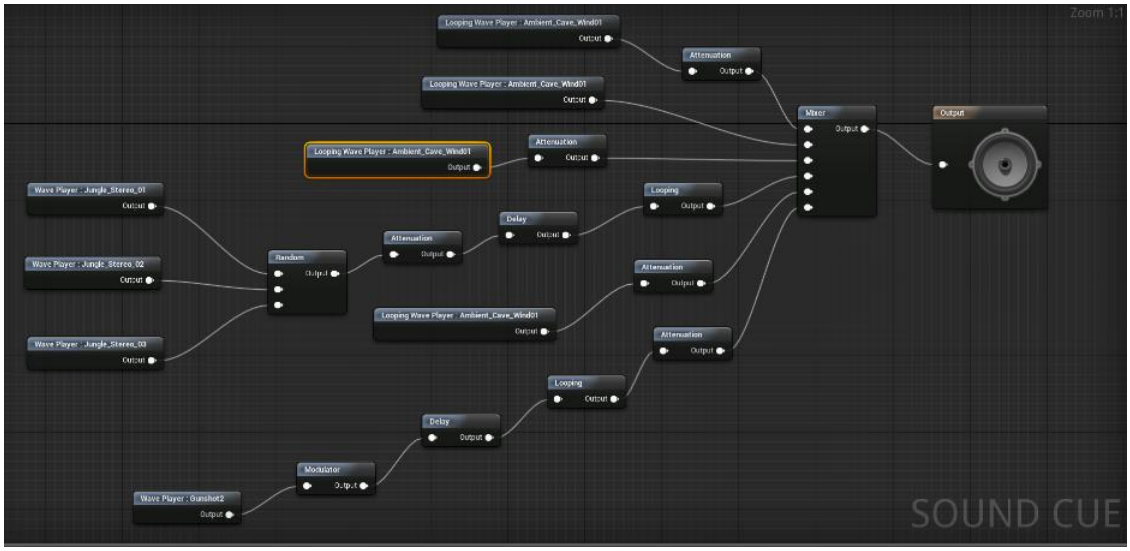
Görünüm Paneli

Sound cue veri akışı sırasında sinyali işleyen kablo bağlantılı sound node ile ses sinyali yolunu görüntüleyen sound node graph içerir.

Palet Paneli

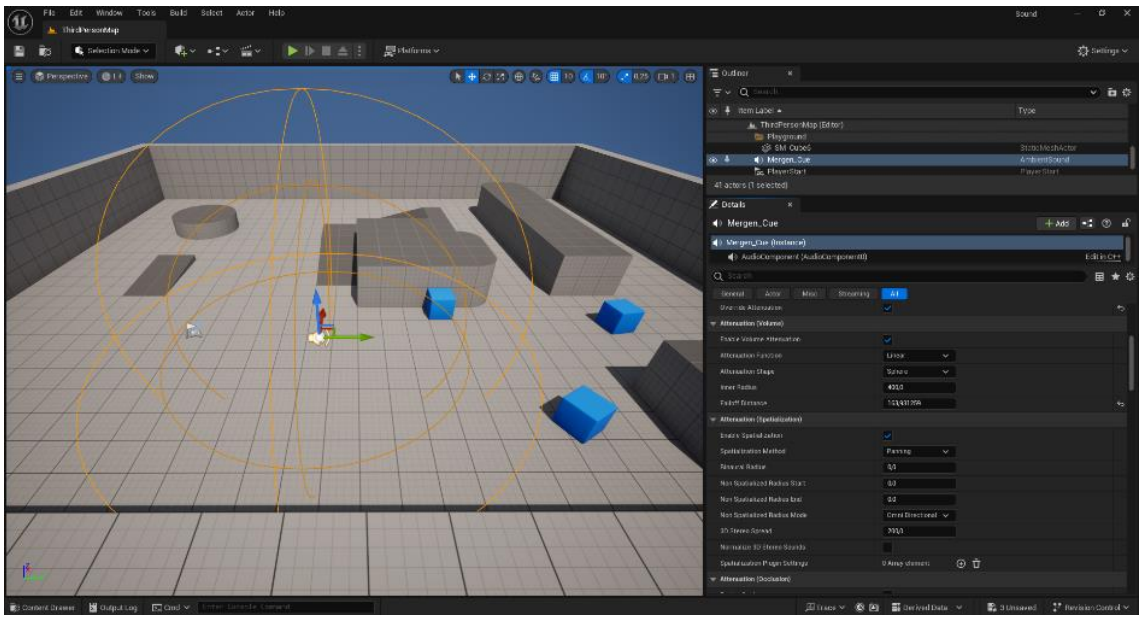
Sound cues için kullanılabilen tüm sound node türlerini listeler. Listedeki türlerden biri viewport paneline sürüklenerek sound node graph için node olarak eklenebilir.

Şekil 2. Node Bazlı Sistem (Unreal Engine, 2024)
(https://dev.epicgames.com/documentation/en-us/unreal-engine/sound-cue-reference-for-unreal-engine)



Node bazlı sistem, tasarımcılara yazılımcıların kullandığı C++ kodlama dilinin görselleştirilmiş halini sunar. Bu görselleştirilmiş node bazlı sistemin kullanıldığı arayüz Blueprints görsel komut dosyasıdır.[10] İstenilen her unsur için bir yazılım kodlaması gerçekleştirilir. Ve bu yazılım kodlaması yani node'lar bir grafik görseli halinde sunulur. Bu grafik görsellerinin bütünlüğü de blueprints'i oluşturur. Bu sayede görsel ve işitsel tasarımcılar herhangi bir yazılım bilmeden ve kodlar girmeden hazır oluşturulmuş nodeları kullanarak bir nevi kendi sinyal akışlarını gerçekleştirirler.

Şekil 3. Proje Dosyası (Unreal Engine, 2024)



Oluşturulan sound cue proje dosyasında yer alan 'spatialization' başlığı altında yer alan teknik ayarlamalar sonucunda oyuna entegre edilir. Bu ayarlardan mekansallaştırma adına en kritik olanları Inner Radius, ses kaynağının merkezini belirler (sesi en yüksek duyacağımız yerdir) ve Falloff Distance, sesin gittikçe sessizleşeceği alanı belirler. Bunu bir örnek üzerinden açıklamak gerekirse; oyun içerisinde bir karakter kulübeye doğru yaklaşır o sırada ateş çıtırtıları

[10] https://dev.epicgames.com/documentation/en-us/unreal-engine/overview-of-blueprints-visual-scripting-in-unreal-engine

duyulur. Ardından kulübeye girer ve bir şöminede ateşi görür ve sesler artar. Ateşe doğru yaklaştıkça sesler daha çok artar çünkü sesin merkezi ateş modellemesine sabitlenmiştir ve sesin düşüş alanı kulübenin dışına ayarlanmıştır. Üç boyutlu eksenler içerisinde ses konumlandırılmıştır. Obje ve atmosfer seslerinin uzamsal olarak konumlandırıldığı kısımdır.

Proto Turkic Homeland Projesi

3D platform kısa oynanışlı video oyunudur. Ulu Kayın'ın (hayat ağacı) üç parçası olan Uçmag (ağacın göklere ulaşan dallarında Ülgen'in hakimiyetindeki üst dünya), Tamag (ağacın yer altına ulaşan yılanlarla kaplı köklerinde Erlik'in hakimiyetindeki alt dünya) ve Orta Dünya (ağacın iri gövdesinin etrafına kurulu Yer-Su yönetimindeki insanların da yaşadığı dünya) mekanlarında geçer. Kullanıcın kontrol ettiği karakter Kam'dır (şaman). Kayrakan ve Ak Ana oyunda hikaye anlatıcılığını üstlenir. Erlik, Kayrakan tarafından Tamag'a gönderildikten sonra krallığını Orta Dünya'ya taşımak için kötü körmözleri (ruh) ve canavarları gönderir. Kötü körmözler gittikleri her yere hastalık taşırlar. Canavarlar doğaya ve insanlara saldırırlar. Düzeni oturtmanın görevi Kam'a verilir. Fakat Erlik'in emrindekiler Kam'ın ayin için kullandığı davulunu kaçırırlar. Kam'ın davulunu bulması ve ayini gerçekleştirmesi gerekmektedir. Böylece doğayı dengede tutarak düzeni kazanacaktır. Bu serüveninde erk hayvanı ve iyeler ona destek olmaktadırlar. Davulu ararken yan görevler olarak Kam vecd haline geçer ve kötü körmözleri Tamag'a geri yollayarak hastalıkları iyileştirir. Yine vecd halinde canavarlarla savaşır. Oyunda envanterler toplanır. İlerleme gerçekleştikçe ve zorluk arttıkça envanterlerin de seviyelerinde değişim olur. Zorluk, düşmanların seviyesinin artması, hava koşulları ve arazi yapısının değişmesi ile doğru orantılıdır. Zorluğu azaltmak için kullanıcının daha iyi oynaması, yeteneklerinin seviyesini yükseltmesi ve envanterleri kullanması gerekmektedir. Tüm bunlar karakterin sağlık durumunu etkiler. Sağlığını kaybettikçe ölür ve oyun son kayıt noktasından tekrar başlar. Oyunda şaman müzikleri ön plana çıkar. Kam davulu, dombra, ağız kopuzu, kobız, sybyzgy ve höömey sesleri müziklerin ve atmosferin temelini oluşturur.

Şekil 4. Konsept Sanat (Ece Hamat[11], 2024)



Projenin temelini oluşturmak için Türk Mitolojisi, Türk Şamanizmi, karşılaştırmalı mitoloji, Türkoloji, halk bilimi, tarih ve arkeoloji üzerine uzun okumalar ve araştırmalar süreci gerçekleştirildi. Sanat tarihçileri, Şamanizm üzerine belgesel çeken yönetmenler,

[11] İlgili sanatçıya dair bilgiye ulaşmak için websitesi: https://www.ecehamat.com/

Moğalistan'da yaşayan şamanlar ve oyun şirketi sahipleri ile Zoom görüşmeleri yapıldı. Oyun ve animasyon dernekleri ile yüzyüze görüşmeler yapıldı. Türkologlar ve tarihçiler ile de görüşmeler yapılacaktır. Oyunun mekanik yapısını test etmek için Unreal Engine içerisinde bir demo oluşturuldu ve build alınarak mekanik yapısı test edildi. Unutulmaya yüz tutmuş çalgılar bir çalgı ustasına özel olarak yaptırılmaktadır.

Şekil 5. Kam Davulu (Çalgı Yapım Ustası Feridun Obul[12], 2024)



Karakter tasarımları, çevre tasarımları, konsept sanatı ve tanıtım materyalleri dahil olmak üzere oyunun sanat varlıklarının kapsamlı bir koleksiyonu olan sanat kitabı (art book) oluşturulacaktır. Böylece oyun içerisinde tutarlı bir sanat yönetimi geliştirilir ve görsel kimliğin tutarlı ve bütünlüklü kalması sağlanır. 2025 senesi içerisinde oyunun demo versiyonunun çıkartılması hedeflenmektedir.

SONUÇ

Kültürü, siyasetten bağımsız düşünemeyiz. Doğduğumuz andan itibaren kimliklerle ilişkileniyoruz. Bir ana dile sahip olmak, bir ulusun içerisinde yer almak, belli bir dine mensup olmak, belli bir aile içerisinde bulunmak, bu yapılarla toplumsal normlar bütünleşerek ortaya kimlik çıkartılır. Birey apolitik dahi olsa belli aidiyetler içerisinde hareket eder. Tarih içerisinde bu kümeler iner, yükselir, çarpışır ve yeni şeylere dönüşür. Sürekli dinamik bir biçimde kendisini yeniden üretir. Bu aidiyetler geçmişteki ve gelecekteki halleri belirler. Geçmişi verilerle besleyerek silinme halinden kurtarıp tekrar yaşatmak ve bir merak unsuru haline getirmek mümkündür.[13]

Bir sanat unsuru olarak video oyunları merak uyandırır. O dönemin tarihini ve mitolojisini araştırmaya teşvik eder. Bireyin sanat duygusunu ve araştırma ruhunu ortaya çıkartabilir. Kullanıcılar ilgi alanlarında tüketerek özelden genele uzmanlaşmaya evrilebilirler. Sanatçılar da buradan hareketle tarihten ve mitolojiden beslenirler. Kendi yorumlarını katarak yerel olanı evrenselliğe taşırlar.

Mitolojinin genele yayılarak popüler hale getirilmesinin örnekleri şöyle sıralanabilir; İngiltere'de Arthur Rackham gibi ressamlar Anglasakson masallarını resmetmeye başlamıştır. Almanya'da Richard Wagner operalar ortaya koymaya başlamıştır. Japonya'da Türk

[12] İlgili çalgı yapım ustasına dair bilgiye ulaşmak için websitesi: https://www.turkishmusichouse.com/HAKKIMIZDA/
[13] Tarih Obası kanalında Ceren Sungur ve Bartu Bölükbaşı'nın 'Türk Mitolojisini Sanata Dökmek' bölümünde bu konuya detaylıca değinilmiştir. https://www.youtube.com/watch?v=1gNt9pNlGhs&list=PL2KI4emH6lqvTt_3J2OVsDgXvbnycstTh&index=20

Mitolojisindeki İyeler ile benzerlik gösteren Yokai'leri Toriyama Seiken resmetmeye başlamıştır ve ardından yüzyıllarca animelerde tasvirleri kullanılmaya devam etmiştir. Kültürel köklenme açısından mitoloji bilinmelidir. Böylece toplumun hafızası onarılır.[14]

Sanatçının hafızası ise işitsel, görsel, renksel, etimolojik vb. unsurlar arasında yoğunlaşma gösterebilir. Bu sebeple üretilen bir çalışma bu unsurlardan birine daha fazla ağırlık verilmiş olarak ortaya çıkabilir. Proto Turkic Homeland video oyunu projesinde diğer unsurları barındırmakla birlikte işitsel unsurlara yoğunlaşılmaktadır.

KAYNAKÇA

Arslan, A. S. (2022). Dijital Oyunlarda İmge, Kent, Mekân ve Anlatı, Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi, 10 (32), 218-231.

Kara, U. Y. (2018). Video Oyunlarında Zaman ve Mekân: Bir Taslak. Moment Dergi, 5 (1), 31-56.

Kılıç, N. P. (2020). Dijital Oyunlarda Belleğin Yeniden İnşası: Nusrat Örneği. Moment Dergi, 7 (2), 265-286.

Keating, P., & King, A. J. (2015). Sound Localization in a Changing World. *Current opinion in neurobiology*, *35*, 35-43.

Parlak Kocabay, A., & Sennaroğlu, G. (2023). Ses Lokalizasyonu: Temel Bilgiler: Geleneksel Derleme. *Turkiye Klinikleri Journal of Health Sciences/Türkiye Klinikleri Sağlık Bilimleri Dergisi*, *8* (3). 545-550

Taş, E. ve Özel, Y. (2022). Video Oyunu Mekanları Üzerine Bir İnceleme: Metro 2033 ve Metro: Last Light Örnekleri. *Journal of Interior Design and Academy*, 2 (2), 97-115.

Yıldız, A. C. B. (2022). Dijital Oyunlarda Toplumsal Hafıza İnşasının Göstergebilimsel Analizi. Selçuk İletişim, 15 (2), 767-800.

[14] Cep Hikayeleri kanalında Bartu Bölükbaşı'nın konuk olduğu 'Türk Mitolojisi Uyanıyor' bölümünde bu konuya detaylıca değinilmiştir. https://www.youtube.com/watch?v=0e32Ke-Q3_4&t=11s

Keman Eğitiminde Ordu Türkülerinin Kullanılabilirliği ve Yorumlama Yöntemleri Üzerine Bir İnceleme

A Research on The Availability of The Ordu Region Folk Songs In Violin Education And Performing Methods

Bahar Öz

Ordu Üniversitesi

Gonca Görsev Kılıç

Ordu Üniversitesi

gagorsev@gmail.com

Özet

Bu araştırmada, TRT repertuvarında bulunan Ordu iline ait 15 türkünün müzik eğitiminde ve Güzel Sanatlar Liseleri (GSL) keman eğitiminde kullanılabilirliği incelenmiştir. Çalışmada yer alan türküler GSL Çalgı Eğitimi Keman Dersi Öğretim Programı kazanımları dikkate alınarak tespit edilmiştir. Tespit edilen türküler, öğretim programının kazanımlarına ve kemanın teknik özelliklerine uygun olarak düzenlenmiştir. Araştırma kapsamında Ordu iline ait 15 türkü makamsal ve teknik açıdan incelenmiş; en çok Hüseyni ve Hicaz makamlarının tercih edildiği, 4 ve 9 zamanlı usullerin daha sık kullanıldığı, çoğunlukla "la" karar perdesinde ve 8'li ses aralığında icra edildiği sonucuna ulaşılmıştır. İncelenen türkülerin GSL Çalgı Eğitimi Keman Dersi Öğretim Programı kazanımlarından 9.,10.,11. ve 12. sınıf kazanımlarına uygun olduğu, 10. sınıf makamsal dizi, etüt, eser kazanımlarına (Nihavend ve Muhayyerkûrdî) uygun olmadığı sonucuna varılmıştır. Bu çalışma, betimsel nitelikte olup tarama modeli kullanılmıştır. Bunun yanı sıra tez kapsamında incelenen türküler, içerik analiz yöntemine uygun bir biçimde yeniden düzenlenmiş, bulgular ve yorum bölümünde tablolar oluşturularak araştırmanın verileri detaylı olarak verilmiştir. Türkülerin nota yazımı ise Finale 2020 programında gerçekleştirilmiştir. Ordu türkülerinin, müzik eğitimi kurumlarında öğretimi yapılan keman eğitim sürecine olumlu katkı sunacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Keman, keman eğitimi, Türk halk müziği, Ordu türküleri, GSL

Abstract

In this research, the usability of 15 folk songs from the province of Ordu in the TRT repertoire in music education and violin education at Fine Arts High Schools were examined. The folk songs which took place in the study were determined by considering the acquisitions of the GSL Violin Lesson Curriculum. The determined folk songs were arranged in accordance with the acquisitions of the curriculum and the technical characteristics of the violin. Within the scope of the research, 15 Ordu folk songs were examined in terms of modal and technical; It has been concluded that the folk songs are mostly in Hüseyni and Hicaz makams, 4 and 9 beat tempos are used frequently, and the folk songs are mostly in the "la" decision pitch and 8 voice range. The 9th, 10th, 11th acquisitions of the GSL Instrument Education Violin Lesson Curriculum were examined and folk songs were adapted within the scope of the research, and it has been concluded that it is suitable for the acquisitions of the 9th,10th,11th, 12th grades, and it is not suitable for the acquisitions of the 10th grade as modal scale, etude and musical work acquisition (Nihavent and Muhayyerkürdi). This research is a descriptive study and scanning model was used. In addition, the folk songs examined within the scope of the thesis were rearranged in accordance with the content analysis method, and the data of the research were given in detail by tables in the findings and comment section. The musical notation of the

folk songs was done in the Finale 2020 program. It is foreseen that the use of Ordu folk songs in violin education will contribute to the violin education in music education institutions.

Keywords: *Violin, Violin Education, Turkish folk music, Ordu region folk songs, GSL*

GİRİŞ

Kültür; insanların yaşantılarını, gelenek ve göreneklerini, duygu ve düşüncelerini bir arada tutan toplumsal bir bellektir. İnsanoğlunun varoluşundan bu yana sürekliliğini koruyarak sistem içerisinde tüm alanlarla (din, inanç, sağlık, sosyal yaşam, vs.) etkileşim gösteren kültür kavramı, müzik sanatıyla da önemli bir bağ kurmuştur.

Müzik ise, doğumdan ölüme kadar uzanan bir iletişim aracı olarak kullanılmış, din, tedavi, sosyal yapı vb. pek çok alana tesiri dokunan önemli bir kültürel unsur olarak kabul görmüştür. Müzik sanatı, tarihten günümüze bireyin yaşantılarından etkilenerek buna göre şekil almıştır. Müzikal davranışlar kazandırma süreci ise müzik eğitiminin bir çalışma alanıdır (Uçan, 2018: 11). Eğitim sürecinde bireylerin kendi kültürlerine ait ögeleri müzik yoluyla öğrenmesi de müziğin insan yaşamındaki önemli işlevlerindendir (Uçan, 2018: 10). Bu sebeple eğitimde yerel unsurların kullanımının kültürel mirasın aktarımına olanak sağlayacağı öngörülmektedir.

Cumhuriyet dönemiyle birlikte ortaya çıkan Kültür-Sanat politikası hem kurumsallaşmayı sağlamış hem de halk müziği çalışmalarına hız kazandırmıştır. Aynı zamanda başta Türk beşleri olmak üzere birçok önemli besteci, THM ögelerini eserlerinde kullanarak bu politikaya önemli hizmetler sağlamıştır.

Türkülerin, kendine özgü yapısına sadık kalınarak çağdaş teknik ve yöntemlerin kullanımıyla birlikte yapılan düzenleme çalışmaları Türk kültürünün uluslararası sanat müziği otoriteleri tarafından tanınırlığına katkı sunacağı düşünülmektedir.

Müzik eğitiminde Orff, Kodaly ve Suzuki gibi dünyada kabul görmüş önemli yaklaşım ve yöntemler bulunmaktadır. Özellikle Kodaly yaklaşımında, bireylere kendi kültürüne ait çocuk ve halk şarkılarının öğretimi sağlanmaktadır (Türkmen, 2021: 95).

Günümüzde "Yakından uzağa" ilkesiyle hareket eden toplumlarda çocukların dil, iletişim, vb. becerilerine katkı sunması bakımından müzik eğitimi yaklaşımları önemli bir referans noktasıdır. Bireyin disiplin ve özgüven kazanması, toplulukla birlikte hareket edebilmesi gibi pek çok farklı kazanım sağlayan bu tür yaklaşımlar "yakından uzağa" ilkesini destekler niteliktedir.

Çalgı eğitiminde ise bireylerin kendi anadilini odağa alan ve kendi kültüründen beslenen materyalleri bir arada kullanmasına imkân sağlamaktadır. Çalgı eğitiminde yaygın olarak kullanılan çalgılardan birisi de kemandır. Ayrıca Türk Halk Müziği (THM) icra biçimine ve üslubuna uygun bir çalgı türüdür.

Çalgı eğitimi, öncelikle öğrenciye belli bir disiplin kazandırır, sosyalleştirir ve olumlu benlik algısı yaratır. Bu sayede kendi ülkesinin ve dünya ülkelerine ait müziklerin öğreniminin yanı sıra ciddi bir müzik repertuvarına da sahip olur.

Araştırmalar sonucunda, Ordu iline ait türkülerin keman eğitiminde kullanılabilirliğine dair herhangi bir çalışmanın yapılmadığı görülmüştür. Çalışmada ele alınan türkülerin mesleki müzik eğitimi kurumlarında kullanımı ve GSL Keman derslerine bir dağarcık oluşturması amaçlanmıştır. Yapılan çalışmanın alana önemli katkılar sunacağı düşünülmektedir.

Ordu ili tarihi

Ordu ili M.Ö. ve M.S. birçok koloniye, devlete ve medeniyete ev sahipliği yapan Orta Karadeniz şehridir. Bu devletler; Hititler, Kaşkalar, Kolonizasyon dönemi, Med ve Persler, Helenistik ve Roma dönemi, Danişmendler ve Hacıemiroğullarıdır.

"Ordu yöresinin en eski çağlarıyla ilgili en kesin bilgileri Ksenophon'dan öğrenmekteyiz. MÖ. 400 yıllarında Kotyora' (Ordu) gelerek bizzat buradaki durumu gördüğü için verdiği bilgiler çok değerlidir. Karadeniz kıyıları'nı Trabzon'dan itibaren Kotyora 'ya kadar büyük bir orduyla yürüyerek geçmiş ve uzun süre Ordu'da konaklayarak burası hakkında bilgiler vermiştir" (Oy, 2021: 12).

Can ve Turhan (2013: 13) ise Ordu ili tarihine ilişkin şu bilgilere yer vermiştir;

"Ordu ilinde yerleşim M.Ö. 15. Yüzyılda başlamıştır. M.Ö. 2000 yıllarında Doğu Anadolu'nun iç kesimlerimden, Karadeniz Bölgesi'ne gelen Halipler yörenin dağlık kesimlerine yerleşmişlerdir. Eski adı KOTYORA olan Ordu'ya M.Ö. 756 yılında Milletli Kolonosiler yerleşmişlerdir. Bununla birlikte Eskipazar Bölgesinde, "Bayramlı" ismi verilen Selçuklu Devleti dönemi yerleşmesinin adı, 1398 yıllarında "Halipia" adı ile anılmaktadır"

Ordu ili tarihine bakıldığında Türklerin Anadolu'ya gelişiyle birlikte bu şehirde de önemli kültürel değişmelerin yaşandığı görülmektedir.

"Türkler Anadolu'nun hemen her şehrinde olduğu gibi bu bölgede de boy, oymak, oba gibi sosyal gruplara ayrılmıştır. Aynı zamanda Oğuzların bir kolu olan Çepni Türklerinin Ordu yöresindeki vadi boylarına yerleştikleri bilinmektedir. Bolaman ve Melet vadisi boyunca ilçe ve köylerin kurulduğu, bunların Bolaman vadisi tarafında olanları; Bolaman, Çamaş Niyabet-i Satılmış (Aybastı), yerleşmeleri olduğu, Melet vadisi boyunca olan yerleşkelerin ise Milas (Mesudiye), Alibeğce (Kabadüz), sahil kesiminde olanları ise: Nefs-i Alevi Ordu, Bucak, İhtiyar Şayiplü, Bedirlü, Ulubey'dir" (http://www.ordu.gov.tr/ordunun-tarihcesi Erişim Tarihi: 14.03.2023).

1920 yılına kadar Trabzon vilayetine bağlı olan Ordu ili Fatsa kazasının da bağlanmasıyla birlikte merkezi il konumuna gelmiştir.

"Ordu ili 1920 yılına kadar Trabzon Vilayetine bağlı kaza iken 4 Nisan 1921 tarih ve 69 sayılı "Ordu Müstakil Livasının Teşkiline Dair Kanunla" merkezi Ordu olmak üzere Canik Sancağı'na bağlı olan Fatsa kazası da Ordu'ya bağlanmış ve Müstakil Ordu Livası teşkil edilmiştir. 1923 yılında "Sancak" adı "Vilayet" olarak değiştirilerek, bugünkü mülki taksimatta Ordu Vilayeti olarak yerini almıştır" (Ayan, 2021: 162).Tablolar aşağıdaki şekilde yapılmalıdır.

Türk halk müziğinde Ordu türküleri

Ülkemizin tüm illerinde olduğu üzere Ordu ilinin de kendine özgü belli bir halk müziği repertuvarı vardır. Bu repertuvar içerisinde yöre coğrafyasına ait temalara (özlem, ayrılık, aşk, doğa, fındık hasadı vb.) sıklıkla rastlanmaktadır. Bu çeşitlilikle birlikte Ordu türküleri ilk kez İkinci Dünya Savaşı sırasında duyulmaya başlanmıştır.

"Ordu türküleri, Radyolarımızda ilk defa, 2. Cihan Harbi'nin başladığı yıllarda duyulmaya başladı. Kemençeci Yunus diye tanınan meşhur türkücümüzün sesinden yapılan bu yayın 1940-1941 yıllarındaydı. Birbaşka sanatkârımız olan Bağlamacı Yunus Ağa veya Baba Yunus da ayni yıllarda, Ordu şehrinde, Keçiköyündeki kır kahvesinde gençlerle başbaşa çalıp söylüyordu. Fakat o henüz sesini radyodan duyuramamıştı. Bu iki Yunus'lara ait türküler halkın dilinde yaygın bir hal aldıkça, bu san'atkârlar, çoklukla güftelerini de kendilerinin yazdıkları bestelerini, evvelâ dost-ahbap toplantılarında, sonra da şehirde sık sık sürdürülen toplu eğlencelerde ve Halkevi'nin düzenlediği 'gecelerde' okumaya başlamışlardır. 1942-1949 yılları

arasında, Ordu şehrinde geniş çapta faaliyette bulunan (Ordu Musikî Cemiyeti), gençlerin yetişmesinde çok büyük hizmetlerde bulunmuştur. Bu cemiyet, yaz aylarında hemen her 15 günde bir, Belediye Parkı'nda 'konser' düzenlerdi. Halka açık olan bu konser gecelerinde, Ordulu genç besteciler türkülerini okur veya bir başkasına okuturlardı. Tamamen amatörce yapılan bu çalışmalar sonunda, halkın benimsediği Ordu türküleri Ankara Radyosu'na da geçmiş, bu suretle yurt çapında yayılmaları, tanınmaları mümkün olmuştur. Bu suretle, Türk Halk musıkîsinde 'Ordu Türküleri'nin de var olduğu kabul edilmiştir" (Çebi, 2013: 15).

Ordu ili halk müziği ve özellikleri

Ordu ili halk müziğinin özellikleri ve yapısını şekillendiren unsurlar göz önünde bulundurulduğunda türkülerin konularına, motif yapılarına göre çeşitlenmekte ve halk müziği repertuvarına zengin bir dağarcık oluşturduğu görülmektedir.

Ordu ilinin halk müziği özellikleri incelendiğinde, coğrafi yapının ve yaşam tarzının türkülerde farklı ritim kalıplarının meydana getirdiği ve bu kalıpların çoğunlukla 2 zamanlı ve 9 zamanlı usullerle icra edildiği görülmüştür.

Zengin bir halk müziği kültürüne sahip olan Ordu ilinin genel müzik yapısı incelendiğinde ise çevre illerle yoğun kültür alışverişinde bulunduğu anlaşılmaktadır. Şehrin sahil, orta ve yüksek kesimlerine göre türkülerin çeşitlilik göstermesi türkülerin zenginliğini gösteren bir başka örnek olarak verilebilir.

Yener (2015: 3) ise, bu konuya ilişkin şöyle bir açıklama yapmıştır;

"Ordu ilinde icra edilen türkülerden belli başlıları Efilo havaları, Fingil havaları, Sürmeliler, Kol Bastı havaları, Zeybek ve Eşkıya havaları ile Bozlaklar'dır. Genel olarak Ordu yöresi türküleri; sahil kesimi, orta kesim ve yüksek ya da iç kesim olarak ayrılabilir. Ayrı ayrı değerlendirilen bu kesimlerin müzikal yapılarının oluşması sürecinde etkileşim içinde bulunduğu komşu ve yakın yörelerin etkileri göz ardı edilemeyecek niteliktedir".

Ordu türkülerinin makam ve ritim özellikleri

Ordu türküleri müzikal yapıları bakımdan oldukça zengindir. Özellikle halk oyunlarında türkülerin, ritmik yapıları vb. Ordu ilinin coğrafi özelliklerine göre şekillenmiş ve müzikal anlamda çeşitlenmiştir. Örneğin Ordu ilinin konumu baz alındığında kıyı, orta ve iç bölge şeklinde farklılaşan müzikal yapı geçmişten günümüze varlığını koruyarak süregelmiştir. Coğrafi konumdan, sosyal hayata çeşitlenen bu müzikal yapılar, aynı zamanda günlük yaşamda halk müziğine konu olan tarım, aşk, özlem gibi farklı konularla önemli bir yapı oluşturmuştur.

Ordu türküleri incelendiğinde özellikle Çargâh ve Rast makamlarının tercih edildiği dikkat çekmektedir.

Ordu ilinde genellikle 2/4, 9/8 ve 9/16'lık ritmik yapıda türkülerin bulunmasıyla beraber, giriş kısımlarında serbest ritimle okunan türkülerin de olduğu bilinmektedir. Ordu türkülerinin makamsal seyirleri incelendiğinde "Müstezad Ayağı" adıyla bilinen yani "Do" karar "Çargâh" ve "Rast" makamlarına benzeyen dizilerden oluştuğu görülmektedir. Kullanılan dizilerin neredeyse tümünde ise mi, mi bemol, fa, fa diyez, do naturel ve si bemol arızalarını aldığı bilinmektedir. Ayrıca bunların yanısıra naturel seslerle icra edilen türküler de bulunmaktadır. (https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/ordu/kulturatlasi/ordu-turkulerinde-gorulen-makamsal-ve-ritimsel-ozellikler Erişim Tarihi 07.11.2021).

Keman eğitiminde Türk halk müziği ögelerinin kullanımı

Halk ezgilerinin ülkemizde müzik eğitiminde kullanımı cumhuriyet dönemiyle beraber gerçekleşmiştir. Cumhuriyet döneminden günümüze kadar olan zamanda, birçok besteci Türk halk müziği unsurlarını çok sesli besteleme teknikleriyle ele alarak önemli eserler vermiştir.

Zengin motif yapısı, makam yapısı ve usulleriyle, Türk halk müziğimizin keman eğitimine pek çok uyarlama, düzenleme, çalışmaları alana katkı sağlamıştır.

Keman eğitiminde Türk Halk müziği ögelerinin kullanımının eğitsel bakımdan faydalarını araştıran çalışmalar bulunmaktadır.

Akpınar (2002: 55) halk ezgilerinin keman eğitiminde kullanılması ve yararlanılması gerekliliğini şu şekilde ifade etmiş ve öneri sunmuştur:

"Keman eğitiminde halk müziğimizden yararlanılması çağdaş müzik eğitiminin ''çevreden evrene'' ilkesine uygun düşeceğinden olumlu sonuçlar verebilecektir. Böylece Türk Halk müziği hem etkin olarak müzik eğitiminde kullanılabilecek, hem de gelenekselliğin ötesinde akademik boyutlara da çekilebilecektir"

Alpagut ve Uçan (2015: 32)'a göre:

"Kemanın, Türk halk ezgilerinin karakteristik özelliklerini yansıtmada, tek sesli-tınısal, teknik ve yorum olanaklarına sahip olması nedeniyle, eğitsel ve sanatsal bakımlardan özel bir konuma geldiği bilinmektedir. Türk halk ezgilerinin kemana uyarlanması ile ilgili çalışmalar, sağ ve sol el tekniklerinin, yorumsal özelliklerin ve yaratıcı kolaylıkların etkisiyle elde edilen eğitsel sonuçlar bakımından her dönemde ilgi çekmiştir".

Birçok farklı araştırmada da belirtildiği üzere, keman eğitiminde ya da farklı çalgıların eğitiminde Türk halk müziği ögelerini kullanmak, uyarlama-düzenleme çalışmaları yapmak oldukça önemli görülmektedir. Bu sayede hem kültürümüzün parçası olan türkülerimizin yeni nesillere aktarılması, hem de akademik anlamda çağdaş yöntem-tekniklerle düzenlenen türkülerin uluslararası platformlara ulaşması amaçlanmaktadır.

Bu araştırma, 2016 yılında yayınlanan GSL Çalgı Eğitimi Keman Dersi Öğretim Programında kazandırılması hedeflenen beceriler referans alınarak Ordu iline ait 15 türkünün keman icra tekniklerine uygun olarak incelenmesi amaçlamaktadır. Bu amaç ışığında araştırmada aşağıda belirlenen alt problemlere yanıt aranmıştır.

- Ordu türkülerinin betimsel özellikleri nasıldır?
- Ordu türkülerinin keman teknikleri açısından incelenmesi ve GSL Çalgı Eğitimi Keman Dersi Öğretim Programının kazanımlarına göre kullanılabilirliği nasıldır?

Araştırmanın modeli

Bu araştırma, keman eğitiminde Ordu türkülerinin kullanılması ve analiz edilmesi bakımından tarama modelinde betimsel bir çalışmadır.

"Tarama, ilişkisel, nedensel karşılaştırma, deneysel ve meta-analiz araştırmaları ağırlıklı olarak nicel veri toplama yöntemlerine ve dolayısıyla nicel verilere dayandığı için nicel araştırma; durum çalışmaları, anlatı araştırmaları ve alan araştırması betimleme, katılımcı gözlem ve deneyimleme esaslarına dayandığı için nitel araştırma olarak a; nitel araştırma yöntemlerinden biri olan "içerik analiz modeli" de kullanılmıştır" (Karahasanoğlu ve Yavuz, 2015: 10).

Araştırmanın çalışma grubunu ise, TRT repertuvarında bulunan Ordu türküleri arasından kota örnekleme yöntemine başvurularak GSL Çalgı Eğitimi Keman Dersi Öğretim Programının kazanımlarına yönelik seçilmiş 15 Ordu türküsü oluşturmaktadır.

Baştürk ve Taştepe (2013)'ye göre:

"Örnekleme yöntemleri genel olarak tesadüfi ve tesadüfi olmayan örnekleme yöntemleri şeklinde sınıflandırılmaktadır. Burada tesadüfi kelimesiyle vurgulanmak istenen,

evrendeki her birimin örnekleme girebilme ve dolayısıyla örneklerinin evreni doğru olarak temsil edebilme şansıdır".

Kota örnekleme yöntemi ise tesadüfi olmayan örnekleme yöntemleri arasındadır (Baştürk ve Taştepe, 2013: 143).

Yağar ve Dökme (2018: 6) kota örnekleme yöntemini araştırma evreninde belirli özelliklere göre seçilen öğelerin gruplandırılması ve belirli bir sayıya ulaşınca örneklemin oluşturulması olarak tanımlamıştır.

Verilerin toplanması

Araştırmada veriler literatür taraması yöntemiyle elde edilmiştir. Elde edilen verilerin toplanma sürecinde konu ile ilgili tez, dergi, makale, kitap ve TRT repertuvarı gibi yazılı kaynaklar taranarak oluşturulmuştur.

Verilerin analizi

Sosyal bilimlerde sıklıkla başvurulan içerik analizi yöntemi önemli bilimsel araştırma yöntemlerindendir.

"Betimsel içerik analizi yöntemi, belirli bir konuda ya da alanda birbirinden bağımsız olarak yapılan nitel ve nicel çalışmaların derinlemesine incelenip düzenlenmesi anlamına gelir. Böylece o konu ya da alandaki genel eğilimler belirlenmektedir. Bu yöntemde elde edilen sonuçların, hedeflenen konulara yönelik olarak gelecekte planlanan çalışmalara yön göstermesi beklenmektedir" (Ültay, Akyurt ve diğerleri, 2021: 189).

Büyüköztürk vd. (2020: 259) ise içerik analizi yöntemini belirli kurallara bağlı olan kodlamalarla bir metnin içeriğindeki sözcüklerin daha küçük kategorilere ayrılarak özetlenmesinden oluşan sistematik ve tekrarlanabilir bir teknik olarak tanımlamaktadır.

Seçilen 15 Ordu türküsü, Finale 2020 nota yazım programı kullanılarak GSL Çalgı Eğitimi Keman Öğretim Programı kazanımlarına uygun yay, teknik, nüans ve parmak numaralarıyla yeniden düzenlenmiştir.

Tablo 1. 9. Sınıf Keman Dersi Öğretim Programı Ünite ve Süreleri (MEB, GSL Çalgı Eğitimi Keman Dersi Öğretim Programı, 2016)

Üniteler	Kazanım Sayıları	Süre/ Ders Saati	Oranı
Keman Çalmanın Temel Unsurları	18	4	11
Keman Çalmada Konumlar	2	4	11
Keman Çalmada Temel Yay Teknikleri	3	4	11
Tonal-Makamsal Dizi, Etüt ve Eserler	36	18	50
Birinci Konumda Uygulama Dağarcığı	2	6	17
TOPLAM	**61**	**36**	**100**

Tablo 2. 10. Sınıf Keman Dersi Öğretim Programı Ünite ve Süreleri(MEB, GSL Çalgı Eğitimi Keman Dersi Öğretim Programı, 2016))

Üniteler	Kazanım Sayıları	Süre/Ders Saati	Oranı
Keman Çalmanın Temel Unsurları	8	4	11
Keman Çalmada Konumlar	6	4	11
Tonal-Makamsal Dizi, Etüt ve Eserler	12	16	44
Keman Çalmada Temel Yay Teknikleri	4	4	11
Keman Müziğinde Dönemler	3	2	6

I.ve II. Konumda Uygulama Dağarcığı	2	6	17
TOPLAM	**35**	**36**	**100**

Tablo 3. 11. Sınıf Keman Dersi Öğretim Programı Ünite ve Süreleri (MEB, GSL Çalgı Eğitimi Keman Dersi Öğretim Programı, 2016)

Üniteler	**Kazanım Sayıları**	**Süre/Ders Saati**	**Oranı**
Keman Çalmada Konumlar	6	5	7
Tonal-Makamsal Dizi, Etüt ve Eserler	15	45	62
Keman Çalmada Süsleme Teknikleri	2	6	8
Keman Müziğinde Dönemler	6	4	6
I.ve III. Konumda Uygulama Dağarcığı	2	12	17
TOPLAM	**31**	**72**	**100**

Tablo 4. 12. Sınıf Keman Dersi Öğretim Programı Ünite ve Süreleri (MEB, GSL Çalgı Eğitimi Keman Dersi Öğretim Programı, 2016)

Üniteler	**Kazanım Sayıları**	**Süre/Ders Saati**	**Oranı**
Keman Çalmada Konumlar	6	5	7
Tonal-Makamsal Dizi, Etüt ve Eserler	12	45	62
Keman Çalmada Yay Teknikleri	3	6	8
Keman Müziğinde Dönemler	3	4	6
I.ve IV. Konumda Uygulama Dağarcığı	2	12	17
TOPLAM	**26**	**72**	**100**

BULGULAR

Bu bölümde, GSL Çalgı Eğitimi Keman Dersi Öğretim Programı 9,10,11 ve 12. sınıflarında kazandırılması hedeflenen becerilere yönelik Ordu iline ait 15 türkünün belirlenen teknikler doğrultusunda analizleri yapılmış ve tablolar eşliğinde yorumları gerçekleştirilmiştir.

Ordu türkülerinin betimsel özelliklerine yönelik elde edilen bulgular

Araştırmanın bu bölümünde, Ordu iline ait 15 türkünün makam, usul, karar sesi ve ses genişliği özellikleri tablolarda işlenmiş, analiz ve yorumlarla detaylı olarak ele alınmıştır.

Tablo 5. Ordu İli Türkülerinin Makam Tablosu

Türküler	**Makam**
Al Tavandan Belleri	Hicaz
Bahçeye gel bahçeye	Hicaz
Çambaşına Çıktım	Hüseyni
Çıktım Fındık Dalına	Hicaz
Evlerinin Önü Limon Portakal	Hüseyni
Gine Yeşerdi Fındık Dalları	Segâh
Kemençemin Telleri	Hüseyni
Kırmızılım	Segâh
Köprüyü Dolanma	Karcığar
Ocağa Koydum Kazan	Hüseyni
Ordunun Dereleri	Hüseyni
Ordunun Sokakları	Hüzzam
Oy Kemençe Kemençe	Segâh
Ünye'den Çıkdımda Başım Selamet	Hicaz
Yüce Dağ Başında Bir Ulu Çınar	Hicaz

Tablo 5'de Ordu iline türkülerin makamsal analizi detaylı olarak incelenmiş bu türkülerin 5'inin Hüseyni, 5'inin Hicaz, 1'inin Karcığar, 3'ünün Segâh ve 1'nin Hüzzam makamında olduğu tespit edilmiştir. Belirlenen türküler arasında en çok Hüseyni ve Hicaz makamlarının yer aldığı görülmektedir.

Tablo 6. Ordu İli Türkülerinin Usul Tablosu

Türküler	**Makam**
Al Tavandan Belleri	9/8
Bahçeye gel bahçeye	4/4
Çambaşına Çıktım	4/4
Çıktım Fındık Dalına	9/8
Evlerinin Önü Limon Portakal	9/8
Gine Yeşerdi Fındık Dalları	4/4
Kemençemin Telleri	9/8
Kırmızılım	9/8
Köprüyü Dolanma	9/8
Ocağa Koydum Kazan	2/4
Ordunun Dereleri	4/4
Ordunun Sokakları	9/8
Oy Kemençe Kemençe	4/4
Ünye'den Çıkdımda Başım Selamet	12/8+9/8
Yüce Dağ Başında Bir Ulu Çınar	4/4

Araştırmada yer alan Tablo 6'da Ordu iline ait türkülerin usulleri bakımından incelendiğinde ise 8'inin 9/8 zamanlı, 6'sının 4/4 zamanlı ve 1'inin ise 2/4 zamanlı usullerle bestelendiği tespit edilmiştir. Belirlenen türküler arasında en çok 9 zamanlı ve 4 zamanlı usullerin kullanıldığı görülmektedir.

Tablo 7. Ordu İli Türkülerinin Karar Seslerine İlişkin Tablo

Türküler	**Karar Sesi**
Al Tavandan Belleri	La
Bahçeye gel bahçeye	La
Çambaşına Çıktım	La
Çıktım Fındık Dalına	La
Evlerinin Önü Limon Portakal	La
Gine Yeşerdi Fındık Dalları	Si
Kemençemin Telleri	La
Kırmızılım	Si
Köprüyü Dolanma	La
Ocağa Koydum Kazan	La
Ordunun Dereleri	La
Ordunun Sokakları	Si
Oy Kemençe Kemençe	Si
Ünye'den Çıkdımda Başım Selamet	La
Yüce Dağ Başında Bir Ulu Çınar	La

Tablo 7'de Ordu türkülerinin karar sesleri incelenmiş; 11'inin "la", 4'ünün ise "si" kararında olduğu tespit edilmiştir. Dolayısıyla Ordu iline ait türkülerin çoğunlukla "la" kararda icra edildiği görülmektedir.

Tablo 8. Ordu İli Türkülerinin Ses Genişlikleri Tablosu

Türküler	**Karar Sesi**
Al Tavandan Belleri	8'li
Bahçeye gel bahçeye	6'lı
Çambaşına Çıktım	8'li
Çıktım Fındık Dalına	7'li
Evlerinin Önü Limon Portakal	8'li
Gine Yeşerdi Fındık Dalları	6'lı
Kemençemin Telleri	7'li
Kırmızılım	6'lı
Köprüyü Dolanma	6'lı
Ocağa Koydum Kazan	9'lu
Ordunun Dereleri	7'li
Ordunun Sokakları	6'lı
Oy Kemençe Kemençe	8'li
Ünye'den Çıkdımda Başım Selamet	7'li
Yüce Dağ Başında Bir Ulu Çınar	8'li

Tablo 8'de Ordu türkülerinin ses aralıkları incelenmiş 5'inin 8'li, 4'ünün 7'li, 5'inin 6'lı ve 1'inin ise 9'lu ses genişliğinde olduğu tespit edilmiştir. Dolayısıyla Ordu iline ait türkülerin çoğunlukla 8'li ses aralığında icra edildiği görülmektedir.

Ordu türkülerinin keman teknikleri açısından incelenmesi ve gsl çalgı eğitimi keman dersi öğretim programının kazanımlarına yönelik elde edilen bulgular

Araştırmanın bu bölümünde ise, GSL Çalgı Eğitimi Keman Dersi Öğretim Programında yer alan kazanımlara repertuvar oluşturması bakımından Ordu iline ait 15 türkü kullanılması hedeflenen sağ ve sol el teknikleri ve bunlara ilişkin içerikler yer almaktadır. Yapılan içerik analizine göre; sağ el yay ve sol el teknikleri temaları, bu teknikleri içeren ve öğretim programında yer alan kazanımlar ise kategorileri ifade etmektedir. Araştırmada kapsamında türkülerde yer alan kazanımların örneklendirilmesi açısından yeterli olacağı düşüncesiyle tek sayfadan uzun nota örneklerinin sadece ilk sayfalarına yer verilmiştir.

Bu bağlamda çalışma kapsamında ele alınan "Çambaşına Çıkdım (Gelin Havası)" türküsü aşağıda Şekil 1'de verilmiş. GSL Çalgı Eğitimi Keman Dersi Öğretim Programına yönelik içerdiği kazanımlar incelenmiştir.

Şekil 1. Çambaşına Çıkdım (Gelin Havası)



"Çambaşına Çıkdım (Gelin Havası)" türküsünün GSL Keman Dersi Öğretim Programı'nın 9. Sınıf kazanımlarından; Hüseyni makamında etüt ve eser seslendirebilme, 1. Pozisyonda etüt eser çalma, tonal ve makamsal dağarcık oluşturma, legato ve detaşe yay tekniği çalabilme kazanımlarını kapsadığı söylenebilir.

Aşağıda Şekil 2'de verilen "Ocağa Koydum Kazan" türküsünün GSL Çalgı Eğitimi Keman Dersi Öğretim Programına yönelik içerdiği kazanımlar incelenmiştir.

Şekil 2. Ocağa Koydum Kazan



"Ocağa Koydum Kazan" türküsünün GSL Keman Dersi Öğretim Programı'nda 9.sınıf kazanımlarından; legato ve detaşe yay tekniğine uygun çalma, 1. pozisyonda çalma, hüseyni makamında etüt ve eser seslendirebilme, kazanımlarını kapsadığı görülmektedir.

Şekil 3. Kemençemin Telleri



Çalışma kapsamında ele alınan "Kemençemin Telleri" türküsü yukarıda Şekil 3'te verilmiştir. Bu türkünün GSL Çalgı Eğitimi Keman Dersi Öğretim Programına yönelik içerdiği kazanımlar incelenmiştir "Kemençemin Telleri" türküsünün GSL Keman Dersi Öğretim Programına göre 9. Sınıf kazanımlarından; Hüseyni makamında etüt ve eser seslendirebilme, 1.pozisyonda çalma, legato ve detaşe yay tekniklerine uygun çalma, tonal ve makamsal dağarcık oluşturma, 10. sınıf kazanımlarından; gürlük terimlerinin özelliklerine uygun olarak çalma, 11. Sınıf kazanımlarından ise; süsleme tekniklerinden trill ve mordan teknikleri çalma kazanımları ile örtüştüğü anlaşılmaktadır.

Şekil 4. Ordunun Dereleri



Araştırma kapsamında incelenen "Ordunun Dereleri" türküsü yukarıda Şekil 4'te verilmiş, GSL Çalgı Eğitimi Keman Dersi Öğretim Programına yönelik içerdiği kazanımlar incelenmiştir "Ordunun Dereleri" türküsünün GSL Keman Dersi Öğretim Programı'nda 9.sınıf kazanımlarından; legato ve detaşe yay tekniğine uygun çalma, 1.pozisyonda çalma, Hüseyni makamında etüt ve eser seslendirebilme, tonal makamsal dağarcık oluşturma, 10.sınıf kazanımlarından; gürlük terimleri özelliklerine göre çalma, I ve II. Pozisyonda kalıcı ve geçişli olarak makamsal eser seslendirme kazanımlarını kapsadığı anlaşılmaktadır.

Şekil 5. Evlerinin Önü Limon Portakal



Yukarıda Şekil 5'te gösterilen "Evlerinin Önü Limon Portakal" türküsünün GSL Keman Dersi Öğretim Programında 9. Sınıf kazanımlarından; Hüseyni makamında etüt ve eser seslendirebilme, 1. Pozisyonda etüt eser çalma, tonal ve makamsal dağarcık oluşturma, legato

ve detaşe yay tekniği çalabilme, 10. Sınıf kazanımlarından ise gürlük terimlerine ve özelliklerine uygun çalma, I ve II. Pozisyonda kalıcı ve geçişli olarak makamsal eser seslendirme kazanımlarını kapsamaktadır.

Şekil 6. Al Tavandan Belleri



Yukarıda Şekil 6'da verilen "Al Tavandan Belleri" türküsünün GSL Keman Dersi Öğretim Programında 9. Sınıf kazanımlarından; 1.pozisyonda çalma, legato ve detaşe yay tekniklerine uygun çalma, tonal ve makamsal dağarcık oluşturma, 10. sınıf kazanımlarından; I ve II. Konumda kalıcı ve geçişli şekilde makamsal eser seslendirebilme, gürlük terimlerinin özelliklerine uygun olarak çalma, çift ses nota biçimini uygulayabilme, martele yay tekniğini çalabilme, 11. Sınıf kazanımlarından; Hicâz makamında eser seslendirebilme, I. ve III. Konumlarda kalıcı ve geçişli eser seslendirme ve süsleme tekniklerinden mordan tekniğini çalma kazanımlarını içermektedir.

Şekil 7. Yüce Dağ Başında Bir Ulu Çınar



Şekil 7'de sunulmuş "Yüce Dağ Başında Bir Ulu Çınar" türküsünün GSL Keman Dersi Öğretim Programı'nda 9. Sınıf kazanımlarından; I. Konumda çalma, legato ve detaşe yay tekniklerine uygun çalma, 10. sınıf kazanımlarından; I ve II. Konumda kalıcı ve geçişli şekilde makamsal eser seslendirebilme, gürlük terimlerinin özelliklerine uygun olarak çalma, 11. Sınıf kazanımlarından ise; Hicâz makamında etüt ve eser seslendirebilme, I. ve III. Konumlarda kalıcı ve geçişli olarak makamsal eser seslendirebilme, süslemeli çalma biçimlerinden mordan ve trill tekniğine uygun çalma kazanımlarını kapsadığı anlaşılmaktadır.

Şekil 8. Bahçeye Gel Bahçeye



Şekil 8'de verilen "Bahçeye Gel Bahçeye" türküsünün GSL Keman Dersi Öğretim Programında 9. Sınıf kazanımlarından; Legato ve Detaşe yay tekniklerine uygun çalma, I. Konumda çalma, 10. Sınıf kazanımlarından; gürlük terimlerine ve özelliklerine uygun çalma, I ve II. Konumlarda kalıcı ve geçişli olarak çalma, 11. Sınıf kazanımlarından ise; I ve III. Konumlarda kalıcı ve geçişli eser seslendirebilme, Hicâz makamında etüt ve eser seslendirebilme, trill mordan gibi süsleme tekniklerini çalma kazanımlarını içermektedir.

Şekil 9. Çıktım Fındık Dalına



Yukarıda Şekil 9' da verilen "Çıktım Fındık Dalına" türküsünün GSL Keman Dersi Öğretim Programında 9.sınıf kazanımlarından ; yayın teller üzerinde kullanımı olan 'alt yarı üst yarı ve bütün yay' yay şekillerini çalabilme, Legato ve Detaşe çalma, makamsal dağarcık

oluşturmayı, 10.sınıf kazanımlarından; çift sesli çalma, gürlük terimlerine ve özelliklerine uygun çalma, I. ve II. Konum da çalma, temel yay tekniklerinden martele (Isırtmalı) ve staccato (Kısa ve kesik) çalmayı, 11. Sınıf kazanımlarından ise; I. ve III. Konumlarda kalıcı ve geçişli eser çalma, Hicâz makamında eser seslendirebilme, süslemeli çalma biçimlerinden çarpma, mordan ve trill tekniklerinin özelliklerine uygun çalmayı kapsadığı anlaşılmaktadır.

Şekil 10. Köprüyü Dolanma (Gelin Ağlatma Havası)



Yukarıda Şekil 10'da verilmiş olan "Köprüyü Dolanma" türküsünün GSL Keman Dersi Öğretim Programında 9.sınıf kazanımlarından; Legato ve Detaşe çalma, makamsal dağarcık oluşturma, 10.sınıf kazanımlarından; I. ve II. Konumlarda kalıcı ve geçişli çalabilme, gürlük terimlerinin özelliklerine göre çalabilme, temel yay tekniklerinden staccato (kısa ve kesik) çalabilme, 11.sınıf kazanımlarından ise; I. ve III. Konumlarda kalıcı ve geçişli çalabilme, Karcığar makamında türkü seslendirebilme, süslemeli çalma biçimlerinden çarpma ve mordan tekniklerini eser içerisinde uygulayabilmeyi kapsamaktadır.

Şekil 11. Ünye'den Çıkdımda Başım Selamet



Şekil 11'de verilmiş olan "Ünye'den Çıkdımda Başım Selamet" türküsünün GSL Keman Dersi Öğretim Programında 9. Sınıf kazanımlarından; Legato ve Detaşe çalma, I. Konumda kalıcı ve geçişli çalma, 11. Sınıf kazanımlarından ise; I. ve III. konumlarda kalıcı ve geçişli çalma, Hicaz makamında türkü seslendirebilme ve son olarak süslemeli çalma biçimlerimden alttan-üstten mordan tekniğini uygulayabilmeyi kapsadığı anlaşılmaktadır.

,

Şekil 12. Gine Yeşerdi Fındık Dalları



Yukarıda Şekil 12'de verilmiş olan "Gine Yeşerdi Fındık Dalları" türküsünün GSL Keman Dersi Öğretim Programı'nda tüm sınıfların kazanımlarını kapsamaktadır. 9. Sınıf kazanımlarından; Legato çalma, I. Konumda çalma, 10. Sınıf kazanımlarından; gürlük terimlerinin özelliklerine göre çalma (ff, mf), Crescendo ve decrescendo terimlerinin özelliklerine uygun çalma, I ve II. konumlarda kalıcı ve geçişli olarak çalma, 11. Sınıf kazanımlarından; III. konumda kalıcı ve geçişli olarak çalma, süslemeli çalma biçimlerinden mordan tekniğinin özelliğine uygun çalma, ve son olarak 12. Sınıf kazanımlarından ise; I ve IV. Konumlarda kalıcı ve geçişli olarak çalma, temel yay tekniklerinden spiccato tekniğine uygun çalma ve Segâh makamında türkü seslendirebilmeyi içermektedir.

Şekil 13. Ordunun Sokakları



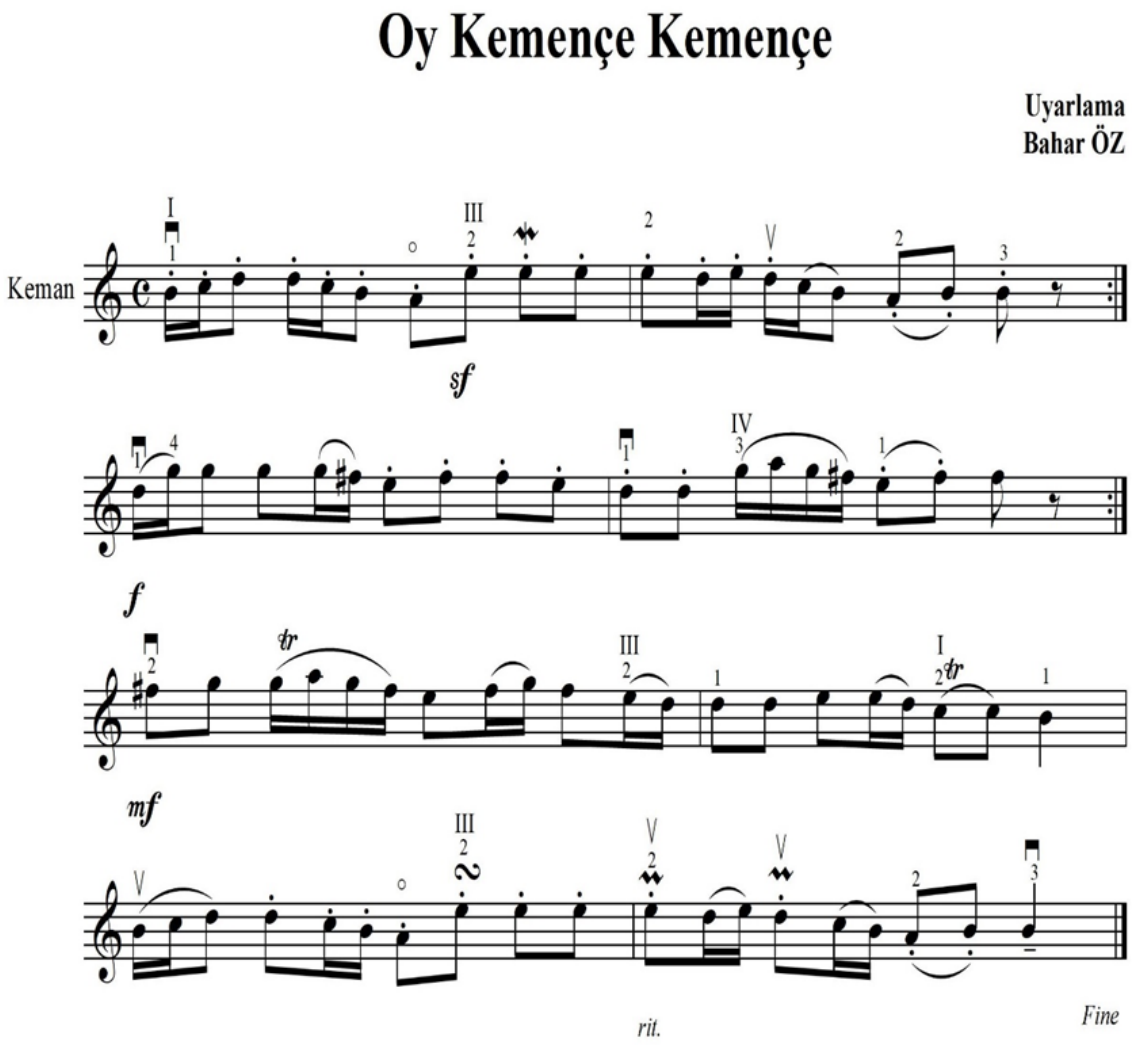
Yukarıda Şekil 13'te örneklendirilen "Ordunun Sokakları" türküsünün GSL Keman Dersi Öğretim Programında 9.sınıf kazanımlarından; Legato ve Detaşe çalabilme, 10. Sınıf kazanımlarından; çift ses nota biçimini uygulayabilme, gürlük terimlerine ve özelliklerine uygun çalma, 12.sınıf kazanımlarından ise; I. ve IV konumlarda kalıcı ve geçişli olarak çalabilme, makamsal dağar oluşturma, Hüzzam makamında türkü seslendirebilme ve spiccato yay tekniğine uygun çalma kazanımlarını kapsamaktadır. Söz konusu türkü her ne kadar Hüzzam makamında olsa da zaman içerisinde Segâh makamı dizisinde icra edildiği görülmektedir. Bu sebeple 12. sınıf programında yer alan Hüzzam makamı öğretimi esnasında bu bilginin öğrenciye verilmesi uygun olacaktır.

Şekil 14. Kırmızılım



Şekil 14'te verilmiş olan "Kırmızılım" türküsünün GSL Keman Dersi Öğretim Programında 9.sınıf kazanımlarından; Legato ve Detaşe yay tekniklerini çalma, 10. Sınıf kazanımlarımdan; gürlük terimlerinin özelliklerinin göre çalma ve I ve II. Konumlarda kalıcı ve geçişli olarak çalma, 12. Sınıf kazanımlarından ise; I ve IV. Konumlarda kalıcı ve geçişli olarak çalma, temel yay tekniklerinden spiccato yay tekniğine uygun çalma ve Segâh makamında türkü seslendirebilme kazanımlarının bulunduğu görülmektedir.

Şekil 15. Oy Kemençe Kemençe



Yukarıda Şekil 15'te örneklendirilen "Oy Kemençe Kemençe" türküsünün GSL Keman Dersi Öğretim Programına göre tüm sınıfların kazanımlarını kapsamaktadır. Buna göre; 9. Sınıf kazanımlarımdan; Legato ve Detaşe yay tekniklerine göre çalma, 10. Sınıf kazanımlarından; gürlük terimlerinin özelliklerine uygun çalma (ff, mf, sf), temel yay tekniklerinden olan martele (ısırtmalı) tekniğine göre çalma, 11. Sınıf kazanımlarından; I. ve III. konumlarda kalıcı ve geçişli olarak çalma, süslemeli çalma biçimlerinden mordan, grupetto ve trill tekniklerinin özelliklerine uygun biçimde çalma, 12. Sınıf kazanımlarından ise; I. ve IV. Konumlarda kalıcı ve geçişli olarak çalma, Segâh makamında türkü seslendirebilme, yine temel yay tekniklerinden olan spiccato çalma tekniğine uygun biçimde çalma kazanımlarını içermektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

- TRT repertuvarında bulunan Ordu iline ait türkülerden GSL Çalgı Eğitimi Keman Dersi Öğretim kazanımlarına yönelik seçilen 15 türkü makamları bakımından çoğunlukla Hüseyni ve Hicaz makamlarındadır.
- Usulleri yönünden en fazla 9 zamanlı (9/8'lik) ölçü birimlerindedir.
- Bu türkülerin karar perdelerine bakıldığında çoğunun 'la' karar olduğu görülmektedir.

- Araştırmada yer alan Ordu türküleri ses genişlikleri yönünden incelendiğinde 6'lı ve 8'li aralıklar arası değişkenlik gösterdiği anlaşılmaktadır.
- Araştırmanın ikinci alt probleminden elde edilen bulgulara göre ise:
- Araştırmada uyarlanan Ordu türkülerinin sınıf düzeylerine göre; GSL Çalgı Eğitimi Keman Dersi Öğretim Programı 9. Sınıf, 10. Sınıf, 11. Sınıf ve 12. Sınıf kazanımlarıyla uygun olduğu tespit edilmiştir.
- Çalışmada ele alınan Ordu türkülerinin GSL Çalgı Eğitimi Keman Dersi Öğretim Programı 10. Sınıf makamsal dizi, etüt, eser (Nihavent, Muhayyerkürdi) kazanımlarına uygun olmadığı sonucuna varılmıştır.
- Ele alınan türkülerin tümü 9. Sınıf kazanımlarından sağ el yay tekniklerinden Detaşe ve Legato kapsadığı görülmektedir.
- Araştırmada uyarlanan türküler I., II., III. ve IV. konumlar arası kalıcı ve geçişli olarak seslendirilmeye uygundur.
- Hüseyni, Hicaz, Karcığar, Segâh ve Hüzzam makamlarında eser seslendirme yönünden Ordu türkülerinin 9., 10., 11. ve 12. Sınıfların kazanımlarına uygun olduğu tespit edilmiştir.
- Bu hususla Ordu türkülerinin GSL Çalgı eğitimi Keman dersi Öğretim Programının kazanımlarından Legato çalma, Detaşe çalma, I., II., III. ve IV. Konumlarda çalma ve makamsal eser seslendirme ünitelerine yönelik dağarcık teşkil edebileceği düşünülmektedir.

Öneriler

- Ordu Yöresi türkülerinin GSL Çalgı Eğitimi (Keman) dersinde Öğretim Programının kazanımlarına (hedef ve davranışlara) uygun olarak kullanılması önerilmektedir.
- Ordu Yöresine ait diğer incelenmemiş olan türküler, yapılan bundan sonraki çalışmalar vasıtasıyla çalgı eğitiminde kullanılabilir.
- Özellikle Halk ezgilerinin çalgı eğitiminde kullanılması ve buna yönelik uyarlama çalışmalarının çoğalması, derslerin öğrenciler için daha ilgi çekici hale gelmesine, kültürün bir parçası olan türkülerin nesiller boyu aktarımına katkı sağlayabilir.
- Bu araştırmadan yararlanılarak Ordu türküleri kemanda duo, trio gruplarına uyarlanarak çok sesli seslendirilebilir.
- Türkülere uygun piyano ve orkestra eşlikleri yazılabilir.
- Bu çalışmadan hareketle farklı yörelere ait türkülerin müzikal özellikleri incelenip, keman ya da farklı bir çalgılara uyarlanarak seslendirilebilir ve bu sayede çalgı eğitimine kazandırılabilir.

KAYNAKÇA

Akpınar, M. (2002). Türk Halk Müziğinin Keman ile Seslendirilmesi Üzerine Bir Araştırma. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (8), 47-55.

Alpagut, U., Uçan, A. (2015). *Türk Halk Ezgilerinin Keman Eğitimi Yoluyla Müzik Öğretmenliği Ses Eğitimine Yansıması*. İstanbul: Gece Kitaplığı, 1. Basım.

Ayan, E. (2021). *Tarihi ve Kültürel Boyutlarıyla Ordu.* S. Gülten, T.Özcan, K.Yavuz). Ankara: Fenomen Yayıncılık, 1. Basım.

Baştürk, S., & Taştepe, M. (2013). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri.* S. Baştürk (Ed.), Ankara: Vize Yayıncılık.

Büyüköztürk, Ş., Kılıç, Çakmak, E., Akgün, Ö., Karadeniz, Ş., Demirel, F. (2020). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık, 28. Baskı.

Can, T., & Turhan, S. (2013). Ordu Türküleri. Ordu: Ordu Belediyesi Kültür Yayınları.

Çebi, S. (2013). *Ordu Türküleri.* T. Can, S. Turhan (Ed.), Ordu: Ordu Belediyesi Kültür Yayınları.

Karahasanoğlu, S., & Yavuz, E. D. (2015). *Müzikte Araştırma Yöntemleri*. İstanbul: İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Yayınları.

Milli Eğitim Bakanlığı Orta Öğretim Genel Müdürlüğü. (2016). *Güzel Sanatlar Lisesi Çalgı Eğitimi Keman Dersi Öğretim Programı 9,10,11,12. Sınıflar*. Ankara: Devlet Kitapları Müdürlüğü.

Oy, H. (2021). *Eskiçağ'da Ordu ve Yöresi.* S.Gülten, T.Özcan., K. Yavuz (Ed.) Ankara: Fenomen Yayıncılık.

Türkmen, E. F. (2021). *Müzik Eğitiminde Öğretim Yöntemleri*. 9.Baskı. Ankara: Pegem Akademi

Uçan, A. (2018). *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar- İlkeler- Yaklaşımlar ve Türkiye'deki Durum.* Ankara: Arkadaş Yayınevi, Genişletilmiş 4. Baskı.

Ültay, E., Akyurt, H., & Ültay, N. (2021). Sosyal Bilimlerde Betimsel İçerik Analizi. *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, (10), 188-201.

Yener, A. S. (2015). Ordu İli Altınordu İlçesi Şehir Müzik Kültürü. Ordu Üniversitesi Açık Arşiv Sistemi 1-9.

https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/ordu/kulturatlasi/ordu-turkulerinde-gorulen-makamsal-ve-ritimsel-ozellikler [Erişim Tarihi: 07.11.2021]

http://www.ordu.gov.tr/ordunun-tarihcesi [Erişim Tarihi: 14.03.2023]

Farklı Öğrenen, Görme Engelli Bireylerin Müzik Eğitimi Sürecinde Yaşanan Sorunlar ve Bu Sorunlara İlişkin Çözüm Önerileri

In the Music Education Process of Visually Impaired Individuals Who Learn Differently Problems Encountered and Solution Suggestions for These Problems

Batuhan Kil

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Ozaybatu@hotmail.com

Emel Funda Türkmen

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

efturkmen@comu.edu.tr

Özet

Ülkemizde müzik eğitimi süresince Braille alfabesinin öğretiminde eğitimcilerin, kurum ve kuruluşların yetersizliği ve farklı öğrenen bireylere karşı oluşan önyargılar bulunmaktadır. Bu önyargı ve yetersizlikler, görme engelli ve farklı öğrenen bireylerin müzik eğitimi sürecini zorlaştırmaktadır. Bu zorluklar karşısında öğrenme tarzları ve ihtiyaçlarına yönelik çözümler gerekmektedir. Bu bireylere, müzik eğitimi sürecinde, özel eğitim materyalleri ve yöntemlerinin kullanılması, dokunsal ve işitsel öğrenmeyi destekleyen bir ortam sağlanması ve öğretim yöntem ve yaklaşımlarının bireysel ihtiyaçlara uygun şekilde uyarlanması gerekmektedir. Bu öneriler, öğrenme güçlüğünün aşılmasını, etkili bir müzik eğitimi sürecinin sağlanmasını mümkün kılacağı düşünülmektedir. Bunun yanı sıra öğrenciye yönelik eğitim sürecini kolaylaştırıcı öneriler getirmesi açısından da büyük önem taşımaktadır. Farklı öğrenen ve görme engelli bireylerin eğitimlerini destekleyecek, alana ve literatüre katkı sağlayacak çalışmaların yapılması beklenmektedir. Bu çalışmada, tarama modeli ve literatür incelemesi kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Görme Engelli Bireyler, Farklı Öğrenenler, Müzik Eğitimi

Abstract

In our country, there are inadequacies of educators, institutions and organizations in teaching the Braile alphabet during music education, and prejudices against individuals who learn differently. These prejudices and inadequacies make the music education process of visually impaired and differently learning individuals difficult. In the face of these challenges, solutions addressing learning styles and needs are required. These individuals need to use special educational materials and methods during the music education process, provide an environment that supports tactile and auditory learning, and adapt teaching methods and approaches to suit individual needs. It is thought that these suggestions will make it possible to overcome learning difficulties and provide an effective music education process. In addition, it is of great importance in terms of providing suggestions that facilitate the education process for the student. It is expected that studies will support the education of differently-abled and visually impaired individuals and contribute to the field and literature. In this study, screening model and literature review were used.

Keywords: *Visually Impaired Individuals, Different Learners, Music Education*

GİRİŞ

Tarihsel süreç içerisinde toplumların genel insan özellikleri dışına çıkan her durumu engel ve farklılık olarak nitelendirip ayrıştırdığı bilinmektedir. “Bireyin fiziksel işlevlerindeki

bozukluk ve bunların hareket yeteneğinde yarattığı eksiklik ve güçlük, onu toplumun diğer bireylerinden farklı kılar. Bu farklılık engellilerin yaşadığı ayrımcılığın da asıl nedenidir" (Karataş, 2002).

"Engellilik bir sosyal dışlanma unsurudur. Engelliler için sosyal ilişkilerden, kültürel ve toplumsal faaliyetlerden, temel hizmetlere erişimden, yakın çevreden ve iktisadi sahadan engellenmek ikinci bir engel durumu olarak görülmektedir" (Genç ve Çat, 2013).

Bireyselci yaklaşımlar, ilk olarak "özürlülük problemini" bireysel zemine oturtmuşlar, ikinci olarak ise bu "problem "in sebebini bir fonksiyon sınırlılığı ya da psikolojik bir kayıpta görmüşlerdir. Özürlülüğe sosyal boyut eklenmek suretiyle oluşturulmuş yeni bakış açısı ise özürlülük tanımının merkezine kişinin kendi fiziksel veya ruhsal yetersizliğinden kaynaklı sınırlanmışlığını değil, özürlülüğü çevreleyen toplumsal koşulları bütüncül biçimde yerleştirmiştir. Buna göre, özürlülük kişinin yetersizliği sonucu oluşmuş bir durum değil, özürlü kişilerin toplumsal yaşama katılımını kısıtlayan ve üretilmiş bütün sosyal, kültürel, ekonomik ve çevresel engellerden kaynaklanan bir kısıtlanmışlık halidir (Oliver, 1996'dan aktaran: Erdugan, 2010). Burada özellikle engellilik kavramı açısından vurgulanan, bireyleri toplumsal açıdan sınırlandıran her şeyi kapsamakta olduğudur.

Daha hümanist yaklaşımlar bu farklılıkları bir engel olmanın ötesinde her insanın aşması gereken sorunlardan biraz daha fazlası olarak görürken, Karataş (2002) engelliliğin her zaman her yerde geçerli ölçülerle tanımını yapmanın zorluğuna dikkati çekmekte, bu yüzden alanyazında (literatürde) çok değişik tanımları bulunduğunu dile getirmektedir. Toplumsal yapı içerisinde her birey kendi ihtiyaçlarını kendisi karşılayamamaktadır ve bu da insanın birbirine ihtiyaç duyan bireylerden oluşan toplumsal bir varlık olmasına yol açmaktadır. Bu açıdan düşünüldüğünde her birey diğerlerine muhtaçtır ve pek çok açıdan da engelleri olan varlıktır. Engelli olarak tanımlanan bireyler ise temel ihtiyaçları hususunda engelleri olan bireylerdir ve bu oldukça geniş bir kapsama sahip olabilir. Ayrıca her birey kendi ihtiyaçlarını karşılayabilme konusunda her zaman engelli olmaya adaydır. Engellerin kaldırılması ise rehabilitasyon, tedavi ve terapi gibi geniş bir çerçeveden bakılması gereken bir durumdur.

Burada eğitim devreye girmekte ve özellikle farklı öğrenenler arasında nitelendirilebilen otizm gibi durumlarda bireylerin kendi kendilerine yeterliklerinin sağlanması noktasında bireylerin çeşitli yönlerinin geliştirilmesine destek olmaktadır. Elbette her farklı öğrenen farklı ihtiyaç ve farklı koşullara sahiptir.

Kaya (2021) "Birleşmiş Milletler Evrensel İnsan Hakları Beyannamesi`nin 26. Maddesi 'Herkes eğitim hakkına sahiptir' diyerek, engelli bireylerin de eğitim hakkına vurgu yapmaktadır". Çünkü eğitim ile birçok engel ile baş etmek mümkün olabilmektedir. Hatta müzik eğitimi gibi bazı alanlar bireylerin engellerinin rehabilite edilmesine de katkıda bulunurken bazılarında bir mesleki alan olarak yaşamlarına katkıda bulunmaktadır.

Otizm spektrum bozukluğu, günümüzde zihinsel yetersizlikten sonra en sık rastlanan nörogelişimsel yetersizlik olarak ifade edilmektedir. Ayrıca otistik çocukların aşırı seçicilik özelliği olduğu ve aldığı bilginin yalnızca bir boyutuna dikkat edebildiği, bütünü görme becerisindeki yetersizlik nedeniyle bilgiyi genellemede ve farklı durum ve ortamlarda kullanmada sorun yaşayabildiği aktarılmıştır (Pektaş, 2016). Bu durum farklı yaklaşım ve yöntemlerin kullanılmasını gerektirmekte, her durum için farklı uygulamalar yapmayı zorunlu hale getirmektedir. Bunlar arasında müziğin önemli bir yeri vardır ve müzik çeşitli uygulamaları yapmada bir yardımcı araç olduğunda daha arzu edilir sonuçlar alınabilmektedir.

Müziğin her insanın yaşamında önemli bir yeri vardır. Müziğin çeşitli işlevleri arasında eğitsel, psikolojik, sosyolojik işlevleri özellikle farklı öğrenenler ve çeşitli engel grupları için çok daha büyük öneme sahiptir. Çolapkulu (2017) "müziğin beyni yeniden şekillendirebilir"

yönündeki iddialı ifadesi beyinde kimyasal tepkimelere yol açmasından, düşünce yapılanmasına olumlu katkılar sağlamasından kaynaklanmaktadır. Genel olarak bütün araştırmaların çıkış noktasının özel gereksinimli çocukların müziğe karşı olan aşırı ilgileri olduğunu dile getirmektedir. Bu aşırı ilginin bazı çocuklarda yüksek müzikal algıyı da beraberinde getirdiğinden söz eder. Müzik çocukların öğrenme ve gelişim alanlarında sosyal, bilişsel, psikolojik gelişimlerine katkıda bulunmaktadır. Bu da müziği bir öğrenme aracı ve öğrenme alanı olarak önemli bir konuma getirmektedir. Müzik dinlemek, duymak ve şarkı söylemek konuşma ve dil algılarının gelişmesinde katkılar sağlarken, çalgı çalmak gibi aktiviteler de konsantrasyonlarının geliştirilmesinde eşsiz fırsatlar sağlamaktadır (Quinn,2017).

Müziğin, sadece otizmli bireylerde değil özel gereksinimli çocukların büyük çoğunluğunda ilgi ile karşılanması, insan ruhunu etkilemesindendir. Görme engelli bireyler de seslere karşı aşırı hassasiyet gösteren ve çevrelerini sesler yoluyla algılayan özel bir grup olarak karşımıza çıkmaktadır.

Görme Engelli bireylerin müzik eğitiminde karşılaşılan sorunların ana kaynağı, eğitimin başlangıcı olan ilköğretimde müziğe yatkın Görme Engelli bireylere yetenek taraması yapılmaması ve kabartma nota eğitiminin yüzeysel verilmesidir. Türkiye'de toplam On Altı adet Görme Engellilere eğitim veren kurum vardır. Bunlar Adana, Ankara (2) Çanakkale, Denizli, Erzurum, Gaziantep, İstanbul (2) İzmir, Kayseri. Kahramanmaraş, Konya, Niğde, Tokat Diyarbakır illerinde bulunmaktadır. Braille alfabesini (Kabartma Alfabe) öğrendikten sonra, müziğe yatkın Görme Engellilere Braille Notalarında teorik olarak öğretilmediğinden, ileriki eğitim safhalarında da bu eğitimin verilmemesi sorunun kaynağı olarak görülebilir.

Görme Engelliler orta eğitimden sonra normal liselere veya yeteneklerine göre Güzel Sanatlar Liselerine devam etmektedir. Ülkemizde Görme Engelliler temel eğitimlerini yukarıda belirtilen merkezlerde almaktadırlar. Müziğe yetenekli Görme Engelliler gitmiş oldukları düz lise veya Güzel Sanatlar Liselerinde de herhangi bir kabartma eğitim almamaktadırlar, bunlara akademik eğitim de dahil edilebilir. Eğitimden kaynaklanan bu durum Müziğe yatkın Görme Engellileri farklı metotlara yönlendirmektedir. Bu metotlardan en önemlisi duyma yoluyla ve ezber şeklindedir. Müzik eğitimlerine kulaktan duyarak devam etmektedirler. Bir başka önemli sorun yaratan konu ise lise ve üstü eğitim kurumlarında kabartma alfabe ve kabartma nota bilen Müzik Eğiticilerinin bulunmaması olarak da görülebilir. Birkaç istisna üniversite haricinde (Ege Üniversitesi, Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Çanakkale On sekiz mart Üniversitesi) bu konuya önem verilmemiştir.

Görme Engelli bireylerin eğitim süreçlerinde, sosyal gelişimlerinde, toplumsal hayata katılımlarında, üreten birer birey olabilmelerinde müzik ve müzik eğitimi, şüphesiz ki önemli yer tutmaktadır (Baydağ, 2013). Görme engelli bireylerde eğitim sürecinin görsel öğelerle desteklenemeyeceği düşünüldüğünde, normal gelişim gösteren bireylerden farklı eğitim koşullarına ihtiyaç duydukları görülmektedir (Akpınar, 2012). Müzik eğitiminin daha çok işitme duyusuna dayandığı düşünülse de nota eğitimi, çalgı teknikleri, şef yönetiminde toplu çalma/söyleme dersleri, armoni dersleri vb. görsel ve işitsel duyuların bir arada kullanılmasıyla yürütülmektedir (Ball, 2017). Bu nedenle, bu derslerin öğrenim sürecinde görme engelli bireyler, özel eğitim desteğine ihtiyaç duymaktadır (Akt. Yazar, 2021).

Snyder'e göre (1997) "müzik, çoklu-tip bir aktivitedir. Çünkü zekânın pek çok tipini içine alır. İşitsel, görsel ve devinimsel duyuları bir araya toplar ve kalıp hatırlama, hafıza ve seçici dinleme yetilerine yardımcı olur" (Akt:Lammers, 2006:8). "Öğrenci yeni bir parçayı deşifre etmeye başladığında, gözleri birçok notayı kuşatır ve kendiliğinden onlara yanıt vermeye ve pasajları keşfetmeye başlar" (Bernstein, 1981:103). Piyano eğitiminin her aşamasında görsel boyutun oldukça önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Görme engelli öğrencilerin öğrenme sürecinde, bahsedilen etkileşimlerin görsel boyutunun hiç olmadığı ya da

çok az mevcut olduğu varsayıldığında engelleri doğrultusunda ortaya çıkan sınırlılıklarından ötürü birtakım problemler yaşamaları ve problemlerini çözme aşamasında farklı yöntemlere ihtiyaç duymaları oldukça doğaldır. Görsel yanın eksik oluşu ya da hiç olmayışı nedeniyle yaşanan problemlere ilave olarak, bu problemlerden ötürü öğrenme sürecinde yetersizlik hisseden öğrencide, geride kalma endişesinin yaratmış olduğu psikolojik problemler de işin içine girdiği vakit öğrenme yetisinin ciddi bir şekilde engellendiği ve diğer öğrencilerde etkili olan tekniklerin onlarda etkili olmadığı görülmektedir. Bu nedenle, öğrenmede etkili nitelikler açısından kendisiyle aynı takvim yaşındaki öğrencilere göre olağandışı farklılıklar gösteren bu tip öğrenciler, "Özel Eğitim"e gereksinim duymaktadır (Kıvrak, 2003: 303 Akt. Babacan, 2013).

Görme engelli bireyler, müzik eğitimleri sürecinde müzik eserlerini yazma-okuma, anlama, analiz etme, icra etme, Braille nota edinme, müzik eğitimcisiyle görme duyusunu kullanmadan eğitimsel iletişim kurma, çalgı tutuşunu, çalgı tekniklerini öğrenme, armoni dersleri, toplu çalma/söyleme etkinliklerine katılabilme konularında sorunlar yaşamaktadırlar (Baker, 2014; Ball, 2017; Dilsiz, 2017; Sazlı & Yılma Şakalar, 2018; Şendurur, 2016). Braille yazıyla yazılmış kaynaklar ve MEB'e bağlı okullarda görme engellilere verilen müzik dersi saatleri yetersizdir. Görme engellilerin daha verimli bir müzik eğitimi alabilmeleri için, müzik öğretmenlerine özel eğitim verilmesi, müzik öğretim programı hazırlanırken görme engelli öğrencilerin görüşlerine başvurulması gerekmektedir (Akpınar, 2012). Görme engelli müzisyenler, büyük puntolu notaları/Braille notaları okumakta zorlanmaktadırlar ve görme engellilerin müzik eğitimi konusunda uzmanlaşmış eğitimcilere erişememektedirler (Baker, 2014). Maddi olanaksızlıklardan dolayı görme engelliler için mevcut teknolojik imkânlardan faydalanılamaması, zaman ve enerji kaybına neden olmaktadır. Bu durum, öğrencilerin motivasyonlarının düşmesine neden olmaktadır. Öğrencilerin bedenlerini görsel olarak imgeleyememeleri, piyanoda duruş problemleri yaşamalarına neden olmaktadır ve bu problemler, çalış teknikleri açısından sorun yaratmaktadır (Pirgon & Babacan, 2013 Akt. Yazar, 2021).

Görme engelli öğrencilerin müzik eğitimi sürecinde bazı sorunlarla karşılaşılmaktadır. Ball (2017), Pirgon ve Babacan (2013) ve Şendurur (2016) tarafından yapılan araştırmalarda, karşılaşılan sorunlar arasında;

1. Görme engellilerle çalışan müzik eğitimcilerinin, görme engellilerin müzik eğitimine ilişkin bir eğitime tabi tutulmamış olmaları,

2. Eğitim materyallerine erişim sorunu,

3. Akranlarıyla eşit ders süresine sahip olmalarının görme engelli öğrencilerin eğitim koşulları düşünüldüğünde yetersiz olması,

4. Çalgı Tutuşu, çalgı teknikleri, şef yönetiminde çalma/söyleme etkinlikleri gibi görsel öğeleri anlamakta zorlanmaları,

5. Bu sorunlar dolayısıyla motivasyonlarının düşmesi sayılabilir (Akt. Yazar, 2021).

Yukarıda belirtilen sorunların yanında öğrencilerin müzik eğitiminde materyal eksiklikler de yer almaktadır.

Görme engelli öğrencilerin müzik eğitimi sürecinde derslerinde Braille sisteminden faydalandıkları bilinmektedir. Braille sistemi, 1829 yılında Fransa'da Louise Braille tarafından icat edildiğinde, alfabede kullanılan harflerin yanı sıra müzikte gerekli olan işaretleri de kapsamaktaydı. Bu sistemin başlangıcından günümüze değin geçirmiş olduğu gelişim sürecinin sonucunda müzik yazısında yazılamayan hiçbir nota ve müzik işaretleri kalmamıştır. 1925 yılından itibaren ülkemizde kullanılmaya başlanan bu sistemin üzerinde herhangi bir resmi

çalışma yapılmamış, müzik alanındaki kullanımı yaygınlaştırılamamış ve çalgı derslerinde kullanılmak üzere kabartma metotlar da oluşturulmamıştır (Babacan Pirgon., 2013, s.193). Kabartma yazıyı kullanarak yazılmış nota dokümanlarının olmaması okullarda işlenen müzik derslerinde aksaklıklara neden olabilmektedir. Bu da müzik derslerinde öğretmenin tek tek dokümanları öğrencilere yazdırması anlamına gelmektedir (Akt. Öz, 2019).

"Görme engelli" terimi hem kısmi hem de tamamen görme kaybına yönelik durumları kapsamaktadır ve Dünya Sağlık Örgütü rakamlarına göre (2022) dünya çapında en az 2,2 milyar insanın yakın veya uzak görme bozukluğuna sahip olması oldukça büyük bir rakama işaret etmektedir (Mashiata vd., 2022).

Günümüzde engelli bireylerin yaşam standartlarının arttırılmasında pek çok araç geliştirilmeye başlanmıştır. Ayrıca hem günlük yaşamları hem de mesleki alandaki ihtiyaçları için gerekli düzenlemeler yapılarak daha fazla toplum içerisinde görev almaları ve yer edinmelerine dönük çalışmalar yürütülmektedir. Bu doğrultuda araştırmada "Görme Engelli Bireylerin Müzik Eğitimi Sürecinde Yaşanan Sorunlar" müzik alanında çalışmalarını yürütmekte olan uzmanların görüşleri kapsamında incelenmiş ve "Bu Sorunlara İlişkin Çözüm Önerileri" geliştirilmeye çalışılmıştır. Araştırmanın problem cümlesini "Görme Engelliler İçin Müzik Eğitiminde Alınması Gereken Önlemler nelerdir?" sorusu oluşturmaktadır. Bu sorunun alt problemleri ise; "Farklı öğrenen görme engelli bireylerin müzik eğitimine başlama sürecine yönelik sorunlar nelerdir? ve Farklı öğrenen, görme engelli bireylerin müzik eğitimi sürecine ilişkin çözüm önerileri nelerdir?" biçiminde oluşturulmuştur.

Bu noktada hem otizm hem de görme engeli olan bireyler için müziğin anlamını ifade etmeye gerek olmadığı düşünülmektedir ve bu araştırma otizmli ve görme engelli bir birey üzerinden yaşadığı sorunların ele alındığı bir çalışmadır. Batuhan Kil doğuştan görme engelli bir birey olarak otizm yolculuğunda almış olduğu eğitimi müzik eğitimi alanında gerçekleştirmiş, yüksek lisans düzeyine gelmiş bir birey olarak sürdürmektedir. Bu araştırma, otizmli ve görme engelli bir bireyin eğitim sürecini ele alması bakımından önem taşımaktadır.

Araştırmanın problem cümlesini "Farklı Öğrenen, Görme Engelli Bireylerin Müzik Eğitimi Sürecinde Yaşanan Sorunlar ve Bu Sorunlara İlişkin Çözüm Önerileri nelerdir?" sorusu oluşturmaktadır.

Alt Problemler

1.Farklı öğrenen görme engelli bireylerin müzik eğitimine başlama sürecine yönelik sorunlar nelerdir?

2. Farklı öğrenen görme engelli bireylerin müzik eğitimi sürecinde eğitimcilere ilişkin sorunlar nelerdir?

Çalışma Evreni ve Örneklemi

Araştırmanın çalışma evrenini farklı öğrenen bireylerle çalışma yapmış ve yapmakta olan 6 uzman oluşturmaktadır. Verilerin toplandığı bu çalışma grubunun özelliklerine bakıldığında 4 uzmanın 10 yıl ve üzerinde tecrübeli, 2 uzmanın ise 5 yıl ve üzeri tecrübeli sayılabilecek bir süredir görev yapmakta oldukları görülmektedir.

Tablo 1. Uzmanların görev sürelerine ilişkin durumları

Katılımcı uzmanların görev süreleri	
1	23
2	12
3	5
4	6
5	20
6	19 yıl

Tablo 2. Uzmanların branşlarına ilişkin durum

	Branşınız?
1	Ses Eğitimi
2	Solfej, teori
3	Türk halk müziği
4	Ud hocası
5	Müzik Eğitimcisi, Müzikolog
6	Piyano

Uzmanların ses eğitimi, solfej ve teori, Türk Halk Müziği, Türk Sanat Müziği (Ud), müzik eğitimi, müzikolog ve piyano alanlarında çalıştıkları görülmektedir.

Tablo 3. Uzmanların eğitim durumları

	Eğitim Durumu (Son Mezun Olduğunuz Program)
1	Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana bilim Dalı
2	Doktora
3	Yüksek lisans
4	Yüksek lisans
5	Doktora - Müzik Bilimleri Anabilim Dalı
6	Sanatta Yeterlik

Uzmanlardan biri lisans diğerleri lisansüstü eğitim aldıklarını belirtmişlerdir.

Tablo 4. Uzmanların farklı öğrenen bireylerin eğitimine yönelik eğitim alma durumları

	Farklı öğrenen bireylerin eğitimine yönelik eğitim alma durumunuz (Görme engelli, otizm, disleksi vd.)
1	Hayır
2	Hayır
3	Hayır
4	Hayır
5	Evet
6	Hayır

Uzmanlardan sadece biri farklı öğrenen bireylerin eğitimine yönelik eğitim aldığını belirtmiştir.

Tablo 5. Uzmanların farklı öğrenen öğrencilerine ilişkin durumları

	Farklı öğrenen öğrencilerinizin sayısı ve özel durumlarını belirtiniz
1	4 (otizm ve Asperger)
2	2 tane özgül öğrenme bozukluğu var. 1 otizmli
3	2 görme engelli
4	1 ve otizm
5	100 ve üzeri... Otizm, Görme Yetersizliği, Disleksi
6	2 Otizmli, 2 Özgül Öğrenme Bozukluğu olan öğrencim

Tablo 6. Uzmanların görev yaptıkları kurumlara ilişkin durumları

	Görev Yaptığınız Kurum
1	Manisa CBÜ Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Bölümü
2	Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
3	Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet konservatuvarı
4	Manisa Celal Bayar Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Bölümü
5	İzmir Demokrasi Üniversitesi ve Yaşar Üniversitesi
6	Afyon Kocatepe Üniversitesi

Uzmanların üçü Afyon Kocatepe Üniversitesi, ikisi Manisa CBÜ Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Bölümü, biri de İzmir Demokrasi Üniversitesi ve Yaşar Üniversiteleri'nde görev yapmaktadır

YÖNTEM

Bu araştırma nitel araştırma yöntemlerine dayalı yürütülmüştür. Yapılandırılmış görüşme yoluyla veriler toplanmıştır. Bu yönüyle bir tarama çalışmasıdır ve nitel yöntemlere dayalı olarak yürütülmüştür. Ayrıca toplanan verilerden elde edilen bulguların bir durumu ifade ediyor olması araştırmanın betimsel yönünü ortaya koymaktadır.

Veri Toplama Araçları

Yapılandırılmış görüşme formu aracılığıyla veri toplanmıştır. Bu alanda çalışmış ve alanın özelliklerini bildiği, farklı öğrenen öğrencilerle çalıştığı bilinen 6 uzmana yöneltilen 27 soru ile veriler toplanmış nitel araştırma yöntemlerine uygun olarak içerik analizi yapılarak yorumlanmıştır.

BULGULAR VE SONUÇ

Araştırmada yanıt aranan "Farklı Öğrenen, Görme Engelli Bireylerin Müzik Eğitimi Sürecinde Yaşanan Sorunlar ve Bu Sorunlara İlişkin Çözüm Önerileri nelerdir?" sorusuna yönelik uzmanların verdikleri yanıtlar ve bu yanıtlar doğrultusunda oluşturulmuş tablolardan elde edilen bulgular şu şekildedir:

Tablo 7. Uzmanların farklı öğrenen görme engelli bireylerin müzik eğitimine başlama sürecine yönelik sorunlara ilişkin görüşleri

Farklı öğrenen görme engelli bireylerin müzik eğitimine başlama sürecine yönelik sorunlar nelerdir?	
K.1.	Yetenek sınavlarının farklı öğrenen görme engelli bireyler için önceden belirlenmiş bir yönetmeliği vb. olmaması en temel sorundur.
K.2.	Eğitimcilerin braille alfabesini bilmemesi, öğrencinin ise notayı görememesi.
K.3.	Etkili yönlendirilme süreci ile alakalı sorunlar dikkat çekmektedir.
K.4.	Eğitim alacak öğrencinin öğrenimi ile ilgili Eğitim almış hoca ve alt yapı sisteminin tam anlamıyla yeterli olmaması
K.5.	Braille ile nota öğretimi yapan eğitimci ve bu alanda çalışan akademisyen bulma zorluğu
K.6.	En büyük sorun yetenek sınavlarını başarı ile geçtikleri halde mesleki müzik kurumlarına alınmama durumu.

Farklı öğrenen görme engelli bireylerin müzik eğitimine başlama sürecine yönelik sorunlara uzmanların verdiği cevaplar, mesleki müzik eğitim kurumlarında farklı öğrenen görme engelli bireyler için önceden belirlenmiş bir yönetmeliği olmaması, bu kurumlara öğrencilerin sınavlarda başarılı olmalarına rağmen kabul görmemesi, öğrenci yetiştirme sürecinde eğitimcilerin görme engelli bireyler için hazırlanan braile alfabesini bilmiyor olmaları yanısıra görme engelli bireyler için tasarlanan öğretim materyallerinin ve öğretim sürecinde eğitimcilerinin bu materyalleri uygulama sürecinde yetersiz olması ve bu alanda uzmanlaşmış eğitimcilerin eksikliğinden kaynaklı etkili yönlendirmelerin yetersiz bulunduğunu görüşlerini ortaya koymaktadır.

Tablo 8. Uzmanların farklı öğrenen görme engelli bireylerin eğitim sürecinde yaşadığı sorunlara ilişkin görüşleri

Farklı öğrenen görme engelli bireylerin eğitim sürecinde yaşadığı sorunlar nelerdir?	
K.1.	Farklı öğrenen görme engelli bireyler için en büyük eksiklik bu alanda yazılı doküman eksikliğidir. Bölümlerde bu konuda eğitim almış öğretim elemanı eksikliği de önemli sorunlardandır.
K.2.	İlk aşamada eğitimcilerin çekimser kalıp kabul etmemesi. Daha sonra bireyin Göremediği için her zaman tedirgin, stresli ve panik halinde olması. (Güvendiği alan hariç)
K.3.	Yeterli teknolojik- fiziki imkan olmayışı- eğitimcilerin bu konu ile ilgili yetersizlikleri
K.4.	Kabartma yazı ve nota ile ilgili materyallerin ve onlar için sağlanacak koşulların yetersizliği
K.5.	Müzik eğitim sürecini işitsel (kulaktan) yöntemle devam ettirmeleri ve eğitimci bulma zorluğu
K.6.	Dersin yazılı ve görsel materyalinin özel alfabe ile yazılmış halini bulamaması veya notaların özel alfabe ile yazılmış halini bulamaması olabilir.

Farklı öğrenen görme engelli bireylerin eğitim sürecinde yaşadığı sorunlara uzmanların verdiği cevaplar, öğrenciler için hazırlanan doküman ve materyallerin yetersizliği ve bu alanda eğitim almış eğitimcilerin eksikliği ve eğitimcilerin çekimserliğinin farklı öğrenen görme engelli bireylerin eğitim sürecini etkilediği görüşlerini ortaya koymaktadır.

Tablo 9. Uzmanların farklı öğrenen görme engelli bireylerin eğitim süresince icra durumlarında yaşadığı sorunlara ilişkin görüşleri

Farklı öğrenen görme engelli bireylerin eğitim süresince icra durumlarında yaşadığı sorunlar nelerdir?	
K.1.	Kabartmalı nota temininde yaşanan ciddi sorunlar nedeniyle icrada da sorunlar yaşanmaktadır.
K.2.	Genel olarak kulakları çok iyi olduğu için ya hocayı taklit ederek çalarlar ya da çalacağı eseri sürekli dinleyerek ezberler ve sonra çalar. Ya da braille nota sistemine eserin notasını yazarak oradan öğrenip çalarlar. Toplu çalışmalarda (koro orkestra) göremediği için strese girer ama yanında bir arkadaşı ona girişleri söylerse sıkıntı olacağını düşünmüyorum.
K.3.	Yazılı materyallerin yetersizliği- ayrı bir özel ders planlamasının olmayışı- çalgı tercihi
K.4.	Kabartma nota yazımı ve ilgili materyallerin yetersizliği
K.5.	Çalgı tutuş ve pozisyonlarda yapılan hatalar, icra ettikleri müzik eserini ezberlemek zorunda olmaları, orkestra içinde şef ve diğer müzisyenlerden komut alma zorluğu.
K.6.	Görme engel olduğu için enstrümanın teknik zorluklarını öğretim elemanından göremeden uygulama yapması eminim öğrenciyi zorluyordur.

Farklı öğrenen görme engelli bireylerin eğitim süresince icra durumlarında yaşadığı sorunlara uzmanların verdiği cevaplar, kabartma notaların temin edilmesinden kaynaklı yaşanan sorunlar ve ilgili materyallerin yetersizliği, görme engelinden kaynaklı enstrümanların icra tekniklerine karşın öğrencilerin zorlandıkları görüşünü ortaya koymaktadır. Bu görüşlere karşın bir diğer uzman farklı öğrenen görme engelli bireylerin genel anlamda işitme durumlarının iyi olmasından kaynaklı eserlerin özellikleri öğrencilere icra etmeden önce paylaşılması halinde sorun yaşanmayacağı sonucuna ulaşılmıştır.

Tablo 10. Uzmanların farklı öğrenen görme engelli bireylerin icra sürecinde görsel yetersizlikten dolayı yaşanan teknik sorunlara ilişkin görüşleri

Farklı öğrenen görme engelli bireylerin icra sürecinde görsel yetersizlikten dolayı yaşanan teknik sorunlar nelerdir? (Örn. Vibrato, Pizzicato vd.)	
K.1.	Çalgıların teknik tarifleri eğitmen açısından da farklı öğrenen engelli bireyler açısından da çözümünde çok zorlanılan bir sorundur.
K.2.	Bireysel olarak bir öğrenciyle çalışmasığım için bu soruya cevap veremeyeceğim. Ama solfejde sıkıntı olmuyor.
K.3.	Bu konularda çok zorluk yaşamadık bazı terminolojik bilgileri karşılayan işaretlerin olmayışı sorun olarak değerlendirilebilir.
K.4.	Enstrüman öğrencilerinin parmak veya mızrap tutma konusundaki görme sorunundan kaynaklanan yanlış öğrenimleri
K.5.	Çalgı tekniği üzerindeki herşey...
K.6.	Evet örnekteki gibi teknik terimleri görmeden uygulamak zordur.

Farklı öğrenen görme engelli bireylerin icra sürecinde görsel yetersizlikten dolayı yaşanan teknik sorunlara uzmanların verdiği cevaplar, görme eksikliğinden kaynaklı icra pratiklerinde yaşanan teknik sorunların eserler üzerinde yazılan ifade terimleri vd., enstrüman tutuş ve tekniklerinin görsel destek olmama durumundan kaynaklı sorunların yaşandığı 4 uzman görüşüyle ortaya çıkmaktadır.

Tablo 11. Uzmanların farklı öğrenen görme engelli bireylerin müzik eğitimi sürecinde eğitimcilerin yaşadıkları sorunlara ilişkin görüşleri

Farklı öğrenen görme engelli bireylerin müzik eğitimi sürecinde eğitimcilere ilişkin sorunlar nelerdir?	
K.1.	Eğitimcilerin bu konuda eğitim alması ya da hizmet içi eğitimle desteklenmesi şarttır.
K.2.	Eğitimcilerin maalesef en başta çekimser kalıp benimsenemesi. Oysa eğitimciler çok yanlış düşünüyor. Bu çocuklar zaren kulakları çok iyi çocuklar. İstediğin şekilde değerlendirilebilir. Eğitimciler Öğrenciye sevgiyle yaklaşıp ne yapacağını bilirse ortada bir sorun olmaz
K.3.	Yasal mevzuat bilmeyişleri, eğitim planlama eksiği, braille nota ve teknoloji imkanlarını bilmemeleri
K.4.	Bu konuyla ilgili eğitimcilerin kurum içi eğitim almaları
K.5.	Özel gereksinimli bireyle çalışma deneyimi ve akademik yeterliliğe sahip olmamaları.
K.6.	Görme engelli bireylerin eğitimcisi olmak eminim zordur. Nota yazımı, teknik pasajları gösterimini yapmayı her eğitimci kabul etmeyebilir. Bunlar sorun olarak karşılarına çıkabilir.

Farklı öğrenen görme engelli bireylerin müzik eğitimi sürecinde eğitimcilere ilişkin sorunlar nelerdir sorusuna uzmanların verdiği cevaplar, Eğitimcilerin farklı öğrenen bireylere karşı oluşturdukları önyargıları, eğitimcilerin bu alana yönelik eğitimlerin eksik olması sonucunu ortaya koymaktadır.

Tablo 12. Uzmanların Farklı öğrenen görme engelli öğrencilerine ilişkin görüşleri

Farklı öğrenen görme engelli öğrencileriniz oldu mu? Öğrencilerinizle ilgili bilgi veriniz.	
K.1.	Farklı öğrenen 3 otizm/asperger tanısı almış, 1 otizm ve görme engelli öğrencim oldu. Başarı göstermiş olmasına rağmen eğitim açısından ve teknik destek açısından en zorlandığım öğrencim otizm ve görme engeli aynı anda bulunan öğrencim oldu.
K.2.	1 tane oldu. Şu an Ankarada müzik öğretmenliği yapıyor. Ama bireysel hocası değildim 3 yıl solfej dersine girdim.
K.3.	Öğrencilerim oldu ve halen var. Ne tarz bir bilgi olduğunu anlayamadım
K.4.	Görme engelli ve otizmli bir ud öğrencim oldu. Duyma yetisi ve müziğe karşı yeteneği çok iyi olduğundan derslerimiz oldukça başarılı geçti
K.5.	Evet oldu. Piyano eğitim sürecini ses kayıdı yoluyla ve ders içinde sağ ve sol elin ölçü ölçü ezberi yapılarak derslerimi yürüttüm.
K.6.	Hayır olmadı.

Farklı öğrenen görme engelli öğrencileriniz oldu mu? Öğrencilerinizle ilgili bilgi veriniz sorusuna 5 uzman farklı öğrenen görme engelli öğrencisinin olduğunu, 1 uzman ise olmadığı görüşünü ortaya koymaktadır.

Tablo 13. Uzmanların Braille alfabe eğitimi alma durumlarına ilişkin görüşleri

Braille alfabe eğitimi aldınız mı?	
K.1.	Hayır
K.2.	Hayır
K.3.	Hayır
K.4.	Hayır
K.5.	Hayır
K.6.	Hayır

Braille alfabe eğitimi aldınız mı? sorusuna 6 uzman eğitim almadıkları görüşünü ortaya koymaktadır. Buradan da alana yönelik eğitimlerin ve eğitimcilerin yetersizliği sonucuna ulaşılmıştır.

Tablo 14. Uzmanların Braille alfabesi ile yazılmış notalara ulaşma durumlarına ilişkin görüşleri

Braille alfabesi ile yazılmış notalara ulaştınız mı?	
K.1.	Evet
K.2.	Hayır
K.3.	Evet
K.4.	Hayır
K.5.	Hayır
K.6.	Hayır

Braille alfabesi ile yazılmış notalara ulaştınız mı? sorusuna 2 uzman ulaştığını 4 uzmanın ise ulaşamadıkları görülmektedir.

Tablo 15. Uzmanların Braille alfabesi ile yazılmış notalara nereden ulaştıklarına ilişkin görüşleri

Braille alfabesi ile yazılmış notalara nereden ulaştınız? Açıklayınız.	
K.1.	Ege Üniversitesi Konservatuarı
K.2.	Ben hiç ulaşmadım, babası elinde okuduğumuz tüm lavignac kitapların braille alfabesinde yazılmış halleri vardı. Derste ondsn okuyordu.
K.3.	Kendimiz yazdık yada nota yazma programlarında yazıp braille matbaadan bastım sağladık ayrıca engelsiz nota platformuna ulaşmalarını sağladım
K.4.	Ulaşmadım
K.5.	Yok
K.6.	Ulaşmadım.

Braille alfabesi ile yazılmış notalara nereden ulaştınız? Açıklayınız. Sorusuna 2 uzmandan birisinin, Ege Üniversitesinden, diğer uzman ise kendilerinin yazdıklarını ve matbaadan bastırarak ulaştığını 4 uzman ise ulaşamadıklarını söylemiştir.

Tablo 16.Uzmanların Braile alfabesi ile yazılmış olan notalardan yararlanmalarına ilişkin görüşleri

Braile alfabesi ile yazılmış olan notalardan yararlandınız mı?	
K.1.	Hayır
K.2.	Evet
K.3.	Evet
K.4.	Hayır
K.5.	Hayır
K.6.	Hayır

Braile alfabesi ile yazılmış olan notalardan yararlandınız mı? sorusuna 2 uzman yararlandığı 4 uzmanın ise yararlanmadığı görülmektedir.

Tablo 17. Uzmanların Braille alfabesi ile yazılmış notalardan yararlanmama durumunda kullandıkları yöntem ve tekniklere ilişkin görüşleri

Braille alfabesi ile yazılmış notalardan yararlanmadıysanız, hangi yöntem ve teknikleri kullandınız?	
K.1.	Kulaktan öğretim ve anlatım yöntemi ile
K.2.	Hem yararlandım hem de ezber yoluyla öğretmeye çalıştım.
K.3.	Yararlanmadığınız süre içerisinde işitme algılama dokunarak eğitim sürecini devam ettirdim.
K.4.	İcra esnasında ben eserleri icra ettim ve notların solfejini yaptım meşk yöntemi ve ud üzerindeki bazı teknik bilgilerle icra ettiğim eserlerin aynısı kendisine icra ettirdim
K.5.	Kulaktan öğretim yöntemi ve kısmen fiziksel yardım uygulayarak (elinden tutma vb.)
K.6.	Kullanmadım.

Braille alfabesi ile yazılmış notalardan yararlanmadıysanız, hangi yöntem ve teknikleri kullandınız? sorusuna 5 uzman, Kulaktan öğretim ve anlatma tekniklerinden yararlandığını, 1 uzman ise yararlanmadığını belirtmiştir. Buradan farklı öğrenen görme engelli bireylerin işitme duyularının iyi olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Tablo 18. Uzmanların Braille alfabesi ile yazılan notaların müziğin öğretimindeki etkilerine ilişkin görüşleri

Braille alfabesi ile yazılan notaların müziğin öğretiminde etkileri nelerdir? Açıklayınız.	
K.1.	Görme engeli öğrenciler için temini ve devamlılığı çok önemlidir.
K.2.	Birey için büyük güven. Biz her ne kadar ezberleterek yapıyoruz desek de orada elinde bir nota oluyor ve ona güveniyor.
K.3.	Eğitimde fırsat eşitliğini sağlaması
K.4.	Bilgim yok
K.5.	Görme yetersizliği olan bireyin eğitimcisi veya işitsel bir uyaranı olmadan da çalıştığı eseri deşifre edebilmesini sağlaması.
K.6.	Kullanmadığım için çok bir bilgim yok ama öğrenci için eminim çok büyük konfor sağlıyordur.

Braille alfabesi ile yazılan notaların müziğin öğretiminde etkileri nelerdir? Açıklayınız. Sorusuna uzmanlar, Görme engelli öğrenciler için müzik öğretiminde öğrenciye güven sağladığı, eğitimde eşitliği sağladığı, eserleri kendi kendine deşifre etmesine ve bu süreçte öğrencilerin müzik eğitimine devamlılığını sağlamasında etkili olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Tablo 19. Uzmanların Farklı Öğrenen görme engelli öğrencilerin müzik eğitimine başlama sürecinde zorluk yaşamalarına ilişkin görüşleri

Farklı Öğrenen görme engelli öğrencilerin müzik eğitimine başlama sürecinde zorluk yaşadınız mı? Açıklayınız.	
K.1.	Çok büyük zorluklar yaşadım. Bu konudaki eğitim eksikliğim nedeniyle nasıl bir yaklaşım göstereceğimi uzun bir süre belirleyemedim.
K.2.	Bize geldiğinde mizik eğitimi alıp gelmişti biz de başlamadı.
K.3.	Döküman hazırlama ve temininde
K.4.	İlk başlarda yaşadım. Zamanla kendisiyle bir gönül bağı kurarak görme engelini bir bakıma aşmış olduk
K.5.	Braille alfabesini kullanmadığım için zorluk yaşamadım.
K.6.	Çalışmadığım için bilemiyorum.

Farklı Öğrenen görme engelli öğrencilerin müzik eğitimine başlama sürecinde zorluk yaşadınız mı? Açıklayınız. Sorusuna uzmanların bu alanda çalışmalar yapmamış olmasından kaynaklı zorlukların yaşadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Tablo 20. Uzmanların farklı öğrenen görme engelli öğrencilerin müzik eğitimi sürecinde hangi öğretim yöntem ve tekniklerden yararlandıklarına ilişkin görüşleri

Farklı öğrenen görme engelli öğrencilerin müzik eğitimi sürecinde hangi öğretim yöntem ve tekniklerden yararlandınız?	
K.1.	Kulaktan öğretim ve anlatım yöntemleri.
K.2.	Alp ten önce herhangi görme engelli öğrencim olmadığı için genel olarak deneme yanılma yöntemiyle, gösterip (dinletip diyelim) yaptırma tekniğiyle yürüttüm dersleri. 3 yıl Çok güzel geçti, Alp çok başarılı ve çakılkandı. Zaten konservatuvarımızı da 1.likle bitirdi.
K.3.	İşiterek dokunarak be braille nota yazıları üzerinden
K.4.	Meşk yöntemi ile
K.5.	İşitsel (kulaktan) öğretim yöntemi.
K.6.	Çalışmadığım için bilemiyorum.

Farklı öğrenen görme engelli öğrencilerin müzik eğitimi sürecinde hangi öğretim yöntem ve tekniklerden yararlandınız? sorusuna uzmanlardan 4'ü kulaktan öğretim ve anlatım yöntemlerinden yararlandığı, 1'inin Meşk yönteminden yararlandığı, 1'inin ise çalışmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Tablo 21.Uzmanların farklı öğrenen görme engelli öğrencilerin nota öğretimi sürecinde zorluk yaşama durumlarına ilişkin görüşleri

Farklı Öğrenen görme engelli öğrencilerin nota öğretimi sürecinde zorluk yaşadınız mı? Açıklayınız	
K.1.	Çok büyük zorluklar yaşadım. Kabartma notası olmayan notaları tarif etmek oldukça zor bir yöntem.
K.2.	Konservatuvara geldiğinde nota biliyordu bu yüzden zorluk yaşamadım.
K.3.	Onlara yönelik özel ders olmayışı ve ayrı zaman ayırma güçlüğü
K.4.	Evet bu konuda zorluklarımız oldu. Zamanla öğrenciminde gayreti ile bu zorlukları beraber aştık.
K.5.	Notaları sesli bir şekilde okuyarak eğitim verdim.
K.6.	Çalışmadığım için bilemiyorum.

Farklı Öğrenen görme engelli öğrencilerin nota öğretimi sürecinde zorluk yaşadınız mı? Açıklayınız sorusuna uzmanlardan 3'ünün zorluk yaşadığı, 1'inin notaları sesli bir şekilde okuyarak öğrettiğini, 1'inin zorlanmadığı, 1 diğer uzmanın ise çalışmadığı için zorluk durumunu bilemediği sonucuna ulaşılmıştır.

TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Görme Engelli Bireylerin Müzik Eğitimi Sürecinde Yaşanan Sorunlara Yönelik Çözümler

Millî Eğitim Bakanlığı ve Yüksek Öğretim Kurumunda, eğitimine devam eden Müziğe yatkın Görme Engelliler veya Mesleki Müzik Eğitimi alan Görme Engelliler için Braille Alfabesi ve Braille nota bilen eğitici yetiştirmesi ve eğitim için gerekli materyallerin (Kabartma Printer, Sesli Eğitim Programları ve Dijitalleri vb.) temini sorunun çözümünde etkili olacaktır. Şu anki eğitimin içinde olan Müziğe yatkın veya Mesleki Müzik eğitim alan Görme Engellilere

içinde gören ve müzik bilgisi olan sınıf arkadaşlarının eşleştirilmesi sorunun giderilmesine katkı sağlayacağı düşünülmekle beraber görme engelli bireyler için işitsel ve dokunsal duyulara hitap eden eğitim materyalleri geliştirmek ve geliştirilen bu materyalleri kullanmak da eğitim sürecini kolaylaştırması açısından katkı sağlayacağı söylenilebilir. Bu bağlamda özel olarak tasarlanmış enstrümanlar, dokunsal notalar veya Braille nota sistemini içeren materyaller bu kapsamda değerlendirilebilir.

Görme Engelli Bireylerde Ses Tanıma Yazılımları, konuşan metronomlar ve diğer teknolojik araçlar, görme engelli öğrencilerin müzik eğitimini desteklemek için aktif olarak kullanılabilir. Ayrıca, nota yazım programları da ara yüzleri ve sesli geri bildirim özellikleri ile görme engelli öğrencilere yönelik geliştirilebilir.

Görme engelli bireylere müzik eğitimi veren öğretmenler, rehberlik ve hizmet içi eğitimler alarak öğrencilerin bireysel ihtiyaçları anlayıp, öğrencilere özel destek sağlayarak müzik eğitimini daha etkili kılabileceği düşünülmektedir. Ayrıca Görme engelli öğrencilerin, diğer öğrencilerle bir araya getirilerek, grup çalışmalarına katılmalarını teşvik etmenin, sosyal etkileşim ve müzikal iş birliği becerilerini geliştireceği düşünülmektedir.

Görme engelli bireylere topluluk önünde performans yapma fırsatlarının daha fazla sunulması bireylerin kendi özgüvenlerini kazanmaları ve müzikal yeteneklerini sergilemeleri açılarından oldukça önem taşımaktadır.

Bu öneriler, görme engelli öğrencilerin müzik eğitimine daha etkili bir şekilde katılımını sağlamak için alınabilecek genel önlemlerdir. Ancak, her öğrencinin bireysel ihtiyaçları farklı olduğu için öğretmenler, öğrencileriyle birebir çalışarak en uygun yöntemleri belirlemelidir. Bu önerilere ek olarak Görme Engellilere eğitim veren tüm kurumlarda, kabartma notaya hızlı erişim ve eşit eğitim kapsamında kabartma nota üretim merkezlerinin, kadrolu eğitmenleri ve teknik materyallerin olduğu birimlerin hayata geçirilmesi sorunun büyük ölçüde giderilmesine katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Çolapkulu, İ. (2017) Müzik Terapisi. *Bana Biraz Otizmden Bahset.*2.Baskı. Barış Ekici. İstanbul: Ekinoks Yay.

Genç, Y., & Çat, G. (2014). Engellilerin İstihdamı ve Sosyal İçerme İlişkisi. *Akademik İncelemeler Dergisi,* 8(1), 363-394.

Karataş, K. (2002) Engellilerin Toplumla Bütünleşme Sorunları Bir Sosyal Politika Yaklaşımı. Ufkun Ötesi Bilim Dergisi Cilt 2, Sayı 2, Kasım 2002, s. 43-55.

Kaya, H. (2021). Engelli Bireyin Eğitim Hakkının Korunma Mekanizmaları Bakımından "Yüksek Öğrenim Kurumu Engelli Öğrenci Birimleri'nin Durumu". Liberal Düşünce Dergisi, 26(104), 251-267.

Mashiata, M. vd. (2022) Towards assisting visually impaired individuals: A review on current status. Biosensors and Bioelectronics: X, Volume 12, 2022, 100265, ISSN 2590-1370, https://doi.org/10.1016/j.biosx.2022.100265.

Öz, B. (2019). *Türkiye'de Görme Engelli Öğrencilerin Müzik Eğitiminde Karşılaştıkları Sorunlar ile İlgili Öğrenci Görüşleri.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Ankara.

Pektaş, S. (2016) Otizm Spektrum Bozukluğu Tanısı Almış Çocuklarda Müzik Eğitiminin Önemi. *Sanat ve Eğitim Dergisi.* sed, 2016, Cilt 4, Sayı 1, Volume 4, Issue 1. DOI: 10.7816/sed-04-01-06.

Pirgon, Y., & Babacan, E. (2013). Görme Engelli Öğrencilerin Piyano Eğitimi Üzerine Durum Çalışması. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (29), 191-206.

Quinn, C. (2017) *100 Soruda Otizm Aileler ve Uzmanlar İçin El Kitabı*. Çev: Ümit Şahbaz. 2.Baskı. Ankara: Anı Yay.

Yazar, B. (2021). *"Türkiye'deki Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Eğitim Alan Görme Engellilerin müzik Eğitimi Sürecine İlişkin eğitimci ve Öğrenci Görüşleri.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Ankara.

Teori Solfej Eğitimminde Yeni Dizi Öğretiminin Gerekliliğİ

The Necessity of New Series Teaching in Theory Solfeggio Education

Beste Emek

Afyon Kocatepe Üniversitesi

bstemek@gmail.com

Özet

Profesyonel müzik eğitiminde solfej, teori, dikte eğitimi farklı ders adları altında ciddiyetle yürütülmektedir. Öğrencinin bu derste edindiği bilgi ve tecrübeler gerek diğer derslerinde ve gerekse mesleki yaşantısındaki başarısında da etkili olduğu düşünülmektedir. Dersin eğitimcilerinin, programın hedeflerine ulaşmak için geçerli, bilimsel, faydalı, öğrenilebilir, öğrenci hazırbulunuşluklarına uygun eğitim öğretim ve stratejilerin uygulandığı da yaygın bir görüştür.

Bununla birlikte; teori, dikte ve solfej eğitiminde bilinen ve genel kabul görmüş yaygın olarak kullanılan diziler dışında başta Türk müziğinin dizileri ve ritimleri olmak üzere, hangi dizilerin, ritimlerin, teorik bilgilerin eğitim öğretime dahil edileceği hususunda farklı yaklaşımların olduğu da dile getirilmekte, eğitimde çevreden evrene ilkesinin göz ardı edildiği düşünülmektedir.

Çalışmada, konservatuvar solfej, teori ve dikte eğitiminde bilinenlerin aksine yeni ve farklı ders içeriklerinin neler olduğunun bilinmesi, eğitimcilerin içinde bulundukları çağ ile etkileşimlerinin ve uyumlarının betimlenmesi amaç edinilmiştir. Bu amaç kapsamında konservatuvar solfej eğitimcileriyle yapılandırılmış görüşme yapılarak veriler toplanmış ve elde edilen veriler nitel araştırma yöntemlerine göre çözümlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Solfej, etkileşim, uyum

Abstract

In professional music education, solfege, theory and dictation training are carried out seriously under different course names. It is thought that the knowledge and experiences gained by the student in this course are effective in his success in other courses and in his professional life. It is also a common view that course instructors apply valid, scientific, useful, learnable, education and strategies appropriate to student readiness to achieve the goals of the program.

However, it is also stated that there are different approaches to which sequences, rhythms and theoretical knowledge will be included in education and training, especially the sequences and rhythms of Turkish music, apart from the known and generally accepted and widely used scales in theory, dictation and solfeggio education, and that the principle of environment to universe is used in education. It is thought to be ignored.

The aim of the study is to know what the new and different course contents are, contrary to what is known in conservatory solfeggio, theory and dictation education, and to describe the interaction and harmony of educators with the age they live in. Within the scope of this purpose, data collected by conducting structured interviews with conservatory solfeggio educators, and the obtained data analyzed and interpreted according to qualitative research methods.

Keywords: Solfeggio, interaction, harmony

GİRİŞ

Solfej Fransızca'da "Solfège", İtalyanca ve İngilizce'de "Solfeggio" olarak karşımıza çıkmaktadır. Bazı kaynaklarda solfej terimlerinin tanımları değişkenlik gösterse de genele bakıldığında benzer tanımlar görülebilmektedir.

Fenmen (1947: 239), Solfeggio terimini "Solej, müzik nazariyatı, ses temrinleri" olarak tanımlamıştır.

Solfej "Müzik ezgilerinin nota adları ile ses ve süre değerlerine uygun bir biçimde söylenmesi" (TDK Online Sözlük).

"Solfeji; müzik yazısını, ölçü sayısına, sesli ve sessiz sürelerine ve sesli sürelerin yüksekliklerine uygun olarak seslendirme olarak tanımlayabiliriz. Bilişsel, duyuşsal, devinişsel ve sezişsel becerilerin bütüncül olarak verildiği bir solfej eğitiminde; teori, dikte ve okuma bilgi ve becerilerinin öğrenciye kazandırılması önemlidir" (Yıldız, 2022: 10).

"Solfej etüdü başlıca altı bölüme ayrılır:

1- İşitme (kulak terbiyesi).

2-Sesleme (intonation).

3-Okuma.

4-Ritm çalışmaları.

5-Tonaliteler, aralıklar ve akorlar'ın etüdü.

6-Hafızanın terbiyesi." (Fenmen, 1947: 113-114).

Solfej Öğretim Yöntemleri

Solfej öğretim yöntemleriyle ilgili birçok yöntem denemiştir. Bunlardan en yaygın olarak kullanılanları "hareket edebilr (aktarımlı do)" ve "sabit do" metodlarıdır.

Hareket Edebilir (Movable) Do Esasına Dayanan Solfej Öğretim Meotdları

"Bu metotlarda notaları adlandırmak için "harfler, heceler ya da sayılar" kullanılmaktadır. Majör ve minör dizilerin derecelerini harfler, heceler ya da sayılar ifade eder. Böylelikle "do" hecesi daima majör dizinin ilk sesi olarak kullanılmış olur" (Yıldız, 2022: 15).

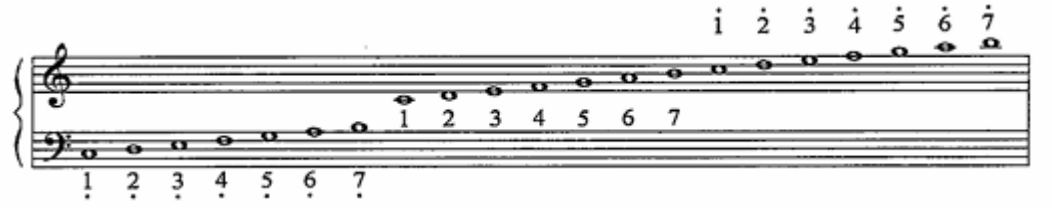
Tablo 1. Majör Dizinin Derecelerine Verilen Adlar

Dereceler	**Adlandırma**
I. Derece	Do (d)
II. Derece	Re (r)
III. Derece	Mi (m)
IV. Derece	Fa (f)
V. Derece	Sol (s)
VI. Derece	La (l)
VII. Derece	Si (t)

Fransız Rakamlı Müzik Metodu (1639)

Bu metodda notalar 1'den 7'ye kadar rakamla gösterilir ve tiz oktavdaki notaları göstermek için rakamların üstüne, pes oktavdaki notaları göstermek için ise rakamların altına nokta konulur. Minör dizilerin ilk notası 6 rakamıyla gösterilir bunun sebebi ilk notanın ilgili majörünün 6. Derecesi olmasıdır (Yıldız, 2022: 16-17).

Şekil 1. Pes ve Tiz Oktav Sesleri (Özaltunoğlu, 2003: 11)



"Değiştirici işaret almış notalarda ise diyezli sesler için her rakamın sağ yukarısına sağa eğik, bemollü notalar için her rakamın sol yukarısına sola eğik bir çizgi konur" (Özaltunoğlu, 2003: 11).

İngiliz Tonic Sol-Fa Metodu

"Metodun kurucusu Sarah Glower (1785-1864) isimli İngiliz bir müzik eğitimcisidir. Glower, metodunda Fransız Rakamlı müzik metodundan faydalanmış ama rakam yerine yedi nota isminin ilk harflerini almıştır. Daha sonra John Curwen (1816- 1880) adındaki İngiliz rahibi bu metodu geliştirmiştir. Bu yüzden "Glower-Curwen İngiliz Tonic Sol – Fa Metodu" adıyla da bilinir" (Özaltunoğlu, 2003: 12).

"Glower-Curwen İngiliz Tonic Sol – Fa Metodunun kullanımında "sol" ve "si" notaları "s" harfi ile başladığından "si" notası "ti" olarak değiştirilmiştir. Oktav farkları rakamlı müzik metodundaki gibi tiz oktavdaki sesleri göstermek için harflerin üzerine, pes oktavdaki sesleri göstermek için ise harflerin altına birer nokta konarak gösterilir" (2003:12)

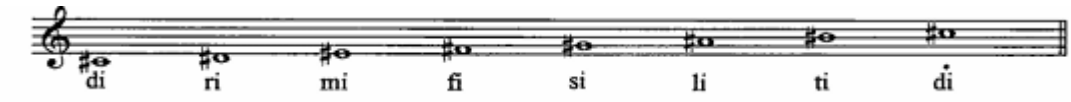
"Diyezli notaları göstermek için harflerin yanına "e" harfi (de, re, me, fe, se, le, te) bemollü notaları göstermek için ise "a" harfi (da, ra, ma, fa, sa, la, ta) konulmuştur. Armonik minör dizisinde ise sadece yedinci derece yani la minör düşünürsek "sol" sesi tizleşeceğinden , "sol diyez" notası için "se" hecesinin kullanılması yeterli olmuştur" (Yıldız, 2022: 17).

Alman Tonika-Do Metodu (1897)

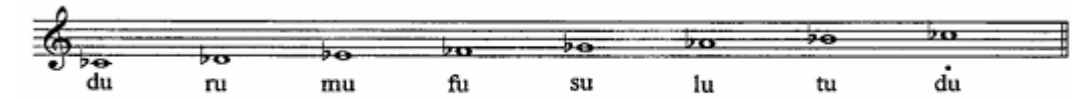
Kurucusu Agnes Hundoeger olan ve Almanya'da kullanılan en hakim kulak eğitimi metodu adını taşıyan "Tonika=Do Lehre" metodu, Curwen metodunun bir başka şeklidir (Yönetken, 1952: 93 akt. Özaltunoğlu, 2003: 14).

Diyezli notaları göstermek için harflerin yanına "i" vokali, bemollü notaları göstermek için harflerin yanına "u" vokali konulur.

Şekil 2. Diyezli Sesler (Özaltunoğlu, 2003: 14)



Şekil 3. Bemollü Sesler (Özaltunoğlu, 2003: 14)



"Ezgide modülasyon yapılmışsa, modülasyon yapılmış tonun temel sesi do olarak kabul edilir ve "d" harfiyle gösterilir" (Yıldız, 2022: 18).

Max Battke Metodu (1909)

"Bu metotta hem Alman (C, D, E, F, G, A, H) harfli sistemi, hem de Guido d'Arezzo'nun solmizasyonu kullanılmış" (Özltunoğlu, 2003: 15).

"Bu metotta, armonik minör dizisinin yedeni olan "sol diyez" notası "si" olarak adlandırılmıştır. Çünkü bu ses temel sese küçük ikili uzaklıktadır aynı zamanda majör dizilerde yeden ses olarak kullanılmaktadır" (Yıldız, 2022: 19).

Cmiral-Dolezil Metodu

"Pek çok Çek müzik pedagogu Battke esasına dayanır fakat hep halk şarkılarından alarak, yerli karakterde eserler yazmışlardır ki bunların başında Adolf Cmiral (1882) ve Metod Dolezil (1885) gelir" (Yönetken, 1952: 104 akt. Yıldız, 2022. 20).

"Bu metotta armonik minör dizisindeki sol diyez (yeden) Battke'de olduğu gibi "si" olarak kullanılır. Tona yabancı sesler var ise onlar da çıkıcı durumda si, inici durumda ise fa olarak adlandırılır" (Yıldız, 2022: 20).

Metoda ek olarak aralık kavramıda öğretilmektedir.

Ptaçinski Renkli Metodu

"Çek müzik eğitimcisi olan Ptaçinski'nin metodudur. 1926 yılında Prag Konservatuvarından mezun olan Ptaçinski, ilerleyen yıllarda Prag'da açtığı ilk müzik öğretim okulunda bu yöntemle eğitim vermeye başlamıştır. Battke Metodundan esinlenmiştir ve metodun temelini renkler oluşturmaktadır. Yedi nota yedi renge karşılık öğretilir" (Türkmen, 2019: 103 akt. Yıldız, 2022: 21).

Her notaya bir renk olmak üzere yedi notaya yedi renk karşılık gelmektedir.

Tablo 2. Renklere Karşılık Gelen Notalar

Renk	**Nota**
Kırmızı	DO
Beyaz	RE
Sarı	Mİ
Kahverengi	FA
Mavi	SOL
Yeşil	LA
Mor	Sİ

Wilhem, Fransız Metodu (1830)

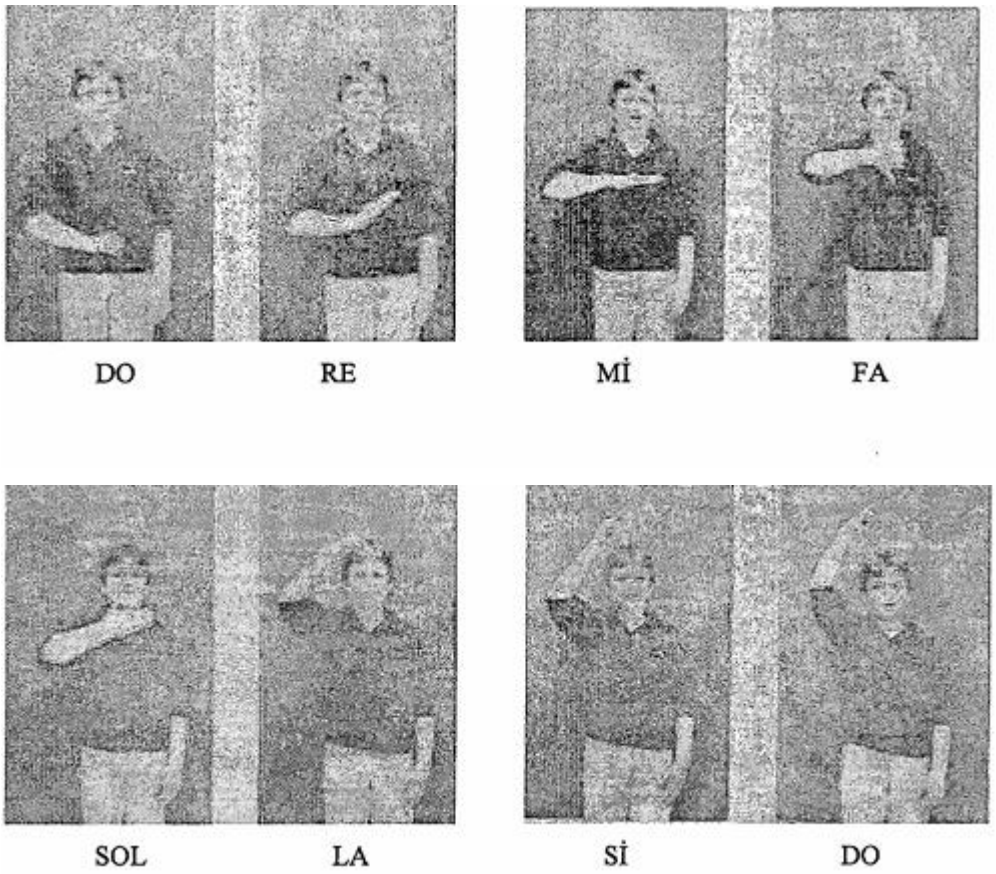
"1838'de Wilhem'in "L'Enseignment mutuel de la musique – Karşılıklı Müzik Öğretimi" metodu bütün Paris okulları için kabul edilmiştir" (Özaltunoğlu, 2003: 19).

"Tonal sesleri Roma, diğerlerini Arap rakamları ile göstermiştir. Wilhem'de rakam, do majör tonunun notalarını değil, majör dizinin derecelerini ifade eder. Bu metotta Wilhem, birlik notayı "Ron-on-on-ond" ikilik notayı "Blan-anch", dörtlük notayı "Noir" noktalı ikilik notayı "Blan-anch-point" noktalı dörtlük notayı "Noir-point" bir ikilik ve iki dörtlük notayı "Blan-anch, noir, noir" susları rakamla, sekizlik leri "Cro-che" onaltılık notaları "Dou-ble-cro-che" üçlemeyi "Tri-o-let" şeklinde göstermektedir" (Yıldız, 2022: 22).

Maurice Chevais Metodu (1923)

Chevais'in geliştirdiği nota ve ritimleri el işaretiyle öğreten bir metottur.

Şekil 4. Nota Yüksekliklerini Gösteren El işaretleri (Özaltunoğlu, 2003: 20-21)



Sabit (Fixed) Do Esasına Dayanan Solfej Öğretim Metotları

"Adından da anlaĢıldığı üzere Fixed Do esasına dayanan solfej metotlarında, solfej heceleri nota isimleri için sabitlenmiĢtir. "Bu sistemler, aralıksal duymaya odaklanmaĢtır. Her ses kendi benzersiz adına sahiptir. "Hareket edebilir do" esasına dayanan metotların aksine her ton kendi nota isimleriyle okunur. Yani kâğıt üzerinde görünen ne ise o aynen aktarılır. AĢağıda sabit nota isimlerini esas alan metotlardan yaygın olarak kullanılanları yer almaktadır" (Öztürk, 2010: 27).

Alfabetik Müzik Metodu

"Solfej ve müzik öğretiminde kullanılmış halen de Almanya, Orta Avrupa, İngiltere ve Türkiye'de kullanılmakta olan bir metottur. Bu metotta notalar belli harfler ile gösterilmektedir. Diyez, bemol, çift diyez ve çift bemol harflerin sonlarına getirilen eklerle belirtilmektedir. "C - Do, D - Re, E - Mi, F - Fa, G - Sol, A- La, H- (B) Si" harfleriyle gösterilmektedir" (Yıldız, 2022: 25).

"Metotta tek diyezli notalar için harfin yanına "is" hecesi (Cis, Dis, Eis, Fis, Gis, Ais, His), tek bemollü notalar için ise "es" hecesi (Ces, Des, Es, Fes, Ges, As, B) getirilerek kullanılmaktadır. Çift diyezli notalar için "isis" (Cisis, Disis, Eisis, Fisis, Gisis, Aisis, Hisis), çift bemollü notalar için ise "eses" (Ceses, Deses, Eses, Feses, Geses, Ases, Heses) getirilerek kullanılmaktadır" (Yıldız, 2022: 25).

Carl Eitz Tonwort Metodu

"Metodun kurucusu Carl Andreas Eitz (1848-1924)'dır. Bu metodda her nota için beş farklı (doğal, diyez, bemol, çift diyez ve çift bemol) isim kullanılmıştır" (Yıldız, 2022: 26)

Tablo 3. Carl Eitz Tonwort Metodunda Notaların Gösterimi (Yıldız, 2022: 26)

Değiştirici işaretler	DO	RE	Mİ	FA	SOL	LA	Sİ
Naturel	Bi	To	Gu	Su	La	Fe	Ni
Diyez	Ro	Mu	Sa	Pa	De	Ki	Bo
Bemol	Ne	Ri	Mo	Go	Pu	Da	Ke
Çift Diyez	Tu	Ga	Ke	Le	Fi	No	Ru
Çift Bemol	Ka	Be	Ti	Mi	So	Lu	Fa

"Bu metotta, b, d, f, g, k, l, m, n, p, r, s, t sessiz harflerinin ve a, e, i, o, u sesli harflerinin kullanıldığı görülmektedir. Yarım ses tizleşerek karar veren si naturel ve do diyez gibi altere bir nota veya yarım ses pesleşerek karar veren fa naturel ve si bemol notaları karar verdikleri notaların sesli harflerini almışlardır" (Yönetken, 1952: 108 akt. Yıldız, 2022: 26).

Tonal, Modal, Makamsal Dizi Öğretimi ve Gerekliliği

"Ton, mod ve makam konuları araştırmanın "teori" başlığı altında da söylendiği gibi solfej dersi içeriğinde önemli konulardan biridir. Bu üç ana başlık birbiriyle içi içe bağlıdır. Mod ve makam öğrenebilmek için tonaliteyi iyi bilmek gerekir" (Yıldız, 2022: 37).

Ton "Birbirini izleyen iki nota arasındaki ses farkı" (MEB, 2015: 148)

Tonalite dizilerin ve tonların ne şekilde kurulmuş olduğunu açıklayan sistem. Bir dizinin tonal ilkelere göre kuruluşu anlamına gelmektedir (MEB, 2015: 148).

Mod "Ses dizisi" (MEB: 2015: 147).

Makam Türk müziğinde belirli ses dizilerini kullanan, belirli yörüngelerde gezinen, belirli perdelerde de uzun veya kısa kalışlar (duruşlar) yapan belirli bir perdede biten ezgi (MEB, 2015: 147).

TDK güncel sözlüğe göre makam "Klasik Türk müziğinde bir müzik parçası veya şarkının işleniş biçimi" olarak tanımlanmıştır.

TDK güncel sözlüğe göre dizi "Bir oktavın içinde sıralanan sekiz sesin bütünü" .

Yıldız'ın (2013: 24) "Müziksel İşitme Okuma ve Yazma Derslerindeki Makamsal Dizilerin Öğretminde Sefai Acay Yaklaşımınınn Kullanılabilirliği" adlı çalışmasında Acay'ın tonal ve makamsal dizileri karşılaştırdığı yaklaşımına göre; makamsal dizilerin piyano ile seslendirilebileceği, tonal dizlerdeki 24 derecelerden yola çıkılarak makamsal diziler bulunabileceğini ve makamsal dizilerde yazılmış ezgiler analiz edilebileceğini belirtmiştir.

Yıldız'ın (2013, 46) Müziksel İşitme Okuma ve Yazma Derslerindeki Makamsal Dizilerin Öğretminde Sefai Acay Yaklaşımınınn Kullanılabilirliği" adlı çalışmasında ACAY ile yaptığı görüşmede" Öğrencilerin müziksel işitme-okuma-yazma-deşifre ve müziği analiz edebilme becerilerinin gelişmesinde makamsal dizilerin öğretimi gerekli midir?" sorusunu yöneltmiş ve öğrencilerin müziksel işitme becerilerinin gelişmeleri açısından tonaliteyi öğrenmeleri, majörü, minörü öğrenmelerinin yanında kendi makam dizilerimizin müzik yapılarını, belli düzeyde öğrenmeleri gerektiğinin cevabını almıştır.

Burada genel öğretinin dışında öğrencilerin Teori ve Solfej derslerinde öğretilmesi gereken mod, makam ve dizilerin gerek kendi müziğimizi anlamaları, gerekse öğrencilerin müziksel işitme becerilerinin gelişimi açısından öğretilmesinin önemi vurgulanmıştır.

Tablo 4. Genelde Öğretilen ve Öğrenilmesi Gereken Diziler

Genel Öğreti	Öğrenilmesi Gereken
Genel Öğreti Majör Dizi Minör Dizi (Doğal-Armonik-Melodik) Kromatik	Bitonik Tritonik Tetratonik & Tetrakort Majör Tetrakort Minör Tetrakort Frigyen/Kürdi Tetrakort Arabik/Hicaz Tetrakort

"Teori ve Solfej Eğitiminde Yeni Dizi Öğretiminin Gerekliliği" adlı çalışmamız nitel bir araştırma olup bu çalışmada batı müziği eğitimi veren 18 Devlet Konservatuvarından 10 tanesine ulaşılarak 13 eğitimci ile yapılandırılmış görüşme yapılmıştır.

Görüşme kapsamında eğitimcilere '' Doğal majör, armonik minör, melodik minör diziler dışında başka hangi dizileri öğretiyorsunuz?'' ve ''Sizce icracı/yorumcuların öğrenmesi gereken diziler hangileridir?'' soruları yöneltilmiş ve sonuçlar tablo haline getirilmiştir. Görüşme sağlanan üniversiteler ve yapılan görüşmeler sonucunda elde edilen veriler aşağıdaki tablolarda belirtilmiştir.

Tablo 5. Üniversite ve Konservatuvar Adları ile Eğitimci Dağılımı

Üniversiteler	Eğitimci Sayıları
Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	2
Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	1
Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	1
Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	1
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	2
Giresun Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	1
İskenderun Teknik Üniversitesi Mustafa Yazıcı Devlet Konservatuvarı	2
Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	1
Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı	1
Trabzon Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	1
Toplam	13

BULGULAR

Tablo 6. "Doğal Majör, Armonik Minör, Melodik Minör Diziler Dışında Başka Hangi Dizileri Öğretiyorsunuz?"

1. Eğitimci	Majör çeşitleri (Doğal, armonik, melodik, çift armonik), Minör çeşitleri (Doğal, armonik, melodik, çift armonik), Modlar (İoniyen, Doryen, Frigyen, Lidyen, Miksolidyen, Eoliyen, Lokriyen), Aktarılmış Makamsal Diziler (Rast, Nihavent, Hüseyni, Kürdi, Hicaz, Nikriz, Karcığar, Segah)
2. Eğitimci	Doryen Modu, Frigyen Modu, Armonik Majör, Nikriz ve Hicaz dizileri
3. Eğitimci	Kilise Modları (İoniyen, Doryen, Frigyen, Lidyen, Miksolidyen, Eoliyen, Lokriyen),

4. Eğitimci	Kromatik Dizi, Doğal Majör ve Minörün 3 çeşidi, Tam Ton Yarım Ton Dizi,Pentatonik Diziler, Orta Çağ Modları.
5. Eğitimci	Majör çeşitleri (Doğal), Minör çeşitleri (Doğal, armonik, melodik)
6. Eğitimci	Majör çeşitleri (Doğal, armonik, melodik, çift armonik), Minör çeşitleri (Doğal, armonik, melodik, çift armonik), Modlar (İoniyen, Doryen, Frigyen, Lidyen, Miksolidyen, Eoliyen, Lokriyen), Aktarılmış Makamsal Diziler (Rast, Nihavent, Hüseyni, Kürdi, Hicaz, Nikriz, Karcığar, Segah)
7. Eğitimci	Majör çeşitleri (Doğal, armonik, melodik, çift armonik), Minör çeşitleri (Doğal, armonik, melodik, çift armonik), Modlar (İoniyen, Doryen, Frigyen, Lidyen, Miksolidyen, Eoliyen, Lokriyen), Aktarılmış Makamsal Diziler (Rast, Nihavent, Hüseyni, Kürdi, Hicaz, Nikriz, Karcığar, Segah)
8. Eğitimci	Doğal Minör Dizi ,Müfredat yetişirse Modlar (İonyen, Doryen, Frigyen…), Aktarılmış Makamsal Diziler
9. Eğitimci	Pentatonik dizi, Blues, Modlar , Çağdaş Türk Müziği Makamları
10. Eğitimci	Majör (doğal), Minör ve çeşitleri (Doğal, Armonik, Melodik)
11. Eğitimci	Majör (doğal), Minör ve çeşitleri (Doğal, Armonik, Melodik)
12. Eğitimci	Majör çeşitleri (Doğal), Minör çeşitleri (Doğal, Armonik, Melodik), Antik Yunan Modları, Geleneksel Türk Müziği Basit Makam Dizileri
13. Eğitimci	Modlar, Örnek olduğu sürece Makamsal Diziler

Tablo 7. "Sizce icracı/yorumcuların öğrenmesi gereken diziler hangileridir?"

1. Eğitimci	Majör çeşitleri (Doğal, armonik, melodik, çift armonik), Minör çeşitleri (Doğal, armonik, melodik, çift armonik), Modlar (İonyen, Doryen, Frigyen, Lidyen, Mixolidyen, Eoliyen, Lokriyen), Aktarılmış Makamsal Diziler (Rast, Nihavent, Hüseyni, kürdi, hicaz, nikriz, karcığar, segah).
2. Eğitimci	Doryen ve Frigyen Modu, Nikriz ve Hicaz Dizileri
3. Eğitimci	12 Ton Dizi Çalışmaları
4. Eğitimci	Majör Dizi ,Minör Dizi çeşitleri, Pentatonik Dizi çeşitleri
5. Eğitimci	Majör (doğal), Minör (doğal-armonik-melodik)
6. Eğitimci	Majör çeşitleri (Doğal, armonik, melodik, çift armonik), Minör Çeşitleri (Doğal, armonik, melodik, çift armonik), Modlar (İonyen, Doryen, Frigyen, Lidyen, Mixolidyen, Eoliyen, Lokriyen), Aktarılmış Makamsal Diziler (Rast, Nihavent, Hüseyni, kürdi, hicaz, nikriz, karcığar, segah)
7. Eğitimci	Majör ve Minör çeşitleri (Doğal, armonik, melodik, çift armonik), Modlar, Aktarılmış Makamsal Diziler
8. Eğitimci	Doğal Majör ve Minör Çeşitleri (Doğal, melodik, armonik), Kromatik Dizi, Tam Ton Dizisi, Oktatonik ve Heksatonik Dizi, Blues
9. Eğitimci	Majör Dizi, Minör çeşitleri (Doğal, armonik, melodik), Pentatonik Dizi, Blues, Modlar ,Çağdaş Türk Müziği makamları
10. Eğitimci	Modlar, Blues ,Tetrakort
11. Eğitimci	Majör, Minör ve çeşitleri (Doğal, armonik, melodik), Modlar
12. Eğitimci	Majör ve armonik, melodik minör , Antik Yunan Modları, Geleneksel Türk Müziği Basit Makam Dizileri
13. Eğitimci	Mümkün olan bütün dizi çeşitleri bilinmeli. Sentetik diziler, makam dizileri, modlar.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Genel olarak eğitimcilerin;

Doğal Majör Dizi, Armonik ve Melodik Minör dizilerini öğrettiklerinin,

7 Eğitimcinin Modların tamamı, 1 eğitimcinin sadece Doryen ve Frigyen Modunu, 1 eğitimcinin de müfredatın yetişmesi durumunda Modları öğrettiğinin,

5 Eğitimcinin Aktarılmış Makam Dizilerini, 1 eğitimcinin bunlardan sadece 2 tanesini, 1 eğitimcinin de örnek olduğu takdirde öğrettiğinin,

Bunun dışında genel olarak Blues, Kromatik ve Pentatonik diziyi öğretmediklerinin sonucuna varılmıştır.

Eğitimciler; icracı ve yorumcuların doğal majör, armonik ve melodik minörün yanı sıra 12 ton, pentatonik, blues dizilerini öğrenmeleri gerektiğini,

3 eğitimcinin doğal, armonik, melodik ve çift armonik majör ve minörlerini, modları ve aktarılmış makamsal dizileri öğrenmeleri gerektiğini hatta bunlarla birlikte

Çıkıcı ve İnici Kromatik Diziler

Majör ve Minör Pentatonik Diziler

Tam Perdeli Diziler

Blues

Tam Ton Yarım Ton Dizisi

Yarım Ton Tam Ton Dizilerinin öğrenilmesi gerektiğini belirtmişlerdir.

KAYNAKÇA

Fenmen, M. (1947). *Piyanistin Kitabı.* Ankara: Akba Kitabevi.

https://sozluk.gov.tr/ (Erişim Tarihi: 15.08.2024)

MEB, (2015). *Batı Müziği Koro Eğitimi Ders Kitabı 11. Sınıf.* (2. Baskı). Ankara: MEB Yayınları

Özaltunoğlu, Ö. (2003). *Solfej Öğretim Yöntemleri.* (Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

Öztürk, M.B. (2010). *Solfej Öğretim Yöntemlerinin Bando Okullar Komutanlığı 9. Sınıf Müziksel İşitm Okuma ve Yazma Derslerinde Kullanılabilirliği.*(Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Yıldız, F. (2013). *Müziksel İşitme Okuma ve Yazma Derslerindeki Makamsal Dizilerin Öğretminde Sefai Acay Yaklaşımınınn Kullanılabilirliği*. (Yüksek Lisans Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.

Yıldız, F. (2022). *Konservatuvar Solfej Dersi Sınavlarında Eğitimcilerin Soru Sorma Stratejilerinin Değerlendirilmesi ve Yaklaşım Önerileri.* (Sanatta Yeterlilik). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.

31 Mart 2024 Mahalli İdareler Seçiminde Propaganda Şarkıları

Propaganda Songs In The 31 March 2024 Local Administration Elections

Beste Göbelez

Afyon Kocatepe Üniversitesi

gobelezb@gmail.com

Özet

Bilindiği gibi siyasal partilerin kendilerini seçmene doğru ve etkili bir biçimde anlatabilmeleri, seçimlerde başarı elde edebilmeleri açısından son derece önemli ve belirleyicidir. Partiler bunu sağlayabilmek için ülkemizde çok partili siyasi hayata geçilen 1946 yılından bu yana, amaçlarına ve hedef kitlelerine uygun nitelikte tanıtım kampanyaları düzenlemişlerdir. Söz konusu etkinliklerde, en başından beri müziğin bir siyasal propaganda aracı olarak kullanıldığı görülmektedir. Günümüzde iletişim araçlarının çeşitliliği ile birlikte sosyal medyanın etkinliğinin artması, müziğin bu rolünü ortadan kaldırmamış, aksine onun daha geniş kesimlere duyurulmasını kolaylaştırmıştır. Bugün Türkiye genelinde faaliyet gösteren siyasal partilerin, müziğin kitleleri manipüle etme gücünün farkında oldukları ve vizyonları ile söylemlerini birtakım seçim şarkılarıyla duyurmaya çalıştıkları söylenebilir. Bu çalışmada, ülkemizde 31 Mart 2024 tarihinde gerçekleştirilen mahalli idareler seçimlerinde bazı partilerin kullandıkları seçim şarkıları ele alınmıştır. Çalışma kapsamında; seçime katılan partilerden Adalet ve Kalkınma Partisi, Cumhuriyet Halk Partisi, İyi Parti, Milliyetçi Hareket Partisi, Saadet Partisi ve Zafer Partisi'nin şarkıları örneklem olarak seçilmiş ve bu şarkılar sözlerinin yanı sıra melodik ve ritmik özellikleri bakımından da incelenerek, bunlarda parti ideoloji ve vaatlerinin ne yolla yansıtıldığı, ayrıca bu yansıtmanın ne derece başarılı olduğu incelenmiştir. Seçimler öncesinde haftalar boyunca devam eden reklam kampanyalarında cadde ve sokaklarda partilerin tanıtım araçlarından halka dinletilen seçim şarkılarında milli, dini ve kültürel değerlere ne tür göndermeler yapıldığı da bildiri kapsamında değerlendirilen konular arasındadır. Ele alınan şarkıların analizinde metin odaklı yorum yöntemi kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Seçim müzikleri, siyasal ikna, kitle, siyasi parti

Abstract

As it known, it is extremely important and decisive for political parties to be able to explain themselves to the voters accurately and effectively in terms of their success in the elections. In order to acgieve this, parties have organized promotional campaigns appropriate to their aims and target audiences since 1946, when our country started multi-party political life. It can be seen that music has been used as a political propaganda tool in these activities from the beginning. Today the increase in the effectiveness of social media along with the diversty communication tools has not eliminated this role of music, on the contrary, it has made it easier for it to be announced to a wider audience. It can be said that political parties operating throughout Turkey today are aware of the power of music to manipulate the masses anda re trying to announce their vision and discourses through some elections songs. In this study, the election songs used by some parties in the local administration elections held in our country on March 31, 2024 are discussed. Within the scope of the study, the songs of the Justice and Development Party, The Republican People's Party, The Good Party, The Nationalist Movement Party, The Felicity Party and The Victory Party were selected as a sample, and these songs were analyzed in terms of their melodic and rhythmic features as well as their lyrics, and the way in which party ideology and promises were reflected in them, and how successful this reflection was. What kind of references to national, religious and cultural values are made in the election songs that are played to the public from the promotional vehicles of the parties on

the streets and streets during the advertising campaigns that continue for weeks before the elections are among the issues evaluated within the scope of the paper. Text- oriented interpretation method was used in the analysis of the songs.

Keywords: *Election music, political persuasion,mass,political party*

GİRİŞ

Yönetim biçimi değiştikçe ve halkın önemi arttıkça kitlelerin onayını almak da aynı şekilde önem kazanmıştır. İktidara talip olan yani oy çokluğuyla ülkeyi yönetmek isteyen her siyasal parti, kendini seçmene en iyi şekilde anlatmak için çeşitli yöntemler bulmuşlardır. Siyasal partilerin belirlediği bu yöntemlerin kullanılması, seçmenin fikrini somut bir şekilde belirteceği seçim dönemlerinde hayati bir önem kazanmıştır. Bu yöntemlere kısaca propaganda adını da verebiliriz." Propaganda her dönem, geniş kitlelerin fikir, tutum ya da davranışlarını etkileme amacına yönelik vazgeçilmez bir siyasi güç aracı olarak görülmüştür." (Geçikli, Fatma:265). Siyasal partilerin propagandalarını halka ulaştırmalarındaki en büyük yardımcıları ise kuşkusuz kitle iletişim araçlarıdır.

"Kitle iletişim araçları, günümüzün yaygın deyişiyle medya kullandığı sözel ve göstergesel dil ve tüm gündelik pratikleri, spordan siyasete, sanattan eğlenceye bireyin içinde biçimlendiği, kendini yeniden ürettiği toplumsal olguları anlamlandırmakta ve tanımlamaktadır." (Büyükbaykal, Ceyda Ilgaz: 71). Zamanın ilerlemesi ile teknolojinin de ilerlemesi, kitle iletişim araçlarının kullanılmasından insanın gündelik hayatının değişmesine kadar etkili olmuştur. Hayatımıza teknolojinin ilerlemesiyle birlikte giren bilgisayarlar, televizyonlar ve cep telefonları kitlelerin alışkanlıklarını sonsuza kadar değiştirmiştir. İnternetin yaygınlaşması, dokunmatik telefonların hayatımıza girmesi ve kitlelerin çoğunluğunun bunlara sahip olması çalışma konumuzu incelerken üzerine düşünülmesi gereken önemli bir etmendir. Dokunmatik telefonlarla birlikte hayatımıza giren yeni aplikasyonlar ve günümüzün modern aile yapısının artık neredeyse vazgeçilmez bir parçası olan televizyonun yaygınlaşması siyasal partilerin de kendi ideolojilerini yansıtmalarında yeni yöntemler bulmalarına sebep olmuştur. Müzik de bu yöntemlerden sadece bir tanesidir.

"Müzik, kelimelerle anlatılamayan duygu ve düşüncelerin seslerle anlatılması sanatıdır."(Paçacı, İrfan:694). İnsanların duygularına hitap eden en güçlü sanat biçimlerinden biri müziktir. İnsanların duygularına hitap etmesi ve kitleleri harekete geçirebilme özelliği olması, kitlelerin çoğunun müzik dinlemesi, akılda kalıcı olması gibi saydığımız bazı özellikler siyasal partilerin seçmeni etkilemeye çalışırken müziği seçmesinde önemli bir sebeptir. Siyasal partiler seçmenin duygularına hitap edebilecek, kendi vaatlerini dile getirebilecekleri, kendi ideolojilerini yansıtabilecekleri, akılda kalıcı seçim müzikleri yaparak seçmene ulaşmayı hedeflemişlerdir.

1.Çalışmanın Amacı

Çalışma kapsamında sözü edilen partilerin 31 Mart mahalli idareler seçim döneminde hazırladıkları seçim şarkılarında kendi ideolojilerini ve parti propagandalarını ne derece aktardıklarını, şarkı sözlerinde seçmenin duygularına hitap edip etmediklerine, seçim vaatlerini seçmene nasıl aktardıklarını incelemek hedeflenmiştir. Çalışmada seçim şarkılarının incelenmesi hedeflenmiştir fakat ayrıca çok detaylı olmayacak bir şekilde seçim şarkılarının müzikal incelemesi de yapılmıştır.

2.Çalışmanın Örneklemi

Çalışmada, 6 siyasi parti örnek araştırma grubu olarak belirlenmiştir. Bu partiler Ak Parti, Cumhuriyet Halk Partisi, MHP, Saadet Partisi, İyi Parti ve Zafer Partisi'dir. Çalışmada 31 Mart 2024 Mahalli İdareler seçim döneminde ismi geçen partilerin çıkardıkları seçim

şarkıları incelenmiştir. Ak Partinin çıkardığı "Çoğu bitti azı kaldı", CHP'nin çıkardığı "İşimiz gücümüz Türkiye", MHP'nin çıkardığı "Biz MHP'liyiz", İyi Parti'nin çıkardığı "En iyisi", Saadet Partisinin çıkardığı "Haydi Bismillah" ve "Saadet Vakti Geldi", Zafer Partisi'nin çıkardığı "Bizim Adımız Türk" şarkıları çalışmanın örneklemini oluşturmaktadır.

3.Çalışmanın Yöntemi

Araştırmada; belirtilen siyasi partilerin 31 Mart 2024 Mahalli İdareler Seçimi için hazırladıkları seçim şarkılarında kullanılan kelimelerin belirlenmesi için içerik ve söylem analizi kullanılmıştır.

Seçim şarkıları araştırılırken belge tarama yöntemine başvurulmuştur."Belge tarama, var olan kayıt ve belgelerden veri toplama tekniğidir." (Karasar, Niyazi:229). Seçim şarkılarının sözleri incelenirken belge taramanın bir altbaşlığı olan içerik çözümlemesi yöntemine başvurulmuştur."İçerik çözümlemesi, belli bir metnin, kitabın, belgenin içeriğinde gizli kavram, ilke ve özellikleri anlama ve anlatma amacı ile yapılan bir taramadır."(Karasar, Niyazi:231).

Partilerin seçim şarkılarının incelendiği bu çalışmada şarkı sözlerinin vurgu yaptığı ifadeleri kapsayan bir kategorilendirme kullanılmıştır. Bu bağlamda çalışmada seçim şarkılarının sözleri; "ideolojik göndermeler","güncel sorunlara yapılan göndermeler","duygu temalı göndermeler","kelime oyunları" ve "yenilikçi üslüp" altbaşlıkları ile incelenmiştir.

MÜZİKAL YORUM

31 Mart 2024 Mahalli İdareler seçimlerinde propaganda amacıyla kullanılmak üzere partilerin tercih ettikleri şarkılar incelendiğinde bunların müzikal olarak söz konusu partilerin seçmen kitlelerine bu kitlelerin siyasal eğilimlerine ve özellikle de sosyokültürel niteliklerine uygun olduğu görülmektedir. Buna göre Saadet Partisi'nin makamsal bir introdüksiyon içeren rap stilindeki bir parça ile mehter müziği ritimlerine sahip bir başka parçayı tercih ettiği görülürken; CHP ile İyi Parti'nin ise pop müzik tınısına sahip daha kentli diyebileceğimiz parçaları seçtikleri anlaşılmaktadır. Buna karşılık Ak Parti ile MHP'ninse folklorik göndermeler içeren ve halay ile marşı buluşturan halk müziği karakterinde seçim parçaları hazırladığı görülmektedir. Zafer Partisi de kendi ideolojisine uygun biçimde Gagavuz Türklerinden alınma bir halk müziğini seçim şarkısı olarak kullanma yoluna gitmiştir. Buradan hareketle partilerin rapten-popa, halk müziğinden mehter müziğine kadar geniş bir yelpazede müzik tercihinde bulundukları ve bunu da başta ifade ettiğimiz gibi kendi seçmen tabanlarının özelliklerine göre belirledikleri söylenebilir.

İÇERİK ANALİZİ

Saadet Partisi

Bu çalışmada Saadet Partisi'nin 31 Mart 2024 Mahalli İdareler Seçimi için hazırladıkları iki seçim şarkısı incelenmiştir. Seçim müziklerinde, belirlenen beş altbaşlıklardan hepsini en etkin kullanan siyasal partidir. Şarkı sözlerinde hem ideolojik göndermeler yapmış; hem de güncel sorunlara yer vermiş; duygu temalı göndermeler kullanmış; hem de genç kesime de hitap etmek amacıyla kelime oyunları ve yenilikçi üsluplar kullanmıştır.

"Daima olur kimsesizlerin sesi", "Daima hakkın yanında", "Hizmeti ibadet bilir çalışır aşkla", "Milli görüş hizmetiyle hakkıdır alsın", "Şehir betonla değil yeşille boyansın" gibi cümlelerle partilerinin ideolojilerine gönderme yapıyor. Partilerinin kimsesizleri savunacağını ve adalete önem vereceğini seçmene iletmek istemektedir. Saadet Partisi gibi sağ görüşlü ve muhafazakar olan bir partinin "hakkın yanında" gibi ifadeler kullanarak ideolojilerini net bir şekilde göstermişlerdir. Halka hizmeti dinde çok önemli olan ibadet ile eşleştirmeleri hizmete verdikleri önemi yansıtmaktadır. İslamcı ideoloji ve siyasi akım olan Milli görüş geleneğinden

gelen Saadet Partisi seçim şarkısında milli görüş ifadesini kullanarak doğrudan partilerinin ideolojilerine gönderme yapmışlardır.

Çalışmada Saadet Partisi'nin çıkardığı "Saadet Vakti Geldi" rap şarkısında kullanılan "*Çektik yine besmele düştük yine yollara", "Vatandaşın hakkını yedirmeyiz sağa sola, Bize icraat gerek kanma artık laflara"* cümleleriyle besmele ifadesinin kullanılması kendi muhafazakar ve dindar kimliklerini vurgulamışlardır. İcraat, yollara düşmek gibi ifadelerle partilerinin çalışma azmine gönderme yapmışlardır.

"*Son nefese kadar söyler sakınmaz sözü, Siyasetin en temizi Saadet Partisi", "Adaletle liyakatle geleceğiz evelallah", "Milletin kaynakları millete harcansın"* cümleleriyle güncel tartışmalara konu olan temiz siyaset, yönetimlerin şeffaflığı, adalet ve liyaket gibi başlıklara değinilmiştir. Yine güncel tartışmalara konu olan gelir dağılımı adaletsizliğine karşı partilerinin tutumunu aktarmışlardır.

"İşçi, emekçi, öğrenci, kadını genci; Milli görüş hizmetiyle hakkıdır alsın" cümlesinde bahsedilen kitlelerin mevcut sistemde haklarını alamadıklarını iddia etmektedir. Güncel bir konudan bahsederken aynı zamanda " Milli görüş" tabirini kullanarak kendi ideolojilerine gönderme yapmaktadırlar. Bu sorunlara kendilerinin çözüm bulabileceklerini vurgulamaktadırlar.

"*Sorunlar var yığınla", "Bir zamanlar ülkemde vatandaşım gülerdi, Halkı düşünmeyenler huzuru yere serdi, Müjdeler olsun artık saadet vakti geldi"* cümlelerinde halkın eskisi kadar mutlu olmadığını ve bu mevcut sistemden halkı düşünmeyen yönetimlerin sorumlu olduğunu anlatmak istemişlerdir. Mevcut sistemde yaşanan sorunlara kendilerinin çözüm getireceğine vurgu yapmışlardır.

"*Şehri imar ederken nesli ihmal etmeyiz"* cümlesinde şehircilik politikalarına önem verdikleri kadar ahlak ve maneviyata da önem verdiklerini seçmen kitlesine aşılamak istemişlerdir. Günümüzde tartışmalara konu olan ahlak ve aile unsuruna gönderme yapmıştır.

"*Gelin birlik olalım, el ele tutuşalım, sevgiyle buluşalım"* cümlesinde duygu temalı göndermeler yapılmıştır. "*İlmek ilmek örmeye sadık bir yürek gerek"* cümlesinde yürek kelimesinin kullanılması duygu temalı bir göndermedir. Saadet Partisi bu cümlelerle halkın birlik ve beraberlik, sevgi ve cesaret gibi duygularına vurgu yapmıştır.

"*Müjdeler olsun saadet vakti geldi"* gibi cümlelerde "saadet" kelimesinin kullanılmasını kelime oyunlarına örnek olarak gösterebiliriz. Seçim şarkısında hem parti ismine atıfta bulunmaktadır hem de mutluluk anlamında da kullanılmıştır.

Muhafazakar partilerden biri olan Saadet Partisi'nin ikinci seçim şarkısı olarak gençler tarafından benimsenmiş ve popüler olan rap müziğini seçmeleri dikkat çekicidir. Partiler için genç kesimin ne kadar önemli olduğunun ve partilerin genç kesime ulaşmak istediklerinin kanıtı niteliğindedir. Rap parçasında geçen "*Bu seçimde oyunu gel bro bize pasla"* cümlesinde gençler arasında kullanılan "bro" kelimesini kullanmaları gençlere hitap etme çabalarını göstermektedir.

AKP

AKP, seçim şarkısında içerik olarak diğer partilere göre daha az alt başlıklara değinmiştir. Diğer partiler birden fazla alt başlıktan bahsederken AKP tek boyutlu bir seçim şarkısı çıkarmıştır.

Seçim şarkısında genellikle duygu temalı göndermeler yapmayı tercih etmişlerdir. "*Aşkımız erdi bahara", "Bu mutluluk hakkın senin", "Gönlümüzde hasretin tadı kaldı tuzu*

kaldı", "Yandık sevda ocağında", "Aşkımızın izi kaldı" gibi cümleler kullanarak daha yumuşak, ılımlı bir dil tercih etmişlerdir. İktidar partisi oldukları için mevcut sistemi eleştiren cümleler kurmamışlardır. Sert ve ideolojilerini yansıtan cümleler kullanmaktan kaçınmışlardır. "*Aşk, sevgi, gönül, mutluluk, hasret, sevda"* gibi kelimeler kullanarak seçmene duygu temalı gönderme yapmışlardır.

CHP

CHP, AKP gibi tek boyutlu bir seçim şarkısı çıkarmayı tercih etmiştir. Diğer muhalefet partileri gibi güncel sorunlara vurgu yapılmamıştır. Atatürk'ün kurduğu parti olarak, cumhuriyetçi bir ideolojiye vurgu yapılmamıştır. CHP seçim şarkısında daha çok duygu temalı göndermeler yapmayı tercih etmiştir.

"*Çalışmaya aşığız", "Durmak yakışmaz bize", "İşimiz gücümüz Türkiye", "Yapacak çok iş var", "Yorulmak yok hiç bizlere", "Yetişiriz her yere", "Hazırız biz yine"* gibi cümleler kullanılarak partilerinin çalışmaya verdiği önemi göstermek istemişlerdir. Hizmet, çalışmak, durmamak, yorulmamak gibi temaları şarkılarında kullanmışlardır.

"*Ülkem güzel mi güzel, en iyiyi hak eder"* cümleleriyle ülke sevdalarını ve bu ülkenin en iyileri yani kendi partilerini hak ettiklerini söylemek istemişlerdir. Kelime oyunu olmayan, sade bir üslup tercih etmişlerdir.

MHP

MHP, AKP ve CHP'ne göre daha fazla altbaşlığa gönderme yapmıştır. Parti ideolojilerine ve güncel sorunlara gönderme yapmışlardır.

"*Ay yıldızlı Türkiye'yiz", "Milliyetçi hareketiz", "Meydanlarda üç hilalle, umudumuz ülkümüz var"* gibi cümlelerle parti ideolojilerinden bahsetmişlerdir. Milliyetçi bir parti olmalarına vurgu yapmaları ayrıca kendi sembolleri olan üç hilal ve ülkü kelimelerini kullanmaları çok açık bir şekilde parti ideolojilerine göndermedir. Sağ görüşte olan ve muhafazakar bir parti olan MHP'nin "*Yüzüncü yıl güçlü devlet, yaşayacak cumhuriyet"* cümlesiyle cumhuriyete vurgu yapması önemli bir çıkarımdır.

"*Birliğin gücüyle varız", "Ayırmadan, ayrışmadan",* cümleleriyle güncel tartışmalara konu olan kutuplaşma sorununa gönderme yapılmaktadır. Günümüzde siyasi dilin sert olması kutuplaşmanın sebeplerinden biridir. MHP bu sözleriyle bu kutuplaşmaya gönderme yapmaktadır. Bu sebeple şarkısında sert bir dil kullanmamıştır.

"*Ak alnımız yüzümüz var"* cümlesinde güncel tartışmalara konu olan temiz siyasete vurgu yapılmıştır.

İyi Parti

İyi Parti seçim şarkısında partisinin ideolojisine göndermelerde bulunmuş ve aynı zamanda ülkenin güncel durumunu eleştiren açıklamalarda da bulunmuştur. Duygu temalı göndermelerde bulunmayı tercih etmeyen İyi Parti, gençlere seslenmeyi de unutmamıştır.

İyi Parti seçim şarkısında "*Vizyonumuz demokrasiye, inancımız cumhuriyete"* cümlesini kullanarak parti ideolojilerine bir gönderme yapmışlardır. İyi Parti, MHP'den ayrılan muhalif kesimin kurduğu bir parti olarak milliyetçi köklere sahiptir. Sağ görüşte olduğunu rahatlıkla söyleyebileeğimiz bir partidir. Cumhuriyete ve demokrasiye yaptığı vurgu bu açıdan oldukça değerlidir.

"*Bu kavgaya son verelim sevinçle"* cümlesinde ülkemizde uzun zamandır tartışma konusu olan kutuplaşma sorununa gönderme yapmaktadır. Siyasi gündemin ve siyasi dilin

sertliğinden dolayı kutuplaşmanın artması ülkemizde tartışmalara sebep olmuştur. İyi Parti'nin seçmene bu sorundan haberdar olduklarının imajını vermeleri önemli bir çıkarımdır.

İyi Parti'nin şarkısında "*Gençlerimiz burada"* söylemi genç seçmene önem verdiklerini ve genç kitleyi kendi partilerine çekmek istediklerini göstermektedir.

Seçim şarkılarında kelime oyunlarına yer vermekten kaçınmamışlardır. Özellikle şarkılarında "iyi" kelimesini kullanmaları buna çok güzel bir örnektir. "İyi" kelimesini hem partinin adına bir gönderme hem de iyilik anlamında kullanmaktadırlar.

Zafer Partisi

Zafer Partisi seçim şarkısında ideolojik göndermeler yapmış; güncel sorunlara gönderme yapmış; duygu temalı göndermeler yapmış; aynı zamanda kelime oyunlarına ve yenilikçi üsluba da önem vermişlerdir.

"Atam rahat uyu, gençlerin izinde", "Taviz yok asla hürriyette", "Dik durduk eğilmedik cümle zalime", "Bizim adımız Türk" cümleleri ile partinin ideolojilerine gönderme yapmışlardır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk'den bahsederek kendilerinin Atatürkçü olduklarını ifade etmişlerdir. Göçmen politikalarıyla gündeme gelen Zafer Partisi, "Türk" kelimesini çokça kullanmışlardır. Bu açıdan parti söylemleriyle uyuşan bir seçim şarkısı olduğunu söyleyebiliriz.

"Taviz yok asla hürriyette" cümlesinde parti ideolojilerine gönderme yaparken aynı zamanda güncel tartışma konusu olan göçmen sorununa, ekonomik alanda bağımsızlığımızın giderek azalmasına da gönderme yapmaktadır.

Genç kitlenin önemininin farkında olan bir parti olarak "Zaferin gençliği", "Atam rahat uyu, gençlerin izinde" benzeri söylemleri bu çıkarımı desteklemektedir. Kelime oyunlarını da atlamayan Zafer Partisi "Zaferin gençliği" derken aynı zamanda parti ismine de gönderme yapıyor. "Yürüyor kalbinde Ümit'le" derken parti başkanı Ümit Özdağ'a gönderme yapıyor hem de ümitin kelime anlamını kullanıyor. Şarkının nakaratında olan "Zafere, zafere, yürü zafere" cümlesinde partinin ismine gönderme yapmaktadır.

SONUÇ

Bu çalışmada, 31 Mart 2024 Mahalli İdareler Seçimlerinde yer alan AKP, CHP, MHP, İyi Parti, Saadet Partisi ve Zafer Partisi'nin çalışmanın örneklem kısmında bahsettiğimiz seçim şarkıları incelenmiştir. Çalışmada seçim şarkıları müzikal anlamda yorumlandığı gibi şarkı sözlerinin içeriği de yorumlanmıştır. Şarkı sözlerinin içerik analizinde, şarkı sözleri beş altbaşlık ile katagorize edilmiştir. Siyasi partilerin hangi konular üzerinde durduğu analiz edilmiştir. Siyasal partilerin müziği kullanarak nasıl propaganda yaptıklarını açıklamak amaçlanmıştır.

Çalışma sonucunda her partinin vurgu yaptığı katagoriler değişiklik göstermektedirler. Siyasi partiler, seçim şarkılarında en çok parti ideolojilerine vurgu yapmışlardır. Parti ideolojilerini seçim şarkılarındaki kelimelerle ve ifadelerle desteklemişlerdir. Partilerin hazırladığı seçim şarkıları, seçim süresince partilerin izledikleri siyasi görüşleri ve söylemleri seçmene aktarma aracı olarak kullanılmıştır. Seçim şarkılarında aynı zamanda partilerin yönetime olan bakış açıları da gözlemlenebilmektedir. Muhalefette olan partiler, iktidarda olan partilere üstü kapalı bir şekilde göndermelerde bulunmuşlardır.Mevcut yönetimlerin eksiklerini söyleyerek kendileri vaatlerde bulunmuşlardır.

Şarkıların müzikal incelemelerinde; şarkı tarzının seçimleri oldukça geniş tutulmuştur. Bu bağlamda şarkıların tarzı rapten-popa, halk müziğinden mehter müziğine değişiklik göstermektedir. Ülkemizin kültürüne ve tarihine göre ezgi, ritim ve enstrüman kullanıldığı gibi

pop gibi şehirli tınılar da partilerin şarkı seçimlerinde kullanılmıştır.” Müziğin tarzı değiştiğinde şarkıların insanda uyandırdığı anlam da değişir.” (Budak, Emrah: 43). Saadet Partisi, MHP, İyi Parti seçim müziklerinde kendi ürettikleri şarkıyı çıkarmışlardır. Akp, ülkemizin çoğunun tanıdığı Azer Bülbül’ün şarkılarından birini kullanmıştır. Chp, Barış Manço’nun “Anlıyorsun değil mi?” şarkısının müziğini kullanmıştır. Zafer Partisi ise sosyal medyada viral olan bir Gagavuz türküsünün müziğini kullanmışlardır. Seçilen şarkıların toplum tarafından bilinir olduğunu söyleyebiliriz.

Çalışma sonucunda yapılan analizlere göre partilerin seçim müzikleri ile parti ideolojisi, parti söylemleri arasında bir paralellik olduğu gözlemlenmektedir. Bilinçli yapılan bu propagandanın kelimeler, mecazlar, söz oyunları, ezgiler ve ritimler ile yapıldığı gözlemlenmiştir.

KAYNAKÇA

Budak, Emrah. (2018). Siyasal İletişimde Propaganda Aracı Olarak Seçim Müzikleri: 24 Haziran 2018 Seçimleri Örneği. *Siyaset Ekonomi ve Yönetim Araştırmaları Dergisi,* 6(5), 31-45.

Büyükbal, Ilgaz. (2012). Kitle İletişim Araçları ve Toplumsal Yaşam. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi.* 21, 71-75.

Geçikli, Fatma. (2012). Geçmişten Günümüze Propaganda Kavramı. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi,* (9), 265-276.

Karasar, Niyazi. (2022). *Bilimsel İrade Algı Çerçevesi ile Bilimsel Araştırma Yöntemi.* Ankara: Nobel Yayıncılık.

Paçacı, İrfan. (2019). Müzik ve Siyaset: Duygu ve Düşüncenin Etkileşimsel İşbirliği, *İnsan ve İnsan Dergisi,* 6(21), 691-712.

Perde Perspektif Analiz Modeli

Perde Perspektif Analysis Model

Burak Kesgin

İstanbul Teknik Üniversitesi

kesgin15@itu.edu.tr

Özet

Bu çalışmada, doğaçlama müzik araştırmaları ve analizinde kullanılabilecek üç boyutlu bir analiz yöntemi tanıtılacaktır. "Perde Perspektif Analizi"(PPA) adını verdiğimiz bu modelde, müzikte zaman ve perde parametreleri dikkate alınarak oluşturduğumuz, ezgisel akışı gösteren iki boyutlu koordinat sistemine üçüncü bir boyut eklenmiştir. Modelde üç boyutlu uzay geometrisine göre x doğrusu zaman ilerleyişini, y doğrusu ise perdeleri ifade eder. Perdeler birbirlerine olan koma değeri uzaklıklarına göre ölçeklendirilmiştir. Birden fazla parametrenin (zaman, perde, darp, çeşni) tek bir modele entegre edilmesiyle performansın içinde var olabilecek farklı dinamiklerin- melodik akış, çeşni akış dönüşümleri, melodik ivme (perdeler arası geçiş), perde çeşitliliği, perdelerin kullanılma sayıları – birbirlerinden bağımsız olarak incelenme olanağı sağlanmıştır. Çalışmanın sonunda Erkan Oğur'un TRT Müzik Kanalı Sesler programında perdesiz gitarla doğaçlama olarak icra ettiği Hicaz taksimden kesitler, PPA modeli kullanılarak görselleştirilecektir. Elde edilen verilere göre Oğur'un doğaçlama müzik anlayışına yansıyan müzikal unsurlar tespit edilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Doğaçlama, Müzik Teorisi, Perde-Perspektif Analiz Modeli, Perdesiz Gitar, Taksim

Abstract

In this study, a three-dimensional analysis model will be introduced that can help investigate improvised music. The model, "Perde-Perspective Analysis" (PPA), scales the linear progression of music along the time and pitch axes (x, y) while incorporating a third dimension (z) to represent attack points and their intensities. By integrating multiple parameters (such as time, perde, attack, and çeşni) into a single analysis model, it is aimed at graphing and examining different dynamics that may exist in the performance from various perspectives, such as melodic flow, çeşni transformations, melodik acceleration, and the perde diversity. At the end of the study, a fretless guitar improvisation by Erkan Oğur will be visualized using the PPA model. From this perspective, an attempt will be made to determine the musical elements reflected in Oğur's improvised musical understanding, according to the data obtained.

Keywords: *Fretless Guitar, Improvisation, Music Theory, Perde-Perspective Analysis Model, Taksim*

GİRİŞ: DOĞAÇLAMA, TAKSİM VE ANALİZ

Taksim, Klasik Türk Müziğinde mevcut eserler arası ya da yalnızca icra edilen, makamın ses evrenini tarif eden serbest, düzensiz bir icra stilidir. Bu icra stili, performans sırasında zaman içinde kendini geliştirerek Türk müziği çalgı icracılarının müzikal dağarcıklarını geliştirmeleri hususunda önem arz eden bir forma bürünmüştür. Taksimin ardından doğaçlamayı incelemeden önce, birbirleri arasındaki farkları aslında modalite ekseninde ilerleyen ya da makamsal seyirle kurgulanmış olmalarından bahsedebiliriz. Improvise, Fransızca kökenli bir kelime olmakla beraber "hazırlıksız, gelişigüzel, irticalen" anlamlarına gelen sözcüklerdir (Cambridge Dictionary, 2024). Bir başka anlamda taksimler, icracılara göre duraklama ya da noktalama işareti gibi; dilbilimsel paradigmalardan çağırılan analojilerle

tanımlanabilmektedir (Toker vd., 2010, s. 118). Bruno Nettl'a göre (2008, s. 8) taksim; bir eser içerisindeki doğaçlama, anlık besteleme, ölçüsüz serbest ve akıcı ritim (2001, s.4) olarak tanımlanmıştır. Özellikle usulü az veya hiç usul barındırmayan genel olarak usulsüz olarak da ifade edilen tanımlara sahiptir. Taksimi zaman kavramına göre incelediğimizde, müzikteki süre değerler ve farklı türlerin olduğu görülmektedir. Her yapılan taksim, zaman içinde birbirlerinden farklı duraklamalar ya da icracının arzusuna göre hızlı süreli melodilerle devam eder. Taksim icralarının özellikleri; icrayı yapan sanatçı ya da çalgıyla ilgili olarak farklılık gözetmektedir. Öte yandan bu ilişkiler icrada sesin genişliği, icracının zihnindeki melodik motifler, ritmik özelliklerde yer alan yoğunluk, süre gibi unsurlarla belirlenmektedir. Ses rengi, tonalite, artikülasyon ve ifade tarzı, bu bağlamda ele alınabilecek farklı tanımlamalar arasındadır. Taksim içindeki bölümler hem genel hem de detaylı yapısal seviyelerde farklı kullanımları, işlevleri ve anlamları bulunmaktadır. Bu çoğu zaman icracılar tarafından oluşturulan, birbirinden farklı terminolojilerle addedilir. Müzikal ifadeler melodik ve ritmik aktivitelerle bazen belirsiz zamansal duraksamalara ya da soluksuz olarak süre gelmektedir. Bu taraftan bakıldığında taksim, içinde bulunduğu süre zarfında tarifini yapmak istediği makamsal tarifleri bölümlere ayırarak sunumunu tamamlayarak son bulur (Toker vd., 2010, s. 119).

Doğaçlama; "beklenmeyen bir duruma karşı hazırlıklı olmak" şeklinde ifade edilmektedir (Özkeleş, 2017, s 14). Müziğin içinde doğaçlama -müziğin çoğu türlerinde gerçekleşebilen- müziğe ya da müzisyenlere verilen tepkisel bir davranış olarak da düşünülebilir (2017). Müzikte doğaçlama, zamansal anın içinde gerçekleşen; müzisyenin çalgıcılık yaratıcılığı ve hünerlerini sunduğu, kimi zaman planlanmamış ya da keskin bir organizasyonu ifade etmektedir. Don Michael Randel'e göre de "performans esnasında müzisyenin yaratıcılığı" olarak tanımlanmıştır (2003, s.407). Her müzik geleneğinde doğaçlamaya dair derinlikli yaklaşımlar olmuştur. Bu hem çalgısal, hem de vokal icralarda belirmektedir. Doğaçlamanın her türe ya da kültür içindeki müzik uygulamalarındaki kullanımlara göre çeşitlilik göstermektedir. Bu belirgin unsurlar müziğin fikri ve dokusuyla doğaçlamayla açığa çıkmaktadır. Müzik kültürünün gerekliliklerine göre kimi zaman doğaçlama, müzikal kompozisyonun önüne geçerek, müzik kültürünün vitrini halini alabilir. Örneğin Pakistan alt kıtasında yaşayan Qawwali müzik aileleri; özellikle Fateh Ali Khan ailesi vokal doğaçlamalarıyla, Qawwali repertuvarlarının her zaman önüne geçmiştir. Qawwali müziği, dini gösterge ve metinlerle örülü bir tür olmasına rağmen, Fateh Ali Khan ailesinin vokal doğaçlamaları bu müzik türünü seküler hale getirmiştir (Sarıgül, 2019, s.125).

Türk müziğinde kullanılan taksim ve diğer müzik türlerinde tanımlanan, benzer şekilde icra edilen bu doğaçlamalar, bir kültürün ya da toplumun anlam dünyalarını deşifre etmemizde yardımcı olmaktadır. Performası, icra edilen müziğin anlamını ve evrenini anlamamız için müzikal analize başvurmamız gerekmektedir. Bu noktada müzikal analiz, müziğin yaratıcı süreçlerini ve performans dinamiklerini anlamak için kritik bir araçtır ve aynı zamanda müzik teorisinin temel taşlarından biri olarak kabul edilir (Treitler, 1989). Özellikle 20. yüzyılda, müzik analizinde farklı metodolojik yaklaşımlar ortaya çıkmış ve müziğin sadece yapısal değil, aynı zamanda kültürel ve sosyolojik bağlamda da ele alınması gerektiği savunulmuştur (Dahlhaus, 1983). Bu süreç, müzik analizciliğinin yalnızca teknik bir alan olmaktan çıkıp, geniş kapsamlı bir bilim dalı haline gelmesine yol açmıştır (Cook, 1987). Tarihsel olarak, müzikal analiz Batı müziği teorisinin bir ürünü olarak gelişmiş olsa da, zamanla farklı müzik türleri ve kültürel bağlamlar üzerinde de uygulanmıştır (Bent, 2001). Taksim formunun analizi, Klasik Türk Müziği'ndeki makam anlayışını derinlemesine anlamayı sağlar ve bu formun müzikal ifadede nasıl kullanıldığını ortaya koyar. Ayrıca, Taksim formunun icra edildiği bağlam ve icracının ustalığı, analizde önemli bir yer tutar. Bu bağlamda, Taksim, hem teorik hem de pratik açıdan Klasik Türk Müziği'nin temel bir unsuru olarak değerlendirilir. Müzikal anizlelerle de bu ilişkiler ağı daha mikro yapılarla anlamdırılır ve incelenir. Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi,

müzikal deneyimlerin nedenselliğini ve müzikle birlikte açığa çıkan bilgiyi derinlemesine sorgulayan disiplin, müzik teorisi ve beraberindeki disiplinlerarası çalışmalardır. Teorik pencereden bakan disiplinlerin amacı, üstü kapalı gibi görünen makro yapılar altında gizlenmiş gerçeklikleri açığa çıkarmaktır. Bu perspektiften bakıldığında, Türk müzik evrenindeki temel yapılar olan perde, çeşni, makam, armoni ve ritim gibi unsurların incelenmesi, tanımlanması ve yorumlanması yoluyla bilgi üretilir. Ancak tüm bu yapıların ilişkileri, çeşitli paradigmatik uygulamalarla yani müzikal analizlerle incelenerek yeni bilgiler elde edilir. Ayrıca müzik teorisi çalışmaları yalnızca yaratım süreçlerini değil, performans ve müzikal algı süreçlerine anlamlar yükleme ve performansı zenginleştirme işlevine de sahiptir (Baysal, 2018).

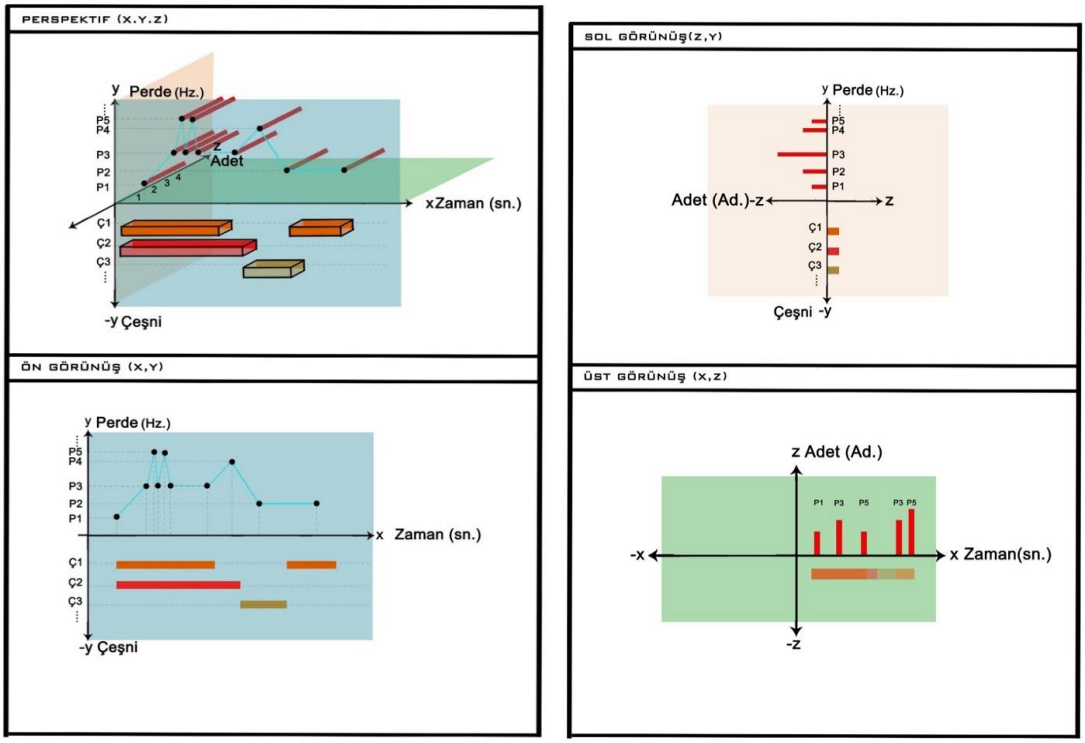
Bu çalışmada, doğaçlama müzik araştırma ve analizinde kullanılabilecek üç boyutlu bir analiz yöntemi tanıtılacaktır. Grafikte bölünmüş Kartezyen x ekseni +x yönünde zamanı temsil eder. Y eksenindeki +y yönü, perdenin koma mesafe değerine göre konumunu temsil etmektedir. Taksim sırasında kullanılan perdelerin zamana bağlı noktaları belirlenmiştir. Daha sonra bu noktalar arasına çizgiler çizilerek melodik bir diyagram oluşturulmuştur. Perdelere z ekseni boyunca +z yönünde derinlik eklenerek perdeye üçüncü bir boyut kazandırılmıştır. Bu üçüncü boyut bize, performansı çeşni ve perde kartelası, darp yoğunluk ve seyrekliği gibi farklı pespektiflerden de görme olanağı sağlamaktadır. Y ekseninin orijininden -y yönündeki ilerleme, çeşni akışını temsil eder. Bu çalışma, Erkan Oğur'un TRT Müzik yapımlarından biri olan Sesler programında, ağırlıklı olarak yer alan ve nispeten yeni bir enstrüman olarak kabul edilen perdesiz gitarda doğaçlama Hicaz taksiminin, Perde Perspektif Analizi (PPA) modelini kullanarak görselleştirilmesini sunmaktadır. Performans önden, soldan ve üstten perspektif görünümler kullanılarak analiz edilmiştir. Müziğin ilerleyişi sırasında farklı zamanlarda meydana gelen tekrarların veya benzerliklerin görsel yansımaları tespit edilerek ilişkileri yorumlanmıştır. PPA modelinin tanıtılması ve karşılaştırma yapılmasına olanak sağlamak amacıyla, taksimin klasik müzik notasına göre deşifresi yapılmıştır. Çalışmanın sonunda elde edilen verilerden hareketle Erkan Oğur'un doğaçlama müzik icrasına yansıyan müziğin yapısal unsurları tespit edilmeye çalışılacaktır. Bu çalışmanın, doğaçlama müzik performanslarının bilgisayar ortamında grafiksel gösterimi ve müziğin farklı perspektiflerden üç boyutlulaştırma yoluyla analizi konularında gelecekte yapılacak araştırmalara katkı sağlaması beklenmektedir.

Perde Perspektif Analiz Modeli Ve Örnek Uygulama

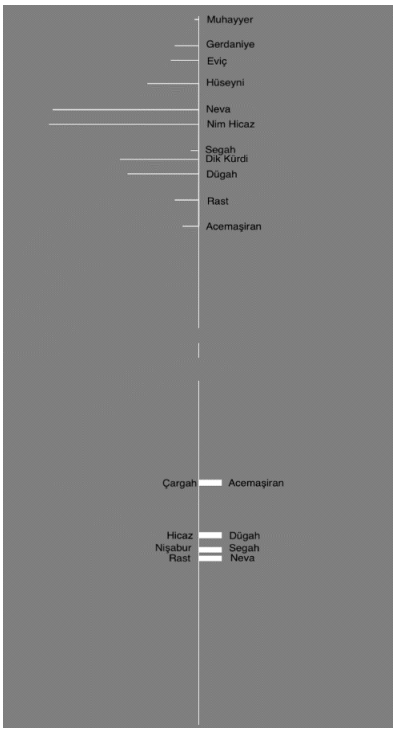
Bu analiz modeli oluşturulurken ilk olarak, her saniyeye denk gelen notaların saniye içindeki kapladığı yer hesaplanmıştır. Daha sonra bu parametreler, bilgisayar ortamında mimarlık, makine ve otomasyon alanlarında sıkça kullanılan Autocad programında grafikleştirilmek üzere işlenmiştir. Grafikte kartezyen bölünmüş olan x doğrusu üzerinde, +x yönü zamanı ifade etmektedir. Y doğrusu üzerinde ise, +y yönü koma uzaklık değerinden oranlanarak yerleştirilen perdeleri ifade etmektedir. Taksim icra edilirken kullanılan perdelerin zamana bağlı noktaları tespit edilmiştir. Sonrasında bu noktaların aralarına çekilen çizgiler ile melodik diyagram oluşturulmuştur. Bu noktalara z ekseni doğrultusunda +z yönünde derinlik verilerek perdelere üçüncü boyut kazandırılmıştır. Perdelere verilen üçüncü boyut bize icraya farklı perspektiflerden bakma olanağı sağlamaktadır. Y doğrusunun orijinden başlayarak -y yönünde ilerleyişi ise çeşni akışını ifade etmektedir. Çeşnilerin sıralaması perde sıralamasının x eksenine göre yansıma simetrisi olarak ifade edilmiştir. Örneğin y= 1 ve y=-1 aynı perde olarak düşünülmüştür. Ön perspektifte çeşnilerin dikdörtgen formunda zamana bağlı ilerleyişi betimlenir. Çeşnilere ise z doğrultusunda -z yönünde derinlik verilerek dikdörtgenler prizması elde edilmiştir. Bu prizmalar, çeşnilerin perdelerle birlikte diğer perspektiflerden de üç boyutlu halde görünmesini sağlar. Sol perspektif, icranın ilerleyişi hakkında bir ön bilgi vermektedir. Örneğin tespit edilen ana makamın dışında görünen perde çeşitliliğine göre icra esnasında yapılan makamlar arasında geçkilerle ilgili ön fikir vermektedir. Bu bilgiyi yine aynı perspektiften gördüğümüz çeşni çeşitliliği de doğrular niteliktedir. Aynı zamanda perde ve çeşni

yerleri koma değerlerine göre ölçeklendirildiği için perde uzaklık değerini bu perspektifte görürüz. Üst perspektiften icraya bakıldığında ise perdeler arası değişme sıklığı ve darp hareketliliği görülmektedir. Aynı bilgi ön perspektifte de mevcuttur fakat bu perspektifte melodik akıştan bağımsız yalın bir şekilde görünmektedir. Yine bu perspektifte, -z yönünde derinlik verilmiş olan çeşnilerin hareketi zamana bağlı olarak gözlemlenebilir. Bu görüntü çeşni ve darp arasındaki ilişkilerin analiz edilmesini sağlar.

Şekil 1. Perde Perspektif Analiz Modeli Posteri

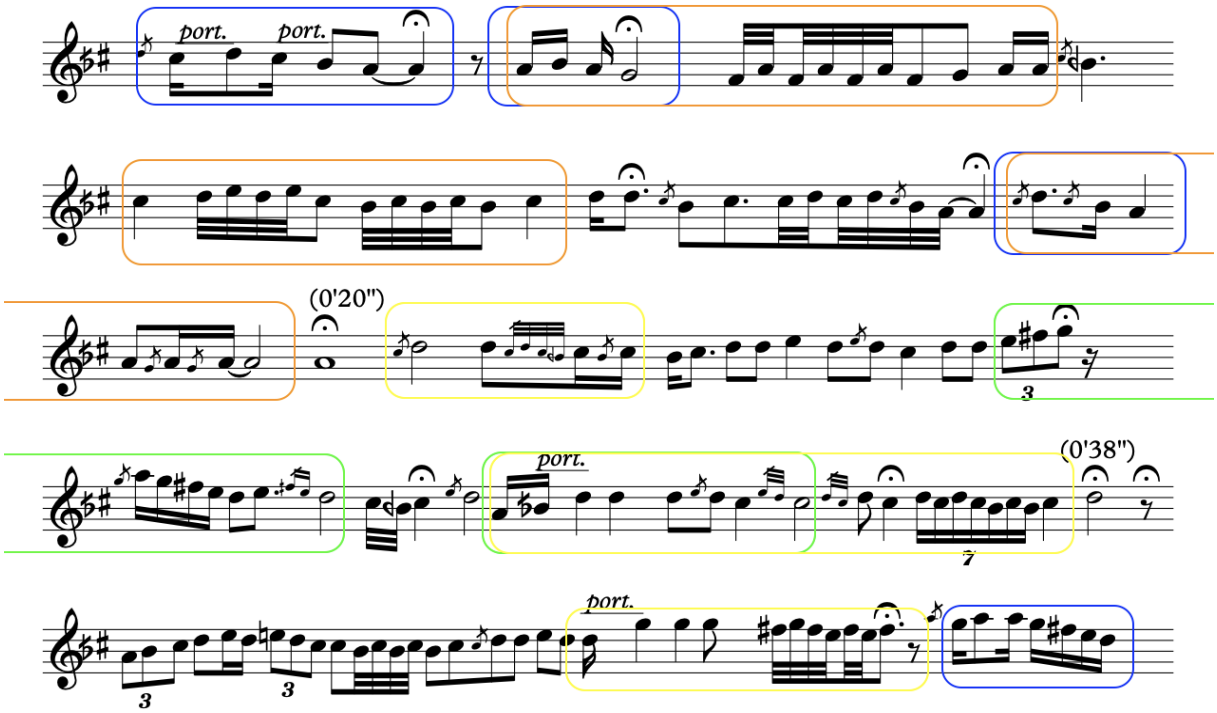


Şekil 2. Hicaz Taksim Sol Perspektif (Perde-Çeşni Kartelası)



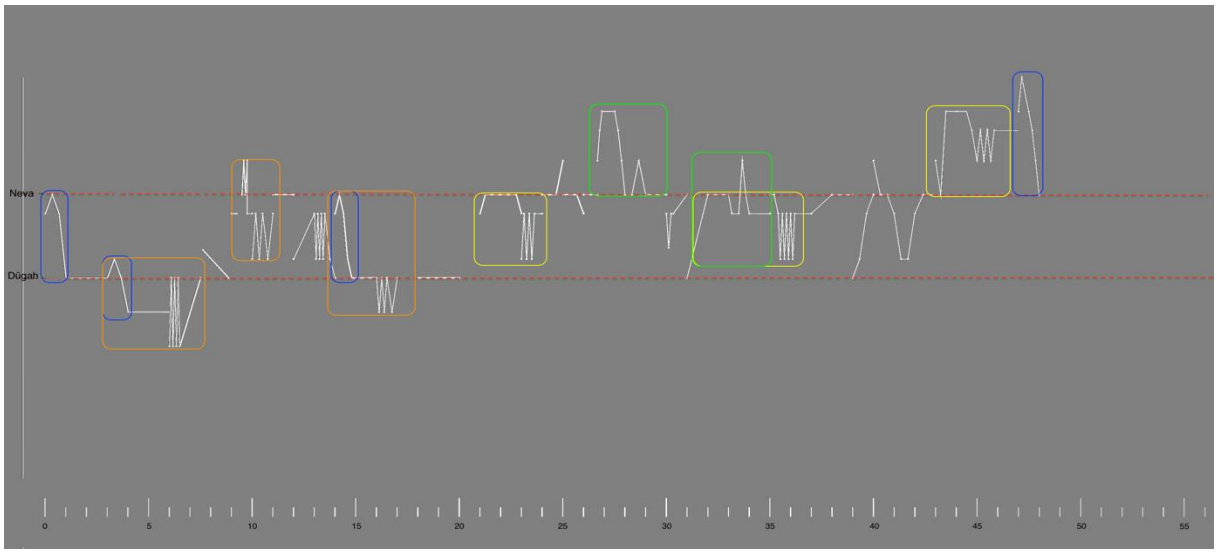
Bu perspektifte araştırma örneklerimizden, müzikal analize örnek teşkil eden Hicaz Taksim'de kullanılan perde ve çeşniler görülmektedir. Perde kartelasında görülen perdeler icranın ilerleyişinde gerçekleşecek olan çeşni hareketliliği konusunda ön bilgi vermektedir. Bunun doğrulaması -y doğrusu üzerinde gösterilip -z doğrusu yönünde derinlik verilmesi sonucu, bu perspektiften de görünür olması sağlanmış olan çeşni kartelası üzerinden yapılabilir. Bunun yanında görsel, icranın iki yönden pest ve tiz olmak üzere iki uç noktasını içerir. Makam tanımlamalarında önemli yeri olduğunu bildiğimiz Makamın genişlemesiyle ilgili yorumlamalar da bu perspektifte yapılabilir. Kartelada bulunan Segâh perdesi, taksimin yapı taşları içinde Rast, Uşşak, Nişabur gibi çeşnilerin de var olabileceğini göstermektedir. Yine benzer şekilde kartelada bulunan Eviç perdesi de makamın Hicaz ya da Uzzal makamı olduğunu belirtir. Bu performansın çeşni kartelasında görmüş olduğumuz Neva perdesi üzerindeki Rast çeşnisi, taksimin Hicaz makamında yapıldığını göstermektedir. Ayrıca perdeleri temsil eden çubukların -z yönündeki uzunluk farklılıkları, performans içinde tekrar ettikçe birbirlerine oranla farklılık göstermektedir. Dolayısıyla sol perspektifte icrada hangi perdenin ne kadar sık veya seyrek kullanıldığı saptanabilir.

Şekil 3. Hicaz Taksim Klasik Notasyon



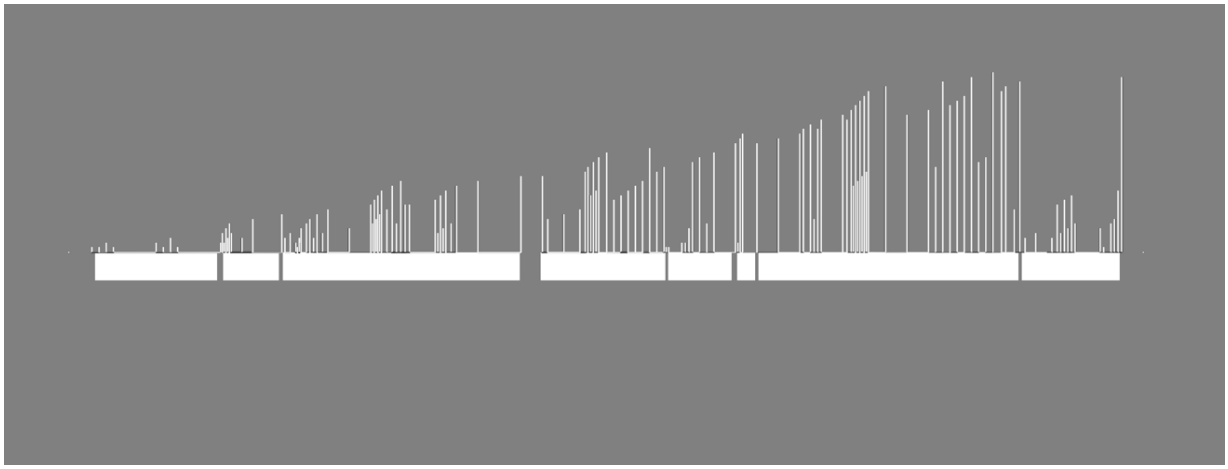
Şekil 2'de Hicaz Taksim'in klasik notasyona göre yapılmış transkripsyonu bulunmaktadır. Taksim 2013 yılında Erkan Oğur tarafından TRT Müzik kanalı Sesler programında icra edilmiştir. Si(B_3) notası karar sesi olacak şekilde seslendirilmiş olup notaya alınırken Hicaz Makamı'nın karar perdesi olan Dügah perdesi olacak şekilde notaya alınmıştır. PPA ile klasik notasyon arasında kıyaslama ve doğrulama sağlaması için, tespit edilen simetrik ilişkilerin bulunduğu bölgeler her iki görselde de aynı renkte kutucuklar içinde gösterilmiştir.

Şekil 3. Hicaz Taksim Ön Perspektif (PPA)



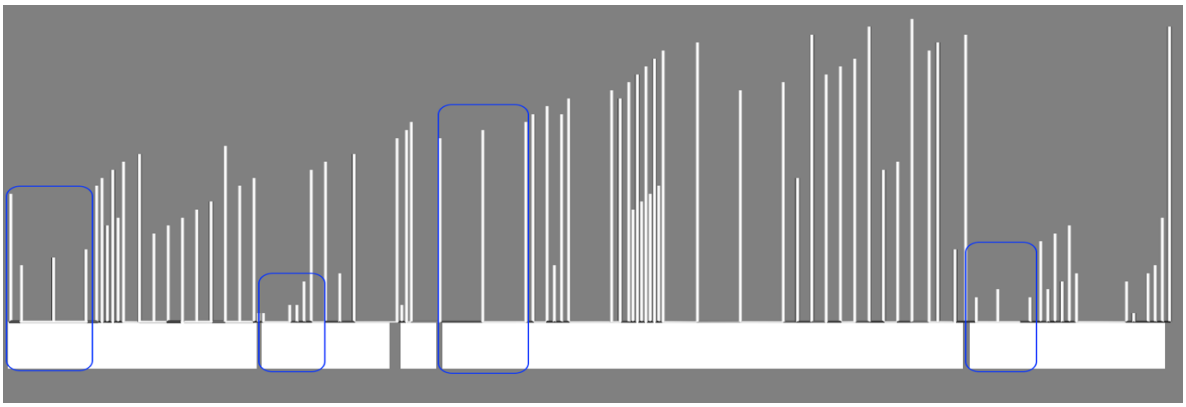
Şekil 3'te görülen perspektif, icranın ön perspektifinin melodik akış görüntüsüdür. Neva ve Dügah perdeleri icranın ilerleyişinde gözlemlenen her bölgede referans olması için kırmızı kesik çizgi ile baştan sonra belirtilmiştir. Performans esnasında gerçekleşen simetrik tekrarlar aynı renk kutucuklar içinde gruplandırılmıştır. Melodik akış görüntüsüne paralel olarak -y yönünde çeşni akışı da görüntülenebilmektedir. Çeşitli renklerde kutucukların içine alınmış simetrik tekrarların dışında kalan müzikal aktivitelerde ise kendi içerisinde ters simetrik ilişkiler bulunmaktadır. Bu açıdan baktığımızda icranın görselleştirilmiş bölümünde tamamen simetrik ya da ters simetrik ilişkilerden meydana geldiğini söyleyebiliriz.

Şekil 4. Hicaz Taksim Üst Perspektif (PPA)



Darp yoğunluk/seyrekliği ve çeşni akışını aynı anda gözlemleyebildiğimiz üst perspektifte (Şekil 4), aynı sol perspektifte olduğu gibi perde derinlik çubuklarının uzunluk farklılılarını görebilmekteyiz. Perdelerin derinliğinde meydana gelen uzunluk farklılılkarı ise makamın içinde var olan çeşitliliklerin gerçekleştiği konumu göstermektedir. Ayrıca giderek artan perde uzunlukları seyrin aynı perdeler etrafında yoğunlaştığını yansıtmaktadır. Aynı zamanda performansın bazı bölümlerinde çeşni dönüşümüne bağlı olarak darpların sıklaştığı ya da seyrekleştiği gözlemlenmiştir. Daha ayrıntılı anlatmak gerekirse çeşnilerin başlangıç noktalarındaki darp yakınlıkları daha seyrekken içinde bulunulan çeşnilerin dönüşmeden önce son anlarında daha sıklaştığı söylenebilir (Şekil 5). Bunun yanında icranın bazı bölümlerinde tam tersine çeşni dönüşümünün gerçekleştiği bölgelerde darplar başlangıçta sık ve yoğunken sonuna doğru seyrekleştiği görülmektedir.

Şekil 5. Hicaz Taksim Üst Perspektif (Darp yoğunluk/seyreklik örneği)



SONUÇ

Çalışmada müzikal seyirlerin karakteristik öğelerini Erkan Oğur'un canlı performansından gözlemleyip analiz ederek aynı zamanda Oğur'un karakteristik motiflerini tespit etmeye çalışılmıştır. Bu analiz ve motiflerden yola çıkarak, gerek Türk Müziğinde gerekse popüler müzik üretimlerinde, perdesiz gitar icracılarının doğaçlama performanslarında kullandığı motiflerle benzer icralar olduğunu söylemek mümkündür. Analizde tespit edilen simetrik ilişkiler çalışma için oldukça önemlidir. Oğur'u ise diğer sanatçılardan ayıran bir başka özelliği, Türk Müziğinde perdesiz gitar kullanımı konusunda bugün perdesiz gitar çalan icracılara öncü olmasıdır. Perdesiz gitar ve Türk Müziği ile alakalı bir çalışma yapacak her araştırmacının yolu mutlaka Erkan Oğur'dan geçecektir. Dolayısıyla bu çalışmaya ulaşan perdesiz gitar icracılarının, perdesiz gitar ile taksim yapabilme konusundaki soru işaretlerini gidermesini, çalışmada yer alan motif ve figürlerin tekrara dayalı egzersiz haline getirilerek, icra üslubu konusunda gelişim süreçlerine katkı sağlamasını beklenmektedir.

Bu çalışma yapılırken, doğaçlama müzik analizine yeni bir perspektif sunmak amaçlanmıştır. Erkan Oğur'un TRT müzik sesler programında icra ettiği Hicaz taksiminin bir kısmı , PPA modeli kullanılarak analiz edilmiştir. Perdelerin uzaklık değerleri koma değerlerine göre hesaplandığı için doğala özdeş bir perde uzaklık görseli oluşturulmuştur. Öte yandan çeşni, perde, darp ve melodik hareketler birlikte yorumlanabilmesine katkı sağlaması amaçlanmıştır. Perde derinlik çubukları ile, her perdenin yeri ve çevresindeki perdeler ile perde-çeşni ilişkisine bağlı olarak perdelerin kendine has yapısı vurgulanmıştır. Aynı zamanda PPA modeli ile analiz yapmak isteyen araştırmacıların kendi bilgi birikimi ve yorumlama yöntemine başvurabilmeleri bakımından kullanıma uygundur. Bunun yanı sıra FBX formatında görüntülenebilir ve kullanıcılar, üzerinde üç boyutsal hareket ettirilebilir. PPA modeli bu çalışmada doğaçlama bir performansı analiz etmek üzere kullanılmıştır. Doğaçlama olmayan ritmik müzik parçalarının analizinde kullanılması da x ekseninde bulunan zaman parametresini, usül ya da ritmik değerin birimleri haline getirerek mümkündür. Analiz sonucu elde edilen her verinin bilgisayar ortamında sayısal karşılıkları vardır. Buna bağlı olarak gelecekteki yazılım çalışmalarına veri oluşturarak destek sağlaması öngörülmektedir.

KAYNAKÇA

Baysal, O. (2018). "Zaman Makam Analiz Modeli". IX. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu. Kütahya.

Bent, I. D. (2001). *Analysis*. Oxford University Press.

Cambridge Dictionary. (2024). *Improvise*. Erişim tarihi 14 Ağustos 2024, https://dictionary.cambridge.org/tr/sözlük/ingilizce/improvise

Cook, N. (1994). *A Guide to Musical Analysis*. Oxford University Press.

Dahlhaus, C. (1983). *Foundations of Music History*. Cambridge University Press.

Nettl, B. (2008). On the Concept of Improvisation in the World's Musics – *An Informal Talk. Dutch of Journal Music Theory*, 13 (1), pp. 1-8.

Özkeleş, S. (2017). *Müzik Sanatında Doğaçlama*. Gece Kitaplığı.

Randel, D. M. (2003). *The Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Harvard University Press.

Sarıgül, C. (2019). *Kavvali Müziğinin Modernleşmesinde Nusret Fatih Ali Han Ailesi. Z Dergisi* (4). İstanbul.

Toker, H, Arnon, Y, & Turabi, A, H. (2010). Türk Taksim Formunda Duraklamanın -Sözel Bir Anlatım Olarak- Kullanımı, Fonksiyonu ve Anlamı. *M.Ü. İlâhiyat Fakültesi Dergisi 39 (2010/2), 117-132.*

Treitler, L. (1990). *Music and the Historical Imagination*. Harvard University Press.

Kent Kültüründe Gazinolar

Gazinos in Urban Cultere

Büşra Bardakçı

İstanbul Teknik Üniversitesi

bardakcib18@itu.edu.tr

Özet

Bu çalışma "1960'lar İstanbul'unda eğlence hayatı nasıldı ve gazinolar işleyişine nasıl devam ediyordu?" araştırma sorusu esas alınarak geliştirilmiştir. Araştırma sorusunun cevabına en doğru şekilde ulaşabilmek için döneme dair bir literatür çalışması yapılmış ve 1960'lar döneminde İstanbul'da yaşamış, eğlence kültürüne hakim, en az 1 gazino programına katılmış ve dönemi net bir şekilde aktarabilecek iki kişi ile görüşme yapılmış ve elde edilen veriler doğrultusunda hazırlanmıştır. Tarihsel süreçte toplumsal yapılardaki değişimler ve eğlence anlayışındaki gelişmeler nedeniyle gazinoların işleyişi ve önemi de değişmiştir. 1960'lı yıllarda popüler kültürde ve müzikte yapılan yenilikler, eğlence kültürü, eğlence mekanları, bu mekanlarda kullanılan şarkılar, mekanların işleyişi, hiyerarşik düzende kimlerin hangi eğlence mekanlarını tercih ettiği incelenmiştir. Bu doğrultuda elde edilen bilgilere göre popülerlik sırasında en başta yer alan gazinolar ele alınmıştır. 1960'lar döneminde İstanbul eğlence hayatında gazinoları popüler hale getiren sebepler, görüşmecilerden alınan bilgiler doğrultusunda da incelenmiştir. Görüşmelerin sonucunda 1960'lar İstanbul'unda eğlence kültüründe yaşanan değişimler ve gelişmeler yine belli bir sınıfa hitap edildiği sonucuna varılmıştır. Dönemin en ünlü gazinosu Maksim üzerinden giderken diğer gazinoların konumunu gördüğümüz, eğlencenin bile bir sosyal sınıfa ayrıldığı dönem olarak 1960'larda gazinolar örneği bize hem gazinolar hem de gazinoya gidebilen sınıflar arasındaki hiyerarşiyi kanıtlar nitelikte olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Gazino, İstanbul Maksim Gazinosu, 1960 Kent Kültürü

Abstract

This study was developed based on the research question, "What was the nightlife like in Istanbul during the 1960s, and how did the music halls continue their operations?" To accurately answer this research question, a literature review on the period was conducted, and interviews were held with two individuals who lived in Istanbul during the 1960s, were familiar with the entertainment culture, had attended at least one music hall program, and could clearly convey the period. Due to changes in social structures and the understanding of entertainment over the historical process, the operations and significance of music halls have also changed. Innovations in popular culture and music in the 1960's, entertainment culture, entertainment venues, songs used in these venues, the operations of these venues, and the hierarchy of who preferred which entertainment venues were examined. Based on the information obtained in this context, the most popular music halls were addressed. The reasons that made music halls popular in Istanbul's entertainment life during the 1960s were also examined based on the information gathered from the interviewees. As a result of the interviews, it was concluded that the changes and developments in the entertainment culture in Istanbul during the 1960s still catered to a certain class. As we observe the position of other music halls while discussing the most famous music hall of the period, Maksim, the 1960s serve as a period when even entertainment was divided into social classes, illustrating the hierarchy between the music halls and the classes that could afford to attend them.

Keywords: *Gazino, Istanbul Maksim Gazino, 1960's Urban Culture*

GİRİŞ

Türkiye'de gazinoların tarihi, doğrudan Cumhuriyet'in kurulması ile başlar ve ortaya çıkışları Cumhuriyet'in kültür, kent ve mekân ideallerine paralellik içerir. Gazinoların tarihsel yolculuğuna bakıldığında, Türkiye'nin 100 yıllık Cumhuriyet hikâyesindeki değişimlerin, dönüşümlerin keskin ve görünür izdüşümlerini yakalamak mümkündür. Temelde bir eğlence mekânı olmasından dolayı, günümüzün ifadesi ile hizmet sektörünün içinde yer alan gazinolar, hangi kentin neresinde bulunduğundan, çalışanlarına; sunduğu menülerden, içkili-içkisiz ayrımına kadar pek çok parametrenin bileşkesidir.

Bu çalışmada ise 1960'lar İstanbulun'da Gazinolar incelenmiştir. İstanbul'un eğlence hayatında tarih boyunca değişik isimler, alışkanlıklar ve farklı mekanlar girmiştir. İstanbul her dönem eğlence hayatında adından sıkça söz ettirmiş ve 1960'lar döneminde Gazinolar büyük bir popülerlik kazanmıştır. Türkiye'nin yoğun siyasi karmaşası içinde İstanbul'da eğlence yaşamınn bu dönemde nasıl devam ettiği sorusu temel alınarak, popülerliğin temelini ve gazinoların bu düzen içindeki hiyerarşik yapısı incelenmiştir.

Bu amaç doğrultusunda 1960'lar dönemi eğlence kültüründe popüler olan gazinolar, bu gazinolara gidebilen kitle ve diğer gazinolara gidebilen kitle olarak iki ayrı sınıf ele alınmıştır. Kaynaklardan toplanan verilerin yanı sıra dönemde İstanbul'da yaşamış ve en az 1 gazino programına katılmış 2 kişi; (Harun TÜMER ve Gönül BATTALGAZİ) ile görüşmeler sağlanmış ve 1960'lar dönemi hakkında çeşitli sorular sorulmuştur.Yapılan görüşmeler kısıtlı bir nicelliği içerdiği için nitel verilere dayanarak bir sonuca ulaşmaya çalışılmıştır.

1950'ler Popüler Kültürün Dönüm Noktası: Tüketim Ve Müzik

14 Mayıs 1950 seçimleriyle başlayıp 27 Mayıs 1960 darbesiyle son bulan 50'ler dönemi Türkiye'nin değiştim ve ben de buradayım dediği, değişime ve dönüşüme uyanan bir on yılıydı. Biz bu değişimin sonuçlarını 60'larda net bir şekilde görmekteyiz. 50'li yıllarda yaşanan bu dönüşüm, siyaset algısının değişmeye başlaması, sosyal hayatın değişmesi nedeniyle dönüm noktası olarak görülmesi mümkündür. Günlük yaşamda da birçok alışkanlık değişmiş yeni markalar, üretimler başlamıştır. Ülkenin diğer şehirlerine nazaran İstanbul hep bir adım önde olmuştur. Demokrat Parti'nin iktidara geldiği 1950'li yıllardan itibaren özellikle İstanbul modernleşmenin en büyük örneklerinden biri olmaya başlamış ve oldukça büyük değişimler geçirmiştir. Yeni Türkiye düzeni kurulurken modern bir İstanbul yaratmak için de büyük çalışmalar yapılmıştır.

"Soğuk Savaş sonrası büyük bir nüfus patlaması yaşanmış ve Türkiye'de bundan nasibini almıştı. 50'li yılardaki tarımda makineleşme ve nüfusun artışı hem kırdan kente göçü başlatmış hem de düzensiz şehirleşmeye ve hızlı bir değişime yol açmıştı. Bir taraftan şehirdeki muhafazakarlık yok olmaya başlarken diğer yandan da kırdaki geleneksel değer göçten dolayı yok olmaya yüz tutmuş, şehre göç edenler ise gecekondu mahallelerinde şehre ortak olmaya çalışmıştı. Amerika ile artan ilişkilerle Amerika kültürünün popülerleşmesi 50'lerde kendini sıkça göstermiştir. Tarihi eskilere dayanan Alaturka ve Alafranga tartışması da bu dönemde taraflarını daha net bir şekilde çizerek tekrar ortaya çıkmıştır" (Bengi 2016: 20-22).

Şekil 1: Radyo Üreticilerinin Gazetelerde Tanınmış Seslere Yer Vermesi (Kaynar 2019)



Tüm gelişimler sırasında eğlence yaşamı da Amerikanlaşmaya başlamış yeni eğlence anlayışları doğmuştur. Bunun yanında değer çatışmaları, yeni ev eşyaları, yeme-içme kültürü, basın, medya, yeni dergiler, sinema ve filmler, edebiyat, tiyatro, radyo, Türk Sanat Müziği, partiler, gazinolar, kentleşme ve göç de modern İstanbul oluşumunda etkili olmuştur.

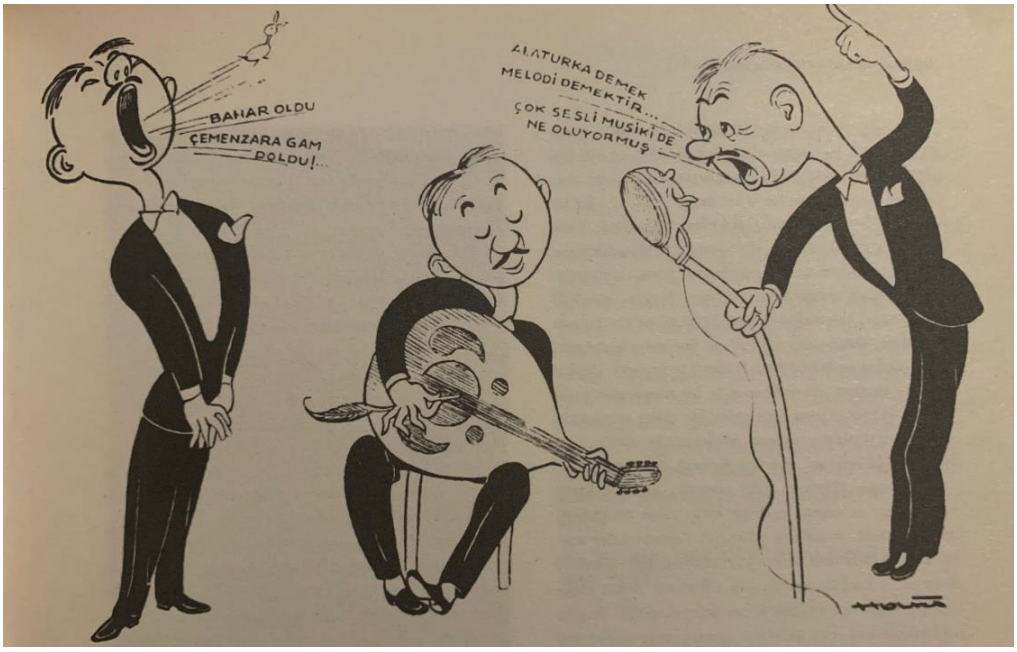
Özellikle 1950-1953 yılları Türkiye için bolluk yıllarıydı diyebiliriz. Bu bolluk günlük hayatta tüketimi arttırmış gelir düzensizliklerini başlatmıştı. Aynı zamanda yeni üretim giysiler ve yeni teknoloji orta gelirli ailelerin evlerine bile girmeye başlamıştı. Bu teknolojinin başında tabi ki ev eşyaları geliyordu. Artık evlerde yavaş yavaş buzdolabı, çamaşır makinası, elektrikli ütü, elektrikli süpürge bulunmaya başlamıştı. Eğlence araçlarından en önemlisi ise tabi ki radyolardı ama radyo ve gramofonlar hala orta-üst sınıfların evlerinde bulunan araçlar listesindeydi.

1950'li yıllarına kadar radyolarda Türk müziğine kısıtlı bir şekilde yer verilmekteydi. Bunun yerine radyoda genellikle batılı tarzda müzikler çalmaktaydı. TBMM' de yapılan Bütçe Görüşmeleri sırasında Türk musikisi konusu ve alaturka ve alafranga tartışlarımı sık sık gündeme gelmiştir.

Bu görüşmeler yıllar boyu sürmüş ve Demokrat Parti'nin muhalefet olduğu 1950'li yıllarda radyolarda Türk müziğine daha fazla yer verilmeye başlanmıştır. Muzaffer Sarısözen'in Anadolu'dan derlediği türkülerin yeni düzenlemelerle icra edildiği "Yurttan Sesler" programı da bu yıllarda yayınlanmaya başlamıştır. Aynı zamanda radyolarda Türk müziği yayın saatlerinin arttırılmasıyla birlikte bu alana karşı olan ilgi artmış radyolar çeşitli sınavlar ve kurslar açarak müzik eğitimi vermeye başlamışlardır.

Tüketimin çok olduğu bu dönemde dinleyici açısından bu tüketim göz önünde bulundurularak basit formlu şarkılar ve besteler yapılmaya başlanmıştır. Bu da beraberinde Klasik Türk müziği ile Türk Sanat müziği şeklinde belirtilen ayrımı ortaya koymuştur. Ve bu ayrım ilk defa 1950'li yıllarda belirgin hale gelmiştir. Böylelikle Türk sanat müziği yayınları radyoda artmış ve radyolarda hakim haline gelmiştir. Bu durum eğlence dünyasını da etkilemiş ve yeni sesler ortaya çıkmıştır. Alaturkaya olan ilgi radyolarla birlikte kendini gazinolarda da göstermiş 50'ler bu yıllarda sesin "en"lerini belirlemeye başlamıştır.

Şekil 2: Akbaba Dergisinden, Alaturka ve Alafranga Tartışamları (Bengi 2020)



"1955 yılında Milliyet gazatesi "Aranızda Münaşaka" bölümünün ilk başlağını alaturka ve alafranga müzik yapmış ve gazete, "Bu meselenin yarım asırdan beri gittikçe artan bir şiddetle alaturka ve alafranga taraftarlarını nasıl coşturduğu malum" diyerek 19 Aralık 1955 – 31 Ocak 1956 yılları boyunca sayfalarında bu tartışmaya yer vermiştir" (Bengi 2020: 20).

Bu dönemde içe kapanık ve muhafazakar bir eğlence tarzının yerini daha dışa dönük, yeniliklere açık bir eğlence anlayışı almıştır. Gelişimlerin tüm süreçlerini gördüğümüz İstanbul eğlence hayatında gençlerin belirlediği trend mekanlarda o dönemde damgasını sıkça vurmuştur. Kapısında korumaların beklediği mekanların dışında her kültürün kendi eğlence anlayışlarının da oluşturduğu mekanları da görmekteyiz.

Görüşme yaptığım Gönül BATTALGAZİ İstanbul'daki günlük eğlence hayatı için şunları söyledi;

'' E tabi çeşit çeşit eğlence tarzı vardı. Biz de arkadaşlarım ile çay partilerine katılırdık, kimisi özel davetler olduğu için gazinolarda yapılırdı, kimisi yelken kulübünün salonunda kimisi ise çay bahçelerinde. Hepsinde de müzik vardı. Ben Zeki Müren hayranıyım gittiğimiz yerlerde muhakkak onun plaklarından açtırırdık… ''

Çocuklarının onlara bu eğlencelerinde katılıp katılmadığını sorduğumda ise;

'' Yok, kızım genelde pastanede arkadaşları ile birlikte vakit geçirirdi. Ya da ona verdiğimiz sürede neler yapıyordu bilmiyorum ama ona güvenimiz hep tamdı…'' ifadelerini dile getirmişti.

Aynı zamanda tüketim kültürünün en önemli örneklerinden biri olarak Hilton Oteli'ni göstermek mümkündür. Açıldığı tarihten itibaren çeşitli balolar, konserler, düğünler ve

Şekil 3: Conrad Hilton İstanbul Hiton Maketiyle (Bengi 2020)



eğlencelere ev sahipliği yapan Hilton Oteli 1955 yılında İstanbul'da açılmış ve adeta Amerikan kültürünün ülkeye yansıması gibi olmuştur. Dönemin iktidar partisi Amerikan kültürü ve kentlerinin görünümüyle bütünleşerek çağdaş bir imge sunulacağı düşüncesi içerisindeydi. Bu sebeple 1950'li yıllarda Batılı yaşam biçimini yansıttığı düşünülerek modern bir görünüm için bu tarz binaların inşa edilmeye başladığı görülmektedir. Bu yüzdendir ki bir proje olarak görülen Hilton Oteli modernizmin ve eğlence mekanı anlayışın en yeni ve en büyük örneklerinden biri olarak İstanbul'da inşa edilmiştir.

Değişen Eğlence Yaşamı, Gazinolar ve Yıldız Olgusu

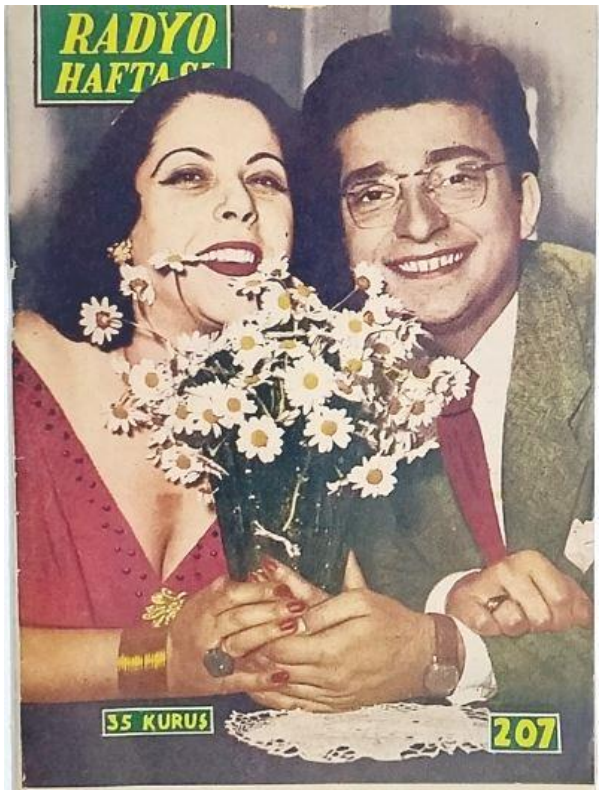
Dönemde Türk Müziği ve Türk Müziği programlarının radyolarda artması sebebiyle eğlence yaşamında da var olan seslerin öneminin artmasının yanında yeni seslerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu sebeple modern şehir hayatında eğlence yaşamında gece hayatı ve gazinoların önemi artmıştır. Değişip dönüşen şehir hayatıyla birlikte gelişen kapitalizm sayesinde yeni eğlence mekanları ve eğlence tarzları yaratılmıştır. Alaturkaya artan ilgi radyolarla birlikte kendini gazinolarda da göstermiş ve 1950'ler dönemi boyunca sesin kral ve kraliçelerini belirlenmiştir. Bu durumla ilgili Münir Nurettin Beken yaptığı çalışmasında şunları belirtmiştir;

"Halkın reel gelir düzeyindeki ve sosyal statüsündeki değişim, gazino programlarının repertuvarlarına yansımıştır. O zamana kadar gazinoda icra edilebilen Klasik Türk Müziği şarkılarının sözleri ve melodik yapısı, sosyal statüdeki bu yer değiştirmenin akabinde yeni şehirli halkın ihtiyacını tam karşılayamamış, bu sebeple halk müziğinin bir çeşit şehir tarzına uyarlanmış biçiminin gazino repertuvarına eklemlenmesi söz konusu olmuştur. Bu talebin

etkisiyle, şehirdeki eğlence yerlerinde programlar ve repertuvarlar seyircilerin isteklerine göre şekillenmeye başlanmış, o döneme kadar gazinolara sadece fasıl dinlemeye gelen dinleyici, kendi talebiyle şekillendirdiği yeni gazino mekanını oluşturmuştur."

Modern İstanbul ve yeni şehir kültürü inşa edilirken gazino kültürü bu yıllarda popüler

Şekil 4: Radyo Haftası Dergisi 207. Sayı Kapak Afişi



hale gelmeye başlamıştır. Gazino kültürünün yaygınlaşmasında büyük payı olan Taksim Belediye Gazinosu İstanbul'da 1950'li yıllarda başı çekenlerden biriydi. Sadece alafranga müziğin olduğu bu mekanlarda artık alaturka müzik de bu dönemde kendi yerini bulmaya başlamıştır. Bu durumda radyoda artan Türk Müziği programlarının, hatta 1945'den beri popülerleşen batılı formların alaturka içerikle tekrar üretilmesinde (örneğin; bu dönemde başrollerinde Safiye Ayla'nın oynadığı alaturka revüler gibi) yansımasıdır.

1954'de Radyo Haftası dergisinin Caz-Dans Dünyası ekinde "Geceleri İstanbul Nasıl Eğleniyor" sorusuna; "Diğer yıllara nazaran son günlerde halkımızda temaşa zevki, pek fazla artmıştır. Buna misal olarak da, İstanbul'daki sinemaların, tiyatroların, eğlence yerlerinin günden güne fazlalaşmasını gösterebiliriz.

Aynı zamanda dergi bunun üzerine " Şehrimizde sınıf sınıf halk vardır. Bu sebepten de hepsinin eğlenme şekli ve eğlenebileceği yerler kendiliğinden ayrılmış vaziyettedir. Mesela, vasat gelire sahip bir kimse, kendisine bir program çizmiştir. Haftanın muayyen bir gününde sinemaya; ayda bir de bir tiyatroya veya hep bildiği bir eğlence yerine, yahutta dans edip eğlenebileceği bir yere gitmektedir. Bunun haricinde, bazı serbest meslek sahipleri vardır ki, bunların normal kazançları normal yaşama şartlarının fazlasıyla üstündedir. İşte bu gibi kimseler de ahbapları ile sık sık toplanarak içkili ve danslı yerlere giderler" açıklamasında bulunurlar (Akçura 2023: 277).

Bahsedilen "üst sınıf" eğlence yerleri Taksim Gazinosu, Kristal Gazinosu, Kordon Blö ve Kervansaray'ı kapsamaktadır. Bu örnekler de aslında asıl olarak çalışma içeresinde 1960'lar

bölümde yer alan olan gazinolar ve gazinolara giden kitle arasındaki hiyerarşik yapıyı destekler niteliktedir.

Kent Kültüründe Gazinolar; 1960'lar İstanbul'unda Müzik, Eğlence Üretimi Ve Mekanlar

1960'ların İstanbul'u, sosyal hayatın canlı olduğu, eğlencenin ve mekanların çeşitliliğiyle dikkat çeken bir dönemdi. O yıllarda İstanbul, Türkiye'nin kültürel ve sosyal merkezi olarak ön plana çıkıyordu. 60'lı yıllar değişimin artık çok net görüldüğü ve yaşandığı yıllardı. 60'ların müziği, modası, tüketimi, sineması, idealizmi ve ruhu sonraki kuşakların bile hatırlayacağı tarzdaydı.

27 Mayıs 1960'da çok partili dönemin ilk darbesi gerçekleştirilmiş, demokrat parti iktidardan düşürülmüş ve Adnan Menderes idam edilmiştir. Bu süreçte 1961 anayasası ile Türkiye ilk defa hak ve özgürlüklerle tanışmıştır. 60'lı yılların ikinci yarısında ise işçi sınıfında bilinçlenme ve hak mücadeleleri başlamıştır. Benzerlerinin aksine 1960 darbesi ülkeyi tamamen kapatmamış ve dönemin dünya kültürü ile olan bağını adeta arttırmıştı.

Dönem hakkında görüşme yaptığım o dönemde 20'li yaşlarında olan Harun Tümer (78) ise dönemi şöyle ifade ediyor:

"H. Tümer: İstanbul'un güzel bir yaşantısı vardı ta ki 1960 Mayıs'ına kadar. O zaman bir ihtilal oldu biz de okuldaydık. Baktım her taraf asker doldu bizi tatil ettiler, herkes evine gitti. Ondan sonra 61'de yargılamalar başladı Yassıada'da. Orada çok büyük sıkıntılar yaşandı. Yassıada'ya girmek çok büyük bir problemdi. Kimse gelip de kaçırmasın diye zamanının başbakanını orada yargılıyorlardı. Orada Salim Başol vardı. Hakim savcı hepsi beraberlerdi onlar söyle diyordu, biz radyodan dinliyorduk. Yassıada saati vardı." İfadeleri ile dönemin ne kadar zor bir süreç olduğunu dile getirmiştir. Aynı zamanda bir diğer görüşmecim Gönül Battalgazi ise bu dönemde eşinin askeri orduda ki kalp cerrahlığı görevi sebebi ile bu dönemde yurtdışına gönderildiklerini, orada dil eğitimi aldıklarını ve bir süre sonra Türkiye'ye döndüklerini söylemişti.

1960'larda İstanbul'daki çarpık kentleşme ve şehrin gittikçe kalabalıklaşması Kâğıthane, Haliç, Beykoz, Üsküdar, Çamlıca, Kadıköy gibi eğlence mesire yerlerinin kaybolmasına da sebep olmuştu. Meyhaneler, tavernalar, birahaneler, gazinolar çoğunlukla Beyoğlu, Ortaköy, Bebek, Nişantaşı, Harbiye, Şişli, Etiler gibi semtlerde yer almaktaydı. Ayrıca Caddebostan, Bağdat Caddesi, Moda, Kalamış gibi semtler de eğlencenin kalbinin attığı yerlerdi. 1960'lar İstanbul'unda popülerleşen gazinoların geçmişi, Osmanlı İmparatorluğu dönemine kadar uzandığı ve Batı etkisiyle Tanzimat döneminde popüler hale geldiği görülmektedir. Bunun en önemli örneği 1921 tarihinde Frederick Bruce Thomas tarafından açılan Maksim gazinosudur. Maksim 1927 yılında kapandıktan sonra büyük bir açılışla 1961 yılında Fahrettin Aslan tarafından tekrar hizmete girmiştir. Yanı sıra, Tepebaşı Gazinosu, Sarayburnu Gazinosu, Taksim Belediye Gazinosu, Kristal Gazinosu, Küçük Çiftlik Park, Kazablanka Gazinosu gibi popüler gazinolarda döneme damga vuran önemli gazinolar olmuşlardır.

Şekil 5: Taksim Meydanı ve Kristal Gazinosu (Bengi 2020)



1955 sonrası ve 60'lı yılların başında Maksim tekrardan açılana kadar İstanbul'da üç büyük içkili gazino vardır. Küçük Çiftlik Parkı Gazinosu'nun işletmecisi Mahmut Anlar, Tepebaşı Gazinosu'nun işletmecisi Muhiddin Öztuna ve Cumhuriyet Gazinosu'nun işletmecisi ise Emin Yeyman'dır. Aynı dönemde Yeyman Maksim Gazinosu'nun da patronluğunu yapmaktadır. Bu dönemde üçünün de Zeki Müren'i sahneye çıkarmak için mücadele verdiği söylenmektedir. Ancak Müren ilk başta sahneye çıkmak istemez. 1955 ve sonraki yıllara gelindiğinde, teklifler gecede 1200 liraya kadar yükseldiği bilinmektedir.

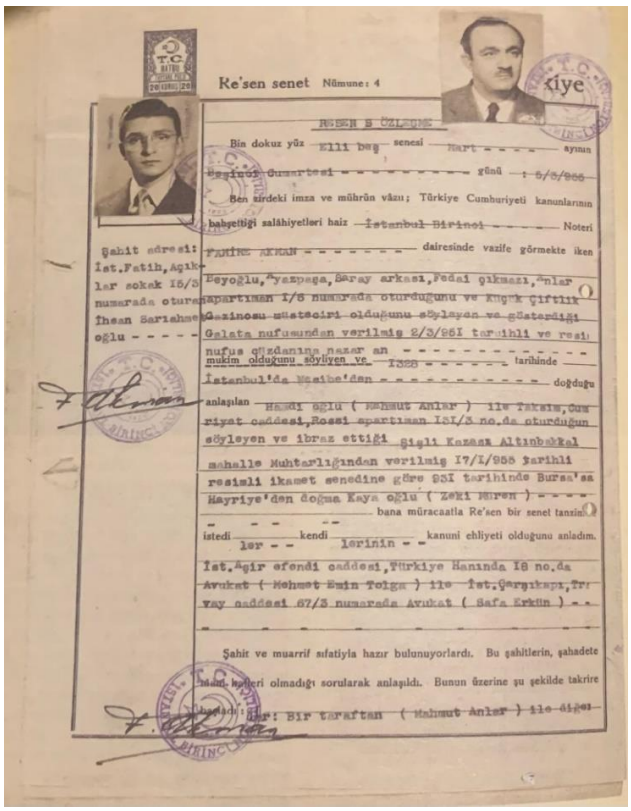
Şekil 6: Zeki Müren Küçük Çiftlik Sahnesinde (Bengi 2015)



En sonunda Alnar, Müren'i ikna ediyor ilk kez Küçük Çiftlik Parkta sahneye çıkıyor. Zeki Müren'in Küçük Çiftlik Parkı'ndan bir gecede, yarım saatlik tek seansta aldığı 1200 lira (Pazar günkü aile matinelerinde ise 1500 lira) o devir için oldukça astronomik bir rakamdır. Müren ile Anlar arasındaki mukavelede, ilgili madde söyle düzenlenmişti: "Gazino müsteciri Mahmut Anlar her gece Zeki Müren'e net olarak 1200 Türk lirası ücret tediye edecektir. Bu ücretin vergileri Mahmut Anlar tarafından ödenecektir. Zeki Müren'e ödenecek ücretler her seansta sahneye çıkmadan önce tediye edilecektir. Bu yüksek meblağ, doğal olarak müşterinin hesap pusulasına yansımaktaydı.

"Gazino müsteciri Mahmut Anlar her gece Zeki Müren'e net olarak 1200 (Bin ikiyüz) Türk lirası ücret tediye edecektir. Bu ücretin vergileri Mahmut Anlar tarafından ödenecektir. Zeki Müren'e ödenecek ücretler her seansta sahneye çıkmadan önce tediye edilecektir. Bu yüksek meblağ, doğal olarak müşterinin hesap pusulasına yansıyor, şikâyetler arttıkça artıyor, herkes belediyenin bir önlem almasını talep ediyordu. Şevket Rado, Akşam'da "Bir parça beyaz peynire 2,5 liradan 5 liraya kadar alan gazinolar varmış. Bir kavun dilimi bu gibi yerlerde 3 liradır. Bir arkadaşım üç kişi ile gittiği böyle bir gazinoda 120 lira yemek parası vermiş" diye yazıyor ve şöyle devam ediyordu: "Alaturka söyleyen tanınmış şarkıcıları gazinolarında çalıştıranlar mazeret olarak bir şarkıcıya her akşam için 1200 lira ücret verdiklerini, fiatlerin bu yüzden yükseldiğini söylüyorlarmış. Bir şarkıcıya gecede 1200 lira ücret de bu memleketin harcı değildir. Bu korkunç bir rakamdır ve iki şarkının parasını ekmek peynirden çıkarmaya kalkmak haksızlıktır. Gazinocu müşterisinden fahiş ücret talep edemeyeceği gibi, şarkıcısına da gecede birkaç yüz liradan fazla vermemelidir. "Nasıl olsa müşteriden alırım" zihniyeti vatandaşın soyulmasına yol açarsa, belediye de bir gazinoda fiat murakabesine hak kazanır" (Bengi 2020: 167).

Şekil 7: Zeki Müren'in Küçük Çiftlik Park İle İmzaladığı Mukavelenin İlk Sayfası 1955 (Bengi 2020)



Re'sen senet Nümune: 4

Yukarıda belirtilen ifadelerde aslında dönemde 1960'lara doğru gazinolar ve gazinolara gidenlerin arasındaki sınıfsal ayrım fiyatlandırma ve fiyatlandırma tartışmalarından

gözlemlenebilmektedir: Eğer gazino ünlü bir sanatçıyı sahnesinde ağırlıyor ise bu gazinoya gelecek ve programa katılacak olan kişilerin kitlesinide programın ücretini karşılayabilecek kişilerden oluştuğunu bize göstermektedir. Assolistin aldığı fiyat üzerinden program fiyatlanmasının belirlenmesi ve bu doğrultuda gazino müşterilerinin ödeyeceği fiyatın artması lüks gazinoların oluşmasında arz talep ilişkisi değil, yıldız sanatçıların sahneye çıkması belirlemeye başlamıştır.

1960'lar döneminde de artık iyice gazinolar ve gazinolara gidenlerin arasındaki sınıfsal ayrım fiyatlandırma ve fiyatlandırma tartışmalarından gözlemlenebilmektedir: Eğer gazino ünlü bir sanatçıyı sahnesinde ağırlıyor ise bu gazinoya gelecek ve programa katılacak olan kişilerin kitlesini de programın ücretini karşılayabilecek kişilerden oluştuğunu bize göstermektedir. Assolistin aldığı fiyat üzerinden program fiyatlanmasının belirlenmesi ve bu doğrultuda gazino müşterilerinin ödeyeceği fiyatın artması lüks gazinoların oluşmasında arz talep ilişkisi değil, yıldız sanatçıların sahneye çıkması belirlemeye başlamıştır.

Bir Gazino Sahibinden Yıldız Yaratmak: Gazinocular Kralı Fahrettin Aslan ve Diğer Gazinolar

Maksim denildiği zaman elbette akla gelen ilk isim Fahrettin Aslan'dır. 1960'da önce ortağı olduğu daha sonralarda ise Maksim ve benzeri tüm gazinoların sahibi olan Aslan dönemin en ünlü gazino işletmecisiydi. Maksim'de 10 yılını geride bırakan Fahrettin Aslan, Akşam gazetisinde şöyle tanıtılıyordu: "Tepeden tırnağa beyazlar giymiş, şık ve yakışıklı, Batılı bir iş adamıydı her haliyle. Gazinoculuğu şarklıktan kurtarıp modern çalışma metodları uygulamış ve halkın eğlence ihtiyacını karşılama alanında yeni bir çığır açmıştı. Ve Gazinocular Kralı ünvanını kazanmıştı" (Bengi 2022: 195). Anlatımın desteklediği gibi, daha önce bahsettiğim yıldız olgusu, Fahrettin Aslan'ı da yıldızlaştırarak popülerleştirmişti. İzleyiciler Zeki Müren'i ve özel hayatını bildikleri gibi, Fahrettin Aslan'ın yıldızlaşan yaşamından da haberdardılar.

Şekil 8: Fahrettin Aslan (Akay 2021)



"Bazı insanlar, Fahrettin Aslan'ın Zeki Müren'i şöhret yaptığını düşünür ancak büyük yanılgı içindedirler. 1958' de Zeki Müren şöhretini tescil etmiş, tüm ülkenin tanıdığı bir sanatçı. Zeki Müren, Belvü'ye geldiği dakika Fahrettin Aslan'a lütfetmiş oluyor. Zeki Müren, haftada üç-dört gece sahne almaya başlıyor. Müzeyyen Senar gibi meşhur isimler de orada... Bilinmeyen bir gazino... Daha yeni açılmış ve o tarihlerde sahibini pek tanıyan eden yok. Ne olduğu belli olmayan, herkesçe soru işaretli olan Fahrettin Aslan, İstanbul' da dikkat çekiyor." (Aslan 2021: 14-15).

O Tarihler Taksim Maksim'in sahibi Emin Yeyman. Zeki Müren'in bile sahneye çıkamaya başladığı bu gazinoyu ve sahibini merak ediyor ve o da Fahrettin Aslan'ı görmek için Belvü'ye gidiyor. Fahretsin Aslan'ın işlemeciliğini ve gazinosunda sahne alan isimleri gören Emin Yeyman Fahrettin Aslan'a Maksim için ortaklık teklif ediyor. Bu teklif ile her şey değişmeye başlıyor.

"Gece bitiyor Emin Yeyman'ın dikkatini, Fahrettin Aslan'ın cabbarlığı ve iş bitiriciliği çekiyor ve "Sen gençsin gel Maksim'e ortak yapayım," diyor. Fahrettin Aslan'da, Maksim'e ortak olacak para yok. Emin Bey'e "Maksim devasa bir yer. Oraya ortak olacak kadar param yok," yanıtını veriyor. Devreye yine komşumuz Mösyö Ligor giriyor. Borç olarak parayı veriyor ama Maksim'in yan gelirlerini, vestiyer, fotoğraf işini istiyor. Anlaşıyorlar. Ve böylelikle zirveye giden yolculuk, Maksim ortaklığıyla başlıyor" (Aslan 2021: 15-16).

Maksim 1960 yılında Fahrettin Aslan tarafından tekrardan dirildi. Alaturka gazino denilince akla ilk isim haline gelen Maksim döneminin en popüler eğlence mekanı olarak yeni açılışından sonra hız kesmeden eğlendirmeye devam etti. Bu popülerleğinin yanı sıra Maksim'in diğer gazinolarla olan rekabeti ve üstünlüğü de anılıyordu:

"1960'ta Zeki Müren Akis dergisinde Kurtul Aktuğ, 'Dünya'nın her yerinde olduğu gibi artık Türkiye'de de bu neviden yerleri işletenler arasında rekabet yumruk, muhafız, fedai, hatta tabancaya ihtiyaç gösteriyor' diyerek gazino dünyasının portresini çizmişti. Adları kapıya neon ışıkları ile yazılan sanatçılar gazino dünyasındaki rekabetin temel nesnesiydi, ama kim bilir ışıkların ardından neler yaşanıyordu" (Bengi 2022: 195).

Gazino sahipleri için en önemli durumlardan biri de şöhret olan güzide sanatçıları sahnelerine çıkarmaktı. Bu yüzden sürekli birbirleriyle rekabet içindeydiler. Sahnesinde ünlü bir yıldızı ağırlıyorsa eğer o gazino her zaman üst sınıflar tarafından tercih edilen bir mekan haline gelmekteydi. Bu rekabette tabi beraberinde çeşitli tartışmaları ortaya çıkarmaktaydı.

60'lı yıllardan itibaren kendi kuralları olan gazinolar çevresinde en başta hep Maksim yer aldı. Fahrettin Aslan Maksimden sonra Taksim Belediye, Tepebaşı Cumhuriyet, Ankara Köşk gazinolarını satın almış ardından da Taşlık, Bebek, Caddebostan Maksim'in de açılmalarıyla birlikte giderek artık herkes "Maksimler"den söz etmeye başlamıştı. Bunların sonucunda ise Fahrettin Aslan Gazinocular Kral'ı ünvanını almıştı.

"1962 sezonunda Zeki Müren'in assolist olduğu Maksim'le Behiye Aksoy'un assolist olduğu Taksim Belediye Gazinosu arasındaki büyük rekabetin yarattığı problemler, en hafif tabiriyle küskünlükler ve kıskançlıklar, Aslan'ın Taksim Belediye Gazinosu'nu satın almasıyla kökten çözülecek, bundan böyle Müren ve Aksoy, birbirlerinin rakibi değil, Fahrettin Aslan gazinolarının nöbetleşe assolistleri olacaktı" (Bengi 2022:196).

Fahrettin Aslan ile Zeki Müren arasında 1962 yılında yapılan bir anlaşmada yer alan maddeler ise gazino dünyasındaki rekabete dair küçük sırları ifşa eder durumdaydı;

''Programı Zeki Müren tanzim eder. Arzu etmediği solist ses sanatkarı ve atraksiyonlar programda yer almayacaktır. Zeki Müren Ekim ayına kadar İstanbul'da Küçük Çiftlik Parkı, Tepebaşı Bahçesi ve bu emsal içkili gazinolarda devamlı çalışamaz ancak bu yerler hariç hususi

konser verebilir. Gazinoda okuyacağı eserlerin intibahında Zeki Müren Serbesttir, yazdığı listeyi başkası okuyamaz. Diğer sanatkarların neonlarından en büyüğü 45 cm olacak ve Zeki Müren'in neonu en büyük neonun 2 katı büyüklüğünde olacak ve en üste yazılacaktır…'' Aslan gazino işletmeciliğine '' Bana gazinoculuk yapmamı ilham eden Zeki Müren'dir. Onun sanatı sevdirdi bana gazinoculuğu. Birlikte yükseldik. Öyle ya buraya geliyorlar bir porsiyon köfteyi 30 liraya yiyorlar. Verdiği paranın karşılığını almak ister müşteri'' ifadelerini kullanarak da aslında o yıllarda üstü kapalı bir şekilde her kesimden müşterisi olmadığını bu fiyatı karşılayabileceklerin geldiğini söylemiş olmuştur.

Şekil 9: Zeki Müren Ve Diğer Solistlerin Neonlarının Ölçülerine Örnek



Fahrettin Aslan'ın bu ifadeleri de aslında dönem içerisinde gazinolar arasındaki hiyerarşiyi ve yine dönem içerisinde oluşan alt sınıf ve üst sınıf kavramlarını kanıtlar niteliktedir. Verdiği paranın karşılığını almak isteyen kitle zaten genelde üst sınıfta yer alıyordu. Görüşmecilerden H. Tümer'in aktardığı: "Bira, patates ve sosis tabağı 225 kuruştu, gerisini sen düşün." İfadeleri ile o dönemin 30 lirasının az bir miktar olmadığını görmemizi sağlamaktadır.

"Zeki Müren'in Maksim'de ilk sahneye çıktığı 1960 sonbaharında, gazete ilanlarında " Fiyatlar normaldir" uyarısı göze çarpıyordu. Ancak ülkedeki servet birikimi, çekilmesine elverişli olmalıydı ki, Maksim uzun yıllar lüks sıfatıyla anılacak kadar "anormal" bir hesap pusulası politikası izledi. Ramazanlar gazinolarda genellikle dinlenme, tadilat,yenilenme ayları olarak kabul görürken, 1965'teki bir ilan tersini söylüyordu: "Maksim Gazinosu, Ramazanda tam kadrosu ile içkili olarak programlarına devam edeceğini muhterem müşterilerine bildirir." Talep varsa arz da vardı. Ama elbette bir doyma noktası da gelecekti. İlanlarda "Maksim'de ilk defa ehven, rahat ve huzur verici fiyatlar" ibaresi belirdiğinde, yıl 1966'ydı. O yıl Maksim'de belli ki köfte porsiyonu ucuzlamış, hele haftanın belirli günlerindeki yemeksiz ve içkisiz matine-lerde fiyatlar 10 ve 12,5 lira seviyesine inmişti, bu da alt tarafı bir 45'lik plak ya da üç sinema bileti parasıydı. "Fiks menü" ise eski köye yeni âdetti: Yemeğini yiyip içkisini içerken

gecenin sonunda ne ödeyeceğini bilmek isteyenler, biraz daha dişlerini sıkıp, 1970 yılını bekleyecekti" (Bengi 2022: 196).

Yine dönem hakkında çeşitli görüşmeler yapıp Gazinolar ile ilgili bilgi topladığım Gönül Hanım bu sefer gazinolar için şu ifadeleri kullanmıştı;

'' Aaa.. Tabi gazinoya gittim. Ama biz davet ile giderdik gazinolara. Önemli toplantılar veya önemli insanlarla musiki dinleyip yemek yemek için. Hatta bir keresinde 1963 yılıydı sanırım Zeki Müren'i dinlemek için gazinoya davet edildim. Terzimi arayıp yurtdışından getirdiğim özel bir kumaş ile yeni bir elbise diktirdim. Özenle hazırlandım. Eşim için de güzel bir takım diktirdim. Hep birlikte güzel bir yemek yedikten sonra sahneye Zeki Müren çıktı… Ya işte öyle. Herkes gidemezdi o zamanlar öyle toplantılara. Maksim Gazinosu, Bebek Gazinosu bir de Cadde de vardı sanırım değil mi…''

Sözleri ile gazinolar arasında belli bir hiyerarşik yapı olduğunu, bizim bildiğimiz her kesimden insanın gidebildiği müzikli yemekli eğlence mekanlarının aslında 60'larda tam olarak da öyle olmadığını bana düşündürtmüştür. Harun Tümer'in bu dönemde ise bu çalkantılı darbe döneminde çalışmaya devam eden eğlence mekanlarıyla ilgili olarak söyledikleri ise, "kontrollü bir eğlence serbestliğini" açıklamaktadır:

"Şimdi bu eğlence yerleri öyle devam edenler yani öyle herkesin gidebileceği yerler değildi. Yani yüksek, aristokratların gittiği yerlerdi. Bunların arasında işte Çarşamba günleri hanımlar matinesi, Pazar günleri halk matineleri yapılırdı o zaman da biz giderdik. Yani her şey belli bir standartta, canım istedi şunu yapayım bunu yapayım yoktu. İzin verdiklerinde gidiyorduk. Sonra Gazinolar bir süre sonra rahatladı bu da 1964'lerde başladı… Kazablanka, Tepebaşı, Taksim Belediye Gazinosu gezi parkının hemen altındaydı. Tepebaşı Aşiyan, Lalezar bu da Gümüşsuyu'ndaydı bir sürü gazino vardı. Maksim açıldı da biz gidemiyorduk ki bize açılmadı."

Dönemde gazinolara gitmek için belli bir görünümde de olmak gerekiyordu. Nasıl ki assolist ve orkestra üyeleri şık bir şekilde sahnede seyirci karşısına çıkıyordu. Aynı şekilde gazinoya gidenlerin de ortama uygun bir şekilde giyinmeleri beklenmekteydi. Bu durumun da bir çeşit toplumsal, kültürel zümrenin aidiyet gösterimi olduğunu söyleyebiliriz. Harun Tümer benzer şekilde gazinolara giderken yapılan hazırlıkları şu şekilde açıklıyor:

"Şimdi biz gazinolara gitmek için yaptığımız hazırlık önce kendimize bir şekil düzen vermek. Temiz giyinicez, kravatımızı takıcaz. Gazinoya gittiğin zaman adabınla oturacaksın. Ha hangi gazinolara gidebiliriz o da var. Önce ufaklar, öbürlerine gücümüz yetmiyordu. 85 lira haftalık aldığım zaman 25 lirasıyla ben anca gazinoya gidebiliyordum. Yiyip içip program seyredebiliyordum. Az değil o zamanın 25 lirasıyla neler neler yapılıyordu. Neyse orada herkes birbirine saygılıydı, çıt yok sadece çatal bıçak sesi duyabilirdin. Yüksek sesle konuşanı duyamazdın, assolist çıkacağı zaman tabak çanak ne varsa toplanırdı hiçbiri kalmazdı, sadece assolisti dinleyelim diye. O gazinolarda hanımlar en güzel elbiselerini giyer, kuaförlere gider saçlarını yaptırırdı. O zaman Farah Diba vardı İran Şahı'nın eşi, onun saç modelini Diba saçı diye yaptırırlardı. Çok bakımlıydı kadınlar Beyoğlu'na çıkıldığı o gazinolara gidildiği zaman hepsi biblo gibi otururdu. Ve o kadar içenler olurdu kimse sallanmadan evine giderdi."

Görüşmecilerden aldığım bilgiler doğrultusunda, dönemde her gazinonun farklı bir müşteri kitlesi olduğunu söylemek mümkündür. Eğlence yaşamının devam ettiğini ama kontrollü bir şekilde devam ettiğini, herkesin eğlence biçiminin farklı olduğu, bir alt ve üst sınıf tabakasının var olduğunu görmekteyiz.

"Halit Çapın'ın yazılarından ve Bedri Karaorman'ın karikatürlerinden oluşan "İstanbul Nasıl Eğleniyor" başlıklı seri, Milliyet Hafta Sonu İlavesi'nde 1966 yılının Mayıs ve Temmuz ayları arasında 12 bölümde tamamlandı. İkili gazinolardan, sosyete meyhanelerine, gece

kulüplerinden, at yarışlarına kadar mizahın gücüyle sözlerini pek sakınmadan şehrin eğlence panoramasını çıkarırlardı. İlk iki durak ‘’Az Gelişmiş Sazlar İle Çok Gelişmiş Sazlar’’ dı. Az

Şekil 10: Bedri Koramanın Az Gelişmiş Sazlar Karikatürlerinden (Bengi 2022)



gelişmişlikten kasıt, Yeşilçam filmlerine bol bol malzeme olan, dumanlı, izbe pavyonlar, gürültülü, akordsuz, çatlak sesli saz salonlarıdır. Sık sık tabanca sesleri işitilir, gece genellikle karakolda biter.

Az gelişmiş sazlar için;

“Şimdi İstanbul'da sayıları bir hayli azalmış durumdaki bu az gelişmiş sazlar, (az gelişmiş olmaları arzu üzerinedir, çok geliştikleri takdirde müşterilerini derhal kaybederler) çok değil beş, on yıl öncesine kadar İstanbul kabadayılarının toplanıp boy gösterdikleri, racon kesip dava hallettikleri yerlerdi. (...) Şimdi bu sazlarda o günlerden arta kalan şeyler bazı şarkılarla, saz heyetlerindeki tek tük, yorgun ve uykulu müzisyenler. Bu müzisyenlerin çaldıkları kırk elli yıl öncesi İstanbulu'nun şen şakrak havaları: Aksaray'dan çevirdiler yolumu / Beş on polis bağladılar kolumu...” Halit Çapın'dan sazı ve sözü Bedri Koraman devralir: “Az gelişmiş saz bir Istanbul eğlence yeridir ama çok İstanbullu buraların yerini bile bilmez. Kabadayılar, ufak memurlar, celepler, flört aleyhtarı taşralı öğrenciler, küçük esnaflar ve nüfus kâğıtları hicri seneye göre düzenlen-miş olanlar bu sazlarda eğlenirler. Patron psikologdur. Dükkâna güzel kadın sokmaz. Güzel kadın, müşteriye aşağılık duygusu verir, masaya davet edilmez, iş düşer, müşteri gelmez olur. (...) Sahneye bir onluk gönderen, milattan önceki şarkıları bile söyletebilir. Sahneye meyve, lâf, şişe (içinde rakı olmak şartıyla) atmak serbesttir!” (Bengi 2020, 144-145). (Bengi 2020, 144-145).

Çok gelişmiş sazlar için ise;

“Çok gelişmiş sazlarsa, sahnesinden ünlü solistlerin gelip geçtiği Maksim ve benzeri lüks gazinolardır: “Çok gelişmiş sazlar, özellikle çok gelişmiş cüzdanların tercih ettikleri

eğlence yerleridir. Çok gelişmiş sazlar, çok gelişmiş ülkelere benzerler, güttükleri politika aynıdır. Gelişmelerini, başkalarının gelişmelerine mâni olmakla sağlarlar. Bir başka deyimle kuru fasulyenin gazeller, şarkılar ve komiklikler arasında havyar fiyatına satıldığı dükkânlara

Şekil 11: Bedri Koramanın Çok Gelişmiş Sazlar Karikatürlerinden (Bengi 2022)



İstanbul'da çok gelişmiş sazlar adı verilir (Bengi 2020, 145)."

Görüşmecilerin verdiği bilgiler doğrultusunda da Maksim gibi lüks bir gazinoya herkesin gidemeyeceği sonucuna varabiliriz. Yanı sıra Bedri Karaorman ve Halit Çapın'ın bahsettiği çok gelişmiş sazlara Maksim, az gelişmiş sazlara ise Tepebaşı Gazino'sunu, balozlar, meyhaneler vb. eğlence mekanlarını koyabiliriz. Az gelimişlikten kasıt daha orta sınıf kitlesinin gidebildiği mekanlar iken çok gelişmişler ise Maksim, Taksim Belediye gibi ücreti karşılığında lüks bir hizmet alabilecenek ve en ünlü sanatçıların dinlenebildiği mekanlar olarak sınıflandırmak mümkündür. Eğer sahnesinden bir assolist geçiyorsa bu muhakkak çok gelişmiş bir saz olarak sınıflandırılmaktadır. Görüşmecilerimden Gönül Battalgazi'nin eşinin askeri doktor olması ve sürekli aristokratlar ile olan iletişimi sonucunda Zeki Müren dinlemek için Maksim'e davet edilirken, Harun Tümer'in Maksim'e gidebilmek için 85 lira olan maşından 25 lirasını sadece Maksim'e harcadığını belirtmesi de bu durumu örneklendirmektedir.

SONUÇ

Yapılan araştırmalar ve görüşmecilerden aldığım bilgiler doğrultusunda kontrollü eğlence serbestliğinin olduğunu söyleyebileceğimiz 1960'lar İstanbul'unun gazinolarının farklı sosyal gruplara hitap ettiği ve herkesin eğlence biçiminin farklı olduğu fark edilir. Tüm bu bulguları destekler nitelikte olan iki görüşmecim ise dönemdeki sınıf örneğinin önemli örnekleri olarak çalışmamda yer almaktadırlar. 1960'lar döneminde 20'li yaşlarında olan Harun Tümer (78), dönemin en ünlü gazinosuna gidebilmek için aldığı 85 liralık haftalığının ancak 25-30 lirasıyla Maksim ve benzeri bir gazinoya gidebildiğini ifade etmiştir. Aynı dönemde 30'lu yaşlarında olan Gönül Battalgazi(93) ise davetler eşliğinde Maksim gazinosuna gittiğini Zeki Müren'i dinlediğini ifade etmiştir. Aristoktarlardan oluşan aile yapısı ile Gönül Battalgazi gazinoya gitmek için herhangi bir maddi kaygı gütmemektedir. Harun Tümer ise o dönemde orta gelirli bir insan olmasına rağmen bu eğlence mekanlarına gidebilmek için maddi olarak kendini hazırlaması gerektiğini ifade eder. Yanı sıra Harun Tümer lüks olarak anılan bu gazinoların eğlence sektöründe bilerek bu konumda olduklarını, patronların her kesime hitap etmek istemediklerini, bu durumda fiyatlarında buna göre şekillendiğini ifade etmiştir.

Görüşmelerim sonucunda 1960'lar İstanbul'unda eğlence kültüründe yaşanan değişimler ve gelişmler yine belli bir sınıfa hitap edildiği sonucuna varılmıştır. Dönemin en ünlü gazinosu Maksim üzerinden giderken diğer gazinoların konumunu gördüğümüz, eğlencenin bile bir sosyal sınıfa ayrıldığı dönem olarak 1960'larda gazinolar örneği bize hem gazinolar hem de gazinoya gidebilen sınıfar arasındaki hiyerarşiyi kanıtlar niteliktedir. Maksim Gazinosunun ve Gazinocular Kralı Fahrettin Aslan'ın döneme damga vurduğunu ve tartışılmaz bir şekilde Aslan'ın sahip olmadığı her gazino ile sıkı bir rekabet içinde olması, Maksim 'in uzun yıllar lüks sıfatı ile anılması, kendi içinde, kendi alt üst kuralları olan bu eğlence mekanlarının 70'lerin ortasına kadar kent kültürü içerisinde bu rekabet ve hiyerarşi doğrultusunda sürmesi 1960'lar İstanbul'unda eğlence mekanı olan gazinolara yeni bir bakış açısı kazandıracaktır.

KAYNAKÇA

Akçura, G. (2019). Bir Şehr-i İstanbul Ki: Şehrin Şenlikli Tarihinden İzlenimler. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Akçura, G. (2019). İstanbul Şarkıları: Şehrin Müzikli Tarihinde Kazı Çalışmaları. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Akçura, G. (2021). Zamanın Ötesi İstanbul: Şehrin Öncesi, Şimdisi, Sonrası. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Akçura, G. (2022). Yıldızların Altında: Cumhuriyet Döneminde Türkiye'de Eğlence Yaşamı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Aksüt, S. (2017) İstanbul'da Eğlence Hayatı: Cumhuriyetten Günümüze. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Aslan, S. (2021). Bir Masalda İki Kral Olmaz. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Aydar, D. (2014). Popüler Kültür Ve Müzik Üzerine. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 7(33).

https://avys.omu.edu.tr/storage/app/public/ozgur.akkor/54204/aydar_deniz.pdf

Bengi, D. (2015). İşte Benim Zeki Müren. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bengi, D. (2020). 50'li Yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük "Şimdiki zaman beledir". İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bengi, D. Zat, E. (2021). 100. Yılında Cumhuriyet'in Popüler Kültür Haritası 2: (1950-1980) "Belki duyulur sesim". İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bengi, D. (2022) 60'lı Yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük "Dünya durmadan dönüyor". İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Çokum, S. (2018). İskele Gazinosu. İstanbul: Kapı Yayınları.

Dilmener, N. (2006). Bak Bir Varmış Bir Yokmuş: Hafif Türk Pop Tarihi. İstanbul: İletişim Yayınları.

Ersoy Çak, Ş. Beşiroğlu, Ş. Ş. (2017). Bir Muhabbet Kuşu: Postmodern Göstergeler Işığında Zeki Müren. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Girgin, G. (2015). 9/8 Roman Dansı: Kültür, Kimlik, Dönüşüm ve Yeniden İnşa. İstanbul: Kolektif Kitap Yayınevi.

Girgin, G. (2012). Kültürel Üretim, Bedensel Değişim, Kimliksel, Dönüşüm: Türkiye'nin "9/8lik" Roman Dansı. (Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Girgin, G. (2023) On the Marginal Requisites: Overview of Popular Urban Dances in Türkiye. Musicologist, 7 (1): 93-123.

Harmandar, S. (2020). 19. Yüzyılda İstanbul'da Değişen Eğlence Anlayışı ve Yeni Eğlence Mekânları. Erzurum Teknik Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi, 1(1). https://doi.org/10.52003/etut.2021.6

İnce Erdoğan, D. , Çetin, E. (2020). Demokrat Parti'nin Muhalefet Yıllarında Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde Yapılan Müzik Tartışmaları (1945-1950). Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, Journal of Turkish Researches Institute, 67(1): 615-635. https://doi.org/10.14222/Turkiyat4286

Kaynar, M. T. (2017). Türkiye'nin 1960'lı Yılları. İstanbul: İletişim Yayınları.

Kaynar, M. T. (2019). Türkiye'nin 1950'li Yılları. İstanbul: İletişim Yayınları.

Keskin, Y. (2006). İstanbul'da Eğlence Hayatı (1923-1938). (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.

Meriç, M. (2020). Pop Dedik: Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziği. İstanbul: İletişim Yayınları.

Müzik ve Hafıza Bağlamında Gelenekten Geleceğe Çalgı Eğitimi ve Toplu İcra Dersi: İzmit Anadolu İmam Hatip Lisesi Proje Musiki Okulu Örneği

Instrument Education and Collective Performance Lesson from Tradition to the Future in the Context of Music and Memory: The Example of Izmit Anatolian Imam Hatip High School Project Music School

Büşra Erim Fırıncı

Sakarya Üniversitesi

busra.erim2@ogr.sakarya.edu.tr

Özet

Bu çalışma Müzik ve Hafıza bağlamında, *Gelenekten Geleceğe Geleneksel Öğretim Yönteminde Meşk ile Müzik Öğretimi, Günümüzde Müzik Eğitim Kurumları İçerisinde Proje Musiki Okulları Olan İmam Hatip Liseleri* ve bu okullarda işlenen *Çalgı Eğitimi* ve bu dersi tamamlayıcı niteliğindeki *Toplu İcra* dersini konu etmektedir.

Türkiye'de eğitim veren 14 İmam Hatip Lisesi Proje Musikinin uygulama okulu olması ve *Çalgı Eğitimi* alan öğrencilerin bir zaman sonra konserler vermesi gerekliliği söz konusudur.

Bu çalışmanın amacı, bu okuldaki çalgı eğitiminin işleniş biçimi, kısıtlı ders saati ve programa yeni dahil edilen *Toplu İcra* dersinin seçmeli bir ders olması ve zümre öğretmenlerle okul yönetiminin onayı dahilinde açılabilecek olmasının getirdiği sıkıntıların ele alınmasıdır. Türk müziği çalgılarında geleneksel öğretimde gösterip yapma *(meşk)* hâlâ kısmen de olsa devam etmektedir. Bireysel ya da grup derslerle çalgılarını çalan öğrencilerin birlikte çalma ile ilgili yaşadığı sıkıntılar (entonasyon, ton) ve birlikte çalmayla disiplin, iş bölümü, sorumluluk gibi kazanımlar amaçlanır. Programda gözükmeyen ama yapılması gereken bir ders olarak *Toplu İcra* derslerine zaman ayıran öğretmen ve öğrencilerin fedakârlıkları çalışmanın kapsamındadır.

Türkiye'de ilki 2016 yılında eğitim vermeye başlayan İmam Hatip Musiki Lisesi Proje bölümü, öğrencilerin ilgi, kabiliyet ve kariyer hedeflerine göre düzenlenerek program çeşitliliği sunmaktadır. Bu bağlamda, 2020 yılında eğitime başlayan İzmit Anadolu İmam Hatip Lisesi Proje Musiki Okulunun Çalgı Eğitimi dersi ele alınacaktır. Çalışmanın evreni, Gelenekten Geleceğe Geleneksel Öğretim Yönteminde Meşk ile Müzik Öğretimi Gerçekleştiren Proje Musiki Okulları olan İmam Hatip Liseleri örneklemi ise; İzmit Anadolu İmam Hatip Lisesi Musiki Proje Okuludur.

Bu araştırma 2016 yılında musiki programı uygulayan Anadolu İmam Hatip Liselerinde sanat eğitimi verilmesine yönelik başlatılan Proje Musiki Okulları eğitimi çerçevesinde verilen Çalgı Eğitimi derslerinin ürünü olan etkinlik ve konserler için ayrılması gereken Toplu İcra çalışmalarının görünürlüğünü sağlamak ve okullarda gerekli görülen Toplu İcra dersinin programa zorunlu ders olarak dahil edilmesini sağlamak açısından önemli görülmektedir.

Çalışmamız nitel araştırma yöntemi ve betimsel tarama modeli kullanılarak gerçekleştirilecektir. Eğitim programlarının ve ilgili literatürün taranması sonucunda elde edilen veriler raporlandırılacaktır.

Anahtar Kelimeler: İmam Hatip Proje Musiki Okulu, çalgı eğitimi, toplu icra dersi

Abstract

This study focuses on Music Teaching with Meshk in the context of Music and Memory, Traditional Teaching Method from Tradition to the Future, Imam Hatip High Schools, which are Project Music Schools Within Music Educational Institutions Today, and Instrument

Education performed in these schools, and a Collective Performance lesson that complements this course. There are 14 Imam Hatip High Schools that provide education in Turkey, the Project Music should be a practice school, and students who study Instruments should give concerts after a while.

The aim of this study is to address the problems caused by the way instrument education is processed at this school, the limited lesson hours and the fact that the newly included Collective Performance lesson is an elective course and can be opened with the approval of the school administration with group teachers. Traditional teaching in Turkish music instruments demonstration and making (meshk) is still partially ongoing. The problems that students who play their instruments with individual or group lessons experience with playing together (intonation, tone) and with playing together, gains such as discipline, division of work, responsibility are aimed. The sacrifices of teachers and students who devote time to Collective Execution classes as a lesson that does not appear in the program, but needs to be done, are included in the scope of the study.

The project department of Imam Hatip Music High School, the first in Turkey to start providing education in 2016, offers a variety of programs by organizing them according to the students' interests, abilities and career goals. In this context, the Instrument Education course of Izmit Anatolian Imam Hatip High School Project Music School, which started its education in 2020, will be discussed. The universe of the study, From Tradition to the Future, is the example of Imam Hatip High Schools, which are Project Music Schools that Teach Music with Meshk in the Traditional Teaching Method; Izmit Anatolian Imam Hatip High School is the Music Project School.

This research is considered important in order to ensure the visibility of Collective Performance studies that should be reserved for events and concerts, which are the product of Instrument Training courses given within the framework of the Project Music Schools started in 2016 to provide art education in Anatolian Imam Hatip High Schools that implement the music program, and to ensure that the Collective Performance course, which is considered necessary in schools, is included in the program as a mandatory course.

Our study will be carried out using qualitative research method and descriptive screening model. The data obtained as a result of the screening of educational programs and related literature will be reported.

Keywords: *Imam Hatip High School Project Music School, instrument education, collective performance lesson*

GİRİŞ

Gelenekten Geleceğe Geleneksel Öğretim Yöntemi: Meşk ile Müzik Öğretimi

Meşk

Geleneksel Osmanlı/Türk musikisi her zaman sözlü olarak öğretilip aktarılmıştır (Behar, 2015: 18). Geleneksellik ilgili devletin sınırlarıyla tespit edilemez. Geleneğin sınırları birçok devlet sınırlarını aşar (Sarı, 2012: 9).

Gelenekte, musiki öğretimi neredeyse bütünüyle *meşk* adı verilen yaklaşım ve yöntemle yapılmıştır.

Arapça bir kelime olan *meşk*, klasik Türk-İslâm sanatlarında bir hocanın talebeye, taklit ederek öğrenmesi için verdiği ders ve örnekler hakkında kullanıldığı gibi meşk etmek şeklinde öğretmek ve öğrenmek için yapılan dersi ve alıştırmayı, birlikte çalışmayı da içine almakta olup

meşk vermek "ders vermek", meşk almak ise "ders almak" manasına gelmektedir (https://islamansiklopedisi.org.tr/mesk).

16. Yüzyıldan itibaren meşk yöntemiyle aktarım metodu kullanılmıştır. Bu yöntem hafızada kalıcı olması sebebiyle önemsenmiştir. Mûsikî de meşk, esas itibarıyla taklit ve tekrar üzerine kuruludur (Behar, 1993: 12).

Meşk yalnızca müzik bilgisi ve repertuarı, çalgı teknikleri veya belirli bir çalgının öğretilmesini içermemektedir. Meşk aynı zamanda dini veya dindışı, sözlü veya enstrümantal eldeki tüm müzik birikim ve repertuarının da bir sonraki nesle aktarılmasının aracıdır (Behar, 2015: 20).

Meşk yöntemiyle, talebe sarf ettiği çabayla öğrendiğini unutmamaktadır, aynı zamanda meşk talebeye ahlaki olarak da kazanımlar sağlamaktadır. Üstat terbiyesinden geçen talebe için tamamlayıcı bir öğrenme metodu gerçekleşmektedir. Gerekli özelliklere sahip öğrenciler için meşk kolay bir metottur. Bu metotta en önemli şart her zaman ritmik yapılarla çalışmaktır. Öğrenci öğretmenin karşısına oturur, söylediği her şeyi takip eder, yapar, dikkatlice gösterir ve sonra tekrar eder (Karabaşoğlu, 2013: 1835).

Meşk metodunun en büyük faydası talebenin bir eseri, bir çalgıyı, herhangi bir mûsiki tekniğini ve icrasını hocasının tarz ve üslûbuyla öğrenerek "tavır" denen o ekolü devam ettirmesi olmuştur. "Eser geçme" tabirinin de kullanıldığı meşkte mûsiki eserleri hoca tarafından seslendirilir, talebeye usulüyle birlikte bölüm bölüm veya bütünüyle defalarca tekrar edilerek ezberletilirdi. Burada eserin herhangi bir notadan öğrenilmesi söz konusu olmadığından hâfızanın çok önemli rolü bulunuyordu. Ayrıca eserlerin usul vurularak öğretilmesi usulün öğrenilmesi yanında meşki kolaylaştıran ve sağlamlaştıran bir tekniktir (https://islamansiklopedisi.org.tr/mesk).

Meşkin Kullanıldığı Mekânlar, Müzik Eğitim Kurumları Süreci

On altıncı yüzyılın sonlarından ve İstanbul'da kahvehanelerin yerleşik kültürün bir parçası haline gelmelerinden önce musiki icra edilen belli başlı yerler evler, konaklar, bahçe ve müştemilâtlarıyla birlikte bunların benzeri kamuya açık olmayan özel mekânlardır. İcra vesilesi ve ortamı bu özel toplanan meclislerdir (Behar, 2021: 68).

Osmanlı İmparatorluğu'nda müzik günlük hayatın bir parçası olarak gözükmektedir. Mevlevihâneler, tekkeler, kahvehaneler, meyhaneler ve ev-köşk toplantılarında musiki eğitimi meşk usûlüyle süre gelmiştir. Bununla birlikte zaman içerisinde musiki eğitiminin kurumsallaşması vukua gelmiştir. Musiki cemiyetleri, Enderûn-i Hümâyûn, Mehterhane-i Hümâyûn, Muzika-i Hümâyûn gibi kurumlar ardından Dârülbedâyi ve Dârülelhan gibi musiki eğitimi veren kurumlar var olmuştur (Erim, 2019: 2).

Osmanlı döneminin sonunda ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında kurulan özel musiki cemiyetlerinde (mektep) ve ardından geniş anlamda bir konservatuvar niteliğini alan Dârülelhan'da da meşk sistemi devam ettirilmiştir (https://islamansiklopedisi.org.tr/mesk).

Osmanlı'da yenilikçi hareketler peşi sıra modern yaklaşımlarla Türk müziği dışlanmaya başlamış hatta bir dönem yasaklanmıştır. Meşk yöntemi bir süre sonra yerini Batı eğitim yöntemlerine bırakmak durumunda kalmıştır. Batı müziği öğretilebilmesi için Avrupa'dan hocalar getirtilmiş ve Avrupa'ya öğrenciler gönderilmiştir.

Zaman içerisinde bir sisteme oturtulmaya çalışılan müzik eğitimi Konservatuarlar, Güzel Sanatlar Fakülteleri, Eğitim Fakülteleri, Güzel Sanatlar Liseleri, Halkevleri, Belediye kursları, özel kurumların açtığı kurslarda devam etmiştir. Ortaöğretim kurumları içerisinde 1989 yılında kurulan Güzel Sanatlar Liselerine alternatif İmam Hatip Liselerinde 2016 yılında program çeşitliliği tasarlanmış, musiki programı uygulamaları görülmeye başlamıştır. Bu

okullarda dini müzik, müzik, piyano, bireysel ses eğitimi, çalgı eğitimi gibi dersler görülebilmektedir.

Çalışmamızın konusu kapsamındaki *Çalgı Eğitimi* dersleri, genellikle birebir ya da grup dersler hâlinde daha çok *gösterip yapma* yöntemiyle devam etmiştir. Günümüzde Çalgı Eğitiminde metotlar kullanılsa da Türk Müziği sazlarında meşk sistemi pek çok eğitmen tarafından devam ettirilmektedir. Çalgı Eğitiminde bireysel farklılıklar göz önünde bulundurularak ilgili öğretmen sunuş, buluş, araştırma yoluyla öğrenme gibi öğretim yöntemlerini kullanabilir. Sanılanın aksine meşk, birlikte icranın haricinde geleneksel bir öğretim yöntemidir. Çağdaş öğretim, ilke ve yöntemlerinden *'Gösterip Yapma'* meşkin geçmişten geleceğe taşınmış hâlidir denebilir. Çalgı Eğitimini tamamlayıcı olarak görülen Toplu İcra dersleri de iş birlikli öğrenme, tam öğrenme yaklaşımlarıyla yapılabilir.

Günümüzde Müzik Eğitim Kurumları İçerisinde Güzel Sanatlar Liseleri ve Çalgı Toplulukları Dersi Hakkında

1989 yılında ilk Güzel Sanatlar Lisesi (GSL) yükseköğretim kurumlarının müzik ve resim bölümlerine öğrenci yetiştirilmesi amacıyla İstanbul'da açılmıştır. GSL'nin kuruluşu 1739 sayılı Milli Eğitim Temel Kanunun 33. maddesine dayanarak gerçekleşmiştir (Rende ve Sağer, 2022: 1324).

Güzel Sanatlar Liselerinde Çalgı Topluluğu Dersinin Güncellenme Süreci

GSL'lerin uyguladığı dersler ortak alan dersleri ve alan dersleri olmak üzere iki grupta incelenebilir. Günümüzde "Çalgı Toplulukları" adı altında eğitimi verilen ders, müzik alanı dersi olarak göze çarpmaktadır. Çalgı toplulukları (ÇT) dersi, 9. sınıfta başlayan çalgı eğitiminin belli bir düzeye gelmesinden sonra 11 ve 12. sınıf düzeyinde işlenmekte ve öğrencilere birlikte seslendirme yapabilme becerisini kazandırmak amacıyla uygulanmaktadır. 1990 yılında TTK tarafından yayınlanan ders çizelgesinde "orkestra" adıyla eğitimi verilen ÇT, 2005 yılına kadar bu isimle devam etmiş, 2005 yılında çalgılar ayrı ayrı gruplandırılarak geleneksel çalgılar "Türk müziği çalgı toplulukları" olarak, Batı çalgıları da "Batı müziği çalgı toplulukları" olarak gruplandırılmış ve bu ders iki farklı uygulamayla devam etmiştir.

2006 yılında bu iki grup yeniden birleştirilmiş ve 2009'a kadar "Türk ve Batı müziği çalgı toplulukları" adıyla uygulanmıştır. 2009 yılında yeniden ayrılarak "Türk müziği çalgı toplulukları" ve "Batı müziği çalgı toplulukları" olarak programa eklenmiş ve 2016'ya kadar bu isimlerle eğitim verilmeye devam etmiştir (İlhan ve Karabulut, 2018: 107 akt. Rende ve Sağer, 2022: 1325).

2016-2017 öğretim yılı öncesinde kullanılmış olan ders çizelgesine göre, tek olarak uygulanan müzik alanı haftalık ders çizelgesi; "Türk Halk Müziği" (THM), "Türk Sanat Müziği" (TSM) ile "Müzik" çizelgesi olarak 3 paket program olmak üzere düzenlenmiştir. 2016'da yapılan bu değişikliğe göre daha önce "Türk müziği çalgı toplulukları" ve "Batı müziği çalgı toplulukları" olan ders isimleri; Çalgı toplulukları (THM), Çalgı Toplulukları (TSM) ve Çalgı Toplulukları (Batı Müziği) olarak yeniden düzenlenmiş ve bu derslerin öğretim programları 2016'da TTK tarafından yayınlanmıştır (Rende ve Sağer, 2022: 1326).

Çalgı toplulukları dersini alan öğrenciler, 24 eşit olmayan aralıklı ses sisteminde (Arel-Ezgi ses sistemi) kullanılan değiştirici işaretleri ile yazılmış eserleri icra ederek geniş bir Türk sanat müziği repertuvarı kazanacaktır. Ayrıca toplu çalmanın gerektirdiği disiplin ve saygıyı edinecektir. Bu dersle öğrencide Türk müziği korolarında yaygın bir şekilde uygulanan farklı akortlarda çalma mantığının geliştirilmesi ve öğrencinin donanımlı hale gelmesi amaçlanmaktadır (https://mufredat.meb.gov.tr/Dosyalar/201992693311858%C3%87ALGI%20TOPLULUKLARI%20(TSM)%2011-12.pdf).

Güzel Sanatlar Liselerinde ud, kanun, bağlama, ney, tanbur vb. çalgılar; Türk sanat müziği çalgıları kapsamında olup çalgı eğitimi bireysel olarak yapılmaktadır. Bir çalgıya bireysel hâkimiyet her ne kadar öğrenci adına önemli bir kazanım olsa da Türk müziğinin temelinde toplu icra yatmaktadır. Toplu icralarda uyum içerisinde çalışma, akortlardaki eşitlik, ritim senkronizasyonu ve aynı perdelere basma bilincinin öğrencilere aşılanması; ülkemizde daha kaliteli müzik topluluklarının oluşmasına zemin hazırlanması açısından önemlidir (https://mufredat.meb.gov.tr/Dosyalar/201992693311858%C3%87ALGI%20TOPLULUKLARI%20(TSM)%2011-12.pdf).

Günümüzde Müzik Eğitim Kurumları İçerisinde Musiki Programı Uygulayan İmam Hatip Liseleri

İmam Hatip Ortaokulları ve Liselerinde Müzik Dersi Hakkında

Türkiye'de dini eğitimin kapsamlı bir şekilde verildiği ilk ve orta öğretim eğitim kurumları, İmam Hatip ortaokulları ve liselerdir. Lisans düzeyinde de İlahiyat fakülteleri bu görevi yürütmektedir. Amacı din adamı yetiştirmek olan İmam Hatip Mektepleri 1924 yılında kurulmuştur. İmam Hatip ortaokullarında, sanat eğitimi alanında verilen dersler arasında müzik dersi de yer almaktadır (Akarsu, 2019: 1335).

Okutulan derslerin programları MEB ve DOGM tarafından hazırlanmaktadır (Eroğlu, 2018:20).

İmam Hatip ortaokullarında 5, 6, 7, 8. Sınıflarda, haftada 1 saat seçmeli müzik dersi Sanat ve Spor alanında seçilecek dersler içerisinde gözükmektedir. İsteyen okullarda dokuz ders saatine kadar okul ve çevrenin şartları ile öğrencilerin bireysel özellikleri ve ihtiyaçları dikkate alınarak okul yönetiminin kararıyla her türlü eğitici faaliyet uygulanabilir (Örneğin sanat etkinlikleri, sportif çalışmalar, sosyal ve kültürel etkinlikler, yabancı dil vb.) (https://dogm.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2018_04/10184831_20180015_06_YHO_Haftalik_Cizelge_2018-2019.pdf).

2019 yılında Millî Eğitim Bakanlığının resmi sayfasında yayınlanan Haftalık Çizelge böyleyken, 2023-2024 yılı için aşağıdaki gibidir:

T.C. Millî Eğitim Bakanlığı Talim ve Terbiye Kurulu Başkanlığı Sayı 57 Tarih 11/09/2023 Konu: İmam Hatip Ortaokulu Haftalık Ders Çizelgesi Kurulda Görüşülme Tarihleri 05/09/2023 Önceki Kararın Tarih ve Sayısı 22/12/2018-55 23/12/2021-50 24/08/2023-43 Din Öğretimi Genel Müdürlüğünün 29/08/2023 tarihli ve E-45123216-121.01-82300765 sayılı yazısı üzerine Kurulumuzda görüşülen *İmam Hatip Ortaokulu Haftalık Ders Çizelgesi*nin 2023-2024 eğitim öğretim yılından itibaren tüm sınıf düzeylerinde ekli örneğine göre uygulanması hususundaki bilgiler aşağıdaki gibidir:

(2) "Örgün Eğitimle Birlikte Hafızlık Projesi/Programı" uygulayan imam hatip ortaokullarında Kur'an-ı Kerim eğitiminin yoğun olarak verilebilmesi için; (a) 5. sınıflarda Türkçe, Matematik, Fen Bilimleri, Sosyal Bilgiler, Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi, Yabancı Dil, Arapça dersleri çizelgede belirtilen ders saatinde; Beden Eğitimi ve Spor, Görsel Sanatlar ve Müzik derslerinden sadece biri, bir (1) saat zorunlu olarak alınmak kaydıyla haftada toplam yirmi altı (26) ders saati uygulanır.

(7) İsteyen okullarda dokuz (9) ders saatine kadar okul ve çevrenin şartları ile öğrencilerin bireysel özellikleri ve ihtiyaçları dikkate alınarak okul yönetiminin kararıyla her türlü eğitici faaliyet (Sanat etkinlikleri, sportif çalışmalar, sosyal ve kültürel etkinlikler, yabancı dil vb.) uygulanabilir

(https://ttkb.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2023_09/14104749_202357_Imam_Hatip_Ortaokul.pdf).

2019 Haftalık Ders Çizelgesine göre; İmam Hatip liselerinde A grubundaki öğrenciler Güzel Sanatlar kategorisinde '*Seçmeli Müzik'* dersini 10. Sınıfta haftada 1 ya da 2, 11. Sınıfta haftada 1 ya da 2, 12. Sınıfta haftada 1 ya da 2 saat seçebilirler. Yine A grubundaki öğrenciler Türk İslam Sanatları kategorisinde *'Dini Musiki'* dersini 11. Sınıfta haftada 1 ya da 2, 12. Sınıfta haftada 1 ya da 2 saat seçebilirler.

Anadolu İmam Hatip Liseleri ile Fen ve Sosyal Bilimler ve Yabancı Dil Programı/Projesi uygulayan Anadolu İmam Hatip Liseleri sadece (A) grubundaki seçmeli derslerden ders seçebilir. Sanat ve Spor Programı/Projesi uygulayan Anadolu İmam Hatip Liseleri ise (A) ve (B) grubundaki seçmeli derslerden ders seçebilir.

Anadolu imam hatip liselerinde öğrenciler; "Beden Eğitimi", "Görsel Sanatlar" ve "Müzik" derslerinden sadece birini seçerler. Görsel Sanatlar dersinde Hüsn-i Hat, Ebru, Tezhip; Müzik dersinde Dinî Musiki programları uygulanabilir. Öğrenciler bu derslerden, alt sınıfta seçtikleri bir dersi üst sınıflarda değiştirebilirler (https://dogm.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2019_07/01154039_AIHL_Haftalik_Ders_Cizelgesi_2018-2019.pdf).

Anadolu İmam Hatip Lisesi ve Hazırlık Sınıfı Bulunan Anadolu İmam Hatip Lisesi Haftalık Ders Çizelgesi'nin Uygulanmasıyla İlgili Açıklamalar (Güncellenen Çizelge 2023-24)

Malumları olduğu üzere, "Anadolu İmam Hatip Lisesi ve Hazırlık Sınıfı Bulunan Anadolu İmam Hatip Lisesi Haftalık Ders Çizelgesi" ilgi (b) karar ile kabul edilmiş ve uygulamaya konulmuştur. Bahse konu kararda, "Haftalık Ders Çizelgesi Seçmeli Dersler B Grubu'nda *program çeşitliliğine imkân tanıyan seçmeli derslere* yer verilmiştir.

Ortaöğretim kurumlarında yer alan ortaöğretim kurumları çizelgelerindeki seçmeli derslerin yeniden yapılandırılması gibi sebeplerin yanı sıra Genel Müdürlüğümüze sahadan gelen talepler ve bahse konu hedefler doğrultusunda ilgi (b) kararla kabul edilerek uygulamaya konulan "Anadolu İmam Hatip Lisesi ve Hazırlık Sınıfı Bulunan Anadolu İmam Hatip Lisesi Haftalık Ders Çizelgesinde güncelleme ihtiyacı doğmuştur. 2023 yılında güncellenen çizelgenin uygulanmasıyla ilgili açıklamalar şöyledir:

"(1) Anadolu İmam Hatip Lisesi ve Hazırlık Sınıfı Bulunan Anadolu İmam Hatip Lisesi Haftalık Ders Çizelgesi'nde "Ortak Dersler", "Meslek Dersleri" ve "Seçmeli Dersler (A Grubu, B Grubu)" bölümleri yer almaktadır. Ortak Dersler, tüm ortaöğretim kurumlarındaki öğrencilerin zorunlu olarak alması gereken derslerdir.

(3) Anadolu imam hatip liselerinde öğrenciler; "Beden Eğitimi", "Görsel Sanatlar" ve "Müzik" derslerinden sadece birini seçerler. Görsel Sanatlar dersinde Hüsn-i Hat, Ebru, Tezhip; Müzik dersinde Dinî Musiki programları uygulanabilir.

(5) Seçmeli dersler, öğrencinin ilgi ve istekleri, derslerdeki başarı durumları ve hedefledikleri yükseköğretim programları doğrultusunda öğrenci, veli ve okul tarafından ortaklaşa belirlenir.

(7) Ders saatlerinin ilgili derslere ait öğretim programlarında öngörülen ders saatlerinden az veya fazla olması hâlinde bu derslerin mevcut öğretim programlarının amaç, kazanım ve açıklamaları dikkate alınarak zümre öğretmenler kurulunca planlama yapılarak mevcut öğretim programları uygulanır.

(8b) "İlahiyat Odaklı Hafızlık Programı/Projesi", "Sanat ve Spor Programı/Projesi", "Fen ve Teknoloji Programı/Projesi", "Tiyatro Programı/Projesi" uygulayan Anadolu imam hatip liselerinde öğrenim gören öğrenciler ise (A) ve (B) grubundaki seçmeli derslerden ders seçimi yapabilir.

(12) "Musiki Programı/Projesi" uygulayan Anadolu imam hatip liselerinde "Bağlama/Kanun/Piyano" derslerinden biri seçilir. Öğrenciler, bu derslerden alt sınıfta seçtikleri bir dersi üst sınıflarda değiştirebilir. "Çalgı Eğitimi" dersinde "keman, viyola, çello, kontrbas, flüt, gitar, klarnet, bağlama, kemane, tar, kaval, tambur, ut, kanun, klasik kemençe, ney, ritim" çalgıları kullanılır.

(22) Haftalık ders çizelgesinde yer alan seçmeli derslerden, öğretim programı olmayan derslerde, program geliştirme çalışmaları tamamlanıncaya kadar zümre öğretmenler kurulu tarafından hazırlanacak programlar uygulanır.

(23) Musiki Programı/Projesi, Geleneksel ve Çağdaş Görsel Sanatlar Programı/Projesi ve Tiyatro Programı/Projesi uygulayan Anadolu imam hatip liselerinde Millî Eğitim Bakanlığına Bağlı Okul ve Kurumların Yönetici ve Öğretmenlerinin Norm Kadrolarına İlişkin Yönetmelik'in ilgili hükümleri doğrultusunda öğrencilerin ihtiyaçlarına göre haftalık ders çizelgesine grup derslerinde 10 saate kadar, bireysel derslerde ise 6 saate kadar ilave ders yapılabilir. İlave ders saatlerine ilgili programların zümre öğretmenler kurulunun önerisi doğrultusunda okul yönetimince karar verilir. Bu dersler okulda yapılan ders dışı aktiviteleri içermez.

(24) Musiki Programı/Projesi uygulayan Anadolu imam hatip liselerinde; (a) "Batı müziği teori ve uygulaması", "Türk müziği teori ve uygulaması", "Türk halk müziği teori ve uygulaması", "Türk sanat müziği teori ve uygulaması", "**çalgı toplulukları**", "dinî musiki" dersleri zümre öğretmenlerinin önerisi doğrultusunda okul yönetimi kararı ile grup dersi olarak yapılabilecek derslerdir. Gruplar belirlenirken bir şube üçten fazla gruba ayrılamaz ve her grup 8 öğrenciden az olamaz. (b) "Bağlama", "kanun", "piyano", "çalgı eğitimi", "bireysel ses eğitimi" dersleri öğrencinin öğretmen ile bire bir (en fazla 3 öğrenci) yaptığı derslerdir. Ancak çalgı eğitimi hariç diğer ilgili dersler yeterli öğretmen olmaması durumunda grup olarak da yapılabilir"

(https://dogm.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2023_09/11120859_aihl-haftalik-cizelge.pdf).

İmam Hatip liselerinden mezun olan öğrencilerin imamlık, müezzinlik gibi meslek seçimlerinde seslerini düzgün bir şekilde kullanmaları ve makam bilgisi kullanımı gerekmektedir. Bunun için İmam Hatip ortaokul ve liselerinde müzik derslerinin seçmeli ders olması ve haftalık ders saati yetersiz görülmektedir. Aynı zamanda bu okullara yapılan öğretmen atamalarının *Dini Musiki* ya da *Makam* dersleri için yeterli donanımda olup olmadığı da belirsizdir. Bu bağlamda geleneksel sanatlardan Türk Müziği İmam Hatip Liselerinde proje olarak uygulanmaya başlamıştır.

İmam Hatip Lisesi Proje Okulları Süreci

Millî Eğitim Bakanlığı Ortaöğretim Kurumları Yönetmeliğinde Değişiklik Yapılmasına Dair Yönetmelik MADDE 1 – 7/9/2013 tarihli ve 28758 sayılı Resmî Gazete'de yayımlanan Millî Eğitim Bakanlığı Ortaöğretim Kurumları Yönetmeliğinin 4. maddesinin birinci fıkrasının (d), (r) ve (kk) bentleri aşağıdaki şekilde değiştirilmiş, aynı fıkranın (ğğ), (hh) ve (ıı) bentlerinde yer alan "proje uygulayan eğitim kurumları" ibareleri "proje okulları" olarak değiştirilmiştir. MADDE 8 – Aynı Yönetmeliğin 25 inci maddesinin birinci fıkrasının (b) bendinde yer alan "proje uygulayan eğitim kurumları" ibaresi "proje okulları" olarak değiştirilmiştir.

b) Öğretim programları, öğrencilerin ilgi, istek ve yetenekleri yanında bireysel farklılıklarına ve yönelecekleri alanın özelliklerine, okul ve program türlerine uygun olarak ortak dersler, akademik destek dersleri, meslek/alan ve dal dersleri, seçmeli dersler ve seçmeli meslek derslerinden oluşur (https://ogm.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2021_03/08115520_3.pdf).

Anadolu İmam Hatip Liselerinde Program Çeşitliliği

Anadolu İmam Hatip Liselerinde 21. yüzyıl becerileri bağlamında öğrencilerin ilgi, kabiliyet ve kariyer hedeflerine göre "Program Çeşitliliği" tasarlanarak Temel İslam Bilimleriyle birlikte Fen ve Sosyal Bilimler, Uluslararası, Yabancı Diller, Musiki, Spor, Geleneksel ve Çağdaş Görsel Sanatlar, Hafızlık, Teknoloji proje ve programları uygulanmaktadır (https://dogm.meb.gov.tr/pdf/Yeni_Donem_Kitapcik.pdf?t=20200818).

İlki İstanbul/Üsküdar'da açılan Hakkı Demir Anadolu İmam Hatip Lisesi, 2016 yılında eğitimine başlamıştır. Türkiye'de şu an eğitim veren 14 İmam Hatip Proje Musiki Okulu vardır. Araştırmamızın örneklemi olan İzmit Anadolu İmam Hatip Lisesi Proje Musiki ise 2020 yılında eğitime başlamıştır. İmam Hatip Proje Musiki programında seçilebilen müzik dersleri Güzel Sanatlar Liselerindeki kadar çok çeşitli değildir.

Bunun sebebi, bu okullarda zorunlu edebiyat, matematik, tarih gibi derslerin yanında meslek dersleri olan (İmam ve Hatiplik dersleri) din derslerinin de görülmesidir.

YÖNTEM

Çalışmanın Konusu

Bu çalışma Müzik ve Hafıza bağlamında, *Gelenekten Geleceğe Geleneksel Öğretim Yönteminde Meşk ile Müzik Öğretimi, Günümüzde Müzik Eğitim Kurumları İçerisinde Proje Musiki Okulları Olan İmam Hatip Liseleri* ve bu okullarda işlenen *Çalgı Eğitimi* ve bu dersi tamamlayıcı niteliğindeki *Toplu İcra* dersini konu etmektedir.

Türkiye'de eğitim veren 14 İmam Hatip Lisesi Proje Musiki uygulama okulu olması ve *Çalgı Eğitimi* alan öğrencilerin bir zaman sonra konserler vermesi gerekliliği söz konusudur.

Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, günümüz müzik eğitimi veren kurumların (ortaöğretim) içerisine dahil olan İmam Hatip Proje Musiki okulları programında görülen *Çalgı Eğitimi* dersi, kısıtlı ders saati ve programa yeni dahil edilen *Toplu İcra* dersinin (seçmeli ders olması ve zümre/okul yönetimi kararıyla açılabilecek olması durumunun getirdiği sıkıntılarla bu dersin görünürlüğünü sağlamaktır. İzmit Anadolu İmam Hatip Lisesi Proje Musiki okulundaki *Çalgı Eğitimi* dersi çalışmanın kapsamındadır.

Çalışmanın Evren ve Örneklemi

Çalışmanın evreni, gelenekten geleceğe geleneksel öğretim yönteminde meşk ile müzik öğretimi gerçekleştiren Proje Musiki Okulları Olan İmam Hatip Liseleri örneklemi ise; İzmit Anadolu İmam Hatip Lisesi Proje Musiki okuludur. Çalışma İzmit Anadolu İmam Hatip Lisesi Proje Musiki okulu *Çalgı Eğitimi* dersi ile sınırlıdır.

Çalışmanın Önemi

Bu araştırma 2016 yılında musiki programı uygulayan Anadolu İmam Hatip Liselerinde sanat eğitimi verilmesine yönelik başlatılan Proje Musiki Okulları eğitimi çerçevesinde verilen *Çalgı Eğitimi* derslerinin ürünü olan etkinlik ve konserler için ayrılması gereken *Toplu İcra* çalışmalarının görünürlüğünü sağlamak ve okullarda gerekli görülen Toplu İcra dersinin programa zorunlu ders olarak dahil edilmesini sağlamak açısından önemli görülmektedir.

Çalışmanın Yöntemi

Çalışmamız nitel araştırma yönteminde ve betimsel tarama modeli kullanılarak gerçekleştirilecektir. Eğitim programlarının ve ilgili literatürün taranması sonucunda elde edilen veriler raporlandırılacaktır.

Veri Toplama

Öncelikle ilgili literatür taranmış, sırasıyla gelenekte meşk, meşkin kullanıldığı alanlar, müzik eğitimi olan yerlerin kurumsallaşma süreci, günümüzde Türkiye'de müzik eğitimi veren ortaöğretimler içinde Güzel Sanatlar ve İmam Hatip Liseleri, İmam Hatip Liselerinin Proje Musiki okulları olma süreci, bu okullarda okutulan müzik dersleri ve *Çalgı Eğitimi* dersi hakkındaki bilgiler derlenmiş ve çalışmanın veri kaynağını oluşturmuştur. Çalışma kişisel görüşlerle desteklenmiştir.

Verilerin Analizi

Çalışmanın problemi ve amacı çerçevesinde oluşturulan alt problemlere ilişkin toplanan veriler bir bütün haline getirilerek yorumlanmaya çalışılmıştır.

Alt Problemler

1. İmam Hatip Proje Musiki Okullarının Kuruluş Amacı Nedir ve Hangi Tarihte Eğitime Başlamıştır?

2. İmam Hatip Proje Musiki Okullarında Okuyan Öğrencilerin Kazanımları Hakkında Ne Söylenebilir?

3. İmam Hatip Proje Musiki Okullarına Öğrenci Kabulü Nasıl Olmaktadır?

4. İmam Hatip Proje Musiki Okulu Programında Hangi Müzik Dersleri Vardır?

5. İmam Hatip Proje Musiki Okulunda Çalgı Eğitimi Dersi Haftada Kaç Saat Görülmektedir?

6. İzmit Anadolu İmam Hatip Proje Musiki Okulunda Çalgı Seçimleri Nasıl Yapılmaktadır?

7. İzmit Anadolu İmam Hatip Proje Musiki Okulunda Öğrenciler Hangi Çalgıları Seçebilmektedir?

8. İzmit Anadolu İmam Hatip Proje Musiki Okulunda Çalgı Eğitimi Dersi Nasıl İşlenmektedir?

9. İmam Hatip Proje Musiki Okullarında Çalgı Eğitimi Dersini Tamamlayıcı Nitelikte Toplu İcra, Uygulama Topluluğu Gibi Dersler Programda Mevcut mudur?

10. İzmit Anadolu İmam Hatip Proje Musiki Okulunda Çalgı Eğitiminin Ürünü Olacak Konser, Etkinlik Gibi Performans Sergilemeye Yönelik Çalışmalar Yapılıyor mu?

BULGULAR

Alt problemlere ait bulgular bu kısımda ele alınmış, kişisel görüşlere yer verilmiştir.

1. İmam Hatip Proje Musiki Okullarının Kuruluş Amacı Nedir ve Hangi Tarihte Eğitime Başlamıştır?

Millî Eğitim Bakanlığı Ortaöğretim Kurumları Yönetmeliğinde Değişiklik Yapılmasına Dair Yönetmelik MADDE 1 – 7/9/2013 tarihli ve 28758 sayılı Resmî Gazete'de yayımlanan Millî Eğitim Bakanlığı Ortaöğretim Kurumları Yönetmeliğinin 4 üncü maddesinin birinci

fıkrasının (d), (r) ve (kk) bentleri aşağıdaki şekilde değiştirilmiş, aynı fıkranın (ğğ), (hh) ve (ıı) bentlerinde yer alan "proje uygulayan eğitim kurumları" ibareleri "proje okulları" olarak değiştirilmiş, aynı fıkraya aşağıdaki bentler eklenmiştir.

MADDE 8 – Aynı Yönetmeliğin 25 inci maddesinin birinci fıkrasının (b) bendinde yer alan "proje uygulayan eğitim kurumları" ibaresi "proje okulları" olarak değiştirilmiştir.

b) Öğretim programları, öğrencilerin ilgi, istek ve yetenekleri yanında bireysel farklılıklarına ve yönelecekleri alanın özelliklerine, okul ve program türlerine uygun olarak ortak dersler, akademik destek dersleri, meslek/alan ve dal dersleri, seçmeli dersler ve seçmeli meslek derslerinden oluşur (https://ogm.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2021_03/08115520_3.pdf).

Sanat Programı Uygulayan Anadolu İmam Hatip Liselerinin kurulum amacı; Medeniyetimizin ihyâ ve inşâsında sorumluluk sahibi akl-ı selim, kalb-i selim ve zevk-i selim sahibi nesiller ve Kültür/Sanat alanında millî ve mânevî değerlerimizi benimsemiş, topluma rol model olan güzel ahlaklı bireyler yetiştirmektir. Ney, kanun, ud, tanbur, bendir, keman ve bağlama gibi mûsikî enstrümanlarını tanıma ve kullanma becerisi, Kur'an-ı Kerim'i güzel okuma ve cami mûsikîsi formlarının icrası, ses terbiyesi ve musiki eğitimi ile geleneksel güfte ve bestelerin seslendirilmesi amaçlanır (https://dogm.meb.gov.tr/pdf/Yeni_Donem_Kitapcik.pdf).

İlki İstanbul/Üsküdar'da açılan Hakkı Demir Anadolu İmam Hatip Lisesi, 2016 yılında eğitimine başlamıştır. Türkiye'de şu an eğitim veren 14 İmam Hatip Proje Musiki Okulu vardır. İzmit Anadolu İmam Hatip Lisesi Proje Musiki ise 2020 yılında eğitime başlamıştır.

2. İmam Hatip Proje Musiki Okullarında Okuyan Öğrencilerin Kazanımları Hakkında Ne Söylenebilir?

Öğrencilere, akran eğitimi destek projeleriyle öğrendiklerini pekiştirme ve arkadaşlarına öğretme imkânı sunulur.

Temel derslerde Anadolu Liseleri ile aynı öğretim programları ve haftalık ders saatleri üniversitelerle iş birliğinde akademisyenlerin ve sanatkârların yer aldığı okul danışma kurullarıyla iletişim ve kültür/sanat alanında gerçekleştirilen yurt içi ve yurt dışı konser ve sergilerle sanat dünyasına katılım sağlanır. Ortak projeler, sanat etkinlikleri ve atölye çalışmalarıyla birlikte çalışma, fikir üretme, farklı düşünce ve yaklaşımlar kazandırılır. Toplumsal sorumluluk ve gönüllülük çalışmalarıyla güzel alışkanlıklar kazandırılır.

3. İmam Hatip Proje Musiki Okullarına Öğrenci Kabulü Nasıl Olmaktadır?

Öğrenciler bu okula orta okul yerleştirme puanı ve yetenek sınavıyla kabul edilmektedir. Yetenek sınavı puanının %70'i ve OBP'nin %30'nu toplamak suretiyle elde edilecek Yerleştirme Puanı merkezî olarak 100 (yüz) puan üzerinden hesaplanacaktır (https://dogm.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2023_07/03153242_Yetenek_SYnavY_Yle_OYrenci__Alan_Okullara_BaYvuru_KYlavuzu.pdf).

Şekil 1. Musiki Programı/Projesi Uygulayan Anadolu İmam Hatip Lisesi Sınav Değerlendirme Ölçütleri Çizelesi
(https://dogm.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2023_07/03153242_Yetenek_SYnavY_Yle_OYrenci__Alan_Okullara_BaYvuru_KYlavuzu.pdf)

MUSİKİ PROGRAMI/PROJESİ UYGULAYAN ANADOLU İMAM HATİP LİSESİ SINAV DEĞERLENDİRME ÖLÇÜTLERİ ÇİZELGESİ

Sıra Numarası	Adayın Adı ve Soyadı	Adayın T.C. Kimlik Numarası	1- Müziksel İşitme (26 Puan)		2- Ritimsel Bellek (32 Puan)		3- Ezgisel Bellek (32 Puan)		4- Müziksel Çalma ve Söyleme (10 Puan)							
			13 Puan	13 Puan	16 Puan	16 Puan	16 Puan	16 Puan	5 Puan	5 Puan						
			a-Tek Ses	b-İki Ses	a-Usul Tekrarı(5/8)	b-Usul Tekrarı(10/8)	a-Ezgi Tekrarı	b-Ezgi Tamamlama	a- Müziksel Çalma	b- Müziksel Söyleme	Yeterlik Sınavı Toplam Puanı	Yeterlik Sınavı Puanının %70' i	Ortaokul Başarı Puanı	Ortaokul Başarı Puanının %30' u	Yerleştirme Puanı	Açıklamalar
1																
2																

SINAV KOMİSYONU

…/…./20..
Komisyon Başkanı
Okul Müdürü

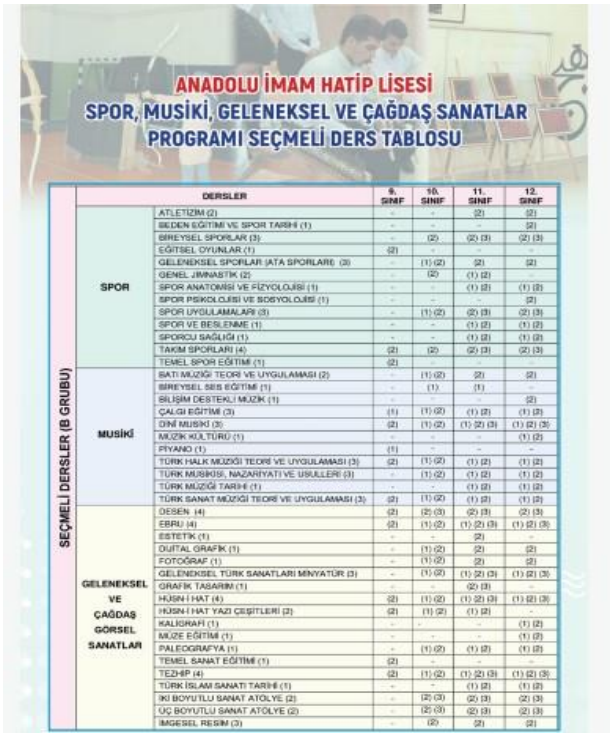
Üye Üye Üye Üye

4. İmam Hatip Proje Musiki Okulları Programında Hangi Müzik Dersleri Vardır?

Batı Müziği Uygulama ve Teorisi dersi; 9. Sınıflarda görülmez, 10. Sınıflarda 1 ya da 2, 11. Sınıfta 2, 12. Sınıfta 2 saat görülebilir. *Bireysel Ses Eğitimi dersi;* 9. Sınıflarda görülmez, 10. Sınıflarda 1, 11. Sınıfta 1, 12. Sınıfta görülmez. *Bilişim Destekli Müzik dersi;* sadece 12. Sınıflarda 2 saat görülebilir. *Çalgı Eğitimi dersi;* 9. Sınıflarda 1, 10. Sınıflarda 1 ya da 2, 11. Sınıfta 1 ya da 2, 12. Sınıfta 1 ya da 2 saat görülebilir. *Dini Musiki dersi;* 9.sınıflarda 2, 10. Sınıflarda 1 ya da 2, 11. Sınıfta 1, 2 ya da 3, 12. Sınıfta 1, 2 ya da 3 saat görülebilir. *Müzik Kültürü dersi;* 9. Sınıflarda görülmez, 10. Sınıflarda görülmez, 11. Sınıfta görülmez, 12. Sınıfta 1 ya da 2 saat görülebilir. *Piyano dersi;* sadece 9. Sınıflarda 1 saat görülebilir. *Türk Halk Müziği Teori ve Uygulaması dersi;* 9. Sınıflarda 2, 10. Sınıflarda 1 ya da 2, 11. Sınıfta 1 ya da 2, 12. Sınıfta 1 ya da 2 saat görülebilir. *Türk Musikisi Nazeriyatı ve Usulleri dersi;* 9. Sınıflarda görülmez, 10. Sınıflarda 1 ya da 2, 11. Sınıfta 1 ya da 2, 12. Sınıfta 1 ya da 2 saat görülebilir. *Türk Müziği Tarihi dersi;* 9. Sınıflarda görülmez, 10. Sınıflarda görülmez, 11. Sınıfta 1 ya da 2, 12. Sınıfta 1 ya da 2 saat görülebilir. *Türk Sanat Müziği Teori ve Uygulaması dersi;* 9. Sınıflarda 2, 10. Sınıflarda 1 ya da 2, 11. Sınıfta 1 ya da 2, 12. Sınıfta 1 ya da 2 saat görülebilir.

Tablo 1. Anadolu İmam Hatip Lisesi Spor, Musiki, Geleneksel ve Çağdeş Sanatla Programı Seçmeli Ders Tablosu

(https://dogm.meb.gov.tr/pdf/Yeni_Donem_Kitapcik.pdf?t=20200818)



Yeni dönem kitapçığında bu şekilde 11 tane seçilebilecek ders varken, güncellenen 2023-2024 haftalık çizelgede son şeklini (19 ders) şu şekilde almıştır:

Tablo 2. Anadolu İmam Hatip Lisesi 2023 Haftalık Çizelge Tablosu
(https://dogm.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2023_09/11120859_aihl-haftalik-cizelge.pdf)



PROGRAM/PROJE SEÇMELİ DERSLERİ	Batı Müziği Teori ve Uygulaması (2)	-	(1) (2)	(2)	(2)
	Bağlama/Kanun/Piyano (4)	(1) (2)	(1) (2)	(1) (2)	(1) (2)
	Bilişim Destekli Müzik (1)	-	-	(2)	(2)
	Bireysel Ses Eğitimi (1)	-	-	(1)	(1)
	Çalgı Eğitimi (4)	(1) (2)	(1) (2)	(1) (2)	(1) (2)
	Çalgı Topluluklar (2)	-	-	(2)	(2)
	Dini Musiki (3)	(2)	(1) (2)	(1) (2) (3)	(1) (2) (3)
	Geleneksel Türk Sanatları (1)	-	-	(1) (2)	(1) (2)
	Halk Dansları ve Müzikleri (1)	-	-	(1) (2)	(1) (2)
	Müzik Kültürü (1)	-	-	(1) (2)	(1) (2)
	Temel Piyano (2)	-	-	(1) (2)	(1) (2)
	Toplu Ses Eğitimi	(1) (2)	-	-	-
	Türk Dünyası Müzikleri	-	-	-	(1) (2)
	Türk Halk Müziği Koro (1)	-	-	(1) (2)	(1) (2)
	Türk Sanat Müziği Koro (1)	-	-	(1) (2)	(1) (2)
	Türk Halk Müziği Teori ve Uygulaması (3)	(1) (2)	(1) (2)	(1) (2)	(1) (2)
	Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri (3)	-	(1) (2)	(1) (2)	(1) (2)
	Türk Müziği Tarihi (1)	-	-	(1) (2)	(1) (2)
	Türk Sanat Müziği Teori ve Uygulaması (3)	(1) (2)	(1) (2)	(1) (2)	(1) (2)
SEÇMELİ DERSLER TOPLAMI		6	3	18	20
REHBERLİK VE YÖNLENDİRME		1	-	-	-
TOPLAM DERS SAATİ		30	30	30	40

5. İmam Hatip Proje Musiki Okullarında Çalgı Eğitimi Dersi Haftada Kaç Saat Görülmektedir?

Programa göre, *Çalgı Eğitimi* dersi*;* **9.** Sınıflarda 1, **10.** Sınıflarda 1 ya da 2, **11.** Sınıfta 1 ya da 2, **12.** Sınıfta 1 ya da 2 saat görülmektedir. Çalgı Eğitimi derslerinde ilgili öğretmen belirlediği etütlerin ya da eserlerin bona, solfej ve dinleme çalışmalarını yaptırır. Bireysel ve grup derslerde bireysel farklılıklar göz önünde tutulur. Çalgı dersleri branş hocaları tarafından verilir. Her çalgı dersi için alanında uzman biri eğitim verir. Çalgı eğitmenleri ek ders ya da Halk Eğitim kursu şeklinde bu dersleri açabilir. Gün ve saatini öğretmen ve öğrenci birlikte karar verir. Okuldaki ders saatlerinin haricinde öğrenciler çalgı derslerini görür.

2023 yılında güncellenen çizelgeyle, "(b) "Bağlama", "kanun", "piyano", "çalgı eğitimi", "bireysel ses eğitimi" dersleri öğrencinin öğretmen ile bire bir (en fazla 3 öğrenci) yaptığı derslerdir. Ancak çalgı eğitimi hariç diğer ilgili dersler yeterli öğretmen olmaması durumunda grup olarak da yapılabilir" şeklinde düzenlenmiştir (https://dogm.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2023_09/11120859_aihl-haftalik-cizelge.pdf).

6. İzmit Anadolu İmam Hatip Musiki Proje Okulunda Çalgı Seçimleri Nasıl Yapılmaktadır?

Okula yerleşen öğrencilere bölüm hakkında ve Türk Müziği çalgıları hakkında genel bilgi verilip, dinleyecekleri üstadlar (klasik ekoller) ve eserler listesi ilgili öğretmen tarafından verilir. Öğrenci ilgi duyup, yakın hissettiği enstrümanı belirledikten sonra fiziksel gelişimi de göz önüne alınarak çalgı seçimi ilgili öğretmen ve branş öğretmeniyle birlikte yapılır.

7. İzmit Anadolu İmam Hatip Proje Musiki Okulunda Öğrenciler Hangi Çalgıları Seçebilmektedir?

2018-2019'da yayınlanan Haftalık Çizelgeye göre: Sanat Programı/Projesi Uygulayan Anadolu imam hatip liselerinde "Çalgı Eğitimi" dersinde bağlama, kaval, tar, kemane, ud ve kanun çalgılarından birisi seçilir (https://dogm.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2019_07/01154039_AIHL_Haftalik_Ders_Cizelgesi_2018-2019.pdf).

2023-2024'teki Haftalık Çizelge güncellenmiş ve buna göre çalgılar değişmiş aşağıdaki gibi olmuştur:

(12) "Musiki Programı/Projesi" uygulayan Anadolu imam hatip liselerinde "Bağlama/Kanun/Piyano" derslerinden biri seçilir. Öğrenciler, bu derslerden alt sınıfta seçtikleri bir dersi üst sınıflarda değiştirebilir. "Çalgı Eğitimi" dersinde "keman, viyola, çello, kontrbas, flüt, gitar, klarnet, bağlama, kemane, tar, kaval, tambur, ut, kanun, klasik kemençe, ney, ritim" çalgıları kullanılır. (https://dogm.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2023_09/11120859_aihl-haftalik-cizelge.pdf).

İzmit Anadolu İmam Hatip Proje Musiki Okulunda**,** öğrenciler Çalgı Eğitimi dersleri için *'Klasik Kemençe, Çello, Keman, Bağlama, Ney, Ritim, Kanun, Ud'* çalgısını seçebilmektedir. Çalgı Eğitimi dersleri branş hocaları tarafından verilir.

8. İzmit Anadolu İmam Hatip Proje Musiki Okulunda Çalgı Eğitimi Dersi Nasıl İşlenmektedir?

Çalgı Eğitimi dersleri, 9. Sınıfın başında tüm öğrenciler enstrümanını seçene kadar çalgı tanıtımı ve dinleme üzerine olur. Tüm öğrenciler çalgılarını seçtikten sonra bireysel ya da grup çalgı derslerine başlarlar.

Çalgı Eğitimi dersinde ilgili öğretmen yer yer öğrencileri dinleyerek seviyeleri belirler ve Türk müziği üslûp, tavır çalışmaları yapar, toplu çalabilecekleri eserleri öğrencilere verir.

Öğretmen özel/önemli günler ve haftalar için öğrencilerin seviyelerine de uygun olarak farklı repertuarlar oluşturur. Önce bona sonra solfej çalışması yapılan eserler daha sonra enstrümanlar ve seslerle icra edilir. Çalgı dersleri çoğunlukla Türk Müziğindeki geleneksel öğretim metodu olan meşk sistemiyle ilerler. Öğrenciler öğretmenin gösterip yapma tekniğini tekrar eder. Eser hafızalara nakış olunana kadar çalışmalara devam edilir. Farklı makamlarda ezber ödevleri verilir. İlgili öğretmen bu derste öğrencileri bireysel dinleyebileceği gibi zaman zaman toplu bir şekilde çalıştırabilir. Seviyeleri birbirine denk olan öğrenciler içlerinde hanende ya da sazende olarak ayrıldıktan sonra etüt ya da eserler geçilir.

9. İmam Hatip Proje Musiki Okullarında Çalgı Eğitimi Dersini Tamamlayıcı Nitelikte Toplu İcra, Uygulama Topluluğu Gibi Dersler Programda Mevcut mudur?

Güncellenen 2023-24 yılında haftalık ders çizelgesiyle ilgili açıklamalarda şöyle demektedir: *"(24) Musiki Programı/Projesi uygulayan Anadolu imam hatip liselerinde; (a) "Batı müziği teori ve uygulaması", "Türk müziği teori ve uygulaması", "Türk halk müziği teori ve uygulaması", "Türk sanat müziği teori ve uygulaması", "**çalgı toplulukları**", "dinî musiki" dersleri zümre öğretmenlerinin önerisi doğrultusunda okul yönetimi kararı ile grup dersi olarak yapılabilecek derslerdir. Gruplar belirlenirken bir şube üçten fazla gruba ayrılamaz ve her grup 8 öğrenciden az olamaz. (b) "Bağlama", "kanun", "piyano", "çalgı eğitimi", "bireysel ses eğitimi" dersleri öğrencinin öğretmen ile bire bir (en fazla 3 öğrenci) yaptığı derslerdir. Ancak çalgı eğitimi hariç diğer ilgili dersler yeterli öğretmen olmaması durumunda grup olarak da yapılabilir"* (https://dogm.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2023_09/11120859_aihl-haftalik-cizelge.pdf).

Buna göre *Çalgı Toplulukları* dersi 11 ve 12. Sınıflarda haftada 2 saat seçmeli ders olarak açılabilecektir.

İzmit İmam Hatip Proje Musiki okulunda, *Çalgı Eğitimi* dersinin ürünü olan etkinlik/konserler için gereken *Toplu İcra* çalışmaları öğretmen ve öğrencilerin (tüm sınıflar) bireysel zamanlarından feda ederek yaptığı çalışmalarla yürütülmektedir.

Toplu İcra derslerinde öğrenciler senkronize çalmayı, birbirini dinlemeyi, aynı akorttan çalmayı, disiplinli olmayı öğrenirler. İzmit Anadolu İmam Hatip Proje Musiki okulunda haftada en az iki gün toplu icra dersi yapılmakta, öğrencilerin diğer derslerinde gördüğü alt çalışmalar (bona, solfej, müzik tarihi/bestekâr, sazende ve hanendelerin hayatları, üslûp) bu çalışmalarla

son şeklini almaya başlar. Sazende ve hanende seçimleri, solo- koro çalışmaları ile ilgili çalışmalar öğretmenin gözetiminde olur.

10. İzmit Anadolu İmam Hatip Proje Musiki Okulunda Çalgı Eğitiminin Ürünü Olacak Konser, Etkinlik Gibi Performans Sergilemeye Yönelik Çalışmalar Yapılıyor mu?

Evet bu tarz etkinlikler neredeyse her hafta ya da ayda bir yapılmaktadır. Belirli gün veya haftayla ilgili programlar, okul tanıtımları için devamlı farklı repertuarlarla yeni konser hazırlığı yapılır. İlgili öğretmenin seçtiği eserleri öğrenciler hep birlikte icra ederler. Öğrenci performans sergilerken seyirciyle etkileşimi, özgüvenli olmayı, disiplinli olmayı öğrenir. Çalgı Eğitimi derslerinde zemini hazırlanan çalışmalar, Toplu İcra için gönüllü yürütülen çalışmalarla son şeklini alır ve sonrasında etkinlik takvimine göre konserler icra edilir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Sonuç olarak bu çalışmada, İmam Hatip Liselerinde gidilen program çeşitliliği ve proje okulları olan 'Musiki' programlarında gelenekten kopmadan verilen çalgı dersleri (Türk Müziği çalgıları) ele alınmıştır. Proje Musiki okullarının yeni olması sebebiyle ilgili literatürde yeterli veriye ulaşılamamıştır. Çalışmanın bulguları yer yer kişisel deneyimle oluşturulmuştur.

Öneriler

Eğitim Fakültelerinde dini müzik eğitimi verilmemekte ya da Anadolu İmam Hatip Liselerine yönelik müzik eğitimcisi yetiştirilmemektedir (Kapan, 2011: 17-18). Bu okulların, Proje okullar olması sebebiyle öğretmenlerin donanımı dikkate alınmalıdır.

Bu okullarda okutulan müzik derslerinin hazırlanmış bir kitabı olmaması da eğitim materyallerinin eksik olduğunu göstermektedir. Öğretmenin Türk Müziği hususunda bilgi ve becerisi (repertuar, icra) materyal eksikliği olan bu okulun programını yürütmesinde önemli görülmektedir.

Türk Müziği çalgılarının bazılarının metodunun olmaması ya da farklı ekollere sahip olma sebebiyle öğretmen Türk Müziği çalgı eğitimi dersinde meşk yöntemini kullanabilir. Türk Müziği'nde (Türk Klasik, Halk, Sanat, Din, Askeri müziği) farklı formlarda çokça eser vardır. Farklı makamlardaki ve farklı formlardaki bu eserler öğretim ilke ve yöntemlerinde 'kolaydan zora, basitten karmaşığa' şeklinde bir repertuar hazırlanarak çalıştırılmalıdır. Aynı şekilde çalışılan eserlerin usulleri de bu yöntemi göz önünde bulundurarak çalıştırılmalıdır. Öğrencilerin kulağında olan, bildikleri melodilerle çalışmalara başlamak onlara başarı hissini yaşatacağı için temel, basit ezgilerle çalgı çalışmalarına başlanmalıdır.

Türk Müziğinde kullanılan çalgılar, tarihsel süreç, icracılar, icra stilleri hakkında çalgı eğitimi dersinde bilgi verilmelidir. Video kayıt, ses kayıt gibi yardımcı materyallerden faydalanılmalıdır.

Çalgı Eğitimi dersinin ürünü olan konser çalışmalarını yapmak için, sürecin başı Çalgı Eğitimi dersi, devamında seyreden Toplu İcra dersiyle desteklenmeli ve performans böylelikle bir bütün süreç olarak ele alınmalıdır. İmam Hatip Proje Musiki okullarının programında gözükmeyen Toplu İcra dersi programa dahil edilmelidir.

KAYNAKÇA

Akarsu, S. (2019) İmam Hatip ortaokulundaki öğrencilerin müzik dersine ilişkin görüşlerini incelenmesi. Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 2019:1335.

Behar, C. (1993). Zaman, Mekân, Müzik. Klâsik Türk Musikisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım. İstanbul: AFA Yayınları.

Behar, C. (2015). Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi. İstanbul. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Behar, C. (2021). Orada Bir Musiki Var Uzakta… XVI. Yüzyıl İstanbul'unda Osmanlı/Türk Musiki Geleneğinin Oluşumu. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Erim, B. (2019). Dârülelhan Nota Külliyâtı Anadolu Halk Şarkıları 6 ve 7 Numaralı Defterlerin Günümüz Türkçesine Çeviri Aktarımı. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Sakarya Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.

Eroğlu, M. S. (2018). İmam Hatip Öğrencilerinin Müzik Algıları Üzerine Bir Araştırma (Afyonkarahisar Örneği). (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.

Kapan, F. E. (2011). Anadolu İmam Hatip Liselerindeki Müzik Eğitiminin Öğrenci Görüşleri Açısından Değerlendirilmesi. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Afyon Kocatepe Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.

Karabaşoğlu, C. (2013). Meshk: As a Tradational Method of Turkish Music Education. Procedia Social and Behavioral Sciences, 106, 1834 – 1839.

Rende, E. ve Sağer, T. (2022). Güzel Sanatlar Liseleri Çalgı Toplulukları Dersi 2016 Öğretim Programlarına (Batı Müziği-THM-TSM) Yönelik İhtiyaç Analizi. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 15(40), 1323-1342.

Sarı, A. (2012). Türk Müziği Çalgıları: Ud, Tanbur, Kanun, Kemençe, Ney, Kudüm. İstanbul: Nota Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

https://islamansiklopedisi.org.tr/mesk Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi "Meşk" (Erişim Tarihi: 20.03.2024).

https://dogm.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2018_04/10184831_20180015_06_YHO_Haftalik_Cizelge_2018-2019.pdf Din Öğretimi Genel Müdürlüğü Milli Eğitim Bakanlığı "Ortaokul Haftalık Çizelge" (Erişim Tarihi: 02.04.2024).

https://dogm.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2019_07/01154039_AIHL_Haftalik_Ders_Cizelgesi_2018-2019.pdf Din Öğretimi Genel Müdürlüğü Milli Eğitim Bakanlığı "Lise Haftalık Çizelge" (Erişim Tarihi: 05.04.2024).

https://dogm.meb.gov.tr/pdf/Yeni_Donem_Kitapcik.pdf?t=20200818 Din Öğretimi Genel Müdürlüğü Milli Eğitim Bakanlığı 21. Yüzyıl Becerileri Bağlamında Anadolu İmam Hatip Liseleri ve İmam Hatip Ortaokullarında Yeni Dönem "Lise Haftalık Çizelge" (Erişim Tarihi: 15.04.2024).

https://ogm.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2021_03/08115520_3.pdf Resmi Gazete, Millî Eğitim Bakanlığı Ortaöğretim Kurumları Yönetmeliğinde Değişiklik Yapılmasına Dair Yönetmelik "Yönetmelik" (Erişim Tarihi: 25.04.2024).

https://dogm.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2023_07/03153242_Yetenek_SYnavY_Yle_OYrenci__Alan_Okullara_BaYvuru_KYlavuzu.pdf Din Öğretimi Genel Müdürlüğü Millî

Eğitim Bakanlığı "Yetenek Sınavı ile Öğrenci Alan Okullara Başvuru Kılavuzu 2023" (Erişim Tarihi: 25.04.2024).

https://mufredat.meb.gov.tr/Dosyalar/201992693311858%C3%87ALGI%20TOPLULUKLARI%20(TSM)%2011-12.pdf Güzel Sanatlar Lisesi T.C. Millî Eğitim Bakanlığı Ortaöğretim Genel Müdürlüğü Öğretim Programı Çalgı Toplulukları Dersi (Türk Sanat Müziği) Öğretim Programı 11 ve 12. Sınıflar "GSL Çalgı Toplulukları Dersi" (Erişim Tarihi: 10.05.2024).

https://ttkb.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2023_09/14104749_202357_Imam_Hatip_Ortaokul.pdf Millî Eğitim Bakanlığı İmam Hatip Ortaokul "Haftalık Çizelge" (Erişim Tarihi: 14.05.2024).

https://dogm.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2023_09/11120859_aihl-haftalik-cizelge.pdf Millî Eğitim Bakanlığı İmam Hatip Liseleri "Anadolu İmam Hatip Lisesi ve Hazırlık Sınıfı Bulunan Anadolu İmam Hatip Lisesi Haftalık Ders Çizelgesi" (Erişim Tarihi: 15.05.2024).

EKLER

Musiki Programı Uygulayan İmam Hatip Okulları

Sıra	İl	İlçe	Okul	Web Sitesi
ANKARA	ALTINDAĞ	Ulus İlk Meclis Anadolu İmam Hatip Lisesi	ERKEK	http://ulusilkmeclisaihl.meb.k12.tr/
AMASYA	MERKEZ	Türk Telekom Anadolu İmam Hatip Lisesi	ERKEK	https://fensosyalprojeihl.meb.k12.tr/
BATMAN	MERKEZ	Salih Günaydın Anadolu İmam Hatip Lisesi	ERKEK	https://salihgunaydin.meb.k12.tr/
BURSA	OSMANGAZİ	Mihraplı Abdulkadir Can Anadolu İmam Hatip Lisesi	ERKEK	http://mihrapliihl.meb.k12.tr/
DİYARBAKIR	BAĞLAR	TOBB Ferdi Yiğit Anadolu İmam Hatip Lisesi	ERKEK	https://ferdiyigitaihl.meb.k12.tr/
İSTANBUL	ÜSKÜDAR	Hakkı Demir Anadolu İmam Hatip Lisesi	ERKEK	http://hakkidemiranadoluihl.meb.k12.tr/
İZMİR	KARŞIYAKA	Şehit Prof. Dr. İlhan Varank Anadolu İmam Hatip Lisesi	ERKEK	http://karsiyakaihl.meb.k12.tr/
KAYSERİ	MELİKGAZİ	Kayseri Anadolu İmam Hatip Lisesi	ERKEK	http://kanadoluihl.meb.k12.tr/
KOCAELİ	İZMİT	İzmit Anadolu İmam Hatip Lisesi	ERKEK	http://izmitihl.meb.k12.tr/
KONYA	KARATAY	Karatay Konya Anadolu İmam Hatip Lisesi	ERKEK	http://konyaihl.meb.k12.tr/
ORDU	ALTINORDU	Şehit Sefa Kabakkaya Anadolu İmam Hatip Lisesi	ERKEK	https://sehitsefakabakkayaaihl.meb.k12.tr/
ŞANLIURFA	HALİLİYE	Şanlıurfa Anadolu İmam Hatip Lisesi	ERKEK	http://ihlurfa.meb.k12.tr/
ÇORUM	MERKEZ	Şehit Erol OLÇOK Anadolu İmam Hatip Lisesi	ERKEK	https://corumaihl.meb.k12.tr/
SAMSUN	İLKADIM	Şehit Ahmet Altunoğlu Anadolu İmam Hatip Lisesi	ERKEK	https://sehitahmetaaihl.meb.k12.tr/

Bela Bartok ile Ahmet Adnan Saygun'un Türkiye Gezisi ve Bestecilerin Viyola Konçertolarına Genel Bir Bakış

Bela Bartok and Ahmet Adnan Saygun's Turkey Journey and an Overview of Viola Concertos Both Composers

Cansu Yılmaz Akış

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

cansu.yilmaz@comu.edu.tr

Özet

Cumhuriyet kurulduktan sonra, Türkiye'nin müzikal gelişimine çağdaş bir boyutta katkı sağlamak adına, uzman yabancı kişilerin rehberliğine başvurulmuştur. Macar besteci Bela Bartok, kendi ulusal müziği üzerine derinlemesine araştırmalar yürütmüş, çeşitli kültürlerin halk ezgilerini inceleyerek, bu melodileri bestelerinde çeşitli şekillerde kullanmıştır. Türkiye'nin ulusal müziğinde unutulmuş, az bilinen veya hiç gün yüzüne çıkmamış ezgileri keşfetmek amacıyla, Halkevleri tarafından Türkiye'ye davet edilen besteciye, Türk Beşleri arasında tanınan Ahmet Adnan Saygun eşlik etmek üzere görevlendirilmiştir. İkilinin gerçekleştirdiği Anadolu gezisinde öncelikle araştırma yapılacak mekân belirlenmiş, seçilen bölgede hafızalarda kalmış olan Türk halk ezgileri keşfedilmiş ve seslendirilen müziklerin ses kayıtları alınmıştır.

Türkiye gezisinde tanışmış ve dostluk kurmuş olan bestecilerin ikisi de bu geziden sonra, birbirlerinden bağımsız şekilde repertuvarda önemli yere sahip olan viyola konçertoları bestelemişlerdir. Araştırmada iki bestecinin Türkiye gezisinin önemli detayları ele alınmış, viyola repertuvarı için önem arz eden bu iki konçerto, bestecilerin halk ezgileri kullanımı perspektifinde incelenmiştir. Nitel araştırma yöntemlerine dayalı olarak, doküman analizi tekniği ile veri toplanmış, bestecilerin viyola konçertolarındaki halk müziği unsurları araştırılmıştır. Bu çalışmanın, viyola icracılarının söz konusu konçertolarda yer alan halk ezgilerini tanıyabilmesi ve yorumlayabilmesi için önemli bir kaynak olabileceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimler: Bartok, Saygun, viyola

Abstract

After the establishment of the Republic, in order to contribute to the musical development of Turkey in a contemporary dimension, the guidance of foreign experts was sought. Hungarian composer Bela Bartok conducted in-depth research on his indigenous music, analysed folk melodies of various cultures and used these melodies in his compositions in various ways. The composer was invited to Turkey by the Community Centers in order to discover forgotten, little known or never unearthed melodies in the national music of Turkey, and Ahmet Adnan Saygun, known as one of the Turkish Five, was assigned to accompany him. During the duo's Anatolian tour, the location to be researched was first determined, Turkish folk melodies that had remained in the memory of the selected region were discovered and sound recordings of the music performed were taken.

Both composers, who met and became friends during their journey across Turkey, composed viola concertos that have an important place in the viola repertoire after this trip and independently of each other. In this study, the important details of the two composers trip across Turkey are discussed, and these two concertos, which are important for the viola repertoire, are analysed from the perspective of the composers use of folk melodies. Based on qualitative research methods, data was collected through document analysis technique and folk

music elements in the viola concertos of composers were investigated. It is thought that this study can be an important source for viola performers to recognise and interpret the folk melodies in these concertos.

Keywords: *Bartok, Saygun, viola*

Bela Bartok'un Biyografisi ve Müzikal Özellikleri

25 Nisan 1881 yılında doğan Béla Viktor János Bartók, Macar besteci ve piyanisttir. 20. yüzyılın en önemli çağdaş bestecilerinden biri olarak kabul edilir. Halk müziği üzerine yaptığı derleme ve analitik çalışmalar sayesinde, daha sonra etnomüzikoloji adını alacak olan karşılaştırmalı müzikolojinin kurucularından biri olmuştur. Henüz konuşmayı öğrenmeden önce piyanoda çalınan farklı dans ritimlerini ayırt edebilen Bartok'un küçük yaşlarda dikkate değer bir müzik yeteneğine sahip olduğunu annesi keşfetmiştir. Babasının ani ölümü nedeniyle annesi, kız kardeşi ile Bartok'u önce Ukrayna'ya sonra Slovakya'ya götürmüştür. Bu nedenle kendi bestesini de icra ettiği ilk resitalini 11 yaşında Slovakya'da vermiş ve büyük beğeni toplamıştır. Kısa bir süre sonra Macar piyanist László Erkel (1844-1896) onu özel öğrencisi olarak kabul etmiştir. 1899'dan 1903'e kadar Budapeşte Müzik Akademisi'nde Franz Liszt'in eski öğrencisi István Thomán'dan piyano ve János Koessler'den kompozisyon eğitimi almıştır.

1907-1934 yıllarında hocalık yaptığı Budapeşte Müzik Akademisi'nde kendisini çok etkileyen ve hayat boyu arkadaşı ve meslektaşı olan Zoltán Kodály ile tanışmıştır. Bartok'un halk ezgi derlemesi ve halk müziği araştırması konusuna olan merakı da Kodaly ile olan tanışıklığından kaynaklanmıştır. Macar ulusculuğunu benimsemiş olan Bartok, 1905 yılında Kodaly ile halk şarkılarını popüler hale getirmek için işbirliğine girişmiştir. 1908'de Kodály ile birlikte eski Macar halk ezgilerini toplamak ve araştırmak için kırsal bölgelere seyahat etmişlerdir. Halk müziğine artan ilgileri, geleneksel-ulusal kültüre yönelik çağdaş toplumsal ilgileri ile bağlantılı olmuştur. Macar halk müziğinin daha önce Çingene müziği olarak kategorize edilmiş olması gibi bazı şaşırtıcı keşifler yapmışlardır.

Şekil 1. Bartok ve Kodaly

(https://www.earsense.org/article/Kodaly-and-Bartok-2-Short-Chamber-Pieces/)



Bunun klasik örneği Franz Liszt'in piyano için yazdığı ve dönemin Roman grupları tarafından icra edilen popüler sanat şarkılarına dayandırdığı ünlü Macar Rapsodileri 'dir. Buna karşın Bartók ve Kodály, Macar müziğinin, Liszt'in tanıttığı Çigan müziğinden ayrı olduğunu kanıtlamak düşüncesiyle Macar köylerine gitmişler ve halk melodilerinin pentatonik dizilere

dayandığını keşfetmişlerdir. Tuğrul'a göre, "Bartok bu araştırmalarıyla şunu ortaya koymuştur ki; ilkel müzik, ritmik bakımdan, çoğunlukla Avrupa'nın sanat müziğine kıyasla daha zengindir. Doğduğu toprakların bu zenginliğini de en iyi biçimde işleyerek, çağdaş bir sentez yaratmış ve 20. yüzyılın en büyük ve en özgün bestecilerinden biri olarak müzik tarihinde yerini almıştır" (Tuğrul, 2012:3).

Boran (2022)'a göre Bartok, müzik araştırmalarında halk kaynaklarına yönelmedeki öncülerden birisi, aynı zamanda etnomüzikolog ve yorumculuk yönüyle de adından söz ettirmiş bir bestecidir. İçlerinde Macaristan, Yugoslavya ve Romanya'nın müziklerinin de bulunduğu iki binden fazla geleneksel müzik derlemesi bulunmaktadır. Derlemiş olduğu melodileri bestelerinde kullanmış, çeşitli kültürlerin kaynaklarını farklı şekillerde işleyerek müziğinde yer vermiştir (249). Aktüze ise Müziği Okumak kitabında Bartok'un kendini tanımlamasını okuyucuya şu şekilde aktarmıştır: "Bach'ın derin kontrpuan anlayışını, Beethoven'ın gelişim formunu ve Debussy'nin akorları anlamını tekrar yaratışını bir sentezde birleştirerek modern zamanda yaşatmak istediğini belirtmişti" (Aktüze, 2004:178). Debussy'nin müziği Bartók'un hayatında özel bir öneme sahip olmuştur. Bartok, Debussy'nin bestelerinden örnek alarak, Avrupa'da kullanılan majör ve minör tonalitelerinden ayrılan yeni gam sistemlerine yönelmiştir. Bartók, Macar halk müziğinin en erken formu olarak nitelendirilen eser araştırmalarında pentatonik ve modal tonaliteler ile karşılaşmış, dolayısıyla, eserlerini bilinçli bir şekilde iki hedef doğrultusunda inşa etmeyi tercih etmiştir: İlki, Macaristan'ın ulusal ruhuna uygun bir müzik kültürü yaratmak, diğeri ise majör-minör tonalite ve kromatizm sınırlarında kalan Avrupa müziğini halk müziği araştırmalarından edindiği unsurlarla yenilemek olmuştur. "Bartok bir besteci olarak çok yeni teoriler ortaya atmamış, müziği oluşturan ana unsurları (armoni, melodi, form vb.) geliştirme yolunu izlemiştir. Politonalite, bitonalite, atonalite gibi çağın öncü formlarına da ilgi göstermiş, fakat tamamıyla bu tarzda kalmak yerine, "genişletilmiş ton sistemi" adı altında geliştirdiği kendi stiline yönelmiş, tam ton, diyatonik, modal, pentatonik, kromatik ve kendine özgü ton dizilerini kullanmıştır" (Çakıcı, 2007:11).

Karpati'ye göre Bartók'un çağdaş müzikteki rolü, sayısız analize ve kapsamlı çalışmalara rağmen, bugün hâlâ tatmin edici bir şekilde açıklanabilmiş değildir. Macar müzikologlar, Bartók'un çalışmalarını sözde folkloristik akıma indirgeyen bazı Batılı müzik eleştirmenleriyle bir anlaşmazlığın ortasındadır. Bu eleştirmenler, Bartók ve Doğu müziği arasındaki bağlantıyı tartışmalarında "folklorizm" ile sınırlandırırlar; oysa Bartók'u dönemin ulusal folkloristlerinin üzerine çıkaran şey, kendi halkının müziğini bestelerine dahil etmenin ötesinde, diğer halkların müziğini de bu yüzyılın en seçkin bestecilerinden biri olacak kadar yüksek bir sanatsal düzlemde eserlerine entegre etmiş olmasıdır (Karpati, 1964:1).

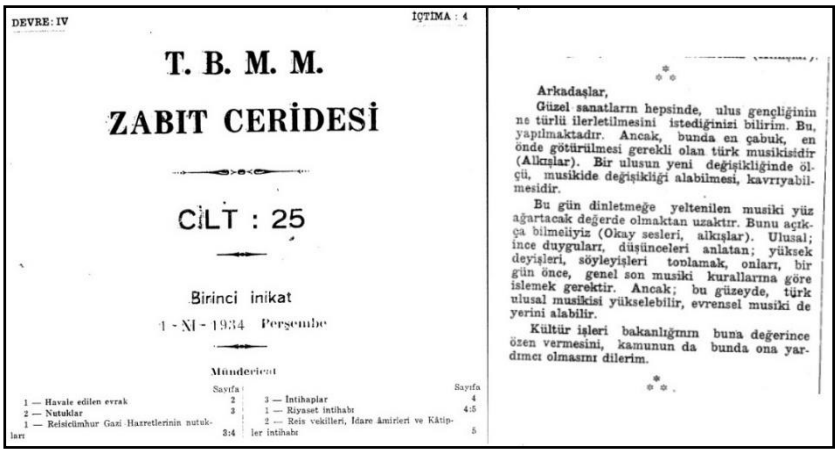
TÜRK MÜZİĞİ'NDE ARAŞTIRMALAR–REFORM HAREKETLERİ

Çok önemli bir jeopolitik alanda yer alan Anadolu, en azından son 3000 yıldır bu alanda yer almış farklı uygarlıkların ilgi odağı olmuştur. Yaklaşık 600 yıl boyunca dünya tarihinde hüküm süren Osmanlı İmparatorluğu, Doğu Hindistan'dan Viyana'nın batısına kadar uzanan büyük bir coğrafyada hüküm sürmüştür. Bu geniş sınırlar içinde, farklı nüfus grupları kendi dilleri ve dinleri ile bir arada yaşamışlar ve bunu yaparken kendi yerel kültürlerinin bireysel özelliklerini korumuşlardır. Bir arada süren yaşam, sosyal ve kültürel olarak gelişimin de temellerini oluşturmuştur. Bölgedeki yerleşimin sürekli değişimi, müziğin köklerinin oluşumunda etkileşimi arttırmış ve çeşitlilik yaratmıştır. Bu bağlamda saf bir müzikten bahsedilememekle beraber, etkileşim sonucunda var olan müzikler, farklı- ama aynı zamanda benzer melodilerin oluşmasında etkili olmuştur. Müzikteki çeşitliliğin varlığından söz etiğimiz bu süreç sonrasında kurulan genç ve dinamik Türkiye, Mustafa Kemal Atatürk'ün önderliğinde yüzünü batıya dönmüş ve bu etkileşim Türk musikisinde farklı bir yaklaşıma yol açmıştır. "Bu

süreçte Türk folkloru, özellikle de müzik folkloru üzerine ciddi araştırmalar yapılmıştır" (Mirzaoğlu, 2016:1).

Mustafa Kemal Atatürk'ün Cumhuriyet'in ilk yıllarında gerçekleştirmek istediği önemli yeniliklerden birisi müzik alanındaki değişim ve gelişmeler olmuştur. Atatürk, Türkiye'nin müzik sanatı ve eğitiminde batı standartlarını yakalayarak ilerlemesini sağlamak için çeşitli girişimlere öncülük etmiştir. Batıdaki önemli müzik kurumlarının Türkiye'de de benzerlerinin kurulması, müzik sanatında ve eğitiminde ilerlemenin önünü açacak girişimlerin başında gelmektedir. Anadolu halk müziğinin çağdaş besteleme teknikleri kullanılarak geliştirilmesi, yaygınlaştırılması ve çağdaş bir düzeye çıkarılması, Atatürk'ün müzik devriminin temel hedefleri arasında yer almıştır (Çuhadar, 2015:19) Mustafa Kemal Atatürk, 1 Kasım 1934'te TBMM'ni açarken konuşma gerçekleştirmiş ve müzik devrimi ile ilgili fikirlerini beyan etmiştir (Şekil 2).

Şekil 2. Mustafa Kemal Atatürk'ün 1 Kasım 1934'te TBMM'ni açarken gerçekleştirdiği konuşma (https://www5.tbmm.gov.tr/tarihce/ataturk_konusma/01_11_1934.pdf)



DEVRE: IV — İÇTİMA : 4

T. B. M. M.

ZABIT CERİDESİ

CİLT : 25

Birinci inikat

1 - XI - 1934 Perşembe

Mündericat

	Sayıfa		Sayıfa
1 — Havale edilen evrak	2	3 — İntihaplar	4
2 — Nutuklar	3	1 — Riyaset intihabı	4:5
1 — Reisicümhur Gazi Hazretlerinin nutukları	3:4	2 — Reis vekilleri, İdare Âmirleri ve Kâtipler intihabı	5

Arkadaşlar,

Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu, yapılmaktadır. Ancak, bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan türk musikisidir (Alkışlar). Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrıyabilmesidir.

Bu gün dinletmeğe yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz (Okay sesleri, alkışlar). Ulusal; ince duyguları, düşünceleri anlatan; yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları, bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak; bu güzeyde, türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musiki de yerini alabilir.

Kültür işleri bakanlığının buna değerince özen vermesini, kamunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim.

Atatürk geleneksel Türk müziğini sevmekle beraber ve aynı zamanda çağdaş-evrensel bir Türk müziği yaratmak arzusunda olmuştur. Batı'nın fikirlerini almanın, mesleğinin erbabı olan kişilerden yardım talep etmenin, Türk Müziği'nin batılaşması ve evrensel düzeye taşınması noktasında faydalı olacağını düşünmüştür. Bu kapsamda başlatılan çalışmalar sonucunda müzik alanında destek almak adına ülkemize davet edilen ilk isim Alman besteci Paul Hindemith olmuştur. Hindemith'in Türkiye'ye yaptığı seyahatler, Atatürk'ün 1923'te Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan itibaren uygulamaya başladığı sözü edilen kapsamlı reformların bir sonucu olarak görülebilir.

Türkiye'ye bilim ve sanat kurumlarını kurma amacı ile gelen kişiler arasında şu önemli isimleri sayabiliriz; Paul Hindemith 1936 yılında Ankara'da Devlet Konservatuvarını kurmuştur. Eduard Zuckmayer (1890-1972) Gazi Eğitim Enstitüsü'nü kurmuştur. 1931-32 yıllarında İstanbul'a gelen Viyana Müzik Akademisi direktörü Joseph Marx, İstanbul Konservatuvarının kuruluş, yönetim, eğitim-öğretimi için raporlar hazırlamıştır. Prof. Carl Ebert, Ankara'da Devlet Konservatuvarı tiyatro sahnesi ile opera stüdyosunu, dokuz yıl boyunca yönetmiştir (Çuhadar, 2015:20). Bu önemli isimlerden bir tanesi de Macar besteci Bela Bartok'tur.

BARTOK'UN TÜRKİYE ZİYARETİ VE ELDE ETTİĞİ VERİLER

Bartok'un Doğu müziğiyle ilk teması Kuzey Afrika'da gerçekleşmiştir. 1913'te Biskra'ya yaptığı yolculuk bugün hâlâ neredeyse eşsiz bir bilimsel başarı olarak anılmaktadır. Araştırmasının sonuçlarını (Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umge- bung) "Biskra ve çevresindeki Arapların halk müziği" (1919-20) başlıklı bir makale ile bir Alman süreli yayını

olan (Zeitschrift für Musikwissenschaft) Müzikoloji Dergisi'nde yayınlamıştır. Kuzey Afrika Arap müziği, etnomüzikolojinin büyük öncüleri olarak anılan Erich von Hornbostel'ın ve Robert Lachmann'ın dikkatini çekmiş olsa da, araştırmalarını bu alanda yapmamışlardır. Hornbostel, 1906 yılında Fonografik Tunus melodileri (Phonographierte tunisische Melodien) adlı çalışmasında var olan fonograf kayıtları koleksiyonundan yararlanmıştır. Lachmann ise ilk araştırma çalışmasını Almanya'daki savaş esiri kamplarında, evlerinden ve doğal ortamlarından uzakta bulunan insanlarla birlikte yürütmüştür. Dolayısıyla Bartók, halk müziği araştırmalarında modern yöntemleri kullanan ve araştırmalarını "yerinde" gerçekleştiren ilk kişi olarak anılmaktadır. Çeşitli halkların müziğiyle kişisel temas kurmanın son derece önemli olduğunu düşünmüştür.

Bartok, müziği kaynağından derlemenin önemini 1936 yılında "Halk Müziğini Neden ve Nasıl Derlemeliyiz?" başlığı altında yayımladığı bir çalışmasında şu şekilde anlatmıştır "...Derleme yapmak için kaynağa, yani köylere gitmenin önemini özellikle vurgulamak isterim. Doğal ortamlarının dışında yaşayan köy insanlarından, örneğin başkente gelen hizmetçilerden, satıcılardan veya savaş esirlerinden materyal toplamak tavsiye edilmez. Evlerinden uzakta yaşayan insanlar, orijinal müzik topluluklarından o kadar uzaklaşabilirler ki, yorumları dahi değişebilir. Ama bu değişmese bile şarkıcı ile köylüler arasındaki uyum eksik kalacaktır. Şarkıların orijinal halini ve işlevini ancak topluluğun kendisinde gözlemleyebiliriz"(Karpati, 1964:182-183).

1935 yılında, Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi'nde Profesör olarak görev yapan, Macar Halk müziği ve bu müziğin Türk halk müziği ile olan bağlantılarıyla ilgilenen Lazslo Rasonyi, Türkiye Müzeler Genel Müdürü Dr. Hamit Koşay'ın ricası ile Bartok'a bir mektup yollamıştır. Mektupta Rasonyi, Türkiye'de var olan folklor ürünlerini derlemesini ve bu konuda konferanslar vermesini teklif etmiştir. Bartok bu davete sevinçle karşılık vermiştir. 1936 yılında Halkevi Başkanı Ferit Celal Güven kendisine Türkiye'ye ziyaret imkanı sağlamıştır. Böylece Bartok çalışmalarını yapmak üzere 2 Kasım 1936 tarihinde İstanbul'a gelmiştir. İstanbul Konservatuvarı'nın halk müziği arşivi üzerinde araştırmalar gerçekleştirmiştir. Köylülerin icra etmiş olduğu türkülerin kayıtlarına ulaşmış, bu derlemelerin çok daha kapsamlı yapılması konusunda fikirlerini ifade etmiştir. "Bartok bir etnomüzikolog olarak bunların daha ilmi bir şekilde derlenmesi gerektiğini söyledi. Üzerinde durulması gereken noktalar şöyleydi. Melodilerin doğrudan doğruya köylülerden toplanması yani gezici müzikçilerden toplanmaması, bunların gerçek bir kaynak sayılmaması gerektiği, kaydedilen ezgilerin notaya alınması ve güftelerin de mutlaka yazılması" (Barışeri,1996:19). Bu araştırmasının ardından kendisine tüm seyahatlerinde eşlik etmiş olan Ahmet Adnan Saygun ile birlikte İstanbul'daki halk müziği arşivi araştırmalarının ardından 4 Kasım tarihinde Ankara'ya gitmiş, üç konferans vermiştir. Konferansların konuları:

1-Macar Folkloru ve Türkiye'deki Benzer Halk Türküleriyle Olan İlgisi

2- Macar Halk Musikisinin Son On Yıl İçinde Bilimsel Musiki Üstündeki Etkisi

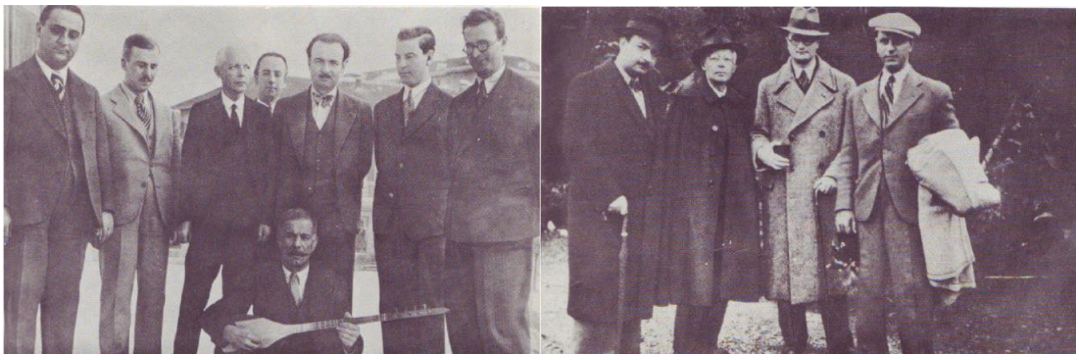
3-Halk Müziğini Derlemede Kullanacağımız Metotlar ve Üzerinde Yapılması Gereken Çalışmalar'dır.

Şekil 3. Saygun ve Bartok'un Türkiye gezisinde çekilmiş bir fotoğraf (https://stringsmagazine.com/how-bela-bartok-redefined-classical-music/)



Ahmet Adnan Saygun, Halkevi tarafından Bartok'un derleme gezisinde ona eşlik etmek üzere görevlendirilmiştir. Saygun'un bu derleme gezisindeki görevi türküleri söyleyenlere sorular sormak ve ezgilerin sözlerini not etmek olmuştur. Necil Kazım Akses ve Ulvi Cemal Erkin'de onlara eşlik etmişlerdir. Yerel ezgilerin "yerinde", nasıl bir teknikle derlendiklerini görmeleri ve öğrenmeleri amacıyla Milli Eğitim Bakanlığı'nın isteği üzerine bu geziye katılmışlardır. Bartok'un hastalığı nedeniyle Çorum'a yapılacak derleme gezisi iptal edilmiştir. (Sarıkaya-Tunalı, 2014:308)

Şekil 4.(soldaki fotoğraf-soldan sağa) Cevat Memduh Altar, Hasan Ferit Alnar, Bela Bartok, Halil Bedii Yönetken, Necil Kâzım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun ve Tanburacı Osman Pehlivan (Sağdaki fotoğraf-soldan sağa) Necil Kazım Akses, Bela Bartok, Ahmet Adnan Saygun ve Ulvi Cemal Erkin (Mirzaoğlu,2016:19-20).



Gezide ilk olarak 18 Kasım'da Adana-Osmaniye civarında bir bölgeye giderler. Bölge göçebe kavimlerin kışlık yerleşimidir. 19-20 Kasım'da bölgeden 26 ezgi derlenir. 21 Kasım'da Tarsus'a gidilir ve iki ezgi derlenir fakat yayınlanmaz. Sonrasında Mersin'e geçilir ve Akdeniz kıyısında büyükçe bir köyde üç ezgi derlenir. Aynı gün öğleden sonra Osmaniye'ye geçerler. Burada 70 yaşındaki Ali Bekir oğlu Bekir'den dinlenen ezgi Bartok'u fazlasıyla heyecanlandırır ve "Bu sanki eski bir Macar ezgisinin varyantıydı" der. Derlenen türkü bir savaş hikayesidir. Sözleri ise: "Kurt Paşa çıktı Gozan'a, Akıl yetmez bu düzene..."şeklindedir. Şekil 5'de yer verilmiş olan nota örneğinde üstte yer alan nota Ali Bekir oğlu Bekir tarafından söylenen melodinin notaya alınmış halidir. Altta yer alan nota ise Bartok tarafından bu ezginin varyantı olarak değerlendirilmiş Macar ezgisidir.

Şekil 5. Türk ve Macar ezgilerinin benzerliği (https://stephenjones.blog/2021/12/13/bartok-in-anatolia/)



Bartok izini sürdüğü Macar ezgisinin köklerini Osmaniye'de bulmuş ve burada toplam 11 ezgi derlemiştir. Ertesi gün at arabasıyla Çardaklı köyüne geçerler. Burada derleme yapmak neredeyse imkânsız olsa da 15 türkü ve altı çalgısal ezgi derlenir ki Anadolu'dan Macaristan'a akan ezginin bir varyantına da burada rastlanır. 24 Kasım'da yük arabasıyla Toprakkale'ye geçip göçebe çadırlara yönelirler ve çadırlarda yalnızca kadınlar olduğu için derleme yapamazlar. Kadınlar eşlerinin izni olmadan kayıt için izin vermezken erkeklerden de bazıları gördükleri cihaza (fonograf) türkü söylerlerse seslerini kaybedeceklerinden korkarlar. Yine de eve dönen bir çobandan yalnızca bir türkü derlenir. Sonrasında sırtlarında fonografla Tecirli aşiretinden toplamda dokuz ezgi derlenir, bunlardan yedisi ise yayımlanır. Derleme 25 Kasım'da Adana'da tamamlanır, burada da üç ezgi derlenir ve ikisi yayımlanır. Bartok 29 Kasım'da Macaristan'a döner.

Bartók, Macar köylü müziğinin en eski zamanlarında pentatonik dizinin hâkimiyetini araştırmıştır. Türkiye'ye yaptığı seyahatte de pentatonik sistemin kullanımını araştırmayı istemiştir. Ankara'da verdiği konferansın bir bölümünde bundan şu şekilde bahsetmiştir:

> (...) ve son olarak geriye Türk pentatonik müziği konusu kalıyor. Ulusal ve uluslararası bakış açısından, pentatonik sistemin Türklerin yaşadığı bölgelerde ne derece var olduğunu ve hangi melodik yapılarla bağlantılı olduğunu öğrenmemiz son derece önemlidir. Macar ve Çeremis halk müziğinde de görülen, Romen halkının bir bölümünün müziği üzerinde güçlü bir etkiye sahip olan ve Bulgar müziğinde de ara sıra görülen kuzey Türk pentatonik unsurlarının, Türk köylerinde yaşayan Türklerin dudaklarında hala yaşadığını kanıtlayabilirsek, bu eski Türk müziğinin egemenliğinin temeli olacaktır... (Karpati, 1964:184.)

Nihayetinde Bartok, Türk ezgileri üzerine yaptığı araştırmalardan birçok veri elde etmiştir. Konu hakkında makaleler yayınlamış, Türkçe kaynak olarak da düzenlenen "Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi" isimli kitabı bizlere kazandırmıştır. Bu kitap içerisindeki notlarında Türkiye'den daha fazla destek görebilseydi araştırmalarını daha da ilerletebileceğinden bahsetmiştir. Kitap içerisinde derlemiş olduğu 115 Türk ezgisi bulunmaktadır. Ancak Olcay Kolçak'ın kaleme aldığı Ahmet Adnan Saygun kitabında yer alan bilgiye göre, bu gezi sonucunda 93 ezginin derlenmiş ve bunlardan dört tanesinin Macar ezgileri ile aynı, 17 tanesinin ise benzerlik gösterdiği görülmüştür (Kolçak, 2005:23). Adnan

Saygun'un kaleme aldığı ve Budapeşte'de basımı yapılmış olan "Béla Bartok's Folk Music Research in Turkey" isimli kitaba ise erişim sağlanamamıştır.

Bartok araştırmasının sonuç raporunda, özellikle Macar halk ezgilerinin Türk halk ezgileri ile "pentatonik" asıllı diziler olan Dor ve Frig modları, ezgi hecelerinin benzerliği, hem Macar hem Türk lirik halk şiirlerinin başlangıcındaki "süsleyici" nitelikteki dizeler perspektifinde benzeştiğinin üzerinde durmuş ve şu sözleri söylemiştir:

> (…) bu küçük ölçekli malzemenin yüzde yirmisinin eski Macar musikisiyle benzerlikler göstermesi, sistemli olarak derlenen, daha geniş ölçekli bir malzeme sağlandığında arada daha çok benzerlik noktaları bulunabileceğini düşündürüyor. Bunun sadece bir rastlantı olmadığı ortadadır (Bartok, 2017:261).

AHMET ADNAN SAYGUN'UN BİYOGRAFİSİ VE MÜZİKAL ÖZELLİKLERİ

Şekil 6. Ahmet Adnan Saygun (http://bsc.bilkent.edu.tr/)



Ahmet Adnan Saygun, zarif tavırları ve beyefendi kişiliği ile adından söz ettiren bir besteci olmuştur. 7 Eylül 1907 tarihinde İzmir'de doğmuştur. Ailesi müzik ile ilgili olmamasına rağmen, Saygun'un müziğe olan yatkınlığını fark etmiş ve desteklemişlerdir. İttihat ve Terakki Numune Sultanisi'nde eğitimine başlamış, tekkedeki şeyhlerden birisinden ut dersleri ve Mildan Niyazi Bey'den teori dersleri almaya başlamıştır. Böylece alaturka makamları ve ritimleri öğrenmiştir. Aynı okulda solfej eğitimini aldığı hocası İsmail Zühtü Kuşçuoğlu'nun da desteği ile Saygun bu okulda ciddi bir müzik eğitimi görmüştür. Besteciliğe ilgi duymuş, ilk beste denemesini 1922 yılında yapmıştır. Bu eserine bir opus numarası vermiştir. Bu durum Saygun'un kendisini bir besteci olarak tanımladığına işaret olarak değerlendirilebilir. Müzik çalışmalarına yönelmesi ilkokullarda müzik öğretmeni olarak çalışmaya başlaması ile ciddileşmiştir. 1925 yılında başlatılan müzik reformları çerçevesinde Avrupa'ya gönderilen yetenekli müzisyenlerin ilk seçimlerine annesinin ölümü nedeniyle katılamamıştır. İkinci seçimlere katılmış ve kazanarak Paris'e Ecole Normale De Musique'ye giderek eğitim almıştır. Önemli isimler ile çalışmalar yapmıştır. Avrupa müziğinin kökenlerinde kendi ülkesinin müziğine karşı büyük bir ilgi olması onu Türk müziğinin geleceği üzerinde çalışmalara itmiştir. 1931 yılında Türkiye'ye dönerek Musiki Muallim Mektebi'nde hocalık yapmaya başlamıştır. Aynı yıl etnomüzikoloji çalışmaları yapmaya yönelmesi Bartok ile yollarının kesişmesindeki ilk kıvılcımlar olmuştur. "Saygun 1931 yılında etnomüzikoloji ile ilgilenmeye başlamıştır. Bu konuyla ilgili olarak çok sayıda ilginç çalışmaya imza atmış, çağdaş ve evrensel Türk müziğinin (herkesin müzik olarak bildiği ve kabul ettiği ezgiler) gelişimi ile ilgilenmiştir. Türk, Yunan ve İran geleneksel müziklerini karşılaştırmalı olarak incelemiş, Ural ve Macar müziklerinin pentatonik yapılarını incelemiştir" (Çelebi, 2019:13). Olcay Kolçak tarafından kaleme alınan

biyografisinde yer alan anekdota göre, "Saygun 1934 yılında Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın şefliğine atandı. Ancak besteci Bartok'un Türkiye'ye getirilip görev verilmesi için zamanın Milli Eğitim Bakanı Saffet Arıkan Bedük ile yaptığı çetin bir tartışma sonucunda vekalet emrine alınarak konservatuvardaki görevine son verilmiştir" (Kolçak, 2005:19). Yine aynı biyografide, Saygun'un Bartok ile yapmış olduğu gezinin Saygun'un hayatındaki en önemli olaylardan birisi olduğuna değinilmiştir. Bartok bu gezinin ardından Türkiye'ye temelli göç etmek istemiştir. Fakat bazı sebepler nedeniyle bu mümkün olmamıştır. Kolçak'ın kaleme aldığı biyografide bahsetmiş olduğu üzere, Hindemith'in engellemeleri ve bazı farklı unsurlar bunun gerçekleşmesini mümkün kılmamış, Saygun ise bu olay nedeniyle Hindemith'e antipati duymaya başlamıştır (Kolçak, 2005:23). Saygun, Bartok ile çalışma yapmış olmaktan mutluluk duymuş, büyük kazanımlar elde etmiş, besteleri ve etnografik araştırmaları üzerinde derin bir etki bırakmıştır.

Türkiye'de ilk "Devlet Sanatçısı" unvanını almış olan Saygun, İstanbul Belediye Konservatuvarı, Ankara Devlet Konservatuvarı, TRT'de Yüksek Kurul üyeliği, Folklor Araştırmaları Kurumu kurucu üyeliği gibi devlet kurumlarında önemli görevlerinin yanı sıra çok sayıda beste yapmış ve Türk müziğini dünyaya tanıtmıştır. Bestelerinin genel özelliklerine kısaca değinildiğinde;

- Armonik ve melodik yapılarının temelini modlar oluşturmaktadır.
- Öğrenmiş olduğu Türk Müziği makamlarındaki koma sesleri kullanmamış, bu makamları Batı Müziği'nde kullanılan tempare sisteme adapte etmiştir.
- Pentatonik diziyi Türk ve Macar müziklerinin kökeni olarak tanıma konusunda Bartok ile hem fikir olmuş, hem pentatonik diziyi hem de diğer makamları bestelerinde kullanmıştır.

Ahmet Adnan Saygun, geleneksel Türk müziğini ve kültürünü Klasik Batı müziği formuna başarıyla entegre eden ilk isimlerden biri olarak bilinir. Saygun'un besteleri, Anadolu'nun köklü müzik geleneğini ve Batı müziğinin özelliklerini ustalıkla harmanlayarak benzersiz bir müzikal sentez ortaya koymaktadır. Bu sentez, hem Türk halk müziğinin zenginliklerini hem de Batı müziğinin derinliklerini barındıran geniş bir eser yelpazesinde kendini gösterir. Saygun'un müzikal mirası, kültürel köklerini ve müzikal yeteneklerini ustaca birleştirerek hem Türkiye'de hem de uluslararası alanda büyük takdir toplamıştır. Onun eserleri, Türk müziğinin zenginliklerini Batı Klasik müziğiyle buluşturan önemli bir köprü görevi görmüş ve müzik dünyasında kalıcı bir etki bırakmıştır.

BARTOK VİYOLA KONÇERTOSU'NA VE AHMET ADNAN SAYGUN VİYOLA KONÇERTOSU'NA GENEL BİR BAKIŞ

Bartok ve Saygun'un gerçekleştirdikleri Türkiye gezisinin ardından bestelemiş oldukları bu iki konçertonun yazım süreçlerinde herhangi bir bağ bulunmamakla beraber, kendi içlerinde benzerlikler barındırması perspektifinde genel bir incelemeye yer verilecektir.

Bartok Viyola Konçertosu

Béla Bartók'un son kompozisyon dönemi Amerika'ya göç ettiği Ekim 1940 ile Eylül 1945'deki ölümü arasında olmuş, viyola konçertosunu besteleme süreci de bu zaman diliminde gerçekleşmiştir (Altun, 2007:5). Dönemin ünlü viyola icracısı William Primrose 1945'te Bartok'a ulaşmış ve viyola konçertosu bestelemesini istemiştir. Bartok, viyolanın potansiyeli hakkında bir konçerto yazacak kadar bilgisi olmadığını söyleyerek görevi kabul etmekte isteksiz davranmıştır. Primrose, William Walton Konçertosu'nu çalacağı bir konsere katılmasını önermiş ancak Bartok hastalığı nedeniyle konsere katılamamıştır. Konserin kaydını dinledikten sonra, Walton'ın viyolayı kullanma biçiminden ve Primrose'un mükemmel performansından o kadar etkilenmiştir ki, konçerto'yu yazma görevini kabul etmiştir. Bu

konçerto için Primrose, Bartok'a o zaman için iyi bir ücret olan 1.000 dolar ödemiştir. Güney Amerika'ya bir konser turuna çıkmış, döndüğünde ise Bartok'tan konçertonun taslak olarak hazır olduğuna dair bir mektup almıştır: "Size Viyola Konçertonuzun taslak olarak hazır olduğunu söyleyebildiğim için çok mutluyum, sadece partisyonun yazılması gerekiyor... Eğer bir aksilik olmazsa 5-6 hafta içinde bitirebilirim, yani Ekim ayının ikinci yarısında size orkestra partisyonunun bir kopyasını gönderebilirim" (Riley, 1993:287).

> Bartok konçertosu hakkında şunları da belirtiyordu: "Konçertonun bestelenmesi sırasında ilginç problemlerle karşılaştım. Orkestrasyonu keman konçertosundan bile daha şeffaf olacak. Ayrıca sizin çalgınızın koyu ve erkeksi tınsı, eserin karakterini etkiledi. En tiz ses olarak La'yı kullandım, fakat pes sesleri daha çok değerlendirdim. Konçerto oldukça virtüöz stilde; bu nedenle bazı yerleri çalmak kolay olmayacak, hatta olanak dışı gibi." (Aktüze, 2004:194).

25 Eylül 1945'te Bartok ölmüştür. Konçertonun ise sadece taslağı mevcut kalmış, son 17 ölçüsü ise tamamlanamamıştır. Ne bir icracının okuyabileceği ne de bir yayıncının yayınlayabileceği okunaklı bir nota halinde değildir. Bartok'un varisleri, Bartok'un bir çok bestesini de kaleme almış olan yakın dostu ve öğrencisi Tibor Serly'nin bu imkansız gibi görünen muammayı çözebilecek tek kişi olduğu konusunda hemfikir olmuşlardır. Serly, viyola konçertosunu temize çekmiş ve orkestrasyonunu tamamlamıştır. "Eğer Primrose planladığı üzere Bartók ile Eylül ortası gibi Bartók'un ölümünden yalnızca birkaç gün önce konçerto üzerine görüşmüş olsaydı taslaklara dair birçok sır çözülebilmiş olacaktı" (Altun, 2007:7). Eserin ilk seslendirilişi Tibor Serly'nin düzenlemiş olduğu haliyle 2 Aralık 1949 tarihinde Antal Dorati yönetimindeki Mineapolis Senfoni Orkestrası ile William Primrose tarafından gerçekleştirilmiştir. Primrose bu konçertoyu "hassas- içten bir çalışma ve viyola literatürüne gerçek bir katkı" olarak tanımlamıştır.

Bartok viyola konçertosu, ağırlıklı olarak Macar halk ezgilerine yer verilmiş bir eser olarak nitelendirilmektedir. Aralıksız icra edilen (attacca) Moderato, Adagio Religioso ve Allegro vivace başlığında üç bölümden oluşmaktadır. Konçertonun geneli armonik olarak ele alındığında, hemitonik pentatoni -yani yarım sesleri de içeren bir pentatonik sistem- kullanıldığını gözlemleyebiliriz (Karpati, 1964:188). Bartok'un Türkiye gezisinde elde etmiş olduğu veriler perspektifinde değerlendirildiğinde ise, konçertoda pentatonik sistem kullanımı, temellerinde Türk halk müziğinden de bahsedilebileceği gerçeğine bir kapı aralamaktadır.

Şekil 7. Bartok Viyola Konçertosu'ndaki hemitonik pentatoni kullanımı (Karpati, 1964:189)



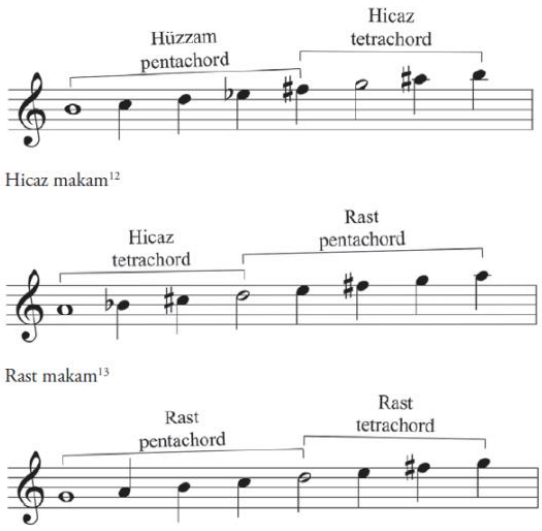
Saygun Viyola Konçertosu

Saygun, Viyola Konçertosu'nu Aralık 1976'da bestelemeye başlamış ve Şubat 1977'de tamamlamıştır. Eserin ilk seslendirilişi 28 Nisan 1978 tarihinde Ankara'da Gürer Aykal yönetimindeki Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ile Ruşen Güneş tarafından gerçekleştirilmiştir.

"Klasik müzik formlarına bağlı olmayan modal yapıdaki Viyola Konçertosu, her biri kendi içinde gelişen üç ana bölümden meydana gelir. Bu gelişimdeki belli temalar bölümlerin ve dolayısıyla konçertonun bütünlüğünü hazırlar" (Aktüze, 2007:2003-2004). Konçerto halk danslarından da beslenmiştir. Tuncer (2014)'e göre, halk malzemeleri konçertonun temelini oluşturur (152). Macar, Balkan ve Anadolu ezgilerini içinde barındırır. Batı müziği bestecilik geleneklerinden çok geleneksel Türk müziğine bağlı bir anlatıma sahip olarak değerlendirilmektedir. Viyola partisinin genel anlamda çok güç teknik pasajlarının olduğunu söylemek mümkündür. Saygun, orkestrasyonda nefeslilerden oluşan büyük bir düzene yer vermiştir. Orkestrasyonundaki özellik, geleneksel bir Orta Doğu çalgısı olan darbukanın ve deri başlı davulun kullanılması olmuştur.

Sahin (2016)'e göre; Saygun viyola konçertosu armonik olarak ele alındığında, genelinde makamların farklı kombinasyonlar şeklinde kullanımına rastlanmaktadır (Şekil 8).

Şekil 8. Saygun viyola konçertosunda yer alan farklı makamların kombinasyonları (Sahin, 2016:18)



Batı müziğindeki tampere sistem kullanımı ile ifade etmek gerekirse;

- Hüzzam makamı tampere sistemdekinden tiz bir mi bemol ve pes bir fa diyezden oluşmaktadır.
- Hicaz makamının tampere sistemdekinden tiz si bemol ve pes Do diyezden oluşmaktadır.
- Rast makamı ise tampere sistemdekinden pes si natural ve pes fa diyezden oluşmaktadır.

Bu açıdan derlendirildiğinde Türk müziği makamlarının viyola konçertosundaki kullanımında mikrotonal farklılıklara sebep olduğunu gözlemlemekteyiz (Sahin, L.M., 2016:17-18).

Konçertoların Genel İncelemesi

Araştırmada iki farklı ülkenin yolları kesişmiş ve aynı alanlarda çalışmaları olan, birlikte çalışmalar yürütmüş olan değerli iki bestecisinin yaşamlarına değinilmiş, müzikal stilleri ile ilgili veri toplanmıştır. Bestecilerin bağımsız olarak besteledikleri viyola konçertoları hem viyola repertuvarı için büyük bir öneme sahip olmuş hem de benzerliklere sahip olmaları yönünden ilgi çekici olmuşlardır. Konçertoların incelenmesi sonucunda benzerlik ve farklılıklara dair bilgiler elde edilmiştir. Bu kapsamda, Bartok ve Saygun viyola konçertolarının benzerliklerini şu şekilde sıralamak mümkündür:

1. Bartok ve Saygun'un viyola konçertolarının her ikisi de halk ezgilerinin tamamını içermekten ziyade halk müziğinin unsurlarını barındırmaktadır.
2. Her iki konçertonun da ilk bölümlerinin girişi hüzünlü ve matemli bir karaktere sahiptir.
3. Saygun viyola konçertosunun birinci bölümünün sonlarına yaklaşırken Bartok'un konçertonun girişinde kullandığı motif "aynı nota ve aynı aralık" ile duyulur. Her ne kadar sadece iki notadan bahsediliyor olsa da Bartok viyola konçertosunu bilen bir kişi için bunu fark etmemek mümkün değildir (Şekil 9).

Şekil 9. Saygun ve Bartok Viyola Konçertosu'nda yer alan benzer motif kullanımı



4. Şekil 10'da yer alan nota örneğinde görüldüğü gibi, her iki konçertonun da giriş kısmında benzer ritimsel kalıplar ve nota tekrarları bulunmaktadır.

Şekil 10. (üst) Saygun Viyola Konçertosu 27.-31.ölçü, (alt) Bartok Viyola Konçertosu 6.-11.ölçü



5. Saygun, Scherzo başlığı altında oluşturduğu ikinci bölümde aksak ritimlere ve Türk ezgilerine yer vermiştir. Bartok'un bestelediği ikinci bölüm ise Adagio Religioso olarak adlandırılmış, yavaş bir bölümdür. Ancak her iki bölümün ortalarında da tınısal benzerlikler yadsınamayacak derecede açıktır.
6. Saygun, ikinci bölümde aksak ritimler kullanmış, Bartok ise aksak nota yazımı kullanmıştır. Bu nedenle ikinci bölümler yazım olarak farklı, duyum olarak benzerdir.
7. Bartok, Allegro Vivace olarak bestelediği üçüncü bölümde nota tekrarına, kromatik armoniye ve oktav kullanımlarına fazlaca yer vermiştir. Saygun, Lento come una cadenza başlığında bir üçüncü bölüm bestelemiştir. Bölüm ağır başlar ancak yaklaşık bir buçuk dakika geçtiğinde Bartok'taki o nota tekrarının bir benzeri duyulmaktadır. Üçüncü bölümler ardı ardına dinlendiğinde aynı ritim ve tekrar kalıplarının kullanıldığı söylenebilir. Özellikle bölümlerin hız planlamalarının benzerliği çok açık duyulmaktadır.

Tüm bu benzerliklerin yanında farklı olarak değerlendirilebilecek bazı özelliklerden de bahsetmek mümkündür:

1. Saygun üçüncü bölümde viyola için bir kadans yazmıştır. Bu kadans, konçertonun Bartok viyola konçertosundan ayrıştığı önemli bir kısım olarak değerlendirilebilir.
2. Saygun, Türk ezgilerini ve ritimsel kalıplarını Çağdaş Batı Müziği perspektifinde kullanmıştır Ancak, Türk ezgileri ve Türk ritimsel kalıpları (aksak ritimler, uzun hava, ağır zeybek vb.) Saygun Viyola Konçertosu'nun tamamına hâkimdir.
3. Konçertoların orkestrasyonunda kullanılan çalgıların aynı olmaması, armonik benzerliklerdeki tınısal farklılıklara neden olmuştur.

SONUÇ

Araştırmada Bela Bartok ve Ahmet Adnan Saygun'un halk müziği araştırmaları çerçevesinde Türkiye'de gerçekleştirmiş oldukları gezi üzerine bir araştırma sağlanmıştır. Bartok'un deyimiyle gerçek bir halk müziği araştırmasında mekanının ve hafızanın önemi büyüktür. Bu kapsamda Türkiye gezisi üzerine bir araştırma gerçekleştirilmiş ve bazı bulgulara erişilmiştir:

- Bartok'un Türkiye ziyaretinde gerçekleştirmiş olduğu halk ezgileri derlemesinde, derlenmiş ezgi sayısında kaynaklar arasında farklılıkların olduğu saptanmıştır. Bu nedenle derlenmiş ezgi sayısı yaklaşık olarak verilmiştir.
- Gezi sonrası elde edilen veriler kapsamında Macar ve Türk ezgilerinde "pentatonik" dizi kullanımının var olduğu bilgisi dahilinde büyük ölçüde benzerliklerin olduğu sonucuna ulaşılmıştır.
- Bartok'un Türkiye gezisi perspektifinde kaleme almış olduğu notlarından oluşan ve Türkçe'ye de çevrilmiş olan "Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi" adlı kaynağa ulaşılabilirlik oldukça rahat olmakla beraber, aynı gezi sonrasında Saygun tarafından kaleme alınan ve 1976 yılında Budapeşte'de basımı yapılan "Béla Bartok's Folk Music Research in Turkey" kitabına erişim sağlanamamıştır.

Gerçekleşen gezinin ardından bestelenmiş viyola konçertolarının bestelenme aşamalarında bir bağlantı olmadığı bilgisine erişilmiştir. Macar ve Türk ezgilerinin benzerliği perspetifinde bu iki konçertonun da paralel bir süreçten geçmiş olabileceği kapsamında genel bir inceleme gerçekleştirilmiş ve şu sonuçlara ulaşılmıştır:

- Konçertoların incelenme sürecinde eserlerin notaları ve kayıtları araştırılmış, Bartok viyola konçertosunun nota erişiminin farklı edisyonlardan rahatlıkla sağlanabildiği, ancak, Saygun viyola konçertosunun nota erişiminin yurtdışından yabancı para birimleri ile satıldığı verisine ulaşılmıştır.
- Konçertoların benzerlik ve farklılıklarının incelenmesi sürecinde, Bartok viyola konçertosunun ses ve video kayıtlarına sayısız yorumcudan erişilebilmiş, Saygun viyola konçertosunun kayıt erişiminin de oldukça sınırlı olduğu saptanmıştır.
- Konçertoların incelenmesi sonucununda elde edilen verileri özetle ifade etmek gerekirse, her iki konçertoda da pentatonik dizi kullanımı oldukça fazladır. Bölümlerin hız planlamalarının oldukça yakın olması söz konusudur., Efektif kullanımlar, ritimsel, tınısal ve armonik benzerlikler mevcuttur.
- Saygun konçertoda Türk ezgilerinin, makamlarının yoğun kullanımı, üçüncü bölümde yer alan kadans ve konçertolar arasındaki orkestrasyonların büyük değişiklik göstermesi en bariz farklılıklar olarak değerlendirilmiştir

KAYNAKÇA

Aktüze, İ. (2004). Müziği Okumak, Cilt 1, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Altun, M.E. (2007). *Béla Bartók Viyola Konçertosu'nun Yazılış Hikayesi ve Tibor Serly Edisyonu ile Peter Bartók-Nelson Dellamaggiore Edisyonunun Detaylı Karşılaştırması,* Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Barışeri, N. (1996). Bela Bartok'un Türkiye'deki Çalışmaları ve Türk Halk Müziği ile Macar Halk Müziği Arasındaki İlişkilerin Araştırılması, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Bartok, B. (2017). *Küçük Asya'dan Türk Halk Musıkisi,* (Çev. B.Aksoy), İstanbul: Pan Yayıncılık.

Boran, İ. (2022). *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği,* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Çakıcı, A. (2007). *Bela Bartok'un Müzik Stili ve 3. Piyano Konçertosu,* (Yüksek Lisans Çalışması Sanat Eseri Raporu), Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.

Çelebi, E. (2019). *Turkish Five and the Works for Viola*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mestrado Musica - Interpretaçao Artística, Portugal.

Çuhadar, H. (2015). Atatürk'ün Müzik devrimi, *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 24*(2), 19-30.

https://www.earsense.org/article/Kodaly-and-Bartok-2-Short-Chamber-Pieces/ (Erişim Tarihi: 06.04.2024)

https://www5.tbmm.gov.tr/tarihce/ataturk_konusma/01_11_1934.pdf (Erişim Tarihi: 06.04.2024)

https://stringsmagazine.com/how-bela-bartok-redefined-classical-music/ (Erişim Tarihi: 03.04.2024)

https://stephenjones.blog/2021/12/13/bartok-in-anatolia/ (Erişim Tarihi: 25.04.2024)

http://bsc.bilkent.edu.tr/ (Erişim Tarihi: 10.07.2024)

Kárpáti, J. (1964). *Béla Bartók and the East (Contribution to the History of the Influence of Eastern Elements on European Music).* Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, *6*(3/4), 179–194. https://doi.org/10.2307/901606

Kolçak, O. (2005). *A.Adnan Saygun*, İstanbul: Kastaş Yayınevi

Mirzaoğlu, G. (2016). *Béla Bartók's Turkish Folk Music Research: Text, Music, Performance.* The International Bartok Symposium, Editors Yeşim Alkaya Yener and Irem Bozkurt Egriboz. Hacettepe University Printing House.

Riley, M. (1993). *The History Of The Viola,* Michigan, U.S.A: Braun-Brumfield.

Sarıkaya, H.S., Tunalı, S., (2014). Bela Bartok'un Çağdaş Türk Müziğine Katkılarının İncelenmesi, *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, (16)*2, 299-313.

Sahin, L.M., (2016). Ahmed Adnan Saygun's Concerto for Viola and Orchestra, Op. 59: A Western Perspective, *Journal of the American Viola Society* / *(32)*2, 15-26.

Tuğrul, E.G., (2012). *Bela Bartok'un Piyano Sonatı 1926*, (Yüksek Lisans Eser Metni Çalışması), , Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Tuncer, H.E., (2014). Ahmet Adnan Saygun's Viola Concerto Op. 59 and Motivic Analysis of the 1st Movement, *İdil Dergisi,* 2014, *(3)*14, 143-157. DOI: 10.7816/idil-03-14-10

Ölümünün 10. Yılında Bütün Yönleriyle Ertuğrul Oğuz Fırat

Ertuğrul Oğuz Fırat with all Aspects on the 10th Anniversary of His Death

Cansu Yücel

Afyon Kocatepe Üniversitesi

cansuyucel123@gmail.com

Özet

1 Şubat 1923'te Malatya'da doğan besteci, ressam, şair ve öykücü Ertuğrul Oğuz Fırat, çok yönlü kişiliği ile ülkemizde modern sanat anlayışının önemli ve ilgi çekici simaları arasındadır. Birçok tanınmış bestecinin aksine, hayatının oldukça geç denebilecek bir döneminde, yirmi yaşındayken annesinin kendisine hediye ettiği piyano ile müziğe başlayan besteci, konservatuvar eğitimi görmemiş, aldığı kısa süreli derslerin yanı sıra dostluk ilişkisi içinde olduğu İlhan Usmanbaş'tan faydalanmış, ancak genel anlamda bir otodidakt olarak kendi kendini yetiştirmiştir. İlk çalışmalarında geleneksel biçimlere yakın örnekler vermesine karşın hiçbir zaman kesin ve kuralcı bir yaklaşıma sahip olmayan Fırat'ın, 20. yüzyıl müziğinin neredeyse bütün yeniliklerini denediği görülmektedir. Her bestecinin yirminci yüzyılda yeni ve kişisel bir müzik dili yaratmak zorunda olduğunu düşünen Fırat, bunun için bestecinin özgür araştırmalar yaparak kendine özgü olanı bulması gereğine inanmaktadır. Nitekim, çağdaş müzik üzerine derin bilgisiyle dikkat çekmiş bir müzik insanı olarak düşüncelerini dile getirdiği çeşitli kitap ve yazılarında modern bestecileri "tutucu", "ilerici" ve "öncü" biçiminde sınıflandırmıştır. Bu çalışmada, 2014 yılında hayatını kaybeden Fırat'ın bestecilik, müzik yazarlığı, eğitimcilik ve arşivciliği ele alınmış, bunun yanı sıra resim, edebiyat ve dil çalışmalarına da konuyla ilgisi kapsamında ana hatlarıyla değinilmiştir. Bununla, ölümünün onuncu yılında Fırat'ın çok yönlü bir müzik, sanat, edebiyat ve düşünce insanı olarak anılması, ayrıca kendisi hakkında yapılacak yeni çalışmaların gereğine dikkat çekilmesi amaçlanmıştır. Araştırmada doküman inceleme yöntemi kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ertuğrul Oğuz Fırat, besteci, çağdaş müzik, müzik yazarı, ressam

Abstract

Born on February 1, 1923 in Malatya, composer, painter, poet and storyteller Ertuğrul Oğuz Fırat is among the important and interesting figures of modern art in our country with his multifaceted personality. Unlike many well-known composers, the composer, who started music with the piano his mother gave him as a gift at the age of twenty, at a very late period in his life, did not receive conservatory education, benefited from the short-term lessons he took as well as from İlhan Usmanbaş, with whom he had a friendly relationship, but in general he was self-taught as an autodidact. Although he gave examples close to traditional forms in his early works, Fırat, who never had a definite and prescriptive approach, is seen to have tried almost all the innovations of 20th century music. Fırat thinks that every composer has to create a new and personal musical language in the twentieth century, and for this purpose he believes that composers should do free research and find what is unique to them. As a matter of fact, in his various books and writings, in which he expressed his thoughts as a musician who was noted for his deep knowledge of contemporary music, he categorized modern composers as "conservative", "progressive" and "pioneering". In this study, Fırat, who died in 2014, is discussed as a composer, music writer, educator and archivist, in addition to this, painting, literature and language studies are also outlined within the scope of their relevance to the subject. With this, it is aimed to commemorate Fırat as a versatile person of music, art, literature and thought on the tenth anniversary of his death, and to draw attention to the need for new studies on him. Document analysis method was used in the research.

Keywords: *Ertuğrul Oğuz Fırat, composer, contemporary music, music writer, painter*

GİRİŞ

İkinci Kuşak Bestecilerimiz arasında yer alan Ertuğrul Oğuz Fırat, hayatta olduğu süre boyunca sadece besteci değil; hâkim, ressam, şair, öykü yazarı, müzik eleştirmeni ve müzik yazarı olarak entelektüel ve çok yönlü kişiliğini açığa vurmuştur. Sanatın her alanına saygı duyan ve ilgisini çektiğini belirten Fırat, sanat için "Sanatla iki yolla uğraşılabilir. Ya doğrudan doğruya sanatın biçim sorunlarıyla uğraşırsınız ya da bir "öz" söz konusudur. Yaşamımla sanatım öylesine birbirinin içinde olan bir oluşumdur…Ve ben sanatın bir "arınma" ve "tapınma" biçimi olduğu anlayışındayım" sözlerini dile getirmiştir (Fırat, 1996:487-488). Kökeni Türkçe olan kelimeleri kullanmaya özen gösteren Fırat, yaşamı boyunca bunun savaşını vermiştir. "Müzik" yerine "küğ", besteci yerine "bağdar", "şiir" yerine "yır", "ritim" yerine "vurum", "tonalite" yerine "dengeserlik" demeyi tercih etmiştir ve bu konuda örnek aldığı isimlerin başında Gültekin Oransay gelmektedir (Fırat, 1996: 410-411).

Fakat hak ettiği değeri yaşamı boyunca görmeyen ve "umursanmadığını" dile getiren Ertuğrul Oğuz Fırat'ın, kendine ithaf ettiği "Umursanmamış" adlı bir şiiri, bestesi, kitabı ve tablosu bulunmaktadır.

Bu araştırmada, hayatını sanata adamış, müzik ve düşünce insanı olan Fırat'ın yaşamı ve eserleri hakkında bilgi verilmiştir ve bu araştırmanın kendisiyle ilgili yapılacak olan yeni çalışmalara ışık tutması amaçlanmıştır.

Ertuğrul Oğuz Fırat'ın Hayatı

1 Şubat 1923'te Malatya'da doğar. Liseyi Malatya'da bitirir; 1940'ta İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü'ne ertesi yıl ise oradan ayrılarak aynı üniversitenin Hukuk Fakültesi'ne girer (http://www.ertugruloguzfirat.com).

Müzik kadar şiir, öykü, deneme ve resim sanatlarında da verimli olmuş bir sanatçıdır. Yirmi yaşında iken annesinin armağan ettiği bir piyano ile müzik çalışmalarını değerlendirmeye başlamıştır. İstanbul Hukuk Fakültesi öğrenciliği yıllarında Karl Berger'den özel armoni dersleri almış ve genelde kendi kendini eğitmiştir. 1948'de Hukuk Fakültesi'ni bitirdikten sonra bir süre avukatlık yapmış ve 1959'dan sonra Anadolu'nun çeşitli yerlerinde yargıç olarak görev almış, 1979'da emekli olmuştur (İlyasoğlu, 1998:96).

E. O. Fırat, 1960 yılında annesini yitirmesi üzerine, çok sevdiği annesiyle birlikte yaşadığı günleri hep anımsamak ve göz önünde bulundurmak isteğiyle birdenbire resim yapmaya başlar. 1970 yılına kadar yaptığı resimleri sergiletemez. 1970 yılında Almanya'nın Wuppertal kentinde oturan ve o kentte bütün Almanya'da ünlü Galeri Palette'nin sahibi ile arkadaşlığı bulunan bir Alman'ın resimlerini görmesi ve onun bunların kesinlikle Avrupa'da sergilenmesi gerekeceği yolundaki düşüncesine yakınlık gösterir. 15 tane resminin ilk kez Wuppertal'de sergilenmesinin başarılı olması sonucu, sergi aylarca sürer. Wuppertal'deki bu sergilemeden sonra, Türkiye'de de E. O. Fırat'ın resimlerine galeriler kapılarını açar (http://www.ertugruloguzfirat.com).

E. O. Fırat, yayınlanan bazı şiirleri ve dergilerde çıkan eleştiri yazıları ve yargıç olarak kararlarında kullandığı dil nedeniyle 1964 yılında o zamanki Türk Dil Kurumu üyeliğine alınır.

İlk çalışmalarında geleneksel biçimlere yakın örnekler vermesine karşın hiçbir zaman kesin ve kuralcı bir yaklaşımı olmamıştır. Yirminci yüzyıl müziğinin tüm yeniliklerini denemiştir. Her bestecinin yirminci yüzyılda yeni bir müzik dili yaratmak zorunda olduğuna ve bunun için özgür araştırmalar yaparak kendine özgü olanı bulması gereğine inanır (İlyasoğlu, 1998:97).

O, bir hukukçu, şair, öykücü, denemeci, ressam ve besteci olarak bu sanat dallarının sadece pratiğiyle değil, teorik temelleri ve felsefesiyle de ilgilenmiştir. Gazete ve dergilerde hukuk üzerine yazıları, şiir ve öyküleri yayınlanan bestecimiz, Faruk Güvenç'in çıkardığı *"Opus"*'da ve ayrıca *"Forum"* dergisinde müzik yazıları yazmıştır. Edebiyat alanındaki yapıtlarının bir bölümünü topladığı *"Karmakarışık Öyküler Kitabı"* ve *"Seviçira"*'nın yanı sıra müzik üzerine yayınlanmış en geniş çalışması, *"Müzik Ansiklopedisi"*'nde yer alan "Çağdaş Müzik" maddesidir. Birkaç yüz sayfalık bir kitap hacminde olan bu araştırma, Liszt, Wagner ve izlenimci bestecilerden başlayarak çağımızın yeni müzik akımlarını ve stillerini hem ülkelere hem de bestecilere göre incelemektedir.

Akademik bir çizgi izlemediği için, resmi müzik kurumlarımızla yakın ilişkiler içinde olmamıştır; dahası, seslendirilen yapıtları, "öncü" anlayışından ötürü yadırganmıştır. Bu nedenle yapıtları, Avrupa ülkelerinde ve Amerika'da daha geniş ilgi görmüştür. Türkiye'de müzik alanındaki ilk resmi görevi, 1993 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'nda vermeye başladığı ve birkaç yıl sürdürdüğü müzik tarihi dersleridir. Ancak bestecimiz, Ankara'da genç kuşaklara verdiği özel derslerle müziğin gelişim çizgisini örneklemeli olarak sergilemiş, engin birikimini öğrencilerine aktarmaya yönelmiştir. Bu öğrenciler arasında Fazıl Say ve Muhiddin Dürrüoğlu gibi genç bestecilerimiz de vardır. Piyano ve oda müziği yapıtlarından bazıları yurtdışında seslendirilmiş olan bestecinin opus numarasına göre sıralanan yapıtlarının op.35,39,46,49,37 ve 24 sayılı olanlar Seesaw Music Corporation New York'tan, öteki yapıtları ise kendisine aittir (Say, 1988: 86).

Ayrıca Ertuğrul Oğuz Fırat'ın adını taşıyan, Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı (HÜADK) desteğiyle günümüzde çalışmalarına devam eden "E.O.F Korosu" adlı bir koro bulunmaktadır (https://www.eofkorosu.com/p/eof-korosu.html).

Fırat, gözlerindeki sarı nokta hastalığı nedeniyle son yıllarında yazı ve resim çalışmalarına son verir. Her cumartesi evinde düzenlediği toplantılarla dış dünyayla ilişkilerini sürdürür. 16 Ekim 2014'te Ankara'da vefat eder (https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/firat-ertugrul-oguz).

Ertuğrul Oğuz Fırat'ın Öykü Yazarlığı ve Bilge Karasu ile Olan İlişkisi

1944 yılında ilk öyküsünü yazmaya başlayan Ertuğrul Oğuz Fırat'ın 7 tane öyküsünü barından ve ilk kitabı olan *"Karmakarışık Öyküler Kitabı"* 1995 yılında basılmıştır. Öykülerinde müzikten bahsetmeyi göz ardı etmeyen Fırat ana temanın "insan" olduğunu vurgular. "Ben öykü, yır (şiir) ve küğ (müzik) sanatımda bir yandan doğu gizciliğinin (sırrının) ezici, derin etkinliği, öte yandan batı kültürünün toplumcu verilerinin birlikte yüklendiği bir ortam içinde yaşarken, bunların karşılaşmasından ortaya çıkacak, belirtilen kültürlerin ağırlığını sırtlamış ama ezilmemiş yeni insanın, Anadolu'nun havasını, duyarlığını yansıtmak istedim hep" (Fırat, 1996: 244-245).

Şekil 1. Ertuğrul Oğuz Fırat ve Bilge Karasu, 1989(https://www.k24kitap.org/ankara-angara-4076)



Öykü yazarlığını geliştirmesinde Bilge Karasu ile olan dostluğunun büyük rolü olduğunu birçok yazısında vurgulamıştır. Karasu, kendi öykülerinde müzik bilgisini öne çıkaran satırlara sıkça yer verdiği için Fırat'ın dikkatini çeker ve böylece kendisiyle tanışma isteği doğar. Bilge Karasu için; "Küğün Bilge Karasu'nun yaşamındaki yeri, küğle ilgisinin yapıtlarına yansıması yönünden, tüm yapıtlarını okumamış, hem de küğün (çok sesli müziğin) uyum (armoni) ve girdi (kontrpuan) kurallarını içerdiğini bilmekten uzak kalmış bir okuyucunun doğru bir kestirimde bulunabilmesi oldukça zordur" sözlerini dile getirmiştir (Fırat, 1996: 492).

Ayrıca Karasu için "Yazısında her zaman var olan, sürüp giden, okuyanı hep yeniden düşünmeye yönlendiren, hemen açığa çıkmadıkları için giz (gizem) içinde düşünülme sıralarını bekleyen ikincil anlamlar, ses uyumu anlayışı çok ileri bir ustanın yaratısı olarak görülebilirler" (Fırat, 1996:501) sözlerini ifade eden Fırat, özellikle Karasu'nun *"Narla İncire Gazel", "Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı", "Göçmüş Kediler Bahçesi", "Kısmet Büfesi", "Ne Kitapsız Ne Kedisiz"* adlı yapıtlarında üstün küğ bilgisinin okuyucu tarafından hemen göze çarptığını belirtir (Fırat, 1996: 492- 495).

Ertuğrul Oğuz Fırat'ın Ozanlığı

1943 yılında ilk yırlarını yazmaya başlayan Fırat "şiir" ve "yır" arasındaki farkları şöyle ifade etmiştir; "Ozansanız şiir yazarsınız ya da benim ayrım gözettiğim gibi "yır" yazarsınız. Şiirin vermek isteği bir mesaj olmak zorunda değildir, fakat yır; konusu olan, anlatıcı, yani baskın olan şiirdir. Örneğin bir *"İlyada"* şiir değildir. Ya da Nazım Hikmet'in *"Kurtuluş Savaşı Destanı"* … Bunlar "yır"dır (Fırat, 1996: 485).

Fırat, diğer sanat dallarında olduğu gibi yır sanatında da kendini kabul ettirmek için büyük savaş vermiştir. 1952'de "Varlık" dergisine şiirlerinden bir deste yollar. Fakat "bugünün sanat anlayışına ve zevkine aykırı bir yol tutulmuş olması" gerekçesiyle yapıtları yayımlanmaz (Fırat, 1996: 485).

Umursanmamış[15]

"Güzellikce gemsiz şanına vurgun
Kamçılanmış bir kaçış öpüşmesi
Ellerini saklar yeninde yoksulca korkmuş
Hünerli parmaklarını yapan ağıt rengi
Unutmuş üstelik yalnızlıkla duruştuğunu…
Yeşil sabahlar vardır
Kan dolu yürekle uyanır
Umursanmamış." (Fırat, 1997: 123)

Ertuğrul Oğuz Fırat, annesine olan bağlılığı ile bilinir. Annesi için "Yaşamımda her türlü iyiliği ve üstün anlayışı kendisine borçluyum" sözlerini dile getirmiştir (Fırat, 1996: 242). Dolayısıyla annesinin vefatından çok etkilenir. Ona ithaf ettiği birçok yırı, küğü ve tablosu bulunmaktadır. *"Zamanın Örümceği", "Seviçıra", "Ölümsüz Olana Ağıt"* annesini konu alan, başta gelen yırlarındandır.

[15] Hayatı boyunca yapıtları çok az yerde yayımlanan Ertuğrul Oğuz Fırat'ın kendisine ithaf ettiği şiiridir.

Zamanın Örümceği

"Ellerinde mineler saklı
Gözlerin sedeften daha nem
Yükselmiş duru tanrılar var
Eşyada açan nefesinden
Sen zamanın örümceğisin
Yorulmuş ve yumulmuş
Uyu canyaprağım
Bir tanem." (Fırat, 1997: 15)

Seviçıra[16]

"(…) Dalgın, usul, yitkin, yalnızken de çoğul
Gökçe aranmamış, yerce bilinmemiş buyruk
Dağ üstü yıldızları gibi unutulmuş orada
Bolluk dilemiş de kente, yara, suya
Niçin yorulmuş bunca?" (Fırat, 1997: 163)

Ölümsüz Olana Ağıt

"(…) Öyle bir kapıdan geçtim
Büyürüm varlığınla
Başım secdede gözlediğim
Rahmet dileğimsin
Artık seni anarsam ağlamıyorum
Ama her ağlayışta sen
Annemsin." (Fırat, 1997: 83)

Ertuğrul Oğuz Fırat'ın Besteciliği

Fırat'ın küğle ilk tanışması 5 yaşındayken eline aldığı bir harmonyum ile başlar. Annesi ve babası alaturka müzik dinlemek dışında müzikle ilgili değillerdir. Annesi Fırat 20 yaşındayken ona bir piyano alır. Fakat babası konservatuvara gitmesini istemez. Karl Berger'den altı ay süren armoni eğitimi alır. Sonrasında kendi kendini geliştirmek zorunda kalır. "Yeni" yani "atonal" müziğe merak salar. Yaşamı boyunca bestelediği eserleri bu yapıdadır.

"Ertuğrul Oğuz Fırat bestecileri "tutucu, ilerici ve öncü "olarak üç gruba ayırmıştır; kendisi ilerici gruba girer. Yeni bir teknik bulmadığı için "öncü" diyemeyiz ama atonalite anlamında kullandığı teknikler dolayısıyla onun "ilerici" bir besteci olduğunu söyleyebiliriz" (Rona, 10.05.2024).

Fırat'ın dünyaya tanıtılmasında Fazıl Say ve İdil Biret'in etkisi büyüktür. 1989'da Berlin'deki Türk Haftası çerçevesinde keman-piyano için "Ezgiler" başlıklı yapıtı, kemancı

[16] Ertuğrul Oğuz Fırat'ın kendi ürettiği birçok kelime vardır. "Seviçıra" bunlardan yalnızca biridir. "Sevgiden çıra gibi yanıp tutuşmak, küle dönmek" anlamındadır.

Götz Bernau ve piyanist Fazıl Say tarafından çalınmıştır (İlyasoğlu, 1998:96). İdil Biret de *"Best of Turkish Piano Music (Türk Piyano Müziğinin En İyileri)"* albümünde Fırat'ın iki eserine yer vermiştir. Bu eserler *"Op. 77, Franz Liszt'i Anış ve Op. 86, Piyano İçin Altı Bölüm"* adlı eserlerdir (https://www.opus3a.com/u/idil-biret-best-of-turkish-piano-music-cd/d70b7307c2db38d41ecec98faa5a9e44).

Şekil 2. Fırat'ın İdil Biret'e ithaf ettiği kendi elyazması notası, "Op. 86, Piyano İçin Altı Bölüm" (aktaran Rona, 10.15.2024)



Başlıca Yapıtları

Bale

Op. 7, Cambot Ardışı, 1956

Op. 27, Ölümsüz Olana Ağıt (keman konçertolu kantat), 1967

Op. 41, Anadolu'da Çırakman Ateşleri – Ardış I (büyük orkestra), 1970-1975

Op. 53, Gerçek, Simge, Oyun, 1977-78

Op. 47, Anadolu'da Çırakman Ateşleri – Ardış II (karma koro ve büyük orkestra), 1979

Şan ve Orkestra

Op. 5, Şangırtı (Senfoni No. 1; soprano, tenor, karma koro ve orkestra), 1955

Op. 6, Zamanın Örümceği (soprano), 1955

Op. 13, Ir[17] ve Çalgıcılar İçin Küğ (ır, flüt, klarinet, bas klarinet, piyano, keman, viyolonsel, vurmalılar), 1957

Op. 23, İneğe Övgü (ır ve küçük orkestra), 1965

Op. 55, Ölümlerde Çöl-Çığlık (yaylı çalgılar orkestrası için üç araştırma), 1979

[17] Şan

Op. 61, Dranas'ın Yırı Üzerine Şarkı, 1980

Op. 64, Atatürk, (Senfoni No. 3), 1981

Op. 71, Atatürk, (Biçim II), 1984

Orkestra

Op. 16, Orkestra Konçertosu No. 1, 1962-63

Op. 19, Anısal Kaynaklar No. 1, 1964

Op. 20, Üç Dans, 1965

Op. 21, Karpuz Yiyen Eşek, 1965

Op. 40 ve Sana Işığı Sorarlar, 1969

Op. 45, Büyülü ve Susuz Arayışlar (Konçerto No. 2), 1973

Op. 51, Türkiye I (Gençler için geçmiş ve çağdaş Türk küğü üzerine araştırmaları, dokuz parça), 1977

Op. 57, Büyülü ve Susuz Arayışlar (Konçerto No. 3)[18], 1979-80

Op. 69, Anısal Kaynaklar II, 1982

Solo Çalgı ve Orkestra

Op. 8, Diriliş (viyolonsel), 1956

Op. 27, Ölümsüz Olana Ağıt (keman konçertosu No. 1), 1965-67

Op. 28, Kaynak Sonunu Bekliyordu (viyola konçertosu No. 1), 1967

Op. 34, Çoğul Yalnızlık (keman konçertosu No. 2), 1968

Op. 35, Kanıtsız Günlerin Oldusu (viyola konçertosu No. 2), 1968

Op. 39, Uygar Çığlıklarla, 1968-69

Op. 46, Yitmiş Işık Çizgisi Ardından Uyanış (Atatürk'ün anısına piyano konçertosu No. 1), 1972

Op: 54, Bir Sevinin Devingen Dirim Düzeni, 1978

Op. 56, Korkaklığa, Sessizliğe, Ölüme Karşı Yanıttır (piyano konçertosu No. 2), 1979

Op. 58, Yivcil Morun Seslenişi II (klarinet), 1980

Op. 59, Uzak ve Yakın Çağrılar (trompet), 1980

Op. 62, Dönüşümler (obua, klarinet, fagot), 1980

Op. 72, Anadolu Mayası 2 (bas klarinet ve orkestra için konçertomsu senfoni), 1984

Op. 73, 1+2+3+4… Sonsuz (keman konçertosu No. 3), 1984

Op. 80, Anadolu Mayası 3; Bir Türkü Tutturmuş Gider Kadife Uzaklara (bas klarinet ve viyolonsel ikilisi için konçertomsu senfonisel bölüm), 1988

Op. 82, Sevi Çığlıklarıyla Geçiyor (klavsen), 1992

Oda müziği

[18] Op. 45'in değişik düzenlemesi

Op. 1, Dördül Fa - Yaylılar Dörtlüsü No. 1, 1945-51

Op. 2, Üçül No. 1 (keman, viyolonsel, piyano), 1951

Op. 3, Üçlü Sonat – Üçül No. 2 (keman, klarinet, piyano), 1953-54

Op. 4, Eğlenceler (klarinet ve piyano), 1954-55

Op. 9, Dördül, No. 2; Kepenek Dansları, 1957

Op. 10, Dördül No. 3; Bela Bartok'un Anısına, 1957

Op. 14, Irsal Dördül (ır ve yaylı çalgılar), 1957

Op. 11, Sonatçık (viyola ve piyano için üç bölüm), 1957-58

Op. 12, Küçük Parçalar (viyola ve piyano için üç parça), 1958

Op. 15, Devrimci Ortamda Sazların Cumhuriyeti (flüt, keman, viyalo), 1961

Op. 17, Anadolu Mayası I (klarinet ve piyano), 1963

Op. 29, Yokluk Evreninde Dönüşüm (keman, piyano), 1968

Op. 24, Yivcil Morun Seslenişi I (klarinet ve piyano), 1966

Op. 25, Umursanmamış (alto ses, keman, klarinet, piyano), 1966

Op. 26, Güneş Yaprakları (viyolonsel, piyano), 1967

Op. 31, Usançsız Tasarlama (viyolonsel, piyano), 1968

Op. 32, Ezgiler (keman, piyano), 1968

Op. 33, Acı Gölgelerin Rastlantısında (keman, piyano), 1968

Op. 74, Yivcil Morun Seslenişi III[19] (flüt-keman veya klarinet-piyano), 1971

Op. 48, Anadolu Güneşleri (obua, piyano), 1973

Op. 76, Göm Alkışlarını Geçmişin (üçül No. 6, keman, viyolonsel, piyano), 1985

Op. 78, Ağıtsal Dördül No. 7, 1986

Op. 83, Kalabalık Beyin Sormakla Çoğalmış, 1991-92

Op. 85, Azalan Işıkta, Karmakarışık Dördül No. 8, 1995

Şan ve Piyano

Op. 18, Bağımsız Şarkılar (bas), 1963

Piyano

Op. 22, İki Piyano İçin Küğ, 1965

Op. 30, Atatürk Savaşta ve Barışta No. 1, 1968

Op. 36, Yerel Ezgiler Üzerine İmgesel Danslar No. 2, 1969

Op. 37, Bölünmüş Uzantı No. 3, 1969

Op. 38, Bağımsızlık Tutkusuna Sonat No. 4, 1969

Op. 50, Piyano İçin Üç Parça No. 5, 1970-78

[19] Op. 24 'ün yeni düzenlemesi

Op. 77, Franz Liszt'i Anış- Öngörülü Ama Erinçsiz Bir İnsan İçin Yakarış, 1986

Op. 79, Cehennemde Bir Mevsim Çalınmalıdır, (Dikbaş-Özlemsel Dört Parça), 1986

Op. 84, Karanlığın İçine Dört Bakış (Piyano sonatı No. 8), 1994

Op. 86, Piyano İçin Altı Bölüm No. 9, 1997

Solo Çalgı

Op. 70, Değişmeye Artık Zaman Kalmadı (org için üç düşçe), 1982

Koro

Op. 43, Irsal Senfoni, (Senfoni No. 2, eşliksiz), 1970-76

Op. 67, Türkiye II (altı yerel ezgi), 1982

Op. 81, Germencik Çığırgıları, (çocuk veya gençler korosu için 9 parça), 1989 (İlyasoğlu, 1998: 98-103).

Ertuğrul Oğuz Fırat'ın İlhan Usmanbaş ile Olan İlişkisi

1947 yazında Bülent Arel'in evinde İlhan Usmanbaş ile tanışan Fırat, sonraki yaşamında besteciliğinin gelişmesini Usmanbaş'a borçlu olduğunu sıkça ifade eder. Fırat, İlhan Usmanbaş için şu sözleri dile getirir; "Usmanbaş'ın bazı yaratmalarının yakından tanığı olmuşumdur. Çok şey öğrendim bunlardan. Sonra yazdığım tüm yapıtların içten incelenmesini Usmanbaş'tan bekledim. Bu yolla da bilgilendim. Kaç yapıtım bu nedenle yeniden ele alınmış, kaç kez yeniden yazılmıştır. Böyle bir bilgi alışverişine ancak Usmanbaş gibi içten, olgun insan niteliklerini eksiksiz taşıyan, us[20] ve sabır dolu bir kişi katlanabilirdi belki" (Fırat, 1996: 453-455).

"Zamanın Örümceği, Bitmeyen, Güzellik Sevinci" İlhan Usmanbaş tarafından bestelenmiş yırlarıdır. (Fırat: 1996: 1). Eserleri Usmanbaş'ın eşi soprano Atıfet Usmanbaş seslendirmiştir (https://www.youtube.com/watch?v=VpD_O0C2TTA&pp=ygUnemFtYW7EsW4gw7Zyw7xtY2XEn2ktIGF0xLFmZXQgdXNtYW5iYcWf).

İlhan Usmanbaş ile küğ üzerine mektuplaşmalarını vefatına kadar sürdüren Fırat, Usmanbaş'ın ona 22.04.1982 tarihinde yazmış olduğu ve atonal müziği kabul etmeyen insanlar hakkındaki yakarışlarını içeren mektuptan bir kesiti kitabında paylaşır; "Yaratılan "yeni"ye karşı insanlarımız umursamazdır, "olmasa da olur"dur onlar için. Bu yönden yaratı sanatlarının bizde giderek en aza ineceğini ve belki dünyada da giderek eksileceğini söylemek yanlış değil. İnsanlar daha kolay eğlenmek, daha kolay vakit geçirmek ve de daha kolay etkilenmek istiyorlar.

(…) Ne yapalım ki insan beyninin sınırsızlığına inanmışlar takımındanız. İnanmayanlarla karşılaşmaya da alışmamız gerek" (Fırat, 1996: 12-13).

Fırat ayrıca Filarmoni dergisinin 108. Sayısındaki yazısında; "İlhan Usmanbaş'tan başka hiçbir küğcümüz bugüne gelinceye değin, yaptığım işe önemseyerek, gereken içtenlikle bakmak gereğini duymamış olduğundan, yapıtlarımın hiçbiri çalınmamıştır…" dostuna olan minnet duygusunu dile getirmiştir. (Fırat, 1996: 456)

Ertuğrul Oğuz Fırat'ın Ressamlığı

Fırat resim sanatına 1960 yılında annesini kaybetmesiyle başlar. Annesine olan bağlılığından dolayı o dönemlerde hiçbir şeyden tat almaz. Yazdığı yırlar ve yaptığı besteler

[20] Akıl

annesiyle ilgilidir fakat yırlarının basılması için yayınevine, bestelerinin çalınması için çalgıcılara ihtiyaç duyar. Resim sanatında düşüncesini aracısız bir yolla aktarabildiğini keşfettiği için o yıllarda resme yoğunlaştığını ifade eder. (Fırat, 1996:340-341)

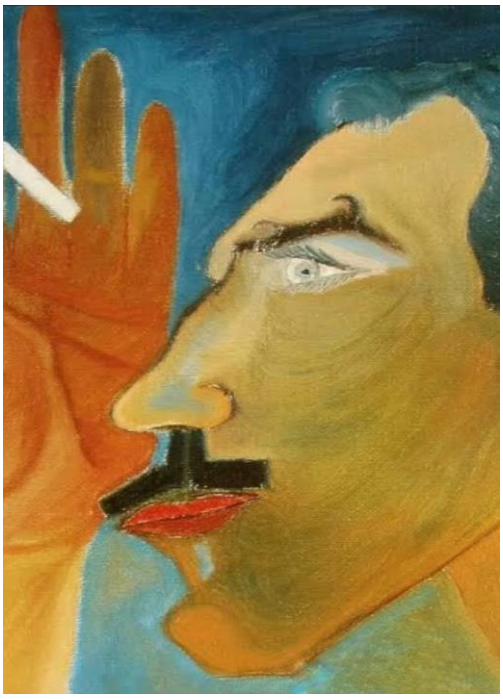
1964 yılında ilk sergisini Reyhanlı'da açar. 1965, 1966, 1967 yıllarında Antalya Güzel Sanatlar Galerisi'nde özel sergileri olur. 1968 yılında da Alanya'da özel bir sergisi açılır. Fakat sonraki dönemlerde sergi açma isteği galerinin seçici kurulunca reddedilmiştir.1969 yazında Alanya'ya gelen Alman avukat Ulrich Walter Fırat'ın resimlerini çok beğenir ve 1970 yılında Almanya'nın Wuppertal kentinde resim sergisi açmasını sağlar.

Wuppertal'daki sergiden sonra Fırat'a kapalı olan kapılar açılmış olur. 1970-73 yılları arasında Ankara, Mersin, İstanbul ve Antalya'da özel sergiler açar (Fırat, 1996: 389-390).

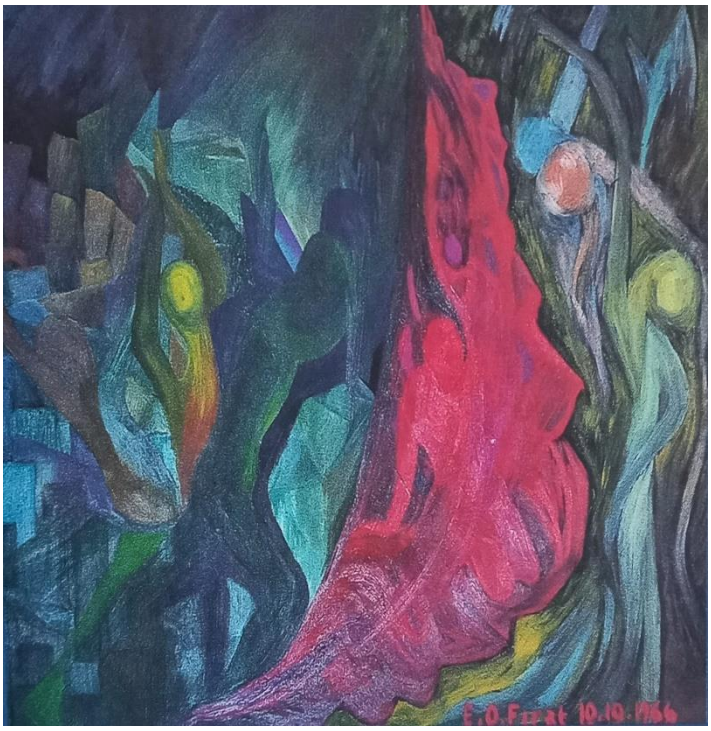
Şekil 3. Fırat!ın "Boyalı Kuş" Tablosu(https://www.simurgsanatevi.com/en/10-unlu- turk-ressam-ve-eserleri)



Şekil 4. Fırat'ın "Fırat Küğ Düşünüyor" Tablosu(https://www.andante.com.tr/tr/6328/Ertugrul-Oguz-Firat-i-Saygiyla-Aniyoruz)



Şekil 5. Fırat'ın "Umursanmamış" Tablosu (Fırat, 1996, Umursanmamış kapak resmi)



Yakın dostu Bilge Karasu, Fırat'ın tabloları için şu ifadeleri kullanmıştır; "Bu resimler bakılmak için değil, okumak için yapılmış. Baş ucumda bulundurduğum kitaplar gibi, onları yanı başımda tutmak, arada bir dönüp okumak isterim" (Fırat, 1996: 393).

Ertuğrul Oğuz Fırat'ın Kitaplarının Listesi

***"Karmakarışık Öyküler Kitabı"*, Metis Yayınları, 1995:** 1943-1995 yılları arasında yazdığı, 7 tane kısa öyküden oluşan 100 sayfalık ilk yayınlanan kitabıdır. Kitabın kapağında kendi resmettiği tablosu bulunmaktadır. Öykülerin teması genel olarak insan ve ölümdür. "Seni buraya daha önce yalnız geldiğimde duymuş olduklarımı paylaşmak için getirdim. Bu sevgi açlığıdır. Ölüme, hem de sevgi karşıtı sayılabilir ne öğretilmiş, ne bellenilmişse ona karşı" (Fırat, 1995: 21).

***"Umursanmamış"*, Pan Yayıncılık, 1996:** Kitabın kapağında Fırat'ın 1966 yılında resmettiği tablosu yer alır. Yazarın 1962-1975 yılları arasında çeşitli dergilerde yayınlanan yazıları ve dostlarıyla küğ üzerine yapılan konuşmalarını bir araya getirdiği kitabıdır. Fırat, kitabın adının; küğe ve kendisine olan umursanmazlık, bilgisizlik ve çıkarcılıktan doğduğunu şu sözlerle ifade eder; "Şimdilerde küğ yaşamımızı umursamazlıkların, bilgisizliğin, çıkarcılığın getirdiği hem tehlikeli hem içler acısı durum karşısında aynı konulara değinmenin bir yararı olur mu, kestiremiyorum? Gerçekleri görecek, önemseyecek kişilerin hala var bulunduğu umuduyla oluşturuldu bu kitap" (Fırat, 1999: 7).

***"Seviçıra"*, Doruk Yayınları, 1997:** Kitabın kapağında Fırat'ın 1923 yılında resmettiği tablosu yer alır. 642 sayfalık Fırat'ın öykü ve şiirlerini içeren geniş kapsamlı bir kitaptır. Güncel dili kullanılmadığı kelimeler için "Sözlükcük" başlığı altında kitabın son 77 sayfasını ayırmıştır.

***"Çağdaş Küğ Tarihi İçin İmler"*, Yapı Kredi Yayınları, 1999:** Fırat'a göre müzik tarihini içeren bu kitabı, Müzik Ansiklopedisi'nde yazısının "Çağdaşlık" konu başlığının son bölümüyle özdeşlik göstermesinin yanı sıra müzik tarihinin geçmiş ve günümüzdeki yerinin kapsamlı bir şekilde ele alınmasını içermektedir. (Fırat, 1999: 13)

SONUÇ

Bu çalışmada yaşamı boyunca birkaç sanatsever dostu dışında umursanmamış olan Ertuğrul Oğuz Fırat'ın çok yönlülüğü ele alınmaya çalışılmış, eserleri hakkında bilgi verilmiştir.

Kendi kendini geliştiren, ilgilendiği sanat dallarıyla ilgili yok denilecek kadar az eğitim almış olan Fırat'ın günümüze kadar ulaşan yapıtlarının başarısı göz ardı edilemez.

Ölümünün 10. Yılında Sayın Fırat'ı rahmetle anıyor, araştırmamın konuya ilgi duyanlar için yararlı olacağını umuyorum.

KAYNAKÇA

Bertan Rona ile yapılan kişisel görüşme (Afyonkarahisar, 10.05.2024)

Fırat, E. O. (1999). *Çağdaş Küğ Tarihi İçin İmler*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A. Ş.

Fırat, E. O. (1995). *Karmakarışık Öyküler Kitabı*. İstanbul: Metis Yayınları.

Fırat, E. O. (1997). *Seviçıra*. Ankara: Doruk Yayınları.

Fırat, E. O. (1996). *Umursanmamış.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

İlyasoğlu, E. (1998). *Çağdaş Türk Bestecileri.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

Say, A. (1988). *Türkiye'nin Müzik Atlası.* Ankara: Borusan Kültür ve Sanat Yayınları.

https://www.eofkorosu.com/p/eof-korosu.html (Erişim Tarihi: 15.06.2024)

http://www.ertugruloguzfirat.com (Erişim Tarihi: 15.05.2024).

https://www.opus3a.com/u/idil-biret-best-of-turkish-piano-music-cd/d70b7307c2db38d41ecec98faa5a9e44 (Erişim Tarihi: 15.05.2024)

https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/firat-ertugrul-oguz (Erişim Tarihi: 14.05.2024)

https://www.youtube.com/watch?v=VpD_O0C2TTA&pp=ygUnemFtYW7EsW4gw7Zyw7xtY2XEn2ktIGF0xLFmZXQgdXNtYW5iYcWf (Erişim Tarihi: 10.05.2024)

Şekil 1: https://www.k24kitap.org/ankara-angara-4076 (Erişim Tarihi: 14.05.2024)

Şekil 3:https://www.simurgsanatevi.com/en/10-unlu-turk-ressam-ve-eserleri (Erişim Tarihi: 16.05.2024).

Şekil 4: https://www.andante.com.tr/tr/6328/Ertugrul-Oguz-Firat-i-Saygiyla-Aniyoruz (Erişim Tarihi: 14.05.2024).

Çocuk Korosu Performanslarında Sahne Koreografileri İçin Bir Model Önerisi

A Model Suggestion for Stage Choreographies in Children's Choir Performances

Ebru Gökçe

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

ebrumuzik@hotmail.com

Özet

Çocuk korolarının sahne performansları korodan koroya farklılık göstermektedir. Bir koronun sıralanıp sahneye çıkışından, selam verip sahneden inişine kadar geçen süre uzun bir çalışmanın ürünüdür ve performansın hemen her boyutu koroyu çalıştıran kişilerin özelliklerini yansıtır. Her koro şefi sahne performansı sırasında dinleyicilerin beğenisini kazanacak çalışmalara yer vermek ve sahne performansının hem ses hem de görsel açıdan dinleyiciye izleyiciye hitap etmesini sağlamak arzusu taşımaktadır. Bu doğrultuda son yıllarda koro performanslarında koreografik çalışmalara yer verme çabalarına daha sık rastlanmaktadır.

Bu çalışmada, çocuk korosu performanslarında sahne koreografilerine yönelik çalışma yapan bir koronun yaptıkları çalışmalar irdelenmiş, bu alanda ülkemizde yenilikçi bir yaklaşımla çocuk koroları alanında koreografik danslara yer veren Hüseyin Akif Terzioğlu Ortaokulu Müzik Öğretmeni ve Koro Şefinin bu tür çalışmalara nasıl yer verdikleri, çalışma sürecini nasıl şekillendirdikleri ve sahnedeki sergileme sürecinde hangi konulara önem verdikleri ele alınmaya çalışılmıştır. Bu doğrultuda Hüseyin Akif Terzioğlu Ortaokulu Çocuk Korosu özelinde koreografiye dayalı performanslarının koro şefinin hangi ilgi alanları ile desteklendiği de araştırmaya dahil edilmiştir. Araştırma nitel araştırma yöntemlerine dayalı olarak yürütülmüş, koronun dans ve koreografik çalışmalarının tasarımından, uygulanmasına, şarkı seçiminden şarkıların dansla birlikte seslendirilmesine kadar bütün süreç ele alınmış ve analitik bir bakış açısıyla çalışma modeli olacak bir yapı ortaya konulmak istenmiştir. Koro şefinin süreci ayrıntılı bir şekilde açıklamasının ardından, sürecin elemanları tespit edilmeye ve modelin nasıl şekillendirildiği tespit edilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın, koreografik çalışmalar yapmak isteyen koro şeflerine hem kendilerini geliştirmek hem de bu tür sahne performans sürecini tanıtmak açısından katkı sağlaması arzu edilmekte ve önemli olduğu düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Koro Şefi, Çocuk Koroları, Sahne Performansı, Dans, Koreografi

Abstract

Stage performances of children's choirs vary from choir to choir. The time it takes from the time a choir lines up and enters the stage, to the time it bows and leaves the stage, is the product of a long work, and almost every aspect of the performance reflects the characteristics of the people who run the choir. Every choir conductor desires to include works that will be appreciated by the audience during the stage performance and to ensure that the stage performance appeals to the audience both sonically and visually. In this regard, efforts to include choreographic works in choir performances have become more common in recent years.

In this study, the work of a choir working on stage choreography in children's choir performances was examined. In this field, it was tried to be discussed how the Music Teacher and Choir Conductor of Hüseyin Akif Terzioğlu Secondary School, who included choreographic dances in the field of children's choirs with an innovative approach in our country, included such studies, how they shaped the working process and what issues they gave importance to during the exhibition process on the stage. In this regard, the interests of the choir director's interests in the choreography-based performances of the children's choir of

Hüseyin Akif Terzioğlu Secondary School were also included in the research. The research was carried out based on qualitative research methods, the whole process from the design and implementation of the choir's dance and choreographic works, from song selection to performing the songs with the dance, was discussed and a structure that would be a working model from an analytical perspective was aimed to be put forw ard. After the choir conductor explained the process in detail, the elements of the process were tried to be identified and how the model was shaped. It is desired and thought to be important that the study contributes to choir conductors who want to do choreographic work, both to improve themselves and to introduce this type of stage performance process.

Keywords: *Choir Conductor, Children's Choirs, Stage Performance, Dance, Choreography*

GİRİŞ

Müzik toplumla en iç içe olan sanat dallarından biridir ve özellikle toplu müzik icralarının gerçekleştiği türler bu anlamda müziğin bütün toplumda yaygınlaşmasını sağlamaktadır. Müziğin bütün alt türleri arasında, amatörleri en çok kucaklayan ve müziğin içinde aktif olarak yer almalarını sağlayan alan ise korolardır. Koronun tanımlarına bakıldığında, birçok insan sesinin bir araya toplanmasından meydana gelen müzik topluluğu olarak ifade edildiği görülür. "Vokal ses grupları için yazılan kompozisyon" anlamına gelir" (Say, 1992: 747).

Korolar, sadece şarkı söyleyen topluluklar değildir, toplu ses eğitiminin ve temel müzik eğitiminin verilebildiği eşsiz eğitim ortamlarıdır. "Bu dönemde toplu çalışmaları daha etkin hala getirmek ve bireysel kusurlara da inmek üzere, grup ve tek çalışmalara da yer verilmelidir. Birinci dönemde koronun tümüyle yapılan bu çalışmalar nefes, dil konuşma, yumuşama ve rahatlama ögeleri tutarlı bir düzeye ulaşıncaya kadar sürdürülür" (Egüz, 1981: 32-33).

"Sayısal oluşum, ses türü, ses kapasitesi ve tını bakımından dengeli, önceden belirlenen bir modele uygun olarak tek sesli ya da çok sesli müzik yapıtlarını seslendirme-yorumlama amacıyla oluşturulan, etkinlikleriyle toplumun kültür ve sanat yaşamına katkıda bulunan ses toplulukları biçiminde ifade edilmiştir" (Çevik, 1999: 43).

Koroya biraz daha toplumcu bir bakış açısı içinde bakıldığında; "Tek tek değil de topluca şarkı söylemek için oluşturulan topluluğa koro denir" (Apaydın 2006: 570). Koro şarkı dilini kullanarak kültürel gelişime etkili katkı sağlayan şarkıcıların oluşturduğu üst kültür birimi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Koroda birlikte nefes alma, hissetme ve birlikte olabilme ve birlikte seslendirme kadar hareket edebilme de önemlidir. Koroda görev alan her bireyin hem diğerlerini dinlemesi ve aynı zamanda birlikteliğe hizmet etmesi gereklidir. Bu durum toplumsal yapıyı destekleyici özellikler taşımasına katkıda bulunur. Toplumsal yapı içerisinde gerek eğlence amacıyla gerekse dinsel gerekçelerle oluşturulmuş olsun korolar ortak kültürün aktarıldığı bir mecra özelliğini taşımaktadır.

En eski dönemlerden itibaren eğlence için bir araya gelenlerin birlikte şarkı söyleyip dans ettikleri düğün ve şenlik gibi zamanlarda bulunulan ortamda o anda şarkı söylemek için bir araya gelenler birlikte şarkı söyler ve dans ederken bir koro olarak hareket etmektedirler. Bu yapılanlar daha bilinçli, amaçlı ve sanatsal kaygılar, dinleyici beğenisi gibi unsurlar dikkate alınarak gerçekleştirildiğinde, özellikle dinsel amaçlarla düzenli bir şekilde bir araya gelen topluluklara dönüştüklerinde daha nitelikli topluluklar halini almıştır. Hristiyan kilise kültüründe önemli bir yere sahip olan bu koroların birçok başka kültürde de yer bulduğu bilinmektedir.

"Koro ve koroyu oluşturan birim ve bireylere (üyelere), ortak yaşantıları yoluyla amaçlı ve yöntemli olarak belirli sosyomüziksel davranışlar kazandırma; ya da koro ve koroyu oluşturan birim ve bireylerin (üyelerin) sosyomüziksel davranışlarını ortak yaşantılar yoluyla amaçlı ve yöntemli olarak değiştirme, dönüştürme, geliştirme ve yetkinleştirme sürecidir." (Uçan, 2001: 31-32)

Koro müziğini icra eden ses sanatçılarına korist denir. Koristler yaş, cinsiyet ve ses özelliklerine göre birbirinden ayrılır. Aynı şekilde korolarda, korist sayısı ve cinsiyet gibi özelliklerine bağlı olarak değişkenlik gösterir. Korolar, tek sesli ve çok sesli olmak üzere ikiye ayrılır.

Koro performansı, koro şefi tarafından her yönü ile organize edilen müzikal, sanatsal, estetik, pedagojik bileşenlerin sunum halidir. Korolar sahne performanslarında öncelikle müzikalite, entonasyon ve homojenliğe özen gösterir. Koro performansının önemli bir unsuru da sahne estetiği ve görünümdür bu unsurları ortaya çıkaran diziliş ve hareket olarak ifade edilebilecek danslardır.

Koroların başarı elde etmesinde etkin bir koro eğitimine gereksinim vardır. Bundan dolayı; doğru ve iyi planlanan koro eğitimleri, koronun ortaya koyacağı müziksel sonuçları etkilemektedir. Korolarda müziksel sonuçları nitelendiren, oluşturan ve her koronun başarısında değerlendirilmesi gereken belli başlı "sanatsal başarı ölçütleri" vardır.

"Entonasyon-Homojenlik", "Diksiyon-Artikülâsyon, Anlaşılırlık", "Müzikalite, Müzikal Dinamikler", "Ritmik Beraberlik-Uyumda Başarı", "Sahne Hakimiyeti, Koro disiplini ve Görünümde Başarı", "Koro-Koro Şef Uyumu" gibi ölçütler en önemli sanatsal ölçütler olarak kabul edilmektedir. Korolarda müziksel sonuçları belirleyen "Sanatsal Başarı Ölçütlerinin" elde edilmesinde nitelikli bir ses eğitiminin bulunması, yapıtlardaki notasal ritmik ve tempo karakterlerinin, müzikal cümlelemelerin ve yorum özeliklerinin iyi çalışılmış olunması gerekmektedir. Yapıtın, dönemsel ve biçimine göre müzikal ve tınısal çalışmalar, koristlerin ve şefin konsere psikolojik birliktelik ve uyum içinde hazırlanışı, koronun sahne görünümü üzerindeki hazırlıkların yapılması ve sahne hakimiyeti için sahne düzenlemeleri gibi eğitsel çalışmalar önem teşkil etmektedir" (Gökçe, 2010: 1-2)

Bu başarı ölçütleri koroya ve koro şefine hem yol gösterici bir nitelik taşımaktadır hem de hangi konularda başarılı olduğunu göstererek yapacaklarını planlamada ve değerlendirmede katkıda bulunmaktadır.

Koroların çalışmaları günümüzde sadece bir eserin seslendirilmesi ve sahnede sunulması çalışmaları ile yeterli değildir. Bir çok koro sahne performanslarını farklı türden ve dinleyicilerin görsel duyularına da hitap eden çalışmalarla geliştirme çabası içerisindedir. Sahne performanslarında dans ve eğlenceye dönük unsurlara yer veren koroların sayılarında da artış görülmektedir. Bu tür drama veya dans gibi uygulamaların eklenmesi hem koristlerin koroya olan ilgileri arttırmakta hem de izleyiciler için bir görsel şölene dönüşen sahne performansları ortaya çıkmaktadır. Özellikle dans unsurları koristleri harekete geçiren, kendi aralarındaki etkileşimi tetikleyen bir nitelik taşımaktadır. Bu durum koro eğitimcilerini dans unsurlarını seslendirdikleri eserlere eklemlemeye ya da dans unsurları taşıyan koro eserlerinden oluşan repertuarları çalıştırmaya teşvik etmektedir. Dans ve hareket odaklı çalışmalar yapmak ise koro eğitimcilerinin farklı bir alanı daha tanımalarını ve uygulamalarının gereğini ortaya koymaktadır. Çünkü dans bir takım koreografik süreçle yürütülen bir alandır.

"Bale yaratma sanatı. Bir bale eserini oluşturan adım, figür ve ifadelerin tümü koreografi çerçevesindedir" (Say, 1992: 745). Bu kavram koroya uyarlandığında şarkı söylerken aynı zamanda dans ve hareket unsurlarını barındıran bir gösterinin gerçekleşmesi anlamına gelmektedir. "Koreografik süreç, dansçı bedenin hareketlerine ve eylemlerine belli

aşamalardan geçerek yeni biçimler vermesi, içsel ve dışsal süreçlerin belirlediği sanatsal bir amacın somutlaşmasıdır" (Ersöz, 2005: 84).

Bu bağlamda koro ile dansın buluşması yaratıcı olmanın, farklılık yaratmanın başında gelebilir. Koro müziğine bir renk bir hareket yeni bakış açıları getirebilir. **"**Dans sanatının malzemesi toplumsal ve tarihsel belirlenmişliğiyle var olan dansçı bedenin hareketleridir. Bu malzemenin koreografi süreci içinde biçimlendirilmesi iki bakıdan değerlendirilebilir. Bu değerlendirmenin bir yönünde koreografik biçimlendirme sürecinde yapılan araştırmalar, doğaçlamalar, hareket unsurlarını ortaya koyma biçimleri, kullanılan çalışma yöntemleri teknikler, sözlükler, biçimlendirme araçları komposizyon yapıları ve yapılandırma ilkeleri bulunur" (Ersöz, 2005: 1).

Koro türleri içerisinde programlı müzik ve dramatizasyonun iç içe kullanıldığı dans ve koreografik çalışmalar koro performanslarında koro müziği içerisinde yer almaktadır. Koroda seslerin temiz, homojen ve uyumlu çıkmasının yanı sıra, şarkının sürükleyici etkisi ve görsel bir şov için dans ve koreografik çalışmalar görsel anlamda renk katmaktadır.

Şarkının yapısı, seslenişi ve koro'nun türü koreografileri etkilemekte fakat her şarkı için koreografi uygulanması mümkün olmamaktadır. Nasıl her şarkı dansa ve harekete olanak vermiyorsa, koronun yapısında da dansa yer vermeyi engelleyecek durumlar söz konusu olabilir. Öte yandan dansın yer aldığı performanslara olan ilgi de gittikçe artmaktadır.

"Dans, iletişim kavramı kapsamındaki çoğu eylemi bünyesinde barındırır; fiziksel hareketler yoluyla ruh halimizi değiştirebilir, bir çekim gücü işlevi görebilir, algıyı etkileyebilir, yeni bir duygu uyandırabilir. Bu paralelliklerin yanı sıra her iki olgunun tarihinin de insanlık kadar eski olduğu söylenmektedir. İlkel insanın dansı iletişim aracı olarak kullandığı tezi yaygın olarak kabul edilmektedir. İlkel insanlar dansı sadece kendi aralarında iletişim kurmak için değil, aynı zamanda doğa ve doğaüstü ile de iletişime geçmek için kullanmışlardır. Dans ilkel ritüellerin vazgeçilmez unsurlarından biri olmuş ve toplulukların belirlediği kalıplar, kurallar çerçevesinde gelişmiştir. Bu dönemlerde dans toplumsal bir eylem olduğu için mesleki ya da sanatsal türden bir uğraş değil sıradan bir uğraştı" (Sönmemiş, 2021: 102).

Dans ve hareketin müziğin içerisine yer alması ister müzik ön planda olsun ister dans ön planda olsun, sanatsal ifadenin güçlenmesine, izleyicide bırakılan izin artmasına bir başka deyişle izleyicinin birçok algısının aynı anda aktive olmasına yardımcı olmaktadır. "Beden ve zihin arasındaki bağı araştırırken ve yeniden kurarken dans terapisi hareketin en temel kendini ifade araçlarından biri olarak olanaklarından yararlanıyor ve dansın yaratıcı, simgesel ve estetik yönleriyle harekete geçirdiği sağaltıcı etkiyi kullanıyor. Bu yönüyle bir yandan yaratıcı sanat terapileri içinde yerini alırken bir yandan da kanımca sözel tedavi yöntemleri için yeni açılımlar ve bütünleştirme olasılıkları sunabilecek bir model oluşturuyor. Dans/hareket terapisi pratiği ve literatürü beden aracılığıyla ruhsal yapıyı anlama ve fiziksel, duygusal ve zihinsel ifade ve simgeleştirme süreçleri arasındaki köprüyü kurma konusunda önemli bir bilgi birikimi sunuyor" (Çatay, 2013: 12).

Bu durum dansı eğitim ve terapi açısından değerli bir araç haline getirirken, koro içinde yer alması koro üyelerinin beden farkındalıklarının arttırılmasına ve bireylerin hareket becerilerinin geliştirilmesine hizmet edeceği de anlaşılmaktadır. "Koroda yapılabilecek etkinlik ve uygulamalar ise şöyle sıralanabilir. Yürüme çalışmaları, müziğin karakterine uygun olarak yapılabilecek dans ve seslendirilen eserlerin form yapısından yola çıkan danslar etkili bir seslendirime katkı sağlayabilir" (Türkmen ve Pancar, 2018: 28).

Bireylerin koro içerisinde dansı etkin bir şekilde gerçekleştirmelerinin birçok yararı vardır ve konu çocuk koroları olduğunda bu yararın daha fazla olacağını tahmin etmek gerekir. Çünkü çocukların bedensel farkındalığa özellikle büyüme ve ergenlik dönemlerinde çok daha

fazla ihtiyaçları vardır ve bedenleriyle olan barışıklıkları onların özgüven kazanmaları için son derece gerekli bir eğitime işaret etmektedir.

Dans ve Koreografik çalışmaların çocuk korolarında yer alması zihin beden koordinasyonu açısından eşsiz fırsatlar sunmaktadır ve bu tür çalışmalara yer verilen korolarda görev almak bireysel gelişimlerini desteklemektedir. Bunu gerçekleştirmek ise koro şefinin hareket ve dans konusunu irdelemesini ve hangi yaş grubunda ne tür hareketler yapabileceklerini bilmenin yanında, seslendirecekleri eserlerde ne tür hareketlerin kullanılabileceğine ve şarkı söylerken yapılan hareketlerin eserin seslendirilmesinde sorun çıkaracak türden olmaması gibi hususların da dikkate alınmasını gerektirmektedir. Bu görüşlerden yola çıkarak, bu çalışmada "Koro Şefi Nitelikleri Çocuk Korolarındaki Dans ve Koreografik Çalışmalar İçeren Sahne Performanslarını Etkilemekte midir?" sorusuna cevap aranmaya çalışılmıştır. Problem cümlesine yanıt aramak üzere, "Eğitimci koro şefinin geçmiş koro ve dans tecrübeleri nasıldır? "Eğitimci koro şefi koreografik çalışmalar içeren sahne performanslarını nasıl planlamaktadır?" ve "Eğitimci Koro şefinin dans çalışmaları yapmış olmasının sahne performanslarını planlamasında etkileri var mıdır?" alt problemleri yardımıyla çözümlenmeye çalışılmıştır.

Yöntem

Bu çalışma, örnek olay tarama yöntemine dayalı olarak yürütülmüş betimsel bir çalışmadır. Araştırma, Hüseyin Akif Terzioğlu Ortaokulu Müzik Öğretmeni ve Korosu Şefi Ebru Gökçe'nin çocuk korosunda uygulamakta olduğu koreografik çalışmaları irdelemek üzere gerçekleştirilmiş, bu alanda yapılan çalışmalara bir örnek olarak sunulması amaçlanmıştır.

Araştırmada veri toplamak üzere bir soru formu oluşturulmuş, aynı zamanda araştırmacının kendisi tarafından soruların yanıtlanması yoluyla veriler toplanıp analiz edilmiştir. İçerik analizinin yapıldığı çalışmada araştırmacının kendi okulunda gerçekleştirdiği ve koro şenlikleri gibi çeşitli platformlarda sunduğu sahne performanslarını sergilemesinde etkili olan çeşitli hususlar tespit edilmeye çalışılmıştır. Araştırmaya konu olan koro şefi, 41 yaşında, 18 yıldır koro çalıştıran bir müzik öğretmenidir. Antalya Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi korosunda korist olarak yer almış, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Müzik Öğretmenliği korosunda korist olarak bulunmuş, çalıştığı okullarda çocuk korosu şefliği yapmış, Mete Gökçe ile Mavitay Çocuk Korosu ve Ayvalık Zeytin Çekirdekleri Çocuk Korosunu çalıştırmış, İzmir Devlet Opera Balesi Çocuk Korosu ile 23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı etkinlikleri çerçevesinde görev almış, 11 yıldır da Hüseyin Akif Terzioğlu Ortaokulu Çocuk Korosunun şefliğini yürütmekte olan bir koro eğitimcisi ve şefidir. Ayrıca 100 Ses Koro Okulunda koro şefliği eğitimi almış ve Yüksek Lisans düzeyinde eğitimini sürdürmektedir.

Araştırma çocuklar üzerinde yürütülmediğinden etik izin alınmasını gerektirmemektedir.

BULGULAR

Araştırma otobiyografik bir örnek olay çalışması olması nedeniyle araştırmacının kendisinin kendisine sorduğu sorulara verdiği yanıtlar üçüncü şahıs gibi ele alınarak irdelenmiştir.

Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Tablo 1. "Eğitimci koro şefinin geçmiş koro ve dans tecrübeleri nasıldır?

"Eğitimci koro şefinin geçmiş koro ve dans tecrübeleri nasıldır? Sorusu çerçevesinde yöneltilen sorular ve verdiği yanıtlar	
1.Hangi çalgıya daha hakim olduğunuzu düşünüyorsunuz ve bu çalgıyı koro çalışmalarınızda kullanıyor musunuz? En sık kullanılan enstrüman hangisidir?	Koro çalışmalarımda piyano, org, gitar ve ritim çalgıları kullanıyorum, en temel çalgı olarak piyano kullanıyorum.
2. Geçmişte şarkı söylemeye ilişkin ne tür eğitim ve çalışmalar yaptınız?	İlkokul yıllarımdan itibaren çocuk korolarında yer aldım ilk akademik koro çalışmam Anadolu Güzel Sanatlar Lisesinde başladı ve üniversite de devam etti. Öğretmenliğe başladıktan sonra kendi çocuk koromu kurarak çocuklarda şarkı öğretimi ile devam ettim.
Geçmişte dans ve koreografi çalışmalara ilişkin ne tür çalışmalar yaptınız? Halk oyunları, bale, dans gibi etkinliklere katıldınız mı?	İlkokul çağlarından itibaren dansa karşı ilgim oldukça fazlaydı, ritim becerisi kendiliğinden gelişerek hayatımın bir parçası oldu, günlük yaşantımda yürürken koşarken müzik dinlerken nefes alırken içimde yaşayan bir ritim arkadaşım vardı. Arkadaşlarıma liderlik eder dans grupları kurardım, koreografig çalışmaları belirler kostümleri annelerimizin kıyafetlerinden tamamlar tasarımlarını yapar ve sonunda tüm çevremize bunları sunardım. Seyredilmek, alkış almak her daim hoşuma gider mutluluk duyardım. İlkokulda, ortaokulda okulun dans gruplarında, halk oyunlarında, bando takımlarında yer aldım. Lise ve üniversite yıllarımda çeşitli dans gruplarında, dans yarışmalarında, oratoryolar da yer aldım, ve modern dans yapmaya devam ediyorum.

Koro şefinin hakim olduğu çalgıya yönelik görüşlerine bakıldığında, koro çalışmalarında piyano, org, gitar ve ritim çalgılarına yer verdiğini, en temel çalgı olarak piyano kullandığını belirtmiştir.

Koro şefinin "geçmişte şarkı söylemeye ilişkin ne tür eğitim ve çalışmalar" yaptığına ilişkin görüşlerine bakıldığında, ilkokul yıllarından itibaren çocuk korolarında yer aldığını belirttiği, akademik anlamda çalışmalarına Anadolu Güzel Sanatlar Lisesinde başladığı ve üniversitede devam ettiği görülmektedir.

Bu görüşleri koro şefinin geçmişinde koro çalışmalarında bulunduğu ve çocukluk yaşlarından itibaren alanı tanımaya başladığını ortaya koymaktadır.

Geçmişte dans ve koreografig çalışmalara ilişkin yaptığı çalışmalara bakıldığında ilkokul yıllarından itibaren bu tür etkinliklerin içerisinde yer aldığı, ilkokul ve ortaokul yıllarında okulun dans gruplarında, halk oyunlarında, bando takımlarında görev aldığı ve bu etkinliklerini lise ve üniversite yıllarında da çeşitli dans gruplarında, dans yarışmalarında, oratoryolarda bulunarak sürdürdüğü ve hala modern dansla ilgilendiği anlaşılmaktadır.

Bu görüşleri koro şefinin bütün çocukluk ve gençlik döneminde dans ve müzik ile iç içe olduğunu ortaya koymaktadır.

İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Tablo 2. "Eğitimci koro şefi koreografik çalışmalar içeren sahne performanslarını nasıl planlamaktadır?"

"Eğitimci koro şefi koreografik çalışmalar içeren sahne performanslarını nasıl planlamaktadır sorusu çerçevesinde yöneltilen sorular ve verdiği yanıtlar	
Koreografi çalışmalar içeren sahne performanslarınızı nasıl planlıyorsunuz?	Koreografi, adım tasarımcılığı ve dans besteciliğidir. Koreografi oluşturabilmek için dansın kurgusunu koro ile bütünleşmesini yapısını adım hareket akışını çok iyi bilmek gerekir. Göz koordinasyonu estetik yürüyüş bakış ve koro şef uyumu çalışmaları ile desteklenir, öğrenci şefini örnek alarak güven kazanır ve

	rahatlayarak yapmaya başlar. Ardından koro şefi koreografi yapmaya uygun, şefin de hissederek yaşayarak keyif alarak yöneteceği bir şarkı seçimi ile başlar. Öğrencilerin bakışından yürüyüşüne kol koordinasyonundan ayak ritimlerine ve yön kavramına kadar ayrıntılı çalışılır. Koro şefi tüm akışı içinde oluşturur sahnede yaşanacak performansı içinde o anı yaşarcasına planlar ve öğrencilere kodlayarak adım adım sıfır hata olana kadar şekillendirir. Konsere ortalama iki hafta kala tüm öğrenciler nerede duracaklarını, şarkılardaki yer değişikliklerini kimlerin yanında duracağını bilir gerekirse tek tek çalıştırılır, son provada gerçek konser verircesine çalışma sonlandırılır ve hiçbir aksaklık şansa bırakılmaz. Çok yoğun çalışmalar yapılır.
Repertuar ve eser seçimini nasıl yapmaktasınız?	Eser seçimleri için farklı kitaplar, yabancı internet siteleri kullanılıyor koro için farklı şeflerden eser önerenleri oluyor. Eser türleri ağırlıklı olarak sakin eserlerin yanı sıra çoğunlukla kıvrak melodiye sahip farklı dillerde eserler tercih ediliyor.
Seçtiğiniz eserdeki hareket şemasını nasıl çıkarıyorsunuz?	Seçtiği eserlerin dans koreografları tamamen kendisine ait olup, koreografi çizelgesi zaman zaman önceden planlanarak olabiliyor zaman zaman çalışma anında doğaçlama gelişiyor ve öğrencilerin enerji yapabilme becerilerine göre değişiklik yapılabiliyor. Koro şefi tüm akışı içinde oluşturuyor sahnede yaşanacak performansı içinde o anı yaşarcasına planlıyor ve öğrencilere kodlayarak adım adım sıfır hata olana kadar şekillendiriyor.
Koronuzun dizilişini nasıl planlıyorsunuz?	Koro'nun dizilişi tamamen şarkının yapısına göre şekilleniyor. Çok sesli olması, kanon olması ya da dans gerektiren ve dansın türüne göre dizilişler oluşturuluyor.
Koronuzu çalıştırmadan önce yaptığınız ön çalışmalar nelerdir?	Koro şefi öncelikle koro da ses egzersizleri diyafram uygulamaları ve şarkı çalışmalarının yanı sıra, vücut egzersizleri sırasında müzik eşliğinde doğaçlama (lirik) danslar yapar serbest hareket uygulaması ile vücudu açarak öğrencilerin toplum karşısında rahatlamasını özgüven kazanımını sağlar.
Yaptığınız koreografik planlamaları koro üyelerine nasıl aktarıyorsunuz?	Göz koordinasyonu estetik yürüyüş bakış ve koro şef uyumu çalışmaları ile destekler, öğrenci şefini örnek alarak güven kazanır ve rahatlayarak yapmaya başlar. Ardından koro şefi koreografi yapmaya uygun şefin kendisinin de hissederek yaşayarak keyif alarak yöneteceği bir şarkı seçimi ile başlar. Şarkı deşifre yapıldıktan sonra genel anlamıyla öğretilip ses homojenliği yakalandıktan sonra kendisi şarkının iç dünyasına girerek küçük ritimsel hareketler dokunuşlar ile öğrenciye rol model olur kendi vücut dili ile aktarır. Öğrencilerin bakışından yürüyüşüne kol koordinasyonundan ayak ritimlerine ve yön kavramına kadar ayrıntılı çalışılır.
Bir performansı sergilemeden önce ne sıklıkta ve ne kadar prova yapıyorsunuz?	Provalarımız üç aşama şeklinde ilerliyor, ilk olarak korropetitör ile genel çalışma alışma süreci ikinci olarak sahne koregrafileri ve eşlikçi ile akış çalışması yer düzeni son olarak genel konser oluyormuş gibi çalışmalar sonlanlandırılıyor.
Koreografik çalışmaların koro eserlerinde kullanılması şarkı seçiminde eserlerin yapısını nasıl belirliyor?	Koreografik çalışmalar yapabilmek için çoğunlukla dinamik ve ritmi akıcı eserler seçiliyor ve eserlerin yapısını bozmadan esere hayat ve renk katıyor.
Koreografik çalışmaların koro eserlerinde kullanılması sahne performansını nasıl etkiliyor?	Koreografik düzenleme sahnede hareketliliğini, değişimi, coşkuyu arttırıyor. Korist şarkı söylerken hareket edebilmeyi, çok yönlü olabilmeyi ve eseri yaşayarak söylemeyi öğreniyor.
Seçtiğiz eserlere uyguladığınız dans ve koreografik özellikler kendinize mi ait oluyor yoksa başka korolardan gördüklerinizi mi uyguluyorsunuz?	Danslar ve koreografik özellikler tamamen şefin yaratıcılığına ve eseri hikayeleştirmesine bağlıdır, tamamen çalışmalar kendisine aittir.
Bütün çalışmaları ve sahne performansını nasıl gözden geçiriyor ve düzeltmeleri nasıl yapıyorsunuz?	Tüm çalışmalar en başından plan doğrultusunda ilerliyor, koristlerin düzenlenmeleri şekil değişiklikleri, görsel ile çizilerek anlatılıyor. Haritalanarak şifreleme yöntemi ile aktarılıyor. Koristlerin ve koro şefinin hata yapma olasılığı sıfıra indirilene kadar çalışmaya devam ediliyor tüm akış oturduktan sonra son çalışma olarak bitiriliyor.

Yukarıdaki görüşlere bakıldığında, koro şefinin koreografiyi adım tasarımcılığı ve dans besteciliği olarak gördüğü, dansın kurgusunun koro ile bütünleşmesinin ve adım hareket akışının çok iyi bilinmesi gerektiğine vurgu yaptığı, öğrencilerin bakışından yürüyüşüne kol koordinasyonundan ayak ritimlerine ve yön kavramına kadar ayrıntılı bir şekilde planladığı, çalıştığı ve öğrencilere uygulattığı bilgilerine yer verilmiştir.

Eser seçiminde farklı kitap, yabancı internet siteleri ve kaynaklardan yararlandığı, farklı şeflerden eser önerenleri aldığı, eser türlerinde sakin eserlerin yanı sıra çoğunlukla kıvrak melodiye sahip farklı dillerde eserler tercih ettiğini belirttiği görülmektedir.

Seçtiği eserlerin dans koreografisini tamamen kendisi yapmaktadır. Koreografi çizelgesini zaman zaman önceden planladığını, zaman zaman da çalışma anında doğaçlama geliştiğini ve öğrencilerin becerilerine göre değişiklik yapabildiğini belirtmiştir.

Eserlere koronun dizilişi uygularken tamamen şarkının yapısına göre şekillendirdiğini, çok sesli olması, kanon olması ya da dans gerektiren uygulama yaptığını, dansın türünün de dizilişleri etkilediğini dile getirmiştir.

Yaptığı çalışmalara, ses egzersizleri diyafram uygulamaları ve şarkı çalışmalarının yanı sıra, vücut egzersizleri sırasında müzik eşliğinde doğaçlama (lirik) danslar yaparak, serbest hareket uygulaması ile vücudu açarak öğrencilerin toplum karşısında rahatlamasını özgüven kazanımını sağlayıcı çalışmalar yaparak başladığını belirtmiştir.

Koro şef uyumu çalışmalarına dikkat çeken koro şefi, şarkının öğretilmesinden sonra ritmik hareketlerle şarkıyı içselleştirmelerini sağladığı, öğrencilerine rol model olarak kendisi yaparak hareketleri öğrettiği, yürüyüş, kol, ayak ritimleri ve yön kavramının bu aşamada gerçekleştirildiği aktarılmıştır.

Provalarını üç aşamada ele almıştır. İlk aşamada korrepetitör ile genel çalışma sürecinde yaptıkları çalışmalar, sahne koreografilerinin de yer aldığı performansa dönük çalışmalar ve konser provaları şeklinde gerçekleştirdiklerini söylemektedir.

Koreografik çalışmalarla desteklenen koro eserlerinde şarkı seçerken, eserlerin dinamik ve ritmi akıcı olmasını dikkate alarak seçtiğini, koreografinin ise eserlerin yapısını bozmadan esere renk vermesini amaçlayarak gerçekleştirdiğini belirtmektedir.

Koreografik çalışmaların koro eserlerinde kullanılmasının sahne performansını hareketlilik ve coşkuyu arttırmak suretiyle etkilediğini belirtmiş, şarkı söylerken hareket edebilme, çok yönlü olma ve eseri yaşayarak seslendirebilme becerisini geliştirdiğini vurgulamıştır. Eserlere uyguladığı koreografik çalışmaların hareket ve dansların kendisine ait olduğunu dile getirmiştir.

Koro şefinin "Bütün çalışmaları ve sahne performansını nasıl gözden geçiriyor ve düzeltmeleri nasıl yapıyorsunuz? sorusuna verdiği yanıta bakıldığında, bir plan doğrultusunda ilerlediğini, koristlerin düzenlemeleri şekil değişikliklerini görsellerle destekleyerek ve çizerek haritalayarak ve şifreleyerek aktardığını açıkladığı, bütün çalışmaları hatalar tamamen düzelinceye kadar devam ettirdiğini de eklediği görülmektedir.

Araştırma kapsamında koro şefinin koreografik çalışmalar içeren sahne performanslarını nasıl planladığına yönelik sorulara verilen yanıtlardan elde edilen bulgulardan, bütün çalışmayı baştan sona planlayarak ve düzenli çalışmalarla bu planları uygulayarak, eserlerin yapısına uygun hareket ve dansları kendisi oluşturup çalışmalarda gerekli değişiklikleri de yaparak düzelttiği ve geliştirdiği, titiz bir süreci yürüterek ve bu sürece korrepetisyon gibi diğer unsurları da zamanı geldiğinde dahil ederek tamamladığı anlaşılmıştır.

Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Tablo 3. "Koro Şefi Nitelikleri Çocuk Korolarındaki Dans ve Koreografik Çalışmalar İçeren Sahne Performanslarını Etkilemekte midir?"

"Koro Şefi Nitelikleri Çocuk Korolarındaki Dans ve Koreografik Çalışmalar İçeren Sahne Performanslarını Etkilemekte midir?" sorusu çerçevesinde yöneltilen sorular ve verdiği yanıtlar	
Eğitimci Koro şefinin geçmişte yapmış olduğu koro çalışmaları, dans çalışmaları veya ilgi alanlarının koronun sahne performansına etkileri var mıdır?	Koro şefinin kişiliği, farklı sahne sanatlarına olan ilgi ve yetenekleri, dünyaya bakış açısı ve zevkleri koro şefliğindeki becerisini ve yaratıcılığını oldukça arttırır, özellikle dansa olan ilgisi koroya oldukça yansır ve korodaki esneklik özgüven ve ritim duygusu vücut ile müziği birleştirme ile başlar. Tamamen hayal gücü ve önceden kafasında şekillendirme ile doğaçlama başlayan süreç giderek şekil alır.

Üçüncü alt problem çerçevesinde yöneltilen soruya verilen yanıt, koro şefi kişiliğinin sahne sanatlarının farklı türlerine olan ilgilerinin, dünyaya bakış açısının ve zevklerinin, özellikle dansa olan ilgisinin korodaki uygulamaları etkilediğini ortaya koymaktadır. Koro şefi niteliklerinin ve geçmiş yaşantısının korodaki uygulamalara yansıdığı ve koro şefinin hayal gücünden çeşitli alanlardaki önceki birikimlerinin de bu uygulamaları şekillendirmede önemli bir yere sahip olduğu anlaşılmıştır.

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Koro alanındaki koreografik çalışmalara yönelik çok fazla yayın ve araştırma olmaması bu alana ilgi gösterenler yazılı yayınlar yapmadığını veya yaptıkları çalışmaları yeterince paylaşmadıklarını düşündürmektedir. Oysa alanı tanıyan ve hem dans hem koro çalışmalarını bir arada yürütebilmeyi başaran ve bu çalışmaları harmanlayarak sahnede etkili performans sergileyen koro eğitimci ve şeflerinin çalışmalarını paylaşmaları oldukça önemli ve bu tür performans sergilemek isteyen koro eğitimcilerine yol gösterici olabilir.

Araştırmanın bulguları koro şefi niteliklerinin ve geçmiş yaşantısının, aldığı eğitimin ve ilgi alanlarının koro çalışmalarını etkilediğini ortaya koymaktadır. Koro şefinin yapacağı koreografik çalışmalarda geçmiş dans tecrübeleri, bulunduğu korolardaki çalışmaların özellikleri, kendi mesleki yaşamına yansımakta ve yapacağı çalışmaları şekillendirmesinde etkili olmaktadır.

Bu bulgulara dayanarak, koro şeflerinin çok yönlü ilgi alanı ve farklı türden etkinliklerde bulunarak ve eğitimini alarak sahne performanslarını geliştirebilecekleri önerilebilir.

Ezgileri ve ritimleri tüm ruhumuzla hissederek, bedenimizle koro müziğini anlatabilmek bu çalışmada farkındalık oluşturacaktır. Çocuklara koro müziğini, koreografi ve dans eşliğinde öğretebilmek eşsiz bir deneyim ve akılda kalıcılık yaratarak, seyircilere unutulmaz bir şölen yaratacaktır.

Bu düşüncelerin yanı sıra, koreografi eşliğinde şarkı söylemek, koro müziğini tam anlamıyla doğru yapmak isteyen her koro için uygun olamayacağı düşünülmektedir. Koronun dans eşliğinde, koreografi yaparak doğru şarkı söyleyebilmesi ve başarılı bir sonuç elde edebilmesi için, şarkılara tamamen hakim olması, müzikaliteyi ve entonasyonu sağlamış olması, koro şef uyumunun doğru kullanılması ve koro şefinin sahnedeki her duruma hakim olması gerekmektedir. Eğer bu kategorilere sahip değilse, başarılı bir sonuç elde edemeyeceği gibi başka koroları taklit etmenin yanı sıra sadece bir müzik gösterisi olarak sonuçlanacaktır. Burada ilk hedefin koro müziğini en iyi şekilde icra etmek ve devamında koreografiler eşliğinde renklendirilmesi olduğu unutulmamalıdır.

"Beden, insanlararası ilişkilerde olduğu gibi dans sanatında da temel sözsüz iletişim aracıdır. Bu nedenle; Martha Graham'ın" Beden yalan söylemez" deyişi ünlenmiştir. Bütün danslar insan bedeninin hareketine dayanır. Dansçı beden dans sanatının, dansçının bedeni ise kendisini temel sanatsal aracıdır" (Ersöz, 2005: 5).

Aşağıda koronun dört derslik dans ve koreografi çalışmasından örnek plan sunulmuştur.

***Tablo 4. Çanakkale Hüseyin Akif Terzioğlu Ortaokulu Çocuk Korosu* Dört Derslik Koro Programı**

Süre:	40+40+40+40=160 dakika
DERS	KORO
SINIF	5-6-7-8
ÖĞRENME ALANI	**Müziksel Yaratıcılık, Koroda Yaratıcılık**

Tablo 5. Çanakkale Hüseyin Akif Terzioğlu Ortaokulu Çocuk Korosu* Dört Derslik *Koro Çalışma Planı 1

KAZANIMLAR	**1. Dinlediği müziklerle ilgili duygu ve düşüncelerini ifade eder.**
ÖĞRENME-ÖĞRETME YÖNTEM VE TEKNİKLERİ	Anlatım, Soru-Cevap Yaparak-Yaşayarak Öğrenme, Üretme, Görev Paylaşımı, Dans, Oyun, Drama, Sergileme, Koreografi
KULLANILAN EĞİTİM TEKNOLOJİLERİ ARAÇ VE GEREÇLER	Öğrenilecek Şarkı, Piyano yada Org, Bilgisayar, Müzik Çalar Akıllı Tahta
DERS ALANI	Müzik Sınıfı
1. Söylenecek eserlerle ilgili duygu ve düşüncelerini ifade eder beden dili ile anlatır, tanıtır. Koro şefinin tercihine bağlı olarak sözlü anlatım, drama ve dans gibi farklı anlatım yolları kullanılabilir. Önceki derslerde şarkı koristlere öğretilmiş olup, ezberlerinde vardır. Koro şefi ile birlikte koristlerin her koro çalışmasından önce doğaçlama çalışmalarının yapılması gerekir. Bu çalışmalar koro şefi ile koristler arasında bir etkileşim sağlar. Koro şefine koristerinin bedenlerindeki müziği tanıma fırsatı tanır. Doğaçlamalar sırasında koristlerin hareketlerinin nitelikleri kullanılarak, doğal beden ritimlerine bakılılarak, onların birbirinden farklı bedenlerini, hareket niteliklerini ve zamanlamalarını bütünleştirmenin yolları araştırılarak koro şefi tarafından tespit edilir.	
1.Çalışma: Koro şefi öğreteceği eserin nitelik ve niceliğini göz önünde bulundurarak ön bir hazırlık yaparak koronun ilgisini dikkatini üzerine çekerek koronun performansını göz önünde bulundurarak en uygun düzenlemeyi hareketi önceden planlar. Çalışmaya başlandığında koro şefi her şeye önceden hakimdir. Koristlere öncelikle, şarkının dinamiklerini, nüanslarını anlatarak, şarkıyı hissetmelerini ve beden dilindeki mesajını anlatır. Koro şefi koristlerin karşısında hareketleri gösterme pozisyonunda olacağından dolayı, şarkının müzik eşliği için çalışma anında eşlik edecek korrepetitör olmalı ya da önceden kayıt alınıp oradan çalınmalıdır. Bu aşamada dans ve koreografi aşaması çok tekrarlanan bir çalışma olacağından şarkının eşliğinin önceden kayıt alınması daha akıcılığı sağlayacak çok fazla çalışma olanağı sağlayacaktır. 2.Çalışma: Koro şefi, müzikle dansı buluşturarak zihnindeki tüm imgeleri ve öğrenme sürecinin başlangıcını oluşturacak şekilde belirlediği hareketleri şarkının ilerleyişine göre göstererek kendisinde uygulayarak anlatır. Oluşturulmuş hareket dizinlerinin koristlere öğretilmesi koro şefinin önceden birtakım hareket serilerini seçip hazırladıktan sonra koristleri yönlendirerek ya da hareketi doğrudan onlara göstererek çeşitli kompozisyonlarla belirler. Örneğin şarkı, müzik dinamiklerinden piano ile başlıyorsa ve sözleri seyirciye mesaj veriyorsa elleriyle ve yüzüyle sakin bir şekilde anlatarak korosuna hissettirir, bu arada koro şefi korosunu şarkının ölçüsüne göre yönetir bunu göz ardı etmez. Koro şefi eseri hem yüz mimikleri ile anlatır hem de zaman zaman harekete dahil olur ve koroya bir yol haritası çizer. Şarkı forte devam ediyor ve hareketlenmişse şarkının gidiş ritmine göre örneğin sağa bir adım, daha sonra sola bir adım attırılarak zaman zaman koroyu ikiye bölerek şarkının birkaç ölçüsünden sonra tekrar birleştirerek devam eder. Şarkı bitiş noktasına yaklaşırken keskin hareketler ile bitiş hissini vererek güçlü bir atak yaratarak, korislerin aynı anda şarkıyı bitirmelerini sağlar. Örneğin; koristlerin seyirciye doğru keskin bakış atarak ya da aralıklarla simetrik durmasını sağlayarak, bir kısmını dizleri üzerinde	

	bir kısmını ayakta bir kısmınıda kollarını kaldırmış şekilde finale ulaştırır. Motif motif, hareketler birleştirilmeye başlanır. 3.Çalışma: Hazırlık aşamasında yapılan kavramsal çalışmalar, komposizyon aşamasına doğru kademeli bir şekilde yol alarak koreografinin çıkmasına hayal edilen dinamiğe, sonuca doğru ilerler. Koreografi aşamasında hem bireysel, hem de kolektif çalışmalar yapılılır. Zaman zaman hareket araştırma aşamasının büyük kısmı, doğaçlama teknikleri üzerine odaklanılır fakat genelde değişmeyen birtakım ataklar olmalıdır. Enerjik şarkılarda daha çok giderek Anime(coşkulu) ve son dokunuşu, Decioso (kararlı) bitirmek en büyük etkiyi yakalayacaktır. Sakin ve dokunaklı eser çalışlıyor ise tamamen yorum çalıştırılarak, koro şefinin korosunu birnevi ellerinin içinden parmaklarının ucuna kadar hissederek çalıştırması bazen sakin bir yüz ifadesi bazende hırçın olmalıdır aslında bir nevi anlatıcı konumunda rol almalıdır. Tüm bunları yaparken müziğin ritminden, korrepetitör den ve şarkı sözlerinden asla kopmamalıdır. Şarkının dinginliğini anlatarak, morendo (kaybolarak) son dokunuşunu yaparak eseri ellerinin ucunda bir sihir gibi bitirir. 4.Çalışma: Koro şefi tarafından öğrencilerin yapabildiği uygun bulunan hareketler bir araya getirilerek koreografi ve imgeler yaratılır. Bir koro şarkısının koreografisindeki yolculuğunda, koristlerine rehberlik eden koro şefi, yaratım sürecinde izlenecek yol olarak belirlenmiş programın yönergelerine ve kurallarına uyar. Şarkı söylerken hareket aşamasında kullanılan doğaçlama teknikleri, şarkı sözlerinin ritimle ve dansla buluşması koristlerin hareketlerini ortaya çıkararak koro tekniklerinin düzenlenmesinde, bedenin motor sisteminin çalışmasında ve kişisel estetik görünüşün dikkate alınmasına olanak tanır. Koristler birlikte şarkı söylerken kurallara uyar, birlikte hareket eder, çalışmaya etkin bir şekilde katılır.
Bireysel ve Grupla Öğrenme Etkinlikleri (Gözlem vb.)	1.Çalışma: Koro şefi öğreteceği eserin nitelik ve niceliğini göz önünde bulundurarak ön bir hazırlık yaparak koronun ilgisini dikkatini üzerine çekerek koronun performansını göz önünde bulundurarak en uygun düzenlemeyi hareketi önceden planlar. Çalışmaya başlandığında koro şefi her şeye önceden hakimdir. Koristlere öncelikle, şarkının dinamiklerini, nüanslarını anlatarak, şarkıyı hissetmelerini ve beden dilindeki mesajını anlatır. Koro şefi koristlerin karşısında hareketleri gösterme pozisyonunda olacağından dolayı, şarkının müzik eşliği için çalışma anında eşlik edecek korrepetitör olmalı ya da önceden kayıt alınıp oradan çalınmalıdır. Bu aşamada dans ve koreografi aşaması çok tekrarlanan bir çalışma olacağından şarkının eşliğinin önceden kayıt alınması daha akıcılığı sağlayacak çok fazla çalışma olanağı sağlayacaktır. 2.Çalışma: Koro şefi, müzikle dansı buluşturarak zihnindeki tüm imgeleri ve öğrenme sürecinin başlangıcını oluşturacak şekilde belirlediği hareketleri şarkının ilerleyişine göre göstererek kendisinde uygulayarak anlatır. Oluşturulmuş hareket dizinlerinin koristlere öğretilmesi koro şefinin önceden birtakım hareket serilerini seçip hazırladıktan sonra koristleri yönlendirerek ya da hareketi doğrudan onlara göstererek çeşitli kompozisyonlarla belirler. Örneğin şarkı, müzik dinamiklerinden piano ile başlıyorsa ve sözleri seyirciye mesaj veriyorsa elleriyle ve yüzüyle sakin bir şekilde anlatarak korosuna hissettirir, bu arada koro şefi korosunu şarkının ölçüsüne göre yönetir bunu göz ardı etmez. Koro şefi eseri hem yüz mimikleri ile anlatır hem de zaman zaman harekete dahil olur ve koroya bir yol haritası çizer. Şarkı forte devam ediyor ve hareketlenmişse şarkının gidiş ritmine göre örneğin sağa bir adım, daha sonra sola bir adım attırılarak zaman zaman koroyu ikiye bölerek şarkının birkaç ölçüsünden sonra tekrar birleştirerek devam eder. Şarkı bitiş noktasına yaklaşırken keskin hareketler ile bitiş hissini vererek güçlü bir atak yaratarak, korislerin aynı anda şarkıyı bitirmelerini sağlar. Örneğin; koristlerin seyirciye doğru keskin bakış atarak ya da aralıklarla simetrik durmasını sağlayarak, bir kısmını dizleri üzerinde bir kısmını ayakta bir kısmınıda kollarını kaldırmış şekilde finale ulaştırır. Motif motif, hareketler birleştirilmeye başlanır. 3.Çalışma: Hazırlık aşamasında yapılan kavramsal çalışmalar, komposizyon aşamasına doğru kademeli bir şekilde yol alarak koreografinin çıkmasına hayal edilen dinamiğe, sonuca doğru ilerler. Koreografi aşamasında hem bireysel, hem de kolektif çalışmalar yapılılır. Zaman zaman hareket araştırma aşamasının büyük kısmı, doğaçlama teknikleri üzerine odaklanılır fakat genelde değişmeyen birtakım ataklar olmalıdır. Enerjik şarkılarda daha çok giderek Anime(coşkulu) ve son dokunuşu, Decioso (kararlı) bitirmek en büyük etkiyi yakalayacaktır. Sakin ve dokunaklı eser çalışlıyor ise tamamen yorum çalıştırılarak, koro şefinin korosunu birnevi ellerinin içinden parmaklarının ucuna kadar hissederek çalıştırması bazen sakin bir yüz ifadesi bazende hırçın olmalıdır aslında bir nevi anlatıcı konumunda rol almalıdır. Tüm bunları yaparken müziğin ritminden, korrepetitör den ve şarkı

	sözlerinden asla kopmamalıdır. Şarkının dinginliğini anlatarak, morendo (kaybolarak) son dokunuşunu yaparak eseri ellerinin ucunda bir sihir gibi bitirir. 4.Çalışma: Koro şefi tarafından öğrencilerin yapabildiği uygun bulunan hareketler bir araya getirilerek koreografi ve imgeler yaratılır. Bir koro şarkısının koreografisindeki yolculuğunda, koristlerine rehberlik eden koro şefi, yaratım sürecinde izlenecek yol olarak belirlenmiş programın yönergelerine ve kurallarına uyar. Şarkı söylerken hareket aşamasında kullanılan doğaçlama teknikleri, şarkı sözlerinin ritimle ve dansla buluşması koristlerin hareketlerini ortaya çıkararak koro tekniklerinin düzenlenmesinde, bedenin motor sisteminin çalışmasında ve kişisel estetik görünüşün dikkate alınmasına olanak tanır. Koristler birlikte şarkı söylerken kurallara uyar, birlikte hareket eder, çalışmaya etkin bir şekilde katılır.

Tablo 6: Çanakkale Hüseyin Akif Terzioğlu Ortaokulu Çocuk Korosu* Dört Derslik *Koro Çalışma Planı 2

Bireysel ve grupla öğrenme ölçme değerlendirmeler	Çok odaklı ölçme değerlendirme esastır. Ölçme ve değerlendirme uygulamaları koro şefi ve koristlerin aktif katılımıyla gerçekleştirilir. Koronun somut bir anlatımı, olmasının yanı sıra aslında soyut bir anlatımıda vardır. İmgeler; beden, ritim, bakış, duruş, ahenk, kostüm, ışık, müzik gibi sahne unsurlarıyla anlatıma dönüşür ve insanların algılarına hitap eder. İzleyenin gözüyle baktığımızda, sadece izleyen dinleyen değil, aynı zamanda katılımcıdır. Mimikleri, bakışları, alkışları ile beğendiklerini ve keyif aldıklarını belli eder. Sahnenin, koronun enerjisi ile müziğe kendisini kaptırır, koreografiye katılır ve bu durum sahne mekanında yeni bir enerji oluşturur. Ortak sinerjide buluşarak, iletişim modeli yaratır. Asıl ölçme değrlendirme sahnededir.

Tablo 7: Çanakkale Hüseyin Akif Terzioğlu Ortaokulu Çocuk Korosu* Dört Derslik *Koro Çalışma Planı 3

Planın Uygulanmasına İlişkin Açıklamalar	Plan uygularken bireysel farklılıklar dikkate alınmalıdır. Öğrencilerin öğrenmeye karşı doğal yetenek, ilgi, eğilim, istekleri dikkate alınmalıdır. Koro şefininde koristlerinden istediği her hareketi kendisininde yapıyor olması gerekmektedir.

Örnek Dizilişler

Şekil 1.Çanakkale Hüseyin Akif Terzioğlu Ortaokulu Çok Sesli çocuk Korosu (Şef: Ebru Gökçe Çanakkale Uluslararası Koro Festivali Arşivi 2019)



Şekil 2. Çanakkale Hüseyin Akif Terzioğlu Ortaokulu Çok Sesli Çocuk Korosu (Şef: Ebru Gökçe 5.İzmir Polifonik Korolar Festivali Arşivi 2019)



Şekil 3. Çanakkale Hüseyin Akif Terzioğlu Ortaokulu Çok Sesli Çocuk Korosu (Şef: Ebru Gökçe 5.İzmir Polifonik Korolar Festivali Arşivi 2019)



Şekil 4. Çanakkale Hüseyin Akif Terzioğlu Ortaokulu Çok Sesli Çocuk Korosu (Şef: Ebru Gökçe Sansev İstanbul Uluslararası Koro Festivali Arşivi,2024)



Şekil 5. Çanakkale Hüseyin Akif Terzioğlu Ortaokulu Çok Sesli Çocuk Korosu. (Şef: Ebru Gökçe Sansev İstanbul Uluslararası Koro Festivali Arşivi,2024)



Şekil 6. Çanakkale Hüseyin Akif Terzioğlu Ortaokulu Çok Sesli Çocuk Korosu. (Şef: Ebru Gökçe, Çanakkale Çocuk Koroları Şenliği Arşivi,2023



Şekil 7. Çanakkale Hüseyin Akif Terzioğlu Ortaokulu Çok Sesli Çocuk Korosu (Şef: Ebru Gökçe Çanakkale Çocuk Koroları Şenliği Arşivi, 2018)



Şekil 8. Çanakkale Hüseyin Akif Terzioğlu Ortaokulu Çok Sesli Çocuk Korosu (Şef: Ebru Gökçe 5.İzmir Polifonik Korolar Festivali Arşivi 2019)



Şekil 9. Çanakkale Hüseyin Akif Terzioğlu Ortaokulu Çok Sesli Çocuk Korosu (Şef: Ebru Gökçe Svilengrad " Let Us Sing" Children's Choir Festival Bulgaria 2023)



KAYNAKÇA

Apaydın, M. (2006). *Çokseslilik ve Çoksesli Korolar*. Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi. II. Ulusal Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Sempozyumu, Ankara.

Çatay, Z. (2013). *Beden ve Ben Arasında Dokunan Ağ: Dans/ Hareket Terapisi*. İstanbul Bilgi Üniversitesi, İstanbul

Egüz, S. (1981*). Koro ve Yönetimi.* Ayyıldız Matbaası, Ankara.

Ersöz, A. (2005). *Çağdaş Dans Sanatında Koreografi Sürecinin Üretici Unsurlarına ve Yaratıcı Yönünde Kavramsal Yaklaşım.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Çevik, S. (1999). *Koro Eğitimi ve Yönetimi*. Yurt Renkleri, Ankara

Gökçe, M. (2010). *Koro Dizilişlerinin Müziksel Sonuçlara Etkisi*. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Adana.

Uçan, A. (2001). *İnsan, Müzik, Koro ve Koro eğitiminin Temelleri*. I. Ulusal Koro Eğitimi ve Yönetimi Sempozyumu. Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi. Sevda Cenap And Vakfı, Ankara.

Sönmemiş, G. (2021). *İletişim Aracı Olarak Dans: Ya da dans bir iletişim şekli midir?* Artuklu Sanat ve Beşerî Bilimler Dergisi.

Say, A. (1992). *Müzik Ansiklopedisi 3.Cilt*, Başkent Yayınevi, Ankara.

Türkmen, E. F. & Pancar, A. (2018). *Koro Eğitiminde Dalcroze Yönteminin Müziksel Algı ve Bilgilenme Öğrenme Alanı Açısından Değerlendirilmesi*. Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi, Afyonkarahisar.

Performans Tasarımında Sanatlararası İlişkisel Yaklaşımlar

Interartist Relational Approaches in Performance Design

Elif Özbek

Anadolu Üniversitesi

eerkli@anadolu.edu.tr

Özet

Performans kelimesi Fransızcadan dilimize girmiş, anlam bakımından katmanlı bir kelimedir. Bir eylemi hayata geçirme ve sunma anlamında kullanıldığı gibi, yapılan işin oluş biçimini ya da verimliliğini ölçecek bir başarı ifadesi olarak da kullanılmaktadır. Oysa bizim ilk aklımıza gelen ve sözlüklerde karşılaştığımız öncelikli açıklama sahne üzerinde sergilenen konser, tiyatro, dans gibi "göstermek, işaret etmek, dinletmek" üzerine eylemlerdir. Bu eylemler, sanatçının sanatsal kimliğini inşa ettiği yoldaki paylaşım noktaları, sanatçının özgür alanıdır. Sanatçı tasarım sürecindeki hazırlıkların performans olarak nitelendirilmesi için izleyici/dinleyiciye ihtiyaç duyar. Bilinçli bir dikkatle izlenen/dinlenen performans görsel, işitsel, uzamsal algı yoluyla nitelendirilir.

Bu araştırmada performansın tasarım sürecini kavramak için 1960'larda ortaya çıkan ve beden kullanımını önceleyen gösterileri tanımlayan "performans sanatı" kavramı üzerinden bir okuma yapılmıştır. Müziğin kullanıldığı performans sanatı örnekleri araştırılmış, günümüzde Türkiye'deki performans sanatçılarının çalışmaları mekan ve müzik kullanımı bağlamında incelenmiştir. Performans sanatı ve performans gerektiren sahne sanatlarının yanısıra araştırmanın mekan kullanımı bağlamında çerçevesini genişletmek için mekânsal sanatların tasarım süreçleri de incelenmiştir. Farklı disiplin sanatçılarının performans sanatından referans alarak, çalışmalarında müziği işe koştukları bir performatif sanat pratiği gerçekleştirmelerinin nasıl mümkün olacağı tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Performans, performans tasarımı, performans sanatı

Abstract

The word performance entered our language from French and is a word with layers of meaning. While it is used in the sense of implementing and presenting an action, it is also used as an expression of success to measure the way or efficiency of the work done. However, the first explanation that comes to our mind and that we encounter in dictionaries is the actions performed on the stage, such as concerts, theater, dance, etc., which are about "showing, pointing / making people listen". These actions are the sharing points on the path where the artist builds his artistic identity, the artist's free space. The artist needs an audience/listener to qualify the preparations in the design process as performance. Performance watched/listened to with conscious attention is characterized through visual, auditory and spatial perception.

In this research, in order to understand the design process of performance, a reading was made through the concept of "performance art", which emerged in the 1960s and defines shows that prioritize the use of the body. Examples of performance art in which music is used have been researched, and the works of performance artists in Turkey today have been examined in the context of space and use of music. In addition to performance art and performing arts that require performance, the design processes of spatial arts were also examined in order to expand the framework of the research in the context of space use. It was discussed how it would be possible for artists from different disciplines to realize a performative art practice in which they use music in their works, taking reference from performance art.

Keywords: *Performance, performance design, performance art*

GİRİŞ

Performans kelimesi Fransızca'dan dilimize geçmiş anlam bakımından zengin bir kelime olarak karşımıza çıkar. TDK sözlüğünde birincil anlamı "herhangi bir eseri oyunu işi gerçekleştirme" olarak verilmiştir. İkincil anlamı "yapılabilecek en iyi derece" açıklamasıyla sayısal sıralamaya dayalı başarıyı tanımlarken, üçüncü anlam olarak "bir işi ortaya koyarken gösterilen başarı, başarım" tanımı bizi karşılar (Türk Dil Kurumu, t.y.). Sanat alanında yapılan uygulamaların nitelendirilmesi ve yapılan uygulamanın muhteviyatı ile ilgili fikir verecek nitelikte bir anlam zenginliği sağlayan tanım da bu üçüncü tanımdır. Fransızca sözlükteki anlam önceliğine baktığımızda ise karşımıza ilk olarak "record" kelimesi ile eş anlamlı olan, sayısal ve kayıt edilmiş veriyi işaret eden bir tanım çıkar. İkinci anlam belirli bir alanda gerçekleştirilmiş dikkat çekici başarı, üçüncü anlam ise çağdaş sanatlar alanındaki "action" kelimesi ile eş anlamlı görülmektedir. Action kelimesi ise, kişinin bir şeyi başararak iradesini ortaya koyma olgusu ya da eylemi olarak ifade edilmektedir (Larousse, t.y.; Saraç, 1990: 40,1033). Sanatçı açısından baktığımızda kişinin iradesini ortaya koyarak kendini aşmaya çalışması ve harekete geçmesi sanatçı kimliğini oluşturma sürecinin de büyük bir kısmını ve sanatçının gelişme arzusunu işaret eder.

Bu çok katmanlı kelime sanatçılar için hem hazırladıkları oyun, konser, temsil, sergi için yaptıkları hazırlık aşamasını, hem de sahne üzerinde yapılan sanatsal etkinliklerde sergilenen performansın tasarlandığı şekilde gerçekleşmesini tanımlar. Sanatçının sanatsal kimliği ile ilişkilendirilebilecek çeşitli ifadeleri performansına katabilmesi sanatçının kişisel performans değerlendirmesini zenginleştirir. Bozkurt (1992: 49) insanın duyularına hitap ettiği için sanat yapıtını somut olarak nitelendirir ve duyusal algı yoluyla kavranabileceğini vurgular. Seyircinin duyusal algı yoluyla kavradığı ve tanımladığı başarı, beğenme, hissetme, anlamlandırma durumlarının ifadelendirilmesinde de performans kavramı başat roldedir. Sanatçılar bu tek bir tanımla sanatsal eylem süreçlerinin pek çok aşamasını nitelendirebilirler. Sanatsal eylemin sanatçının hayal gücünden doğması ile izleyici-dinleyici ile buluşması arasındaki aşamaları ise performans tasarımı olarak tanımlamak mümkündür.

Performans Tasarım Süreçleri

Zihinde canlandırılan, hayal edilen biçimin meydana getirilmesi için izlenen yolları ve işlemleri oluşturan çerçeve "tasarım" olarak tanımlanır (Türk Dil Kurumu, t.y.). Tasarım kelimesi hem planlamayı hem de nihayi sonucu ifade eder bu da tasarımın bir süreç işi olduğunu bize göstermektedir. Tasarım aynı zamanda bir çeşit bilgi edinme ögesidir (Arkhe Sanat, 2015).

Performans tasarımı sanat eserinin bir fikir olarak ortaya çıkışından itibaren sanatçının zihinsel ve fiziksel olarak yürüttüğü tüm tasarım geliştirme işlerini ifade eder. Sanatçının teknik becerilerinin ve hayal gücünün bir yansıması olarak ortaya çıkar. Takvim yönetimi, zamanı iyi kullanma, doğru tekniği belirleme, doğru malzeme kullanımı, konu seçimi, olay örgüsünü oluşturma, prova etme, seyirci ile ilişki kurabilme gibi çok sayıda ve sanat dallarına özgü başlıklar altında çeşitlendirebileceğimiz pek çok aşamadan meydana gelir.

Sanat dallarına ilişkin kabul gören geleneksel sınıflandırmalar (Bozkurt,1992: 21); sahne sanatları, fonetik sanatlar, görsel sanatlar ya da yazın sanatları, müzik ve mimari şeklinde ayrı ayrı olmasına karşın performans gerektiren ve sahnede ya da sahneye bağımlı olmaksızın gerçekleştirilebilecek tüm performanslar için "performans sanatları" tanımının daha kapsayıcı olacağı düşünülmüş ve bu araştırma için "plastik sanatlar" ve "performans sanatları" başlıkları benimsenmiştir. Sanat dallarının her biri için performans tasarım aşamalarını tanımlamak yerine, genel bir bakış sunmak için ise "öncesinde ve esnasında" tanımlarından yola çıkarak performans süreçleri incelenmiştir. Birçok görsel sanat eseri tek bir aşamada var olur, bu aşama maddi bir nesnenin yapıldığı ve bu nesnenin bitmiş halinin sanat eseri olarak görüldüğü bir

süreçtir. Performatif (müzik, tiyatro, enstalasyon vb.) sanatlar için ise durum farklıdır. Bu sanatlar iki aşamalı olarak görülebilir çünkü her zaman bir tür notasyon sistemi, metin ve talimatlar vardır ve bu talimatların icra edildiği anlar vardır (van de Vall, 2015).

"Plastik sanatlar, geneli itibariyle, şekil verilebilen somut malzemelerden renk, boyut veya derinlik ihtiva eden ürünlerin ortaya konulduğu sanat dallarının tümünü kapsayan bir terim olup "görsel sanatlar" olarak da ifade edilmektedir" (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, t.y.). Plastik sanatlar alanına baktığımızda öncesinde performans gerektiren işler yapıldığını görürüz. Sanat eseri tüm tasarım süreçlerini atölyede ve sergi alanının yerleştirilmesi esnasında tamamlamıştır. Plastik sanatlar bir hikaye seçimi, kurgu, sanatsal kimliğin yansıtılması, kullanılacak tekniğin seçilmesi, kullanılacak malzemelerin seçilmesi, atölye çalışması, sergi alanının yerleştirilmesi gibi tasarım ilişkilerinden oluşur. Bu tasarım aşamaları en nihayetinde sanatseverler, izleyiciler ile buluşacak sanatsal işler olarak sonuçlanır, bir malzeme ve tekniğe dayandırılarak fiziksel bir varoluşa kavuşur.

Performans sanatları olarak tanımlayabileceğimiz sanatler hem hazırlık aşamasında yani öncesinde, hem de seyirci ile buluştuğu anda yani esnasında performans gerektiren sanatları işaret eder. Sahne üstünde sergilenen ya da sahneden bağımsız olacak şekilde çeşitli mekanları kullanarak gerçekleştirilen performanslar çok daha geniş bir sanat dalı yelpazesini içinde barındırabilir. Müzik, tiyatro, opera ve bale, dans, performans sanatı, dijital sanatlar alanlarının hepsi öncesinde ve esnasında performans gerektirir. Bir konser performansını ele aldığımızda örneğin eser seçimi, eseri doğru şekilde icra edebilmek için bilinmesi gereken teknik yeterlikler, icrada yaratılması elzem olan üslup farklarının tespit edilmesi ve uygulanması, eserin hikayeleştirilmesi ve konser performansının bir bütün olarak planlanabilmesi bir konser performansının öncesinde düşünülmesi gereken tasarım aşamalarıdır. Bu aşamalar hem teorik çalışmayı hem de pratik etmeyi yani provalarla sanatçının icra becerisini geliştirmesini ve hedeflediği sanatsal icraya ulaşmasını kolaylaştırır. Sanatçı açısından baktığımızda son derece karmaşık bir eylemler bütünüdür. Hem bedensel güç, hem zihinsel bir çalışma ve dinginlik, hem psikolojik bir başa çıkma gerektirir. Öncesinde yapılan tüm çalışmalar performans anına hizmet eder ve performansın doygunluğunu belirleyici bir unsur olarak karşımıza çıkar. Nihayetinde seyirci ile buluştuğu anda tüm hazırlık aşamaları son kez performansa dönüşür ve bu performans sanatçı-seyirci-performans üçlüsünün arasında görünmez bir iletişim kanalı halini almıştır.

Geleneksel çalışmalarda her sanat dalı kendi sanat prensibinden yola çıkan ve bu prensipler ışığında değerlendirilen eserler üretmektedir. Daha yenilikçi, disiplinlerarası sanatsal yaklaşımlar benimseyen projelerde ise birkaç sanat dalı birlikte ortak sorumluluklar üstlenmektedir.

Performans Sanatı

1960'larda temsilci tiyatro geleneklerine bir tepki olarak ortaya çıkan performans sanatı insan bedeninin kullanımını önceleyen ve çoğunlukla şaşırtıcı içeriklere sahip, süprizlere gebe bir sanat biçimidir. Bu gösteriler yapısı gereği belirli bir programı olan ve bileti satılabilecek işler olmamaları sebebiyle alternatif mekanlarda gerçekleştirile gelmiştir. Tek seferlik işler olmaları performans sanatının belgelenme ihtiyacını ortaya çıkarmış ve fotoğraf ve videolar ile daha geniş kitlelere ulaşmaları mümkün olmuştur (Yalçınkaya ve Fırıncıoğlu, 2020: 18-20).

Canlı olarak icra edilen ve izleyiciyi de aktif bir konumda tutarak eserin bir parçası haline getiren performans sanatı yapısı gereği görülmeye ihtiyaç duyar. Günümüzde en çok tanınan temsilcilerinden biri olan Marina Abramovich performans sanatını "sanatçının kendi fikriyle seyircinin önünde, kendi zihinsel ve fiziksel inşasına adım attığı andır. Bu bir tiyatro değildir çünkü tiyatroda tekrar vardır" diye tanımlamaktadır (KhanAcademyTurkce, 2015).

Performans sanatında beden hem nesne hem özne olarak kullanılmıştır. Kimi sanatçılar bedeni üzerinde değişiklikler yapılabilen bir araç olarak görmüşken, kimi sanatçılar ise bedeni kullanarak performans anına, varoluşa odaklanmaktadır.

Türkiye performans sanatı tarihinde 1960-2000 yılları arasına bir bakış attığımızda müzikli resim gösterileri, dia gösterileri ve ışık oyunlarıyla gerçekleşen fluxus performansları, bedeni işe koşan video performanslar, seramik eserleri ile gerçekleştirilmiş performanslar, heykel ve fotoğraf sanatının kullanıldığı performansların yanısıra resim, deneysel müzik, ışık ve dans gibi sanatsal öğelerin bir arada kullanıldığı ve sanatlararası sınırın belirsiz olduğu çok sayıda performansın gerçekleştirildiğini görürüz (Darıcıoğlu, 2020).

Performans sanatı sadece sunuş biçimi ile değil aynı zamanda farklı unsurları, farklı sanat dallarıyla ilişkileri kullanma biçimi sebebiyle de sanatsal performans eylemleri açısından önemlidir. Seyirci ile kurduğu ilişki seyirciyi eserin öznesi haline getirebiliyor olması ve aynı zamanda Heraklitos'un "aynı nehirde iki kez yıkanılmaz" sözünü hatırlatacak eşsiz doğası performans sanatını hem sanatçısı için hem de izleyicisi için dönüşüme ihtiyaç duyan bir yapıya getirir. Kendini tekrar etmek istemeyen sanatçı her yeni projede farklı perspektiflerle performansını geliştirmenin yollarını arar çünkü "performans kaçınılmaz olarak hatırlatılmak yerine yeniden üretilmek ister" (Paftalı, 2019: 1). Kuşkusuz ki tüm sanatçıların sanat yaşamları boyunca benimsedikleri fikir de bu değişimi yakalamak, yeniden ve yeniden üretmek ve her defasında daha iyiye ulaşmaktır.

Jackson Pollock (Damlatma, sıçratma, devinim)

Amerikalı ressam geleneksel şekilde resim yapmak yerine farklı malzemeleri kullanarak ve boyaları damlatma, dökme, sıçratma gibi tekniklerle yerde yatay şekilde duran kanvas üzerine uygulama yapmıştır. Resimlerini yaparken beden hareketleri ve devinimi kullanması zamanla resim yapma sürecini canlı bir performansa dönüştürmüştür. Çalışmaları için "aksiyon resmi" tanımlaması yapılan sanatçı fiziksel ve duygusal olarak resmin içine girerek ve neredeyse dans eder gibi çalışmıştır. 1950'lerde bir fotoğraf sanatçısının performansı kayıt altına alıp belgelemesi ve kitlelerle paylaşmasıyla pek çok sanatçı bu radikal yöntemden etkilenmiş ve bundan ilham almıştır. Pollock, Performans sanatı, Fluxus ve Happening gibi çağdaş akımların temelini hazırlamıştır (O'Connor, 2024). Pollock'un "aksiyon resmi" olarak tanımlanan eserleri resim ve performans sanatını birleştirmesi açısından önemlidir.

Şekil 1. Jackson Pollock aksiyon resmi performansı



Yves Klein (Body prints)

Klein Monokrom-tek renkli yaptığı soyut resimleriyle tanınan bir ressam. Klein Antropometri adını verdiği çalışmalarında kadın bedenini "canlı fırçalar" olarak kullanmıştır. Çalışmaları "body prints" ismiyle de anılmaktadır. Bu çalışmalardaki vücut izlenimleri

sanatçının Japonya'da bulunduğu yıllarda aldığı dövüş sanatları eğitimi sırasında dojo matlarında vücutların bıraktığı izlerin bir uyarlaması niteliği taşır. Sanat eserinden uzaklaşmak isteyen Klein'in geleneksel sanat ile kendisi arasında bir başkasının bedenini kullanmayı seçmesi kavramsal sanatın da temelini oluşturmuştur. Zaman içinde Antropometri, Klein gözetimindeki bir performansa dönüşmüştür. Klein'in 1960 yılında gerçekleştirdiği ilk performansta sanatçıya yaylı çalgılar çalan müzisyenlerin eşlik ettiği görülmektedir. Klein'in işareti ile müzisyenler bir akor çalar ve performans tamamlanıp modeller sahneyi terk edene kadar aynı sesi çalmaya devam ederler. Performans Klein'in uzun süre eserinin önünde durduğu bir sessizlik ile tamamlanır (Bagtazo, 2018). Klein'in belgelenen bu çalışmaları performans sanatı olarak nitelendirilmiştir. Resim, ses-müzik ve performansı birleştirdiği izleyiciye açık bir deneyim yaratmıştır.

Şekil 2. Yves Klein "Body Prints" performansı sonucu ortaya çıkan tablo



John Cage (4.33, Organ 2 as slow as possible)

"4.33" John Cage'in 4 dakika 33 saniyelik bestesinin ismidir. Bu 3 bölümden oluşan beste tek bir nota bile çalmadan icra edilmektedir. Dinleyenlere mutlak bir sessizlik sunmak yerine, etrafta olan sesleri duymalarına imkan tanıyarak, besteyi çevreden duyulan sesler ile oluşturmayı amaçlamıştır (Gülfırat, 2023:120). Berlin Filarmoni Orkestrası da 4.33 bestesini 2020 yılında icra etmiştir. Bu eserin performans ile ilişkisi ise sanatçıların aslında tek bir nota çalmadan dinleyiciyi etraftaki rastlantısal sesleri dinlemeye yönlendirecek şekilde kurgulanmış olmasıdır. Sanatçı müzik yapmaz fakat 4.33 eserinin performansına hizmet ederek yapısal formu inşa eder.

John Cage'in performans sanatları ile ilişkilendirebileceğimiz ikinci eseri olan "Organ 2/As Slow As Possible" uzun yıllar sürecek bir performans olarak tasarlanmış, 639 yıl boyunca çalınması planlanan bir bestedir. Eserin ilk notası Almanya'nın Halberstadt kentindeki 'Aziz Burchardi Kilisesi'ne yerleştirilen özel bir orgla 2001 yılında çalınmıştır. Belirlenen tarihlerde kilise orgundaki borularda değişiklik yapılarak çalınan notanın değiştirilmesi ve notanın

değiştiği günlerin duyurularak izleyiciye açık bir performans haline getirilmesi sağlanmış ve performans Youtube üzerinden canlı olarak da yayınlanmıştır. 2006 yılında yapılan akor değişikliği için The New York Times "Performans, Cage'in performansın sınırlarını ve müziğin zaman ve mekanda nasıl var olduğunu keşfetme çabalarıyla uyumlu" tanımını kullanmıştır (Wakin, 2006). Bestenin icra edilme projesi değişen bir araştırmacı ekibi tarafından yönetilmektedir. Bestenin doğasındaki geleceğe dair belirsizlik fikri icra edilme sürecinin de bir parçasını oluşturmaktadır. Her ton değişimi bir olaya dönüşmekte ve yüzlerce kişi sanki değişim başlı başına bir performansmış gibi değişen sesi duymak için kiliseye gelmektedir. Halberstadt'daki performans ses ve sessizliğin fiziksel fenomeniyle ilgilidir. Sesi zaman ve uzamla ilişkilendirme performansın temelini oluşturmaktadır (Spronck, 2017).

Şekil 3. Organ 2/ As Slow As Possible eseri için yapılan akor değişim performansı



Ekin Bernay (Atlas)

Ekin Bernay Türk performans sanatçısı, dans ve hareket psikoterapistidir. Türkiye'de ve çeşitli ülkelerde performans çalışmalarını sürdürmekte olan sanatçı uluslararası performans sanatı platformu PerformİstanbuI tarafından temsil edilmektedir. Çalışmalarında izleyiciyi yönlendirmek için metin, ses ve kareografiyi kullanmaktadır. Ekin Bernay'ın ATLAS isimli performansı sanatçının omurgasına odaklandığı bir gerçeklik duygusu arayışından meydana gelmektedir. Sanatçı bu performansı üzerine çalışırken ülkemizde Aydın ili sınırlarındaki bir antik kentte bulunan bir yazıttaki Seikilos Epitaph isimli şarkının sözlerinden ilham almıştır (PerformİstanbuI, 2021). Şarkı aynı zamanda hem sözleri hem müzik yazısı olan bilinen en eski müzik kompozisyonudur. Seikilos mezar taşı yazısı, MS 1. ve 2. yüzyıllar arasına tarihlenen, müzik notaları da dahil olmak üzere, günümüze ulaşan en eski eksiksiz müzik bestesi olarak bilinmektedir. Melodisi ve sözleri antik Yunan müzik notalarıyla kaydedilen şarkı, 1883 yılında Türkiye'deki antik Helenistik Tralles kasabasından bir sütuna kazınmış olarak bulunmuştur (Kültür Envanteri, 2024).

Atlas performansının müziği Seikilos Epitaph'ın orijinal notasına sadık kalınarak Anna Lann tarafından bestelenmiştir ve performans bu müzik eşliğinde gerçekleştirilmiştir. Seikilos

Epitaph sözleriyle Atlas performansının temellendirildiği unsurlardan biriyken aynı zamanda melodisiyle de performansın bir parçası olarak izleyici ile buluşmaktadır.

Şekil 4. Ekin Bernay'ın Atlas performansı

Seikilos Epitaph *Yaşadığın sürece parla* *Tasayı at bir kenara* *Yaşam ancak kısa süreliğine var* *Ve bu sürenin de bir sonu var*	

Arda Cabaoğlu (Mizofoni)

Türk trompet sanatçısı ve eğitimci olan Arda Cabaoğlu 2020 yılında Marina Abramovich Enstitüsü ve Sakıp Sabancı Müzesi'nin ortak düzenlediği AKIŞ/FLUX Sergisi içinde bir performans gerçekleştirmiştir. Bu performans için sanatçı Mizofoni karvramından yola çıkmış, hem doğaçlama müziği hem de rahatsız edici sesleri kullanarak günde 8 saat ve 28 gün boyunca performansını sürdürmüştür (Sakıp Sabancı Müzesi, 2020).

Sanatçı "Zorla Mizofoni: Patlama, Üfleme, Nabız" performansıyla doğaçlamaya ve çok disiplinli sanata vurgu yapmaktadır. Cabaoğlu'nun araştırmalarına göre bu çalışması dünyadaki en uzun süreli müzik performans sanatı projelerinden biridir (Cabaoğlu, 2020).

İş Sanat Edebiyat-Şiir Dinletileri

İş Sanat'ın gelenekselleşen dinleti serilerinde Türk edebiyatından şiir ve hikayeler seyirci ile buluşturulmaktadır. 23 sezondur devam eden bu edebiyat dinletilerinde sahnede şiirleri tiyatro sanatçıları seslendirmektedir (İş Sanat, 2020). Kimi performanslarda sahnede küçük bir orkestra, kimi performanslarda ise bir ses sanatçısı ve ona eşlik eden enstrümanlar sahnede bulunur. Bu şekilde müzik, performansın eşlikçisi değil performans kurgusunun bir parçası olarak zengin bir deneyim sunmaktadır. Bazı performanslarda ise edebiyat, oyunculuk ve müziğe ek olarak, performans sırasında yapılan ilüstrasyonların kullanıldığını ve dijital bazı gereçlerle ekrana yansıtılan ilüstrasyon performansının sanki dekorun bir parçası gibi kullanıldığı görülmektedir.

Refik Anadol

Medya sanatçısı ve yönetmen olan Refik Anadol çeşitli yazılımlar ile 3 boyutlu görseller ve ses tasarımları yapan bir sanatçıdır. Sanatçı var olduğunu bildiğimiz fakat limitli görsel ve bilişsel algımız ile algılayamadığımız şeyleri görünür yapmak, görünmeyeni görünür kılmak, soyutu somutlaştırmak üzerine çalışmalarını sürdürmektedir. Çalışmalarında kamusal alanları ve mimariyi bir kanvas gibi kullanarak bulunduğu mekanı sanat eserinin kendisi haline getirir ve deneyimleme fırsatı sunar.

Anadol'un Los Angeles Filarmoni Orkestrası ile gerçekleştirdiği performans orkestranın 2014-2015 konser sezonunun açılış konseri olarak izleyici ile buluşmuştur. Üç gün boyunca toplamda 9000 kişinin izlediği performansda LA Filarmoni Orkestrası sahnesinin 3 boyutlu modelleri alınmış, şefin eş zamanlı vücut hareketleri ve el hareketleri görsel veriye çevrilmiştir. Bu sayede şefin 25 dakikalık bir müzikle orkestrayı ve mekanı aynı anda yönetmesi mümkün olmuştur. Bu performansta sahne üzerindeki 110 kişilik orkestradan 8 ayrı kanaldan alınan sesler de eş zamanlı olarak işlenerek görsellere dönüştürülmüş ve konser salonunun 180 derecelik bir alanında yansıtılarak izleyici ile buluşmuştur (Eroğlu, 2014; Andante, 2015).

Şekil 5. Los Angeles Filarmoni Orkestrası performansı



İrina Kruchinina, Dennis Parker

Performans sanatçısı İrina Kruchinina ve viyolonsel sanatçısı Denis Parker'ın deneysel performansı Echoes (Ekolar) sonsuz tekrarlara dayanan bir zamansal görsel deneyimdir. Bu çalışmada Denis Parker Gaspar Cassado'nun Viyolonsel Suiti'nin ilk bölümünü icra ederken, Kruchinina müziğin akışı ile uyumlu dans etmektedir. Sahnedeki her iki sanatçının da görüntüleri aynalar salonu etkisi yaratacak şekilde üst üste binen dalgalar halinde sahne arkasındaki perdeye yansıtılır, bu sayede zamansal deneyim yavaşlatılırken izleyicinin algısında dalgalar meydana getirilmektedir (Jamerson, 2024). Ekolar performansı, müzik, dans, dijital sanatlar ve grafik öğelerini bir arada kullanan bir çalışmadır.

Şekil 6. Echoes performansı



SONUÇ

Sanatın gelişmekte ve dönüşmekte olan yapısı dikkate alındığında yenilikçi ve işbirlikli çalışmaların daha zengin bir sanatsal anlayış yaratmayı mümkün kılacağına ortadadır. Güney ve Töre (2022: 113) performans sanatının dönüşümü üzerine olan çalışmalarında, dijital teknolojilerin yaşamın her alanını etkilemesinin sanatçılar için de yeni açılımlar sağladığından bahsetmektedir. Yeni teknolojilerin sunduğu imkanların daha gelecekçi yaklaşımlarla sanat yapmayı mümkün kıldığını aktarırlar. Kuşkusuz ki bu yaklaşım yaşamın pek çok alanını ilgilendirmektedir. Zaman değişmekte ve dönüşmektedir. Bu değişimin bir sonucu olarak sanatçılar yeniliklere uyum sağlamak, yenilikleri sanatlarının bir parçası olarak kullanmak, sanatsal çerçevelerini geliştirmek, daha büyük kitlelere ulaşmak zorundadırlar. Yoksa sanat sadece geleneksel yöntemlerle işlendiğinde buluştuğu kitlenin giderek daha da küçülmesi tehlikesi ile karşılaşabilir. Tasarım süreçleri boyunca harcanan tüm emek daha geniş kitlelerle buluşmayı, takdir edilmeyi, anlaşılmayı hak etmektedir.

Örneklenen çalışmalarda da görülmektedir ki farklı sanat dallarının bir arada olduğu çalışmalar giderek çoğalmaktadır. Bu çalışmalar gerek farklı bir sanat dalından ilham alarak performans fikrinin temeline o sanat pratiğini koymak, gerekse farklı bir sanat pratiği ile işbirlikçi ve paylaşımlı bir performans kurgusu hazırlamak şeklinde gerçekleştirilebilmektedir.

Seyirciyi içine alacak, merak uyandıracak sanatlararası ilişkiler kuran projelerim hayata geçirilmesi sanatın günümüz koşullarında farklı kitlelere ulaşmasını, kitleleri yakalayıp tutmasını sağlayabilir. Disiplinlerarası ilişki kuran performanslar yeni araştırma konularını doğurabilir ve akademik sanatsal araştırmaların havuzunu çeşitlendirebilir. Sanatsal işbirlikleri ve projelerle sanatı dönüştürmek mümkün olabilir.

KAYNAKÇA

Andante. (2015, Mart 5). “Refik Anadol ile söyleşi” *Los Angeles Walt Disney Konser Salonu’nu ışıkla giydiren Türk sanatçı.* Andante Klasik Müzik Dergisi. https://www.andante.com.tr/tr/5580/los-angeles-walt-disney-konser-salonu-nu-isikla-giydiren-turk-sanatci

Arkhe Sanat. (2015, Mart 30). Tasarım Nedir? *Arkhe Sanat.* https://www.arkhesanat.com/tasarim-nedir/

Bagtazo, C. (2018, Eylül 28). Performance Study: Yves Klein’s Broken Boundaries With Anthropometry. *Bagtazo.* https://www.bagtazocollection.com/blog/2018/9/28/yves-klein

Bozkurt, N. (1992). *Sanat ve Estetik Kuramları.* İstanbul: Ara Yayıncılık.

Cabaoğlu, A. (2020, Mayıs 11). *Forced Misophonia: Blast, Blow, Pulse.* Inernational Trumpet Guild. https://trumpetguild.org/content/itg-news/1845-forced-misophonia-blast-blow-pulse

Darıcıoğlu, L, S. (2020). Türkiye Performans Sanatı Tarihi: Sahi mi?. *Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi,* Sayı 174 (Ocak-Şubat), 68-77.

Eroğlu, M. N. (2014, Kasım 13). *Los Angeles’ta orkestra sezon açılışına Türk sanatçı damgası.* Anadolu Ajansı. https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/los-angelesta-orkestra-sezon-acilisina-turk-sanatci-damgasi/101686

Gülfırat, D. (2023). Cage Örneği Üzerinden Müzikte “Sessizlik” Olgusu ve Yaratma Cesareti. *Eurasian Journal of Music and Dance(22),* 111-125. https://doi.org/10.31722/ejmd.1248385

Güney, E., Töre, T. Ş. (2022). Performans Sanatı: Kültür Etkileşimli Dinamik Bir Fraksiyon. *AÇÜ Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi 8*(2), 100-115.

İş Sanat. (2020, Kasım 9). *Sait Faik Hikaye Dinletisi* [Video, Video açıklama metni]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=EmmYwhv1FIU&list=PLAIhMHxsOVxkZoTGjSFbtfynko5xbOV7x&index=23&t=357s

Jamerson, J. (2024, Nisan 18). *XR Cello & Dance*. LSU Digital Media Art's and Engineering. https://dmae.lsu.edu/news/2024/2024-04-18-LSU-XR-Cello-Dance/

KhanAcademyTurkce. (2015, Şubat 12). *Marina Abramović: Performans Sanatı Nedir?* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=-b2p8r8OFHE

Kültür Envanteri. (2024, Mart 21). Seikilos Yazıtı. *Kültür Envanteri.* https://kulturenvanteri.com/en/yer/seikilos-yaziti/

Larousse. (t.y.). Performance. İçinde *Larousse Dictionnaires Francais.* Erişim Tarihi: 20.03.2024. https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/performance/59512

O'Connor, F. V. (2024, Haziran 27). *Jackson Pollock American artist.* Encyclopaedia Britannica. https://www.britannica.com/biography/Jackson-Pollock

Paftalı, H. (2019). *Türkiye'de Performans Sanatının Müzelerdeki Temsili*. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Sakıp Sabancı Müzesi. (2020, Nisan 15). *Arda Cabaoğlu. Zorla Mizofoni: Patlama, Üfleme, Nabız* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=ymOt76xYZ8Y

Saraç, T. (1990). *Büyük Fransızca-Türkçe Sözlük.* İstanbul: Adam Yayınları (3.Basım).

Spronck, V. (2017). Testing The Parameters of Music The Halberstadt Performance of John Cage's Organ^2/ASLSP as Experimental System. *Junctions: Graduate Journal of the Humanities, 2*(1), 37-52.

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. (t.y.). Erişim Tarihi: 25.07.2024. https://www.ktb.gov.tr/TR-134113/sanat.html

Türk Dil Kurumu. (t.y.). Performans. İçinde *Güncel Türkçe sözlük.* Erişim Tarihi: 20.03.2024. https://sozluk.gov.tr/

Türk Dil Kurumu. (t.y.). Tasarım. İçinde *Güncel Türkçe sözlük.* Erişim Tarihi: 12.07.2024. https://sozluk.gov.tr/

Van de Vall, R. (2015). The Devil and the Details. The Ontology of Contemporary Art in Conservation Theory and Practice. *British journal of aesthetics 55*(3): 285-302.

Wakin, D, J. (2006, Mayıs 6). *John Cage's Long Music Composition in Germany Changes a Note.* The New York Times. https://www.nytimes.com/2006/05/06/arts/music/06chor.html

Yalçınkaya, F., Fırıncıoğu, S. (2020). Semih Fırıncıoğlu ile Söyleşi-Performans, Hareket ve Gösteri Sanatları Üzerine. *Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi,* Sayı 174 (Ocak-Şubat), 18-23.

TRT Ankara Radyosu ve Kurumsal İstihdam Kapsamında Kadın Enstrüman İcracıları

TRT Ankara Radio and Women Instrumentalists in Institutional Employment

Elif Özen

İstanbul Teknik Üniversitesi

ozeneli@itu.edu.tr

Özet

Sanat üretiminde belli bir amaç üstlenen kurumların çalışanları, hakim ideolojiler ve ortak amaçlar doğrultusunda faraklı zamanlarda değişim gösterebilmektedir. TRT radyosuun müzik yayınlaraında Türk müziğinin yasaklanmasını ardından kadın enstrüman icracılarının sayısının artmasında kurum içi kültürel eğilimin etkisi ve topluma yansıtılmasındaki süreçler bu çalışmada Ankara Radyosunun ilk kadın saz sanatçıları olan isimler üzerinden incelenecektir. 1942 Yılında TRT Ankara Radyosu'nun açtığı sınavda radyoya ilk kadın saz icracıları olarak Fahire Fersan, Nihal Erkutun, Vecihe Deryal ve Vedia Tunççekiç alınmıştır. Devletin halka hem haber hem de sanat olarak ulaşma kanalı olan TRT Radyo kurumunda artan kadın saz sanatçısı istihdamı, kentlerin ve toplumun modernleşmesinin bir sonucu olarak yorumlanabilir mi? Başka bir ifadeyle soracak olursak devletin ideolojisinin sanat alanındaki yansımalarını TRT Radyosu yayıncılığı ve sanat üretimi yapan kişiler üzerinden yorumlamamız mümkün mü? Bu sorular ekseninde TRT Radyo kurumunun Ankara ve İstanbul kentlerinde 1940-1950 arasındaki on yıllık süreçte açtığı sınavlar ve bu sınavlarda istihdam edilen saz ve ses sanatçılarının dökümanı arşiv belgeleri üzerinden incelenerek istatistik verileri çıkarılacaktır. Kuruluşundan itibaren TRT kurumsal yapısındaki değişimler ve yayıncılıkta alınan kararlar, dönemin kent yapısındaki modernleşme olguları sonuçları kapsamında değerlendirilecektir. Bu araştırmalar kapsamında, devlet organı olan TRT radyo kurumunda kadın sanatçıların sayısındaki değişim ve kurumsal olarak kadınların sanat alanında istihdamının desteklenmesinin, TRT kurumunun 1940-1950 yılları arasında kadın ve erkek saz icracılarının işe alınma süreci istatistiği baz alınarak tartışılması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Radyo tarihi, modernleşme, radyo yayıncılığı, kadın müzisyen istihdamı

Abstract

The employees of institutions that undertake a certain purpose in art productions can vary at different times according to prevailing ideologies and common goals. This study will examine the impact of internal cultural trends within the institution and the processes of reflecting it to society on the increase in the number of female instrument performers following the ban on Turkish music in the music broadcasts of TRT Radio. It will also focus on female instrumentalists of Ankara Radio. In 1942, Fahire Fersan, Nihal Erkutun, Vecihe Deryal, and Vedia Tunççekiç were accepted as the first female instrument performers at TRT Ankara Radio in the exam opened by TRT Ankara Radio. Can the increasing employment of female instrument performers in the TRT Radio institution, which is the state's channel of reaching the public both in terms of news and art, be interpreted as a result of the modernization of cities and society? In other words, is it possible to interpret the reflections of the state's ideology in the field of art through TRT Radio broadcasting and individuals engaged in art production? Based on these questions, statistics will be derived by examining the archive documents of the exams opened by TRT Radio institution in Ankara and Istanbul cities during the ten-year period between 1940-1950, and the instrumental and vocal artists employed in these exams will be analyzed. Changes in the institutional structure of TRT since its establishment and decisions taken in broadcasting will be evaluated in the context of the modernization phenomena in urban

structure of the period. Within the scope of these studies, it is aimed to discuss the change in the number of female artists and the support for the employment of women in the field of art institutionally, based on the statistics of the hiring process of female and male instrumentalists in TRT institution between 1940-1950.

Keywords: *Radio broadcasting, Radio history, Female Instrumetalists, Modernization, Female musician employment*

GİRİŞ

Bu çalışmada Türkiye'deki radyoculuk tarihinde kadın müzisyenlerin, saz icracıları istihdamının modernleşme süreci içinde nasıl şekillendiği araştırılmaktadır. Bu amaç ekseninde oluşturulan temel soru; radyoda kadın müzisyen sayısındaki artışın Türkiye'de modernleşme sürecinde nasıl değerlendirebileceği üzerine olacaktır. Bu soruya cevap verilecek kapsam da Türkiye'nin modernleşme sürecine sosyolojik bir yaklaşım getiren Mardin'in merkez-çevre analizi ekseninde modernleşme ve sanat-devlet ilişkisine genel bakış yaklaşımları tarafından çevrelenmiştir. Ana Başlıklar ortalı bir şekilde tüm harfler büyük ve bold yazılmalıdır.

Erken Cumhuriyet döneminde (1923-1940), radyodaki kadın müzisyenlerin sayısındaki artışı devletin modernleşme adımları çerçevesinde nasıl değerlendirilebileceği, istihdam sayılarındaki artış verileriyle değerlendirilecektir. Bilindiği üzere, Erken Cumhuriyet dönemi (1923-1940) Türkiye'nin toplumsal ve kültürel dönüşümünün hızlandığı, modernleşme çabalarının yoğunlaştığı bir dönemdir. Bu dönemde, radyo yayını ve kadın müzisyenlerin görünürlüğündeki artış, devletin modernleşme politikalarının önemli bir parçası olarak değerlendirilebilir. Bu çalışmada da bu konunun değerlendirilmesi ülkenin radyo kurumunun kadın müzisyen istihdamının artması üzerinden bir ilişki kurularak değerlendirilecektir.

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte, Türkiye Cumhuriyeti, modernleşme hedefleri doğrultusunda köklü reformlar yapmaya başladı. Bu reformlar, toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden tanımlanmasını ve kadınların kamusal alanda daha görünür hale gelmesini de içeriyordu. Kadınlara seçme ve seçilme hakkı verilmesi, eğitim olanaklarının genişletilmesi ve kadınların işgücüne katılımının teşvik edilmesi gibi adımlar, bu dönemin belirgin özelliklerindendi. Peki modernleşme sürecinde kadını toplumda daha görünür bir kimliğe bürünmesini radyo müzisyenliğindeki istihdamlar üzerinden nasıl değerlendirebiliriz? Cumhuriyetin yayın kurumu olarak radyolarda da buna paralel bir fikrin yansımasını, kadın sazendelerin artışı üzerinden değerlendirmemiz mümkümü? Kadın sesinin ve isminin radyoda duyulur olması toplumsal olarak neyi simgelemektedir? Türkiye'de erken Cumhuriyet döneminde radyonun profesyonel olarak müzisyen istihdam etmeye başlamasıyla gelişen süreçte kadın müzisyenlerin sayısındaki artış, tarihsel süreçteki veriler ve sosyolojik analizler ekseninde değerlendirilecektir.

Radyo Tarihi

Radyo, yeni kurulan Cumhuriyet rejiminin modernleşme çabalarının bir aracı olarak kullanılmıştır. 1927 yılında Türkiye'de ilk radyo yayınının başlaması, kültürel değişim ve toplumsal dönüşüm açısından önemli bir adım olarak değerlendirilebilir. Radyo, hem eğitici hem de eğlendirici bir araç olarak halkı modern dünya ile buluşturma, Batı kültürünü tanıtma ve yeni Cumhuriyet'in ideallerini yayma misyonunu üstlenmiştir. Nart'ın tezinde belirttiği üzere Türkiye'de radyo yayıncılığı, "modernleşme, batılılaşma, çağdaşlaşma" ve sonrasında "kalkınma" gibi kavramlarla ilişkilendirilen ekonomik, toplumsal ve kültürel politikaların temel araçlarından biri olarak değerlendirilmiştir. Radyolar, hem yurt içi hem de yurt dışında propaganda görevleri üstlenmiş, cumhuriyet değerlerini halka benimsetmeyi amaçlamış ve bireylerin geleneksel bağlılıklarını ulusal kimlikle değiştirmelerine katkıda bulunmuştur. Ayrıca, ulus olma bilincinin yayılması ve pekiştirilmesinde önemli bir rol oynamışlardır. Bu

süreçte radyo, toplumsal dönüşüm ve ulusal kimlik oluşturma çabalarında önemli işlevler üstlenmiştir (Nart, 2009: 19).

Meltem Ahıska, Radyonunnn Sihirli Kapısı kitabında radyoyu şöyle tanımlar; ¨radyo, bir yanıyla nostaljik bir geçmiş anısının simgesi, bir yanıyla da, milletlerin kuruluşundaki rolüyle, etkili bir propaganda silahı ve tüketim ekonomisinin yaygınlaşmasında bir araçtır¨ (Ahıska, 2019: 16). Bu alıntıdan hareketle radyonun işlevini Ahıska aslında üç temel alanda ifade etmektedir. Bunlardan ilkinde nostaljik bir geçmiş simgesi olarak, bir dönemin kültürel mirasını ve toplumsal belleğini taşır. Hem toplumun bireysel anılarının, hem de tarihsel sürecin izlerini radyo aracılığıyla sürmek mümkündür. İkinci olarak, milletlerin savaş dönemlerinde ya da kuruluş dönemlerinde radyonun topluma devletin söylemlerini iletebilme gücünü vurgulamıştır. Son olarak da tüketim ürünlerini topluma pazarlamanın bir aracı olarak farklı işlevlerini sıralamıştır. Radyo, cumhuriyetin kuruluşundan sonra yoğunlaşan ulus yaratma sürecinin bir parçası olarak görülür. Ahıska'nın belirttiği üzere, 1927'de radyonun kuruluşundan 1940'ların sonuna kadar olan dönem, radyonun "milletin sesi" olarak algılandığı en belirgin yıllardır. Birçok aydın, millî kültürü tanımlama çabalarının dorukta olduğu bu dönemde, **"milli"** görevleri yerine getirmek üzere radyoda çalışır. Türkiye Cumhuriyeti örneğinde radyonun kullanım fonksiyonu ve işlevini Ahıska, ¨bir millet yaratma işini üstlenen seçkinler tarafından, başta şüphe edilen millet varlığı, radyo aracılığıyla hayal edilebilmiştir (Ahıska, 2019: 19)¨ cümlesinde belirtmiştir.

Bu alıntı ve açıklamalardan da alaşılacağı gibi radyo teknolojisinin fonksiyonu sosyolojik olarak da önemli bir anlam ifade etmektedir. Kültürel bir üretimin topluma yayılmasında o dönem çok önemli bir görevi üstlenmiştir. Bu da aslında devletin kabul ettiği, onayladığı ve ürettiği tarzda sesin topluma yayılmasının radyo aracılığıyla yapıldığını göstermektedir.

Radyo teknolojisinin ve yayınlarının dünya tarihie baktığımızda, 1910'lu yıllardan itibaren hem Amerika'da hem de Avrupa'da telsiz radyo istasyonlarının kurulmaya başlandığını görüyoruz. 1917 yılında Bredow ve Weissner, cephedeki askerler için müzik yayını yapan bir deneme istasyonu oluşturmuşlardır. İlk sürekli radyo vericisi ise 1920 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde kurulmuştur (Akgün, 1988: 5). Türkiye'de ise 1925 yılında İstanbul ve Ankara'da iki telsiz istasyonunun yapımına başlanmıştır. Bu istasyonları işletmek amacıyla, öncelikle Türk Telsiz Telefon Anonim Şirketi kurulmuş ve 1926'dan itibaren bu istasyonların işletme hakkını on yıl süreyle üstlenmiştir (Akgün, 1988: 6). Türkiye'de radyo yayınlarının sürekli hale gelmesi ise 1927 yılına rastlar. Radyonun devlet kontrolüne geçişi, istasyonların işletiminin 1937'de PTT'ye devredilmesiyle gerçekleşmiştir. Günümüzdeki TRT ismi ise 1960'larda (1964) kullanılmaya başlanmıştır (Akgün, 1988: 6).

Bu çalışmanın odağı, Cumhuriyete geçişin hemen sonrasındaki ve radyonun devlet yönetimine geçtiği süreç olduğundan, 1950'lere kadar sınırlandırılmıştır. Henüz bu dönemde de radyo TRT ismini almamıştır.

Türkiye'deki ilk radyo heyeti, Riyaset-i Cumhur Heyeti olarak 1826 yılında, II. Mahmud döneminde kurulmuştur. 1924 yılında, Atatürk'ün isteği üzerine İstanbul'dan Ankara'ya taşınmıştır. 1932'de Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası adını alan bu heyet, 1957'de Riyaset-i Cumhur Senfoni Orkestrası olarak anılmaya başlanmıştır. Bu orkestranın Geleneksel Türk Müziği bölümü, 1925 yılında on üç kişiyle kurulan Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyeti'dir. Günümüzde, bu orkestra Kültür ve Turizm Bakanlığına bağlı olarak faaliyet göstermektedir. Heyetin şefliğini yapan Hanende Hafız Yaşar Okur'un aktaradığıyla oluştur Şekil 1'deki tabloda heyetin kuruluşunda yer alan sanatçıların listesi verilmiştir (Çolakoğlu Sarı, 2017).

Tablo 1. Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyeti, 1925

Sanatçı	Görevi
Nuri Halil Poyraz	hanende
Münir Nurettin Selçuk	hanende
Nuri Cemil	hanende
Abdülhalik Mehmed	hanende
Ferid Bey	hanende
Hafız Yaşar Okur	Hanende /şef
Refik Fersan	tanbur
Sami Dede / Burhaneddin Ökte	neyzen
Vedad	kanuni
Şevki Algın	udi
Zühdü Bardakoğlu	santur
Bahri Bey	udi

Ankara Radyosu aslında Türkiye'nin ilk radyo istasyoun değildir. İstanbul Radyosu kurulduktan kısa bir süre sonra, onun yayın politikasını neredeyse birebir benimseyen bir radyo da Ankara'da faaliyete geçerek, adeta İstanbul Radyosu'nun bir şubesi gibi yayın yapmaya başlamıştır. Ancak, yeni Ankara Radyosu için özel bir radyo binası inşa edilerek, Sıhhiye'deki yerinde 28 Ekim 1938 tarihinde resmi olarak yayınlarına başlamıştır. Ankara Radyosu'ndaki Türk Müziği faaliyetlerini yönetmek amacıyla, Mesud Cemil, Cevdet Kozanoğlu, Ruşen Ferit Kam ve Nuri Halil Poyraz, resmi görevle İstanbul'dan Ankara'ya nakledilmiş ve bu dört kişi, Ankara Radyosu'ndaki Türk Müziği çalışmalarına ilişkin geniş yetki ve sorumluluklarla donatılmıştır (Çolakoğlu, Kütükçü, 2012: 65-66). Şekil 2'deki tabloda 1937'de kuruluşundaki tabloya nazaran kadın ses sanatçıları artış gösterse de saz sanatçılarının sayısının az olduğunu görüyoruz.

Tablo 2. Akara Radyosu Sanatçıları, 1937

Sanatçı	Görevi
Hasan Gür	Kanun
Şerif İçli	Ud
Hakkı Derman	Keman
Zühdü Bardakoğlu	Santur
Ruşen Kam	Kemençe
Kemal Niyazi Seyhun	Kemençe
Cevdet Kozanoğlu	Ud
Vecihe Deryal	Kanun
Fahire Fersan	Kemençe
Vedia Tunççekiç	Kemençe
Refik Fersan	Tanbur
Cevdet Çağla	Keman

Bu iki tabloda 1925 ve 1937 yıllarındaki radyo müzisyenleri isimleri listelenmiştir. On iki yıl süresince oluşan değişimi öncelikle, kadın müzisyenlerin de istihdamının başlaması ile görebiliyoruz. 1937 yılına ait ikinci tabloda, kadın saz sanatçılarının da kadroda yer aldığını görüyoruz. Vecihe Deryal'ın kanun, Fahire Fersan ve Vedia Tunççekiç'in kemençe icracısı olarak radyo kadrosuna alındığını görüyoruz. 1937 yılında sayıca çoğalan kadroyu gösteren Şekil 2'deki enstrüman icracılarının yanı sıra kadın ve erkek ses icracılarının da bulunduğunu belirtmek gerekmektedir. Fakat bu çalışma enstrüman icracılığıyla sınırlandırıldığından, ses icracıları ikinci tablodaki listeye eklenmemiştir. Bu tablolar arasındaki değişimler, bir sonraki bölümde Şerif Mardin tarafından yapılmış Türkiye'nin modernleşme adımlarındaki sosyolojik

analizlerden faydalanılarak sanat ve devlet arasındaki ilişki, radyo teknolojisi aracılığıyla yorumlanacaktır.

Sanat ve Devlet

Çalışmanın başında değinilen radyonun tarihsel sürecindeki fonksiyonu ve toplumsal sürecini daha geniş bir perspektifle değerlendirmek amacıyla, sanat ve devlet ilişkisine teorik bir yaklaşımla bakılabilir. Becker'ın *Sanat Dünyaları*'nda aktardığı üzere, *¨Devletler ve devlet işlerini yürüten hükümetler kendi sınırları içerisinde sanatın üretim ve dağıtımına katılırlar. Sanat eserinin yapımına katılan diğer katılımcılar gibi devlet ve onun aygıtları da kendi menfaatlerini gözeterek hareket ederler. Bu menfaatlerin sanat eserlerini yapan sanatçıların menfaatleriyle uyuşma ya da uyuşmama ihtimali vardır. Pek çok devlet, sanatı az ya da çok iyi bir şey olarak görür ve çeşitli şekillerde sanatı destekleyen yasalar ve yönetmelikler hazırlar.* (Becker, 2013: 210). Bu alıntıdan hareketle Becker'in devletin sanata yaklaşımını daha çok bir organizasyon olarak değerlendirdiğini görüyoruz. Sanatın ve sanatçının desteklenmesi, devletin menfaatine uyum göstermesiyle doğrudan ilişkilendirilebilir.

Dolayısıyla, devlet ve sanat arasındaki ilişki, sanatın üretim koşullarını, dağıtımını ve tüketimini etkileyen karmaşık bir dinamiğe sahiptir. Bu dinamik, sanatın toplumsal ve politik işlevleri ile sanatçıların ifade özgürlüğü arasında bir denge kurulması gerekliliğini ortaya koyar. Devletlerin sanata müdahalesi, sanatçıların yaratıcı süreçlerini ve eserlerinin içeriğini doğrudan etkileyebilir. Devletin çıkarları ile sanatçıların çıkarlarının her zaman örtüşmemesi, sanatın özgürlüğü ve tarafsızlığı üzerinde baskı oluşturabilir. Türkiye tarihindeki radyo yayınları süreci için düşünüldüğünde, bu durum devlet tarafından desteklenen sanat ürünlerinin, yine devletin onayladığı form ve biçimlerde topluma ulaştığı gerçeğini hatırlatmaktadır.

Becker devletin sanat organizasyonuna duyduğu ihtiyacını, yurttaşlarının kolektif hareket etme veya ettirilme eğilimiyle ilişkilendirmiştir. Devletin, estetik yargıları kendi siyasi çıkarlarını destekleyecek biçimde şekillendirerek, belirli sanat biçimlerini yüksek veya güzel sanat olarak tanımlarken, bunlara ters düşen sanatları ise düşük veya kötü sanat olarak nitelendirme yetkisine sahip olduğunun altını çizmiştir. Ayrıca, devletin çıkarlarının zaman içinde değişebilmesini, sanatın desteklenme biçimlerini de çeşitli şekillerde etkileyebileceği gerçekliğini ortaya çıkardığını belirtmiştir (Becker, 2013: 211). Bu yaklaşımdan hareketle, Türkiye'deki süreçte radyoda kadının saz icracısı olarak duyulur olması, toplumsal hayatta kadının yerinin duyulmaya başlanması olarak düşünülebilir. Şehir merkezlerinde, cumhuriyet modernleşmesinin sahiplendiği ve yaymak istediği bu fikir, taşrada yaşayan halkın, Mardin'in deyimiyle çeper diyebileceğimiz konumdaki halkın da ulaşabilmesi ve karşılaşabilmesinin bir aracı olmuştur. Çünkü radyo istasyonu ve çalışanları büyük şehirlerde de olsa, yayınlara ulaşılabilirlik çeper olarak tanımlanabilecek taşra bölgesinde yaşayan halkın da kolayca duyabildiği bir imkândır. Bu da devletin sesinin duyulabilirliğini artıran ve mümkün kılan bir teknolojidir. Devletin kabul ettiği görüşün topluma yayılmasının bir aracı ya da teknolojik imkanı olarak, menfaatine kullanabilmesine, benimsediği görüşü topluma yaymasına olanak tanıyan bir araç olarak düşünebiliriz.

Türkiye'de modernleşme kavramına yönelik yaptığı analizlerde Şerif Mardin, ilk olarak Edward Schills tarafından ortaya atılan merkez-çevre teorisi üzerinden Türkiye'nin toplumsal ve siyasal yapısını analiz etmiştir. Bu yaklaşımda merkez; toplumu yöneten semboller değerler ve inançların odak noktasını oluşturur. Başka bir deyişle, merkezî alan, topluma yön veren sembolik ve değer yüklü inançların kaynağıdır, devlet sahip olduğu otoriteyi yayma eğiliminde olduğundan, merkezin en önemli taşıyıcısı olarak nitelendirilir (Gülener, 2007: 37). Çevre ise merkezin dışında kalan toplumsal alanı, kurumları ya da coğrafi alanı temsil eder. Coğrafi olarak genellikle kırsal bölgeler, küçük şehirler veya taşra bölgeleri olarak tanımlanır. Genellikle geleneksel yapıları ve yerel güç odaklarını içerir ve merkezin modernleşme ve

sekülerleşme politikalarına direnç gösterir (Mardin, 1991: 23-58). Mardin'in merkez-çevre analizi, Türkiye'nin siyasi ve toplumsal yapısını anlamak için önemli bir anahtar olarak değerlendirilebilir. Bu analiz, modernleşme, sekülerleşme, din ve devlet ilişkileri gibi pek çok önemli konuyu açıklamaya yardımcı olur. Ayrıca, Türkiye'deki toplumsal ve siyasi kutuplaşmanın kökenlerine dair önemli ipuçları sunar. Gülener'in belirttiği üzere, bu analizlerinde Mardin, Batı toplumlarındaki gibi din-devlet ya da farklı sınıflar arasında somut olarak yaşanmamış olan çatışmaları merkez-çevre ilişkileri yaklaşımından hareketle anlatmaya çalışmıştır (Gülener, 2007: 40). Bu analizlerinin izlerini hem tarihsel süreçteki imparatorluktan cumhuriyete geçişte, hem de edebiyat alanındaki kahramanlarda ortaya çıkarmıştır.

Bu teori perespektifinde ele alındığında radyo, merkezi alan gücüne sahip olan devletin, kendi menfaatleri doğrultusunda desteklediği sanat ürünlerinin, toplumda coğrafi ve kültürel olarak çevre kategorisinde bulunan toplum kesimlerine ulaşmasını sağlamaktadır. Yani, radyo aracılığıyla devlet, merkezi gücünü kullanarak, sanat ve kültür ürünlerini sadece şehir merkezlerinde değil, kırsal ve kültürel olarak merkezden uzak bölgelerdeki insanlara da iletebilmektedir. Bu sayede, merkezi otorite, ülkenin farklı bölgelerinde yaşayan bireylerin de aynı sanat ve kültür içerikleriyle buluşmasını mümkün kılar.

Değerlendirme

Mardin'in teorisindeki yaklaşımda Cumhuriyet'i kuruluşundaki modern Türkiye'de merkez-çeevre yapısı Mardin'in analizinde modernleşme, sekülerleşme politikalarını hızlandırdı. bu süreçte de çevrenin geleneksel olan değerleriyle de çatışma yaşandı. Taşra için toplumsal alanda ismi duyulmayan kadın fikriyle çatışma yaşanmaya başlandı. Bu analizi müzik odağında düşünürsek, müziğin yayınlanmasının o dönemdeki tek imkanı olan radyo, güç ve otoritenin yoğunlaşması sebebiyle devletin merkez konumunda yer alan şehirlerden çevreye bir kültürün aktarım aracıydı. Bu sayede müzikte otoritenin kabul ettiği biçim ve özelliklerde üretilen müzik, çevreye de aktarılıyordu. Türk müziğinin yasaklandığı süreç de yine merkezde otorite tarafından alınan bir kararın, çevrenin dinleyebildiği müziğe yapılmış bir müdahalesi olarak değerlendirilebilir.

Erken Cumhuriyet döneminde radyo kurumunda kadın icracıların sayısının artması, bu yapıdaki devletin desteklediği fikirlerin kurumsal yapıdaki bir örneği olarak düşünülebilir. Sadece ses icracısında değil enstrümantal olarak da radyo müzik heyetinde kadın sayısında artış görülmesi, devletin desteklediği sanatın kadın icracılar tarafından da duyulur olmasını ve bu fikrin topluma aşılanmaya başlandığını göstermektedir. Devletin çevre statüsünde tanımlanabilecek bölgelerinde, taşrada kadın toplumsal alanda görünür ve duyulur değilken, radyoda duyulur olmaya başlaması ve bunun saygın bir statü olması, çevre bölgelere aktarılan fikirlerin değişimine bir etken olarak düşünülebilir.

Başka bir ifadeyle, radyo kurumunda kadın icracıların sayısının artması, devletin modernleşme ve toplumsal cinsiyet eşitliği gibi konularda benimsediği ve desteklediği fikirlerin kurumsal düzeyde bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Kadınların sadece vokal performanslarda değil, enstrümantal icralarda da radyo müzik heyetinde yer almasının artması, devletin sanata verdiği desteğin kadın sanatçılar tarafından da temsil edilmesini sağlamak amacıyla gerçekleştirildiğini göstermektedir. Bu durum, kadınların sanatsal ve toplumsal alanda daha görünür ve duyulur hale gelmesine katkıda bulunmuş ve bu fikrin toplum genelinde kabul görmeye başlamasına öncülük etmiştir.

Özellikle, kırsal kesimlerde ve çevre statüsünde tanımlanabilecek bölgelerde, kadınların toplumsal alanda görünürlüğü ve duyunurluğu oldukça sınırlıyken, radyoda kadın icracıların sesinin duyulması ve bu işin saygın bir statü olarak kabul edilmesi, bu bölgelerde yaşayan

insanlar üzerinde önemli bir etki yaratmıştır. Radyodaki kadın icracılar, sadece birer sanatçı olarak değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet rolleri ve kadınların kamusal alandaki konumu hakkında yeni fikirlerin taşıyıcısı olarak da önemli bir rol oynamışlardır. Bu süreç, çevre bölgelerdeki bireylerin toplumsal cinsiyet eşitliği ve kadınların kamusal alandaki varlığı konusunda daha bilinçli hale gelmelerine katkıda bulunmuş ve devletin modernleşme politikalarının bu alanlarda da yayılmasını sağlamıştır.

KAYNAKÇA

Ahıska, M. (2019). *Radyonun Sihirli Kapısı Garbiyatçılık ve Politik Öznellik.* İstanbul: Metis Yayıcılık.

Akgün, A. (1988). *TRT'ninn Kuruluşundan Günümüze Radyo Yayıncılığı,* (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Becker, H. (2013). *Sanat Dünyaları*. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Çolakoğlu Sarı, G. (2007). *Ankara'da Geleneksel Türk Sanat Müziği*. Anadolu'nun Sırlı Sesi: Müziğiyle Ankara, Ankara Kalkınma Ajansı.

Gülener, S. (2007). Türk Siyaseti'nde Merkez-Çevre İlişkilerinin Seyri ve 27 Mayıs 1960 Darbesi. *Bilgi Sosyal Bilimler Dergisi*. 36-66.

Kütükçü, T. (2012). *Radyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi*. Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Mardin, Ş. (1991). *Türk Modernleşmesi*. İletişim Yayınları, İstanbul.

Nart, S. (2009). *1964-1980 Arası TRT Radyo Yayın Politikaları Toplumsal ve Politik Süreçte Radyonun Tarihsel ve Kurumsal Gelişimi*, (Yayınlanmış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Ivan Galamian ve Bir Müzikal Gelişim Durağı Olarak: Meadowmount

Ivan Galamian and as a Destination of Musical Development: Meadowmount

Elif Yaygıngöl Şehirli

Karabük Üniversitesi

elifyaygingol@karabuk.edu.tr

Özet

Ivan Galamian, etkili yaklaşımları ve teknik öğretileriyle 20. yüzyılın ortalarından sonuna kadar olan süreçte keman pedagojisini şekillendiren en önemli pedagoglardan biri olmuştur. Galamian'ın keman pedagojisine ve keman repertuvarına katkıları bu alandaki kültürel hafızanın önemli bir parçası olmuş, öğretileri nesilleri şekillendirmiştir. Galamian'ın yetiştirdiği öğrenciler gerek solo, oda müziği, orkestra alanlarında gerekse eğitmenlik alanında büyük başarılar kazanarak literatürde adı geçen isimlerden olmuşlardır. Itzhak Perlman, Pinchas Zukerman, Kyung-Wha Chung, David Nadien, Sally Thomas, Elizabeth Green, Dorothy DeLay, Kurt Sassmannshaus ve David Cerone bu isimlerden bazılarıdır. Ivan Galamian'ın pedagojik çalışmalarını incelerken kurucusu olduğu Meadowmount Yaz Okulu'nu ve burada geliştirdiği eğitim sistemini ayrıca ele almak gerekir. Pedagojik yaklaşımlarını yansıtan idealin bir parçası olarak kurduğu bu okul, sıradan akademi algısının dışına çıkan oldukça özel bir kurum olmuştur. Ivan Galamian bu okulu kurarken verimliliği arttıran bir unsur olarak mekân olgusunu ayrıca önemsemiş, özel olarak belirlediği doğa ile iç içe bir ortamda tam bir odakla müzikal çalışmaları sürdürmeyi hedeflemiştir. Bu çalışmada, Ivan Galamian'ın keman pedagojisine ve repertuvarına katkıları incelenecek, Meadowmount Müzik Okulu özelinde pedagojik yaklaşımları ele alınacaktır. Meadowmount Müzik okulunun çalışma düzeni ve etkinlik takvimi incelenecek, aynı zamanda bu kurumda eğitim alan önemli isimlerin bu okul ile ilgili izlenimlerine yer verilecektir. Böylece, Meadowmount Müzik Okulu'nun ulaştığı başarı farklı bakış açılarıyla değerlendirilecektir. Katkılarıyla keman yorumculuğu alanında bir hafıza oluşturan Ivan Galamian, mesleki ideallerini gerçekleştirmek üzere tasarladığı bir mekânda; Meadowmount'ta önemli çalışmalara imza atmıştır. Bu bağlamda, Ivan Galamian'ın Meadowmount Müzik Okulu'nda oluşturduğu eğitim sistemini incelemek ve çalışmalarını bu kurum özelinde ele almak pedagojik yaklaşımlarını anlamak noktasında literatüre katkı sağlayacaktır.

Anahtar Kelimeler: Ivan Galamian, Meadowmount, keman pedagojisi, keman repertuvarı

Abstract

Ivan Galamian became one of the most important pedagogues who efformed violin pedagogy in the mid-to-late 20th century with his effective approaches and technical teachings. Galamian's contributions to violin pedagogy and violin repertoire have become an important part of the cultural memory in this field, and his disciplines have given shape to generations. The students educated by Galamian have achieved great success in solo, chamber music, orchestral performance, and the field of teaching. They have become aforesaid persons in the literature. Itzhak Perlman, Pinchas Zukerman, Kyung-Wha Chung, David Nadien, Sally Thomas, Elizabeth Green, Dorothy DeLay, Kurt Sassmannshaus, and David Cerone are some of these persons. When analyzing Ivan Galamian's pedagogical works, it is necessary to separately consider the Meadowmount Summer School which he founded, and the education system he developed there. This school, which he founded as a part of the ideal reflecting his pedagogical approaches, has become an extraordinary institution that goes beyond the perception of an ordinary academy. While establishing this school, Ivan Galamian paid special

attention to the concept of space as a factor that increased efficiency. Furthermore, he aimed to continue musical studies with a full focus on a specially designated environment intertwined with nature. In this study, Ivan Galamian's contributions to violin pedagogy and violin repertoire will be examined, and his pedagogical approaches in particular to Meadowmount School of Music will be discussed. The working organization and event schedule of Meadowmount Music School will be examined, as well as the impressions of important names who studied at this institution. Thus, the success achieved by Meadowmount School of Music will be evaluated from different perspectives. Ivan Galamian, who created a memory in the field of violin interpretation with his contributions, carried out important works at Meadowmount, a place he designed to realize his professional ideals. In this regard, examining the education system created by Ivan Galamian at Meadowmount School of Music and discussing his works specifically in this institution will contribute to the literature in terms of understanding his pedagogical approaches.

Keywords: *Ivan Galamian, Meadowmount, violin pedagogy, violin repertoire*

GİRİŞ

Ivan Galamian (1903-1981), yaşadığı dönemin en etkili keman pedagoglarından biri olmuş, alana sunduğu katkılarla keman icra alanını ve keman pedagojisini şekillendirmiştir. Pedagogluk kariyerinden önce emin adımlarla ilerlediği başarılı bir solo kariyeri olmasına rağmen kariyeri ile ilgili geldiği yol ayrımında pedagogluğu seçmiş, icra sanatının her kolunda başarılı olan pek çok müzisyen yetiştirmiştir. Bu öğrenciler geleceğin ünlü solistleri, pedagogları olmuşlardır.

Ivan Galamian çok kültürlü bir ortamda yetişmiştir. Dolayısıyla Galamian'ı bir sanatçı ve öğretmen olarak şekillendiren gelenekler oldukça çeşitli olmuştur. Ermeni bir ailede dünyaya gelen Galamian'ın müzik kariyeri Rusya'da başlamış, oradan Avrupa'ya ve son olarak da Amerika'ya uzanmıştır. Bu farklı kültürlerle ve burada öğrendiği farklı disiplinlerle yoğurulan Ivan Galamian'ın ulaştığı başarı tesadüf değildir.

Bir pedagog olarak ön plana çıkan ilk özelliğinin mükemmelliyetçi yaklaşımı olduğu bilinmektedir. Bu mükemmelliyetçi yaklaşımı ile kendisini öğrencilerine adamış, hayatını mesleki idealleri doğrultusunda şekillendirmiştir. Avrupa'nın ve Amerika'nın en saygın müzik kurumlarında pedagog olarak görev alan Galamian, mesleki ideallerini yansıtan özel bir kurum olarak Meadowmount Müzik Okulu'nu kurmuştur. Yaz aylarının müzikal çalışmalar bakımından verimli geçirilmesi hedefiyle kurulan bu yaz okulu keman pedagojisi alanında bir model teşkil etmektedir. Galamian'ın bu okulda bizzat kurduğu sistem büyük başarıya ulaşmış, çok değerli müzisyenlerin yetişmesinde büyük rol oynamıştır.

Bu çalışmada, Ivan Galamian'ın biyografisi ve mesleki kariyeri incelenecektir. Bir mekan ve model olarak karşımıza çıkan Meadowmount Müzik Okulu incelenecek, bu okul özelinde Ivan Galamian'ın yaklaşımları ele alınacaktır. Bu sayede, Ivan Galamian'ı bir pedagog olarak başarıya ulaştıran unsurlar değerlendirilecektir. Aynı zamanda Meadowmount Müzik Okulu'nda eğitim alan ünlü müzisyenlerin görüşleri ile okulda kurulan sistemin ve yaklaşımların çok yönlü değerlendirilmesi hedeflenmektedir.

IVAN GALAMIAN

Ivan Galamian'ın Biyografisi

Ünlü Pedagog, 23 Ocak 1903 yılında, günümüzde sınırları İran'da bulunan Tebriz şehrinde dünyaya gelmiştir. Ermeni asıllı bir ailede (Alexander – Sarah Galamian) dünyaya gelen Ivan Galamian iki aylıkken ailesiyle birlikte Moskova'ya taşınmıştır (Koob, 1986: 25). Ivan Galamian'ın Rusya'daki hayatıyla ilgili kaynaklarda oldukça az bilgi vardır. Savaş,

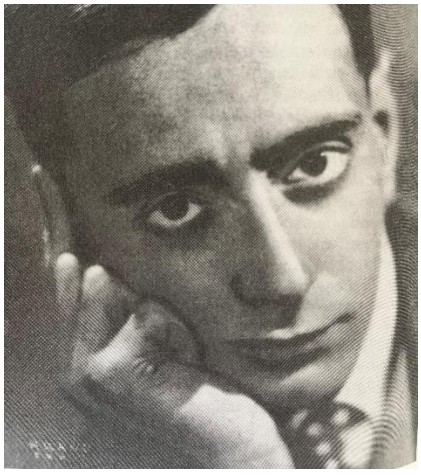
devrim ve sosyal çalkantıların olduğu bir dönemde zorlu şartlarda yaşadığı bilinen Galamian'ın hayatının bu dönemiyle ilgili konuşmaktan haz etmediği bilinmektedir.

Galamian keman çalışmalarına sekiz yaşında başlamıştır. (Koob, 1986: 25)1916 yılında ise Moskova Filarmoni Okulu'nda Rus Ekolü'nün büyük temsilcisi, Leopold Auer'in öğrencisi Profesör Konstantin Mostras ile çalışmaya başlamıştır (Chase, 2012). Konstantin Mostras, keman pedagojisine önemli katkıları olan bir isimdir, pek çok keman metodu ve etütlerin yanı sıra eser incelemeleriyle de literatüre büyük katkılar sunmuştur. Galamian, Rusya'da yaşanan siyasal ve sosyal tüm olumsuzluklara rağmen oldukça hızlı bir gelişim göstermiş, eğitimine başladıktan üç yıl sonra yaklaşık on altı yaşındayken Filarmoni Okulu'ndan mezun olmuştur. Bu dönemde iki adet solo resital vermiş ve hemen ardından Rusya'nın en prestijli müzik kurumlarından, dönemin en iyi sanatçılarını bünyesinde barındıran Bolshoi Tiyatrosu'nda orkestra sanatçısı olarak göreve başlamıştır (Green, 1993:3).

Siyasal olarak çalkantılı günlerin yaşandığı Rusya'da, 1917 yılında Vladimir Lenin (1870-1924) önderliğinde *"Ekim Devrimi"* gerçekleşmiş, 1918 yılında komünizm kuralları resmen kabul edilmiştir. Komünist yönetimin zorlayıcı uygulamaları özellikle toplumun varlıklı ve seçkin sınıflarını hedef aldığından; babası serbest ticaretle uğraşan Ivan Galamian ve ailesi için zorlu günler başlamıştır. Galamian ailesinin tüm varlıklarına el konulmuş ve on altı yaşındaki Ivan Galamian hapse mahkum edilmiştir. Kaynaklarda Ivan Galamian'ın hapse mahkum edilmesiyle ilgili kesin bir bilgi bulunmasa da, bu olay babasının bağımsız ticaret yapıyor olmasıyla ilişkilendirilmektedir. O dönemde Ivan Galamian'ın prestijli sanat kurumu Bolshoi Tiyatrosu'nda çalışıyor olması bir şans olmuştur. Çünkü komünist yönetim Çarlık Rusya'sından kalan tüm kurumlardaki düzeni değiştirmek istese de sanatı ve sporu bu listenin dışında tutmuş, Rus Balesi'ni ve müziğini kültürel miras olarak görmüştür. Dönemin Bolshoi Tiyatrosu'nun müdürü Ivan Galamian'a kefil olmuş, Ivan Galamian'ın özgürlüğüne kavuşmasını sağlamıştır (Green, 1993: 4).

Ivan Galamian, Bolshoi Tiyatrosu'ndaki güvenli pozisyonuna rağmen ailesinin uğradığı kötü muameleler ve yaşadığı gelecek kaygıları sebebiyle Rusya'dan ayrılmaya karar vermiş, 1922 yılında, yirmi iki yaşındayken Paris'e gitmiştir. Ivan Galamian, Paris'e giderken yaşadığı hayal kırıklıklarını ve kızgınlığını geride bırakmış, hayatının bu dönemine ait anılarını paylaşmayı reddetmiştir. Aşağıda Şekil 2'de Ivan Galamian'ın Paris'teki ilk yıllarında çekilmiş bir fotoğrafı verilmiştir.

Şekil 1. Genç Ivan Galamian, Paris, 1924(https://meadowmount.org/history/)



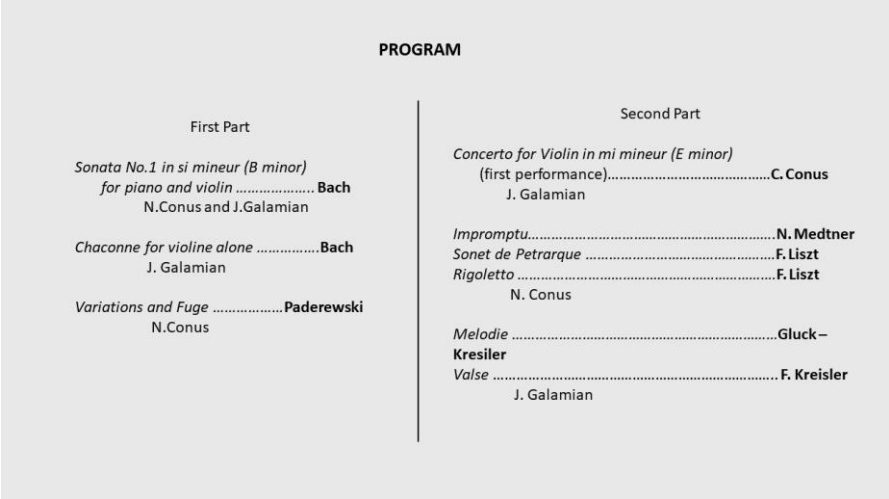
Galamian, Paris'e geldiğinde Paris Konservatuvarı'nın ünlü hocası ve Fransız Keman Ekolü'nün büyük temsilcisi Lucien Capet (1873-1928) ile çalışmaya başlamıştır. Lucien Capet, Galamian ile yakından ilgilenmiş, Avrupa'daki konser kariyeri başlayana kadar iki yıl boyunca

Galamian ile çalışmıştır. Capet'in sınıfına kabul edildiğinde hali hazırda iyi yetişmiş bir kemancı olan Galamian kısa sürede Avrupa'nın umut vaad eden solistlerinden biri haline gelmiştir. Ünlü kemancı Boris Schwarz, Galamian'ın Lucien Capet'den edindiği teknik donanımı şu sözlerle ifade eder; "Itzhak Perlman Franko-Belçika eserlerini çaldığında ilk bakışta Capet'i dinler gibi olursunuz, çünkü hocası Ivan Galamian, büyük ustanın yay tekniği öğretilerini çok iyi özümsemiştir" (Potter, 2023).

Pek çok çevre Galamian'ın yalnızca bir hoca olmadığını, pedagogluk kariyerinden önce başarılı bir solist olduğunu söyler. Paris'te başlayan solo kariyeri boyunca verdiği konserler eleştirmenler tarafından tam not almıştır. 1924 yılında konser kariyerine başladığında henüz yirmi iki yaşında olan Galamian'ın icrası; "gelişmiş virtüözite", "büyüleyici", "harika yorum" gibi övgüler almıştır (Green, 1993: 2).

Şekil 2'de, Ivan Galamian'ın, 1924 yılında, Paris'te, piyanist Natalie Conus ile verdiği bir konserin programı verilmiştir. Konser programında Ivan Galamian'ın adının Fransızca karşılığı olarak Jean Galamian adı kullanılmıştır.

Şekil 2. Konser Programı, 10 Şubat 1924, Salle des Agriculteurs (Green, 1993: 9)



PROGRAM

First Part

Sonata No.1 in si mineur (B minor) for piano and violin ..... **Bach**
N.Conus and J.Galamian

Chaconne for violine alone ..... **Bach**
J. Galamian

Variations and Fuge ..... **Paderewski**
N.Conus

Second Part

Concerto for Violin in mi mineur (E minor) (first performance)..... **C. Conus**
J. Galamian

Impromptu..... **N. Medtner**
Sonet de Petrarque ..... **F. Liszt**
Rigoletto ..... **F. Liszt**
N. Conus

Melodie ..... **Gluck–Kresiler**
Valse ..... **F. Kreisler**
J. Galamian

Bir konser serisinin parçası olan bu konserde Galamian, Conus Keman Konçertosu'nun ilk seslendirilişini gerçekleştirmiş, böylece yeni eserlere karşı açık fikirli olduğunu göstermiştir.

Ivan Galaiman'ın, Avrupa'nın en başarılı solistlerinden biriyken solo kariyerini bırakarak pedagogluğu tercih etmesinin çeşitli sebepleri vardır. Ivan Galamian'ın bu aşamadan sonraki hayatını ve çalışmalarını "öğreticilik hayatı" başlığı altında incelemek gerekir.

Ivan Galamian'ın Öğreticilik Hayatı

Ivan Galamian, Capet ile çalışmaya başladığında çok iyi yetişmiş bir kemancı olması sebebiyle aynı zamanda Capet'nin asistanlığını da yapmıştır. İlk resmi öğreticilik deneyimini de bu şekilde edinmiştir demek mümkündür. Galamian, mezun olduktan sonra Avrupa'daki konser kariyerine başladığında eş zamanlı olarak Paris'teki Rus Konservatuvarı'nın keman fakültesinde göreve başlamıştır. Bu konservatuvar, Sergei Rachmaninoff, Nicholas Medtner, Fedor Shalyapin, Alexander Glazunov gibi tanınmış isimler tarafından Rusya'dan Paris'e gelen göçmenlere Rus Ekolü'ne uygun eğitim vermek üzere kurulmuş bir kurumdur. Dönemin Rusya dışındaki en önemli Rus Müzik Merkezi olmuştur. Günümüzde hâlâ eğitim faaliyetlerine devam etmektedir.

Ivan Galamian, Rus Konservatuvarı'nda göreve başladıktan sonra solo kariyerini ve pedagogluk kariyerini aynı anda yürütmeye başlamıştır. Konservatuvarda sayıca oldukça fazla

öğrencisi olan Galamian, kısa bir süre sonra iki farklı kariyeri eş zamanlı başarılı bir şekilde yürütmenin mümkün olmadığı kanısına varmıştır. Kaynaklara göre karakteristik olarak en çok ön plana çıkan özelliği "mükemmeliyetçilik" olan Galamian, bu noktada mesleki olarak bir yol ayrımına gelmiştir.

Ünlü çellist Leonard Rose'un söylediğine göre; Galamian bir konser sanatçısı olarak sahip olması gereken bütün özelliklere sahipti fakat bazı sinirsel problemlerinden dolayı konserlerinden sonra haftalarca sırt ağrısı çekiyordu. Öyle ki Galamian bu ağrıları "cehennem azabı" olarak tanımlıyordu (Chase,2012). Bu fiziksel problemlerin de etkisiyle Galamian vardığı yol ayrımında pedagogluğu tercih etmiş, bir pedagog olarak hayatını öğrencilerine adamıştır.

Galamian'ın Rus Konservatuvarı'ndaki ilk öğrencilerinin arasında Rus asıllı İsveç doğumlu sanatçı Paul Makanowitzky bulunur. Galamian ile çalışmaya başladığında henüz dört yaşında olan Makanowitzky, Galamian'ın rehberliğinde çok hızlı bir gelişim kaydetmiş, çalışmalarının ilk yıllarında solo resitaller verebilir hale gelmiştir. Makanowitzky, 1929 yılında Paris'te bulunan *"Salle Gaveau"* salonunda bir resital vermiş, verdiği bu resital eleştirmenler tarafından "çarpıcı" olarak nitelendirilmiştir. O dönemde sadece teknik yeterliliği değil elegan ve hassas icrası da çok beğenilmiştir (Chase, 2012). Harika çocuk olarak kariyer basamaklarını çok hızlı bir şekilde tırmanan Makanowitzky yetişkin bir sanatçı olduğunda solist, kayıt sanatçısı, pedagog ve şef olarak oldukça başarılı olmuştur. 1960-1970 yılları arasında Julliard'ta ve Meadowmount'ta Galamian'ın asistanlığını yapmış, Galamian'ın ekolünün mirasçısı olarak Amerika'da solistler, oda müziği sanatçıları, profesörler yetiştirmiştir (Hays, 2022).

Ivan Galamian'ın Paris'teki öğreticilik yıllarında çalıştığı diğer önemli isim Roland Gundry'dir. Altı yaşında keman çalışmalarına başlayan Roland Gundry, 1934 yılında yaklaşık on iki yaşındayken Ivan Galamian'a gelmiştir. Galamian ile çalışmaya başladıktan bir yıl sonra Paris'te, programda *"Vitali - Chaconne"*, *"Bach - Solo Sonat, Sol minör"* ve *"Conus - Keman Konçetosu"*nun olduğu bir resital vermiş, bu resital "müzik tarihine not düşülen bir konser" olarak nitelendirilmiştir (Green, 1993: 19). Gundry'nin Galamian ile başlayan başarılı kariyeri aynı ivme ile yükselmeye devam etmiş, henüz on beş yaşındayken New York Town Hall'da ilk defa sahne almıştır. Aşağıda Şekil 3'te, Galamian ve Gundry'nin Amerika'ya giden bir gemide çekilmiş fotoğrafı verilmiştir.

Şekil 3. Roland Gundry ve Ivan Galamian (Green,1993: 20)



Dönemin genç kemancısı Veda Reynolds, Roland Gundry'nin ulaştığı başarıyı duymuş, dokuz yaşında Ivan Galamian ile çalışmak üzere Paris'e gelmiştir. Öğrencilik hayatı boyunca

Galamian ile çalışan Reynolds da büyük başarılar kazanmış, Philadelphia Orkestrası'na kabul edilen ilk kadın olmuştur. Başarılı solo ve oda müziği kariyerinin yanı sıra başarılı bir pedagog olarak hafızalara kazınmıştır. Veda Reynolds, günümüzün ünlü virtüözleri Renaud Capuçon, Gilles Apap gibi isimlerin hocasıdır.

Galamian, yetenekli öğrencilerinin ulaştığı başarılarla ne kadar büyük bir pedagog olduğunu kısa sürede tüm müzik çevrelerine kanıtlamıştır. Bir hoca olarak ünü Avrupa'yı aşmış, Amerika'daki öğrencilerin de çalışmak istediği bir pedagog haline gelmiştir. Galamian gelen bu talepler doğrultusunda Paris'teki derslerine devam ederken altı aylık periyotlarda New York'ta da dersler vermeye başlamıştır. 1937 yılında ise Avrupa'da artan faşizan eğilimler ve savaş ortamı sebebiyle kalıcı olarak Amerika'ya taşınmıştır. Ivan Galamian'ın öğrencilerinden Elizabeth Green, Meadowmount anılarını anlattığı kitabında Linda Sharon Cerone'un bir arkadaşının annesinin Galamian ile Amerika'ya giden gemide karşılaştığını söyler. Gemideki yolculardan birinin Galamian'a "Şimdi buradasın, ne yapmayı planlıyorsun?" diye sorduğunda Galamian'ın "Amerika'nın en büyük keman hocası olacağım" diye cevap verdiğinden bahseder (1993: 22).

Ivan Galamian, Amerika'ya yerleştikten sonra da pedagog olarak çalışmalarına devam etmiş, 1940'lı yılların başında New York'ta kendi stüdyosunu kurmuştur. 1944 yılında ise Philadelphia'da bulunan prestijli müzik kurumu Curtis Institute'te göreve başlamıştır. Aynı yıl dünyaca ünlü solistleri ve pedagogları yetiştirdiği Meadowmount Müzik Okulu'nu kurmuştur. 1946 yılında ise Julliard Müzik Okulu'nun keman departmanının başına getirilmiştir. Galamian, ölümüne kadar olan süreçte bu üç önemli müzik kurumunda aktif olarak hocalığa devam etmiştir.

Zamanının büyük çoğunluğunu stüdyosunda ve çalıştığı kurumlarda ders vermekle harcayan Ivan Galamian, derslerinden arda kalan zamanda müzik edisyonları üzerinde çalışmış, ayrıca iki adet kitap çalışması yayınlamıştır. Ivan Galamian'ın pedagojik yayınlarının tam adı aşağıda verilmiştir.

- Principles of Violin Playing and Teaching
- Contemporary Violin Technique I (Scale and Arpeggio Exercises)
  Contemporary Violin Technique II (Double and Multiple Stops)

MEADOWMOUNT MÜZİK OKULU

Meadowmount Okulu'nun Kuruluşu

Galamian, Amerika'ya geldiğinde New York 54. Cadde'de özel bir stüdyo kurmuş, kurumsal görevlerinin yanı sıra özel stüdyosunda öğrencileri ile çalışmalarını sürdürmüştür. Fakat Galamian, yakın çevresine her zaman kendi müzik okulunu kurmak istediğini belirtmiştir. Galamian'ın arzusu sıradan bir akademi değil yoğun bir şekilde müzik çalışmalarına odaklanılan, özel bir amacı olan bir okul kurmak olmuştur. Curtis Institute, Julliard Müzik Okulu gibi çok prestijli iki kurumda ders veren Galamian, yaz aylarında buradaki öğrencilerinin dahi çalışmalarını ihmal ettiğini düşünmekteydi. Bu sebeple özellikle yaz aylarında daha yoğun bir şekilde müzik çalışmalarına odaklanılan bir okul hayalini taşımaktaydı. Hayalini kurduğu bu disiplinli yaklaşımdan dramatik gelişmelerin doğacağına inanıyordu (https://meadowmount.org/history/).

Galamian'ın hayalindeki bu özel kurum için ilhamı Odessa'da bulunan ünlü Stolyarski Keman Okulu'ndan aldığı düşünülmektedir. Rus Keman Okulu'nun gelişiminde büyük katkıları olan Stolyarski Keman Okulu da tıpkı Galamian'ın hayalini kurduğu okul gibi pratik yapmaya dayalı, öğrencilerin müzikal ve teknik gelişimlerine odaklanmış bir okuldu. Fakat

Stolyarski Keman Okulu temelden öğrenci yetiştirmeyi amaçlayan bir okulken, Galamian'ın amacı belirli bir düzeye gelmiş öğrencilerin gelişimine odaklanmak olmuştur.

Galamian, bu özel kurum için doğa ile iç içe, tam bir odakla çalışılabilecek özel bir mekan tasavvur etmiş, New York eyaletinin kuzeydoğusunda Cobblehill dağının eteklerinde bulunan Elizabethtown köyünü seçmiştir. Ivan Galamian'ın bu köyü seçmesindeki etken yakın arkadaşı çellist Grisha Piatigorsky'nin burada ikamet etmesi olmuştur. 1940 yılında, bu köyde katıldığı bir doğum günü parsitinde eşi Judith Johnson ile tanışan Galamian, 1941 yılında aynı köyde evlenmiştir (Green, 1993: 26). Hayalindeki okulu kurabilmek için bu köyde izole bir mekan arayışına giren Galamian, 1944 yılında eşiyle birlikte bir mucit John Milholland'e ait bir pansiyon kiralamıştır. O yaz sezonunda otuz öğrenciyi çalışmalara katılmaları için bu pansiyona davet etmiş, böylece Meadowmount Müzik Okulu'nun kuruluşunda ilk adımı atmıştır. Meadowmount Müzik Okulu adını içinde bulunduğu Milholland arazisinden almaktadır (https://meadowmount.org/history/). Şekil 4'te Meadowmount Müzik Okulu'nun dış mekan görünümüne yer verilmiştir.

Şekil 4. Meadowmount Müzik Okulu (https://johnhenrycrawford.com/event/meadowmount-school-of-music-4/)



Çalışmalara başladıktan sonra bu özel kurumun öğrenci sayısı giderek artmış, 1950 yılında elli dört öğrenciye ulaşmıştır. Mevcut pansiyonun fiziki kapasitesi yetersiz kaldığından mekanın genişlemesi ihtiyacı doğmuş, bu sebeple Galamian ailesi, Milholland ailesine ait iki katlı bir ev olan "The Lilacs"ı da satın almıştır (Green,1993: 31).Okul ile ilgili mekan olgusunu ayrıca önemseyen Ivan Galamian bir müzik kompleksi kurmuş bu kompleks içindeki her ayrıntıyı da ince bir şekilde düşünmüştür. Okulun içinde yer alan performans sahnesi için benzersiz bir fikir üretmiş, sahnenin duvarlarının keman yapımında kullanılan ladin ağacı ile kaplanmasını istemiştir. Böylece doğal olarak rezonansa geçebilecek bu malzeme ile güzel akustik sonuçlar elde etmeyi amaçlamıştır. Aşağıda Şekil 5'te Meadowmount Kampüsünde bulunan konser salonunun resmi verilmiştir.

Şekil 5. Meadowmount Müzik Okulu, Konser Salonu (https://meadowmount.org/about-the-program/)



Çalışma Rutinleri ve Etkinlik Takvimi

Kaynaklardan edinilen bilgilere göre Galamian başarıya ancak sıkı bir çalışma düzeni ile ulaşılabileceğini savunan bir pedagogtu. Galamian'ın yöntemleri ve yaklaşımları incelendiğinde, yöntem ve yaklaşımlarının temelinde disiplin ve amaca yönelik rutinin yattığını görmek mümkündür. Meadowmount Müzik Okulu da bu disiplin ve amaca yönelik rutin prensipleri perspektifinde kurulmuş, çalışma rutinleri ve takvimi bu anlayışla inşa edilmiştir. Meadowmount'un çalışma programı, yaz aylarında belirlenmiş sekiz haftalık bir süreci kapsamaktadır. Bu sekiz haftalık süreçte öğrencilerin müzikal ve teknik gelişimleri ile birlikte sosyal gelişimleri de dikkate alınmış program bu doğrultuda bütüncül bir yaklaşımla belirlenmiştir. Eric Salzman 1959 yılında New York Times'da yayınlanan Ivan Galamian'ı ele alan *"Teacher to the Young"* isimli makalesinde bu bütüncül yaklaşımı "Meadowmount, öğrencilere ihtiyaç duydukları sevgi, özen ve ilgiyi göstermenin yoludur" sözleriyle ifade etmiştir. Aşağıda Tablo 1'de literatürde yer alan çeşitli kaynaklar ve Meadowmount Müzik Okulu'nun internet sayfasındaki bilgiler doğrultusunda hazırlanmış Meadowmount Okulunu'nun günlük çalışma programı verilmiştir.

Tablo 1. Günlük Program

Program	
07:00-08:00	Kahvaltı
08:00-12:00	Bireysel Çalışma (50 dk çalışma + 10 dk dinlenme)
12:00-13:00	Öğle Yemeği
13:00-16:00	Bireysel Dersler, Oda Müziği Provaları, Master Class, Serbest Zaman
16:00-17:00	Bireysel Çalışma
17:00-18:00	Akşam Yemeği
18:00-22:00	Provalar, Konserler, Serbest Zaman

Sabah 07:00'de kahvaltı ile başlayan program, öğrencilerin bireysel çalışmalarına ayrılmış dört saatlik bir zaman dilimi ile devam etmektedir. Burada belirlenen dört saatlik bireysel çalışma saati ile ilgili Elizabeth Green şöyle der; "Galamian şu tavsiyeyi verirdi: "Elli dakika çalışın; ardından durun ve bir sonraki saate başlamadan önce on dakika dinlenin." Bu tavsiye zihnin sağlıklı bir şekilde işleyişine devam edebilmesi için gerekli olan mental rahatlamayı sağlardı (1993: 37)". Galamian'ın özel olarak belirlediği bu yöntem ile öğrencilerin yorulmadan, verimli bir şekilde uzun saatler çalışabilmelerini sağlamak istediği görülmektedir. Kaynaklarda yer alan bilgilere göre Galamian'ın öğrencileriyle ders yaparken ders süresinin elli dokuz dakika olduğu, ne bir dakika eksik, ne bir dakika fazla ders yaptığı belirtilmektedir.

Meadowmount'ta hergün beş saatlik bireysel çalışma, dersler, provalar, konserlerin olduğu oldukça yoğun bir program uygulandığı görülmektedir. Öğrencilerin bu yoğun programdan biraz uzaklaşabilmeleri için okulda bir eğlence odası kurulmuş, belirlenen serbest zaman dilimlerinde masa tenisi, satranç, kitap okuma gibi etkinlikler ile öğrencilerin eğlenceli ve kaliteli zaman geçirmeleri sağlanmıştır. Hava şartlarının uygun olduğu günlerde okulda yüzme etkinliklerinin de yapıldığı belirtilmektedir. Bu yoğun programda öğrencileri sosyal olarak desteklemek, çalışmaların devamlılığını sağlamak ve verimi arttırmak için bir gereklilik olarak düşünülebilir. Aynı zamanda Ivan Galamian'ın okuldaki eğlence odasında sık sık öğrencilerle sohbet ettiği, anekdotlar anlattığı ve mesleki tavsiyelerde bulunduğu bilinmektedir. Bu sayede Ivan Galamian öğrencileri ile arasındaki iletişimi pekiştirmiş, yalnızca ders veren bir öğretmen imajından ziyade sosyal ve duygusal olarak da öğrencilerini önemseyen bir profil çizmiştir. Böylece öğrencilerin duygusal olarak da gereksinimlerini karşıladıkları güvenli bir öğrenme alanı oluşturmuştur.

Meadowmount Okulu'nda uygulanan yoğun çalışma programının çıktıları verilen konserler ve resitaller ile seyirci ile buluşturulmuştur. Julliard gibi prestijli kurumlardan gelen alanında çok yetkin eşlikçiler resitlallerde öğrencilere eşlik etmiştir. Martin Canin ve David Garvey bu önemli isimlerden bazılarıdır. Elizabeth Green verilen konserlerle ilgili "haftada bir ya da iki kere akşam resitalleri verilirdi, tek bir yaz döneminde bütün bir profesyonel keman repertuvarının büyük çoğunluğu icra edilirdi" yorumunu yapmaktadır. Aşağıda Tablo 2'de Elizabeth Green'in arşivinden alınmış (1993: 43), 1948 yılı yaz döneminde çalışılmış repertuvar listesi verilmiştir.

Tablo 2. Repertuvar Listesi

Konçertolar	Sonatlar	Konser Parçaları	Kuartetler
Brahms	**Solo Sonatlar**	Bloch, Nigun	Beethoven, Op.18, No.3
Beethoven	Bach, Si minör Partita	Bloch, Vidu	Haydn, Op.3, No.3
Bruch No. 1, Sol minör	Bach, Re minör Partita	Brahms,Intermezzo	Haydn, Op.3, No.5
Glazounov	Fish Solo Sonat	Chausson, Poéme	
Lalo: Symphonie Espagnole	**Keman-Piyano Sonatları**	Chopin, Nocturne	
Mendelssohn, Mi minör	Beethoven, Op.12, No.1	De Falla, Danse Espagnole	
Paganini, No.1	Beethoven, Op.24, Fa Majör (ilkbahar)	Gluck, Melodie	
Prokofiev, No.2, Sol minör	Beethoven, Op.30, No.3	Kabalevski, Improvisation	
Stravinsky	Franck Sonata	Paganini – Kreisler, La Clochette	
Tchaikovsky	Prokofiev, Duo Sonata, Op.56	Saint Seans, Introduction – Rondo Capriccio	
Vieuxtemps, No.4	Tartini, "Didone Abbondanata"	Sarasate, Malaguena	
Vieuxtemps, No.5	Vivaldi-Respighi, Re Majör	Schumann, Abegg Variations	
Vivaldi, Sol minör		Wieniawski, Caprice, La minör (Kreisler)	

Yukarıda verilen repertuvar listesinde yalnızca sekiz haftalık bir süreçte keman repertuvarının en zorlu ve bilindik eserlerinin icra edildiği görülmektedir. Bu repetuvarın kapsamı ve kalitesi Meadowmount Müzik Okulu'nun ulaştığı başarının kanıtı niteliğindedir.

Meadowmount'ta uygulanan programlar ve doğru metotlarla Ivan Galamian'ın hayalini kurduğu "müzik odağı" gerçekleşmiş, Meadowmount günümüzün çok saygın virtüözlerinin ve pedagoglarının yetiştiği bir mabed olmuştur. Ivan Galamian Meadowmount'ta oluşturulan atmosferi şöyle tanımlar; "Meadowmount müzikal performans alanında mükemmelliğe ulaşmaya vesile olan özel bir ruha sahipti" (https://meadowmount.org/what-people-are-saying/). Bahsi geçen bu özel ruhu Meadowmount'ta eğitim alan öğrencilerin deneyimleriyle değerlendirmek Ivan Galamian'ın başarılı yaklaşımlarını anlamak açısından çalışmaya katkı sağlayacaktır.

Meadowmount'ta Eğitim Alan Öğrenciler ve İzlenimleri

Başarılı pedagoglara, yetiştirdikleri başarılı öğrencilerinin ün kazandırdığı bilinen bir gerçektir. Ivan Galamian da yetiştirdiği çok başarılı öğrenciler ile müzik dünyasında büyük bir üne kavuşmuştur. Günümüzde hâlâ onun alana katkılarının yansımalarını görmekteyiz. Özellikle Amerika'da yaşayan çok önemli virtüözler ve pedagoglar Ivan Galamian'ın öğrencisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Ivan Galamian'ın Curtis Institute'de ve Julliard'ta çalıştığı

öğrencilerin yaz aylarında da Meadowmount'ta Ivan Galamian ile çalışmalarına devam ettikleri bilinmektedir. Aşağıda Tablo 3'te Ivan Galamian'ın çalıştığı önemli isimlerin listesi verilmiştir.

Tablo 3. Ivan Galamian'ın Öğrencisi Olmuş Önemli İsimler

Ivan Galamian'ın Öğrencileri
Itzhak Perlman
Pinchas Zukerman
Kyung-Wha Chung
James Buswell
Paul Makanowitzky
Ida Kavafian
Paul Zukovsky
Miriam Fried
Charles Treger
David Nadien
Micheal Rabin
Sally Thomas
Jaime Laredo
Arnold Steinhardt
David Cerone
Dorothy DeLay
Elizabeth Green
Kurt Sassmannshaus
Walter Levin
Earl Carlyss
Charles Avsharian
Sylvia Rosenberg

Ivan Galamian'ın yetiştirdiği öğrencilerin ulaştığı başarı ve tanınırlık Ivan Galamian'ın bir pedagog olarak gösterdiği özverinin ve uyguladığı başarılı yaklaşımların çıktısıdır. Ivan Galamian ile çalışan ünlü isimlerden edinilmiş notlarda Galamian'ın bir pedagog olarak ön plana çıkan özellikleri şöyledir;

- Disiplin
- Sıkı Çalışma
- Mükemmeliyetçilik
- Öğrencilerinin gelişiminin sorumluluğunu alma
- Öğrencilerine karşı bireysel yaklaşım gösterme
- Yoruma büyük önem verme

Galamian ile çalışan her öğrenci onun ne kadar disiplinli ve çalışkan olduğunu vurgulamaktadır. Kendi öğrencilerini de daima sıkı çalışmaları konusunda teşvik ettiği bilinen Ivan Galamian ile ilgili öğrencisi Virginia Farmer şöyle der; "… öğrencilerini çok yoğun çalışmak zorunda olduklarıyla ilgili etkilerdi. Başka bir deyişle, edinilen çalışma alışkanlıklarını gelişimin anahtarı olarak görüyordu. İşte bu yüzden Meadowmount'u kurdu" (Koob, 1986: 173). Ayrıca Virginia Farmer, Meadowmount'ta sadece bir yaz eğitim alan öğrencilerin, bir eğitim-öğretim yılı boyunca okulda edindikleri kazanıma eş değer gelişim gösterdiklerini belirtir (Koob, 1986: 224).

Özel hayatında çok iyi niyetli bir insan olduğu bilinen Ivan Galamian'ın derslerde farklı bir aurası olduğu, zaman zaman öğrencilerini oldukça korkuttuğu bilinmektedir. Fiziki olarak iri yapısı ve derslerdeki talepkâr tutumları sebebiyle bazı öğrencileri tarafından "Korkunç Ivan[21]" olarak anılırdı (Bowers, 1972).

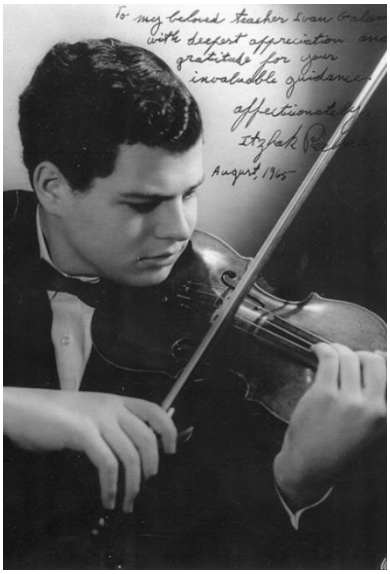
[21] Korkunç Ivan; zorbalıklarıyla ünlü ilk Rus Çarı, IV. Ivan Vasiliyeviç için kullanılan yaygın isimdir.

Ivan Galamian'ın öğrencilerinden dünyaca ünlü virtüöz Itzhak Perlman, Galamian ile ilgili şu ifadelerde bulunmuştur;

> Onun eğitim yöntemleri sizi ölümüne korkuturdu. Mükemmel çalmanız gerekirdi aksi halde gözleriyle size dik dik bakardı ve "buraya kadarmış" diye hissettirirdi. Herkese uyguladığı belirli bir sistemi vardı. Onun büyüklüğü, yetenekli ya da yeteneksiz olsun herkese çok iyi keman çaldırabilmesinde yatar. Daha çok ilham alan bazı öğrenciler daha iyi olabilirdi, ama onunla çalışan herkes usta olabilirdi (Sand, 2015).

Aşağıda Şekil 6'da, Itzhak Perlman'ın Galamian için imzaladığı yirmili yaşlarına ait bir fotoğrafı verilmiştir. Itzhak Perlman fotoğrafta şu sözlere yer vermiştir; "Sevgili öğretmenim, paha biçilemez rehberliğiniz için en derin minnet ve şükranlarımla."

Şekil 6. Itzhak Perlman, 1965, Galamian'ın Fotoğraf Arşivi (https://meadowmount.org/history/)



Galamian'ın öğrencilerinden ünlü solist, Guarneri Kuartet'in kurucusu ve birinci keman üyesi Arnold Steinhardt, Galamian'ın derslerde fazla konuşmadığını ve neredeyse hiç gülümsemediğini belirtir. Galamian'ın öğrenciler üzerinde kurduğu etkiyi ve disiplinini şu sözlerle ifade eder;

> Galamian, harika bir insandı, pek çok özelliği kendinde barındırması onu diğer insanlardan ayırırdı. Disiplin sahibiydi ve kemana karşı gerçek bir tutkusu vardı. Onu çevreleyen bir aura vardı ki bunu yaratan kendisiydi. Stüdyoya geldiği zaman hiçbir şey söylemesine gerek kalmadan onun için çalışırdınız. Motive ederdi, korkuturdu ve ilham olurdu (Green, 1993: 90).

Steinhardt, öğrenciliği sona erdikten sonra Ivan Galamian ile sosyal ilişkilerini geliştirdiğini, zaman zaman Meadowmount'ta birlikte satranç oynayıp sohbet ettiklerini belirtir. Galamian'ı daha yakından tanıdığında nazik, arkadaş canlısı ve komik biri olduğunu ifade eder (Sand, 2015).

Ivan Galamian ile ilgili kaynaklarda ön plana çıkan bir diğer özellik ise her öğrencisinin gelişimini yakından takip ediyor olması ve tüm öğrencileriyle özel olarak ilgileniyor olmasıdır. Meadowmount Müzik Okulu'nda da eğitim alan öğrencileri ile yakından ilgilenmiş, bireysel çalışma saatlerini dahi kontrol etmiştir. LaSalle Kuartet'in birinci keman üyesi Walter Levin, bu özel ilgiyi anılarında şu hikayeyle anlatır;

> Meadowmount'ta öğle yemeğinden sonra kısa uykuları çok severdim. Galamian bunu bilirdi ve zamanımı boşa harcadığımı söylerdi. Bir gün uyku sırasında gelen bir telefon beni uyandırdı. Arayan Galamian'dı. "Walter çalışıyor musun?" diye sordu. "Tabi ki kemanım elimde" dedim. "Güzel! Bana bir «la» çal" dedi. Telefonu elimden düşürdüm (Green, 1993: 95).

Bu anekdot, Galamian'ın bir pedagog olarak öğrencilerinin gelişimini ne ölçüde önemsediğini gözler önüne sermektedir. Galamian, bir öğretmenin öğrencilerinin gelişimlerinin sorumluluğunu almak zorunda olduğuna inanmış ve bu bilinçle o sorumluluğu üstlenmiştir. Söz konusu bu sorumluluk bilinci öğrencilere karşı bireysel yaklaşımı da beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda Ivan Galamian, öğrencilerinin bireysel ihtiyaçlarına yönelik tutumlar geliştirmiştir. Ivan Galamian, "öğreticilik ilaç gibidir, belirli zamanlarda belirli dozlar yazarsınız" der (Bowers, 1972). Galamian, öğrencilerinin teknik, müzikal ve hatta psikolojik ihtiyaçlarına yönelik bireysel yaklaşımlar geliştirmiştir. Julliard Kuartet sanatçısı, Galamian'ın öğrencisi Earl Carlyss, Meadowmount'ta Galamian'ın asistanlığını yapmış bir isimdir. Earl Carlyss, tanık olduğu söz konusu bireysel yaklaşımı şu sözlerle anlatır;

> Galamian'ın, alışıla gelmişin dışında bir psikolojisi olduğunu hatırlıyorum. Benim çalıştığım üç tane öğrenci vardı. Beni en çok etkileyen, Galamian'ın derslerde üçüne de nasıl farklı tutumlar sergilediğiydi. Öğrencilerden biri oldukça çekingen ve korkak küçük bir oğlan çocuğuydu. Galamian derslerde baba gibi oluyordu. Ellerini omzuna koyardı, ona cesaret verirdi. Eleştirilere alınan ve reaksiyon gösteren bir kız öğrenci vardı. Galamian ona oldukça sert davranırdı. Hiçbir şey yapmasına izin vermezdi. Sorduğumda "bu davranışlarını yıkmak zorundayım, ancak ondan sonra bir şeyler öğrenmeye başlayabilir" demişti (Green, 1993: 95).

Ivan Galamian'ın öğrencilerine uyguladığı bireysel yaklaşımın yalnız davranışsal ve psikolojik olmadığı görülmektedir. Aynı zamanda öğrencilerin teknik ve müzikal ihtiyaçları doğrultusunda bireysel çözümler ve yönlendirmeler geliştirmiştir. Galamian, *Principles of Violin Playing and Teaching* isimli kitabında bireysel yaklaşımla ilgili öğreticilere şu tavsiyelerde bulunur;

> Öğrenciler birbirine benzemez bu sebeple birbirine benzer davranılmamalı. Katı kurallarla yapılan öğreticilik doğru olmayan bir öğreticilik türüdür. İşini ciddiye alan bir öğretmen, her bir öğrencide tamamen yeni olan zorlu bir problem görecektir. İlk olarak öğretmen öğrencinin çalışıyla, müzisyenliği ve kişiliği ile ilgili net bir resim edinmeye çalışmalıdır. Güçlü ve zayıf yönlerini keşfetmek zorundadır (Galamian, 2013: 105).

Müzikaliteye ve yorum unsurlarına büyük önem veren Galamian'ın yorum anlamında da farklı renklere sahip öğrenciler yetiştirdiği görülmektedir. Galamian'ın öğrencilerinden ünlü virtüöz ve şef Pinchas Zukerman Meadowmount'ta tanık olduğu yorum zenginliğini şu sözlerle anlatır; "Meadowmount'ta birkaç gün geçirdim. Stüdyoları ziyaret ettim. Bu süre zarfında çeşitli Saint Seans «Introduction and Rondo Capriccioso» yorumları dinledim. Bu yorumlardan iki tanesi bile aynı değildi."

Ivan Galamian, "yorum enstrüman çalışmalarının nihai hedefidir, amaçtır" der (Galamian, 2013: 6). Yorum anlamında öğrencilerin yaratıcılığını desteklemek gerektiğini belirten Galamian, öğretmenlerin kendi yorum anlayışlarını öğrencilere empoze etmeye çalışmalarının büyük bir hata olduğunu savunur. Bu bağlamda verdiği doğru rehberlikle "kendine yeterli" öğrenciler yetiştiren Galamian, öğrencilerini yorum anlamında özgürleştirmiş bu sayede yorumsal çeşitliliği ön plana çıkarmıştır. Manhattan School of Music'te ve Julliard'ta hocalık yapan Galamian'ın öğrencisi ünlü kemancı Sylvia Rosenberg konuyla ilgili şu izlenimini paylaşır; "Galamian öğrencilerin hayal gücünü harekete geçirirdi. Bunu kemanla ve

ton üretimi ile ilgili sahip olduğu derin bilgeliğiyle ve her öğrenciyle ilgili ulaştığı kişilik anlayışı sayesinde yapardı" (Green, 1993: 102).

Ivan Galamian, hayatını öğrencilerine adamış bir pedagogtur. Bu adanmışlık neticesinde de iz bırakan bir başarı yakalamıştır. Meadowmount'un kuruluşundan itibaren hayatının sonuna kadar her yaz öğrencilerinin gelişimi için maddi kaygılar taşımaksızın uzun çalışma saatleri boyunca ara vermeden çalışmıştır. Ivan Galamian'ın en tanınmış öğrencilerinden, uzun yıllar asistanlığını da yapmış ünlü pedagog Dorothy DeLay bir yaz Galamian'a; "Neden her yaz Meadowmount'a gelip bu kadar sıkı çalışıp yoruluyorsunuz, Julliard'ta daha rahat bir ders programıyla daha çok para kazanabilirisiniz ?" diye sormuştur. Galamian düşünceli bir şekilde bakmış; - o sırada başlayacak olan zorlu Meadowmount günlerini ve ödediği fiziksel bedelleri düşündüğü söylenir.- Şöyle cevap vermiştir; "Çünkü bununla gurur duyuyorum" (Green, 1993: 104).

SONUÇ

Ivan Galamian, yetiştirdiği çok başarılı müzisyenlerle yaşadığı döneme damga vurmuş bir pedagog olmuş, adeta bir ekol inşa etmiştir. Literatürde yer alan pek çok kaynakta Galamian'ın yaşadığı bu başarı için "Galamian'ın Sihri" ifadesi kullanılmaktadır. Fakat, ulaştığı bu başarı bir sihir değil doğru inşa edilmiş bir sistemin doğal sonucudur.

Galamian'ın bir pedagog olarak başarılı olmasındaki ilk etken kendisinin çok iyi bir icracı olmasıyla doğrudan ilişkilidir. Avrupa'nın gelecek vaad eden solistlerinden biriyken, kariyerini bir pedagog olarak şekillendiren Galamian, enstrümanı konusunda sahip olduğu bilgi ve birikimi öğrencilerine aktarmış, sahip olduğu uzmanlıkla teknik ve müzikal olarak doğru yönlendirmelerde bulunmuştur.

Ivan Galamian'ın bir pedagog olarak sahip olduğu sorumluluklar çerçevesinde hayatını şekillendirdiği ve hayatını öğrencilerine adadığı görülmektedir. Sahip olduğu sorumluluk bilinci ve idealleri doğrultusunda adıyla özdeşlemiş özel bir kurum olan Meadowmount Müzik Okulu'nu kurmuştur. Öğrencilerin zihinsel olarak müzikal gelişim odağını yakalaması için özel olarak seçilen bir mekanda kurulan bu okulun eğitim-öğretim programının da müzikal gelişim odağını yakalamak amacıyla inşa edildiği görülmüştür. Galamian'ın belirlediği program ve uyguladığı metotlar her öğrenci üzerinde başarılı olmuş ve bunun sonucunda öğrenciler mutlak gelişim göstererek programı tamamlamışlardır.

Ivan Galamian'ın bu kurum özelinde öğrencilerine aktardığı öğretilerinin icra alanında bir kültürel hafıza oluşturduğu görülmektedir. Meadowmount bu hafızanın oluşmasında ön plana çıkan bir mekandır. Meadowmount Müzik Okulu günümüzde hâlâ Ivan Galamian'ın çizdiği çerçeve ile yoluna devam etmektedir. Yaylı sazlar ve oda müziği çalışmalarıyla yoluna devam eden Meadowmount Müzik Okulu'nda, çoğunlukla Ivan Galamian'ın yetiştirdiği Dorothy DeLay, Sally Thomas gibi önemli pedagogların öğrencileri eğitim vermeye devam etmektedir. Ivan Galamian'ın oluşturduğu ekolün ikinci kuşak temsilcileriyle Ivan Galamian'ın mirasının sürdürüldüğü görülmektedir.

Kurulduğu günden bu yana alanında yetenekli öğrencileri bünyesine çekmeyi başaran Meadowmount, sıkı bir eğitim, disiplin ve müzikal gelişim ortamını yaratabilmiş bir okuldur. Uluslararası üne sahip oldukça başarılı bir mezun kadrosuna sahiptir. Ivan Galamin'ın Meadowmount'ta bıraktığı miras yalnızca teknik ve müzikal gelişimle sınırlı değil aynı zamanda müzikal tutku ve adanmışlığı da kapsamaktadır. Yeni nesil müzisyenleri şekillendirmeye devam eden Meadowmount, Galamian'ın pedagojik dehâsının alandaki kalıcı etkilerinin kanıtı niteliğindedir. Tüm bu yönleriyle Meadowmount Müzik Okulu Ivan Galamian'ın metotlarıyla birleşerek icra alanında başarıya ulaşmış bir modeldir. Meadowmount Müzik Okulu'nu ve Ivan Galaiman'ın burada inşa ettiği başarılı programı bir

model olarak değerlendirmek benzer örneklerini alana kazandırmak noktasında literatüre katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Bowers, F. (1972, February). Ivan Galamian. *Atlantic Monthly*. 229(2), pp. 100-104.

Chase, S. (2013). *Ivan Galamian: A Biographical Sketch.* New York: Dover Publications, Inc.

Galamian, I. (2013). *Principles of Violin Playing and Teaching.* New York: Dover Publications, Inc.

Green, Elizabeth A.H. (1993). *Miraculous Teacher Ivan Galamian and The Meadowmount Experience*. USA: Special Edition.

Hays, D. (2022, May 4). Paul Makanowitzky: From prodigy to pedagogue, *The Strad,* https://www.thestrad.com/playing-hub/paul-makanowitzky-from-prodigy-to-pedagogue/14732.article

Koob, J. E. (1986). *The Violin Pedagogy of Ivan Galamian.* (Yayınlanmış Doktora Tezi). University of Illinois at Urbana-Champaign, Urbana-Illinois.

https://johnhenrycrawford.com/event/meadowmount-school-of-music-4/ (Erişim Tarihi: 1.08.2024)

https://meadowmount.org/history/ (Erişim Tarihi: 1.08.2024)

https://meadowmount.org/what-people-are-saying/ (Erişim Tarihi: 1.08.2024)

Potter, T. (2023, February 2). Lucien Capet: The French Connection. *The Strad,* https://www.thestrad.com/for-subscribers/lucien-capet-the-french-connection/15977.article

Salzman, E. (1959, March 1). Teacher to the young. *The New York Times*, Section 2, p. 9. https://www.nytimes.com/1959/03/01/archives/teacher-to-the-young-ivan-galamian-turns-out-big-talents-but-does.html

Sand, Barbara L. (2015, May 1). Studying the violin with Ivan Galamian. *The Strad,* https://www.thestrad.com/playing-hub/studying-the-violin-with-ivan-galamian/5194.article

Film Müziği Yaratıcılık ve Çalışma Yöntemleri

Film Music Creativity and Working Methods

Emel Örgün

emlorgun@gmail.com

Özet

Bu çalışmada besteci, müzisyen ve film müziği yapımcısı Cahit Berkay'ın film müzikleri ile Türk sinema ve reklam filmi yapımcısı, yönetmen, senarist ve hikaye anlatıcısı Ezel Akay'ın film ve reklam müzikleri hakkında bilgi verilmektedir. Yazar ve yönetmen Ahmet Uluçay'ın Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak, Bozkır'daki Deniz Kabuğu film müzikleri hakkında bilgiler, ses mühendisi ve uluslararası müzisyen Ender Akay ile film müzikleri, ses mühendisliği ve ses tasarımı üzerine yapılan röportajlardan örnekler. Uluslararası gitar virtüözü ve besteci Dr. Hasan Cihat Örter ile belgesel müzik. Sinema oyuncusu ve senarist Levent Kazak'ın Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü filmi hakkındaki düşünceleri, etnik müzik kuratörü Kaan Nomer' in aynı filmin müzikleri üzerine araştırması ve Hasan Kandemir'in yönetmenliğini, senaryosunu ve bestesini yaptığı Sivri Kaya filmi hakkındaki düşünceleri tartışılıyor.

Anahtar Kelimeler: Film ve film müziği, müzik tasarımı ve ses mühendisliği

Abstract

In this study, information is given about the film scores of composer, musician and film score producer Cahit Berkay and the film and commercial soundtracks of Turkish cinema and commercial producer, director, screenwriter and storyteller Ezel Akay. Examples of interviews with writer and director Ahmet Uluçay on making a ship from a watermelon rind, information about the seashell movie soundtracks in Bozkır, sound engineer and international musician Ender Akay on soundtracks, sound engineering and sound design. International guitar virtuoso and composer Dr. Documentary music with Hasan Cihat Örter. Film actor and screenwriter Levent Kazak's thoughts about the movie Why Hacivat and Karagöz were Killed, ethnic music curator Kaan Nomer's research on the music of the same movie, and Hasan Kandemir's thoughts about the movie Sivri Kaya, directed, written and composed, are discussed.

Keywords: *Film and soundtrack, music design and sound engineering*

GİRİŞ

Sinema filmleri, belgeseller ve reklam filmleri, tiyatro gösterileri sırasında kullanılan efektler, müzikler ve sesler tüm görsel sanatların; izleyici üzerindeki duygusal algı derinliğini artırdığı ve görsele uygulanmış ses bütünlüğünün giderek gelişmesi nedeniyle görsel sanatlar, endüstri ile müzik sektörünün birbirlerinden ayrı düşünülemeyen olgular haline geldiği bilinmektedir. Sözlü veya sözsüz sahnelerin müzik ile desteklenmesi izleyici üzerinde daha vurucu etki bırakmaktadır.

Projeksiyon makinesi tarihçesi ve kullanım alanları

Büyülü Fener & Sihirli Fener

Büyülü Fener veya Sihirli Fener'in icadı sonrası, görsele müzik ekleme gereksinimi neticesinde Büyülü Fener, günümüzdeki projeksiyon cihazlarının atası olarak kabul edilmektedir. Çin uygarlığını ve kültürünü araştıran İngiliz biyokimyacı Joseph Nedham'ın verdiği bilgilere göre tarihteki ilk projeksiyon cihazı 2. yüzyılda Çin'de keşfedilmiştir.

Avrupa ülkelerinde, 1671 yılında Athanasius Kircher tarafından 'Ars Magda Lucis et Umbare' adlı kitapta tanıtılmıştır. Athanasius Kircher'in yeni buluşu tanıtmaktan çok var olan bir aygıtı tasvir ettiği görülmektedir. 1870'li yıllara gelindiğinde ise Henry R. Heyl tarafından patenti alınmıştır.

Özetle; geçmiş zamanlarda hareketli resimlerin, Büyülü Fener icadı ile sinema sanatının kapalı alanlardan açık alanlara taşınması, projeksiyon makinelerinin çıkardığı gürültüyü bastırma amacı ile perdeye yansıtılan görselin canlı sazlar veya orkestra ile desteklenmesinden söz edilse de, aslında görsel sanatların müziğe olan ihtiyacının pek de makinelerin gürültülü çalışması ile ilgili olmadığını da göstermektedir. Birbirinden ayrı düşünülemeyen görsel ve işitsel sanatların bütünlüğünün, gelişen teknoloji ile büyük bir sektör oluşturduğu bir gerçektir. Bu edinilen bilgiler ışığında, Sihirli Fener'in icadı için birçok mucit ve tarih söz konusu edilmiştir. Ancak genel olarak kabul edilen ise Sihirli Fener'in mucitlerinin prensiplerini 1646'da ortaya koyan Athanasius Kircher ve ışığın dalga teorisinin bilimsel öncülerinden kabul edilen Chiristiaan Huygens olduklarıdır.

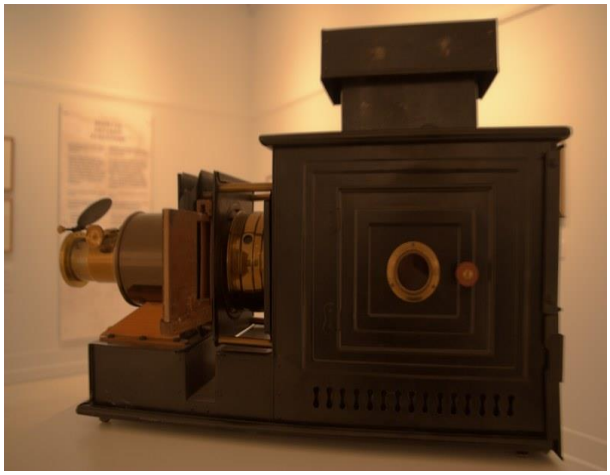
İlk Sessiz Film

Lumiere Kardeşler'in 28 Aralık 1895 tarihinde Paris'te yapılan ilk halka açık film gösteriminden başlayarak, sessiz fimler canlı müzik eşliğinde gösterimdeydi. En başından itibaren müziğin film atmosferini yaratmaya katkıda bulunduğu ve seyircilere önemli duygusal ipuçları verdiği kabul edilmiştir.

Şekil 1. Sihirli Fener İlüstrasyonu (1870)



Şekil 2. Sihirli Fener



Ömer Hayyam'ın Sihirli Fener'i

Mark Twain ölümünden sonra yayınlanmasını istediği 2010 yılında basılan gerçek otobiyografisinde Stephan R. Walk yazısından, Yrd. Doç. Dr. Soner Işıktekim çevirisi ile yayımlanan Ömer Hayyam'ın Sihirli Fener'i başlıklı makalesinde, Ömer Hayyam'a ait,

"Bu dünyanın etrafında, aşağısında ve yukarısında, haricinde ve dâhilinde,
Hiçbir şey sihirli gölge oyunundan başka bir şey değildir.
Bu sihirli oyun, oynanır mumu güneş olan bir kutunun içinde,
Hayali figürler olan bizler ise gider geliriz bu dairede."

dizeleri için Stephan R. Walk, Twain'in bu şiire olan hayranlığını şu sözlerle dile getirmiştir: "Hiçbir şiir bana daha önce bu denli zevk vermemiştir ve o zamandan beridir de hiçbir şiir bu denli zevk verememiştir; bu benim yanımda taşıdığım tek şiirdir. 28 senedir elimin altından bir an bile düşmemiştir." Hayyam'ın çalışması, 19. yüzyılın sonlarındaki kaderci ruhunu yakaladığı için son derece popüler olmuştur. Bu alıntı şiir, biz insanların nasıl sihirli bir gölge oyunundaki kuklalar olduğumuzu tanımlamaktadır. Ancak bu tam olarak ne anlama gelmektedir? İfadeden anlaşılacağı üzere "Büyülü Fener Şovu", bir görüntüleme lensi kullanılarak perdeye yansıtılan saydam slaytlardan oluşan bir halk gösterisidir. Kesin, en az bir internet sitesi ve iki kitap (bu işlemin nasıl olduğunu) böyle yorumlamaktadır. Ancak Ömer Hayyam 1048 yılında doğmuş ve 1131 yılında da ölmüştür. Resimlerin projeksiyon yardımıyla gösterilme sanatı ve biliminin tarihi ise o kadar geriye gidiyor mu? Ya da iyi bir şair olduğu kadar ünlü bir matematikçi olan Hayyam bu buluşu (önceden) tahmin mi etmiştir? Peter Avery'in, John Heats-Stubbs un 1981 yılında yaptıkları çeviride tercüme edilen Ömer Hayyam'a ait şu ifade yer almaktadır:

"Bizi şaşkınlığa uğratan, aklımızı başımızdan alan bu cennetin tekerleğini düşünelim,

Sanki o, güneşinin bir mum ve dünyasının da bir fener olduğu, bir dramadır.

O zaman biz de onun duvarlarında dönen resimlere benzeriz."

Sinema ve Müzik

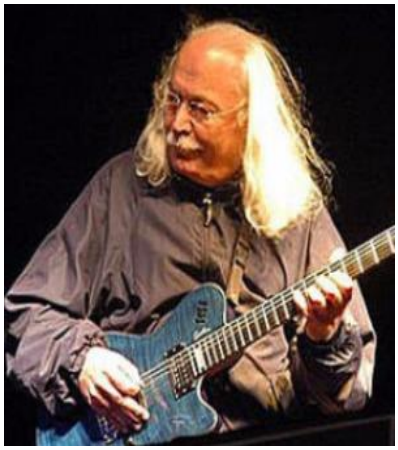
1889'da Thomas Edison ve William Dickson "kinetography" adıverilen ilk hareketli resim kamerasını ve "kinetoscope" diye adlandırılan seyrediciyi yaptılar. 1894'te Robert Paul tarafından yapılan kamerayı Auguste ve Louis Lumiere kardeşler "cinemagraphe"yaratmak için aldılar. Sinema adı buradan çıktı. Bir yıl kadar sonra Lumiere kardeşler Paris'te ilk hareketli resimleri gösterdiler ve ilk sinema salonunu açtılar. Edison 1896'da perdeye yansıtma sistemine "vitascope" adını verdi ve ilk sinema salonu New York'ta açıldı. George Melies'in A Trip to the Moon ve Edwin S. Porter'in The Great Train Robbery adlı ilk sinema klasikleri 1902-1903 arasında yapıldı. Bunları diğer klasikler takip etti: D.W. Griffith'in The Birth of a Nation (1915) ve Intolerance filmi. Fox Movietone News 1922'de filmde ses deneyimi yaptı. Lee DeForest bunu sonradan mükemmel hale getirdi. 1927'de ayrı phonograph kaydıyla vitaphone teknolojisini kullanan The Jazz Singer adlı ilk sesli film yapıldı.

Ülkemizde sinema filmi, belgesel ve reklam müzikleri

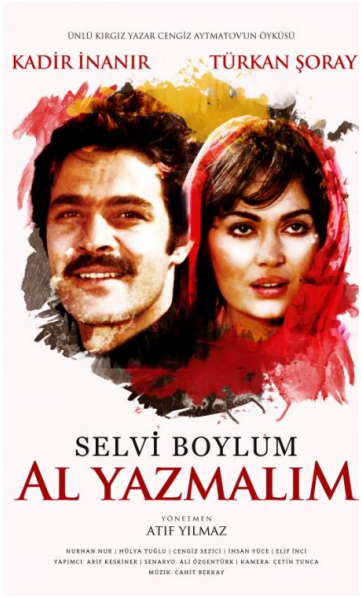
Sinema müziği dendiğinde Cahit Berkay, sinema film ve reklam müzikleri dendiğinde Ezel Akay, Ender Akay, Belgesel müzikleri dendiğinde Hasan Cihat Örter akla gelmektedir.

Cahit Berkay: "Müzikal bir hayal kurman gerekiyor."

Şekil 3. Cahit Berkay



Şekil 4. Selvi Boylum Al Yazmalım Film Afişi



Cahit Berkay; müziği ile özdeşleşmiş sinema filmleri Selvi Boylum Al Yazmalım, Dila Hatun, Çiçek Abbas, Devlerin Aşkı ile beraber yüze yakın filme müzik yapmış, söz konusu filmleri müzik ile anlatmasının izleyici üzerindeki etkisi büyük olmuştur.

Cahit Berkay'ın *Vizyon Hayal Perdesi Dergisi* 2013 Şubat sayısında, "Müzik Sinemada Haddini Bilmeli" başlığı ile yayınlanan söyleşisindeki görüşlerinden aktarım ile film müziği için önce sinemayı tanımak gerektiğini vurgulamış, dünyanın en iyi müzisyeni de olunsa eğer sinemayı tanımıyorsa bu işin layıkı ile yapılamayacağını belirtmiş ve özetle sözlerine şöyle devam etmiştir. "Sinemadaki müzik bir dinleti müziği değildir, bütünü ile o sahneyi desteklemek ve izleyici üzerindeki etkisini artırmak amacı ile yapılan bir araçtır, müziği müzikal bir estetik içinde yapmak gerekiyor, ancak bu işin birinci kaidesi müziği oradaki resmin ve sahnenin temposu ve ritmi ile buluşturmaktır." Genel olarak izleyicinin düşüncelerinin aksine Cahit Berkay; Selvi Boylum Al Yazmalım, Bodrum Hakimi, Devlerin Aşkı, Dila Hanım filmlerini çok da başarılı birer film müziği olarak görmediğini açıklamıştır. Filmin üzerine çıkmış müzikler olduğunu ve böyle olunca da o halde doğru iş yapılamadığını vurgulamıştır. Asıl amacın filmi yükseltmek olduğunu, dünyanın en iyi müziğinin kullanılması halinde dahi çok kötü bir filmin ayağa kaldırılmasının mümkün olmadığını veya çok iyi bir

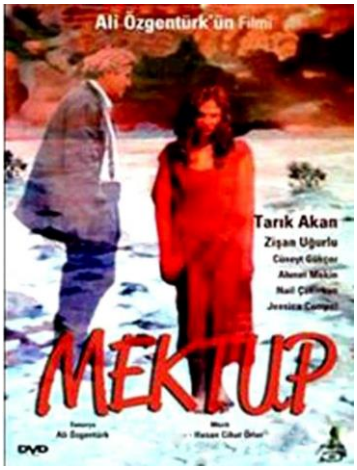
filmin kötü bir müzik ile yere batırılabileceğini, müziğin doğru ellerde doğru kullanılması gerektiğini söylemiştir. Filmin konusu, yeri/ mekanı, boğazda bir yalıda mı çekilecek, yoksa kenar mahallede mi; bunun için müziğin iyi bilinmesi, kendi kültürünü iyi bilmek gerektiğini, hangi sahnede hangi enstrümanlar kullanılacağını tespit etmek açısından çok önemli olduğunu belirtmiştir. Sanatın her hangi bir dalında iş yapılacaksa önce kendi kültürünü, kendi edebiyatını, şiirini, sinemasını, müziğini tanımak gerektiğini vurgulamıştır.

Müzisyen, Kompozitor, Besteci Dr. Hasan Cihat Örter çalışmaları

Şekil 5. Dr. Hasan Cihat Örter



Şekil 6. Mektup Film Afişi



Belçika Kraliyet Konservatuvarı mezunu Hasan Cihat Örter'in Tarık Akan'ın oynadığı Mektup filmi, müziklerini yaptığı ilk ve tek sinema film müziğidir. Kısa film müzikleri de bulunan Hasan Cihat Örter daha sonrasında kendince özel nedenlerden dolayı sinema filmi müziklerini oluşturma tekliflerini reddetmiştir. Mektup filmi henüz çekilmeden senaryosunu okuyarak müziklerini tasarladığını belirten Örter, Mektup filminin Erkan Oğur'un bir bestesi, Anor Broem'in bir şarkısı ve sahnedeki orkestranın dışındaki tüm tematik müziklerini kendisinin tasarlamıştır. Bilindiği gibi tematik müzik (müzikal fikir) bestesi, müzik eserini yaratan ana fikir ve düşünce demektir. Sinema, reklam, belgesel müzikleri ve zamanına göre tasarlanmış marşlar tematik müziktir. Hasan Cihat Örter; başta Ben Atatürk'ü Gördüm, Doğduğum Topraklar, Van Gölü Havzası'nda Selçuklu İzleri, Osmanlı Devleti'nin Doğuşu, Cennet Adası Kıbrıs, Adnan Menderes, Fatih ve Fetih, Kızıl Turan olmak üzere toplam üç yüze yakın TRT belgeselinin, bazı tiyatro oyunlarının ve sayısız reklam müziklerinin tasarlayıcısıdır.

Birçok albüm, kitap, belgesel ve reklam müziği ile almış olduğu üç bin ödüle sahip bestecinin altmıştan fazla albümü bulunmaktadır.

Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü filmi ve müzikleri

Ezel Akay, Ender Akay'a filmin müzikleri tasarım aşamasında iken şöyle demiştir, "Müziği Orta Asya'dan alacaksın, göç ile Anadolu'ya getireceksin ve sonra Bizans'ın kapısına dayanacaksın, bugünkü Anadolu müziği aslında Bizans, Orta Asya ve Anadolu'daki yerleşik kültürlerin müziğidir, yani melez müzik." Ezel Akay Ender Akay'a önerdiği müzikleri incelemesini, bunun üzerine çalışmasını öngörmüştür. 17. yüzyılda yapılmış müziklerin ayrıca bugünkü versiyonlarını da birlikte dinlerler. Zamanında Anadolu'da da icra edilen ama zamanla unutulan, Orta Asya'da Tuvalar tarafından çok ilkel tarzda icra edilen, ilk hali korunarak, otantiğine bağlı kalınarak modern alt yapıların kullanıldığı müzikleri incelerler. Eser okurken teknik olarak çift ses çıkaran ve müziklerini dünyaya tanıtan Okna Tsahan Zam ismindeki müzisyeni fazlaca dinlerler. Oradan yola çıkarak Anadolu'dan kaynaklar ile Yunus Emre şiirleri kullanılır. Filmin müzikleri, tasarlama aşamasında tarihsel bir süreçten geçilmiştir.

Şekil 7. Mektup Filmi Afişi



Şekil 8. Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü Film Afişi



Ender Akay, "Müziğin ritmini görüntüye uydurmak."



Ender Akay : "Ezel Akay için film müziği, filmin baş rol oyuncusudur."

Viyana Ses Mühendisliği, (SAE Wien) School of Audio Engineering'den mezun Ender Akay ile film müzikleri, ses mühendisliği, ses tasarımı ve görüntülere ses yerleştirme tekniklerini konu alan röportajından örnekler:

1993 yılında Türkiye'ye gelen Ender Akay, Fuat Güner'in stüdyosunda çalışmaya başlar. 1995 yılından sonra Sezen Aksu ile on yıl hem sahne hem ses mühendisi olarak çalışır. Abisi Ezel Akay'ın kurguladığı reklamlara ve çektiği sinema filmlerine ses tasarımları yapmaya başlar. 2000 yılında dört arkadaşı ile Kedi Müzik Stüdyosu'nu kurarlar. Reklam filmi müzikleri ve Ezel Akay filmlerine Sunay Özgür ile beraber ses tasarımı ve aranjeler yapmaya devam ederler.

Ender Akay anlatımıyla film müzikleri ve çalışma yöntemleri

Başlıca sinema filmlerinden örnekle; Tabutta Rovöşata, Neredesin Firuze, Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak, Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü'nün film müziklerini yapan Ender Akay sinema, reklam filmleri müzikleri tasarımları hakkındaki söyleşisinde, "Ses mühendisliği, temelinde teknik bir işlemdir. Kayıt ve mix işlemlerini kullananlara ses mühendisi deniyor. Duyduğunuz müziklerin kanal kayıtları bir stüdyoda aranjörün yaptığı müzik üzerine çok kanalda kayıt sistemleri kullanılarak kayıt ediliyor. Kayıt edildikten sonra arajman mixleniyor. Çeşitli kayıt ve mix teknikleri uygulanıyor, arkasından da mastering yapılıyor. Ses mühendisinin görevi, kayıt ve mix yapmak ile aynı zamanda mastering yapmak. Mastering yapanlar da aynı zamanda ses mühendisi oluyor. Ses mühendisliğinin genel çerçevesi budur. Ses mühendisliği alanı dünyada ve Türkiye'de çok geniş bir alan. Ses mühendisi sadece müzik endüstrisi alanında çalışmıyor, pos productions şirketlerinde de ses mühendisi çalışıyor. Pos productions dediğimiz süreç, ses ve görüntünün eşlenmesi, ses tasarımı ve film (reklam) mixajı ile ilgili her türlü ayrıntının yapıldığı, yapım aşamasından sonraki bir süreçtir. Bu alanda da ses mühendisleri çalışıyor. Ses tasarımcılığı ile ses mühendisliği birbirinden farklı şeyler. Ses tasarımcılığı, yaratıcı yönü daha ağır olan teknik bir iştir; ses mühendisi olmak gerekir, bu teknikleri bilmek zorundasınız.

Film senaryo aşamasında iken müziği konuşuluyor, müziğin ağırlıklı olarak kullanıldığı yerlerde bu önemli, müziğin yan ürün olarak kullanıldığı alanlarda o kadar önemli değil, gerçek süreç senaryo aşamasından başlayarak müziğin planlanması. Çünkü müzik, dramatürjide çok önemli ancak bazıları için önemli olmasa da bir sürü yönetmen için çok önemlidir. O süreçte nasıl bir müzik tarzı koyulacak, nasıl bir konsept kullanılacak o konuşuluyor, karşılıklı çeşitli öneriler sunuluyor. Senaryodan sonra filmin konusuna, zamanına göre durumlar değişiyor, daha sonra bize ilk olarak kaba çekimler geliyor, demolarını yaparken kaba çekimler üzerine montajlar ve görüntü ile de çalışmaya başlıyoruz. Reklam aşamasında ise daha çok reklam

çekilmeden önce pre ppm (reklam ajansı ve productions ajansının bir araya gelmesi) ile yapılan toplantıdan sonra bir storyboard çıkıyor. Video board şeklinde yapılmış ve yüklenmiş ve her saniyede bir resim olan storyboard çıkıyor ve o storyboard üzerinden çalışıyoruz. Normal film aşamasında da oluyor bunlar fakat film çok daha büyük bir proje olduğu için buna pek fazla bir zaman ayrılamıyor.

Reklam müziği tecrübesi film müziğine çok daha büyük katkıda bulunuyor. Çünkü reklam müziğinde çok fazla çeşit üzerine çalışmak zorundasınız, bir tarzınız var ya da siz bir rock müzisyenisiniz diye bir şey yok, oyun havasından arabeske, rock müzikten popa, komediden drama her türlü müziği yapmak zorundasınız. Bu çeşitlendirme sayesinde film müziğine bakış açınız genişliyor, bunun üzerine önünüze ne tür film gelirse gelsin müzikal açıdan çok büyük bir kolaylık sağlıyor. Dizi müziklerinde çok daha basit bir durum var. Türkiye'de özellikle şu tarz film müziği istiyoruz diye karşımıza geliyorlar, çok özgün bir şey istiyoruz deyip, çok klişe bir şeyde karar kılabiliyorlar. Çünkü burada tamamen ticari bir yöntem izleniyor, ona göre farklı bir format uygulanıyor. Nerdesin Firuze filminin müziklerine altı ay önce başlanıldı. Film iki ayda çekilecekse daha öncesinde demolarını hazır etmek zorunda idik. Çekime hazırdı müzikler, Ezel Akay'ın yaptığı filmlerde bu böyledir, çünkü Ezel Akay için müzik, filmin baş rol oyuncusudur, yani tartışmasız derece müzik dramaturji için bire bir yardımcısıdır, ayrı düşünmüyor. Filmde bu yüzden müzikler bittiği zaman çekimler sırasında montajı yaparken müzik üzerine yapılıyor. Şimdi buradaki uyum yüzde yüz artırıyor çünkü müzik ve ritm elinde ise, filmin montajını yapmak çok daha kolaylaşıyor. Zaten biz de her zaman çekiminden önce müzik istenir, özellikle reklamlarda montajı yaparken ritme oturtabilmek.

Bazen de elinize bitmiş film geliyor, haydi buna müzik yapın denilebiliyor. Böyle olunca burada montaj fixlenmiş durumda ve siz o duyguya göre ritmini ayarlamak zorundasınız. Müzik üzerine bir kolaj, bu da bir yöntem diyebilirim. Müzik ile çalışılmamış bir montaj ritmik olarak hiçbir zaman doğru çalışılmamış oluyor. Görüntü ve ritmin müzikle akmasının izleyici üzerinde psikoakustik bir etkisi vardır. İzleyici üzerinde psikoakustik etkisi test edilmiş bir şeydir. Psikoakustik olarak ritim, vücudumuzda hissettiğimiz ritm olarak; bizi filme ve görüntüye veya hikâyeye biraz daha rahat girebilmemizi sağlıyor, bu çok ilginç bir ayrıntıdır. Montaj müziğin ritminde yapılınca müzik ile örtüştüğünden, ayrı düşünemez hale geliyorsunuz. Bir müziğin yirmi tane versiyonu olabiliyor, özellikle dizilerde. Filmin sahnelerine göre enstrüman azaltarak-çoğaltarak, sesleri azaltarak-çoğaltarak senaryo müziğin dinamiğini artırarak, sakin olan müziği yükseltebiliyorsun. Filmin senaryo ve başlangıç aşamasından filmin sonuna kadar yönetmen, productor veya müzikten kim sorumlu ise müziğin dinamiğine karar veriliyor, ancak duygu ile örtüşmesi gerekiyor. Yönetmenin duygu dünyasına çok hâkim olması ve işini iyi bilmesi gerekiyor. Ne istediğini bilen Productor ile işler daha fazla kolaylaşıyor. İçinde yaratıcılık, özgünlük, kendine has müzikler olduğu zaman, dayatılan müziği değil de kendi yaptığı müzik ile özel bir hale geliyor. Örnekle Erkan Oğur'a herhangi bir şey dayatılamaz, içinden geldiği gibi müzik yapar ve doğrusu da budur, müzisyene bırakmak gerekir. Yönetmenler de tam anlamıyla buna cesaret edemediklerinden dolayı Türkiye'de film müziği endüstrisi gerçek anlamda gelişemiyor. Amerikan film dünyasına ve var olan müzik dünyasına bakıldığında yaratıcılık, üretim kapasitesi ve bütçeler açısından kıyaslanamaz ölçüde farklılık gösteriyor."

Şekil 9. Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü Filinden Bir Sahne



Ezel Akay ve Levent Kazak ile Hacivat ve Karagöz neden öldürüldü filmi ve tarih filmleri hakkında

Ezel Akay bir röportajında tarih filmleri hakkında, "Biz bir komprime tarih analizi sunuyoruz, çeşitli tartışmalar içinde seçilmiş argümanları alıyoruz, onunla yaratıyoruz dünyayı, bence kitlelerin tarih öğrenebilmesi için en büyük aracı sinema, edebiyattan bile önemli bir araç çünkü görsel ve işitsel bir şeye dönüşüyor, doğrusu ve yanlışı ile ki tarih kitaplarından da biz tarihi doğru öğreniyoruz diye bir şey yok, son derece derin çalışılmış bir hikayenin tarihsel analizini izlemiş oluyorsunuz ve bir tek kitap okumuş olmuyorsunuz, bir çok kitap okumuş oluyorsunuz," demiştir.

Levent Kazak : Senarist / Oyuncu

Şekil 10. Levent Kazak



Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü filminin bir komedi filmi olmadığını vurgulayarak konuşmasını sürdüren Levent Kazak, "Bu filmin eğlendirici bir tarafı da var, bir mizah ile iktidar arasındaki ilişkiyi de anlatmak, bence yıllardan beri bu filmin sürekli konuşulması, etkinliklerin düzenlenmesi aslında bunun eğlencelik tarafı değil, çok güldürdü diye yıllardır aynı film seyredilmez." Osmanlı'nın kuruluş dönemindeki kaynakları toparlayarak hikâyeyi filmin içine nasıl yerleştirdiğimiz ile ilgili, Osmanlının kuruluş dönemini anlattığı için daha çok tarihçilerin ilgilendiği bir film olduğunu söylemiştir.

Şekil 11. Hacivat vw Karagöz Neden Öldürüldü Filminden Bir Sahne



Kaan Nomer : "Yar bana bir eğlence medet"

Yüzyıllardır bu giriş cümlesiyle izlediğimiz geleneksel tasvirlerimizi, 2006 yılında Yönetmen Ezel Akay ve Senarist Levent Kazak sayesinde, bu kez mum ışığıyla hayal perdesinde değil; onları beyazperdeye düşüren projektör ışığıyla izledik. Elbette bu gölge tasvirlerin güldürü işlevi olduğu kadar taşlama yönü de günümüzün sinema nimetleri ile birleşme fırsatı bulmuştu. Filmde dönemin Diyar-ı Rum toplumu üzerinden beyliklerin iktidar ilişkileri ve kültürel ortam muhteşem bir belgesel niteliğinde işlendi ve film popüler tarih kültleri arasına yerleşti. Elbette yalnızca öykü ve görüntü değil, film müzikleri de bunda büyük bir paya sahipti. Filmimiz geçen zaman içinde yerini sağlamlaştırırken müzikleri de kendine ayrı bir tırmanış rotası çizerek filmi izlemeyenler arasında dahi popüler hale geldi. Esasında müziklerin köken aldığı öz; bizden olan, dilden dile yaşayarak onaylanmış kültür birikimimizdi. Bu mirasımıza modern bir dokunuşla geleceğe taşıyan müzisyen Ender Akay da en az filmin kendisi kadar toplumsal hafıza derlemesi niteliğinde bir soundtracke imza attı. Şimdi gelin müzikler üzerinden devam edelim:

1.On Kere Demedim Mi Sana

Gölge oyunlarının dünyada çeşitli coğrafyalarda ve tarihlerde görülmesi, Anadolu'da bu geleneğin ilk kez ne zaman görüldüğüne dair tartışmaları çeşitlendirmektedir. Kimi kaynaklara göre Çin'de başlayan gölge oyunu yolculuğu, Moğol ve Türk kavimler aracılığı ile Balkanlar'a kadar gitmiştir. (Yunanistan'da "Karaghiozis" ismiyle bilinmektedir.) Kimi kaynaklara göre ise gölge oyununu Anadolu topraklarına şehzadeleri eğlendirmek amacıyla Mısır'dan getirtilmiştir.

Bu köken belirsizliği ile beraber bu kişilerin gerçekliği de her zaman sorgulanmıştır. Filmde Hacivat ve Karagöz'ün göbek deliklerinin olmaması da bu var olma(ma) meselesine güzel bir göz kırpma olarak karşımıza çıkıyor.

Bilinen genel efsane ise; Sultan Orhan'ın, Karagöz ve Hacivat isimli iki inşaat işçisini idam ettirdikten sonra üzüntüsünü hafifletmek amacıyla Şeyh Küşteri isminde biri tarafından bu oyunun ortaya çıkarıldığı şeklindedir.

Ancak; belki hiç bitmeyecek olan köken tartışmaları içinde, Anadolu kendine has bir Karagöz oynatma tarzı oluşturmayı başarabilmiştir. Bu geleneğin vazgeçilmez unsurlarından biri de Hacivat'ın "Sahne Gazeli" okuması ve "tegannîye" (Hacivat'ın Karagözü sahneye getirebilmek için okuduğu makamlı şarkıların genel adlandırmasıdır) ile giriş yapmasıdır. On Kere Demedim Mi Sana, genellikle Hacivat (Beyazıt Öztürk seslendirmiştir) tarafından daha

ağırbaşlı şekilde Evç Yürük Semai makamında okunan -çokça bilinen- bir açılış parçasıdır. Parçanın ilk saniyelerinde "Yar bana bir eğlence medet" tegannisi işitilmektedir.

2.Dört Kitabın Manası

Film müziklerinde ağırlığını hissettiğimiz önemli unsurlardan biri de sözleri Yunus Emre'ye ait olan parçalardı. Bunlardan biri olan "Dört Kitabın Manası" parçasının sözleri genel olarak "Senin Kokun Duydu Canım" şiiri ve "Kördür Münkirin Gözü" şiirinden bir bölümden oluşmakta. Sözler, yazıldığı 13-14. yüzyıllardaki zamanın ruhunu olduğu kadar aslında evrensel değerleri de sonuna kadar hissettiriyor.

Yunus'un *"Sen sana ne sanırsan, ayruga (başkasına) da onu san"* ifadesi, klişeleşmiş bir cümle olarak "Sana yapılmasını istemediğin bir şeyi, sen de başkasına yapma" gibi algılansa da bizce asıl anlatısı, tıpkı 19. yüzyılda Pyotr Kropotkin'in kaçınılmaz bir evrimsel kural olarak önümüze koyduğu "Karşılıklı Yardımlaşma" felsefesi gibi, "Kendin için istediğin bir şeyi, bir başkası için de iste" ya da "Sana nasıl davranılmasını istiyorsan, sen de başkalarına öyle davran" manaları ile daha çok örtüşmekte. Geri kalan sözlerin anlamlandırmasını sizlere bırakarak devam edelim.

3.Yürürün

Ender Akay'ın belgesel niteliğinde çalıştığını yazımızın başında söylemiştik. Bu parça diğerlerine göre profesyonel anlamda belki de emsaline daha az rastlanan cinsten bir çalışma olarak karşımıza çıkıyor.

Osmanoğulları üç kıtaya hükmedip "Müslüman Roma" halini almadan yalnızca birkaç asır önce konargöçer topluluklardan oluşmaktaydı. Anadolu'da halen rastladığımız pagan ritüeller, bu toplulukların henüz Müslüman olmayan bir kısmının inanç sistemlerini oluşturmaktaydı. Günümüzde bilinen isimleriyle "Yörük" olarak adlandırılan şamanist konargöçerler yürürken sırtlandıkları evleriyle beraber kültürlerini de Diyar-ı Rum'a taşıdılar.

Haluk Bilginer tarafından seslendirilen şarkının sözlerinde yürümekle/göçmekle geçen bu yaşam tarzının ipuçlarını bulmak mümkün. Müzikal anlamda çeşitli üflemeli, vurmalı ve telli sazların yanında eserde gırtlak sesi ile icra edilen "Höömey/Kömey" sanatını da görüyoruz. Günümüzde bu kültür çeşitli yaylalarda "boğaz havası"olarak varlığını sürdürmektedir.

Filmde Karagöz ve annesi Kam Ana (Ayşen Gruda canlandırmıştır) üzerinden seyrettiğimiz bu topluluğun izlerine ayrıca film müziklerinden "Gök Baba Toprak Ana" ve "Kam Ana" isimli parçalarda da denk gelmekteyiz.

4.İndik Rum'da Kışladık

"Bir insanın kimliği başına buyruk aidiyetlerin birbirine eklenmeleri demek değildir, kimlik bir "yamalı bohça" değildir, gergin bir tuval üzerine çizilen bir desendir; tek bir aidiyete dokunulmaya görsün, sarsılan bütün bir kişilik olacaktır," diyor Amin Maalouf.

Elbette bahsettiğimiz konargöçer akıncılar bu topraklara konduğu zaman hüküm sürdükleri topraklarda Rum (Doğu Roma) ahalisi de mevcuttu. Dönemin sosyal ve siyasal çevresi Diyar-ı Rum'da yeni bir kimlik oluşumuna zemin hazırlıyordu."

Yine Yunus Emre'nin sözlerinden dönemin toplumsal iklimini dinlediğimiz bu parçada özellikle, *"Beri gel barışalım, Yad isen bilişelim"* kısmı bir tanışma halini tasvir etmektedir.

5.Bacıyan-ı Rum

Filmin geçtiği döneme yaklaşık yüz yıllık kurgusal bir kayma ile dahil olan Ahi kadınların yapılanması olan Bacıyan-ı Rum (Anadolu Bacıları) teşkilatının anılması da kayda değer başka bir arşiv bilgisi.

Yazımızın sonuna yaklaşırken Yönetmen Ezel Akay'ın katıldığı bir programdan yıllardır konuşulan filmi hakkında kendi ifadelerini paylaşalım:

"Aslında benim içten bir dileğim var, bu filmin unutulabilmesini ve raflarda alt sıralarda yer edinmesini; üstüne bir şeyler eklenmesini, çok daha iyilerinin yapılmasını ve bunun cesaret gerektirmemesini ben diliyorum."

Sayın Akay'ın bu sözlerine değer nitelikle çalışmaların artmasını elbette bizler de diliyoruz.

Karagöz, Hacivat ve Küşteri… Ve hatta ilerleyen dönemler için Hezârfen ve Lagâri, belki hiç ete kemiğe bürünmediler. "Gerçek" birer kişi olup olmadıkları hep tartışıldı; halbuki bizim gerçekliğimizden daha az gerçek değillerdi. Birçokları geçti bu topraklardan ancak onlar halk hafızasında var oldular, öğrettiler, ilham verdiler ve yaşadılar.

Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü (Tarih Obası Ceren Sungur)

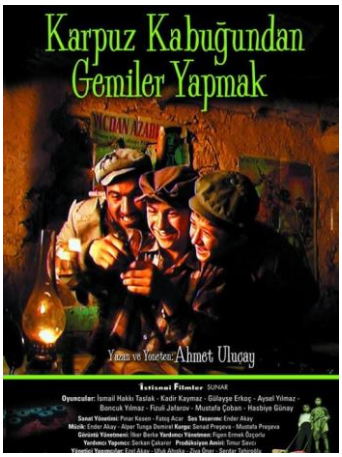
Ceren Sungur anlatımında, "Caminin aleminin çaldırılması sonucu, bacılar erkeklerin olmadığı yerde şehri korumak üzere görevlendirilir, filmde görüldüğü üzere 'Baciyan-ı Rum' şarkısı buna örnektir." Ayrıca, filmde Yunus Emre şiirleri ve ayrıca derleme türkülerin de kullanıldığını, "Kam Ana" ve "Altın tas içinde kınam ezilir" filmin müziklerinin mest eden bir yönü olduğunu belirtmiştir. Söyleşiye online olarak katılan Ender Akay, film müzikleri hakkında; pentotonik müzik olduğunu, bestelerin buna uygun şekilde yapıldığını belirtmiştir. Ender Akay pentotonik müzik hakkında, "türden çok armoni Asya, Orta Asya, Çin, Japon makam sistemi diyelim," demiştir.

Hacivat Karagöz neden öldürüldü film müziklerinin içersinde bulunan son dönem derlemeler

İnegöl maden köyünden tarafımdan derlenen "Altın Tas içinde kınam ezilir" ve Keles Dagdemirciler köyüne ait kına ve eğlence türküsü "Kam Ana" olarak uyarlanan "Dere gündüzü müsün, sabah yıldızı mısın?" türküleri bu soundtrackta yer almaktadır.

Ahmet Uluçay: Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak, Bozkırda Deniz Kabuğu filmleri hakkında

Şekil 12. Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak Film Afişi



2004 yılında Tavşanlı Tepecik köyünde ilk kez ziyaret ettiğim ve sonra ki yıllarda kendisi ile sürekli iletişim halinde olduğum Ahmet Uluçay bizzat filmleri hakkında aktardığı görüşler sırasında kendisinin de tıpkı Ezel Akay gibi film müziklerine çok önem verdiği, henüz çekilecek olan Bozkırda Deniz Kabuğu için hangi müzikleri düşündüğünü de dile getirmiştir. Daha sonra çekeceği ve çekimine başlanmış fakat ölümü ile çekimi durdurulan "Bozkırda Deniz Kabuğu" filminin müziklerini de yine kendi planlamış, kullanılmak üzere 2007 tarihinde kendisinin önermesi ile Tavşanlı'da tarafımdan derlenen "Samsak Döveci" hazırlanmıştır. "Bozkırda Deniz Kabuğu" filminin müzikleri arasında tekerlemelerden türetilen "Samsak Döveci" türküsü, anonim "Gıydıvan'ın Kızları Huriye" ile Kütahya türküsü "Mükellef"bulunmakta idi. "Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak" filminin müziklerini Ender Akay ile planlayan Ahmet Uluçay filmde kullanılan "Beyaz giyme" türküsünü seçerek Ender Akay'a önermiştir.

Şekil 13. Ahmet Uluçay ve Emel Örgün



Ezel Akay, Ender Akay Levent Kazak ile yollarımızın kesişmesi

Ezel Akay ve Ender Akay ile yollarımızın kesişmesi Bursalı sanatçılar olarak tanışıyor olmaktan kaynaklanmıştır. Levent Kazak ile de filmin çekilme aşamasında tanıştık. Film çekimleri ve Bursa Orhaneli'ye platoların kurulması ile birlikte, 2000 li yılların başından itibaren tarafımdan yapılan türkü derlemeleri çalışmalarımdan, İnegöl Maden köyünden tarafımdan derlenen "Altın tas içinde kınam ezilir" ve Keles Dağdemirciler köyüne ait kına ve eğlence türküsü "Kam Ana" olarak uyarlanan "Dere gündüzü müsün sabah yıldızı mısın?", Bursa'ya ait söz konusu bu iki türkü Ezel Akay tarafından filmde kullanılmak üzere öngörülmüş ve müzikler Ender Akay tarafından müzik tasarım, aranje, mix mastering olarak çalışılmış, filmde kullanılmış ve soundtrackta yer almıştır. Kendi adıma filme ilişkin anılarımdan söz etmek gerekirse, kısa iki sahnede rol almak ve emek verdiğim yerel müziklerin ve bölgemize ilişkin tarihsel kodlarımızı içeren diğer müziklerin ve olayların gelenekselliğinin, geleneksel müziğin ve filmde kullanılan tüm müzikler ile görselin vücut bulduğu büyüleyici, masalsı, unutulmaz en iyi sahnelerdi diyebilirim. Türkiye'nin en hatırı sayılan yönetmen, film yapımcısı, anlatıcısı, senarist ve oyuncuları ile hele bir müzisyen olarak iyi bir ses mühendisi ile bir çalışmanın içerisinde bulunmak sanatsal açıdan büyük bir deneyimdi. Sadece hayranlıkla izlediğiniz sinema sanatının hiç bilmediğiniz atmosferi ile karşılaşmak, içinde bulunmak bir yaşam zenginliği sebebidir. Kanımca meşakkati çok, en zor olan sanat dalıdır sinema.

2012 yılı İnegöl Gündüzlü köyünde çekilen Sivri Kaya

Gerçek bir hikâyeden alınan dram filmi, senaryosunu ve yönetmenliğini kendi yaptığı, sözlerinin bir kısmını kendisinin uyarladığı, Olukman köyüne ait olduğunu ifade ettiği "Gündüzlü yokuşunda" türküsünün öyküsünü film ile hayata geçirmiş Hasan Kandemir'den

alınan bilgiye göre filme konu olan türkü "Gündüzlü yokuşunda", Sivri Kaya filmi olarak sinema dünyasında yerini almıştır.

"Gündüzlü yokuşunda al yazması başında
Yusuf'umu vurdular o çeşmenin başında
Gündüzlü'den Oylat'a orman dibi kayalar
Nazlı sana geliyor da Yusuf'um Gündüzlü ağıt yakar"

İnegöl'de zabıta memuru olarak çalışan ancak sinema sanatında birden fazla proje gerçekleştiren Hasan Kandemir ile kendi çalışması olan Sivri Kaya film projesinde, geline kına yakılan sahnesi ile köyün zengin bir ailesine kendi rızası olmadan verilen genç kızın öyküsünde kına gecesi töreni canlandırmasından, Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü filminde yer alan ''Altın tas içinde kınam ezilir'' türküsü bakır eşliğinde tarafımdan icra edilmiştir.

KAYNAKÇA

Çağala, C. (26 Ocak 2016). Projeksiyon Makinesi Tarihçesi ve Kullanım Alanları https://www.tech-worm.com

Wolk, S. R. (2016) *Dergi Park Doğu Arastırmaları*, Çeviren Soner İşimtekin Sayfa 16/1,2 (125-137)

Erdoğan, İ., Solmaz, P. B. (Şubat 2005) Sinemabook Materyal Bilinç Ve Satış Yönetimi İçin Bilişsel Ve Duygusalın Oluşturulması (Sayfa 35)

Berkay, C ,*Vizyon Hayal Perdesi Dergisi Söyleşisi* (2013 Şubat Sayısı)

Örter H. C. (15.04.2024) *Kitle ilietişim araçları ve sosyal medya aracılığı ile kendisi ile birebir röpörtaj*

Akay, E. (2020) *Film Müziği Hakkında Onur Şevket Bendeş'in Röportajı*

Nomer, K. (06.08.2021) Hacivat ve Karagöz Neden Ödürüldü Fim Müzikleri Üzerinden Bir İnceleme, *Nomerk Türkçe Yayın*

Sungur, C., Yazıcı, Ö. F., Yaltırık M. B., Akay, E., Kazak, L. ve Akay, E. (2021) *Tarih Obası, Hacivat Ve Karagöz Neden Öldürüldü Film Yorumluyoruz*.

Uluçay, A. (2004-2009) *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak ve Bozkırda Deniz Kabuğu Filmleri*

Sermaye, Kimlik, Mekân ve Müzik İlişkisi Bağlamında Bursa Mevlevihanesi ve Müzesi

Bursa Mevlevihanesi and Museum in the Context of the Relationship Between Capital, Identity, Place and Music

Emin Yıldırım

Bornova Şehit Fatih Satır Bilim ve Sanat Merkezi

evcara83@gmail.com

Özet

Mevlevilik tarikatı, Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin ölümünün ardından kurulan, Mevlânâ'nın yaşam tarzı, öğretileri ve icraatları esas alarak kurulan bir tarikattır. İslami kimliğin bir uzantısı olarak görülen Mevlevi kimliğinin temsil edildiği, Mevlevi kimliği ile ilişkili olarak görülen tezhip, sema, müzik, Mevlânâ'nın Mesnevi eserinin okumaları, hat gibi alanlarda eğitimlerin verildiği yer olması sebebi ile Mevlevihaneler, İslam ve Mevlevi kültürü açısından önemli mekânlardır. Bu makalenin konusu olan, 1615 yılında Sultan I. Ahmed'in emriyle Cünûnî Ahmed Dede tarafından inşa edilen ve dört asır boyunca faaliyet gösteren Bursa Mevlevihanesi, 20. yüzyıldan itibaren farklı işlevler için kullanılarak zaman içinde harap hale gelerek yıkılmıştır. Bursa Büyükşehir Belediyesinin "Tarihi Kültürel Mirası Koruma ve Yaşatma Çalışmaları" kapsamında ele alınarak yeniden restore edilen Mevlevihane alanı ve binaları, 2023 yılından Bursa Mevlevihanesi ve Müzesi olarak hizmet vermeye başlamıştır. Günümüzde Bursa Mevlevihanesinde tezhip, sema, Mesnevi, hat, minyatür gibi eğitimlerin veriliyor olması ayrıca müzik eğitimi içinde gerekli hazırlıkların yapılıyor olması, Şeb-i Arus törenlerinde ve her perşembe günü Sema Mukabelesi icra ediliyor olması, Bursa Mevlevihanesinin, Mevlevi kimliği ve İslami kimliğinin temsili ve kimliğe ait unsurların eğitiminde önemli bir mekân olarak öne çıktığını göstermektedir. Yapılan görüşmelerde Mevlevihanelerde bulunması gereken iki önemli unsurun sema ve müzik olduğu, Mevlevi kimliğinin temsilinde Sema Mukabelesinin "vitrin" olarak görüldüğü, İslamiyet'in estetik güzelliğini en güzel yansıtan, İslam tebliğinde en etkili öğe olarak görülen Sema mukabelesinin, esas icra edilmesi gereken yerin Mevlevihaneler olduğu belirtilerek tasavvuftaki zaman, mekân, ihvan kavramları ile Mevlevihane arasında ilişki kurulmuştur. Günümüzde Türkiye'de, İstanbul dışında Sema Mukabelesinin aktif olarak gerçekleştirildiği en önemli Mevlevihane, Bursa Mevlevihanesi olarak görülmektedir. Bu çalışmada mekân kavramı geniş ölçekte Mevlevihaneler, dar ölçekte ise Bursa Mevlevihanesi ve Müzesi olarak ele alınmıştır.

Yapılan çalışmada Mevlevilik ile ilgili sahip olunan kültürel sermayenin, Bursa Mevlevihanesi ile arasında sıkı bir ilişki içinde olduğu gözlemlenmiş ve Mevlevi kimliğinin tanıtılmasında, temsilinde Bursa Mevlevihanesinin önemli bir rol oynadığı sonucuna varılmıştır. Bu çalışmada Bursa Mevlevihanesi ve burada gerçekleştirilen Sema Mukabelesinin kimlik ve mekân ile kurduğu ilişki Bourdieu'nün sermaye kavramı ile Bursa Mevlevihanesi Müzesinde sergilenen ürünler, kütüphanede yer alan kitaplar ve Mevlevihane binası ise Bourdieu'nün kültürel sermaye türlerinden nesneleşmiş kültürel sermaye kavramı ile irdelenmiştir.

Bu makalede değerlendirilen etnografik veri Bursa Mevlevihane'sinde icra edilen Sema Mukabelesini gerçekleştiren mutrip (Bursa Türk Müziği Topluluğu) üyeleri, semazenler, postnişin Fahri Özçakıl ve müze personeli ile gerçekleştirilen görüşmelere, netnografik verilere ve 2024 Nisan ayında gerçekleştirilen Sema Mukabelesi icrası gözlemlerine dayanır..

Anahtar Kelimeler: Sermaye, Bursa Mevlevihanesi, kimlik, mekân, müzik

Abstract

The Mevlevi order is an order founded after the death of Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, based on Mevlânâ's lifestyle, teachings and actions. Mevlevihane are important places in terms of Islamic and Mevlevi culture because they are places where Mevlevi identity, which is seen as an extension of Islamic identity, is represented and where education is given in areas such as illumination, whirling, music, readings of Mevlânâ's Mesnevi and calligraphy, which are seen as related to Mevlevi identity. Bursa Mevlevihanesi, which is the subject of this article, was built in 1615 by Cünûnî Ahmed Dede on the order of Sultan Ahmed I. The Bursa Mevlevihanesi, which was built by Cünûnî Ahmed Dede in 1615 and operated for four centuries, has been used for different functions since the 20th century and has been ruined and demolished over time. The Mevlevihane area and buildings, which were restored within the scope of the Bursa Metropolitan Municipality's "Historical Cultural Heritage Protection and Preservation Works", started to serve as Bursa Mevlevihanesi and Museum in 2023.

Today, the fact that trainings such as illumination,Sema (Mevlevi whirling dervish performance), Mesnevi, calligraphy, miniature are given in Bursa Mevlevihanesi and that necessary preparations are made for music education, and that Sema muqabele (Coming face to face) is performed in Şeb-i Arus ceremonies and every Thursday, shows that Bursa Mevlevihanesi stands out as an important place in the representation of Mevlevi identity and Islamic identity and in the education of elements of identity. In the interviews, it was stated that the two important elements that should be present in Mevlevihane are sema and music, that the Sema Muqabele is seen as a "showcase" in the representation of the Mevlevi identity, that the place where the Sema muqabele, which reflects the aesthetic beauty of Islam in the most beautiful way and is seen as the most effective element in the preaching of Islam, should be performed is Mevlevihane, and a relationship was established between the concepts of time, place and ihvan (comrade,brother) in Sufism and Mevlevihane. Today, the most important Mevlevihane in Turkey, outside of Istanbul, where Sema Muqabele is actively performed is Bursa Mevlevihanesi. In this study, the concept of place is considered as Mevlevihane on a broad scale ,and Bursa Mevlevihanesi and Museum on a narrow scale.

In the study, it was observed that the cultural capital related to Mevlevilik is in a close relationship with Bursa Mevlevihanesi and it was concluded that Bursa Mevlevihanesi plays an important role in the promotion and representation of Mevlevi identity. In this study, Bursa Mevlevihanesi and the relationship between identity and place established by the Sema Muqabele held here with Bourdieu's concept of capital and the products exhibited in the Bursa Mevlevihanesi and Museum, the books in the library and the building of Mevlevihane are examined with the concept of objectified cultural capital, one of Bourdieu's cultural capital types. The ethnographic data evaluated in this article is based on interviews with the members of the Mutrip (Bursa Turkish Music Ensemble) who performed the Sema Muqabele in Bursa Mevlevihanesi, Samazens (the whirling dervishes), postnishin (A person who is the sheikh of a Mevlevi tekke) Fahri Özçakıl and museum staff, netnographic data and observations of the performance of the Sema muqabele in April 2024.

Capital, , Bursa Mevlevihanesi ,identity, place , music, objectifed cultural capital.

Keywords: *Capital, , Bursa Mevlevihanesi ,identity, place , music*

GİRİŞ

13. yüzyılda temeli atılan Mevlevilik, Mevlânâ'nın ölümünün ardından, Mevlânâ'nın oğlu Sultan Veled tarafından sistematize edilen, Mevlânâ'nın yaşam tarzı, öğretileri ve icraatları esas alarak kurulan bir tarikattır. Bursa'da gerçekleştirdiğim alan çalışması sırasında Kültür ve Turizm Bakanlığı Konya Türk Tasavvuf Müziği Topluğu ve Bursa Mevlevihanesi Postnişini Fahri Özçakıl (2024) Mevlevilik ilgili şu bilgileri vermiştir:

Mevlânâ Hazretleri bir tarikat kurucusu değildir. Oğlu ve torunları, Mevlânâ'dan almış oldukları zengin kültürü, gelecek nesillere aktarabilme düşüncesi ile Mevlevilik yolunu ihdas etmişler. Mevlânâ hazretlerinin babası Bâhâeddin Veled ve kendisi Kübrevî tarikatına mensuptur.

Mevlevihaneler "Mevlevi tarikatı mensuplarının toplandığı, törenlerinin icra edildiği dini müesseselerdir" (Atılgan, 2010: 48). "Büyük şehirlerde bulunan ve asitâne hüviyetinde olan mevlevîhaneler birer kültür merkezi, tabiri caizse bir sanat akademisi işlevi görmüştür" (İnalcık, 2006: 209).

Bu çalışmada Bursa Mevlevihanesi ve Müzesi'nin ve burada gerçekleştirilen sema mukabelesinin irdelenmesinde kimlik ve Bourdieu'nün kültürel sermaye ve habitus kavramlarından yararlanılmıştır. Güvenç'e (1993: 3) göre kimlik "…kişilerin, grupların, toplum veya toplulukların kimsiniz? Kimlerdensiniz? Sorularına verdikleri yanıtlardır." Çalışma özelinde Mevlevi kimliğini tanıtan ve yaygınlaştıran topluluğun, Mevlevi kimliği ile ilgili bu soruya verdikleri yanıtlar içerisinde "müzik" ve "sema" da yer alır. "Bourdieu genellikle dört sermaye tipinden söz eder: İktisadî sermaye (para ve mülk), kültürel sermaye (eğitim de dâhil olmak üzere kültürel mallar ve hizmetler), sosyal sermaye (tanışıklıklar ve ilişki ağları), simgesel sermaye (meşruluk)" (akt. Swartz, 2011: 110). "Bourdieu'nün bilgi sermayesi olarak tanımladığı, "kültürel sermaye kavramı, sözel beceri, genel kültürel farkındalık, estetik tercihler, okul sistemi hakkında bilgi, eğitim gibi geniş çeşitlilik gösteren olanakları kapsar" (Swartz, 2011: 111). Bu çalışmada Mevlevi kimliğinin temsili, devamlılığı ve değişimi gibi unsurların mekân ve kimlik bağlamında irdelenmesinde Bourdie'nün kavramlaştırdığı kültürel sermaye kavramından, Mevlevi kimliğine yönelik ortak düşünsel ve davranışsal kalıpların, eğilim ve yatkınlıkların, zevk ve beğenilerin belirlenmesi ve bunun ifade kültürü pratiklerinden müzik, sema ve tüm bunların mekân ile olan ilişkisinin kurulmasında ise habitus kavramından yararlanılmıştır. "Bourdieu'ye göre kültürel sermayenin üç biçimi vardır: kültürel sermaye bedenselleşmiş halde (sunum üslubu, konuşma tarzı, güzellik vb.), nesneleşmiş halde (resimler, kitaplar, makineler, binalar gibi kültürel ürünler) ve kurumsallaşmış halde var olabilir" (akt. Featherstone, 2005: 174). Bourdieu'nün belirttiği *kültürel sermaye* biçimleri, Mevlevi kimliğini, onu oluşturan ve temsil eden önemli yapılardan olan Mevlevi müziğini (Mevlevi ayinleri ve sema mukabelesi sırasında icra edilen yaratı türlerini), Mevlevi semasını ve bu ifade kültürü pratiklerinin icra edildiği ve aktarıldığı mekân olan Mevlevihanelerin irdelenmesinde önemli kavramlardır.

Sermaye, Kimlik, Mekân ve Müzik İlişkisi Bağlamında Bursa Mevlevihanesi ve Müzesi

Bursa'daki Mevlevi Tarikatlarına Tarihsel Bir Bakış

"Bursa Şeriye Sicilleri'ndeki kayda göre XV. yüzyıldan itibaren Bursa'da oluşmaya başlayan Mevlevî kültürü, farklı semtlerde kurulan Mevlevî tekkeleriyle Cumhuriyet dönemine kadar devam etmiştir" (Tek, 2006: 266). "Bursa'da erken dönemde Mevleviğin izleri Sikke adlı bir köyün Mevlevi köyü olmasından anlaşılmaktadır" (Öcalan, 2023: 33). "Bursa'da ilk Mevlevîhane kaplıca yolunda Demirhisar diye bilinen yerde Hayreddin b. Garib tarafından yaptırılmış ve Mevlevî dervişlerine vakfedilmiştir" (Tek, 2006: 266). "Divane Mehmet Efendi Dergahı genişletmiş ve yenilemiştir" (aktaran Öcalan, 2023:33). "Geçici bir süre için mevlevîhane görevi gören Setbaşı'ndaki Şeyh Yakup Efendi Dergâhı'nı da Bursa Mevlevîhanelerinden biri olarak ele almak mümkündür" (Tek, 2006: 267). "Ayrıca Divâne Mehmed Çelebi'nin Bursa'ya teşriflerinde kaldıkları yerin bir müddet zâviye olarak kullanıldığı kaynaklarda belirtiliyorsa da söz konusu yerin adı zikredilmemiştir. Yine Ulucami civarında diğer bir Mevlevîhane'den de bahsedilmektedir" (aktaran Tek, 2006: 267).

Bursa Mevlevihanesi ve Müzesi

Sultan I. Ahmed'in emriyle Cünûnî Ahmed Dede tarafından kurulan "Tarihi Hisar Bölgesinde, şehrin en eski Müslüman mezarlıklarından biri olan Pınarbaşı Mezarlığının karşısında, Bayramyeri Caddesi üzerinde yer alan Bursa Mevlevihanesi, âsitane olarak tanımlanan büyük dergâhlar arasında yer almaktadır" (Bursa Müzesi, 2023). Kuruluş tarihi Bursa Müzesi'nin internet sitesinde 1615 olarak verilirken, Tek (2006: 267) çalışmasında bu tarihi 1620 olarak belirtmiştir. "Aynı yüzyılda Bursa'ya gelen Evliyâ Çelebi, bu dergâhın Bursa'da bulunan diğer dergâhlardan daha büyük, 70-80 civarında oda ve geniş bir semahaneden müteşekkil olduğunu yazmıştır" (Tek, 2006: 267). Öcalan (2004) ise Josef Pitton de Tournefort, Marie de Launay/Bonkowski, İbnu'l-Celâl Sezâyî, Mehmed Ziya, Hasan Tâib Efendi, Tâhiru'l-Mevlevî, Albert Gabriel gibi seyyahların eserlerinde Bursa Mevlevihanesi ile ilgili bilgiler verdiğini belirtir. Bu seyyahların eserlerinde Bursa Mevlevihanesi ile ilgili bilgilere yer vermesi, Bursa Mevlevihanesinin Osmanlı kültüründe önemli olduğunu göstermektedir.

Bursa Mevlevihanesi ve Müzesi'nde 2024 yılında yaptığım alan çalışması sırasında, Bursa Mevlevihanesinin, 20. yüzyıldan Bursa Belediyesi'nin "Tarihi Kültürel Mirası Koruma ve Yaşatma Çalışmaları" kapsamında yapılan restorasyan çalışmasının başlangıcına kadar mescit, karakol, askeri depo ve son olarak su deposu gibi amaçlar için kullanıldığı, zaman içinde yıkıldığı bilgisi elde edilmiştir. 2023 yılında Bursa Belediyesi tarafından restorasyonun tamamlanması sonucunda, bu yapı Bursa Mevlevihanesi ve Müzesi olarak hizmet vermeye başlamıştır. Kültür ve Turizm Bakanlığı Konya Türk Tasavvuf Müziği Topluğu ve Bursa Mevlevihanesi Postnişi Fahri Özçakıl (2024) görüşmemiz sırasında Bursa Mevlevihanesi ile ilgili şu bilgileri vermiştir:

> *Bursa Mevlevihanesi, Semahane, Matbâh-ı Serîf, Cünûnî Ahmed Dede Türbesi ve Haziresi (Hâmûsân) ile Dedegân Hücreleri ve Selamlık bölümlerinden meydana gelmektedir. Burası bir külliye olarak yapılmış ancak sadece mescit eksiktir. Orjinal halinde bir mescit varmış. Son şeklinde orada bir kapı bulunmaktadır. Bu restorasyon Mevlevihanenin otantik yapısına uygun olarak yapılmıştır.*

Fotoğraf 1. Bursa Mevlevihanesi Matbah-ı Şerîf[22] (Alan Çalışması Sırasında Çekilmiştir)



[22] Kaynak belirtilmeyen fotoğraflar alan çalışması sırasında tarafımca çekilmiştir.

Fotoğraf 2. Bursa Mevlevihanesi Türbe ve Hamuşan



Fotoğraf 3. Bursa Mevlevihanesi Dedegân Hücreleri ve Selamlık



Fotoğraf 4. Bursa Mevlevihanesi Semahane İçten Görünüm



Fotoğraf 5. Bursa Mevlevihanesi Semahane Dıştan Görünüm



Fotoğraf 6. Bursa Mevlevihanesi Şadırvan



Bursa Mevlevihanesinin Mevlevi kimliği ve anlayışına uygun olarak restore edildiği Bursa Belediyesi (2023) tarafından da şu şekilde ifade edilmiştir:

> *Bursa Mevlevihanesi, Büyükşehir Belediyesi tarafından ilk günkü özgün kimliğiyle yeniden ayağa kaldırıldı. Mevlevihane'nin özellikle Semahane bölümündeki tavan işlemeleri ve ahşap oymaları göz kamaştırırken, Matbah-ı Şerif bölümü Mevlevilik kültürünün tüm yönleriyle anlatıldığı bir müzeye dönüştürüldü.*

Mevlevinhanelerin tasavvufi ve sema mukabelesi icrası yönünden önemini Fahri Özçakıl (2024) şu şekilde ifade etmiştir:

> *Tasavvufta zaman, mekân ve ihvan diye 3 lü bir kavram vardır. Bunun içindeki en önemli unsur Mevlevihanelerin olmasıdır. Sema mukabelesinin yapıldığı en önemli ve tek merkez aslında Mevlevihanelerdir. Günümüzde Mevlevihanelerin sayısının fazla olmaması sebebi ile, maalasef kültür merkezlerinde, spor salonlarında ayin icra edilmeye çalışılıyor. Mevlevi kimliğini yansıtan, müziğin ve kimliksel bileşenlerin gerçek icra mekânı mevlevihanedir. Bursa özelinde de burası Bursa Mevlevihanesidir. Osmanlının gittiği her yerde bir Mevlevihane açılmıştır. Osmanlı Balkanlara gitmiş Konya'dan ya da Anadolu'dan Mevlevi dedelerini oraya yönlendirerek, göndererek orada Mevlevihane*

açılmasını sağlamış, orada Osmanlı'nın uzun süre kalmasını ve İslamiyet'in çok çabuk yayılmasının en önemli etkenlerinden biri Mevlevihanelerin orada faaliyetini sürdürüyor olmasıdır. Sema mukabelesinin gerçekleştirilmesinde ve amacına ulaşmasında mekân kesinlikle önemlidir. Uygunsuz bir ortamda yapılan semaya, sema dememiz çok mümkün değil. Mekân gerek icrayı yapanları gerekse izler kitleyi etkiler.

Bursa Belediyesini ve Fahri Özçakıl'ın ifadelerini otantisite bağlamında da değerlendirmek mümkündür.

Günümüzde Bursa mevlevihanesi, aktif bir şekilde sema mukabelesi yapılan Mevlevihanelerden bir tanesi olması bakımından önem arz etmektedir. Türkiye'de İstanbulda Galata, Yenikapı, Üsküdar, Kasımpaşa, Beşiktaş Mevlevihaneleri şu anda sema mukabelesi icra edilen yerlerdir. İstanbul'dan dışında icra yapılan en önemli Mevlevihane Bursa Mevlevihanesidir.

Nesneleşmiş Kültürel Sermaye Kavramı Bağlamında Bursa Mevlevihanesi ve Müzesi

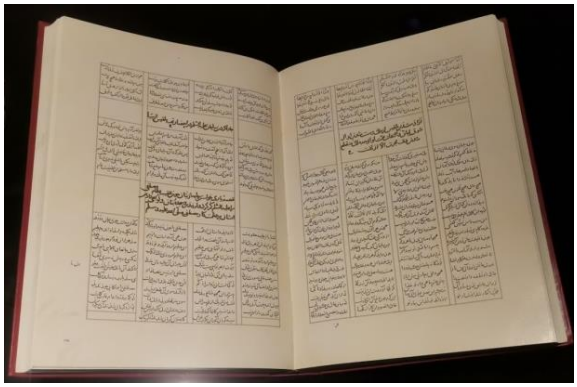
Bourdieu için "resimler, kitaplar, makineler, binalar gibi kültürel ürünler (akt. Featherstone, 2005: 174) nesneleşmiş kültürel sermaye içerisinde değerlendirilir. Mevlevilik ile ilgili nota, fotoğraf, mutfak eşyaları, maketler, giysiler, çalgılar, binalar , kitaplar, baş örtüleri, tesbihler, hatlar gibi nesnelerle elde edilen sermaye biçimi nesneleşmiş kültürel sermaye içerisinde yer alır. Bursa Mevlevihanesi Müzesinde bulunan bu nesneler ve bu nesnelere ait afişler ile Mevlevilik ile ilişkili kültürel faliyetlerin afişlerini, Mevlevi kimliğine ait içselleştirilmiş kültürel sermayenin nesneleşmiş halde dışavurumu olarak değerlendirmek mümkündür.

Fotoğraf 7. Bursa Mevlevihanesi Müzesinde Bulunan 19. Yüzyılda Bursa Mevlevihanesinde Kullanılan Mutfak Eşyaları



Bursa Mevlevihanesi son postnişini Mehmed Şemseddin Efendi'nin üçüncü kuşak torunu Nesibe Günalp'in "Mevlevihane'ye ait eserlerin ailesi tarafından nesilden nesile değeri bilinerek saklandığını, 133 eseri bağışlamaktan mutluluk duyduğunu" (kultursanatbbb, 2023) belirtmesi nesneleşmiş kültürel sermayenin Mevlevi kültürü içindeki yerini göstermesi bakımından önemlidir.

Fotoğraf 8. Bursa Mevlevihanesi Müzesinde Bulunan Mevlânâ'nın Mesnevisi'nin Tıpkı Basımı



Fotoğraf 9. Bursa Mevlevihanesi Müzesinde Bulunan Bursa Mevlevihanesinin Son Postinişini Mehmet Şemseddin Dede'ye Ait Minyatür Kuran'ı Kerim



Fotoğraf 10. Bursa Mevlevihanesi Müzesinde Bulunan Bursa Mevlevihanesinin Son Postinişini Mehmet Şemseddin Dede'ye Ait Post, Tören Cübbesi, Kemeri, Kafesi ve Destarlı Mevlevi Sikkesi



Bursa Mevlevîhanesinin selamlık bölümünde bir kütüphane yer almaktadır. Bu kütüphanede İslam ve Mevlevi kültürü ile ilgili nesneleşmiş kültürel ürünler olarak görebileceğimiz kitaplar yer almaktadır. Kütüphanede Mevlânâ'ya ait Mesnevî, Dîvân-ı Kebîr, Fîh-i Mâfîh gibi Mevlânâ'nın tasavvuf anlayışını yansıtan eserlerin yanısıra, Batılı Seyyahların kendi gözleriyle gördükleri Mevleviler ve Mevlevihaneleri konu alan bir kitap olan Mevleviname, Mevlevi Ayinleri hakkında bilgilerin ve Mevlevi ayinleri notalarının yer aldığı kitaplar ve Mevlânâ, Mevlevilik ve İslam ile ilgili birçok kitap yer almaktadır. Bu da Mevlilik ile ilgili kültürel sermayenin aktarılmasında Bursa Mevlevihanesinin önemini göstermesi bakımından önemlidir. Mevlevihaneye gelen ziyretçiler, sema gösterisinde görev alan semazenler ve mutriban heyeti bu kitaplardan yararlanmaktadır.

Fotoğraf 11. Bursa Mevlevihanesi'nin Selamlık Bölümünde Yer Alan Kütüphane



Bursa Mevlevihanesi Müzesinde Mevlevilik ile ilgili nesneleşmiş kültürel ürünler olarak görebileceğimiz Mevlevi semasına eşlik eden çalgıların sergilenmesi, ayrıca Tekke müziği ile ilgili bilgilere yer verilmesi, Mevlevi kültürünün aktarılmasında nesneleşmiş kültürel sermayenin önemini göstermektedir.

Fotoğraf 12. Bursa Mevlevihanesi Müzesinde Bulunan Sema Mukabelesine Eşlik Eden Çalgılar



Fotoğraf 13. Bursa Mevlevihanesi Müzesinde Yer Alan Tekke Musıkisi İle İlgili Yazı



Bursa Mevlevihanesinde gerçekleştirilen çeşitli etkinliklerle de, Mevlevi kültürü ve İslam sanatlarına ait nesneleşmiş kültürel sermayenin dolaşımda olması sağalmaktadır. Bu etkinliklerden bir tanesi Tac-ı Saadet sergisidir.

> *Mevlevilerin giymiş oldukları ya da farklı tarikatların başına takmış oldukları taçlar, sikkeler bunlara Tac-ı şerif diyoruz. Mevlevilikte bir dal sikke bir de destarlı sikke vardır. Destarlı sikkeyi postnişinler giyer. Dervişanlar yani diğerleri dal sikke giyer. Bu Tac-ı şerif sergisinde çok farklı tarikatların başına giymiş oldukları sikkeler taçlar, başlıklar vardı (Fahri Özçakıl ile yapılan kişisel görüşme, 2024.)*

Kurumsallaşmış Kültürel Sermaye Bağlamında Bursa Mevlevihanesi

Mevlevi kimliği ve İslam sanatları ile ilgili kültürel sermayeye sahip olmanın bir yoluda kurumsallaşmış eğitimlerdir. Bursa Mevlevihanesinin amaçları arasında Mevlevi kültürü ve İslam sanatları ile ilgili eğitim vermek de yer almaktadır. Bu durum Bursa Belediyesi (2023) tarafından da şu şekilde ifade edilmiştir:

> *Mevlevihaneler; kurulduklarından itibaren sanat, edebiyat ve musiki çevrelerinin bir nevi eğitim öğretim gördükleri güzel sanatlar merkezi olarak faaliyet göstermişlerdir. Mevlevi kültürünü yaşatılarak korunmasının amaçlandığı Bursa Mevlevihanesinin Dedegân Hücreleri ile Selamlık bölümleri de bu amaçlarla ayrılmıştır. Dedegân Hücrelerinde hat ve tezhip gibi gelenekli sanatlarımızın dersleri verilirken, selamlık bölümünde mesnevi okumaları ile mutrip (saz) ekibinin çalışmaları devam etmektedir Dedegan Hücreleri ve Selamlık bölümünde Uludağ Üniversitesi işbirliğiyle uzmanlık seviyesinde musiki ve hat derslerinin verileceği Mevlevihane, haftalık sohbet programları, sema gösterileri, musiki ve hat dersleri ile Mevlevi kültürünün tüm yönleri ile yaşatılacağı bir merkez oldu.*

Tarihsel perspektifte Mevlevihaneler incelendiğinde Türk kültür ve sanat hayatında önde gelen edebiyatçılar, müzisyenler, bestekârlar, hattatlar, müzehhipler, hanendelerin Mevlevihanelerde yetişdiklerini söylemek mümkündür. Bursa Mevlevîhânesi, edebiyat alanında Cünûnî Ahmed Dede, müzik alanında Atâullah Dede, Veli Dede, Âmâ Mehmed Sadık

Efendi gibi sanatkâr şeyhlere ev sahipliği yapmıştır. Görüşme yaptığım Kültür ve Turizm Bakanlığı Konya Türk Tasavvuf Müziği Topluğu ve Bursa Mevlevihanesi Postnişini Fahri Özçakıl da (2024) bu konuya vurgu yaparak Mevlevihaneler ve Mevlevilik kültürünü İslam literatüründen çıkarttığımız zaman büyük bir eksiklik olacağını, Mevleviliğin, Mevlevi kültürünün ve Mevlevihanelerin İslamiyet'e çok büyük katkıları olduğunu, Bursa Mevlevihanesinde sema, hat, tezhip, ebru gibi eğitimlerin verildiğini, ney, tanbur kursları ile ilgili çalışmalar yapıldığını, bugün Bursa Mevlevihanesinde ders almaya gelen öğrencilerin kendilerini yetiştirdiklerini bu sebeple Bursa'ya en büyük katkının Bursa Mevlevihanesinin yapılması olduğunu, Bursa Mevlevihanesinde yeniden bir kültürün canlandığını, en büyük hayalinin her yerde bir Mevlevihane olması olduğunu, Mevlevihaneleri bugün insan yetiştirme okulları olarak görmek gerektiğini belirtmiştir. Özçakıl'ın ifadelerine Mevlevilik perspektifinden bakıldığında Mevlevihane binasının kendisinin en önemli nesleşmiş kültürel ürün, buraya ait sermayenin değerli bir kültürel sermaye olduğunu, Mevlevilik, İslam ve İslam sanatları ile ilgili eğitimlere yaptığı vurguyu, Mevlevihanenin kurumsallaşmış kültürel sermaye aktramındaki rolü ve öneminin bir göstergesi olarak okumak mümkündür.

Bursa Mevlevihanesinde eğitimin yanında Mevlevi kültürü ve İslam sanatları ile ilgili çeşitli etkinlikler de gerçekleştirilmektedir. "Öncü Şahsiyetler Atölyesi Mevlânâ Celalettin Rumi" etkinliği buna örnek olarak verilebilir.

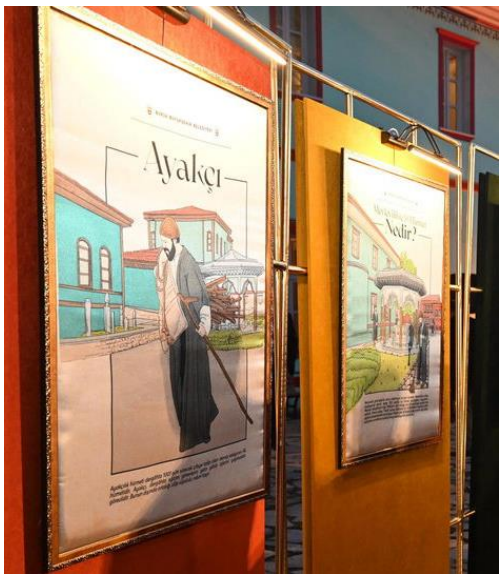
Fotoğraf 14. Bursa Mevlevihanesi ve Müzesinde Gerçekleştirieln Öncü Şahsiyetler Atölyesi Afişi (İnstagram, 2023)



Bursa Mevlevihanesinde gerçekleştirilen bir başka önemli etkinlikte Mevlânâ Celaleddin-i Rumi'nin 750'inci vuslat yıldönümü münasebetiyle 'Mevlevilik Yolunda 18 Hizmet' ve 'Mesneviden 18 Beyit' adlı iki sergidir. Bu sergi ile ilgili Bursa Müze (2023) internet sitesinde verilen bilgiler şu şekildedir:

> *'Mevlevilik yolunda 18 hizmet' başlıklı sergide bir derviş adayının 1001 günlük hizmet yolculuğu illüstrasyonlar aracılığıyla anlatılıyor. 'Mesnevi'den 18 beyit' sergisinde ise 'Mesnevi'nin kalbi ve sırrı' olarak yorumlanan, Mevlânâ hazretleri tarafından bizzat kaleme alındığı düşünülen Mesnevi'nin ilk 18 beyti tarihî mekânda sergileniyor.*

Fotoğraf 15. Bursa Mevlevihanesi ve Müzesinde Gerçekleştirieln "Mevlevilik Yolunda 18 Hizmet Sergisi" (Bursa Müze, 2023)



Bursa Mevlevihanesinde icra edilen sema mukabelesinin kurumsallaşmış kültürel sermaye ile olan bir ilişkisi de sema mukabelesini gerçekleştiren icracıların ve sema mukabelesi öncesi yapılan Mesnevi sohbetlerini gerçekleştiren kişilerin kurumsal kimliklere sahip olmalarıdır. Alan çalışması sırasında mukabele öncesi yapılan sohbetlerde konuşmacıların akademisyen olduğu görülmüştür. sema mukabelesini idare eden ve semazenleri yetiştiren Fahri Özçakıl, Kültür ve Turizm Bakanlığı Konya Türk Tasavvuf Müziği Topluğu Postnişinidir. Sema mukabelesinde müzik icrası Bursa Tütk müziği topluluğu tarafından yapılmaktadır. Topluluğun genel sanat yönetmeni Bursa Uludağ Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümünde Doçent olan Muhammet Zinnur Kanık'tır. Kendisi ney,tanbur ve kudüm icra etmektedir. Grupta tanburi olarak görev yapan Noyan Bükülen, hanende olarak görev yapan Salih Taşkın, neyzen olarak görev yapan Yusuf Yılmaz ve kanuni olarak yer alan Oğuz İmrak Bursa Büyükşehir Belediyesi Orkestra (Konservatuvarı) Şube Müdürlüğü Türk Sanat Müziği Bölümünde eğitmenlik yapmaktadır. Grupta naathan ve hanenede olarak görev yapan Mahmud Şevket Öztürk, Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesinde öğretim görevlisidir.

Bursa Mevlevihanesinde Habitüel Bir davranış Olarak Görüşme

Mevlevilerde her şeye karşı sevginin bir ifadesi olarak görüşme yapılmaktadır. Semazenler ya da dervişler birbirinin elini öperek görüşürler. Görüşmemiz sırasında Fahri Özçakıl (2024) görüşme ile ilgili şu bilgileri vermiştir:

> *Büyük küçüğün, küçük büyüğün elini öper, hiçbir şekilde bir mesafe yoktur, eşitlik sembolü gibidir. Bir şeyh efendi bir nev-niyazın elini öper, o da onun elini öper. Hırkasını giyerken hırkasının yakasını öper ve öyle giyer. Çıkarırken öperek katlar ve düzgün bir şekilde bırakır. Semazenler ya da dervişler birbirinin elini öperek görüşürler. Büyük küçüğün, küçük büyüğün elini öper, hiçbir şekilde bir mesafe yoktur, eşitlik sembolü gibidir. Bir şeyh efendi bir nevniyazın elini öper, o da onun elini öper.*

Bursa Mevlevihanesi'nde Mevleviliğe has bu habitüel davranış hala devam etmektedir. 2024 yılının Nisan ayında gerçekleştirdiğim alan çalışması sırasında ikindi namazından sonra semazenlerin potnişin Fahri Özçakıl ile görüştüklerine şahit olunmuştur.

Fotoğraf 16. Bursa Mevlevihanesinde Yapılan Görüşme



Bursa Mevlevihanesinde alan çalışması sırasında Mevlevilere has bazı habitüel davranışların devam ettiği tespit edilmiştir. Bursa Mevlevihanesine girerken ayakkabılar çıkarılmaktadır. Mevlevihaneye giren bir kişinin, çıkışta ayakkabılarını kolay bulması için ters koyduğunu gören bir semazenin, bunun Mevlevi olmak için bir aday olan nev-niyazın kendisine verilen görevi layıkıyla yapmadığı ve davranışlarının Mevleviliğe uygun olmadığı anlamında ayakkabılarının dışa çevrildiği anlamına geldiğini hatırlatarak içe çevirmenin daha uygun olduğunu son derece nezaketli bir şekilde ifade ettiğine rastlanmıştır.

Bursa Melevihanesinde Geleneğin Yeniden Canladırılması Bağlamında Mevlevi Alayı

Bursa Mevlevihanesinin açılıcağı gün Üftade Cami'nden başlayan Mevlevi Alayı'na katılan Mevlevi dervişleri, kapatılmasından tam 98 yıl sonra Bursa Mevlevihanesi'nde ilk semâ ayinini yapmıştır. Burada gerçekleştirilen Mevleyi Alayı ile ilgili Fahri Özçakıl (2024) görüşmemiz sırasında şu bilgileri vermiştir:

> *Mevlevi Alayı, Osmanlının birinci dünya savaşı esnasında Filistin cephesine giderken Mevlevi Alayının iştirak etmiş olduğunu görüyoruz Mevleviler geri planda. Osmanlı askerine bir heyecan verebilmek düşüncesi ile. Onlarda neyleri ile sazları ile manevi destek olarak iştirak etmişler. Bursa Mevlevihnaesi açılışında da bu durum canlandırıldı.*

Fotoğraf 17. Bursa Mevlevihanesi'nin Açılışı İçin Gerçekleştirilen Mevlevi Alayı (Tuna, 2023)



Bursa Mevlevihanesinde Gerçekleştirilen Sema Mukabelesi

Bursa Mevlevihanesinde görüşme kişileri tarafından (2024) sema ile ilgili şu bilgiler verilmiştir: Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî Hazretlerinin kainatta her şeyin bir dönüş içerisinde olduğunu düşünerek sema ettiği Mevlânâ'nın semasının, bir anlık bir cezbe ile yapılmış bir hareket olduğu, Bursa Mevlevihanesinde sema eden semazenin, Mevlânâ hazretlerinin bir anlık çoşkusunu yakalamak arzusu ile sema ettiği görüşünü dile getirilmiş, Sema Mukabalesi icrasının Mevlevi kültürüne, Mevlevi kimliğine, bu alandaki önemli şahsiyetlere müzik ve sema yoluyla bir hürmet olarak görüldüğü (Fahri Özçakıl, Noyan Bükülen).

Sema mukabelesi bir çok alandaki kültürel sermayenin bir bileşkesidir.

> *Semayı sadece dönen derviş olarak nitelendirmemek lazım. Bunun alt yapısında adap, erkan, kültür, müzik, hoşgörü, sevgi, aşk, tüm insanları gerçek bir kâmil insan olarak yetiştirme metodu vardır.Onun için en büyük etkenlerden bir tanesi de Mevlevihanelerde yetişmiş olması. Bugün tekkelerde insanlar yetişiyor ama dergahlarda Mevlevi adabı ile yetişen insanlar elit ve farklı bir kimlikle karşımıza çıkıyor (Fahri Özçakıl, 2024, kişisel görüşme).*

Fahri Özçakıl (2024) görüşemiz sırasında Mevlevihaneler ile müzik ve sema arasındaki sıkı ilişki için şunları söylemiştir:

> *Mevlevihanelerde olması gereken ikin önemli unusur vardır. Bir tanesi sema bir tanesi de müziktir. Müzik ve sema birbirini bütünleyen iki önemli ögedir. Birisi olmadan diğeri olmaz. Koreografiyi sağlamak adına, manevi coşkuyu yakalamak adına Mevlevihane olmazsa olmaz. Bursa Mevlevihanesine her hafta büyük bir heyecanla ve coşkuyla geliyorum. Çünkü sema mevlevihanede yapılıyor.*

Bursa Mevlevihanesi icracıları bu pratiği sema "mukabelesi" olarak tanımlamakta, bir görsellik olarak değil de bu işi dini bir ritüel, bir zikir olarak görmektedirler. Özçakıl (2024) sema mukabelesi ile ilgili görüşlerini görüşmemiz sırasında şu şekilde ifade etmiştir:

> *Bunu bir gösteri, bir şov olarak değerlendirmemek gerekir. Mevlânâ Hazretlerinin bir anlık coşku ile yaptığı semayı semazenler o ayin esnasında müziğin ritmine kendini kaptırarak bir coşkunlukla sema etmektedir ki bu aslında Allah'a ulaşma düşünce ve gayretiyle yapılmış bir zikirdir. Sema esnasında Mevlevilikte "İsm-i Celâl" diye isimlendirilen "Allah" lafzı ile zikretmek en büyük zikir olarak görülmektedir. Sema Mevlevi kimliğinin vitrinidir. Sema Mukabelesi Bursa Mevlevihanesinde aslına uygun olarak icra edilmektedir. Sema, günümüzde İslamiyet'in tebliğinde en etkili yollardan birisidir. İslamiyet'in estetik güzelliğini en güzel yansıtan ögelerden bir tanesi de semadır.*

Özçakıl'ın ifadelerindeki semanın Mevlevi kimliğinin vitrini olması vurgusu çok dikkat çekicidir. Burada sema mukabelesi, mukabeleyi izleyen kişilerin Mevleviliğe ilgi duymasını, merak uyandırmasını, araştırmasını sağlayacak bir pratik olarak görüldüğünü göstermesi, Mevlevi kimliğinin bir temsili olması açısından önemlidir.

> *Bir mağzaya girmek için öncelikle vitrine bakarsınızya o sizi cezbeder. Çok güzel bir kıyafert görürsünüz mağzanın içine girersiniz. Halbuki vitrinde 3 tane kıyafet vardır ama içeride yüzlercisi vardır. Semayı da bir vitrin olarak görürsek Mevlevi kimliğinin içerisindeki edep, ahlak, tevazu,nezaket, zerafet o dükkanın içerisinde vardır. O işte Mevlevilik dükkanıdır. Bugün yurtdışında birçok programlar yapıyoruz. Bugün Diyanet'in yaptığı tebliğlerden daha etkili olan, Hz Mevlânâ'nın öğretileri eğitimi onun eserleri (mesnevisi) ve semanın oradaki insanların gönlüne ruhuna hitab ediyor olmasıdır. Burada sema içerisine müzikte girmektedir. Neyin davudi sesi ritmin insanın*

gönlüne hitap eden o etkisi mutlaka, gayrı müslim bile olsa etki ettiğini görüyoruz, şahit oluyoruz. Semayı izleyen yabancılar bunun tiyatral gösteri olmadığı düşüncesi ile semayı izliyorlar. Şoklanmışcasına izliyorlar. Birçoğu sema mukabelesi ne zaman bitti, keşke bitmeseydi diyerek bu işin temelinde ne olduğunu sorguluyorlar (Fahri Özçakıl, 2024, kişisel görüşme).

Özçakıl görüşmemiz sırasında Sema mukabelesinin izler kitle önünde yapılması dolayısıyla performans olarak değerlendirilip değerlendirilemiyeceği yönündeki soruma şu şekilde cevap vermiştir:

Zaman zaman çok yoğun izleyici kitlesine sema mukabelesini yaptığımız oluyor. İzleyici bir kişi bile olsa siz seyirci için sema etmiyorsunuz. Meydana çıktıktan sonra, kendinizi o atmosfere kaptırtıktan sonra, iç aleminize dönüyor ve semayı kendiniz için Allah'a ulaşmak düşüncesi ile yapıyorsunuz. Seyirci olmuş, olmamış önemli değil. Tüm Mevleviler, semazenler zaman zaman evde de sema eder. Bir anlık kendinize manevi bir coşku geldiği zaman, kalkıp Allah ile başbaşa oluyorsunuz. Nasıl ki bir Müslüman kalkıp gece teheccüd namazı kılıyor Allah ile beraber olma düşüncesi ile ibadetini yapıyor, biz zaman zaman semazenin de, bu duyguyu yaşadığını görüyoruz. Kişi orada kendi başına sema yaparak Allah'ı zikretmektetir.

Bursa Mevlevihanesinde Mutrip heyeti ve postinişin Fahri Özçakıl ile yapılan görüşmelerde mekânın icrayı etkildediği sonucuna varılmıştır. Buna göre Sema mukabelesinin yapılacağı asıl yer Mevlevihaneler, Bursa özelinde söylersek Bursa Mevlevihanesidir. Görüşme kişilerimden Fahri Özçakıl (2024), Bursa Mevlevihanesinde Cünuni Ahmet Dede ve o dönemde yaşamış Mevlevi dedelerinin, dervişlerinin kabirlerinin olması sebebi ile bu kişilerin tasarrufunda Sema Mukabelesini gerçekleştirdiklerini ve bu durumun maneviyatlarını ve icrayı olumlu bir şekilde etki ettiğini belirtmiştir.

Bursa Mevlevihanesinde sema mukabelesi Perşembe günleri gerçekleştirilmektedir. Aynı zamanda Şebi Arus törenlerinde sema mukabelesi gerçekleştirmektedir. Gerçekleştirilen sema mukabelesinin saatleri Ramazan ve Ramazan dışı olarak değişmektedir. Sema mukabelesi öncesi mesneviden bölümler okunmaktadır. Bunun ardından Sema Mukabelesi icra edilmektedir.

Fotoğraf 18 .Bursa Mevlevihanesi'nde Gerçekleştirilen Sema Mukabelesi



Kültürel Sermaye Bağlamında Bursa Mevlevihanesinde Müziksel Performans

Müzik icrası Mevlevi ayinlerinin ayrılmaz bir parçasıdır. Bursa Mevlevihanesin'de sema mukabelesi yapan icracılar da müziğe ayrı bir önem atfederek, bunu Mevleviliğin bir gereği olarak görürler.

Mevlânâ hazretleri nerede bir güzellik buldu, nerede güzel bir ses buldu, o sesin, o güzelliğin coşkusu ile kalkıp sema etmiştir. Tabii ses dediğimiz zaman bunun içerisine müzik giriyor (Fahri Özçakıl, 2024,kişisel görüşme).

Bourdieu'ye göre kültürel sermayenin çeşitli boyutları vardır. Bunlar: "Güzel sanatlara ve kültüre ilişkin nesnel bilgi, kültürel beğeniler ve tercihler, biçimsel nitelikler (örn. üniversite derecesi, müzik eğitimi), kültürel beceriler ve teknik ustalık (örn. bir çalgı kullanma yetisi), zevk sahibi olma, 'iyi' ve 'kötü' arasında ayrım yapma yetisi olarak sıralanabilir" (Smith'den aktaran Albayrak, 2015: 21). Kültürel sermaye'nin boyutlarını Bursa Mevlevihanesi'nde icra gerçekleştiren icracılarda görmek mümkündür.

Semanın yapılabilmesi için müziğin olması şarttır. İnsanı o manevi coşkuya sevk edebilecek, Allah'ı hatırlatan, bir müzik olacak. Nefsani müzikler değil bizim burada aradığımız, manevi bir coşkuya getiren, Allah'ın sesini hatırlatan bir müzik (Fahri Özçakıl, 2024, kişisel görüşme)

Özçakıl'in ifadelerinde kültürel sermayenin kültürel beğeniler ve tercihler, zevk sahibi olma, iyi kötü arasında ayrım yapma boyutlarını görmek mümkündür. Neyin müzik olarak görülüp, neyin görülmeyeceği, hangi müziğin sema mukabelesi için uygun müzik olduğu sahip olunan kültürel sermaye ve habitus ile ilgilidir. Mevlevi kimliğine has sermaye ve habitusda Mevlevi kimliğini oluşturan yapı taşlarıdır.

Bursa Mevlevihanesinde gerçekleştirilen sema mukabelesinin önemli manevi dinamiklerinden biride, I. Dünya Savaşı sırasında Bursa Mevlevihanesinden Kudüs ve Hicaz cephesine giderek şehit olan 67 derviştir. Bazı murtip üyeleri sema mukabelesine müzikleri ile eşlik ederken onlar içinde müziksel icra gerçekleştirdiklerini belirtmişlerdir (Salih Taşkın 2024 ve Noyan Bükülen 2024 ile yapılan kişisel görüşme).

Sema mukabelesindeki manevi yolculuğu pekiştiren müziksel parametrelerde önem arz etmektedir.

Mevlânâ Hazretlerinin bir anlık coşku ile yaptığı semayı semazenler o ayin esnasında müziğin ritmine kendini kaptırarak bir coşkunlukla sema etmektedir ki bu bir zikirdir aslında.

Bursa Mevlevihanesi icracıları tarafından Sema mukabelesi icra edilirken olması gereken, semayı birbiri ile bütünleyen yaratı türü Mevlevi ayini olarak görülmektedir. Sema mukabelesinin içerisinde yer alan yaratı türlerini icra etmek için hem bu alana has kültürel sermayeye hem de habitüel müziksel biçeme sahip olmak gerekir. Mevlevi ayinleri yoğun bir prova süreci sonucu birlik sağlanarak icra edilebilecek, iyi bir deşifre ve solfej yeterliliğine sahip olmayı gerektiren bir yaratı türü olduğu için Türk müziği icrası yapan her grubun seslendirebileceği bir yaratı türü değildir. Ayrıca semaya eşlik etmek, semazenler ile birlikte uzun süre birlite çalışmayı gerektirmektedir. Yapılan görüşme ve gözlemler sonucunda izlerkitlenin Bursa Türk Müziği topluluğunun bahsi geçen sermaye ve habitusa sahip olduğunu düşündüklerini ve icralarını başarılı bulduklarını söylemek mümkündür. Bursa Türk Müziği topluluğunun Bursa Melevi hanesinde bugüne kadar seslendirdiği Mevlevi ayinlerinin bazıları şunlardır: Hüseyin Fahrettin Dede'nin Acemaşîran makamındaki Mevlevî Âyin-i Şerîfi, Derviş Kûçek Mustafa Dede'nin Beyâtî makâmındaki Mevlevî Âyin-i Şerîfi, Hâfız Zekâi Dede Efendi (1825-1897)'nin Sûz-i dil makâmındaki Mevlevî Âyin-i Şerîfi, Hammâmizâde İsmâil Dede Efendi'nin Hüzzam makamındaki Mevlevî Âyini Şerîfi, Hammâmizâde İsmâil Dede Efendi'nin Ferahfezâ makâmındaki Mevlevî Âyin-i Şerîfi, Sultan III.Selim Han'ın kendi terkibi olan Sûzidilara makamındaki Mevlevî Âyin-i Şerîf.

Bursa Mevlevihanesindeki icra iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde ilahi ve kasideler okunurken, ikinci bölümde Sema mukabelesi icra edilmektedir. Sema mukabelesi

öncesi ise Mevlânâ'nın Mesnevisinin okumaları ya da Mesnevi sohbetleri ile yapılmaktadır. Birinci bölümde seslendirilen eserlerin bazıları şu şekildedir: Kâdirî Devrânı Selamlaşma, Sadrı Cem-i Mürseliyn, Durmaz lisanım Der Allah Allah, Allah Emrin Tutalım, Tevbe Edelim Zenbimize, Merhaba Ya Merhaba.

Bilindiği gibi Mevlevi ayinleri Hz Mevlânâ'nın, Sultan Veled'in sözlerinin bestelenmesinden meydana gelmektedir. Bu bile Mevlevi ayinlerinin, Mevlevi kimliğinin taşıyıcısı olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

Sema mukabelesi gerçekleştirecek mutriban heyetinin gerek kendi arasında gerek postnişin ve semazenler ile hemhal olması gerekmektedir. Görüşmemiz sırasında Fahri Özçakıl (2024) semazen ve mutrip heyetinde olması gereken özellikleri şu şekilde sıralamıştır:

> *Edebi ile ahlakı ile, tevazusu ile insanlara karşı hoşgörülü yaklaşımıyla, vatana millete etrafındaki insanlara faydalı olabilme düşüncesi, Mevlevi de olması gereken en büyük hasletlerdendir. Bunun için de yaşantısında, yolda yürürken, aile, okul çevresinde ya da işinde devamlı bu düşünce içinde olmak zorundadır, bunu yapmaya gayret eder. Bir Mevlevi de olması gereken evrad, ezkar vardır. Günümüzde bir tarikat olarak varlığını sürdürmese bile, her semazen mutlaka o adabı, erkanı üzerinde taşıyarak o bilinç ile hareket etmek zorundadır. Başta bir Mevlevi de olması gereken özellikler semzenlerde olmalıdır. Sema eden semazen burada Mevlânâ hazretlerinin bir anlık çoşkusunu yakalamak arzusu ile sema etmektedir. Bir anda o 45 dakika içerisinde bunu yakalayabiliyorsa, semazen için bizim için en büyük mutluluktur. Bunu bir gösteri, bir şov olarak değerlendirmemeli. Bu tamamıyla bir zikirdir. Allah'a ulaşma düşünce ve gayretiyle yapılmış bir ayin, bir zikirdir. Dolayısıyla sema eden semazen semaya çıkmadan önce abdestini alır, vakit namazlarını kılar, bunun sadece bir saatlik bir dilim içerisinde, sema ile noktalanmaması lazım. Semazen diğer geri kalan 23 saatini de iyi değerlendirmesi lazım. Sizi manevi coşkuya getirmek isteyen Mevlevi ayinini seslendiren mutriban dediğimiz üyelerin her biri de aslında bir semazendir. Semazenin sema ederken yapmış olduğu zikre onlarda takviyede, ilavede bulunmak mecburiyetindeler. Onlarda bunu sadece bir müzik olarak değil, dini bir ritüel olduğu bilinci ile hareket etmek zorundalar. Bugün konservatuvardan mezun olan bir sanatçı da belki bu işi yapabilir ama (ayin icra edilebilir) bu işin asıl olması gereken bu adap ve erkana sahip olmaktır. Biz bir ayin icra ediyoruz, bu ayine iştirak ediyoruz, ayini çalıyoruz, söylüyoruz, bu bir zikirdir düşüncesi ile onlara katkıda bulunuyoruz fikrine sahip olmaları gerekir. Onların (mutrip heyetininde) bu düşünce de olduğunu biliyoruz. İcra esnasında hemhal olmak gerekir, mutribin yapmış olduğu o coşku semazene de yansır*

Bourdieu bir oyunda (alanda) oyuncunun (eyleyicinin) o alandaki özgül sermayenin dağılışına bağlı konumuna -bu aynı zamanda o alanda var olan güç ilişkilerindeki konumudur- göre izleyeceği üç strateji olduğunu belirtir.

> *Bu stratejiler: koruma (muhafaza), takip etme (izleme) ve alt üst etme (bozguna uğratma, yıkma) stratejileridir. (Aktaran Karagül, 2014: 44)*

Bursa Mevlevihanesindeki sema mukabelesi icrası geleneksel icra anlayışları ve Mevlevilik anlayışına uygun ortak düşünsel ve davranış biçimleri ile Bourdieu'nin stratejilerinden koruma stratejisini kullanmaktadırlar.

Fotoğraf 19. Bursa Mevlevihanesi'nde Bursa Türk Müziği Topluluğu Sema Mukabelesi Sırasında İcra Yaparken



Fotoğraf 20. Bursa Mevlevihanesi'nde Postnişin Fahri Özçakıl, Müze Rehberi, Tarihçi, Semazen Başı Burak Ercim İle Sema Mukabelesi Sonrası



Fotoğraf 20. Bursa Mevlevihanesi'nde Postnişin Fahri Özçakıl, Tanburi, Bursa Büyükşehir Belediyesi Orkestrası'nda (Konservatuvarı) Müzik Eğitmeni, Solist, Noyan Bükülen İle Görüşme Sonrası



SONUÇ

Mevlevihaneler, İslam ve Mevlevi kültürü açısından önemli mekânlardır. Mevlevihanelerde, Osmanlı döneminde önemli bestekarların, edebiyatçıların, müzisyenlerin, hattatların, hanendelerin Mevlevihanelerde yetişmiş olmaları, Mevlevi ve İslam kimliğine ait kültürel sermayenin edinilmesi, aktarılması ve geliştirilmesinde mevlevihanelerin çok önemli mekânlar olduğunu göstermektedir.

Günümüzde Bursa Mevlevihanesi'nin aslına uygun olarak restore edilerek, Mevlevi kültürü ile ilgili eğitim ve icraların burada yapılıyor olmasını, Mevlevi kültürüne ait ürünlerin müzede sergileniyor olamasını, Mevlevi kimliğinin temsili ve kimliğe ait kültürel sermayenin aktarılması şeklinde yorumlamak mümkündür. Bu sebeple gerek Bursa Mevlevihanesi ve Müzesi faaliyetlerinin gerekse burada yapılan icraların gerçekleşmesinde alana has kültürel sermaye ve bu sermaye biçimlerinden kurumsallaşmış ve nesneleşmiş kültürel sermaye biçimlerinin ve alana has habitusun etkisi olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca Bursa Mevlevihanesi ve Müzesi'nde yer alan bu faaliyetleri kültürel korumacılık ve canlandırmacılık eksenin de değerlendirmek mümkündür. Bursa Mevlevihanesi ve Müzesi'nde Mevlevi kimliği ile ilgili, kültürel korumacılığın, belgeleme, aktarma, muhafaza etme, geliştirme işlevlerinin gerçekleştirildiğini söylemek mümkündür. Müzenin belgeleme ve muhafaza etme işlevinde, Mevlevi kültürü ile ilgili nesneleşmiş kültürel sermaye önemli bir sermaye biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bursa Mevlevihanesinde icra edilen icracılar tarafından İslamiyet'in estetik güzelliğini en güzel yansıtan, İslam tebliğinde en etkili öğe olarak görülen Sema mukabelesi, Mevlevi kültürüne, Mevlevi kimliğine, bu alandaki önemli şahsiyetlere, Bursa Mevlevihanesinde daha önce yaşamış Mevlevilere müzik ve sema yoluyla bir hürmet olarak, Mevlevi kimliğinin temsilinde "vitrin" olarak görülmektedir. Ayrıca Cünuni Ahmet Dede ve o dönemde yaşamış Mevlevi dedelerinin, dervişlerinin kabirlerinin Mevlevihane içerisindeki varlığı sebebi ile bu kişilerin tasarrufunda Sema Mukabelesinin gerçekleştirildiği, bu durumun maneviyata ayrı bir şekilde etki ettiği düşünülmektedir. Sema mukabelesinde müziksel performans gösteren mutrip heyetinin ise ayin ve tasavvuf müziği ile ilgili geniş bir repertuvara ve kültürel sermayeye sahip olduğu, repertuvar hazırlarken makam çeşitliliğine önem verdikleri tespit edilmiştir. Bursa Mevlevihanesi'nde Sema Mukabelesi öncesi yapılan Mesnevi sohbetlerini yapan kişiler ve mutrip heyetinin seçiminde kurumsallaşmış kültürel sermaye önemli bir kriterdir.

Bursa Mevlevihanesi, Mevlevi kimliğine has habitüel düşünce ve davranış kalıplarının aktarıldığı, temsil edildiği, yeniden üretildiği, yaşatıldığı bir mekân olarak göze çarpmaktadır.

KAYNAKÇA

Albayrak, U. (2015). *Müzik Beğenisinde Kültürel Sermaye ve Kültürel Elitizm: Kıbrıs Örneği*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Atılgan, S. O. Dünden Bugüne Tokat Mevlevihanesi. *Dini Araştırmalar* 13(36), 47-68.

Featherstone, M. (2005). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü.* çev. Mehmet Küçük. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Güvenç, B. (1993). *Türk Kimliği: Kültür Tarihinin Kaynakları.* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Karagül, C. (2014). *Bourdieucü Sanat Sosyolojisi Bağlamında 2000'li Yıllarda İstanbul'da Alternatif Tiyatrolar*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

İnalcık, H. (2006). *Osmanlı İmparatorluğu Klasik Çağ (1300-1600),* Çev. Ruşen Sezer. İstanbul: Yapı Kredi.

Öcalan, H. B. (2004). Seyahatnamelerde Bursa Mevlevîhânesi. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 5(7), 35-48.

Öcalan. B. H. (2023). *Bursa Mevlevihanesi*. Bursa: Stüdyo Star Ajans Ltd. Şti.

Swartz, D. (2011). *Kültür ve İktidar,* çev. Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları

Tek, A. (2006). Mevlevîliğin Bursa'daki İzleri. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 15(2), 1-27.

https://www.bursamuze.com/mevlevilik-yolunda-18-hizmet-sergisi (Erişim Tarihi: 13.08.2024).

https://www.bursamuze.com/4-asirlik-mevlevihanede-98-yil-sonra-ilk-sema (Erişim Tarihi: 13.08.2024).

https://www.bursakultursanat.com/tr/sayfa/bursa-mevlevihanesi-7/ (Erişim Tarihi: 13.08.2024).

https://www.bursamuze.com/bursa-mevlevihanesi-ve-muzesi (Erişim Tarihi: 13.08.2024).

https://www.tunagazete.com/haber/16940836/4-asirlik-mevlevihanede-98-yil-sonra-ilk-sema (Erişim Tarihi: 13.08.2024).

https://www.instagram.com/kultursanatbbb/p/C1civBsiv8Z/?img_index=1 (Erişim Tarihi: 13.08.2024).

https://www.instagram.com/p/C0gQJUQCA7M/?locale=ar-EG (Erişim Tarihi: 13.08.2024).

"Notes did not really quite speak": Production-informed approach on providing feedback to Eurogenetic (Western Classical) music performers

Emre Ekici[1]

University of Otago

mrekici@alumni.bilkent.edu.tr

Abstract

This practice-based research explores the nature of communication and feedback between the recording team and performers during recording sessions. The research aims to provide practical recommendations to recording teams on dealing with different studio scenarios, by surveying existing approaches, assessing them in practice, and presenting useful solutions that other practitioners could commonly adopt. The range of communications in recording scenarios can vary due to the nature of the work. Such variables include differences in experience level between the recording team and performers, personalities of both parties, their work history, reputation, repertoire, group dynamics, and many others. Although parties have the same aims, their different viewpoints make a recording scenario challenging and complex due to intertwined relationships between technical and interpersonal concerns. The technical divide rooted in the studio design via talkback systems and the knowledge required to operate the studio forces the recording team to manage communication and production, as they have ultimate control over them. This situation highlights the importance of the producer's role as a communicator in classical music production for improved relationships between recording teams and performers. This paper presents data from interviews with 33 experienced studio practitioners, to support and nuance the findings from the practice-based study. Analysis of the interviews and self-reflections explore the boundaries of positive, critical, constructive, and precise communication in the studio, and the paper provides examples of helpful interactions in various contexts. In contrast, other examples of non-ideal situations are also examined to avoid disagreements or inconveniences between the recording team and performers. The research aims to help novice practitioners in the recording field to familiarise themselves with applied communications concepts that may not be part of their technical training, and to support their rapid growth into experts. Furthermore, the research aims to help classical performers manage their expectations with the recording team in the recording studio. The research contributes to enhancing the collaborative process in classical music, and these practical recommendations are mostly applicable to popular and contemporary music production.

Keywords: *Communication in the studio, communicating with performers while recording, providing feedback to performers, classical music production and communication, interacting with musicians*

INTRODUCTION

This research complements previous work regarding verbal communication strategies (Ekici, 2024), which highlighted important concepts for performers and producers to master before getting into the studio (i.e., performer's previous experience of studio recordings, producer-led trust-building relationship). This paper focuses on some practical tips on how to execute these strategies in recording sessions. This study is a blend of practice-based research supported by 33 qualitative interviews with professionals (performers, producers, engineers, and conductors).[23]

[23] The findings of the research will be a summary of the interview data analysis due to the early stage of the work.

As a novice practitioner and researcher, I realised in my practice that the language used to give feedback to performers is an impactful factor in getting the best out of them if we do not have a history of working together. Although performers and the recording team have the same goal, they have different viewpoints on the same issue. The recording team is responsible for completing the recording and covering every section of a piece. The performer is responsible for playing everything correctly, at least once, so that they can have a completed recording. Overall, long-standing traditions of Eurogenetic music must be satisfied. The producer has more control over the situation, and this authority can quickly become an inconvenient situation to handle. The producer needs to be aware of the performer's anxiety and negotiate with the artist when needed. This situation is most important when the recording team and performer are working for the first time.

The impact of communication and how it affects the interpersonal relationship is crucial in completing a recording session as workplace communication and interpersonal aspects are not usually rewarded directly. An extreme example would be a performer making a mistake while performing a challenging section. Then the producer immediately shouted: "That was the most horrible thing I have ever heard!" That is the worst feedback one can give to a performer. It is not constructive; it does not provide details about why the performer failed to meet a standard, and what the performer should do next time. But what is helpful feedback to the performer? The performers will make mistakes while performing, and in an ideal world, they would seek feedback from the recording team to improve their playing. Communication between the performer and the recording team is necessary to complete the recording session.

The performer has the most complicated job, but understanding what is going on through the other side of the glass will help build healthy expectations for performers about the recording process. Knowing about the other side's viewpoint would contribute to creating an ideal recording session. The recording team exists to facilitate the performer, and the performer understands the role of the recording team. This study contributes to this two-way understanding of both parties.

JUSTIFICATION

A change in perception away from the idea that recording is a transparent process of capture is necessary for these performance-based forms of mediation to develop (Hepworth-Sawyer & Golding, 2011; Zagorski-Thomas, 2007). Instead, the role of the music producer has much to do with the recording process and could cover various responsibilities (Hennion, 1989; Jarrett, 2012). Providing constructive critical feedback to the performers during recording sessions (de Francisco, 2019); helps to shape the recordings significantly. Music exists in a social context, and related acts are dependent on the particular situation in which they occurred (North & Hargreaves, 2013). As in many domains, communication is taken for granted. Many experienced practitioners have improved their production skills with verbal communication over time, but how? The literature related to music communication in the recording studios mostly focuses on the engineering of popular music and its possible theoretical implications (Greene & Porcello, 2004; Horning, 2004, 2015; Porcello, 2004).

Existing research suggests that performers are often stressed about performing (Pecen et al., 2018), and most have negative feelings about the recording process (Blier-Carruthers, 2013a, 2013b; Fabian, 2008). Therefore, a comfortable environment has to be provided (Watson & Ward, 2013) and wise words need to be chosen when giving feedback. But what are those exactly? We also know that diverse types of personalities, experience levels, and production styles exist. For instance, a very experienced performer might prefer to trust a producer to complete the record. In contrast, a less experienced performer might decide to self-produce their record with the help of a recording engineer. Possibilities are endless, and we

need sustainable communication strategies to cover various situations in recording classical music. Brackett et al. (2023, 2024) have demonstrated these strategies in an educational context for popular and jazz productions. What separates this research from Brackett et al.'s work is that the current research offers a mixture of insights gained from qualitative interviews with experienced practitioners, and the testing of these insights in multiple recording scenarios through practice-based research methods.

This topic also helps turn novices into experts quickly since interpersonal and communication aspects are largely skipped in the related literature (Haigh et al., 2020; King, 2016; Toft, 2019) and during the technical training of recording engineers. One of the goals is to make the knowledge that experienced practitioners have accessible to a wider audience, which is a valuable step in the democratisation of classical music production.

RESEARCH QUESTIONS

RQ1. How can the recording team provide valuable feedback to the performer in classical music productions?

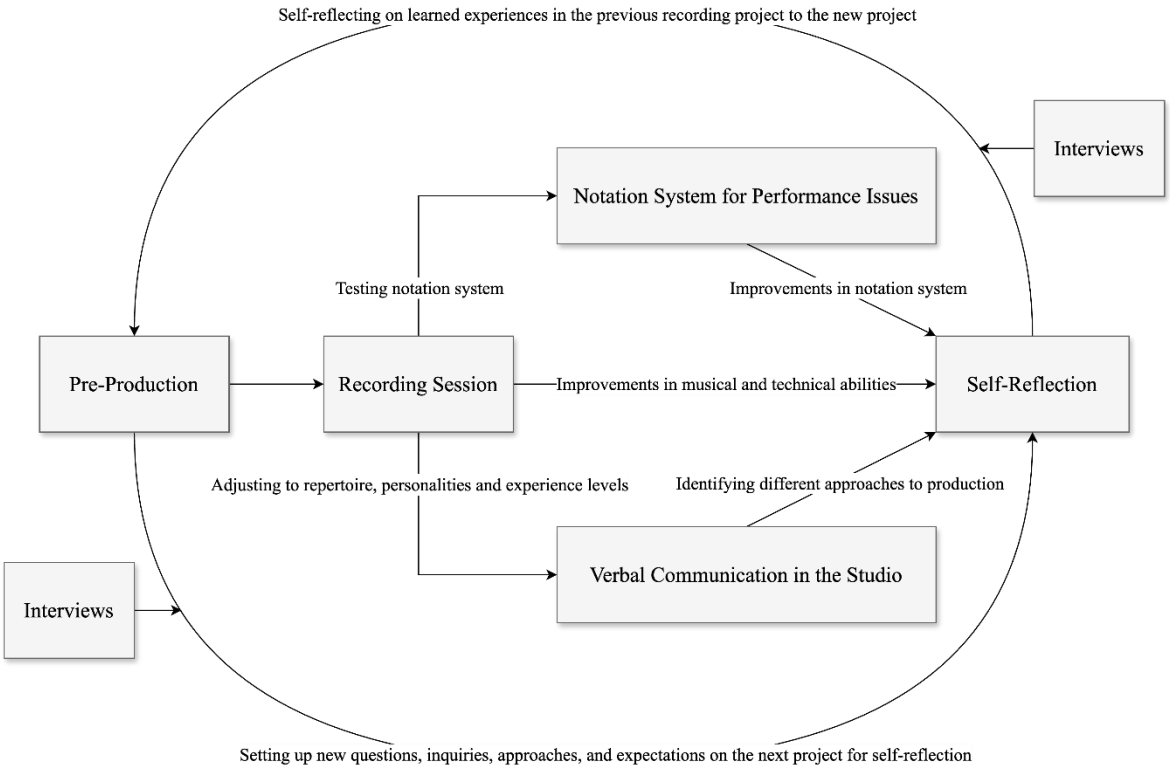
RQ2. What are some practical interpersonal communication tips to create an ideal classical recording session?

METHODOLOGY

The topic is a vast domain in practice and requires a complex approach. Therefore, practice-based research is employed (Barrett & Bolt, 2007; Candy, 2006; Scrivener & Chapman, 2004). The practice raises questions that can be explored through further research. Furthermore, combining these questions with a conceptual framework allows researchers to incorporate their creative practice, methods, and output into the research design. Because the practice is so central to the project, the research is designed to start the cycle of practice and reflection early: so, in the pilot stages of the research, I completed several production projects, and this proceeding is based on my early reflections on and insights from these. However, throughout this ongoing research project, I will utilise additional tools to account for the complexity of the topic. In my own practice, I use the tonmeister approach, which means the producer and the recording engineer are the same person. However, this is not the only way that classical recordings are made, so an important part of this research is observing other configurations of work. By comparing my practice with others' – especially when they work as part of larger production teams - I aim to represent more than one approach. That is why observing other practitioners in action is essential, as I add value from these interviews to my practice.

The research design and project cycle can be seen in Figure 1. I will adjust my communication style to the repertoire, personalities, and experience levels during the recording session. This will help me to identify different approaches to classical music production. By the end of the sessions, I will write self-reflections regarding these experiences. Based on the self-reflections, I will consult experienced performers and practitioners. During the pre-production of the next project, I will implement or inquire about new concepts for the upcoming project. The notation system mentioned in the project cycle is going to be presented in another publication at a later date.

Figure 1. Project cycle



RESULTS

There is no exact right way to provide feedback to performers. The range of healthy communication between the performer and the recording team can be massively different. One factor that contributes to this is the concept of heteroglossia, a term coined by Bakhtin (Bakhtin, 1986; Ehre et al., 1981), which is the phenomena of having multiple meanings in a single phrase within the same language. For instance, the worst example given in the introduction might be acceptable feedback if the producer and the performer are in an intimate relationship. Although I have not experienced such extremes, one of the participants reported this finding. Even if the words have negativity in them, they might yield positive results due to the relationship between the performer and producer. Although I prefer not to use provocative language, a few of the performers I interviewed were fine with it as long as that is done with respect and there is some trust. However, most participants were against using such provocative or derogatory language.

A diplomatic tone should be used when they do not have a history of working together. The disadvantage of diplomacy is that it needs more time. Orchestras are expensive, and there is no time to waste in a professional recording session. In larger productions, a producer can be direct but gentle. When there is an issue regarding the time, the producer can be forceful to make sure each section is covered. Nonetheless, a diplomatic tone is recommended in general.

The usage of sandwich method (Prochazka et al., 2020) has been reported many times by the participants that they use it frequently. Starting with a positive comment about the performance in general (“You did a fantastic job on the development section this time”), then switch to the section that needs to be improved (“The tempo was fluctuating throughout the recapitulation. Unless it was intentional, let us try to keep it more stable.”). Lastly, finish with another positive comment (“The general flow is great; there are only a few minor things left, which I’m sure shouldn’t be difficult for you.”). The sandwich method is not new and relatively easy to use, but a novice should avoid generic feedback at all costs. It is tempting to be generic



when using tips like this, similar to using a default preset. The feedback should be precise if the producer wants the best results from the performer.

When the performer makes a mistake, there is no need to comment on it if they are aware of it. The producer can say: "Can we get bars 140 to 160 one more time, please? Thank you." If everything goes well during a recording session, trust builds over time. Since the performer can be vulnerable psychologically during the performance, and the producer is there to ensure the best performance is captured, this trust-building relationship can grow quickly. An example would be, let us say the performer made a minor mistake in take 3, which they were unaware of, and the producer commented on that in a helpful and insightful manner. In take 4 it was fixed, and the performer returned to the control studio to listen to both take 3 and 4 playbacks for comparison. When the performers hear that they have improved in the new take, they gain trust in the producer since this improvement was due to the producer's constructive feedback.

Using humour and jokes helps break the tension, as the recording experience can be tense for players. They need to relax a bit to sustain throughout the session. Jokes help maintain a relaxed and pleasant atmosphere that benefits the recording team and performers. They help to project relaxation. There is no formula for jokes – they are usually spontaneous, which requires some situational awareness.

The participants also recommended miscellaneous tips regarding communication:

- Smoothly fix the problem without the artist realising it. Nobody has to know if there is still time ahead and if the recording team need to change a microphone or a channel. If a problem causes a delay, tell the artist exactly what happened, why, and how long it will take to fix it.
- The tracking room and control room are two different universes. What the recording team shows to musicians differs from what they show to others in the control room—managing the dual personality is essential.
- Do not leave the artist hanging. Give immediate reaction when the take is done since the performers are used to immediate feedback from the audience. Be careful with the fade-outs and wait for the silence. Also, performers should be mindful of waiting for silence as well.
- If the recording team do not like some aspect of the music, explain why, and give them some ideas, solutions, or alternatives. Singing the idea always works.
- Immediate negative feedback almost never works. Immediate negative feedback is acceptable when there is an experimentation aspect. Also, encouraging a substandard performance can be irritating to the performer.
- There is no such thing as one-size-fits-all feedback. Generic feedback should be avoided.

DISCUSSION

The multidisciplinary nature of this work is challenging. The study can be treated as applied communications, intergroup dynamics, or music production research. As a musician and sound engineer, I employ practice-based research focused on music production. The other aspects and methods are complementary to account for the complexity of the topic.

The findings here blend my own experiences in professional practice with the 33 participants' narratives. Therefore, the study is limited to our perception and experience on the topic. Although the paper attempts to distil over 950 years of experience and 19,000 recording sessions between them during the analysis of the interviews, some aspects of this topic may be underrepresented. For instance, interviewing more female recording artists to learn about their

perspectives since most participants were male would be beneficial. I am interested in learning about the perspectives of less experienced professionals as their knowledge of the field is still in progress. Highly experienced producers or performers might become used to a specific standard they maintain with their long-time colleagues. Also, learning more about different schools of thought and how they train recording engineers/producers/recording artists would be a significant contribution. Since this was in an educational context, some of the findings may not be applicable to professional settings as there is no "paymaster" in the educational context. Although I tried to minimise this effect as much as possible, the paymaster's presence, role, or identity would change the findings.

CONCLUSION

The interaction between the recording team and performers in the studio contains a broad range of expressions. The nature of the work in the studio includes distinct types of personalities, experience levels, and production styles among the recording team and performers. It is possible to prepare for interpersonal and communication aspects before getting into the studio, yet most of the interactions in the studio are case-specific. Therefore, generalising interpersonal and communication aspects in the studio may be challenging due to the wide variety of scenarios; however, incorporating these findings into the music production curriculum would help raise professionals more efficiently. This research presents practical interpersonal communication recommendations to create an ideal recording session for the recording team and the performer.

DISCLOSURE STATEMENT

The author reported no potential conflict of interest. This project has been reviewed and approved by the University of Otago Human Ethics Committee (Reference: D23/361). All the participants signed ethics consent forms and agreed to be named in the study. This research has been done as part of Emre Ekici's Doctor of Philosophy in Music degree at the University of Otago, Dunedin, New Zealand. An extended version of the research can be accessed on the thesis upon completion in the University of Otago's library.

ACKNOWLEDGMENTS

The author acknowledges the support of "The Professor John Steele Doctoral Scholarship in Musicology", awarded by the University of Otago. The author would like to thank Dr Michael Holland for reviewing the material.

REFERENCES

Bakhtin, M. M. (1986). *Speech Genres and Other Late Essays* (C. Emerson & M. Holquist, Eds.). University of Texas Press.

Barrett, E., & Bolt, B. (Eds.). (2007). *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*. I. B. Tauris.

Blier-Carruthers, A. (2013a). The Performer's Place in the Process and Product of Recording. *CMPCP Performace Studies Network International Conference*, 1–17.

Blier-Carruthers, A. (2013b). The studio experience: Control and collaboration. In A. Williamon & W. Goebl (Eds.), *Proceedings of the International Symposium on Performance Science*.

Brackett, D., King, R., Barg, L., & Massenburg, G. (2023). Creative Collaboration in the Recording Studio. *154th Audio Engineering Society Convention*.

Brackett, D., King, R., Barg, L., & Massenburg, G. (2024). "There's Some Sh*t in There": Communication Strategies in the Recording Studio. *155th Audio Engineering Society Convention*.

Candy, L. (2006). *Practice Based Research: A Guide*. Creativity & Cognition Studios.

de Francisco, M. (2019). Meeting the challenge of producing classical music for global audiences in the digital era. *Journal of Intellectual Property Law & Practice*, *14*(4), Article 4. https://doi.org/10.1093/jiplp/jpz009

Ehre, M., Bakhtin, M. M., Holquist, M., & Emerson, C. (1981). The Dialogic Imagination: Four Essays. *Poetics Today*, *5*, 172.

Ekici, E. (2024). Verbal Communication Strategies for Recording Classical Music. *12th European Conference on Arts and Humanities*.

Fabian, D. (2008). Classical Sound Recordings and Live Performances: Artistic and Analytical Perspectives. In M. Doğantan-Dack (Ed.), *Philosophical Reflections on Sound Recordings* (pp. 232–260). Middlesex University Press.

Greene, P. D., & Porcello, T. (2004). *Wired for Sound: Engineering and Technologies in Sonic Cultures*. Wesleyan.

Haigh, C., Dunkerley, J., & Rogers, M. (2020). *Classical Recording: A Practical Guide in the Decca Tradition*. Focal Press. https://doi.org/10.4324/9780429316852

Hennion, A. (1989). An Intermediary between Production and Consumption: The Producer of Popular Music. *Science, Technology, & Human Values*, *14*(4), Article 4. https://doi.org/10.1177/016224398901400405

Hepworth-Sawyer, R., & Golding, C. (2011). *What is Music Production?* Focal Press.

Horning, S. S. (2004). Engineering the Performance. *Social Studies of Science*, *34*(5), Article 5. https://doi.org/10.1177/0306312704047536

Horning, S. S. (2015). *Chasing Sound: Technology, Culture & the Art of Studio Recording from Edison to the LP*. Johns Hopkins University Press.

Jarrett, M. (2012). The Self-Effacing Producer: Absence Summons Presence. In S. Frith & S. Zagorski-Thomas (Eds.), *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field* (pp. 129–148). Ashgate.

King, R. (2016). *Recording Orchestra and Other Classical Music Ensembles*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315721040

North, A. C., & Hargreaves, D. J. (with Oxford University Press). (2013). *The social and applied psychology of music* (Reprinted). Oxford University Press.

Pecen, E., Collins, D. J., & MacNamara, Á. (2018). "It's Your Problem. Deal with It." Performers' Experiences of Psychological Challenges in Music. *Frontiers in Psychology*, *8*(JAN), Article JAN. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.02374

Porcello, T. (2004). Speaking of Sound: Language and the Professionalization of Sound-Recording Engineers. *Social Studies of Science*, *34*(5), Article 5. https://doi.org/10.1177/0306312704047328

Prochazka, J., Ovcari, M., & Durinik, M. (2020). Sandwich feedback: The empirical evidence of its effectiveness. *Learning and Motivation*, *71*, 101649. https://doi.org/10.1016/j.lmot.2020.101649

Scrivener, S., & Chapman, P. (2004). *The practical implications of applying a theory of practice based research: A case study*. Coventry University.

Toft, R. (2019). *Recording Classical Music*. Focal Press. https://doi.org/10.4324/9781351213783

Watson, A., & Ward, J. (2013). Creating the Right 'Vibe': Emotional Labour and Musical Performance in the Recording Studio. *Environment and Planning A: Economy and Space*, *45*(12), Article 12. https://doi.org/10.1068/a45619

Zagorski-Thomas, S. (2007). Gesturing Producers and Scratching Musicians. *3rd Art of Record Production Conference*.

Kemençede Meşk Silsilesi ve Ekollere Bakış

Meşk Series and Schools in Kemençe

Ezgi Coşkunpınar

İstanbul Teknik Üniversitesi

coskunpinar17@itu.edu.tr

Özet

Çalışmanın amacı kaba sazdan sonraki süreçte incesaz repertuvarında yer alan ve solo saz olarak kullanılmaya başlayan kemençedeki meşk silsilesini haritalandırarak okuyucuya sunmaktadır. Bu kemençeciler haritasındaki aktarımı, icra ve hoca talebe ilişkileri ve hikayeleriyle aktarabilmek hedeflenmektedir. Bunun için Cemil Bey'i bir milat alarak öncesinde ve sonrasında isimlerine ulaşılabilen kemençeciler, onların hoca ve öğrencileri İstanbul sınırları içerisinde incelenecektir. Böylece çalışmanın alana katmayı amaçladığı şey, bazı kayıp isimleri kronolojik silsile halinde hikayeleri ve müzikal değerlendirmeleri ile sunmaktır. Bugün pek çok dernek ve kurs merkezinde dersi verilen kemençede meşk silsilesini takip etmek zor olacağından sınırlamaya gitme ihtiyacı doğmaktadır. Çalışmadaki özneler günümüzde üniversite ya da koro bünyesinde görev alan kemençecileri İTÜ Konservatuvar çatısı altında yetiştiren isimler olarak daraltılmıştır. Veri toplama havuzu yazılı kaynaklar ve günümüzde üniversite veya koro bünyesinde görev alan kemençecilerle yapılan görüşmelerden oluşmaktadır. İTÜ'de yüksek lisans tezi olarak çalışılan bu konu Hisarlı Ahmet Sempozyumu için bir giriş ve özet mahiyetinde toplanan bilgiler çerçevesinde sunulacaktır. Bu sebeple henüz nihayete ermemiş bir çalışmanın şu ana kadarki verilerini okuyacaksınız. Çalışma, literatürde genellikle organolojik, metodolojik ve icra anlamında çalışılan kemençenin tarihsel hikayesine ve aktörlerine dair bilgilerin peşinde oluşu bakımından önem taşımaktadır.

Abstract

This study aims to trace and present the lineage of kemençe players in Istanbul, particularly focusing on the period after the kemençe became a solo instrument in maqam music. By examining the relationships between teachers and students,the study seeks to recover lost names and provide a chronological of kemençe performance in Istanbul. The research is limited to kemençe players currently working in universities or choirs and is based on written sources,interviews, and archival materials. The study contributes to the existing literature by providing a detailed historical account of kemençe performance, focusing on the individuals who have shaped its development.

GİRİŞ

Uzun yıllar nota kullanmadan, hafıza yoluyla taşınan makam müziğinde "meşk" bir öğrenim sistemi olmuştur. Taklit ve tekrara dayanan meşk yalnızca bir öğretim metodu değil kendi içinde gelenek de inşa etmiştir. (Behar, 2019: 14) Usta ile talebe arasında zincirler halinde aktarılan geleneğin içinde belli müzik anlayışları oluşmuştur. Çoğu zaman bu anlayışa, hocasına intisab eden talebe de aidiyet duygusuyla bağlanmıştır. Nota kullanımının yaygınlaşması, metodların geliştirilmesi, konservatuvarların kurulmasının yanında meşk geleneğindeki "aidiyet duygusu" gibi bazı dinamiklerin devam etmesi çeşitli etkileşim ve silsileleri hala meşk olarak ele almanın mümkün olabileceğine işaret eder. Fiziksel olarak sazdaki tercihler, tutuş, yay, süsleme, yorum ve repertuvar seçimleri bu silsilelerin etkisi altında gerçekleşebilmektedir. Yazının ilerleyen sürecinde bahsedeceğimiz üzere, kemençedeki üç ve dört telli kemençe seçimleri de bu zincire ait olma örneklerinden çarpıcı olanıdır.

BULGULAR

Kemençeyi incesaz adı verilen repertuvarla dinleyebildiğimiz ilk kayıtlar, virtüöz Tanburi Cemil Bey'e aittir. Kayıt teknolojisinin yeni gelişmesi hasebiyle öncesindeki kişilere dair bilgimiz, şifahi ve yazılı bilgilerden ibaret. Sesli bir bilgiye şimdiye dek ulaşılmamıştır. Kemençe gibi birçok sazda usta olan Cemil Bey'in tanburuna dair hocası tarafından söylenmiş şu sözler bize Cemil Bey'in hocası tarafından dahi şaşkınlıkla karşılandığına delildir. "(…) Geçen gün Aksaray'da tanbur çalan bir çocuk dinledim, tabii malumat-ı musiki o kadar derin değildi, fakat parmaklarındaki sürat beni hayretlere düşürdü. Eve avdet ettiğim zaman çocukluk etmiş olacağıma kani olmasa idim, derhal tanburumu kıracaktım." (Aksoy, 2021: 338)[24] Tanburdaki durum, kemençe için yorum yapmaya zemin hazırlıyor. Kemençede Vasil için hocam diyen Cemil Bey bizzat Vasil'e[25] gidip gelerek ders almamış, rastlaştıkları her an kıvrak yayını incelemiş, elini öpmüş ve hocam hitabında bulunmuştur. (Cemil, 1947: 82-85) Buradan Cemil Beyin kendine has bir çalış biçimi ortaya koyduğunu ama meşkteki taklit ve tekrar felsefesine uyarak örnek aldığı kimseleri izleyerek bile hoca edindiğini çıkarabiliriz.

Vasili aynı zamanda meşhur kemençeci Anastas'ı ve Anastas da oğulları Paraşko ve Lambros'u yetiştirmiştir. Bu Vasil'in oluşturduğu silsilenin birisidir. Bir diğer öğrencisi ise vefatından sonra Tanburi Cemil Bey'in öğrencisi olan Suphi Ziya Özbekkan'dır[26]. Dolayısıyla Özbekkan'ın kayıtlarından Vasilaki hakkında fikir yürütmek de mümkündür.

Cemil Bey'in Suphi Ziya Özbekkan dışında çalışmanın şu ana kadarki verilerine göre tespit edilebilmiş 3 öğrencisi daha olmuştur. Fahire Fersan (1900-1997), arkadaşının kızı olan ilk kadın otomobil yarışçısı şampiyano Samiye Cahid Morkaya (1897-1972) ve kendi oğlu Mesud Cemil. Fahire Hanım yurtta olduğu her süreçte hocasının vefatına kadar onunla çalışmış, Samiye Cahid Morkaya ise babasılye hocasının ölümününden sonra kemençeden uzaklaşmış, geçirdiği trafik kazası nedeniyle ise bir daha kemençe çalamamıştır. (Morkaya, 1947: 4)[27] İslam Ansiklopedisi'nde Nuri Özcan'ın yazdığı bilgilere göre Ruşen Ferit Kam, küçük yaşlardayken Mesud Cemil'den kemençe dersleri almış fakat sonrasında bırakmıştır. Gençlik yıllarında kemençeyi tekrar eline aldığında kendi kendine öğrenmiş, Cemil Bey'in plaklarından etkilenmiştir. Silsile haritasında Cemil Bey'den sonra Mesud Cemil'e eklenen bir halka olarak ya da müstakil bir şekilde Ruşen Ferit Kam'ı eklemek mümkündür. Ruşen Bey ileride radyoda duyulan kemençe sesinin sahibi oldu ve birçok kemençecinin görmeden etkilendiği hocası oldu. Bunların için Bülent Aksoy'a verdiği röportajda radyodan duyarak etkilendiğini söyleyen Cüneyd Orhon da vardır. Bunun yanında Hadiye Ötügen, Ruşen Ferit Kam'dan kemençe dersi alarak yetişen kemençe icracısıdır. (Kara, 2018) Samiye Cahid Morkaya'nın Darülelhan'da ders verdiğini, Hadiye Ötügen'in ise şark bölümü kapanana kadar Darülelhan'da öğrenci olduğunu ve sonrasında kemana geçtiğini biliyoruz. Fakat Samiye Cahid Morkaya'nın okulda kemençe öğrencisi yetiştirdiğine dair bir veri henüz bulunamadı.

Cemil Bey plaklardaki kayıtlarıyla, Ruşen Ferit Kam ise radyodaki icrası ile birçok kimseye örnek olmuştur. Bu noktada taklit ve tekrar ile meşkin uzaktan yaşadığı iddiasını tartışmak üzere öne sürebiliriz. 1916'da Darlülelhan'daki şark bölümü kapatılınca kemençenin konservatuvar çatısı altındaki eğitimi 1976'da İTÜ kurulana dek sekteye uğramıştır. (Kara, 2018) Bu aradaki süreçte kemençeyle tanışmak için dernekler işlev görmeye devam etmiştir. Cüneyd Orhon örneğinde olduğu gibi. 1946'da Üsküdar Musiki Cemiyeti'ne giden Orhon, kemençeyi görmüş ve öğrenmeye karar vermiştir. Kemal Niyazi Seyhun'un maharetini duyan Orhon saztıraş Murat Usta'nın atölyesine gidip gelse de ne zaman göreceğini bilemediği

[24]Bülent Aksoy'un, Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey kitabında yer alan yazısıdır.
[25] Zilciyan, V. (son erişim: 2024, Ağustos, 16). *Vasilaki Efendi.* İslam Ansiklopedisi. https://islamansiklopedisi.org.tr/vasilaki-efendi
[26] Özcan, N. (son erişim: 2024, Ağustos, 16). *Özbekkan, Suphi Ziya.* İslam Ansiklopedisi. https://islamansiklopedisi.org.tr/vasilaki-efendi
[27] Yüz Yıllık Metinlerle Cemil Bey kitabında yer almaktadır.

Seyhun'un ev adresini bularak kapısına gider. 20'li yaşlarında olan Orhon'un kemençeye başlamasını geç bulup direnir.

Cüneyd Orhon, 1946'da Hüseyin Sadettin Arel'in nazariyat öğrencisi olmuş, hocasının erken cumhuriyet döneminde Avrupa Müziğindeki kemanlardan esinlenerek tasarladığı kemençe beşlisi hayallerini İTÜ Konservatuvar çatısı altında gerçekleştirme adımları atmıştır (Aksoy, 2009:).

İTÜ'de konservatuvar kurulana dek geçen süreçte kemençe radyolarda işitilmeye devam etmiştir. Bu seslerin sahibi Hadiye Ötügen, Ruşen Ferit Kam, Haluk Recai ve Nihat Doğu'dur (Aksoy, 2009: 300) (Yalgın, 2009).

1976'da kurulan İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuarı'nda kemençe dersleri üç isim tarafından yürütüldü. Cemil Bey'in müzik anlayışından etkilenen İhsan Özgen, Kemal Niyazi Seyhun'un öğrencisi olan Cüneyd Orhon ve babası Cemil Bey ile meşkler yapmış olan Ziyaeddin Erdoğru'nun öğrencisi ve oğlu Kamuran Erdoğru. İhsan Özgen o dönemler Bosphorus'ta çalan bir kemençe sanatçısı olarak sanatçı kimliği ve sazdaki arayışlarıyla bir okulda temsiliyet kazanmıştır. Kamuran Erdoğru, kemençede "çalınamaz" denilen eserleri çalma ve çaldırma girişiminde bulunan bir eğitmen kimliği ile zihinlere kazınmış. Cüneyd Orhon ise düz ve uzun yayları, her bir pasajda kullandığı belli yay bağları, sade çalımı ile Avrupa Müziğindeki sistematik anlayışı kazandırmaya çalışmış, öğrencileriyle beraber dört telli kemençe icrasını başlatmıştır. Edisyon kritik yöntemiyle yazdığı ve kaynaklarını arkasında gösterdiği notalar ile öğrencilerine eser geçmiştir. Yüzyıllarca nota kullanmayan, şifahi yollarla süregelen meşke nota girdikten sonra bir süre de konservatuvar çatısı olmaması, eğitmenlerin kendi yöntemlerini kendilerinin bulmasına zorlamıştır. İhsan Özgen'in müzikteki serbest ve yenilikçi arayışları, öğrencilerine yalnızca karmaşık hareket ettiğini düşündüğü noktalarda müdahale etmesine neden oldu. Benim görüşümde Cüneyd Orhon teknik, İhsan Özgen yorum ve Kamuran Bey kemençede çalınamaz denilen repertuvarları çalma bakımından bazı görevler taşıyorlardı. Kurumda eğitim verdikleri süre boyunca bugün Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Devlet Korosu olarak anılan ve 1976'da kurulan Nevzat Atlığ Korosu'na, bugün İstanbul Devlet Türk Müziği Korosu olarak anılan Necdet Yaşar Korosu'na, TRT kurumuna ve İTÜ başta olmak üzere pek çok kuruma kemençe icracısı ve eğitmeni yetiştirmişlerdir. [28]

SONUÇ

Bu çalışma, kemençe icraatında gözlemlenen geleneksel öğelerin ve yenilikçi yaklaşımların etkileşimini incelemeyi amaçlamaktadır. Son yüz yılda kemençenin aktif olarak kullanılması, belirgin bir ekol oluşmasına imkan vermemiş olsa da, müzisyenler arasında güçlü bir hoca-talebe ilişkisi ve etkileşim ağı olduğu görülmektedir.

Cemil Bey'in Vasil'den etkilenmesi ve Cüneyd Orhon'un Ruşen Ferit Kam'ı radyon dinleyerek ilham alması gibi örnekler, kemençe icrasındaki etkileşimlerin çeşitli yollarla gerçekleştiğini göstermektedir. Müzisyenler, hocalarından öğrendikleri teknikleri kendi kişisel zevk ve tercihleriyle harmanlarken, aynı zamanda çalgının fiziksel özellikleri ve yay kullanım teknikleri gibi konularda da hocalarının yol göstericiliğini benimsemişlerdir.

İhsan Bey örneğinde olduğu gibi, kemençe icraatında "ekol" kavramı, sadece teknik benzerlikler değil, aynı zamanda geleneğin ve yeniliğin neresinde durduğumuzla da ilişkilidir. Cemil Bey de İhsan Özgen de hem geleneksel repertuvara hakimiyetleri, halk ezgi ve çalgılarına meraklarıyla ilgilendikleri müziğin köklerine hakim, öte yandan yenilikler arayışında olmaları bakımından benzer dengelere sahiptirler. Bu nedenle ihsan Özgen Cemil

[28] Kişisel görüşmelerden faydalanıldı.

Bey gibi çaldığı için değil müziğe benzer noktadan baktığı için kemençe icracıları arasında aynı ekol olarak görülmektedirler.

Sonuç olarak, kemençe icrası, geleneksel öğelerin ve bireysel yaratıcılığın sürekli bir etkileşimi içinde gelişen dinamik bir süreçtir. Hocaların öğrencileri üzerindeki etkisi önce radyo gibi iletişim araçlarına, bugün Youtube ve Spotify gibi tek tıkla erişebildiğimiz kanallar ile canlı dinlemediğimiz icracılardan da etkilenmeyi beraberinde getirdi. Korolar kemençeyi ve makam müziğini dinlemek için ortam sunmaya devam ederken konservatuvarlar öğrenci alıp yetiştirmeye, akademik çalışmalara zemin hazırlamaktadır. Kemençenin yeni müziklerde kullanılmasıyla arayışlar artmış, başka kitlelerde de yaygınlaşmaya başladı. Kurs merkezlerinde, derneklerde ve özel ders aracılığıyla öğrenmek mümkün hale geldi. Değişen kanallarda meşkin değişen ve dönüşen hallerinin izini sürmek hala mümkün.

KAYNAKÇA

Aksoy, B. (2009). Cüneyd Orhon Anlatıyor: Radyo Günlerim, Pan Yayıncılık, İstanbul

Behar, C. (1993). Zaman, Mekan ve Müzik: Klasik Türk Musıkisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım

Kıyak, H. (2021). Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul

Kara, A. (2018). Kuruluşunun 100. Yılında Darülelhan, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, İstanbul

Orhon Soydaner, N. (2013). Kemençenin Senyörü Cüneyd Orhon, Pan Yayıncılık, İstanbul

Yalgın, M. (2009). Biraz Hayat Biraz Sanat, Kemençeci bir Avukat: Nihat Doğu Kitabı, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir

Müzelerde Sanat Eğitimi: Troya Müzesi Örneği

Art Education in Museums: The Case of Troy Museum

Ezgi Ertek Babaç

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

ezgi.ertekbabac@comu.edu.tr

Özet

İsminin anıldığı ilk günden bu yana tanımı konusunda farklılıklar olan sanat eğitimi kavramı, her ne kadar dar anlamıyla görsel sanatlar ve plastik sanatlar odağında doğmuş olsa da güzel sanatların tüm dallarının -resim, heykel, mimari, dans, tiyatro, edebiyat, müzik ve hatta sonradan dahil olan sinema- eğitim ile buluşması noktasında varlığından söz ettirebilir. Dahası bu fikrin çok ötesinde bir yerden bakıldığında sanat eğitiminin varlığı bu tanımla sınırlı kalmayıp başlı başına bir fikrin doğuşunu temsil edebilir. Temas edilen anlamıyla sanat eğitimi, yalnızca yapılan sanatsal etkinlikler ile sınırlı kalmaz; sanatın kendisi ve toplum içindeki anlamı için bir bakış açısı haline gelir. Zaman içinde değişip dönüşen sanata ev sahipliği yapan mekânlar, tıpkı sanat eğitiminin dalları gibi çoğalarak artmıştır. Buna örnek olarak müzeler verilebilir. Müzeler birçok sanat eserine ev sahipliği yapmakla birlikte çeşitli etkinliklerin yapılabildiği çok yönlü sanat mekânlarıdır. Bu araştırmanın amacı, Türkiye'de tek Eğitim ve Organizasyon Departmanına sahip olmasıyla dikkat çeken Troya Müzesinde yapılan sanat eğitimi ekseninde gerçekleşen etkinlikleri incelemektir. Araştırmada durum çalışması deseni ve onun bir deseni olan bütüncül tek durum deseni kullanılmıştır. Araştırmanın çalışma grubu, amaçlı örneklemin bir türü olan ölçüt örnekleme ile belirlenmiştir. Bu araştırmada ölçüt, çalışma grubunun Eğitim ve Organizasyon Departmanına sahip olmasıdır. Araştırmada veri toplama yöntemi olarak doküman analizi ve yüz yüze görüşme birlikte kullanılmıştır. Elde edilen veriler, betimsel analiz yaklaşımı ile analiz edilmiştir. Müzenin açılmasından bu yana sanat eğitimi ile ilişkili hangi dallarda çalışma yapıldığı, incelenen veriler doğrultusunda tespit edilmiştir. Bu doğrultuda sanat eğitimi ekseninde gerçekleşen etkinlikler, görsel sanatlar, müzik ve müze eğitimi başlıkları adı altında toplanmıştır. Veriler, sanat eğitimi ve 2019-2023 yılları etkinlikleri ile sınırlandırılmıştır. İlk olarak 2019 yılında sanat eğitimi etkinliği düzenleyen müze, ülkemizde yaşanan pandemi nedeniyle etkinliklerine ara vermek durumunda kalmıştır. 2022 yılında faaliyetlerini düzenli olarak sürdüren müze, 2023 yılında bir departman çatısında birleşince faaliyetlerini arttırmıştır. Halen çalışmalarını aktif bir şekilde yürüten Troya Müzesi Eğitim ve Organizasyon Departmanı, sanat eğitimi etkinliklerini "Sınıf Arkadaşım Homeros" projesi ile düzenlediği etkinlikleri farklı bir boyuta taşımıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat eğitimi, Müze, Müzede sanat eğitimi

Abstract

Although the concept of art education, the definition of which has differed since the first day it was mentioned, was born in the narrow sense of visual arts and plastic arts, the existence of art education can be mentioned at the point where all branches of fine arts - painting, sculpture, architecture, dance, theater, literature, music, and even cinema, which was included later - meet with education. Moreover, from a point far beyond this idea, the existence of art education may not be limited to this definition but may represent the birth of an idea. Art education, in the aforementioned sense, is not limited to artistic activities; it becomes a perspective for the meaning of art and its meaning in society. As art has changed and transformed over time, the spaces that host art have multiplied and increased, just like the branches of art education. Museums can be given as an example. Museums are versatile art spaces where various activities and works of art can be held. This research aims to examine

the activities in the axis of art education in the Troy Museum, which draws attention to the fact that the only Education and Organization Department is in Turkey. In the study, the case study design and its one design, the holistic single case design, were used. The research group was determined by criterion sampling, a type of purposive sampling. This study's criterion is that the study group has a Training and Organization Department. Document analysis and face-to-face interviews were used together as data collection methods. The data obtained were analyzed with a descriptive analysis approach. In line with the data analyzed, it was determined which branches of art education-related work have been carried out since the museum's opening. In this direction, the activities on the axis of art education were grouped under the titles of visual arts, music, and museum education. The data was limited to art education and activities in 2019-2023. The museum, which first organized an art education event in 2019, had to suspend its activities due to the pandemic in our country. In 2022, the museum continued its activities regularly and increased its activities when it merged into a department in 2023. The Troy Museum Education and Organization Department, which still actively carries out its activities, has carried the art education activities it organized with the "My Classmate Homer" project to a different dimension.

Keywords: *Art education, Museum, Art education in museums*

GİRİŞ

İsminin anıldığı ilk günden bu yana tanımı konusunda farklılıklar olan sanat eğitimi kavramı, her ne kadar dar anlamıyla görsel sanatlar ve plastik sanatlar odağında doğmuş olsa da güzel sanatların tüm dallarının -resim, heykel, mimari, dans, tiyatro, edebiyat, müzik ve hatta sonradan dahil olan sinema- eğitim ile buluşması noktasında varlığından söz ettirebilir. Dahası bu fikrin çok ötesinde bir yerden bakıldığında sanat eğitiminin varlığı bu tanımla sınırlı kalmayıp başlı başına bir fikrin doğuşunu temsil edebilir. Temas edilen anlamıyla sanat eğitimi yalnızca yapılan sanatsal etkinlikler ile sınırlı kalmaz; sanatın kendisi ve toplum içindeki anlamı için bir bakış açısı haline gelir.

"Bireyin duygu, düşünce ve izlenimlerini anlatabilmede yetenek ve yaratıcılık gücünü estetik bir düzeye ulaştırmak amacı ile yapılan tüm eğitim çabasına sanat eğitimi adını vermek uygun bir yorum olur kanısındayız" şeklinde ifadelerini aktaran Türkdoğan (1981: 12), uygar bir toplum olabilmenin yolunun sanat eğitiminden geçtiğini vurgular. Ülkemizde sanat eğitimi kavramı, "sanat yoluyla eğitim", "sanat için eğitim", "temel sanat eğitimi" "estetik eğitim" gibi adlandırmalarla ayrı ayrı ele alınması gereken farklı anlayışları kapsamaktadır (San, 2010: 13). Sanat eğitimi örgün olarak okullarda uygulanmasının yanı sıra çeşitli kurum kuruluşlarca genel sanat eğitimi "herkes için sanat eğitimi" temasıyla çocuk, genç, yetişkin her yaştan bireye ulaşabilen etkinliklerle desteklenmelidir (Köse ve Ertek-Babaç, 2021: 180). Taklit ve tekrar üzerine kurulu başlayan sanat eğitimi, zaman içinde çeşitli eğitim-öğretim programlarının varlığıyla, öğretim yöntem ve tekniklerinin geliştirilmesiyle farklı bir boyut kazanmıştır. Sanat eğitiminin en temel amaçları arasında estetik anlam ve yaratıcılığı, eleştirel düşünmeyi, ayırt edebilme, tasarlayabilme ve karar verebilme becerilerini geliştirebilme, bireysel ve sosyal gelişime ve duyuşsal alana yönelik algı yeteneğinin gelişimine destek olma, tüm bunların sonucunda sanata dair bir vizyon geliştirebilme sayılabilir.

Topraklarımızda sanat eğitiminin varlığının başlangıcına, Selçuklular döneminde kurulan minyatür, nakış, taş işçiliği, çini, hat, tezhip, mimari vb. eserlerine yer veren, usta çırak ilişkisine dayalı bir eğitim sistemiyle ele alan Nigarhane ve Nakkaşhaneler gösterilebilir (Alakuş ve Mercin, 2011: 25). Müzik eğitimi odaklı düşünüldüğünde ise Osmanlı döneminde geleneksel Türk musikisinin eğitim öğretimine dayalı tüm eylemlerini ele alan meşk denilen usulün varlığı örnek olarak verilebilir. Usulün ötesine geçmiş bir sembol haline gelmiş olan meşk, hem bütünsel bir eğitim sistemini hem de musikinin iç dünyasının tutarlılığını

kapsayarak benimsenen bir yol olması ile dikkat çekmektedir. Bu yönüyle meşk, dolaylı yoldan bakıldığında sanat eğitimi kavramının fikrimce üstlendiği sorumluluğu tamimiyle sırtlamış ve başarılı olmuştur denilebilir. Sanat eğitimi ile benzerliği bununla sınırlı kalmayan meşk kavramı, hat sanatını ve sanatın başka dallarını kapsamasıyla da dikkat çekmiştir. Oysaki Osmanlı'da meşk edilen, öğrenim görülen mekân anlamındaki meşkhane kelimesi yalnızca musiki için kullanılan bir kelime olmuştur (Behar, 1992: 11). "Zaman, mekân, müzik" temasına iyi bir örnek olan meşkhaneler öncülüğünde, zaman içinde değişip dönüşen sanata ev sahipliği yapan mekânlar, tıpkı sanat eğitiminin dalları gibi çoğalarak artmıştır. Buna örnek olarak müzeler verilebilir. Müzeler birçok sanat eserine ev sahipliği yapmakla birlikte çeşitli etkinliklerin yapılabildiği çok yönlü sanat mekânlarıdır. Sanat eğitiminin müzelerde yapılabilmesi elbette müzenin genel imkânlarına, müze çalışanlarının gayret ve özverisine bağlı olarak değişebilmektedir.

Teknolojinin gelişimi ile ön plana çıkan müze eğitimi, 19. yüzyıldan itibaren Avrupa ve Amerika'daki ülkelerin kültür politikalarında ele alınan bir alandır. 1899 da ilk çocuk müzesi "Brooklyn Children Museum" kurulmuştur. İlk kurulan çocuk müzelerinin gözlem yoluyla çocukların yaratıcılıklarını geliştirebileceği, zevk alarak eğitme ve dış dünyada ilgi duyacakları bir ortam yaratabileceği hedeflerini taşıdığı bilinmektedir (Kuruoğlu Maccario, 2002: 279). Müzecilik eğitiminin söz konusu olduğu ilk yer ise 1882'de kurulan Ecole du Louvre'dur (Artut, 2006: 103).

"Müze, sanatsal, bilimsel, geleneğe ait, tarihi, teknoloji ve doğaya ait alanlarda, geçmişin, bugünün ve geleceğin izlerini içinde barındıran, görerek, işiterek, uygulama yaparak, hatta yaşayarak öğrenmenin gerçekleştiği, halka açık heyecan verici mekanlardır" (Buyurgan ve Buyurgan, 2007: 70). Müzelerde toplanan ve korunan bilgi; inceleme, eğitim ve zevk alma doğrultusunda paylaşılır (Madran, 1999: 6). Çağdaş müzeler, gelen ziyaretçilerin keyif almanın yanı sıra öğrendiği ve öğrenmekten de zevk aldığı karşılıklı etkileşimin yüksek olduğu kültür merkezleridir (Atagök 1982: 2). Müzeler eğitim işlevini, belirli programlar hazırlayarak ya da okulların veya çeşitli kurum ve kuruluşların hazırladığı programlara gerek mekân gerek araç gereç ve çeşitli imkanlar bakımından destek olarak ve hedef kitlesine göre çocuklar, gençler, yetişkinler için ayrı ayrı programlar uygulayarak gerçekleştirmektedirler (Kuruoğlu Maccario, 2002: 277). Müzelerde sanatın üretildiği atölyeler düzenlemek oldukça değerlidir. Doğaçlama ve yaratıcı drama etkinliklerine yer vermenin yanı sıra sanat eğitiminin önemli amaçlarından biri olan karar verebilme becerisinin gelişimi için eleştirel düşünmeyi destekleyici oyunlar oynanabilir. Buna ek olarak her yaştan bireyin çeşitli sanat dallarında aldıkları eğitim sonucu çalışmalarını sergilemesi "birlikte öğrenme" ve "yerinde eğitim" modelleriyle örtüşmektedir.

Çanakkale ev sahipliğindeki Troya Müzesinin inşasına 2013 yılında başlanmış ve müze, 18.03.2019 tarihinde resmi olarak açılmıştır. Tevfikiye Köyü sınırları içerisinde bulunan müzede Homeros'un İlyada Destanı ile tarihe geçmiş Troas Bölgesi'nde iz bırakan Troya ve kültürlerinin yaşamı ve arkeolojik tarihi, kazılardan çıkan eserler aracılığıyla anlatılmaktadır. "Ziyaretçiler müzeyi gezerken yedi başlığa bölünmüş bir hikâyeyi takip etmektedirler**:** Troas Bölgesi Arkeolojisi, Troya'nın Tunç Çağı, İlyada Destanı ve Troya Savaşı, Antik Dönemde Troas ve İlion, Doğu Roma ve Osmanlı Dönemi, Arkeoloji Tarihçesi, Troya'nın İzleri" (Çanakkale İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2024).

Troya Müdürlüğü bünyesinde kurulan Troya Müzesi Eğitim ve Organizasyon Departmanı'nı "Eğitim" ve "Organizasyon" olarak iki alt bölümden oluşmaktadır. Eğitim bölümü kendi içinde çocuk ve yetişkin olarak ayrılmıştır. Çocuk bölümü, Gezici Müzenin yer aldığı müze dışı etkinlikler ve müze eğitim atölyesinde gerçekleştirilecek etkinlikler olmak üzere iki kısımdan oluşmaktadır. Yetişkinlere yönelik eğitimler ise tematik rehberli turlardan oluşmaktadır. Organizasyon bölümü ise, ziyaretçiler ve personel olarak iki kola ayrılmıştır.

Ziyaretçi kolu; müzeye gelen ziyaretçilere sergiler, film-belgesel-mapping gösterileri, seminer-konferans-sempozyum, seramik-resim vb. etkinlikler düzenlerken, personel kolu ise çalışanlara yönelik motivasyon artırmaya yönelik etkinlikler gerçekleştirmektedir. 2023 yılının mayıs ayında kurulan departman ekibi; Müze müdürü Rıdvan GÖLCÜK, Müze müdür yardımcıları Sinem DÜZGÖREN ve Kemal ÇİBUK, müze uzmanları Hazal FIRAT, Yunus ÖZDEMİR, Osman ÇAPALOV, Güney Can GÜLŞAN ve Ömer AŞKIN'dan oluşmaktadır.

Bu araştırmanın amacı, Türkiye'deki tek Eğitim ve Organizasyon Departmanına sahip olmasıyla dikkat çeken Troya Müzesinde sanat eğitimi ekseninde gerçekleşen etkinlikleri incelemektir. Araştırmanın problem cümlesi ise amaç ile bağlantılı olarak *"Troya Müzesinde sanat eğitimi ekseninde gerçekleşen etkinlikler nelerdir?"* olarak belirlenmiştir.

YÖNTEM

Bu araştırma nitel durum çalışması ile yürütülmüştür. Nitel durum çalışmasının en temel özelliği bir duruma ilişkin etkenleri derinlemesine araştırmaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2005: 77). Araştırmada durum çalışmasının deseni olan bütüncül tek durum deseni kullanılmıştır. Tek bir analiz birimi olan bu durum deseni, genel standartların dışında kendine özgü durumların çalışılmasında tercih edilebilir (Yıldırım ve Şimşek, 2005: 290). Bu araştırmada bu desenin seçilmesinin nedeni Troya Müzesinin Eğitim ve Organizasyon Departmanına sahip olan tek müze olmasıdır.

Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubu amaçlı örneklemin bir türü olan ölçüt örnekleme ile belirlenmiştir. Bu örnekleme türünde önceden belirlenmiş ölçüt veya ölçütleri karşılayan durumlar çalışılmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2005: 112). Bu araştırmada ölçüt, çalışma grubunun Eğitim ve Organizasyon Departmanına sahip olmasıdır.

Verilerin Toplanması

Durum çalışmalarında, zengin ve birbirini teyit edebilecek veri çeşitliliğine ulaşmak amacıyla birden fazla veri toplama yöntemi kullanılması tercih edilir (Yıldırım ve Şimşek, 2005: 77). Bu araştırmanın veri toplama sürecinde tek başına bir araştırma yöntemi olabildiği gibi veri toplama yöntemi olarak da kullanılan doküman analizi (Sak vd.,2021: 233) ve yüz yüze görüşme yöntemi birlikte kullanılmıştır. Gerekli izinlerin alınmasının ardından ilk olarak 17.01.2023 tarihinde Troya Müzesi Müdürü ile görüşme yapılmıştır. Araştırmanın amacı doğrultusunda müze ile ilgili genel bilgilerin alınmasının ardından Eğitim ve Organizasyon Departmanı çalışanları ile irtibat kurulması sağlanmıştır. Müzenin açılmasından bu yana sanat eğitimi ile ilişkili hangi dallarda çalışma yapıldığı incelenen veriler doğrultusunda tespit edilmiştir. Arşiv kayıtları ve kişisel belgelerin taranması sonucunda sanat etkinliği adı altında müzede tiyatro, edebiyat, belgesel gibi farklı dallarda ürünler ortaya koyulsa da, görüşme sonrasında bu etkinliklerin tümünün sanat eğitimi adı altında yapılmadığı kararlaştırılmış ve etkinlikler sanat eğitimi ile sınırlandırılmıştır. Araştırma verileri müze açılış tarihi olan 2019 yılı ile 2023 yılları arasında yapılan etkinliklerle sınırlıdır.

Verilerin Analizi

Araştırma verileri betimsel analiz yaklaşımı ile analiz edilmiştir. Bu analizde amaç okuyuculara verileri düzenlenmiş ve yorumlanmış bir şekilde sunmaktır. Bu amaç doğrultusunda ilk olarak veriler, sistematik ve açık bir şekilde betimlenir (Yıldırım ve Şimşek, 2005: 224). Bunun yanı sıra analiz edilen veriler, Eğitim ve Organizasyon Departmanı üyesi Arkeolog Hazal Fırat'ın görüşlerinden direkt alıntılarla desteklenmiştir. Bu çalışma Troya Müzesinin hem kendi düzenlediği hem de çeşitli kurum kuruluşlarla işbirlikli düzenledikleri

doğrudan sanat eğitimi ekseninde gerçekleşen etkinliklerle sınırlıdır. Bu bağlamda etkinlikler görsel sanatlar, müzik ve müze eğitimi başlıkları adı altında toplanmıştır.

BULGULAR VE YORUM

Sanat eğitimi ekseninde gerçekleşen etkinlikler; tür, ad, yürütücü ve tarih olarak sınıflandırılmıştır. Etkinlikler müzik eğitimi, görsel sanatlar eğitimi ve müze eğitimi kategorileri altında betimsel olarak sunulmuştur.

2019 Yılı Etkinliklerine Ait Bulgular ve Yorum

İlk olarak resmi olarak açıldığı tarih olan 2019 yılında çocuk atölyeleriyle sanat eğitimine başlayan müzenin etkinlik türü, adı, yürütücüsü ve tarihleri Tablo 1'de sunulmuştur.

Tablo 1. 2019 Yılı Etkinlikleri

Türü	**Adı**	**Yürütücüsü**	**Tarih**
Müzik eğitimi (Performans-Dinleme)	Çanakkale Koleji Öğrenci Korosu	Çanakkale Koleji-Müze Müdürlüğü	18.05.2019
Görsel sanatlar eğitimi (Boyama, Seramik)	Çocuk Atölyesi Ekinlikleri	Troya Müzesi Müdürlüğü	26.07.2019 02.08.2019 09.08.2019 16.08.2019 23.08.2019 30.08.2019
Müze eğitimi	"Troya Müzesi'ni Müzemiz Uzmanları ile Geziyoruz"	Troya Müzesi Müdürlüğü	25.07.2019 01.08.2019 08.08.2019 15.08.2019 22.08.2019 29.08.2019

Tablo 1'de görüldüğü gibi 2019 yılında yapılan sanat eğitimi etkinlikleri müzik eğitimi (performans, dinleme), görsel sanatlar eğitimi (boyama, seramik) ve müze eğitimi olarak üç kategoride betimlenmiştir. 2019 yılında görsel sanatlar ve müze eğitimleri eşit sayıda iken müzik eğitimine dair 1 adet etkinlik mevcuttur. Aşağıda Şekil 1 ve Şekil 2 ve Şekil 3'te etkinliklerden görseller sunulmuştur.

Şekil 1. Boyama Etkinliği (Troya Müzesi Arşivi, 2024)



Şekil 2. Çubuk Boyama Kolaj Truva Atı (Troya Müzesi Arşivi, 2024)



Şekil 3. Koro Performansı (Troya Müzesi Arşivi, 2024)



2021 Yılı Etkinliklerine Ait Bulgular ve Yorum

Kültür ve Turizm Bakanlığı desteği, Millî Eğitim Bakanlığı, Komet Kültür ve Sanat Projeleri ve Troya Kültür Derneği iş birliği ile gerçekleştirilen Troya Müzesi ve Ören Yeri Müze Kiti Projesi kültürel miras, Batı Anadolu coğrafyası, Ege medeniyetleri kültür ve tarihi, Batı Anadolu'da yaşam biçimleri, ticaret, sanat ve zanaat ile müze eğitimi konularını kapsamaktadır. Troya Müzesi ve Ören Yeri Müze Kiti'nin Öğretmen Eğitimleri 16-17 Ekim 2021 tarihlerinde Troya Müzesi ve Troya Ören Yeri'nde devlet okullarında görev yapmakta olan 200 ortaokul ve lise öğretmeni ile gerçekleştirilmiştir. Öğretmenler 5 saati teorik, 5 saati uygulamalı olmak üzere 10 saatlik eğitimi tamamlayarak öğretmen ve öğrenci kitlerini teslim almışlardır.

Şekil 3. Troya Müzesi ve Troya Ören Yeri Müze Kiti (https://www.kometkultursanat.com/troyamuzekiti , 2024)



Bu proje ile öğretmenlerin müze eğitimi sürecini daha verimli bir şekilde gerçekleştirmesi amaçlanmıştır. Bir açıdan eğiticilerin eğitimi temasıyla yapılan bu proje ile bilgi ve deneyim kazanan öğretmenler, öğrencilerine bilgilerini aktarma fırsatı bulmuşlardır.

2022 Yılı Etkinliklerine Ait Bulgular ve Yorum

Covid-19 salgını ile yüz yüze faaliyetlerine ara vermek durumunda kalan müze, pandemi sonrası etkinliklerine yoğun olarak yeniden başlamıştır. 2022 yılında yapılan çeşitli etkinlikler Tablo 2'de sunulmuştur.

Tablo 2. 2022 Yılı Etkinlikleri

Türü	**Adı**	**Yürütücüsü**	**Tarih**
Müzik eğitimi (Performans, Dinleme, Müzik Kültürü	Çanakkale Uluslararası Koro Festivali	İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü-Müze Müdürlüğü	22.07.2022
	Öğrenci Müzik Dinletisi	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	18.05.2022
Görsel sanatlar eğitimi (Boyama, Mozaik)	Çocukluk Bizde Kalsın Derneği Çocuk Etkinliği	Troya Müzesi Müdürlüğü	04.02.2022
Müze eğitimi	3D Mapping (Müze binasının dış duvarına dijital çeşitli görseller yansıtılarak)	Troya Müzesi Müdürlüğü	18.05.2022 23.05.2022 27.05.2022 10.06.2022 21.07.2022 04.08.2022 20.09.2022 22.09.2022
	"Troya'dan Bir Kesit" Belgesel Gösterimi ve Söyleşi	Ülkü SÖNMEZ Prof. Dr. Rüstem ASLAN Engin CUMALI	20.05.2022
	Kültepe Tabletleri	Dr. Öğr. Üyesi Tolga BİLENER Doç. Dr. Efe SIVIŞ	18.03.2022
	Çanakkale Müzeciliğinin 111. Yılı	Rıdvan GÖLCÜK	18.05.2022
	Safvet Paşa Paneli	Moderatör: Rıdvan GÖLCÜK Prof. Dr. Rüstem ASLAN Prof. Dr. Ali SÖNMEZ	18.05.2022
	Geçmişi Koruyanlar: 111. Yılı Sohbetleri	Prof. Dr. Reyhan KÖRPE	19.09.2022
	Geçmişi Koruyanlar: 111. Yılı Sohbetleri	Prof. Dr. Erhan ÖZTEPE	20.09.2022
	Geçmişi Koruyanlar: 111. Yılı Sohbetleri	Zeynep BOZ	21.09.2022
	Geçmişi Koruyanlar: 111. Yılı Sohbetleri	Nurten SEVİNÇ Musa TOMBUL Derya GÜNEY	22.09.2022
	Uygarlık Anadolu'dan Doğdu Konferans	Prof. Dr. Fahri IŞIK	25.09.2022
	Sınıf Arkadaşım Homeros Projesi (Kumkale Ortaokulu)	Troya Müzesi Müdürlüğü	27.05.2022 31.05.2022 01.06.2022 02.06.2022 10.11.2022

Tablo 2'de görüldüğü gibi 2022 yılında yapılan sanat eğitimi etkinlikleri 2 adet müzik eğitimi (performans, müzik kültürü), 1 adet görsel sanatlar eğitimi (boyama, mozaik) ve 11 adet farklı tarih veya oturumlarda yapılan toplamda 22 müze eğitimi etkinliği gerçekleşmiştir.

Etkinliklere ek olarak konuşmacılara ayrıntılı yer verebilmek için 2022 yılında müze eğitimine kategorisinde değerlendirilen, düzenlenen konferanslar ayrı bir tabloda (Tablo 3) sunulmuştur.

Tablo 3. Müze Eğitimi Kapsamında 2022 Yılında Gerçekleşen Konferanslar

Adı	**Konuşmacı**	**Tarih**
Kültepe Tabletleri	Dr. Öğr. Üyesi Tolga BİLENER Doç. Dr. Efe SIVIŞ	18.03.2022
Çanakkale Müzeciliğinin 111. Yılı	Rıdvan GÖLCÜK	18.05.2022
Safvet Paşa Paneli	Moderatör: Rıdvan GÖLCÜK Prof. Dr. Rüstem ASLAN Prof. Dr. Ali SÖNMEZ	18.05.2022
Geçmişi Koruyanlar: 111. Yılı Sohbetleri	Prof. Dr. Reyhan KÖRPE	19.09.2022
Geçmişi Koruyanlar: 111. Yılı Sohbetleri	Prof. Dr. Erhan ÖZTEPE	20.09.2022
Geçmişi Koruyanlar: 111. Yılı Sohbetleri	Zeynep BOZ	21.09.2022
Geçmişi Koruyanlar: 111. Yılı Sohbetleri	Nurten SEVİNÇ Musa TOMBUL Derya GÜNEY	22.09.2022
Uygarlık Anadolu'dan Doğdu Konferans	Prof. Dr. Fahri IŞIK	25.09.2022

Tablo 3'te, müze eğitimine ilişkin toplam sekiz adet konferans sunulduğu görülmüştür.

2023 Yılı Etkinliklerine Ait Bulgular ve Yorum

2023 yılına ait yapılan etkinlikler tür, ad, yürütücü ve tarih belirtilerek tablo 4'te sunulmuştur.

Tablo 4. 2023 Yılı Etkinlikleri

Türü	**Adı**	**Yürütücüsü**	**Tarih**
Müzik eğitimi (Performans-Dinleme, Müzik Kültürü	Çanakkale Uluslararası Koro Festivali	Çanakkale İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü-Çanakkale Valiliği Müze Müdürlüğü	07.07.2023
	Troy Oda Korosu Performans	Troy Oda Korosu	18.05.2023
Görsel sanatlar eğitimi (Tasarım, Seramik)	Troya Giysi Tasarımı (Güzel Sanatlar Fakültesi Öğrencileri)	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi	09-17.09.2023
	Müzeyi Devralma Gününde yapılan seramik atölyesi	Troya Müzesi Müdürlüğü-Çanakkale Milli Eğitim Müdürlüğü	29.11.2023
Müze eğitimi	"Günlerden Troya" Belgesel Gösterimi ve Söyleşisi	Ülkü SÖNMEZ	15.05.2023
	Uzman Eşliğinde Troya Müzesi Gezisi Etkinliği	Troya Müzesi Uzmanları	16.05.2023 18.05.2023
	Gezici Bavul Müze-HATAY	Hazal FIRAT	09.06.2023- 15.06.2023

	Gezici Bavul Müze-BURSA Arkeoloji Olimpiyatları	Troya Müzesi Eğitim ve Organizasyon Departmanı	29-30.07.2023
	3D Mapping	Troya Müzesi Eğitim ve Organizasyon Departmanı	12.09.2023 15.09.2023
	Museum Takeover Day (Müzeyi Devralma Günü)	Troya Müzesi Müdürlüğü-Çanakkale Milli Eğitim Müdürlüğü	28-29.11.2023
	Sınıf Arkadaşım Homeros Projesi	Troya Müzesi Eğitim ve Organizasyon Departmanı	04.04.2023 30.03.2023 13.04.2023 11.05.2023 26.04.2023 27.04.2023 25.05.2023 07.12.2023 26.12.2023

Tablo 4'te görüldüğü gibi 2022 yılında yapılan sanat eğitimi etkinlikleri 2 adet müzik eğitimi (performans, müzik kültürü), 2 adet görsel sanatlar eğitimi (tasarım, seramik) ve 7 adet farklı tarih veya oturumlarda yapılan toplamda 20 müze eğitimi etkinliği gerçekleşmiştir.

Müzeyi Devralma Günü etkinliğine dair bilgiler aşağıdaki gibidir:

"Müzelerde gerçekleştirilen eğitim etkinlikleri kapsamında; Troya Müzesinde 29/11/2023 tarihinde Müzeyi Devralma Günü (Takeover Day) etkinliği gerçekleştirilmiştir. İlk kez 2010 yılında İngiltere'de ortaya çıkan "Takeover Day" (Devralma Günü) etkinliği, müzelerin çocukları normalde yetişkinlerin yaptığı işleri devralmaya davet ettiği gün olarak tanımlanmaktadır. Bu özel günde müze profesyonellerinin yaptıkları tüm görevler bir günlüğüne çocuklara devredilmektedir. "Takeover Day" (Devralma Günü) uygulamasında bir gün boyunca çocuklar müzeyi devralarak müzelerde tur rehberi, gişe görevlisi, güvenlik, karşılama görevlisi, mağaza personeli, sosyal medya yöneticisi, eğitimci, arkeolog olarak çalışmaktadır. Devraldıkları görevleri yapmanın yanı sıra Müzemiz atölye bölümünde "Küratör Sensin" adlı oyuna ve seramik yapım etkinliğine katılım sağlamışlardır. Devralma Günü, kültürel mirasın korunmasına ilişkin çocuklar ve gençler için sınıf dışı bir öğretim projesidir. Söz konusu proje ile bir müzenin teşhiri dışında, idari kısımda, ofislerde, laboratuvarlarda ve müze sosyal alanlarında kültür mirasının korunmasına ilişkin yapılan iş ve işlemleri yaparak ve yaşayarak deneyimlemeleri hedeflenmektedir. Böylece çocukların kültürel mirasımız üzerinde aidiyet duygusu ile özgüven ve becerilerinin de geliştirilmesi hedeflenen ana amaçlardan birisidir"(Hazal Fırat).

Şekil 4. Müzeyi Devralma Etkinliği(Troya Müzesi Arşivi, 2024)



Sınıf arkadaşım Homeros Projesi kapsamında izlenen süreç aşağıdaki gibidir: *"Müzelerde gerçekleştirilen eğitim etkinlikleri kapsamında; Troya Müzesinde "Sınıf Arkadaşım Homeros" etkinliği gerçekleştirilmiştir. Sınıf Arkadaşım Homeros projesi, çeşitli sebeplerle müzelere ve örenyerlerine ulaşamayan çocuklar için tasarlanmış bir uygulamadır. Uygulama 3 aşamadan oluşmaktadır. İlk aşama, ahşap kutu içerisinde yer alan kumların altına gizlenmiş durumdaki Müzemizin replika eserlerini Arkeologlar eşliğinde bulma, bunları belgeleme ve bilgilendirmeyi kapsamaktadır. Ikinci aşamada, ilk aşamada bulunmuş olan kırık parçalar Restoratör eşliğinde yapıştırılmaktadır. Üçüncü aşama ise soru-cevap ve hediye paylaşımını içermektedir. 2022 yılında bir pilot okul (Kumkale İlkokulu) ile başladığımız proje 2023 yılında Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi ÇABAÇAM, Çanakkale Hüseyin Akif Terzioğlu Anaokulu, Kumkale İlköğretim Okulu, Akçapınar Köy İlkokulu, 18 Mart İlkokulu, Zübeyde Hanım Anaokulu, Çan Atatürk İlkokulu, Lapseki Çardak Ortaokulu öğrencileri ile devam etmiştir. Sosyal medyada tema şu şekilde duyurulmuştur: Çocuklar, Dikkat! Sizin sınıfınıza da müze gelebilir (Hazal Fırat)."*

Şekil 5. Sınıf Arkadaşım Homeros Gezici Bavulu (Troya Müzesi Arşivi, 2024)



Etkinliklere ek olarak konuşmacılara ayrıntılı yer verebilmek için 2023 yılında düzenlenen konferanslar ayrı bir tabloda (Tablo 5) sunulmuştur.

Tablo 5. Müze Eğitimi Kapsamında 2023 Yılında Gerçekleşen Konferanslar

Adı	**Konuşmacı**	**Tarih**
Hektor'un Troya'sından Mustafa Kemal'in Çanakkale'sine	Prof. Dr. Memet Cengiz IŞIK	17.03.2023
Güneydoğu Avrupa'da Müze ve Tarihi Alanlar Üzerine Bir Değerlendirme	Enes CAN	07.04.2023
Viki Troya'yı Seviyor	Zafer BATIK	28.04.2023
Taşa İşlenen Zarafet	Hazal FIRAT	12.05.2023
Müzecilik Semineri	Troya Müzesi Uzmanları	16.05.2023-17.05.2023
Antik Çağ'da Parfüm Tanrıçası Oinone	Meryem KARAKURT	17.05.2023
Troya Sohbetleri: Troya Antik Kenti'nin UNESCO Dünya Mirası Listesine Alınışının 25. Yılı	Prof. Dr. Neriman ŞAHİN	11.09.2023
Troya Sohbetleri: Hazinelerin Kaçırılmasının 150. Yılı	Zeynep BOZ	13.09.2023
Troya Sohbetleri: Troas Kazıları	Prof. Dr. Erhan ÖZTEPE Doç. Dr. Hasan KASAPOĞLU	15.09.2023

Tablo 5'te, müze eğitimine ilişkin 9 farklı isimde toplam 10 adet (biri iki kez) konferans sunulduğu görülmüştür.

Bu etkinliklerin dışında ayrıca Çanakkale Üniversitesi Uygulamalı Bilimler Fakültesi ve Troya Müzesi Müdürlüğü iş birliği ile 16-17 Mayıs 2023 tarihinde Müzecilik Semineri düzenlenmiştir. Müze eğitimi kapsamına dahil edilen seminer bilgileri Tablo 6'da sunulmuştur.

Tablo 6. Müzecilik Semineri Etkinlikleri

Adı	**Konuşmacı**	**Tarih**
Kültürel Diplomasi Çerçevesinde Europalia Sanat Festivallerinin Değerlendirilmesi	Rıdvan GÖLCÜK	16.05.2023
Yeni Müzecilik Anlayışıyla Troya Müzesi	Özgür ÇAVGA	16.05.2023
Yeni Bir Evren Yaratmak: Müzelerde Koleksiyon Oluşturma	Musa TOMBUL	16.05.2023
Müzelerde Dijitalleşme: Müze Ulusal Envanter Sistemi	Sinem DÜZGÖREN	16.05.2023
Gezici Bavul Örneğinde "Sınıf Arkadaşım Homeros" Örneği	Hazal FIRAT	16.05.2023
Pandemi Döneminde Kriz İletişimi: Troya Müzesi Örneği	Güney Can GÜLŞAN	16.05.2023
Su Altı Arkeoloji Müzeleri	Kemal ÇİBUK	17.05.2023
Troya Müzesi Örneğinde Müzelerde Depolama	Meryem KANDEMİR	17.05.2023
Dikkat Kırılabilir! : Müzecilikte Eser Nakli	Nurver FERENDECİ	17.05.2023
Troya Müzesi Açık Konservasyon Uygulaması: "Perdeler Açılıyor"	Betül ÖZMEN	17.05.2023
Erişilebilir Çağdaş Müze Anlayışında Eser Replikası: Troya Müzesi Örneği	Gonca DİKENCİ	17.05.2023
Sosyal Medyada Kurum Kimliği Yönetimi: Troya Müzesi	Rıdvan GÖLCÜK	17.05.2023

Tablo 6'da, müze eğitimine ilişkin Müzecilik Semineri kapsamında toplam 12 seminer gerçekleştiği görülmüştür.

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Yaratıcılığın izini taşıdığı her yerde ve her koşulda, her yaştan insana uygulanabilecek sanat eğitimi, bireye estetik bakış açısı kazandıran, herkesin hakkı olan bir eğitim türüdür. Sanatın öncülüğünde ve eğitimin temelinde ilerleyen bu sürecin uygulanabildiği mekanların sayısı ve çeşitliliği gün geçtikçe artmaktadır. Müzeler, bu çeşitliliğe öncü olabilecek eşsiz mekanlardır. Eğitim etkinliklerinin yapılmasını düzenli ve sürekli kılacak her hareket ise çok değerlidir. Bu bağlamda Troya Müzesi'nin Eğitim ve Organizasyon departmanı kurması ve Türkiye'deki tüm müzelere bu anlamda öncü olması çok önemli bir adımdır. Fikrin olgunlaşması aşamasında düzenlediği etkinliklerle ön plana çıkan müzenin, resmi olarak kurulduğu tarihten bu yana (2019-2023), müzik eğitimi kapsamında beş, görsel sanatlar eğitimi kapsamında dokuz, müze eğitimi kapsamında yetmiş yedi etkinlik gerçekleştirmiş olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Troya Müzesi'nde ve tüm müzelerde sanat eğitimi mekân ilişkisinin önemli bir boyutunu oluşturan müzik eğitimine ilişkin çalışmaların desteklenmesi ve uygulamalı olarak artırılması önem taşımaktadır. Öztürk ve Çakır İlhan (2011: 1207), ilköğretim müzik eğitimi

dersi programının öğrenme alanlarının kazanımları ile ilgili müzelerdeki müzik nesneleri ile çalışma yapma olanağı bulunduğunu ve arkeoloji müzelerinde müzikle ilgili yeterli sayıda nesnenin bulunduğunu dolayısı ile müzik nesneleri kapsamında, ilköğretim müzik eğitimi dersinin müzede işlenmeye uygun olduğunu saptamışlardır. Müzelerde uygulanabilecek müzik eğitimi etkinliklerine farklı bir örnek sunan Öztürk (2018: 302), müzedeki çalgıların kil ya da oyun hamuruyla üç boyutlu olarak yapılması, atık ve artık nesnelerle çalgıların, simülasyonlarının yapılabileceğini hatta mümkün olursa çalınabileceğini dile getirmiştir. Okay (2013), müzik eğitiminde öğrenme alanlarının görsel sanatlar eğitiminde "müze bilinci" alanı model alınarak öğrencilerin daha çok konser ortamında bulunmalarına yönelik olarak yeniden düzenlenerek "konser kültürü" öğrenme alanının getirilmesi gerektiğini savunmuştur. Bu fikir, müzik eğitiminin önemli bir parçası olan performans boyutunun sanatsal ve kültürel boyutta uygulamalı olarak gelişim gösterebilmesine olanak sağlarken aynı zamanda öğrencilerin yaparak yaşayarak ve etkileşim içinde deneyim kazanmalarına katkı sağlayabilir.

Bu araştırmada görsel sanatlar eğitimine ilişkin boyama, seramik ve mozaik vb. etkinliklerle çocuklarda müze bilincinin oluşturulmasının sağlandığı görülmüştür. Benzer şekilde görsel sanatlar eğitimine ilişkin müze bilincinin oluşturulmasına yönelik uygulamaların artırılması gerekliliğini dile getiren Tan (2009: 115), bu durumun materyal kullanımına göre değişiklik gösterebildiği sonucuna ulaşmıştır. Nacar (2019: 45), görsel sanatlar eğitimi dersinin müzede işlenmesinin öğrencinin görsel sanatlar dersinin hedeflerinden olan müzelerin bir mekân olarak önemini fark etme, oradaki eserleri koruma, gelecek nesillere aktarılmasına katkı sağlama gibi konularda destek sağladığını dile getirmiştir. Bulut ve Atilla (2017: 713), görsel sanatlar eğitiminde müze eğitiminin öğrencinin sanatsal değerlendirme yapabilmesine olumlu yönde etki ettiği, yaratıcı düşünme becerisi kazandırarak var olan bilgileri pekiştirdiği, bu yolla somut ve kalıcı öğrenme gerçekleştirdiği sonucuna ulaşmıştır.

Müze ve sanat eğitimi çalışmaları kapsamında tıpkı bu araştırmada olduğu gibi Kuruoğlu Maccario (2002), da çağdaş müzelerin çocuk- genç- yetişkinlerin eğitimine yönelik olarak uyguladıkları etkinliklerin önemini vurgulamıştır. Müze ve sanat eğitimine farklı bir bakış açısı sunan Erbay (2017: 450), müzelerde sanat eğitiminin gerçekleşebilmesi için ve ilgili görevlerin yürütülebilmesi için çeşitli gelir kaynaklarının yaratılması gerekliliğine, değişen teknolojinin tüm müzelere adaptasyonun önemine dikkat çekmiştir. Bu sorunların çözümünün, müze yönetimi yanında sanatçılar, sanat eğitimcileri, sanatseverler ve ziyaretçiler arası iş birliği ile gerçekleşebileceğini savunmuştur.

Sanat eğitiminin sağlıklı yürütülebilmesi ve sürekliliği için örgün eğitim bağlamında okullarda verilen sanat eğitiminin yalnızca müzik ve görsel sanatlar dersi ile sınırlı kalmadan ders çeşitliliklerinin arttırılarak içeriklerinin de amaca uygun hazırlanması gerekliliği doğmaktadır. Öncelikle dersi verecek öğretmenlerin alan öğretmeni olması gereklidir. Nitelikli sanat eğitimi için bu bir koşuldur. Dolayısı ile ilköğretim birinci kademede dersi veren öğretmenlerinin alan öğretmeni olmaması, ders saatinin yetersiz olması yıllardır süregelen başlıca sorunlar arasında yer almaktadır. Bu temel problemin çözüme ulaştırılmasının ardından mekân çeşitliliğinin artırılmasına yönelik çalışmalar yapılmalıdır. Araştırma kapsamında sunulan öneriler şu şekildedir:

- Müzelerin eğitim ortamları olarak sıklıkla kullanılabilmesi için hem müze hem ülke eğitim politikalarının incelenerek müze-okul-yerel yönetimler arasındaki ilişkilerin güçlendirilmesi,
- Gerekli görüldüğü zamanlarda öğretmen ve yöneticilere teknoloji temelli ve sanat odaklı müze eğitimleri verilmesi,
- Tüm müzelerde eğitim ve organizasyon adı altında bölümlerin kurulması,

- Gezici bavul uygulamasının dezavantajlı bölgeler ve gruplar başta olmak üzere ülkemiz genelinde artırtılması için gereken iş birliklerinin yapılması,
- Müze gezilerinin sürekli olarak öğretim planı kapsamındaki bir seminer vb. etkinlikler adı altında değil, öğrenciden beklenen beceri alanına yönelik günlük ders planı çerçevesinde de planlanabilen, hayata dahil edilebilen bir anlayışla yapılan etkinlikler olması,
- Çocuklara, gençlere ve yetişkinlere yönelik müze bilincinin sanat eğitimiyle desteklenerek artırılması,
- Müzelerin sanat eğitimi etkinliklerinde mekân olarak kullanımının arttırılması, buna yönelik müze binalarının akustik, aydınlatma, ısınma vb. ihtiyaçların göz önünde bulundurularak inşası önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Alakuş, A. O. ve Mercin, L. (2011). *Sanat Eğitimi ve Görsel Sanatlar Eğitimi* (2. Baskı). Ankara: Pegem Akademi.

Artut, K. (2006). *Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri* (4. Baskı). Ankara: Anı Yayıncılık.

Atagök, T. (1982). *Çağdaş Müzecilik Kavramı Doğrultusunda Türk Sanat Müzelerinin Kültürel Etkinliklerinin Saptanması*, (Yayımlanmamış Yeterlilik Tezi), Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul.

Behar, C. (1992). *Zaman, Mekân, Müzik.* Afa Yayıncılık, İstanbul.

Bulut, Ü. ve Atilla, U. (2017). Müze Eğitiminin Çocuğun Görsel Sanatlar Eğitimine Etkileri. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, 7*(3), 705-714.

Buyurgan, S. ve Buyurgan, U. (2007). *Sanat Eğitimi ve Öğretimi* (2. Baskı). Ankara: Pegem A Yayıncılık.

Çanakkale İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü (2024, Mart 7). *Troya Müzesi.* Https://Canakkale.Ktb.Gov.Tr/TR-70510/Troya-Muzesi.Html (Erişim Tarihi: 07.02.2024).

Erbay, M. (2007). Müzeler ve Sanat Eğitimi Sorunları. *Milli Eğitim Dergisi, 214*. 445-451.

Köse, H. S. ve Ertek-Babaç, E. (2021). *Sanatı Düşünmek*. H. Keten, H. S. Köse Ve E. Tokdil (Ed.), *Genel Sanat Eğitimi "Herkes İçin Sanat Eğitimi"* (1. baskı, ss. 165-184). Ankara: Akademisyen Yayınevi.

Kuruoğlu Maccario, N. (2002). Müzelerin Eğitim Ortamı Olarak Kullanımı. *Uludağ Üniversitesi*

Eğitim Fakültesi Dergisi, *15* (1), 275-285.

Madran, B. (1999). *"Müze Türleri" Yeniden Müzeciliği Düşünmek*. Der. Tomur Atagök. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Yayın Merkezi. 3-20.

Nacar, S. (2019). *7. Sınıf Görsel Sanatlar Eğitimi Dersinin Müzede İşlenmesinin Öğrenci Başarısına Katkıları,* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Hatay.

Okay, H. H. (2013). Konser Kültürünün Geliştirilmesinde Müze Eğitimi Kavramı. *International Journal of New Trends İn Arts, Sports & Science Education 2*(1), 1-7.

Öztürk, A. (2018). *Müzede Müzik Uygulamalarına Bir Örnek: Bursa Enerji Müzesi. Journal of Awareness, 3*. 301-308.

Öztürk, F. ve Çakır İlhan, A. (2011). Türkiye'deki Arkeoloji Müzelerinde Müzik Kültürüne İlişkin Nesnelerin İncelenmesi ve Müzelerde Müzik Eğitimi. *İlköğretim Online, 10*(3), 1202-1207.

Sak, R. Şahin Sak, İ. T., Öneren Şendil, Ç., Nas, E. (2021). Bir Araştırma Yöntemi Olarak Doküman Analizi. *Kocaeli Üniversitesi Eğitim Dergisi, 4*(1) 227-250.

San, İ. (2010). *Sanat Eğitimi Kuramları* (3. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Tan, Z. (2009). *İlkögretim Birinci Kademe Görsel Sanatlar Egitimi Müze Bilinci Ögrenme Alanında Materyal Kullanımının Etkisi ve Uygulanması,* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya.

Türkdoğan, G. (1981). Sanat Eğitimi Yöntemleri. Ankara: Ayyıldız Matbaası A. Ş.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2005). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (5. Baskı). İstanbul: Seçkin Yayıncılık.

Çanakkale İli Lapseki İlçesinde Doğmuş Roman Kökenli Müzisyenlerin Müzik Kariyerleri Üzerinde Bir İnceleme

A Study on the Musical Careers of Musicians of Romani Origin Born in Lapseki District of Çanakkale Province

Fikret Toksözlü

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

fikrettoksozlu978@gmail.com

Özet

Bu çalışma Çanakkale İli Lapseki ilçesinde doğmuş ve kimisi halen Lapseki'de yaşayan, kimisi İstanbul'da ikamet eden Roman kökenli müzisyenlerin, müzik altyapıları, müzik piyasasında yerleri, müzik kariyerleri açısından olmak istedikler yer ve şu an bulundukları yer açısından değerlendirmeleri içermektedir. Seçilen müzisyenlerin çoğunluğu bir enstrumanı virtiözite derecesinde icra etmekte olup, bazıları beste konusunda Türk Müzik piyasasında muteber çok çnemli şarkıları bestelemişlerdir. Bu çalışmada Lapseki'li Müzik insanlarının dünü, bu günü ve gelecekten beklentileri, müzik camiasına bakışları konularında kendilerinin birebir fikirleri alınarak bir çalışma ortaya koyulmuştur. Yapılan bu çalışma ile yetenekli fakat imkansızlıklar ile boğuşan müzik insanlarının yaşamlarına farklı bir bakış açısından mercek tutulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çanakkale, Müzik, Müzisyen

Abstract

This study includes evaluations of musicians of Romani origin, some of whom were born in the Lapseki district of Çanakkale Province, some of whom still live in Lapseki, and some of whom reside in Istanbul, in terms of their musical infrastructure, their place in the music market, where they want to be in terms of their music careers, and where they are currently. The majority of the selected musicians perform an instrument with virtuosity, and some of them have composed very important songs that are respected in the Turkish Music market. In this study, a study has been prepared by taking the exact opinions of the music people of Lapseki about their past, present and future expectations, and their views on the music community. With this study, we tried to focus on the lives of musical people who are talented but struggling with impossibilities from a different perspective.

Keywords: *Çanakkale, Music, Musician*

GİRİŞ

"Lapseki tarih boyunca Anadolu ve Balkanlar'dan göç almış ve bölgenin yaşayan halkı çoğunlukla muhacir denilen başka coğrafyalardan gelmiş ve Lapseki ye yerleşerek hayatlarını sürdüren ailelerden oluşmuştur." (T.C. Lapseki Kaymakamlığı lapseki.gov.tr/tarihi) Yine 1924 yılında özellikle Yunanistan Selanik-Kılkış bölgesinden Lapseki'ye roman kökenli bir çok aile gelerek yerleşmiştir. Bu ailelerin çoğunun mesleği müzisyenlik olup pek azı müzik haricinde hayatlarını idame ettirecek mesleklere sahiplermiş. Selanik ve çevresinden Yaklaşık 100 sene önce gelen bu aileler Lapseki'de yerleşik hayat kurmuş ve günümüze kadar yaşamlarını Lapseki'de sürdürmüşlerdir. Önceleri Lapseki'nin daha merkezi bir mukim olan roman kökenli aileler 1950 li yıllardan sonra ilçenin biraz daha dışında olan ve adına Şen Mahalle denilen bir bölgeye taşınmışlar ve halen burada hayatlarını devam ettirmektelerdir.

Lapseki'de yaşayan roman kökenli vatandaşların çoğu bir enstrüman çalmakta ve hayatlarını müzikle kazanmaktalardır. Bu durum dededen babaya, babadan da oğula geçerek

yaklaşık 100 seneden beri bu şekilde devam etmektedir. Lapseki'de yaşayan roman kökenli başlıca müzisyen aileler aşağıda yer almaktadır.

*Dikici

*Kazar

*Olgun

*Sayan

*Bingül

*Şıra

*Geçer

*Deryal

*Dağ

Adı geçen bu ailelerin mensuplarının çoğunluğu müzisyen olup halen aktif olarak hayatlarını sadece müzikle kazanmaktalardır. Lapseki'li müzisyenler genellikle enstrüman çalmakta pek azı solistlik yaparak müzik hayatlarını sürdürmektedir. Lapseki'li müzisyenler çaldıkları enstrümanlar :

*Keman

*Klarnet

*Kanun

*Ud

*Ritm Saz (Davul, Darbuka)

Bu müzisyenlerin müziğe başlamaları babalarından görerek olduğu için çoğunlukla çalınan enstrümanlar da babadan oğula geçen bir düzende olmaktadır. Müzisyen olan bir evde mutlaka bir enstrüman sesi duyulmakta ve doğup büyüyen çocuklar mutlaka evde duydukları enstrüman sesiyle müzikle ilk tanışmalarını gerçekleştirmektedirler. Daha sonra yaşı biraz daha büyüyen çocuk ailesinden diğer müzisyenleri dinleyerek ve onlara benzemeye çalışarak ilerlemekte ve yaşı 15-20 civarına geldikten sonra (Muhtemelen erken evlilik yaparak) hayatlarını enstrüman çalarak kazanmaya başlamaktalardır. Burada sözü edilen çocukların tamamı erkek çocuklar olup. Kız çocukları herhangi müzikal faaliyette bulunmamaktadırlar.

Müzik eğitimleri ise yok denecek kadar az olup, çoğunluğu ilk öğretimi bile zar zor şartlarda tamamlayarak hayatlarını sürdürmüşlerdir. Bunun yanında bazı aileler iş alanınn darlığı sebebiyle İstanbul'a göç ederek burada daha fazla iş imkanına sahip olmuşlar ve hatta bazıları müzik konusunda hem eğitim imkanına sahip olmuş hem de ulusal ve uluslararası platformlarda kendilerine müzik alanında yer edinebilmişlerdir. Ancak genel olarak Lapseki'de doğup büyüyen müzisyenler için müzik alanında yer edinebilme oranı son derece düşüktür.

METOD

Bu araştırma, nitel araştırma kapsamında ele alınmıştır. Çanakkale ili Lapseki ilçesinde yaşayan ve mesleği müzisyenlik olan ailelerin sosyal, kültürel, eğitsel ve sanatsal yönlerini belirlemek ve bir durum tespiti yapmak amacıyla iki aile örneklem olarak ele alınmıştır. Ailede müzisyenlik yapan bireylere yönelik yarı yapılandırılmış görüşme soruları sorulmuştur. Katılımcı aile KA1 ve görüşme yapılan bireyler büyükten küçüğe doğru Görüşmeci 1-2-3 (G1-G2-G3) şeklinde kodlanmıştır. Görüşmeden elde edilen bulgular üzerinde betimsel analiz yapılmıştır.

1.Naci Kazar (Dede) (KA1-G1)

A. Kişisel Bilgiler:

Cinsiyet:Kadın ( ) Erkek (X) D.Tarihi: 1959

Mesleki Deneyim: 1-5 yıl ( ) 5-10 yıl ( ) 10-15 yıl ( ) 15 ve daha çok (X)

A.Müzik alanında eğitim seviyeniz nedir ?

1. Müzik alanında eğitim almadım (X)
2. Müzik alanında kısa bir eğitim aldım ( )
3. Müzik alanında orta seviyede bir eğitim aldım ( )
4. Müzik alanında iyi bir eğitim aldım ( )
5. Müzik alanında çok iyi bir eğtim aldım ( )

B. Müzik alanında eğitimin gerekliliği hakkında fikriniz nedir ?

1. Müzik alanında eğitimin gerekli olmadığını düşünüyorum ( )
2. Müzik alanındae eğitimin az da olsa gerekli olduğunu düşünüyorum ( )
3. Müzik alanında eğitimin orta seviyede olması gerektiğini düşünüyorum ( )
4. Müzik alanında eğitimin iyi seviyede olması gerektiğini düşünüyorum ( )
5. Müzik alanında eğitimin çok iyi seviyede olması gerektiğini düşünüyorum (X)

C. Müziğin ve müzisyenliğin bir meslek olması konusunda ne düşünüyorsunuz ?

1. Müzik bir meslek olarak düşünülemez, ancak bir hobidir ( )
2. Müzik bir meslek olarak yapılsa da , mutlaka yanında başka bir meslek gereklidir ( )
3. Müzik bir meslek olabilir ve yanında başka bir meslek de yapılabilir ( )
4. Müzik bir meslektir ve başka bir mesleğe ihtiyaç yoktur ( )
5. Müzik kesinlikle bir meslektir ve tek başına yeterlidir (X)

D. Enstruman çalan bir müzisyen olarak çevrenizin ve toplumun size bakış açısı hakkında neler ifade edersiniz.

“Müzik yaptığımız yerlerde ve sahnelerde , bizi dinleyenlerin bakış açıları çok olumlu oluyor. Bizlere çok yakın ve samimi davranılıyor. Bu da bizi olumlu yönde etkiliyor. Ancak toplum içerisinde bazı durumlarda müzisyenlik yaptığımız için olumsuz tepkilerle karşılaştığımız da oluyor. Özellikle bazı kişiler kaba tabirle bizi çalgıcı olarak değerlendiriyor ve bu da beni ve benim gibi müzik emekçilerini çok üzmektedir.”

E. Birlikte çalıştığınız ulusal ve uluslararası müzisyenler oldu mu. Varsa kimlerdir.

“Ünlü olarak Yunan Klarnet sanatçısı **STAVROS PAZARENTSİS ile birlikte klarnet çaldım”**

F. Müzik dışında başka bir alanda çalışarak hayatınızı devam ettirebilir misiniz. Bu konu ile ilgili görüşleriniz nelerdir.

“Müzik haricinde başka bir meslek yapabileceğimi düşünmüyorum. Eğer böyle bir durum söz konusu olsaydı kendimin ve ailemin geçimini çok zor karşılayabilirdim. Her şeye rağmen iyi ki müzisyen olduğumu dile getrebilirim.

G. Sahip olduğunuz yetenek, mesleki deneyim ve çalışma sonrası hak ettiğiniz yerde olduğunuza inanıyor musunuz.

“Hayır düşünmüyorum. Keşke küçük yaşlardan itibaren yetenekli olduğum müzik alanında eğitim alarak ilerleseydim. Hem eğitimi kendim için kullanır hem de ailemde ve çevremdeki müzisyenlere yardımcı olabilirdim.

2.Halil Kazar (Oğul) D.Tarihi: 1982 (KA1-G2)

A. Kişisel Bilgiler:

Cinsiyet:Kadın ( ) Erkek (X)

Mesleki Deneyim: 1-5 yıl ( ) 5-10 yıl ( ) 10-15 yıl ( ) 15 ve daha çok (X)

A.Müzik alanında eğitim seviyeniz nedir ?

1. Müzik alanında eğitim almadım (X)
2. Müzik alanında kısa bir eğitim aldım ( )
3. Müzik alanında orta seviyede bir eğitim aldım ( )
4. Müzik alanında iyi bir eğitim aldım ( )
5. Müzik alanında çok iyi bir eğtim aldım ( )

B. Müzik alanında eğitimin gerekliliği hakkında fikriniz nedir ?

1. Müzik alanında eğitimin gerekli olmadığını düşünüyorum ( )
2. Müzik alanındae eğitimin az da olsa gerekli olduğunu düşünüyorum ( )
3. Müzik alanında eğitimin orta seviyede olması gerektiğini düşünüyorum ( )
4. Müzik alanında eğitimin iyi seviyede olması gerektiğini düşünüyorum ( )
5. Müzik alanında eğitimin çok iyi seviyede olması gerektiğini düşünüyorum (X)

C. Müziğin ve müzisyenliğin bir meslek olması konusunda ne düşünüyorsunuz ?

1. Müzik bir meslek olarak düşünülemez, ancak bir hobidir ( )
2. Müzik bir meslek olarak yapılsa da , mutlaka yanında başka bir meslek gereklidir (X)
3. Müzik bir meslek olabilir ve yanında başka bir meslek de yapılabilir ( )
4. Müzik bir meslektir ve başka bir mesleğe ihtiyaç yoktur ( )
5. Müzik kesinlikle bir meslektir ve tek başına yeterlidir ( )

D. Enstruman çalan bir müzisyen olarak çevrenizin ve toplumun size bakış açısı hakkında neler ifade edersiniz.

“Müzik yaparken güzel şeylerle karşılaşabiliyoruz, müzikle ilgili insanların bakış açıları bizlere karşı gayet iyi. Sanatçı olduğum için ben şahsen çok mutluyum. Ancak gece geç saatlere kadar çalışma şartları bazen bizleri zorluyor. Bazen de karşımızdaki insanların istedikleri şarkıları çalmadığımız zaman tatsızlıklar çıkabiliyor. Ancak genel anlamda çevremin ve toplumun müzisyen olarak bana bakış açısından şikayetçi olduğumu söyleyemem.

E. Birlikte çalıştığınız ulusal ve uluslararası müzisyenler oldu mu. Varsa kimlerdir.

“Yunan Klarnet sanatçısı **STAVROS PAZARENTSİS, Vahdet Vural, Sinan Zorbey, Pelin Elitez, Kenan Doğulu, Burak Kut**

E. Müzik dışında başka bir alanda çalışarak hayatınızı devam ettirebilir misiniz. Bu konu ile ilgili görüşleriniz nelerdir.



"Özellikle kış dönemlerinde mahallemizde işlerin az olması nedeniyle çeşitli ek işler yaptığımız oluyor. Ancak asıl mesleğimiz müzisyenliği tamamen hayatımızdan çıkarmamız ve bu şekilde hayatımızı devam ettirmemiz mümkün gibi gözükmüyor."

F. Sahip olduğunuz yetenek, mesleki deneyim ve çalışma sonrası hak ettiğiniz yerde olduğunuza inanıyor musunuz.

"İnanmıyorum , bunun da en büyük sebebi eğitim almamamız. Keşke eğitim alıp, konservatuar mezunu olarak, TRT ye girebilseydik, Devlet Korolarında olabilseydik. Bu benim şahsen en büyük hayıflandığım konudur."

3.Naci Kazar (Torun) D.Tarihi: 2000 (KA1-G3)

A. Kişisel Bilgiler:

Cinsiyet:Kadın ( ) Erkek (X)

Mesleki Deneyim: 1-5 yıl (X) 5-10 yıl ( ) 10-15 yıl ( ) 15 ve daha çok ()

A.Müzik alanında eğitim seviyeniz nedir ?

1.Müzik alanında eğitim almadım (X)

2.Müzik alanında kısa bir eğitim aldım ( )

3.Müzik alanında orta seviyede bir eğitim aldım ( )

4.Müzik alanında iyi bir eğitim aldım ( )

5.Müzik alanında çok iyi bir eğtim aldım ( )

B. Müzik alanında eğitimin gerekliliği hakkında fikriniz nedir ?

1.Müzik alanında eğitimin gerekli olmadığını düşünüyorum ( )

2.Müzik alanındae eğitimin az da olsa gerekli olduğunu düşünüyorum ( )

3.Müzik alanında eğitimin orta seviyede olması gerektiğini düşünüyorum ( )

4.Müzik alanında eğitimin iyi seviyede olması gerektiğini düşünüyorum ( )

5.Müzik alanında eğitimin çok iyi seviyede olması gerektiğini düşünüyorum (X)

C. Müziğin ve müzisyenliğin bir meslek olması konusunda ne düşünüyorsunuz ?

1.Müzik bir meslek olarak düşünülemez, ancak bir hobidir ( )

2. Müzik bir meslek olarak yapılsa da , mutlaka yanında başka bir meslek gereklidir ( )

3. Müzik bir meslek olabilir ve yanında başka bir meslek de yapılabilir ( )

4. Müzik bir meslektir ve başka bir mesleğe ihtiyaç yoktur (X)

5. Müzik kesinlikle bir meslektir ve tek başına yeterlidir ( )

D. Enstruman çalan bir müzisyen olarak çevrenizin ve toplumun size bakış açısı hakkında neler ifade edersiniz.

"Genellikle sahnede saygı duyulan, özenle bakılan bir bakış açısı gördüm. Sanatçı olmanın ayrıcalıklarını yaşadım ve yaşıyorum. Ancak toplumun her kesiminin bana bakış açısı bu

şekilde olmuyor maalesef. Bazen üzüldüğümüz tepkilerle de karşılaşabiliyoruz. Müzik ile ilgili olmayan insanların bakış açıları bazen kırıcı olabiliyor.

E. Birlikte çalıştığınız ulusal ve uluslararası müzisyenler oldu mu. Varsa kimlerdir.

“Ben genellikle yöresel müzisyenlerle çalışıyorum”

F. Müzik dışında başka bir alanda çalışarak hayatınızı devam ettirebilir misiniz. Bu konu ile ilgili görüşleriniz nelerdir.

“Müzik dışında beni şu andaki hayat standartlarımda devam ettirecek bir meslek maalesef yok. Bu nedenle müzik dışında başka bir meslekte hayatımı sürdüremem.”

G. Sahip olduğunuz yetenek, mesleki deneyim ve çalışma sonrası hak ettiğiniz yerde olduğunuza inanıyor musunuz.

“Bulunduğum konumdan memnun olduğumu söyleyebilirm. Bu seviyenin yukarısına çıkabilmem için öncelikle daha iyi bir eğitim almam gerekirdi.

4.İbrahim ŞIRA (KA2-G1)

A. Kişisel Bilgiler:

Cinsiyet:Kadın ( ) Erkek (X) D.Tarihi: 1983

Mesleki Deneyim: 1-5 yıl ( ) 5-10 yıl ( ) 10-15 yıl ( ) 15 ve daha çok (X)

A.Müzik alanında eğitim seviyeniz nedir ?

1.Müzik alanında eğitim almadım (X)

2.Müzik alanında kısa bir eğitim aldım ( )

3.Müzik alanında orta seviyede bir eğitim aldım ( )

4.Müzik alanında iyi bir eğitim aldım ( )

5.Müzik alanında çok iyi bir eğtim aldım ( )

B. Müzik alanında eğitimin gerekliliği hakkında fikriniz nedir ?

1.Müzik alanında eğitimin gerekli olmadığını düşünüyorum ( )

2. Müzik alanında eğitimin az da olsa gerekli olduğunu düşünüyorum ( )

3. Müzik alanında eğitimin orta seviyede olması gerektiğini düşünüyorum ( )

4. Müzik alanında eğitimin iyi seviyede olması gerektiğini düşünüyorum ( )

5. Müzik alanında eğitimin çok iyi seviyede olması gerektiğini düşünüyorum(X)

C. Müziğin ve müzisyenliğin bir meslek olması konusunda ne düşünüyorsunuz ?

1.Müzik bir meslek olarak düşünülemez, ancak bir hobidir ( )

2. Müzik bir meslek olarak yapılsa da , mutlaka yanında başka bir meslek gereklidir ( )

3. Müzik bir meslek olabilir ve yanında başka bir meslek de yapılabilir ( )

4. Müzik bir meslektir ve başka bir mesleğe ihtiyaç yoktur ( )

5. Müzik kesinlikle bir meslektir ve tek başına yeterlidir (X)

D. Enstruman çalan bir müzisyen olarak çevrenizin ve toplumun size bakış açısı hakkında neler ifade edersiniz.

Türkiyede müzisyene değer verilmemektedir. Alaylı da olsan da mektepli olsan da iyi bakılmıyor. Bu işe yurt dışında gerekli itibar veriliyor, özellikle Avrupa'da müzisyene ve sanatçıya itibar vardır.

E. Birlikte çalıştığınız ulusal ve uluslararası müzisyenler oldu mu. Varsa kimlerdir.

Okay Temiz, İbo Papazov, Ahmet Özden, 40 ülke en az gezdim.

F. Müzik dışında başka bir alanda çalışarak hayatınızı devam ettirebilir misiniz. Bu konu ile ilgili görüşleriniz nelerdir.

İmkanı yok başka bir meslekte yapamam bu nedenle müzik olmadan bir hayat imkanını düşünemiyorum

G. Sahip olduğunuz yetenek, mesleki deneyim ve çalışma sonrası hak ettiğiniz yerde olduğunuza inanıyor musunuz.

"Hakkettiğim yerde olduğuma inanmıyorum. Daha önce de belirttiğim gibi ülkemizde sanata ve sanatçıya verilen değer çok azdır. Keşke yurt dışında verilen değerin yarısı bizim ülkemizde olsa"

SONUÇ

Bu araştırma sonucunda; Lapseki'li müzisyenlerin en fazla dile getirdikleri konunun eğitim olduğu,

Maddi tatmin yaşamış olsalar da bu müzisyenlerin, sahip oldukları yeteneklerini eğitim ile taçlandıramadıklarından şikayet ettikleri,

Bu müzisyenlerin doğdukları andan itibaren müzikle tanıştığı ve hayatlarının neredeyse tamamında müzik olduğu ve hayatlarını müzisyenlik yaparak kazandıkları,

Hayatlarının en önemli şeyi olan müzik konusunda istedikleri ve ihtiyaç duydukları eğitime, özellikle müzik eğitimine ulaşamadıkları sonuçlarına ulaşılmıştır.

Bu araştırma sonuçlarına dayanarak ülkemizdeki genel müzik eğitimi yanında amatör müzik eğitimine de önem verilmesi gerektiği, bu kapsamda Lapseki'li roman müzisyenler gibi hayatını müzik yoluyla kazanan bireylere yönelik müzik eğitimi verilmesi gerektiği önerilmektedir.

KAYNAKÇA

T.C. Lapseki Kaymakamlığı lapseki.gov.tr/tarihi Erişim Tarihi: 05.05.2024

Kaynak Aile 1 (KA1) ile yarı yapılandırılmış görüşme, 12.05.2024

KA1 Mensubu ile Görüşmeci 1 (G1) ile kişisel görüşme 12.05.2024

KA1 Mensubu ile Görüşmeci 1 (G2) ile kişisel görüşme 12.05.2024

KA1 Mensubu ile Görüşmeci 1 (G3) ile kişisel görüşme 12.05.2024

Kaynak Aile 2 (KA2) ile yarı yapılandırılmış görüşme 12.05.2024

KA2 Mensubu ile Görüşmeci 1 (G1) ile kişisel görüşme 12.05.2024

Türk Mûsikîsi Eserlerinde İcrâ farklılıkları; Temelleri, Katkıları ve Tartışmalar

Differences In Performance In Turkish Music Works;Foundationals, Contributions And Discussions

Günay Günaydın

Hacettepe Üniversitesi

gunaydin@hacettepe.edu.tr

Özet

Geçmişi yaklaşık olarak beş yüz yıl öncesine kadar uzanan Fasıl Mûsikîsi'nin öğrenimi ve öğretimi, meşk denilen bir geleneksel yönteme dayanmaktaydı. Özellikle mûsikî ve hat (güzel yazı) sanatlarında uygulanmış olan bu yöntem, öğrencinin hocasını taklit ederek öğrenmesi yöntemiydi.

Özellikle müzik yazısının olmadığı dönemlerde, Fasıl Mûsikîsi dağarcığının kuşaktan kuşağa aktarımında meşk yöntemi çok önemli bir yere sahipti. Çeşitli besteci ya da kuramcılar tarafından geliştirilmiş olan *ebced* müzik yazıları da çeşitli nedenlerle yaygın olarak kullanılmadığı için meşk yöntemi, öğrenim ve öğretimin yegâne aracıydı.

Her hocanın, hocasından öğrendiği eserleri kendi öğrencilerine aktarması, bir toplumsal müeyyide idi. Aynı zamanda besteci de olan bir hoca, hocasından öğrendiği eser dağarcığını öğrencilerine aktarmak, dolayısı ile meşk zincirinin bir halkası olmak zorundaydı. Bu aktarım sırasında doğal olarak her hocanın bir eseri seslendiriş (söyleyiş ya da çalış) tavrı da öğrencilerine aktarılmış oluyordu. Buna bağlı olarak bir eseri farklı hocaların farklı öğrencilere öğretmesi sırasında, ortaya o eserin çeşitli icra biçimleri de ortaya çıkmaktaydı.

Bu durum, Cumhuriyet döneminde eser dağarcığının notaya alınması sürecinde sonu gelmeyen tartışmaları da beraberinde getirmiş, her hanende ve sazende en doğru icranın hocasından öğrendiği icra biçimi olduğunu iddia etmiştir. Sonuçta birçok eser, eserin kimden dinlendiğine bağlı olarak birbirinden ufak tefek farklılıklarla notaya alınmıştır.

Çalışmanın sonucunda; söz konusu farklılıkların nedenlerinin başında, sazende ve hanendenin kendine özgü tavrı ile gelenekte *keriz atmak* olarak nitelendirilen ve özellikle uzun süreli notaları doldurmak için doğaçlama olarak yaptıkları süslemelerin geldiği saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Meşk, icra farklılıkları, tavır, keriz atmak

Abstract

The learning and teaching of Fasıl Music, which dates back approximately five hundred years, was based on a traditional method called meşk. This method, which was especially applied in music and calligraphy arts, was a method where the student learned by imitating his teacher.

Especially in the periods when there was no musical writing, the meşk method had a very important place in the transfer of Fasıl Music repertoire from generation to generation. Since the abjad music writings developed by various composers or theorists were not widely used for various reasons, the meshk method was the only tool of learning and teaching.

It was a social sanction for every teacher to pass on the works he learned from his teacher to his students. A teacher who was also a composer had to transfer the repertoire of works he learned from his teacher to his students, and thus become a link in the chain of meşk. During this transfer, naturally, the unique style of each teacher in performing (singing or music



playing) a work was also transferred to his students. Accordingly, when different teachers taught a work to different students, various performance styles of that work emerged.

This situation brought about endless debates in the process of notating the repertoire of works during the Republic period, and he claimed that the most correct performance in every singer and music player was the style of performance he learned from his teacher. As a result, many works were notated with slight differences depending on who listened to the work.

As a result of the study; It has been determined that the main reasons for these differences are the unique attitude of music player and singer and their improvised decorations, which are traditionally described as keriz atmak and especially to fill long-lasting notes.

Key Words: *Meşk, performance differences, attitude, keriz atmak*

GİRİŞ

Mûsikî ile ilgilenenler çok iyi bilirler ki çeşitli kurum ve kuruluşların *Fasıl Mûsikîsi*[29] dağarcığında yer alan birçok eserin *benzeşikleri*[30] vardır. Bu benzeşikliğin bir sorun olup olmadığı, daha açık ifade edilmesi gerekirse eldeki eserin notalarından hangisinin daha doğru olduğu her zaman tartışma konusu olmuştur.

Fasıl Mûsikîsi yaklaşık olarak dört yüzyıl önce yabancı etkilerden arınmış ve kendi kimliğini bulmuş bir mûsikîdir. Cumhuriyet dönemine kadar mûsikînin öğretimi ve aktarımında da oldukça etkin birtakım yöntemler kullanılmaktaydı. Yukarıda sözü edilmiş olan eser benzeşiklerinin bir sorun olup olmadığının yanıtını da mûsikînin öğretimi ve aktarımı sürecinde aramak gerekmektedir.

Bir Öğretim ve Aktarım Yöntemi Olarak Meşk

Meşk Nedir

Fasıl Mûsikîsi'nin geçmişi yaklaşık olarak dört, dört buçuk yüzyıl öncesine kadar uzanmaktadır.

Osmanlı/Türk musıki geleneğini gerek teknik gerekse tarihi olarak kesintisiz bir biçimde on altıncı yüzyıl sonlarından öncesine götürmeye çalışmak tamamen muhaldir (Behar, 2015: 15).

Fasıl Mûsikîsi'nin öğretimi ve aktarımı *meşk* denilen bir geleneksel yönteme dayanmaktaydı. Ancak meşk yönteminin ne zaman ve nasıl şekillendiği hakkında henüz net bilgimiz bulunmamaktadır.

Bir musıki öğretim kurumu olarak Enderûn Meşkhanesi ancak 1630'lu yıllarda faaliyete geçmiştir (Behar, 2020: 66).

Bu önemli bilgi ışığında saray dışındaki meşk eğitiminin geçmişi ve kökeni hakkında şimdilik fazla bilgiye sahip değiliz. Özellikle ilk Türk konservatuvarları olarak nitelendirilen Mevlevî tekkelerinin de 16. yüzyılda henüz olmadığı düşünülürse saray dışındaki meşk geleneğinin kökeni hakkındaki gizem daha açık olarak anlaşılabilir.

> Bir ibadet aracı olarak musıkiye verdikleri önem ve yetiştirdikleri çok önemli besteci ve müzisyenlerden dolayı sık sık Osmanlı döneminin "Türk Musıkisi Konservatuarları" olarak anılır Mevlevî dergâhları. Bu teşhis elhak doğrudur. Ama on altıncı yüzyıl için değil. Çünkü o dönemde musıkisinas ve musıkiseverlerin bulusabilecegi Mevlevî tekkeleri henüz yoktu İstanbul'da (Behar, 2020: 66).

[29] *Fasıl Mûsikîsi* terimi ile Türk Mûsikîsi, Geleneksel Türk Mûsikîsi, Klasik Türk Mûsikîsi, Türk Sanat Mûsikîsi olarak da bilinen mûsikî kastedilmektedir.
[30] *Benzeşik* sözcü tarafımızca *varyant* sözcüğü yerine kullanılmaktadır.

Özellikle mûsikî ve hat (güzel yazı) sanatlarında uygulanmış olan bu yöntem, öğrencinin[31] hocasını taklit ederek öğrenmesi yöntemiydi.

> Bundan aşağı yukarı yüz yıl öncesine kadar geleneksel Osmanlı/Türk musikisinin öğretimi ve aktarımı neredeyse bütünüyle meşk adı verilen yaklaşım ve yöntemle yapılırdı. Hem ses veya saz öğrenimi hem de öğrencinin bir eser dağarcığıyla birlikte icracılık tecrübesi edinmesi meşk ederek olurdu. Meşketme süreci hem bütünsel bir eğitim sistemiydi hem de Osmanlı musıki dünyasının iç dayanışma, devamlılık ve tutarlılığını sağlayan bir tür harç vazifesi görüyordu. Meşkte sözlü eserlerin güftesi dışında yazılı malzeme kullanımı söz konusu olamazdı (Behar, 2015: 19).

Özellikle müzik yazısının olmadığı dönemlerde, Fasıl Mûsikîsi dağarcığının kuşaktan kuşağa aktarımında meşk yöntemi çok önemli bir yere sahipti. Her ne kadar Nâsır Abdü'lbâkî Dede (1765-1820) ve Dimitri Kantemir (Kantemiroğlu) (1673- 1723) gibi besteci ve kuramcılar tarafından geliştirilmiş *ebced* müzik yazıları olsa da bu yazılar çeşitli nedenlerle yaygın olarak kullanılmadığı için meşk yöntemi, öğretimin ve aktarımın yegâne aracı durumundaydı.

Bu konuda en şanslı kişinin Hamparsum Limonciyan (1768-1839) olduğunu hatırlatmakta yarar var. Ermeni asıllı bir Osmanlı vatandaşı olan Limonciyan, Ermeni harflerine benzer birtakım işaretlerle bir mûsikî yazısı geliştirmiş, bu yazı diğer mûsikî yazılarına göre biraz daha yaygın olarak kullanılmıştır. Hatta Zekâ'î Dede Efendi'nin (1824-1897) Hamparsum mûsikî yazısını ve batı notasını öğrendiğini ama ısrarla meşk yöntemini tercih ettiğini -bu da bir başka araştırma konusudur- elimizdeki kaynaklardan öğreniyoruz.

Meşkte İşleyiş

Meşk yönteminin öğrencinin hocasını taklit ederek öğrenmesine dayandığını söylemiştik. Yeni bir eser öğrenileceği zaman yöntem şöyle işlemekteydi:

Hoca öncelikle öğrenilecek eserin makâmı hakkında öğrencisine nazarî bilgi verirdi. Daha sonra öğrenilecek eser güfteli bir eser ise hoca önce güftenin anlamı üzerinde durur, ardından eserin güftesini öğrencisine usûl vurdurarak defalarca okuturdu. Çünkü usûl kalıbına giydirilmiş olan bir güfte, eserin bestesinin hatırlanması için kılavuz görevi görmekteydi.

Güfte-usûl birlikteliği kusursuz olarak sağlandığında sıra eseri bestesi yani mûsikîsi ile birlikte öğrenilmesine gelirdi. Bu aşamada hoca, bölümlere/hânelere ayırdığı eseri usûl vurarak defalarca tekrarlar ve öğrencisine de defalarca tekrar ettirerek öğretirdi.

Şayet eser bir saz eseri ise eserin öğrenilmesi çok daha zordu. Çünkü ortada eserin bestesini anımsatacak bir güfte yoktu. Hocanın eseri bölümlere/hânelere ayırarak çalgısı ile defalarca çalar ve öğrencisinin çaldığı bölümü defalarca tekrar etmesini isterdi.

Meşk öğretiminin süresi öğrencinin algı yeteneğine bağlıydı. Doğaldır ki bu süre saz eserlerinin öğreniminde daha da uzayabilmekteydi.

Meşkin işleyişine ilişkin bilgileri toparlayacak olursak:

a- Meşkin Amacı: Nazarî eğitim, dağarcık ve tavır aktarımı.

b- Meşkte Yöntem: Hocayı taklit etmek, sık tekrar etmek ve hafızaya (ezbere) almak.

c- Meşkin Araçları: Usûl ve güfte (güfteli eserlerde)[32].

[31] Eskiden talebe, öğrenci anlamlarına gelen ve Farsça olan *şâkird* sözcüğü kullanılırdı.
[32] Bu başlık altındaki bilgiler, TRT Ankara radyosu merhum viyolonsel icrâcısı Tarık Kip ve merhum klasik kemençe icrâcısı Nazmi Özalp ile yapılan görüşmelerden alınmıştır.

Eser Benzeşiklerinin Nedenleri

Her hocanın, öncelikle hocalarından öğrendiği eserleri kendi öğrencilerine aktarması, bir mesleki zorunluluktu. Aynı zamanda besteci de olan hoca, hocalarından öğrendiği eser dağarcığını öğrencilerine aktarmak, dolayısı ile meşk zincirinin bir halkası olmak zorundaydı.

Bu aktarım sırasında doğal olarak her hocanın bir eseri seslendiriş (söyleyiş ya da çalış) tavrı da öğrencilerine aktarılmış oluyordu. Buna bağlı olarak bir eseri farklı hocaların farklı öğrencilere öğretmesi sırasında, ortaya o eserin benzeşikleri de ortaya çıkmaktaydı. Hafızadan hafızaya aktarılan geleneksel eserlerde bu tür benzeşiklerin günümüze kadar ulaşmış olması gayet doğaldır. Unutulmamalıdır ki bestecileri belli de olsa Fasıl Mûsikîsi eserlerini bestecilerinin nasıl seslendirdiğini bilmek olanaksız olduğundan, söz konusu eserler bir anlamda *yarı anonim* olma özelliği taşımaktadırlar.

> Osmanlı geleneğinde musiki eğitimi - öğretimi meşke, yani eserlerin notaya başvurmadan, usûl bilgileri temelinde hafızaya nakş edilmesi yöntemine dayanıyordu. Ama meşk basit bir ezberletme işlemi değildi. Aynı zamanda meşki veren hocanın, özellikle bir üstadın icra üslubunu ve tavrım öğrenmek demekti meşk (Aksoy, 2008: 192).

Eser benzeşiklerinin ortaya çıkmasında önem taşıyan iki etkenden ilki, hocaların mûsikî zevklerine göre eserlerde yaptıkları ufak tefek değişikliklerdir. Aynı zamanda besteci de olan hoca, hocalarından öğrendiği eserlerin bazı seslerinde kendi mûsikî zevkine göre değişiklikler yapmış olabilir. Örneğin bazı makâmlarda iniş cazibesi ile Evc yerine Acem perdesinin kullanıldığına çok sık rastlanır. Hoca Evc yerine Acem, Acem yerine de Evc perdesini kullanmış olabilir. Ya da hoca hafızasındaki bir eserin unuttuğu küçük bir bölümünü kendi mûsikî zevkine göre tamamlayıp (ta'dîl edip), öğrencilerine aktarmış olabilir.

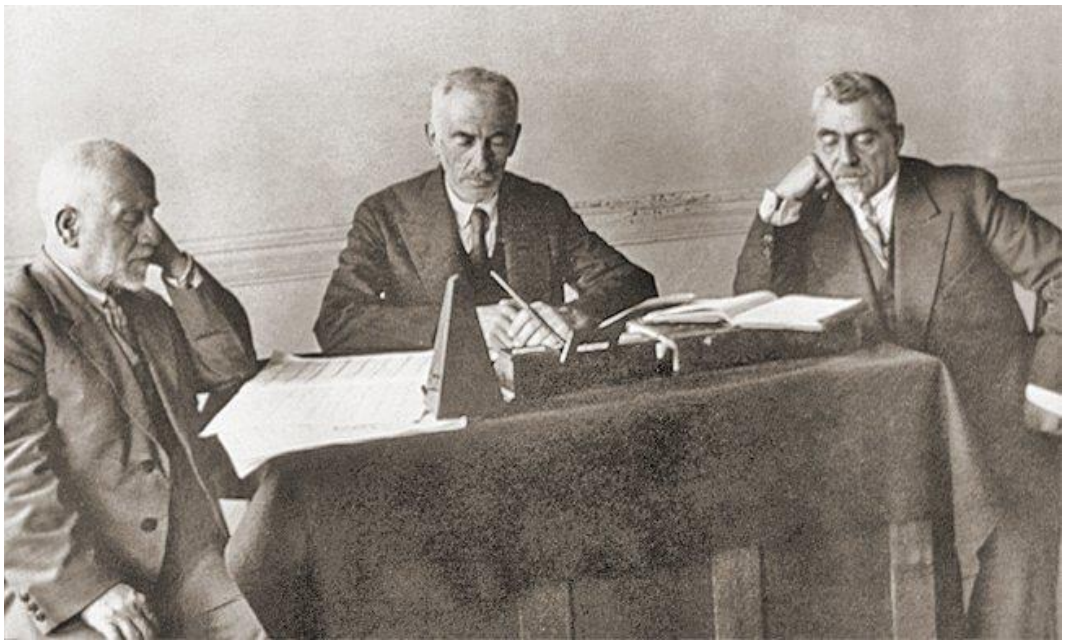
Eser benzeşiklerinin ortaya çıkmasındaki ikinci önemli etken de icrâcıların icra sırasında sıklıkla başvurdukları *keriz atma* yöntemidir. Keriz atmak, eser icrâsı sırasında bazı seslerde *irticalen* yapılan küçük süslemelerdir ki bu süslemeler genellikle uzun değerli sesler üzerinde yapılmaktadır.

Bu durum Cumhuriyet döneminde, Fasıl Mûsikîsi eser dağarcığının notaya alınması sürecinde sonu gelmeyen tartışmaları da beraberinde getirmiş, her hanende ve sazende en doğru icraânın hocasından öğrendiği icrâ biçimi olduğunu iddia etmiştir. Sonuçta birçok eser, ya eserin kimden geçildiğine/dinlendiğine bağlı olarak birbirinden ufak tefek farklılıklarla notaya alınmış yani eserin benzeşikleri ortaya çıkmış ya da en doğru icrânın hangisi olduğu düşünülüyorsa o icrâ esas kabul edilerek kağıda aktarılmıştır.

Örneğin Suphi Ezgi, İstanbul Belediye Konservatuvarı, *Tarihî Türk Mûsikisi Eserlerini Tasnif ve Tesbit Heyeti*'nde[33] önce 1932 yılında Rauf Yektâ, Ali Rifat Çağatay ve Ahmet Irsoy ile sonra ilk ikisinin vefatı üzerine 1935 yılında Ahmet Irsoy ve Mesut Cemil'le birlikte, 1943 yılında da Irsoy'un vefatından sonra da tek başına çalışmıştır. Suphi Ezgi'nin bu çalışmaları, çok sayıda eserin unutulmaktan kurtarılıp yeniden dağarcığa kazandırılması bakımından büyük önem taşımaktadır.

[33] Doğrusu *Tarihî Türk Mûsikîsi Eserlerini Tesbit ve Tasnif Hey'eti* olmalıdır. Bir şey önce tesbit edilir, sonra sınıflanır.

Fotoğraf 1. Soldan Sağa: Zekâ'i-zâde Hâfız Ahmet Irsoy, Ra'uf Yektâ, Ali Rif'at Çağatay. Dârü'l Elhân'da Tarihî Türk Mûsikîsi Eserlerini Tasnif ve Tesbit Hey'eti Çalışmaları Sırasında.



Zekâ'î Dede Efendi'den (1824-1897) üç yıl boyunca meşk etmiş olan, Hamparsum ve Batı notasını da çok iyi bilen Suphi Ezgi'nin, çeşitli kaynaklardan öğrendiğimize göre, özellikle eser incelemeleri sırasında karşılaştığı icrâ farklılıklarının giderilmesi konusunda gösterdiği titizliği ve çabası dikkate değerdir.[34] Bu konuda akla gelmesi gereken soru şudur: Eser incelemeleri yapılırken karşılaşılan icrâ farklılıklarının giderilmesi sırasında hangi yol izlenmiştir? Şayet hey'etin dolayısı ile Suphi Ezgi'nin mûsikî zevkleri esas alındıysa benzeşik kayıplarının çok olması gerekir ki bu mûsikîmiz için büyük kayıptır.

Fotoğraf 2. Suphi Ezgi



[34] Suphi Ezgi'nin yalnızca Hamparsum yazısını değil, gizli Hamparsum yazısını da bildiğini, eser benzeşikleri konusunda nasıl çalıştığını, Ezgi'nin beş ciltlik *Nazarî ve Amelî Türk Musikisi* kitaplarının birinci cildinin *Musikimize Ait Muhtasar Tercemei Halim* başlığı altında verdiği bilgilerden öğreniyoruz. Uzun alıntılardan kaçındığımız için yalnızca adres göstermeyi yeterli bulduk.

Benzeşik Örnekleri

Çok az icrâ edilen ve çok az bilinen eserlerden tutun da çok bilinen ve sıklıkla icrâ edilen eserlerde bile küçük ya da büyük icrâ/nota/güfte farklılıkları görülebilmektedir. Bu başlık altında yalnızca iki eserin örnek olarak ele alınması bile, yukarıda verilen bilgilerin daha net anlaşılabilmesi için yeterli olacaktır.

Örnek 1: Hammâmî-zâde İsmâ'il Dede Efendi'nin Hüzzâm makâmındaki yürük semâ'î:

Reh-i aşkında edip kaddimi küttah gönül

Beni baştan çıkarıp eyledi gümrâh gönül

Kime dâd eyleyeyim cânım

Kime feryâd edeyim sultânım

Başımı derde salıp, sînemi sûzân etti

Yaktı yandırdı beni, derd ile eyvâh gönül

Makalemizin ekler bölümünde, Örnek Nota 1 ve Örnek Nota 2'nin ilk iki ölçülerinde görülen farklılıklar şöyledir:

Örnek Nota 1 Benzeşiği:



Örnek Nota 2 Benzeşiği:



Örnek 2: Kemânî Bülbül Sâlih Efendi'nin Hüzzâm makâmındaki şarkısı:

Mahzûn gönül heyhat şâd olacak mı sanıyorsun

Vah esef ah bî-çâre gönlüm eyvâh aldanıyorsun

Bu kadar cevr ü cefaya bilerek katlanıyorsun

Ben neden düştüm neden böyle bir âteş-pâreye

Vah esef ah bî-çâre gönlüm eyvâh aldanıyorsun

Makalemizin ekler bölümünde, Örnek Nota 3 ve Örnek Nota 4'de örnek şarkımızın nakarât hânesinde görülen farklılıklar şöyledir:

Örnek Nota 3 Benzeşiği:



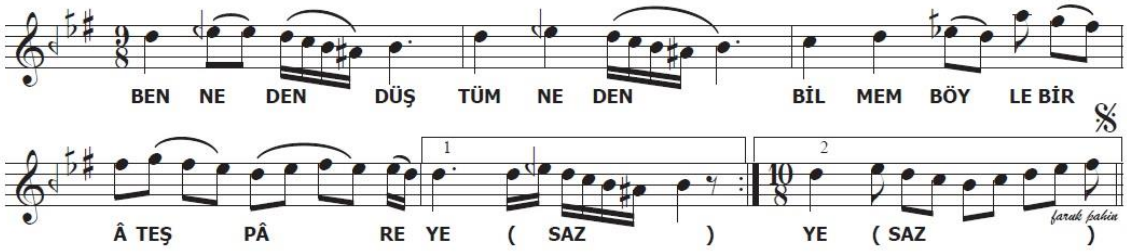
Örnek Nota 4 Benzeşiği:



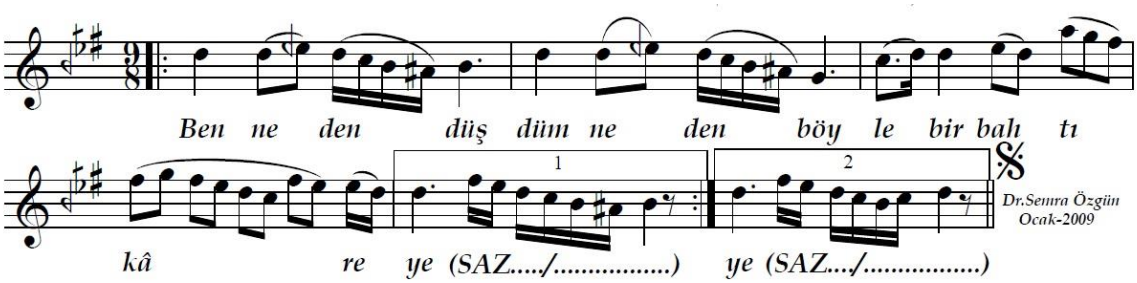
Her iki benzeşik incelendiğinde hem notadaki hem de güftedeki farklılıklar açıkça görülecektir.

Yine aynı eserin, usûl değişikliği de yapılmış olan 4. dizesindeki hem notada hem de güftede görülen büyük farklılıklar şöyledir:

Örnek Nota 3 Benzeşiği:



Örnek Nota 4 Benzeşiği:



Keriz Atmanın Önemi ve Kerizde Atmada Sınır

Makalemizin *Eser Benzeşiklerinin Nedenleri* başlığında, eser benzeşiklerinin ortaya çıkmasındaki en önemli iki etkenden söz etmiştik. Bunlardan biri de icrâcıların sıklıkla ve doğaçlama olarak başvurdukları *keriz atma* yöntemiydi. Öncelikle şunu vurgulamakta yarar var. Fasıl Mûsikîsi icrasının temelinde heterofonik icrâ yatmaktadır. Mûsikîmiz kalabalık koro mûsikîsi değildir. Çok çalgılı bir mûsikî de değildir. Fasıl Mûsikîsi, her çalgıdan birer tane olmak üzere dört-beş sâzende ve bir hânende ile icrâ edilen bir mûsikîdir.

Heterofoniye dayalı geleneksel icrâ sırasında her icrâcı (sâzende ve hânende) yeteneğini ve hünerlerini gösterme amacını güder. İcrâcının icrâ sırasında, usûlün dışına taşmadan yaptığı küçük ritim ve hız farklılıkları, çarpma sesleri ve ses kaymalarını (glissando) kullanma üslûbu, eserin ruhuna inanılmaz bir renk katar. Çarpma seslerinin ve ses kaymalarının kullanımı, her çalgının fizîkî yapısına göre farklılıklar göstermektedir. İşte bu tür icrâ sırasında icrâcının irticalen yapılan küçük ses süslemeleri ile çarpma seslerin kullanımına geleneğimizde keriz atmak adı verilmektedir. Bu bağlamda keriz atmak, heterofoniye dayalı icranın temelidir denilebilir.[35]

Çok çalgılı kalabalık korolarda kakafoniyi önlemek için heterofonik icrâ ve keriz atma geleneği terk edilmiş, mûsikîmiz geleneğinden olan bağlarından uzaklaştırılmıştır. Hatta

[35] Bu konuda daha detaylı bilgi edinmek için Günay Günaydın'ın 13. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumunda sunduğu: "Türk Mûsikîsi'nde Göz Ardı Edilen Bir Gerçeklik: Heterofoni" başlıklı bildirisinin tam metnine bakılabilir.

Türkiye Radyo Televizyon Kurumu'nda sazendelerin ve hanendenin keriz atması yasaktır. Oysa heterofonik icrâ ve keriz atmak mûsikî geleneğimizin bel kemiğidir. Hemen şunu da eklemek gerekir ki keriz atmanın belli sınırları vardır. Bu sınırlar iki temel koşula dayanır:

a- Eserin usûl kalıbının dışına çıkmamak/taşmamak

b- Keriz atılan seslerde eserin makâmına yabancı ses/sesler kullanmamak. Örneğin seslendirilen eser Hüseynî makâmında ise Hüseyni perdesi civarında keriz atarken Hüseynî perdesi yerine Nim Hisâr perdesini kullanıp Karcığar göstermek gibi.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Çalgıların fiziki yapısına ve icracının kişisel icra üslubuna bağlı olarak saz eserlerinin ve güfteli eserlerin notaya alınmasında birtakım güçlükler yaşanmıştır. Gerek sâzendenin gerekse hânendenin icra ederken attığı kerizler notaya alma sürecinde sorun olmuştur.

Eserlerin çeşitli icrâlarına bakılarak, icrâ farklılıklarının giderilmesine çalışılması yerinde bir düşüncedir. Çalışmalar sırasında güfte ve usûl örtüşmelerindeki önemli sorunların giderildiği açıktır. Şu var ki bu tür çalışmalarda kusursuz benzeşiklerin de ayrı ayrı incelenerek notaya alınması gerekmektedir. Bu bir kültürel zenginliktir.

Keriz atma geleneği her icrâda eserin tekrar hayat bulması anlamında çok önemlidir. İrticâlen yapıldığı için tekrarı da mümkün değildir. Her icrânın bir başka lezzet olduğu da akıldan uzak tutulmamalıdır. Bu gelenek Fasıl Mûsikîsi'nin doğasında olup, mûsikîmizin temelini teşkil etmektedir. Unutulmamalıdır ki keriz atmak, geleneğimizde çok sık kullanılan bir terimdir ve onu âmiyâne bir terim ya da uygulama gibi görmek hata olur. Bu cümlelerden hareketle bir eserin notası, o eserin iskeletidir. Her nota görüldüğü gibi icra edilemeyebilir demek hiç de yanlış olmaz.

Bu icrâ biçiminin terk edilmesi nedeni ile mûsikîmiz tek düze, lezzetsiz, donuk ve kendini ifadeden yoksun bir hâle getirilmiş, ne yazıktır ki geleneğe olan bağlarından büyük ölçüde koparılmıştır/uzaklaştırılmıştır. Çünkü keriz atmak heterofoniye dayalı icrânın temelini teşkil etmektedir.

Fasıl Mûsikîsi dağarcığındaki birçok eserin benzeşiklerinin olmasının temel nedenleri şunlardır:

Meşk eğitimi veren hocanın, hocalarından öğrenmiş olduğu eserlerin bazı seslerinde, hatta güftede kendi mûsikî zevkine göre değişiklikler yapmış olması. Ya da hafızasındaki bir eserin unuttuğu küçük bir bölümünü kendi mûsikî zevkine göre tamamlayarak (ta'dîl ederek) öğrencilerine aktarmış olması.

Heterofoniye dayalı bir icrâda sıklıkla başvurulan, genellikle daha uzun değerli sesler üzerinde irticalen yapılan ve küçük süslemeler esasına dayanan keriz atma yöntemi.

EKLER

Örnek Nota 1



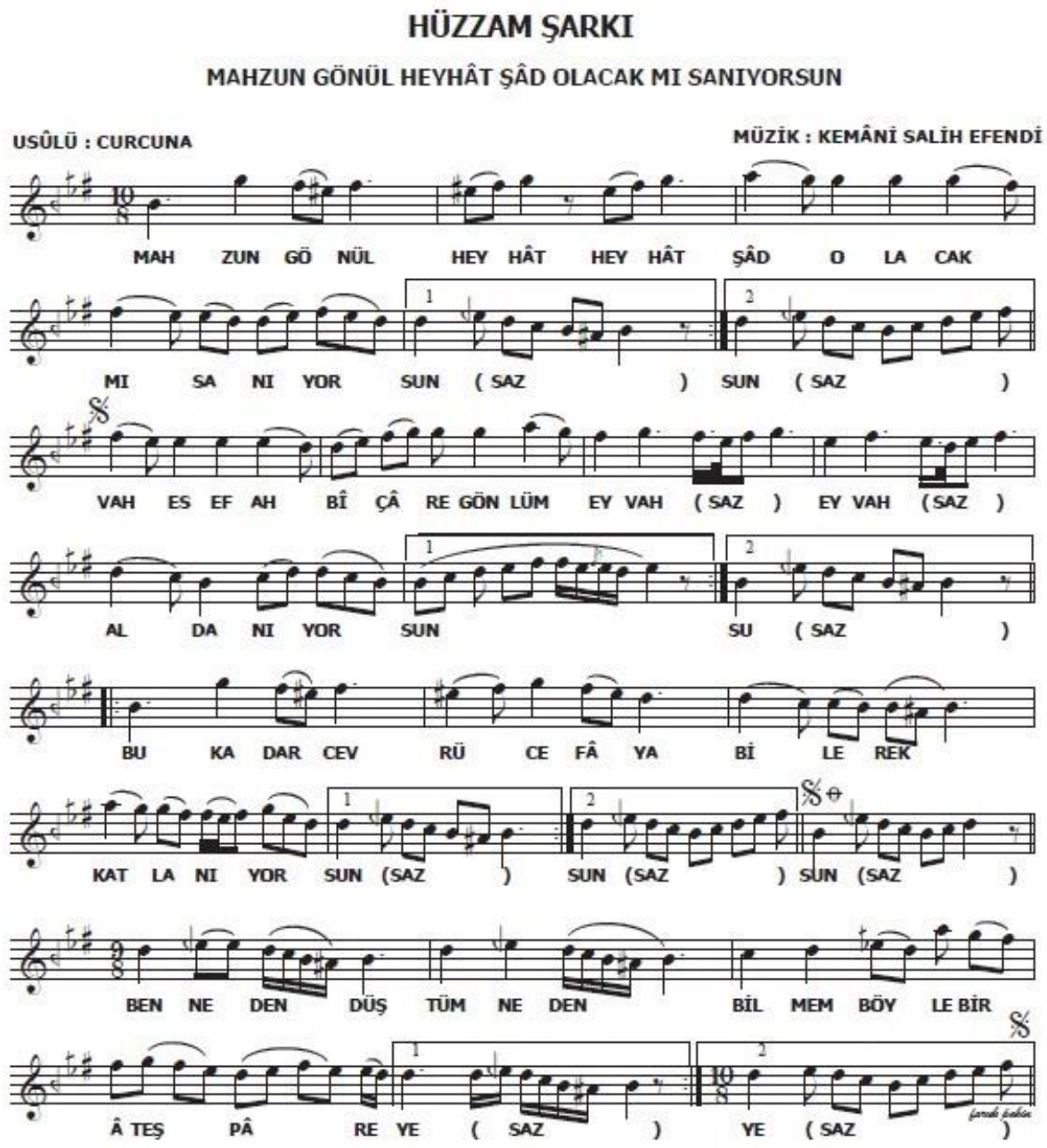

Hüzzâm Yürük Semâî
Reh-i aşkında edip kaddimi kütah gönül
- 2 -
Ah Ki me dad ey le ye yim câ na nım
Âh ki me fer yâd e de yim sul ta nım
Yâr Dost
yâr dost
da dey da dey se nin e lin den SAZ
da dey da dey se nin e lin den (Son)
Ah ba ğı mı der de sa lıp si ne mi sû
zân et ti a mân e fen dim
Âh yak tı yan dır dı be ni der di le ey
vâh gö nül a mân e fen dim
Yâr yak tı yan dır dı be ni der di le ey
vah gö nül a man e fen dim SAZ

Örnek Nota 2


HÜZZAM NAKIŞ YÜRÜK SEMÂİ
Reh-i aşkında edip kaddimi kütah gönül
USÜL:YÜRÜK SEMÂİ
BESTE: HAMMAMİZADE İSMAİL DEDE EFENDİ
Ah Re hi aş kın da e düp
kad di mi kü tah gö nül
a man e fen dim (Saz...
Ah Be ni baş tan çı ka rup
ey le di güm rah gö nül
a man e fen dim
Ah Be ni baş tan çı ka rup
ey le di güm rah gö nül
a man e fen dim
Ten nen ni te nen ni ten nen ni te ne nen
na te ne dir ney


den dost
dost dad ey dad ey
se nin di lin den
SON
Ah Ba şı mı der de sa lup
si ne mi su zan et di
a man e fen dim
Ah Yak dı yan dır dı be ni
der di le ey vah gö nül
a man e fen dim
Ah Yak dı yan dır dı be ni
der di le ey vah gö nül
a man e fen dim

Örnek Nota 3


HÜZZAM ŞARKI
MAHZUN GÖNÜL HEYHÂT ŞÂD OLACAK MI SANIYORSUN
USÛLÜ : CURCUNA
MÜZİK : KEMÂNİ SALİH EFENDİ
MAH ZUN GÖ NÜL HEY HÂT HEY HÂT ŞÂD O LA CAK
MI SA NI YOR SUN (SAZ) SUN (SAZ)
VAH ES EF AH BÎ ÇÂ RE GÖN LÜM EY VAH (SAZ) EY VAH (SAZ)
AL DA NI YOR SUN SU (SAZ)
BU KA DAR CEV RÜ CE FÂ YA Bİ LE REK
KAT LA NI YOR SUN (SAZ) SUN (SAZ) SUN (SAZ)
BEN NE DEN DÜŞ TÜM NE DEN BİL MEM BÖY LE BİR
Â TEŞ PÂ RE YE (SAZ) YE (SAZ)

Örnek Nota 4


HÜZZAM ŞARKI
"Mahzun gönül heyhât şâd olacak mı sanıyorsun"
Beste : Kemâni Sâlih Ef.
Güfte :
Usûlü : Curcuna /Aksak
Mah zun gö nül hey hât hey hât şâ do la cak
mı sa nı yor sun (SAZ.../.....) sun (SAZ.../.....)
Vah e sef vah bî çâ re gö nül hey hât (SAZ../.....)
hey hât (SAZ../.....) al da nı yor sun (SAZ.../.....) sun (SAZ.../.....)
Bu ka dar cev rü ce fâ ya bi le rek
kat la nı yor sun (SAZ.../.....) sun (SAZ.../.....)
Vah e sef vah bî çâ re gö nül hey hât (SAZ../.....)
hey hât (SAZ../.....) al da nı yor sun (SAZ.../.....) sun
Ben ne den düş düm ne den böy le bir bah tı
kâ re ye (SAZ.../.....) ye (SAZ.../.....)
Dr.Sevtap Özgün
Ocak-2009

KAYNAKÇA

Aksoy, B. (2008). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

Behar, C. (2015). *Osmanlı Türk Musikisinin Kısa Tarihi.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Behar, C. (2020). *Orada Bir Musiki Var Uzakta.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ezgi, S. (1933). *Nazarî ve Amelî Türk Musikisi, Cilt 1.* İstanbul: Millî Mecmua Matbaası.

Eğitimciler Öğrencilerine Ne Anlatıyor: Keman Hikayeleri

What Educators Tell Their Students: Violin Stories

Hafize Yeşilbağ

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

hafize0917@hotmail.com

Özet

Konservatuvar keman eğitiminde Barok, Klasik, Romantik döneme ait sayısız eser eğitim öğretim sistemi içinde kullanılır. Hangi olgu ve olayların bu eserlerin üretiminde etkili olduğunun bilinmesinin eserin gerek öğrenimi gerekse icra pratiklerinde önemli bir rol üstlendiği düşünülür. Bu olgu ve olayların ve özellikle hikayeleştirmeleri, bestecilerin dünyaca ünlü eserlerinin bestelenişi, ilk seslendirimleri başta olmak üzere arka planını öğrenilmesinin öğrencinin derse olan ilgisinin artıracağı, müzik disiplini ile; tarih, edebiyat, sosyoloji, psikoloji gibi farklı disiplinler arasındaki ilişkiyi kuvvetlendireceği öngörülmektedir.

Çalışmada sözlü tarih metodolojisi uygulanmıştır. Konservatuvar keman eğitimcilerinin öğrettikleri eserler hakkında öğrencileri ile paylaştıkları bilgi ve belgeler özellikle hikayeler, olgu ve olayların betimlenmesi amaç edinilmiştir. Bu amaç doğrultusunda; keman eğitimcilerine yapılandırılmış görüşme formu uygulanmış olup elde edilen veriler nitel tekniklere göre çözümlenmiştir.

Çalışmanın alanında ilk ve özgün olduğu, keman eğitim ve öğretimi sürecine katkı sağlaması yanında ilgili araştırmalara kaynaklık edeceği düşünülmektedir.

Çalışmanın özgün, sempozyumun temasına özellikle de *Kişisel ve Aile Hafızası* alt başlığına uygun olduğu düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Keman, olgu, olay

Abstract

In conservatory violin education, numerous works from Baroque, Classical and Romantic periods are used in the education system. It is thought that knowing which facts and events are effective in the production of these works plays an important role in both learning and performance practices. It is foreseen that learning the background of these phenomena and events, especially the storytelling, the composition of the world-famous works of composers, their first performances, will increase the student's interest in the lesson and strengthen the relationship between the discipline of music and different disciplines such as history, literature, sociology, psychology.

Oral history methodology was applied in the study. The aim of the study is to describe the information and documents that conservatory violin educators share with their students about the works they teach, especially stories, facts and events. For this purpose; a structured interview form was applied to violin educators and the data obtained were analysed according to qualitative techniques.

It is thought that the study is the first and original in its field and will contribute to the violin education and training process as well as being a source for related researches.

It is thought that the study is original and suitable for the theme of the symposium, especially the sub-heading of Personal and Family Memory.

Keywords: *Violin, fact, event*

GİRİŞ

Keman eğitiminde çeşitli eserler seslendirilmektedir. Bu eserler öğrenciler tarafından çalışılırken, keman öğretmeni tarafından aktarılan çeşitli hikayeler bulunur. Hikayeler, keman eğitimcisi tarafından öğrenciye aktarılır.

Eser çalışma sürecinde bu hikayelerin öğrenciler tarafından bilinmesinin, keman eğitimine katkısı olduğu bilinir. Bu hikayelerin daha ulaşılır hale gelmesi açısından bu araştırma yapılmıştır.

Konservatuvarlarda Keman Eğitimi

Ülkemizdeki konservatuarlarda keman eğitiminin verildiği bilinmektedir. Bu eğitim her üniversitede farklı içerikle devam ettirilmekte olup her keman öğrencisi 4 yıllık bir eğitim sürecindedir.

Günay ve Uçan'a göre: "Keman eğitimi, "keman öğretimi yoluyla bireylerin ve onların oluşturduğu toplulukların devinişsel, bilişsel ve duyuşsal davranışlarında, kendi yaşantıları yoluyla ve kasıtlı olarak istendik değişiklikler oluşturma ya da onlara bu nitelikte yeni davranışlar kazandırma süreci' diye tanımlanabilir" (1980: 8).

Keman eğitimi, usta-çırak ilişkisine dayanan bir eğitimdir.

Büyükaksoy'a göre: "Özelliği bakımından keman öğretiminde iki önemli unsur daha vardır; biri, keman çalmasını öğrenmek isteyen kişi olan öğrenci, diğeri de öğreten kişi, öğretmendir. Bu öğretim şekli öğretmenle öğrenci arasındaki bireysel olan bilgi alışverişidir. Bu karşılıklı diyalog ne kadar anlaşılır olursa keman öğretimi de o derece sağlıklı ve verimli olur" (1997: 1).

Keman eğitimi sürecinde öğrenci ve öğretmenin bireysel çalışmasıyla var olan program çalışılır. Bu program çalışılırken öğretirken yararlanılan birçok metod ve öğretim yaklaşımları bulunmaktadır.

Keman eğitiminde, eğitimcilerde bulunması gereken çeşitli niteliklerin varolduğu bilinmektedir. Bu nitelikler eğitimin başarılı, düzenli ve sistemli bir şekilde gerçekleşmesi adına önemli rol oynamaktadır. Göbelez ise bu nitelikleri şu şekilde betimler: "Teknik bilgi ve beceri düzeyi, öğretme yöntemleri, kişiliği. (Sabırlı, sevecen, düzenli v.b. olumlu davranışlara sahip olması)" (1996: 105).

Keman Eğitiminde Hikaye

Keman eğitimi süresince birçok öğretim yöntem, teknik ve yaklaşımlardan yararlanılmaktadır. Bu süreçte eser çalışması yapılırken çeşitli hikayelerden yararlanılıp bu sürece katkı arttırılabilmektedir. Bu hikayeler kimi zaman yaşanmış olan hikayeler olurken kimi zamanda öğretim kolaylığı olması nedeniyle yaratılabilir. Böylelikle verilen eğitim; kalıcılık, yaratıcılık, kapsayıcılık gibi nitelikleri destekleyerek gerçekleştirilen keman eğitiminin kalitesi arttırılmaktadır.

Alt Problemler

1) Keman eğitiminde öğrencilerinize okumasını önerdiğiniz kitaplar nelerdir?

2) Öğrettiğiniz eserlerde o esere ait hangi ilginç olay, olgu, bilgi ve hikayeleri anlatmaktasınız?

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Konservatuvar keman eğitimcilerinin öğrettikleri eserler hakkında öğrencileri ile paylaştıkları bilgi ve belgeler özellikle hikayeler, olgu ve olayların betimlenmesi amaç edinilmiştir.

Bu araştıma alanında ilk ve özgün olduğu, keman eğitim ve öğretimi sürecine katkı sağlamasının yanında ilgili araştırmalara kaynaklık etmesi nedeniyle önem taşımaktadır.

YÖNTEM

Model

Bu araştırma tarama modelini esas almaktadır.

> "Tarama (Survey) modelleri, geçmişte veya halihazır mevcut olan bir durumu (olay, kişi, nesne) kendi şartları içinde olduğu gibi tanımlamayı amaçlayan araştırma modelleridir" (Cebeci, 2010: 14).

Evren ve Örneklem

Araştırma evrenini Batı Müziği eğitimi veren konservatuvarlar oluşturmaktadır. Araştırma örneklemi ise Batı Müziği eğitimi veren konservatuvarlardaki keman eğitimcileri olrak belirlenmiştir. "Her araştırmanın bir evreni vardır. Bu evren gerçek olabildiği gibi kuramsal da olabilir" (Aziz, 2010: 31).

"Araştırmalar, çoğun, belli bir evrene (bütüne) genellenmek amacıyla, evrenden yansızlık (random) kuralına göre seçilen küçük örnek gruplar (örneklemler) üzerinde yapılır" (Karasar, 2012: 34).

Veri Toplama ve Çözümleme

Keman eğitimcilerine yapılandırılmış görüşme formu uygulanarak elde edilen veriler nitel tekniklere göre çözümlenmiştir. "Görüşme, katılımcıya bir dizi açık uçlu soruların sorularak belirli bir konu üzerindeki düşünce ya da gözlemleri hakkında bilginin toplanmasıdır" (Kozak, 2015: 89).

Bal'a göre: "Görüşme formu (görüşme cetveli veya mülakat kılavuzu) ile yapılan görüşme "yapılandırılmış görüşme"dir. Buna standartlaştırılmış görüşme de denmektedir" (2016: 162).

Araştırmada sözlü tarih metodolojisi uygulanmıştır.

"Sözlü tarih adı üzerinde söz ve tarih birlikteliğini içermektedir. Bu manada sözlü tarih tarihsel olanın söz ile anlatımıdır. Sözlü tarih resmi tarihten, yazılı kaynaklara ve tarihçinin yorumuna göre şekillenen tarihten farklıdır. İnsanlık tarihinde "önce söz vardı". Bu nedenle söz üzerinden geçmişe ait olanı değerlendirmek daha önceliklidir" (Bal, 2016: 213).

Aziz'e göre: "Sözlü Tarih (Oral History) kişilerin, kurumlarınü olayların, yerleşim yerleriyle ilgili olarak yaşayan toplum belleğinin kayıtlara geçirilmesidir" (2015: 121).

BULGULAR

Katılımcılar K1,K2, K3 şeklinde ifadelendirilmiştir.

Birinci Alt Probleme Ait Bulgular;

K1*:"Dilimize çevrilmiş metodik kaynak sayısı oldukça az olduğu için genellikle müzik kültürünü geliştirip besleyecek özelliklere sahip kitapları öneriyorum.*

Ahmet Say – Müzik Tarihi

İrkin Aktüze – Müziği Okumak"

***K2**:"Ayla'yı dinler misiniz? Viyola düştü yola, Ömer Can (biyografi), SCA"*

***K3**:"Kendi kitabım olan "Keman Eğitimine Yeni Bir Yaklaşım" adlı kitap, Journey of the Pink Dolphins ve çeşitli filmler. Daha çok film öneriyorum."*

İkinci Alt Probleme Ait Bulgular;

***K1*: "Öğrencim ile çalışacağım eserin yazılmış olduğu dönem, bestecinin hayat hikayesi ve seçtiğimiz eserin bestecinin hayatındaki hangi dönemde ve nasıl bir ruh haliyle yazılmış olduğu, esere başlamadan bize oldukça büyük bir fikirsel kazanım sağlar. Örneğin, W.A. MOZART K.304 Mi Minör keman-piyano sonatını ele alalım.**

Besteci, annesinin ölüm haberini aldıktan sonra bu sonatı annesine ithafen yazıyor. Eser, bestecinin keman için yazmış olduğu az sayıda minör eser arasındadır. 1. Bölümde anne ve oğul arasında geçen birçok diyalog tasvir ediliyor. Majör-minör geçişleri, yaramaz bir çocuk ve ona olgunlukla doğru yolu göstermeye çalışan bir anneyi tasvir ediyor. Eserin ana teması farklı nüanslar ve dinamiklerle her defa farklı duyurulmalıdır ve bu besteci tarafından da özellikle belirtilmiştir. Eserin tamamında özlem, sevgi, hatıralar ve üzüntü gibi duygular işlenmiştir. 2. Bölüm Menuet, 3 zamanlı bir danstır. Bu bölüm genel menuet temposunun altında olmalı ve eserin manevi atmosferi düşünülerek asla hızlı bir dans olarak icra edilmemelidir.

Eser adı: W.A. MOZART K.304 Mi Minör Keman-Piyano Sonatı

Anlatma amacınız: Eserin doğru yorumlanabilmesi adına fikirsel zenginlik oluşturmak."

***K2:** "Öğrettiğim eserlerde, bestecinin ve dönemin özelliklerine mutlaka değiniyorum. Her eserin ayrı bir hikayesi ve konusu olabiliyor. Burada anlatmam ve yazmam çok uzun sürer. Ama eserde gizili saklı kalmış noktaları mutlaka vurgularım. Notalardaki sembolik dili anlatırım. Metaforlar mutlaka kullanırım.*

Eser adı: W.Gluck "melodie"

Anlatma amacınız: Burada, Orpheus'un eşi Eurydice'i geri alabilmek için yer altı tanrısı Hades'le yaptığı bir pazarlık konu edilir. Eşini geri alana kadar yürüdükleri yolda eşinin yüzüne bakmaması istenir Orpheus'tan. Güvenemez ve bakar. O mu değil mi? Diye. Ve eşini Hades geri alır. O sırada Orpheus melodiyi söylemeye başlar. Duygusal ve hüzünlü bir melodidir. Öğrencilerin çalarken bu duyguya veya üzüntüye empati yapmalarını, bunu düşünerek bir ton yakalamalarını anlatır ve beklerim."

***K3: "**Kendi kitabımda Kemanın tarihsel gelişimden bir çok keman tekniğiyle alakalı öneriler ve görseller mevcut. Ayrıca teknik yönden birçok çözüm yer almakta.*

"Journey of the Pink Dolphins" adlı kitap ise gerçek bir hikayeye dayanıyor ve Amazon Nehri'nde yaşayan gizemli pembe yunusların izini süren bir bilim insanının maceralarını anlatıyor. Kitap ayrıca müzik ve doğa arasındaki bağlantıyı vurguluyor ve kemanla ilgilenen genç müzisyenler için ilham verici olabilecek bir anlatıma sahip.

Ayrıca 1999 yapımı "Music of the Heart" adlı filmi önerebilirim. Bu film, gerçek bir öğretmenin, öğrencilere müzik eğitimi vererek toplumlarını nasıl değiştirdiğini, müzik eğitiminin toplumsal etkilerini ve öğrencilerin yaşamlarında nasıl bir fark yaratabileceğini anlatan güzel ve duygusal bir filmdir.

Bundan başka dijital platformlarda yayınlanan 2014 yapımı olan "Whiplash" adlı film ise bir caz davulcusunun yeteneklerini geliştirmek için mücadelesini anlatan, öğrenci ve öğretmen arasındaki zorlu ilişkiyi ve müziğe olan tutkuyu ele alan, performans baskısı ve

müzikal mükemmeliyetçiliği konularını derinlemesine inceleyen güzel ve sürükleyici bir filmdir ve kesinlikle izlenmesini tavsiye ederim.

YORUM

Eğitimciler; müzik kültürünü geliştirmesi amacıyla Ahmet Say- Müzik Tarihi, İrkin Aktüze-Müziği Okumak, Ayla'yı dinler misiniz? Viyola düştü yola, Ömer Can (biyografi), SCA vakfı kitapları. Andante dergisi, "Birinci Keman" Dergisi, Keman Eğitimine Yeni Bir Yaklaşım, Whiplash, Journey of the Pink Dolphins, music of the heart gibi çeşitli kaynakları dile getirmişlerdir. Bunun yanında keman eğitimi süreçlerinde Mozart k. 304 mi minör keman piyano sonatı eserini çalışırken eseri tasvir etmek için Mozart ile ilgili bir hikayeden yaralandığı, Gluck Melodie eserini çalıştırırken mitolojiden yararlanma gibi çeşitli hikayelerle desteklendiği, Eserin doğru yorumlanabilmesi adına fikirsel zenginlik oluşturma, metaforlar kullanmayı tercih ettikleri görüşlerine yer verilmiştir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Sonuç olarak keman eğitiminde olgu, olay bilgi ve hikayelerden yararlanma, eğitimi daha kapsamlı hale getirmektedir. Eğitimciler de öğrencileriyle çalıştıkları eserleri hikayelerle farklı kaynaklarla desteklemektedirler. Keman eğitimindeki yararlanılan kaynak ve hikayeler, öğrencilerin eserle olan ilişkisini kuvvetlendirmek, eserlerin doğru yorumlanması konusunda desteklemektedir. Araştırma sonunda yayımlanan bu hikayeler, literatüre katkı sağlamıştır.

KAYNAKÇA

Aziz, A. (2010). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri ve Teknikleri.* Ankara: Nobel Yayıncılık.

Aziz, A. (2015). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri ve Teknikleri.* Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Bal, H. (2016). *Nitel Araştırma Yöntem ve Teknikleri (Uygulamalı-Örnekli).* İstanbul: Sentez Yayıncılık.

Büyükaksoy, F. (1997). *Keman Öğretiminde İlkeler ve Yöntemler.* Ankara: Armoni Yayınları.

Cebeci, S. (2010). *Bilimsel Araştıma Ve Yazma Teknikleri.* İstanbul: Alfa Yayınları.

Göbelez, Cemalettin. (1996). *Çalgılar Dünyasında Keman.* İstanbul: Liszt Müzikevi Yayınları.

Günay, E., Uçan, A. (1980). *Çevreden Evrene Keman Eğitimi 1*. Ankara: Yeni Dağarcık Yayınları.

Karasar, N. (2012). *Araştırmalarda Rapor Hazırlama*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Kozak, M. (2015). *Bilimsel Araştırma: Tasarım, Yazım ve Yayım Teknikleri.* Ankara: Detay Yayıncılık.

Kadıköyü'nde Bir Musiki Hocası: Sinekemani Nuri Duyguer[36]

A Music Teacher fron Kadikoy: Sinekemani Nuri Duyguer

Hüseyin Kıyak
İstanbul Teknik Üniversitesi
kiyak18@itu.edu.tr
Nilgün Doğrusöz
İstanbul Teknik Üniversitesi
dogrusozn@itu.uedu.tr

Özet

Nuri Duyguer, müzik tarihimizde gizli kalmış aktörlerden biridir. Elimizdeki arşivi, onun hakkında bize çokça bilgi verdiği gibi, bu arşiv aynı zamanda müzik tarihimize dair önemli belgeler de içermektedir. Arşivdeki önemli belgelerden biri Duyguer'in öğrencileri için tuttuğu listedir. Duyguer, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş döneminde envanter çıkarmak ve kültürel mirası bir sonraki nesle aktarmak yönünde önemli çabalar gösteren bir kuşağa mensuptur. Repertuvarı tespit etmek, notaya almak, belgeleri biriktirmek Duyguer'in amaçlarındandır. Onun hocalığa bakışı da aynı şekildedir. Duyguer'in ikamet ettiği Kadıköyü'nün bir kültür sanat muhiti olması, çevresi, ona duyulan güven, kültürel ve sosyal sermayesi onu önemli bir musiki hocası haline getirmiştir. Çalgı ve hanendelik dersleri vermiştir. Başka meslek sahiplerine dersler verdiği gibi bazı önemli musikicilerin de yetişmesini sağlamıştır. Bu yazıda Duyguer'in arşivi üzerinden onun hocalığı üzerinde durulacaktır.

Anahtar kelimeler: Kadıköyü, Nuri Duyguer, müzik öğretimi, müzik arşivleri

Abstract

Nuri Duyguer is one of the most important actors of music history who remained hidden. The archive we had in hand, collects important documents of our music history as well as in depth information about him. One of the most important documents of the archive is the list which he kept for his students. Duyguer belongs to a generation which gave emphasis to collecting inventory and transferring to the next generation, during the transition period from the Ottoman Empire to the Republic of Turkey. Preparing the repertoire and notating the songs to be played and collecting them from various sources are among Duyguer's goals. Kadıköy being the cultural and social capital, with its rich cultural and artistic environment, where Duguer lives, made him an important music teacher. He gave lessons in singing and instruments to students and other professionals as well as to famous musicians. This article focuses on Nuri Duyguer's training skills gathered from his archive.

Keywords: *Kadıköyü, Nuri Duyguer, music teaching, music archives*

GİRİŞ

Nuri Duyguer, adı kurum tarihlerinde ve bestekâr biyografilerinde sıkça geçse de ne yazık ki müzik tarihimizde gölgede kalmış isimlerden biridir. Bunun sebebi besteciliğe yönelmemesi, icra kayıtlarının yaygınlaşmaması ve döneminde de geri planda kalmayı tercih eden yapısıdır. Biraz derinlemesine bakıldığındaysa onun Darülelhan'dan Şark Musiki Cemiyeti'ne, Belediye Konservatuvarı İcra Heyeti'nden Tasnif Heyeti'ne varıncaya kadar

[36] Bu makale, yürütülmekte olan "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Geçiş Döneminde Modern Bir Müzisyen Portresi: Nuri Duyguer" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

birçok kurum ve kuruluşta aktif rol aldığı görülür. Ayrıca repertuvarı kaydetme yönündeki çabalarının ürünü olan elyazısı notaları birçok arşivde yer almaktadır.[37] Yazdığı eserlerin kaynaklarını nota altlarında çeşitli şekillerde belirtmesi onu dönemin diğer notistlerinden ayıran en önemli farklardan biridir.

Duyguer'in gizli kalan bir başka yönü de arşivciliğidir.[38] Mensubu olduğu neslin diğer pek çok aktörü gibi o da kültürel hafızayı koruma ve geleceğe aktarma yönünde önemli çabalar sarf etmiştir. Rauf Yekta Bey,[39] Ali Rifat Çağatay,[40] Leon Hancıyan, Hamid Hüsnü Bey gibi her biri birer koleksiyon oluşturabilen müzisyenlerle yakın dostluğu olan ve onlar gibi müzikal mirası tespit etmeye çalışan Duyguer'in arşivinde yer alan belgeler, 18'inci yüzyıldan 20'nci yüzyılın ilk yarısına uzanmaktadır. Güfte mecmuaları, elyazısı ve matbu notalar, gazete ve dergi kupürleri, mektuplar, çeşitli enstrümanlar yanında müzik tarihi dışında edebiyat, spor, tarih gibi diğer alanlara ait doküman da arşivde yer almaktadır.

Arşivde öne çıkan malzemelerin bir kısmı da Duyguer'in hocalığına aittir. Bu belgeler, onun müzik kurumları içindeki yeri ve ilişkiler ağıyla birlikte incelendiğinde daha önce üzerinde durulmamış önemli bir öğretici portresi ortaya çıkmıştır.

Nuri Duyguer'in öğrenci listesi

Arşivde yer alan belgeler arasında Duyguer'in hocalığına dair nazariyat notları, öğrenci listeleri, çeşitli yazışmalar, notalar bulunmaktadır. Bunlar arasında onun yazmaya, kişisel bilgilerini geleceğe aktarmaya dair hassasiyetinin önemli bir göstergesi olarak öğrenci listesi dikkat çeker. 53x34,5 ve 15x20,8 cm ölçülerinde arkalı önlü iki kâğıda "ders verdiğim zevat" başlığıyla öğrencileri alfabetik liste ile sıralamıştır. Kağıtlardan büyük olanın bazı bölümlerini zaman içinde kurt yemiş, diğer küçük kâğıt ise temiz durumdadır. Listede yer alan her bir öğrenci için semt, meslek ve tahsil olarak birkaç farklı kategoride kısa biyografik bilgiler verilmiş ve hangi dersi aldığı yazılmıştır. Listede kişilerin icra özellikleri belirtilmemiş yani estetik değerlendirmeler yer almamaktadır. Bazı öğrencilerin karşısına ise ders almaya başladığı yıllar da not edilmiştir. Sadece isimlerin sıralanmaması, her bir öğrenci için bilgiler de verilmesi, Duyguer'in amacının sadece sayısal bir veri elde etmek olmadığını düşündürmektedir.

Listenin geniş bir zaman aralığını kapsadığı anlaşılmaktadır. Tarih belirtilmese de listede yer alan en eski numara, Duyguer'in 1903'te ders vermeye başladığını tespit ettiğimiz "Darülirfan Mektebi talebeleri"ne aittir. Listedeki en geç tarih ise 1959'dur. Liste de o tarihlerde yazılmaya başlanmış olmalıdır. Listenin zaman içinde isimler eklene eklene güncellenerek değil, sonradan tek seferde yapıldığı anlaşılıyor. Onun bu listeyi yapmaktaki amacı kendine biçtiği rolle de ilgilidir. Listenin Duyguer'in son zamanlarında yapılmış olması onun bir anlamda ömrünün hasılatını tespite giriştiğini düşündürtüyor. Bu liste ve onun hocalığına dair arşivde yer alan diğer malzeme, Duyguer'in kişisel hayatından çok müzik tarihimiz bakımından birçok yönden incelenmeye değerdir.

Hocalık, Duyguer'in diğer tüm çabalarının bir uygulama alanı gibidir. Tüm hayatı boyunca öğrenci yetiştirmeye büyük önem vermiş ve bunu her fırsatta vurgulamıştır. Bir röportajda bu konuda şunları söyler:

[37] Çok sayıda Duyguer notasının da bulunduğu geniş bir kaynak, Cüneyt Kosal'ın nota arşividir. Bu arşiv bugün İSAM Kütüphanesi'ndedir. Ayrıca çeşitli özel arşivlerde de Duyguer imzalı notalar yer almaktadır.
[38] 2015 yılının mart ayında Yusuf Küçükaksoy'la tanışmamızın ardından, önce annesi Müreccel Küçükaksoy'a, sonra da kendisine intikal eden dedesi Nuri Duyguer'in terekesini inceleme imkânı bulduk ve Duyguer arşivinin müzik tarihimiz bakımından önemini de fark etmiş olduk.
[39] Bu koleksiyondaki belgeler için bk. *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları* (ed. Nilgün Doğrusöz), Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, Ankara, 2018.
[40] *Ali Rifat Çağatay'ın Arşivi I: Envanter* (ed. Nilgün Doğrusöz), *OTMAG Yayın, İstanbul, 2019.*

Musikimizin atisi de talebe yetiştirmekle temin edilebilir. Bir yandan da muntazam konserlerle halkımıza iyi eserleri telkin etmek, iyi hanendeler yetiştirmek, o eserleri tavrında icra edecek sazendeler yetiştirmek, eski sazendelerin hemen hepsi; hanende gibi ehlinden eserleri usul ile ağızdan meşk ederek bilahare sazlarında çalarlarmış, biz öyle çalıştık. Şimdi o tarzda çalışmak güç geliyor. Ehlini bulmak daha güç. Musikimizin atisinden hanende yetişmezse korkulur. Zira hep gidenlerin yerleri boş kalmaktadır. Mamafih hiç ümidimi kesmiyorum. Biraz himmetle klasik musikimizi ifade edebilecek hanendeler yetişecektir (Ülgen, 1941: 9).

Aynı röportajında İcra Heyeti'nin çalışmalarını anlatırken bu topluluğun asıl amacının konserler vererek tarihî eserleri halka tanıtmak ve sevdirmek olduğunu; bu eserleri anlamak için bir kez dinlemenin yetmeyeceğini, ancak belli bir alışkanlıkla bu eserlerden zevk alınabileceğini söyler. Onun hocalığa verdiği önemin sebeplerinden birini de röportajın sonunda yer alan şu cümlesinde aramak gerekir: "Dinleyecek kulak yetiştirmek mühim bir iştir" der (Ülgen, 1941: 9). Yani ders verdiği kişileri icracılıkları dışında bir yandan da birer dinleyici olarak yetiştirmek istemiştir.

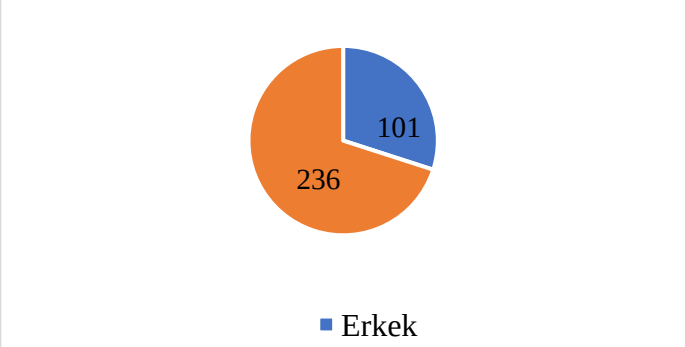
> Nuri Bey Yoğurtçu'daki evinde de özellikle cumartesi ve pazar günleri öğrencilerle meşgul olur. Evi daima bir müzik okulu gibidir. Nuri Bey'in hocalığı için damadı Mustafa Küçükaksoy şöyle yazıyor: "Her isteyene bir şey öğretmek en büyük zevki idi. Uzaktan yakından yüzlerce talebeleri gelir, bunlardan hiçbir menfaat beklemezdi. Ve bu derslerde saat mevzuu bahis olmazdı. Karşısında istekli ve kabiliyetli talebeyi bulduğu zaman saatlerce onunla meşgul olurdu." (Küçükaksoy, 1963: 17).

Öğrencilerin cinsiyetlerine ve aldıkları derslere göre sınıflandırılması

Yukarıda sözü geçen büyük kâğıdın sonuna Duyguer şu ifadeyi eklemiş ve toplamı vermiştir: "Bu yaşıma kadar ders verdiğim zevat küçük kâğıttaki 75 numara ile mecmuu 342 kişidir." Böyle yazılmış olmasına rağmen M harfinde hataen iki kez aynı sayı tekrar edildiği için toplam öğrenci sayısı 343'tür. Ayrıca ders verdiği dört okulu da birer numara ile vermiş ve bu okulları da dört ayrı öğrenci gibi toplam sayıya eklemiştir. Dolayısıyla bu okullarda birden fazla öğrenciye ders verdiği düşünülürse toplamın, verilen sayıdan daha fazla olduğu anlaşılır.

Bu 343 kişinin 236'sı kadın, 101'i erkektir.[41] Bkz. Grafik 1.

Grafik 1. Cinsiyete Göre Öğrenci Dağılımı



Kadın sayısındaki fazlalığı dönemin sosyal ve siyasi ortamıyla ilişkilendirmek gerekir. Özellikle Meşrutiyet'ten itibaren edebiyat, müzik, tiyatro, resim gibi sanatsal alanlarda kadınların da bulunmaları konusunda teşvik edici çalışmalar yapılmıştır. Bu süreçte etkin rol oynayan araçlardan biri de kadın dergileridir. Yayın hedeflerinden biri kadınların sosyal hayatta daha fazla yer almaları olan *Kadınlar Dünyası,* dönemin öne çıkan kadın dergilerinden biri

[41] H harfinde kurt yeniğinden dolayı "bey" veya "hanım" ifadelerinin okunamadığı iki kişi vardır. Bunlar ve okullar sayıya dahil edilmemiştir.

olarak örneklenebilir. Edebiyattan müziğe, kadın haklarından ekonomiye varan bir çeşitlilik görülür. Sanat dünyasında öne çıkan kadınların fotoğrafları, onaylanan ve örnek gösterilen kadın figürleri olarak kapakta yayımlanır. Dergide kadınların müzik dünyasında yer almaları konusunda çeşitli dönemlerde tartışmalar da olur. Atiye Şükran'ın kadınların müzikle uğraşmak yerine kendilerini başka alanlarda yetiştirmeleri gerektiğini belirten yazısı[42] çok sayıda tenkit alır, derginin sonraki sayılarında bu tartışma büyür. Kadınlar müzikte yalnızca dinleyici olarak değil, aktif rol oynamak istemektedir. Kadınların bununla ilgili çeşitli girişimlerde bulunmaları teşvik edilir.[43]

Nuri Bey'in de kurucuları arasında bulunduğu Şark Musiki Cemiyeti, kadınların da yer aldığı bir müzik grubu olarak derginin ilerleyen sayılarında ele alınmış, cemiyet bu özelliğiyle vurgulanmıştır. Derginin 11'inci ve 12'nci sayılarında "Şark Musiki Cemiyeti tanbur muallimesi Faize Hanım" ve "Kadıköy Şark Musiki Cemiyeti keman ve ud muallimesi Matmazel Eliza Pandelopulu" alt başlıklarıyla Faize Ergin'in ve Enise Can'ın fotoğrafları yayımlanmıştır. Leman Muhiddin isimli bir muhabir Şark Musiki Cemiyeti'nin Kadıköy'deki binasına gelir ve cemiyetin reisi Ali Rifat Bey'den bilgi alır. Cemiyetin kurulması ve çalışma şekline dair Ali Rifat Bey'in verdiği bilgiler, derginin 26 Mart 1921 tarihli nüshasında yayımlanır. Cemiyet üyelerini saydıktan sonra lafı cemiyetteki kadın sazendelere getirir ve şöyle der:

> "(...) üstad-ı mağfur Cemil'in en güzide talebesi muallime-i muhtereme Faize Hanımefendi ile muallime-i muhtereme Matmazel Eliza gibi musikimizde hakikaten sahib-i mevki hanımlar da aza-yı fenniyemiz meyanındadır. Merhum üstadının sanatını tevarüs etmiş olan Faize Hanımefendi tab-ı nezihindeki bütün incelikleri tanburuyla bihakkın ifade edebildiği gibi, muallime-i muhtereme Matmazel Eliza da keman ve ud terennümatında pek çok erkeğe nasip olamayan büyük bir iktidar ile temayüz etmiştir. Şark Musiki Cemiyeti'nce bu iki virtüöz hanımın kıymetleri pek ziyade takdir olunmaktadır. Kendilerinin en ziyade şayan-ı medh ü tebrik hasletlerinden biri de musikide her gün bir adım daha ilerleyebilmek için gece gündüz çalışmalarıdır. Öyle zannediyorum ki bu iki genç ve mühim artistimiz pek uzun zaman için birinciliklerini muhafaza edeceklerdir."[44]

14'üncü sayıda ise "Müdafaa-i Hukuk-i Nisvan Cemiyeti azasından tanbur muallimesi Müzeyyen Hüzni Hanımefendi" alt başlığıyla elinde tanbur olan bir kadın fotoğrafı verilir.[45] Benzer şekilde, birkaç yıl sonra da yine cemiyetin üyelerinden Faize Hanım'ın bir fotoğrafı *Süs* mecmuasının kapağında yer alır ve şu açıklama yazılır: "Musiki âlemimizde mümtaz bir üstat: Faize Hanımefendi. Şark Musiki Cemiyeti azasındandır."[46] Birkaç sayı sonra da "Ahiren vefat-ı müessifi vuku bulan üstad-ı musiki Tanburi Nezihe Hanımefendi"[47] alt başlığıyla Nezihe Hanım'ın bir fotoğrafı yayımlanır.[48] Tüm bu isimler sanatla uğraşan, sosyal hayatta öne çıkan 20'li yılların ideal kadın figürlerindendir.

Cumhuriyet'in ilanından sonra da kadınların eğitimine özen gösterilir. 1923'ten sonraki beş yıllık süreçte ilkokul, lise, yüksek okul ve üniversitelerde kız öğrenci sayısı sürekli artar.[49] Ayrıca erkek bir hoca ile kadının bir arada bulunabilmesi de yine değişen toplumsal

[42] *Kadınlar Dünyası*, Sayı 46, 19 Mayıs 1329 [1 Haziran 1913].

[43] Bkz. Muhlise, "Kadınlar ve Musiki", *Kadınlar Dünyası*, Sayı 127, 18 Kânunisani 1329 [31 Ocak 1914], s. 11.
[44] "Şark Musiki Cemiyeti", *Kadınlar Dünyası*, 26 Mart 1921, sayı 12, s. 12.
[45] Doktor, ressam ve musikişinas Ziya Hüzni Bey'in kızı, Tanburi Cemil Bey'in öğrencisidir. *Kadınlar Dünyası*, 7 Mayıs 1921, sayı 14.
[46] *Süs*, Sayı 32, 19 Kânunisani 1340 [19 Ocak 1924].
[47] *Süs*, Sayı 35, 9 Şubat 1340 [9 Şubat 1924].
[48] *Süs*, Sayı 35, 9 Şubat 1340 [9 Şubat 1924].

[49] Bernard Caporal, *Kemalizm'de ve Kemalizm Sonrasında Türk Kadını*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara, 1982, 1, 7, 16 numaralı tablolar.

yapılanmayla ilgilidir. Tüm bu gelişmeler, Nuri Bey'in kadın öğrenci sayısındaki fazlalığı açıklar niteliktedir.

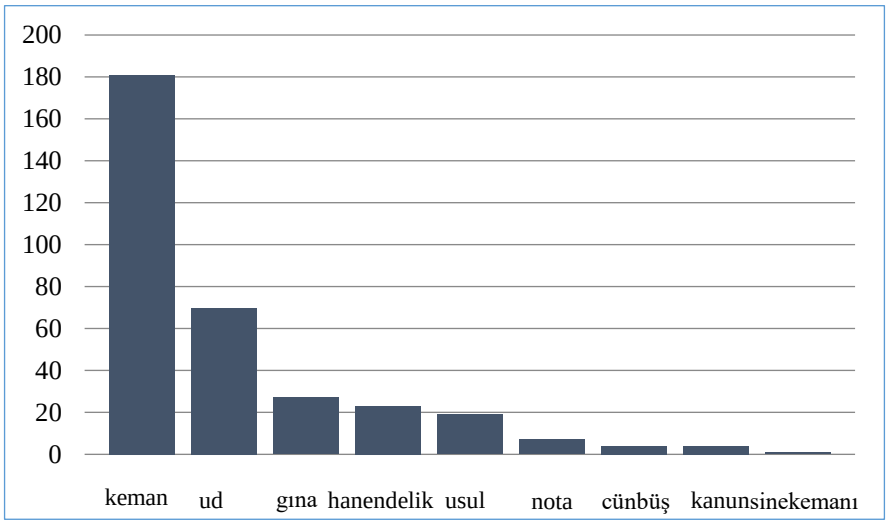
Liste incelendiğinde Nuri Bey'in sekiz farklı alanda ders verdiği görülür. Çalgı olarak keman, ud, cünbüş ve kanun dersleri vermiştir. Duyguer'in az bulunur bir kabiliyet olarak mızraplı ve yaylı pek çok farklı tipteki çalgıyı öğretecek kadar iyi derecede çaldığını söylemek yanlış olmaz. Muhtemelen bu çalgıları hanendelere ders verirken eşlik sazı olarak da kullanıyordu.

Nuri Bey'in en çok keman öğrencisi olmuştur. Keman öğrencileri, diğer çalgı öğrencilerinin toplamından daha fazladır. 181 öğrenciye keman dersi vermiştir. Nitekim kendisi de kemani, sinekemani olarak tanınmıştır. Ailede yer alan fotoğrafların çoğunda da Duyguer, keman öğrencileriyle görülmektedir. Kendisi sinekemanı çalmasına ve bu çalgıyla anılmasına rağmen, öğrencilerden yalnızca birine sinekemanı dersi vermiştir. Bu dersi alan kişi de herhangi biri değil, "bestenigâr" lakabıyla tanınan Hoca Ziya Bey'in oğludur. Diğer öğrencileri için ise sinekemanı yerine, o dönemde ve sonrasında da daha revaçta olan keman tercih edilmiştir.

Nuri Bey'in ud çaldığı da bilinmektedir. Kendisi de müziğe başladığı zamanlarda piyasada az sayıda ud çalan olduğu için Udi Yaver Bey'den mızraplar öğrendiğini ifade etmiştir. Ud öğrencilerinin sayısı 70'tir. Müziğe başladığı çalgı olan kanunda da 4 öğrencisi olmuştur. Listede ilginç nokta ise 4 öğrenciye de cünbüş dersi vermiş olması. Döneminde piyasa müziğinde revaçta olan bu çalgının Duyguer tarafından kullanılmış olması dikkat çekicidir. Bugün ailede üstte sayılan tüm çalgılardan en az birer adet bulunmaktadır. Aileden alınan bilgiye göre, Duyguer'in cünbüşü de vardır ve 70'li yıllarda eve giren hırsız bu cünbüşü çalmıştır.[50] Öğrenci listesinde verilen dersler arasında olmamasına rağmen Duyguer'in terekesinde tanbur, kemençe, balalayka, bendir, kastanyet de bulunmaktadır.

Çalgı dışında Duyguer, 19 kişiye usul, 7 kişiye de nota dersi vermiştir. Listede dikkat çeken bir diğer nokta, gına ile hanendeliği ayırmış olmasıdır. 27 kişiye gına dersi verirken hanendelik dersi verdiği kişi sayısı da 23'tür. Gına ile hanendeliği bilinçli bir tercihle mi yoksa tesadüfi olarak mı kullandığı, üzerine düşünülmesi gereken bir konudur. Münir Nureddin Selçuk, Ekrem Kongar için "gına"yı kullanırken yine onlar gibi okuyucu olan Mefharet Yıldırım için "hanende"yi kullanmıştır. Bkz. Grafik 2.

Grafik 2. Derslere Göre Öğrenci Dağılımı



[50] Yusuf Küçükaksoy, kişisel görüşme, Ağustos 2023.

Okullar

Duyguer, listeye ders verdiği dört farklı okulu da eklemiştir. Onun bir hoca olarak formal şekilde devam ettiği ilk okul Darülirfan Mektebi olmalıdır. Bu okul 4 Haziran 1898'de Kadıköyü'nde rıhtımdaki bir konakta açılmıştır. Okulun amacı mülki ve askeri idadi mekteplerine öğrenci yetiştirmektir (Güçtekin, 2013: 34). Listede belirttiğine göre Nuri Bey bu okulda ud, keman ve kanun dersleri vermiştir.

Arşivde, adı geçen okul müdüriyeti tarafından Nuri Bey'e gönderilen bir davet mektubu var. Üzerinde "Mektubât Hariciye Evrak Kalemi Hulefası müteharrirâtından izzetlu Nuri Beyefendi'ye" yazılı zarfta bulunan, Darülirfan Müdüriyeti antetli kağıttaki davet metni şöyle:

"Huzur-ı âli-i maarifperverîlerine

Maruz-ı âcizanemdir

Bi-mennihi'l-kerîm saye-i tevfikatvâye-i huzur-ı şehinşâhîde Darülirfan Mektebi'nin 318-319 sene-i dersiyyesi imtihan-ı umumisinde melfûf cetvelde muharrer derslere zatıâlileri Maarif Nezareti-i celîlesinin tensîb ve tasdikiyle mümeyyiz intihap ve tayin olduğunuz cihetle yevm-i mezkûrda saat iki raddelerinde mektebi teşrife lütuf ve inayet buyurmaları siyakında terkim-i tezkire-i âcizimle ibtidâ kılındı efendim.

21 Haziran 319 [4 Temmuz 1903]

Müdür-i mektep

Ahmed Alaaddin"

Ekte de buluşma günü olarak "16 Temmuz", ders içeriği olarak da "bilumum senelere jimnastik ve musiki" yazılmış.[51]

Darülirfan Mektebi'nin 1902 ve 1906 tarihli olmak üzere iki cetveli elimizdedir. Ders programında musiki ve jimnastik görülür. Musiki, haftada iki gün derslerden sonra, jimnastik ise haftada üç gün derslerden önce sabahleyin gösterilecektir (Güçtekin, 2013: 196). Kız kısmında musiki dersi olmasına rağmen, jimnastik dersi yerine piyano dersi vardır. 1902 tarihli cetvel, Nuri Bey'den önce ders veren kişileri de gösteriyor. O yıl musiki dersi veren kişi "Musika-i Hümayun'dan Rif'atlü İsmail Hakkı Bey"dir. Bahsi geçen kişi muallim sıfatıyla tanınan bestekâr İsmail Hakkı Bey olmalıdır. Cetvele göre aynı yıl jimnastik dersinin hocası ise Selim Sırrı Bey'dir (Güçtekin, 2013: 200).

1903'ten 1906'ya gelene kadar elimizde herhangi bir belge bulunmuyor. Bu süreçte dersleri Nuri Bey devam ettirmiş olmalı. 1906 yılında ise jimnastik derslerinde iki kişi görülür: Nuri Bey ve Ömer Bey. Cetvelde, Nuri Bey için "Hariciye Evrak Kalemi", Ömer Bey için ise "Topçu mülazımlarından" yazılmıştır (Güçtekin, 2013: 201). Musiki derslerinde ise Tophane-i Amire muhasebe kaleminden Sabri Bey'in adı görülmektedir. Bahsi geçen kişi Nuri Duyguer'in de hocası olan Tophaneli Sabri Bey'dir. Ayrıca Kemani-i şehîr Ağa'nın keman, Beyturi Mahmud Efendi'nin ud dersleri vereceği de belirtilmiştir. Yani 1906'da musiki derslerinde Nuri Bey'in adı görülmüyor. İki ihtimal var: Ya musikiyi bırakıp sadece jimnastik derslerine devam etti yahut dersleri informal şekilde sürdürdü. Arşivinde "Darülirfan Mektebi hatırası – 1 Temmuz 1321" yazılı bir fotoğraf vardır. Bu fotoğrafta Nuri Bey ve jimnastik dersi öğrencileri yer alır. Bu tarihin miladi karşılığı 14 Temmuz 1905'tir. Bu okul 1909'da Mekteb-i Terakki adını alarak kapanmıştır. Bkz. Fotoğraf 1.

[51] NDA_B0009.

Fotoğraf 1. Nuri Bey Darülirfan Mektebi öğrencileriyle birlikte



Listede yer alan diğer okul Haliliye-i Mahmudiye Mektebi'dir. 1880'de Kuşdili'nde kurulmuştur; yeri bugünkü Fenerbahçe stadyumunun karşısıdır. Bu okula bağlı olan kız şubesinin adı Celal Bey Kız Mektebi'dir. 1894-1898 arasında iptidai ve rüştiye olarak eğitim vermiş, 1898'de ise rüştiye kısmı kapatılmıştır. Kız ve erkek öğrenciye gündüzcü olarak dört yıl eğitim verilir (Güçtekin, 2013: 117). Duyguer, listesinde bu okulun öğrencilerine gına dersi verdiğini belirtmiştir. Nuri Bey de bu okulda okumuştur. Nitekim arşivinde kendisine ait 15 Şubat 1302 [27 Şubat 1887] tarihli iki tahsinname[52] vardır. Kendi okuduğu okulda daha sonra ders vermesi, yani kültürel sermayesini yine bu sermayeyi oluşturduğu yerlerden birinde kullanması önemlidir.

1919-1920 ders yılında İstanbul'da Fazıl Paşa'da kurulup kısa bir süre sonra da Kadıköy'de ikinci şubesi açılan Aşiyan Mektebi'nin öğrencilerine gına, ud ve keman dersi vermiştir. Duyguer'in ders verdiği öğrenciler Kadıköy şubesine mensup olmalı.[53] İşgal döneminde kurulan okulun ideallerinden biri "Terbiye ile milli harsımızı, talim ile medeniyeti telkine çalışmaktır." (Doğan, Çetin, 2017: 827). Müzik de milli kültür değerlerinden biri olduğu için müfredatta böyle bir ders de bulunması beklenebilir fakat ders programında müziğe dair bir ders görülmüyor, öğretici kadrosu içinde de Nuri Bey'in ismi yok. Dolayısıyla Nuri Bey bu okulda formal bir eğitim verdiyse, bu elimizdeki ders programının basımından sonraki bir tarihte olmuştur yahut bu dersler tamamen informal şekilde gerçekleşmiştir.

Şule-i İrfan Mektebi de Nuri Bey'in gına dersi verdiği bir okul olarak listede yer almaktadır.[54] Listede bulunmadığı halde Nuri Bey'in adının geçtiği kurumlardan biri de 1913'te

[52] Tahsinname, öğrencilere başarılarından dolayı verilen takdir belgesi.
[53] Adnan Giz mektebin yerini şöyle verir: "Altıyol'a yakın Bestekâr Dilhayat Sokağı'ndan Kırtasiyeci Sokağı'na çıkın; tahminime göre mektep, bu sokaktan girilen Osmancık ve Kazasker sokakları arasındaki adada ve bahçe içindeki ahşap bir konakta bulunuyordu." Adnan Giz, *Bir Zamanlar Kadıköy*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1990, s. 8.
[54] Bu okul hakkında hiçbir bilgi bulunamadı.

kurulan Darülfeyz-i Musiki Mektebi'dir.[55] Mektebin nizamnamesinde Nuri Bey, hem heyet-i talimiyede keman muallimi hem de heyet-i fenniyede aza olarak geçer. 28 Eylül 1913'te açılan okul, 23 Aralık 1913'te Kadıköy Apollon Tiyatrosu'nda bir konser verir. "Darülfeyz-i Musiki" adı, 1913'ten sonra karşımıza en erken 1922'de çıkar. Kadıköy'deki Darülfeyz-i Musiki Mektebi'nden gelen grupla, 1918'de Üsküdar'da kurulan Anadolu Musiki Cemiyeti'nin üyeleri birleşerek yeni bir cemiyet oluştururlar. Bu yeni cemiyetin ismi de "Üsküdar Darülfeyz-i Musiki Cemiyeti" olur. 1913'ten sonra, Birinci Dünya Savaşı ve İstanbul'un işgali gibi zor şartlar altında bu okulun çalışmalarını sürdüremediği düşünülebilir. Nitekim Nuri Bey'in bu okulu yaptığı listeye almamasının sebebi de bu olmalıdır.

Nuri Duyguer'in Darülelhan ile ilişkisi biraz muğlaktır. 1923'ten sonra İstanbul Konservatuvarı adını alan kurumda kemani olarak bulunmaya başlıyor. 1944'ten sonra ise önce İcra Heyeti, sonra da Tasnif ve Tespit Heyeti'nde görev yapmakta. Fakat bu kurumda ders verip vermediği tespit edilememiştir.

Listede, Nuri Bey'in de kurucuları arasında bulunduğu Şark Musiki Cemiyeti öğrencilerine ayrı bir madde ayrılmamıştır. Yalnızca birkaç kişinin yanına onları tanımlamak için "Şark Musiki Cemiyeti'nde", "Şark Musiki Cemiyeti yeni açıldığı sırada" gibi ifadeler yazılmıştır. Şark Musiki Cemiyeti'nin iki nizamnamesi elimizdedir. İkisinde de dersler hakkında ayrıntılı bilgiler bulunmasına rağmen hocaların isimleri verilmemiştir. Şark Musiki Cemiyeti kurucularından olan Nuri Bey de bu cemiyette dersler vermiş olmalıdır. Nitekim arşivde yer alan 8 Teşrinisani 1924 tarihli konser programına göre Nuri Bey'in öğrencilerine bir bölüm ayrılmıştır. Bu bölümün öğrencilere ayrılmasındaki maksat da kitapçıkta "Tedrisattaki ciddiyet ve takip edilen usulün muvaffakiyeti gösterilmek üzere muallimlerimizden Kemani Nuri Bey'in henüz birkaç aylık talebeleri tarafından bir defaya mahsus olarak muhtelif parçalar" ifadesiyle belirtilmiştir.[56] Nuri Bey'in öğrencilerinin cemiyete referans olabilecek seviyede bulunmaları da ayrıca onun hocalığı bakımından önem taşımaktadır.

Nuri Duyguer'in meşhur öğrencileri

Listede akraba çocukları, komşular, Kadıköy esnafından kimseler yanında müzik tarihimizde öne çıkmış birkaç isim de vardır. Nuri Duyguer'in en tanınmış öğrencisi kuşkusuz Münir Nureddin Selçuk'tur. Listeye onu "Münir Nureddin Bey, usul ve gına, hanende-i şehir oldu" şeklinde kaydetmiştir. Nuri Bey, Münir Nureddin'den on üç yaş büyüktür. İki müzisyen de Kadıköyü'nde ikamet etmektedir. 1945'te Selahaddin Güngör imzasıyla Yeni Sabah gazetesinde çıkan yazı dizisinde Münir Nureddin'in henüz yedi yaşındayken babası Nureddin Bey'in yönlendirmesiyle yetiştirmeleri için Rauf Yekta, Nuri ve Raif Beylere emanet edildiği anlatılır (Güngör, 1945: 2). Bir başka anlatı, Nuri Duyguer'in karısı Mecbule Hanım'ın yeğeni Ali Erasoğlu'ndan: Selçuk'un babası Nureddin Bey, o dönemde dersleriyle pek ilgilenmeyen ve futbola meraklı olan oğlu küçük Münir'i komşuları Nuri Duyguer'e getirir ve onun aracılığıyla müzikte ilerleyebileceğini söyler.[57]

Münir Nureddin'in 1913'te Darülfeyz-i Musiki Cemiyeti'ndeki ilk konserinde heyette Nuri Bey de vardır. Bu konsere ait meşhur fotoğrafta Münir Nureddin, hocası Nuri Duyguer'le aynı karede bulunmaktadır. İki müzisyenin daha az kişiyle görüldüğü birkaç fotoğraf daha vardır. Bu fotoğraflar, henüz onlu yaşlarının başında olan Münir Nureddin'in, yetişme çağında Nuri Bey'den çokça yararlandığını ortaya koyar. Arşivde Münir Nureddin imzalı bazı küçük

[55] Bu okulun dört sayfadan oluşan nizamnamesi Duyguer arşivindedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Hüseyin Kıyak, "Kadıköy'den Üsküdar'a Darülfeyz-i Musiki", *Müzik İstanbul* (haz. Hakan Dedeler), Esenler Belediyesi Prof. Dr. Sadettin Ökten Şehir Düşünce Merkezi Yayınları, 2022, s. 225-243.
[56] NDA_B190.
[57] Ali Erasoğlu, Kişisel görüşme, Mart 2021.

mektuplar ve notlar da vardır.[58] İlişkileri daha sonra da devam etmiştir. Münir Nureddin Selçuk'un besteleri basıldıkça, "Muhterem hocam Nuri Duyguer'e" ithaflarıyla Nuri Bey'e göndermiştir. Bu notalar da arşivde yer alan belgeler arasındadır. Bkz. Fotoğraf 2.

Fotoğraf 2. Münir Nureddin Selçuk'un hocasına gönderdiği bir eseri



İcra Heyeti ve İstanbul Radyosu'nun tanınmış okuyucularından Ekrem Kongar da Duyguer'in öğrencileri arasındadır. Onu da "Ekrem Bey, gına, usul, Kartallı, şimdi Konservatuvar İcra Heyeti'nde, radyoda da okur," şeklinde listeye almıştır. Ekrem Kongar, bir röportajında hocasıyla tanışmasını şöyle anlatır:

> "Orta mektebe devam ettiğim sıralarda Sinekemani Nuri Bey'le tanıştım. Kadıköy'de onun bir takımı vardı. Nuri Bey'den meşke başlamam da yine bu devre tesadüf eder. Nuri Bey'in takımına girdim. Hatta o takımla İstanbul Radyosu'nda konserler vermiştik. Bir defa da solo olarak okumuştum. Yani bu ilk okuyuşum tahminen yirmi sene kadar evveldir." (Kuyucaklı, 1954: 13)

Mefharet Yıldırım da Nuri Bey'den ders alan hanendeler arasındadır. Onu da "Mefharet Hanım, hanende, Ankara'ya gitti ve meşhur muganniye oldu [...] İcra Heyeti'nde ve radyoda [...]"[59] ifadeleriyle kaydetmiş.

Listede "Semahat Hanım, hanende, Üsküdarlı radyo artisti" şeklinde geçen kişi de hem okuyucu hem de bestekâr olan Semahat Ergökmen Özdenses olmalıdır.

Biyografilerinde belirtilmemesine rağmen Kemal Niyazi Seyhun da Nuri Duyguer'in ders verdiği kimselerdendir. Listede isminin yanına 1324 tarihini yazmış. Hicri olduğu düşünülen bu tarihin miladi karşılığı 1906-1907 yıllarıdır. Kemal Niyazi Bey'in müziğe başladığı ilk yıllarda nota öğrenmek için Nuri Bey'le çalıştığı düşünülebilir.

[58] NDA_B28, NDA_B29, NDA_B30.
[59] Kurt yeniği olup da okunamayan kısımlar "[…]" şeklinde belirtilmiştir.

Listede tanınmış iki isim daha vardır: Hafız Cemal ve Matmazel Teraza. İlkini "Hafız Cemal Efendi, hanendelik, zahire borsasında, meşhur mevlithan oldu" ifadeleriyle kaydetmiş. "Matmazel Teraza" ismiyle yazılan kişi ise Suzan Güven'dir.[60] Ona da ud ve usul dersleri verdiği ve radyoda meşhur okuyucu olduğunu yazmış.

Ayrıca müzik sebebiyle tanıdığı bazı kimselerin yakınlarına da dersler vermiş, bunları da listede belirtmiştir: "Berda Hanım, gına, Udi Bedriye [Hoşgör] Hanım'ın kerimesi"; "İhsan Hanım, keman, Lavtacı Tahsin Bey'in hafidesi"; "Refik Bey, sinekeman ve ud, Hoca Ziya Bey'in mahdumu"; "Ümid Bey, hanende, Münir Nureddin Bey'in yeğeni"; "Yusuf Bey, gına, Kemal Niyazi Bey'in biraderi." Listede "Dürriye Hanım, keman, Çalgıcı Murad Efendi'nin evlad-ı manevisi" ifadesi dikkat çekicidir. "Çalgıcı" sözcüğü "luthiye, çalgı yapımcısı, çalgı tamircisi" karşılığı olarak kullanılmış olmalı. Atölyesi, Nuri Bey'in evinin az ilerisinde bulunan Kadıköylü saz yapımcısı Murad Sünbül'den bahsedildiği düşünülmektedir.

Duyguer'in müzik dışında başka mesleklerde öne çıkan öğrencileri de olmuştur. Öğrenci listesinde "Yüksek mimar oldu" açıklaması eklenen Cahide Hanım'ın, mimar ve restoratör Cahide Tamer Aksel olduğu tespit edilmiştir.[61] Arşivde "talebeniz Cahide" imzasıyla Nuri Bey'e gönderilen mektubun da aynı kişiye ait olduğu düşünülmelidir.[62] Mektupta, hocasını ağabeyinin nikâhına davet etmiş, ayrıca bu toplantı için Nuri Bey'den kemanını da getirmesini "ayıp olmazsa" diyerek rica etmiştir.

Cumhuriyet'in ilk kadın cerrahlarından Naim İffet Onur da, Nuri Bey'in keman dersi verdiği kimselerdendir. Listede "Doktor İffet Hanım, keman, operatör-i şehîr oldu" şeklinde tanımlanmıştır.

Listede yine tanınmış kişilerden olduğunu tahmin ettiğimiz "İhsan Bey, keman, Yoğurtçu'da, Avrupa'ya gitti, Darülbedayi artisti oldu" diye belirtilen kişinin kim olduğu tespit edilemedi.

Tanınmış kimselerden bazılarının yakınlarına da ders vermiş, bu kişileri de tanınmış akrabalarının adıyla kaydetmiştir. Bir örnek: "Perihan Hanım, Suadiye'den, usul ve nota, İstanbul güzeli Mübeccel Hanım'ın yeğeni" Bahsi geçe kişi 1930'da Türkiye güzeli seçilen Mübeccel Namık Hanım'dır.

Bir sanat muhiti olarak Kadıköy

Kadıköy, İstanbul'un kültür ve sanat hayatıyla öne çıkan semtlerinden biri olmuştur. Tren yoluyla, iskeleleriyle deniz ve karayolları ulaşımının merkezinde yer alması, hem yazlık hem de kışlık ikametgâhların bulunması, sakinleri arasında Türk aileler yanında çok sayıda hem Osmanlı tebaası içindeki gayrimüslimlerin hem de Levantenlerin varlığı bu semti Avrupa kültürü etkilerine açık bir muhit haline getirmiştir. Erenköy Deneme Okulu (sonraki adıyla Erenköy Kız Lisesi), İtalyan Okulları (Scoula Femminile Elemantari İtaliana, Scoula Elemantari Maschile İtaliana), Haydarpaşa Alman Okulu, Saint Euphemie, Moda Notre Dame de Sion, Saint Joseph gibi okullar da Kadıköyü'nün eğitim seviyesinin yükselmesinde etkili olmuştur. Apollon Tiyatrosu (sonraki adıyla Hale), Süreyya Opera ve Sineması, Osmanlı'nın son zamanları ile Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren ilçedeki sanat hayatının önemli merkezleri arasında yer almıştır. Daha sonra kurulan Kadıköy Halkevi de müzik, resim, heykel gibi sanat dallarında faaliyet göstermiştir. 1900'lerin başından itibaren Darülfeyz-i Musiki Mektebi, Şark Musiki Cemiyeti, Kadıköy Halkevi Korosu ve Orkestrası bu semtteki müzik

[60] Anlatan: Ali Erasoğlu.
[61] Duyguer'in torunu Yusuf Küçükaskoy, Cahide Hanım ile annesi Müreccel Hanım'ın arkadaş olduğunu, bahsi geçen kişinin Cahide Tamer olduğunu teyit etmiştir. Cahide Tamer, Rumelihisarı ve Topkapı Sarayı'nın restorasyonunda çalışmış dönemin önemli mimarlarındandır.
[62] NDA_B519.

faaliyetlerinde öne çıkan, çevrede müzikle ilgili kişileri bünyelerinde toplayan kuruluşlardandır.

Kadıköy, farklı dallarda çok sayıda sanatçının yetiştiği bir merkezdir. Leyla Saz, Rahmi Bey, Ali Rifat Çağatay, Kemal Niyazi Seyhun, Refik Fersan, Münir Nureddin Selçuk, Selahaddin Pınar, Enise Can, Fulya Akaydın; Zati Arca, Osman Zeki Üngör, Ekrem Zeki Ün, Verda Ün, Ömer Refik Yaltkaya, Nurettin Şazi Kösemihal, Hulusi Öktem, Eşref Antikacı, Muhiddin Sadak Kadıköylü müzisyenlerdendir. Ressamlardan Mihri Müşfik, Feyhaman Duran, Şeref Akdik, Fikret Mualla, Emel Korutürk de bu semtin yetiştirdiği sanatçılardandır. Ziya Paşa, Şemseddin Sami, Ömer Seyfettin, Ahmed Haşim, Reşad Nuri, Ahmed Rasim, Haldun Taner, Melih Cevdet, Nâzım Hikmet gibi edebiyatın öne çıkan birçok ismi de hayatlarının önemli bir kısmını Kadıköyü'nde geçirmişlerdir. Bunların dışında Mimar Kemaleddin ve Emin Onat, Heykeltıraş Zühdü Müridoğlu, Karikatürist Cem, Cimcoz ve Sarıca aileleri de Kadıköylüdür. Süreyya İlmen'in de özellikle Cumhuriyet'ten sonraki çalışmaları Kadıköyü'nün gelişmesinde etkili olmuştur.

Nuri Duyguer de hem bu muhit içinde yetişmiş hem de aynı çevrede musiki öğretmeni olarak dikkat çekmiştir. Arşivde Avukat Ali Semih Bey'in, Nuri Bey'e yolladığı notlu kartviziti yer almaktadır.[63] Kartvizit üzerinde görülen "Musiki muallimi Nuri Bey'e" ithafı, onun semtindeki tanınma şeklini de göstermektedir.

Öğrenci listesi incelendiğinde dikkat çeken ilk noktalardan biri mekânsal ilişkidir. Öğrencilerin çoğu Duyguer gibi Kadıköyü'nde ikamet etmektedir. Mahalledeki bir hocaya öğrenci gönderilmesi eski bir alışkanlık olarak devam etmekle birlikte, ulaşım kolaylığı, çevresindeki şöhreti de bunda etkili olmalıdır. Nitekim arşivde yer alan belgeler, Duyguer'in tercih edilme sebeplerinden biri olarak semt yakınlığını da ortaya koyar.

Kendisi de dönemin önemli kemanilerinden biri olan ve Nuri Duyguer'in İcra Heyeti'nden mesai arkadaşı Sadi Işılay, kartvizitinin arkasına bir not yazarak baldızının kardeşini keman dersi alması için Duyguer'e göndermiştir. Not şöyle:

> "Muhterem Nuri Bey Ağabeyime, Hamil-i kart kardeşimin baldızıdır, kendisi kemana meraklıdır ve birkaç ders de almıştır. Benim vaktim olmadığından, aynı zamanda semtlerimizin aykırı oluşu yüzünden kendisine ders veremiyorum. Kendilerinin hem devlethaneye yakın oluşu, hem de sizin gibi muhterem üstadımızdan ders alışı benim için de mucib-i iftihardır. Lütfen diriğ buyurmayacağınızı ümit ederim."[64]

Metinde de belirtildiği gibi öğretici ile öğrenci adayının "semtlerin aykırılığı"na karşılık, başka bir hoca olarak aynı semtte bulunan Nuri Bey tercih edilmiştir. Ayrıca Nuri Bey'in kemaniliği ve hocalığı, kendisinden daha küçük olmasına rağmen kemaniliğiyle daha çok tanınan Sadi Işılay tarafından da takdir edilmektedir.

İkametgâh yakınlığının önemini gösteren bir başka belge ise listede adı bulunmayan İhsan ve Salih isimli öğrencilere ait bir mektuptur.[65] Kardeş oldukları anlaşılan bu iki genç, uzak bir semtte oturdukları için bir süredir derslere gelemediklerini belirterek ödevlerini tamamlamak üzere bahara kadar hocalarından izin isterler. Mesafe, önemli bir engel teşkil etmiş ve daha sonra da derslere devam edememiş olmalılar ki listede isimleri bulunmamakta. Bu da başka bir şeyin göstergesidir: Duyguer, kendisine derse gelen herkesin adını listeye almamış; ders verdiği öğrenciler arasından uzun soluklu olanları seçtiği düşünülmelidir.

Diğer hocalardan memnun olmayanlar da başarılı ve disiplinli bir hoca olarak gösterilen Nuri Bey'e gönderilirler. Listede "Melahat Hanım, keman, Darphane muhasibi Halid Bey

[63] NDA_B467.
[64] NDA_B455.
[65] NDA_B19.

kerimesi" olarak ifade edilen Melahat Hanım, Duyguer'e yönlendirilen öğrencilerden biridir. Arşivde yer alan bir belge, bu öğrencinin hangi yönlendirmelerden sonra Nuri Bey'e geldiğini gösterir. Aracı Rüştü Bey tarafından Hilal-i Ahmer antetli kâğıda yazılan 14 Teşrinisani 1926 tarihli mektup şöyle:

> "Muhterem beyim,
>
> Hamil-i tezkire Melahat Hanım ta'likattan meskûkât idaresi kefçe memuru Hâmid Bey'in kerimesidir. Kendisi keman dersi almakta ise de adamakıllı bir hocaya düşemediğinden dolayı tahsili pek noksan kalmış ve terakkisi hususunda vesait-i niyaz-ı âcizime müracaat edilmiş ve bendeniz de zatıâli-i biraderânelerini tevcih etmiş olduğumdan lütfen kabul buyurulmasını rica eder ve ücret-i talimiyeyi takdim edeceklerinin arzıyla mübarek ellerinizi öperim efendim."[66]

Nuri Bey'e arkasındaki bir notla kartvizitini takdim edenlerden biri de Mezat İdaresi Halı Şubesi Başmemuru Mahmud Nedim Bey'dir.[67] Karısı Nedime'nin Faize Hanım'dan ders almayı bıraktığını ve ümitlerini "çok büyük bir üstad" olan Nuri Bey'e "bağlamakla şerefler duyduklarını" söyler. Bu hanım da listede "Nedime Hanım, keman, Nedim Bey zevcesi" olarak kayıtlıdır.

Arşivde bulunan 20 Kânunievvel 1932 tarihli bir belgenin ders programı olduğu anlaşılmıştır. Herhangi bir kurum için mi yapıldığı tespit edilememekle birlikte cuma ve pazar günü verilecek derslerde kemanda Nuri Bey, kemençede Kemal [Niyazi] Bey, tanburda Faize Hanım, udda Hayriye ve Cennet Hanımlar, hanendelikte de Hamid ve Bogos Efendilerin ismi vardır. Bahsi geçen kişilerin tamamı Kadıköy muhitinden, Nuri Bey'in çevresindendir.[68]

Öğrencilere dair diğer belgeler

Duyguer'in terekesinde ders verdiği öğrencilere dair başka belgeler de var. Listede "Mukbil Bey, keman, muallim oldu" şeklinde geçen kişiye dair de terekede bir belge vardır. Bu belgenin başına "Doktor Hamdi Bey'in mahdumu Mukbil Bey'in keman dersine başladığı tarih 14 Teşrinievvel 1339 [14 Ekim 1923]" yazılmış ve kemanda boş teller üzerinde bir etüt gösterilmiştir.[69]

Arşivde yer alan belgelerden ve ailede anlatılanlardan öğrendiğimize göre listede adı bulunmadığı halde Duyguer'in öğrencisi olan başka kimseler de vardır.[70] Yukarıda adı geçen Mukbil'in ablası Kâmuran da bunlardan biridir. Arşivde Kamuran'ın yazdığı bir mektup bulunuyor.[71] "Hocacığıma" hitaplı ve "Kızınız Kâmuran" imzalı bu mektubun üzerine Duyguer tarafından "Kâmuran Hanım'ın Tekfur Dağı'ndan gönderdiği mektup" yazılmış. Mektuptan anlaşıldığına göre Nuri Bey öğrencisi Kâmuran Hanım'a bir mektupla birlikte kendi fotoğrafını göndermiş. Duyguer'in bu ailenin tümüyle ilişki içinde olduğunu anlıyoruz. Nuri Bey, öğrencilerinin ve ailelerinin özel hayatlarıyla da ilgili bir hocadır. Onun geniş çevresi yanında mütevazı yapısı da ortaya çıkar.

Saadet isimli öğrencinin 29 Teşrinisani 1926 tarihli samimi bir mektubu arşivde yer almasına rağmen listede bu öğrencinin ismi bulunmuyor. Fakat listede "Cemil Bey, nota dersi, Saadet Hanım'ın biraderi" olarak geçen kişiden mektupta da bahis vardır.[72] Muhtemelen Saadet Hanım'ın listeye alınması unutulmuş.

---

[66] NDA_B18.
[67] NDA_B437.
[68] NDA_B226.
[69] NDA_B339.
[70] 2024 yılının farklı zamanlarında Ali Erasoğlu ve Yusuf Küçükaksoy ile kişisel görüşme.
[71] NDA_B017.
[72] NDA_B20.

Yine listede adı unutulan isimlerden biri de Mualla Yakar olmalıdır. İstanbul Radyosu'nun önemli okuyucularından biri olan Mualla Yakar'ın Duyguer'in öğrencisi olup olmadığına dair bir belge yoktur elimizde. Fakat arşivde bulunan, 17 Ocak 1951 tarihli mektupta Mualla Hanım Nuri Bey'den bazı eserlerin notalarını istemiş.[73] Buradaki "hoca" hitabı saygıdan dolayı da kullanılmış olabilir. İki sanatkâr, 1940'lı yıllarda İcra Heyeti'nde birlikte çalışmışlardır.

Bir başka belge ise öğrencilerin günlere dağılımını göstermektedir:[74] Bkz. Tablo 1.

Tablo 1. Öğrencilerin Günlere Göre Dağılımı

Cumartesi	Feridan Hanım, Seniha Hanım, Seher Hanım, Nuri Bey, Mahmud Bey, Cevad Bey, Kabile Saadet Hanım, Kâmil Bey
Pazar	Saadet ve Vedaat Hanımlar, Muazzez Hanım, Nilüfer Hanım, Kemal Bey
Pazartesi	Şehnaz Hanım, Nebahat Hanım, Zinnur Hanım, Maide Hanım, Kudret Bey, Taha Bey, Makbule Hanım (ud), Handan Hanım (cünbüş), Maksud Hanım, Melek Hanım
Salı	Remziye Hanım, diş tabibi bey, Nebile Hanım
Çarşamba	Seniha Hanım, Saniha Hanım, Nuri Bey, Muallim Memnune Hanım, Muallim İhsan Hanım, Süleyman Efendi
Perşembe	Ümid Hanım, Zinnur Hanım, Turgut Bey, Muallim Saime Hanım
Cuma	Cevad Bey, Osman Bey

Üstteki tabloda olup da öğrenci listesinde bulunmayan isimler şunlardır: Seniha, Seher, Nuri, Saadet, Kâmil, Maksud, Seniha, Süleyman, Turgut, Saime. Bu isimlerin muhtemelen devamlılık göstermedikleri için listeye alınmamış olmalıdır.

Arşivde, Duyguer'in öğreticiliğine dair nazariyat notları da bulunmaktadır. Bunların bazıları kendisinin musiki öğreniminde kullandığı belgeler olmakla birlikte bazıları da öğretmenliği zamanında oluşturduğu, arşivine dahil ettiği malzemelerdir.

Nazariyata dair matbu kitaplar ve risaleler

Mehmed Zati, *Talim-i Kıraat-ı Musiki*, Mahmud Bey Matbaası, 1315.

Mehmed Zati, *Nazariyat-ı Musiki*, Mahmud Bey Matbaası, 1315.

Tanburi Cemil Bey, *Rehber-i Musiki*, Zaman Kütübhanesi, 1321.

Hamparsum Papazyan, *Sünbüle: Keman Heveskârânına Rehber*, Onnik Mokosan, 1326 (1910).

Mehmed Zati, *Tedrisat-ı Musiki*, Kısm-ı Evvel, Mahmud Bey Matbaası, 1336,

Mehmed Zati, *Tedrisat-ı Musiki*, Kısm-ı Sani, Mahmud Bey Matbaası, 1337.

Seyyid Abdülkadir, *Usul-i Talim-i Keman*, Matbaa-i Osmaniyye, 1339 (Yazarından Nuri Bey'e imzalı)

Mehmed Zati, *Talim-i Kıraat-ı Musiki*, Kısm-ı Evvel, Mahmud Bey Matbaası, 1341.

Ayrıca Duyguer tarafından yazılan ve nazariyat notlarından oluşan üç defter bulunmaktadır.[75] Bu defterler dışında müstakil notlar da vardır. Usulleri ve makamların donanımlarını gösteren cetveller derslerde kullanılmış olmalıdır. Ud ve kemanın tellerinde yer alan perde isimleri de birçok kez farklı kağıtlara yazılmıştır. Keman için pozisyonları gösteren bir cetvel de arşivde bulunmaktadır. Bir diyezden yedi diyeze ve bir bemolden altı bemole kadar dört ayrı telde yedi ayrı pozisyondaki etütler gösterilmiş, sayfa başına şu not eklenmiştir: "Kemanlar: yedi pozisyonda bütün şu makamların diyezleri inici ve çıkıcı olarak ilkin yavaş,

[73] NDA_B34.
[74] NDA_B347.
[75] Bu defterlerden ikisi ailede, diğeri de İSAM Cüneyt Kosal Arşivi'ndedir. Bu defterin Kosal Arşivi'ne nasıl intikal ettiği tespit edilememiştir.

müteakiben çabuk icra edilecektir. Yanaşık derecelerle mümarese [alıştırma] bitince ayrık derecelerin hepsi üzerinde çalışılacaktır."[76]

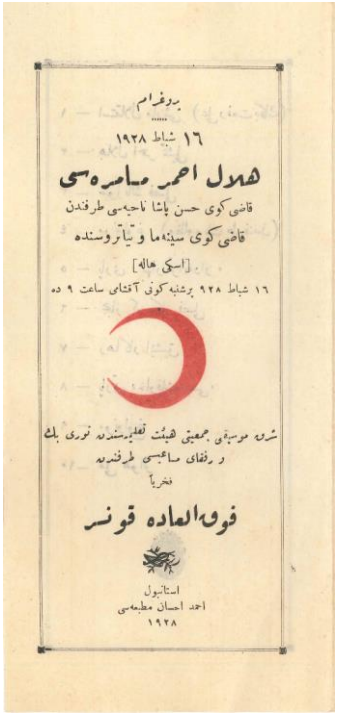
Nuri Bey, öğrencilerine öğrettiği eserleri de not etmiştir. Bunlardan biri "Yaşar Hanım'ın geçtiği eserler" başlığıyla çeşitli eser isimlerinin sıralandığı not kâğıdıdır.[77] Yazı Nuri Bey'e ait olmamakla beraber, başlık onundur. Öğrencilerine geçtiği repertuvarı kaydetmelerini telkin etmiş olabilir.

Öğrenci konserleri

Nuri Duyguer öğrencileriyle birlikte çeşitli konserler de vermiştir. Bunlardan tespit edilebilen ilki, müstakil bir konser olmayıp Şark Musiki Cemiyeti konserinde Nuri Duyguer ve öğrencilerine ayrılan yukarıda bahsi geçen bölümdür.[78] Arşivde yer alan konser programlarından, fotoğraflardan ve diğer belgelerden öğrendiğimize göre Nuri Bey, öğrencileriyle birlikte müstakil konserler de vermiştir.

Eldeki programlardan en eski olanı 16 Şubat 1928'de Hilal-i Ahmer yararına verilen konserdir. Kapakta şöyle yazmakta: "Hilal-i Ahmer Müsameresi, Kadıköy Hasanpaşa nahiyesi tarafından Kadıköy Sinema ve Tiyatrosu'nda (Eski Hale) 16 Şubat 928 Perşembe günü akşamı saat 9'da, Şark Musiki Cemiyeti heyet-i talimiyesinden Nuri Bey ve rüfeka-yı mesaisi tarafından fahriyen fevkalade konser"[79] Konsere katılanların isimleri belirtilmemiştir. Bkz. Fotoğraf 3.

Fotoğraf 3. Hilal-i Ahmer Müsameresi kitapçığı



30 Ağustos 1928'de ise Nuri Bey ve öğrencileri Hilal-i Ahmer Cemiyeti'nin düzenlediği bir sünnet töreninde çalıp söylemiştir. Nuri Bey de öğrencileriyle birlikte bu sünnet düğününe katılmıştır. Program kitapçığı elimizdedir. Kapaktaki ifade şöyle: "Bu sene yeniden bir suret-i mükemmelede tezyin ve ıslah olunan Kadıköy Mısırlıoğlu Bahçesi'nde 30 Ağustos 1928 Perşembe günü ve akşamı Kadıköy Hilal-i Ahmer Cemiyeti'nin büyük sünnet düğünü

[76] NDA_B257.
[77] NDA_B473.
[78] 8 Teşrinisani 1924 tarihli konser programı. NDA_B190.
[79] NDA_B105.

davetiyesi"[80] Nuri Bey ve öğrencilerine ayrılan dördüncü bölüm şöyle belirtilmiştir: "4- İncesaz: Fahriyen iştirak eden Muallim-i muhterem Nuri Beyefendi'nin idaresindeki müntahap bir zümre-i musikiyye tarafından"

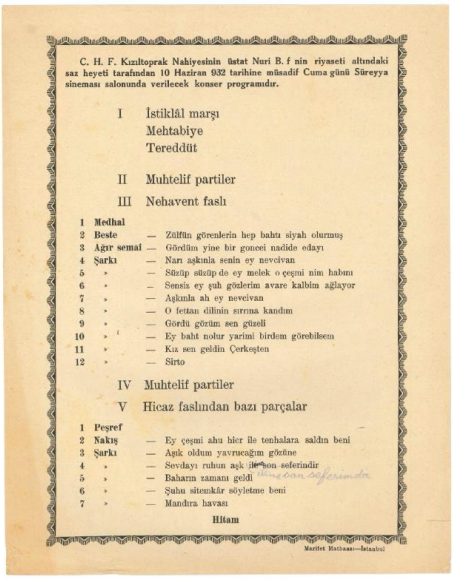
Cumhuriyet Halk Fırkası tarafından 19 Haziran 1931 Cuma günü, Süreyya Sineması'nda düzenlenen konserin programı değil, davetiyesi elimizdedir. Naci Ali imzalı davetiye şöyle:

> "Muhterem efendim, Kızıltoprak Halk Fırkası nahiyesi tarafından tesis edilen musiki heyeti 19 Haziran 1931 Cuma günü Kadıköyü'nde Süreyya Sineması'nda Muallim Nuri Beyefendi riyasetinde bir müsamere-, musikiyye vereceği cihetle yevm-i mezkûrda saat on beşte refika-i muhteremeleriyle teşrifleri ricasıyla teyidi ihtiramat olunur efendim. 14 Haziran 1931 – Ücretsizdir"[81]

Arşivde programı bulunan öteki konser 4 Aralık 1931 Cuma günü yine Süreyya Sineması'nda, yine Cumhuriyet Halk Fırkası Kızıltoprak nahiyesi tarafından düzenlenmiş. Kapaktaki ifade şöyle: "Cumhuriyet Halk Fırkası Kızıltoprak nahiyesinin tesis ve Muallim Nuri Bey'in riyasetinde müteşekkil heyet-i musikiyye tarafından 4 Birincikânun 1931 Cuma günü saat on beşte Süreyya Sineması Salonu'nda verilecek müsamere programı"[82]

Süreyya Sineması'nda verilen bir başka konserin tarihi 10 Haziran 1932'dir. Yine Cumhuriyet Halk Fırkası Kızıltoprak nahiyesi tarafından düzenlenmiştir. Kapaktaki ifade şöyle: "Cumhuriyet Halk Fırkası Kızıltoprak nahiyesinin üstat Nuri Beyefendi'nin riyaseti altındaki saz heyeti tarafından 10 Haziran 1932 tarihine müsadif cuma günü Süreyya Sineması Salonu'nda verilecek müsamere programıdır"[83] Bkz. Fotoğraf 4.

Fotoğraf 4. Nuri Bey yönetimindeki bir konserin programı



C. H. F. Kızıltoprak Nahiyesinin üstat Nuri B. f nin riyaseti altındaki saz heyeti tarafından 10 Haziran 932 tarihine müsadif Cuma günü Süreyya sineması salonunda verilecek konser programıdır.

I İstiklâl marşı
Mehtabiye
Tereddüt

II Muhtelif partiler

III Nehavent faslı

1 Medhal
2 Beste — Zülfün görenlerin hep bahtı siyah olurmuş
3 Ağır semai — Gördüm yine bir goncei nadide edayı
4 Şarkı — Nari aşkınla senin ey nevcivan
5 » — Süzüp süzüp de ey melek o çeşmi nim habını
6 » — Sensiz ey şuh gözlerim avare kalbim ağlayor
7 » — Aşkınla ah ey nevcivan
8 » — O fettan dilinin sırrına kandım
9 » — Gördü gözüm sen güzeli
10 » — Ey baht nolur yarimi birdem görebilsem
11 » — Ka sen geldin Çerkeşten
12 » — Sirto

IV Muhtelif partiler

V Hicaz faslından bazı parçalar

1 Peşref
2 Nakış — Ey çeşmi ahu hicr ile tenhalara saldın beni
3 Şarkı — Aşık oldum yavrucağım gözüne
4 » — Sevdayı ruhun aşk ile hon seferindir
5 » — Baharın zamanı geldi
6 » — Şuhu sitemkâr söyletme beni
7 » — Mandıra havası

Hitam

Maarif Matbaası—İstanbul

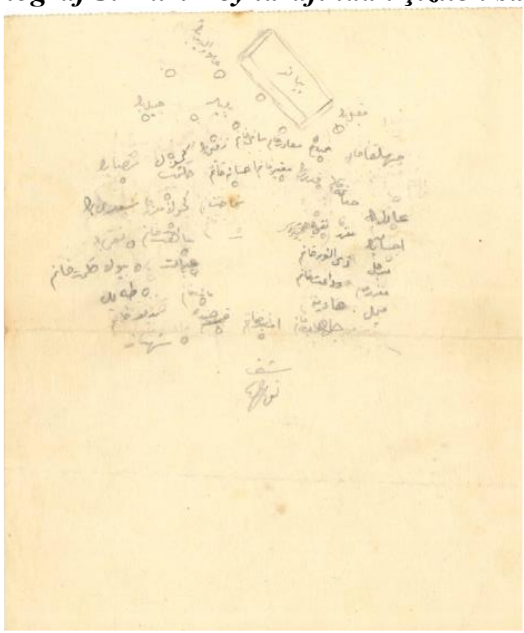
Bu konserlerin repertuvarları incelendiğinde, şu ortaklık görülür: Başta klasik fasıl düzeninde peşrev, beste, ağır semai, şarkılar, yürük semai ve saz semaisinden oluşan bir bölüm; ardından çağdaş bestekârların yeni tarzda besteledikleri eserlerden örnek; sonra köçekçe ve milli havalardan oluşan başka bir bölüm. Bu repertuvar, aslında dönemin müzikal anlayışıyla da örtüşür. Birinci bölüm, Darülelhan'ın (Cumhuriyet'ten sonraki adıyla İstanbul Konservatuvarı'nın), diğer toplulukların ve bazı müzisyenlerin çabalarıyla toplanan ve 19'uncu

[80] NDA_B203.
[81] NDA_B103.
[82] NDA_B101.
[83] NDA_B111.

yüzyıl sonundan itibaren peyderpey notaları yayımlanan klasik eserlerin korunmasına dair verilen çabaların bir yansıma alanıdır. Diğer bölümdeki yeni eserler ise Mehmed Baha Pars, Ali Rifat Çağatay, Kemal Niyazi Seyhun, Münir Nureddin gibi isimlerin 20'nci yüzyılın ilk çeyreğinde ve sonrasında besteledikleri eserlerden oluşturulmuştur. Adı geçen kişiler, dönemin öne çıkan şairlerinin uzun, hatta ilk bakışta bestelenmeye de pek müsait görünmeyen, önceki şarkı sözlerinin çok dışındaki şiirlerini seçmişler, makam ve usul kalıplarına girmeden geçkili ve değişmeli olarak bu şiirleri bestelemişlerdir.[84] Konserlerin son bölümleri ise milli havalar ve köçekçe tarzındaki eserlere ayrılmıştır. Bunu da kültür politikaları ve özellikle Cumhuriyet'le birlikte yoğunlaşan "ulus-devlet" anlayışıyla açıklamak mümkündür. Türkçülük akımı çerçevesinde Anadolu müziğinden Türkiye'nin "öz" müziğini yaratma arzusu ve fikri etkili olmalıdır. Ali Rifat Çağatay'ın *Davul Havası, Sıla Türküsü*; Refik Fersan'ın *Efenin Kızına, Ayşe Kız'ın Türküsü* gibi eserleri bestelemesi; Şark Musiki Cemiyeti'ne davet edilen Osman Pehlivan'ın okuduğu türkülerin notaya alınması da aynı rüzgârın etkilerindendir. Yani denilebilir ki Nuri Duyguer'in öğrencileriyle verdiği konserler, içinde bulunulan dönemin bir ürünü ve yansıma alanıdır.

Duyguer, müzisyenliği ve hocalığı yanında sahne yönetmeni olarak da dikkat çeker. Öğrencileriyle vereceği konserlerden önce sahne yerleşimine dair çizdiği krokilerden bazıları arşivde yer almaktadır. Dönem itibariyle Nuri Bey müziğin evden sahneye taşınmasının, yani Avrupalı bir sergileme şekli olan konsere dönüşmesinin de tanıklarından biridir. Sahne yerleşimini kendisi belirleyebilecek kadar da tecrübe ve görgü sahibidir. Bkz. Fotoğraf

Fotoğraf 5. Nuri Bey tarafından çizilen sahne planı



Bunlardan birinde kendini şef olarak belirtmiş, sahneye de şu isimleri yerleştirmiştir:[85] Mukbil Bey, Alaaddin Bey, Cemil Bey, Mehlika Hanım, Memduh Bey, Saadet Hanım, Saniye Hanım, Refik Bey, Küçük Hikmet Bey, Rıza Bey, Adil Bey, Saime Hanım, Kadri Bey, Muteber Hanım, İhsane Hanım, Semahat, Küçük Muazzez, Sadi Bey, Naki Bey, Nebahat Hanım, Adalet Hanım, Büyük Hikmet Hanım, Taha Bey, Maide Hanım, Bedia Hanım, Şehnaz Hanım, Ferhunda Hanım, Ümid Hanım, İhsan Bey, Mukadder Hanım, Naki Bey'in hemşiresi, Müreccel

[84] Mehmed Baha Pars'ın Tevfik Fikret'in şiirinden bestelediği "Haluk'un Sesi" ve Abdülhak Hâmid'den bestelediği "Mehtabiye"si, Kemal Niyazi Seyhun'un Yahya Kemal'in "Nazar" isimli şiirinden bestelediği "Leyla" olarak da bilinen fantezisi, Ali Rifat Çağatay'ın Süleyman Nazif'ten bestelediği "Daüssıla"sı, Münir Nureddin Selçuk'un Tevfik Fikret'ten "Bahar-ı Teranedar" isimli şiirine yaptığı beste örnek gösterilebilir. Daha sonra bu besteleme şeklini Vecdi Seyhun devam ettirmiş; Cenab Şahabeddin, Yahya Kemal, Faruk Nafiz Çamlıbel, Ahmed Haşim gibi şairlerin şiirlerini bestelemiştir.

[85] NDA_B229.

Hanım, Zinnur Hanım, Mukadder Hanım, Vedaat Hanım, Mübeccel, Hadiye Hanım, Cahide Hanım. Bu isimlerin tümü de Duyguer'in öğrenci listesinde bulunmaktadır. Nitekim bu krokinin ön yüzüne de "talebelerle konser listesi" yazmıştır.

Bir başka belgede ise önce kemanlar, udlar, piyano ve hanendeler olarak liste yapmış, arka sayfaya da sahnedeki yerleşimi yapmıştır. Kemanlar: Maide, Ferhunda, Şehnaz, Cahide, Aliye, Mübeccel, Müreccel, Bedia, Hadiye, Hikmet, Saadet, Vedaat, Mehlika, Nebile Hanımlar; Taha, Mukbil, Cemil, İhsan, Naki, Adil Beyler; udlar: Saadet Hanım, Memduh Bey (ve davul), Refik Bey; piyano: Selma ve Zehra Hanımlar; hanendeler: Zinnur, Muteber, İhsane, Adalet, Saime Hanımlar, Naki Bey'in hemşiresi ve Kudret Bey. Yine burada da adı geçen herkes Nuri Bey'in öğrenci listesinde kayıtlıdır. Kâğıdın ön yüzündeki krokide bu listeden farklı olarak İbrahim Bey eklenmiştir. Hanendelerin yanına oturduğu için onun da hanende olduğu düşünülebilir.

Şef olarak yine Nuri Bey'in görüldüğü "aile müsameresi" başlıklı kağıtta ise şu isimler vardır: Kemaniler: Nebile, Maide, Ferhunde, Meziyet, Cahide, Hadiye, Saadet, Münevver, diğer Münevver, Bedia, Vedaat, Hikmet, Vedia, Zinnur, Melahat, Nebahat, Muazzez, Leman, diğer Hikmet, diğer Leman, Şehnaz, Lamia, Mediha, Saime, Redife, Behiye, diğer Behiye, bizim Melahat, Mübeccel, Müreccel, Nusret Hanımlar; Süreyya, Taha, Alaeddin, Mukbil, Sadeddin, Adil, Rıza, Mazhar Beyler; udiler: Saadet, Mihrimah, Aliye, Mehlika, Mediha, Adalet Hanımlar, Refik, Memduh (davul) Beyler; piyano: İsmet Zehra, Mürüvvet, Hikmet Hanımlar; hanendeler: Muteber, Zinnur, Adalet, İhsane, Kâmuran, Sacide, Melek, Mecbule Hanımlar, Kudret ve Memduh Beyler.[86] Bu isimlerden, öğrenci listesinde olmayan tek kişi Mecbule Hanım'dır. O da Nuri Duyguer'in karısıdır. Fotoğraflarda da elinde daire ile müzik heyetine katıldığı görülür. Arşivde onun da bazı güfteleri yazdığı kağıtlar vardır. Mecbule Hanım'ın da ciddi anlamda müzikle ilgilendiğini torunları ve yeğenleri de doğrulamışlardır.[87]

Arşivde, üstte bahsi geçen konsere ait olduğu düşünülen bir davetiye yer almaktadır. Matbu bir şablon olarak hazırlanan ve tarih kısmı boş bırakılan bu davetiye "aile konseri"ne aittir. Davetiyenin arkasına Nuri Bey kurşun kalemle şu cümleleri yazmıştır:

> "Cemiyetimizin konser heyeti her ay aile konseri vermek için hazırlanamıyor. Evvelce konserlerimiz beste ve semaileriyle iki fasıl olarak tertip edilir idi şimdi ise maatteessüf iki üç ayda bile muntazam bir fasıl okuyup çalmakta acz gösteriyoruz. Bu hal aleyhtarların ekmeğine yağ sürmekle beraber mevcut azamızın günden güne eksilmesini süratle intaç etmektedir."[88]

Bu metin de Duyguer'in öğrencileriyle konserler verdiği 30'lu yıllara ait olmalıdır. Duyguer, değişen zevkler, kadim eserlere azalan ilgiden şikâyetçidir. "Aleyhtarlar" olarak bahsi geçenler ise o dönemde, yani 30'lu yıllarda artan "alaturka" karşıtları olmalıdır.

"Hilal-i Ahmer menfaatine tertip edilecek konser heyeti" başlıklı listede şu isimler vardır: Kemanlar: Nebile, Saadet, Vedaat, Maide, Mübeccel, Melahat, Hadiye, Zinnur (ve hanende), Müreccel (ve hanende), Leman, Küçük Muazzez, Cahide, Ferhunde, Hikmet, diğer Hikmet, Münevver, diğer Münevver, Vedia, Mediha, Şehnaz Hanımlar; Taha, Mukbil, Adil, Alaaddin; udlar: Saadet Selim, Aliye Hanımlar, Memduh (ve davul), Refik Beyler; piyano: İsmet Zehra Hanım; hanendeler: Kâmuran, Muteber, Melek, İhsane Hanımlar, Kudret Bey.[89]

"Pir aşkına"

Duyguer, zamanının büyük bir kısmını hocalığa ayırmasına rağmen öğrencilerinden ücret alıyor muydu? Elimizde bununla ilgili bir malzeme yok. Arşivde yer alan ve Duyguer'e

[86] NDA_B305.
[87] Kişisel görüşme, Ali Erasoğlu ve Yusuf Küçükaksoy, Ağustos 2023.
[88] NDA_B370.
[89] NDA_B346.

takdim edilen bir öğrenci için yazılan mektup şöyle bitiyor: "(…) ücret-i talimiyeyi takdim edeceklerinin arzıyla mübarek ellerinizi öperim efendim."[90] Kartviziti yazan kişinin bu teklifi uygulamaya geçirildi mi bilmiyoruz. Duyguer, muhtemelen Hariciye'den aldığı maaşıyla geçimini sağlayabilecek durumdaydı. Röportajları, kendine yüklediği misyon ve arşivini incelerken şekillenen yapısı göz önünde bulundurulacak olursa, herhangi bir ücret almadan ders verdiği tahmin edilebilir. Nitekim, ileri yaşlarında verdiği bir röportajında eskilerin "pir aşkına" çalıştıklarını, şimdikilerin ise "sadece kulakla para kazanmak" derdinde olduklarını söylüyor.[91] Öğrencileriyle verdiği, yukarıda bahsi geçen konserlerde de Nuri Bey ve ekibinin "fahriyen" yani maddi bir karşılık beklemeden katılacakları özellikle belirtilmiştir.

Nuri Duyguer, İstanbul'un Kadıköy semtinde yetişmiş ve daha sonra sermayesini yine bu semtte harcamıştır. Birçok kişi çevresindeki meraklıları "Muallim Nuri Bey"e yönlendirmiştir. Yetiştirdiği öğrencilerden bazıları müzikte profesyonel olarak ilerlemiş, döneminin önemli müzisyenlerinden olmuşlardır. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş döneminde değişim ve dönüşümün tanık ve öznelerinden biri olan Nuri Duyguer'in arşivi diğer çalışmalar için de önemli bir kaynaktır. Bu tür kişisel arşivler üzerinden yapılacak çalışmalarla, onun gibi görünmeyen aktörlerin kurum tarihlerinde, diğer müzisyenler üzerinde ve dolayısıyla da müzik tarihinde tarihî roller oynadığı da ortaya çıkacaktır.

KAYNAKÇA

Doğan, Ayhan ve Çetin, Sadık (2017). İstanbul'da Bir Hususi Mektep Girişimi: Aşiyan Mektepleri, *Gaziantep University Journal of Social Sciences, 3*(16), 827-838.

Giz, Adnan (1990). *Bir Zamanlar Kadıköy*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Güçtekin, Nuri (2013). *İstanbul'daki Müslim Özel Mektepleri (1873-1922)*, İstanbul Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul.

Güngör, Selahaddin (1945). Ses sanatkârımız Münir Nureddin, *Yeni Sabah*, 1 Ağustos, 2.

Kıyak, Hüseyin (2022). Kadıköy'den Üsküdar'a Darülfeyz-i Musiki, *Müzik İstanbul* (haz. Hakan Dedeler), Esenler Belediyesi Prof. Dr. Sadettin Ökten Şehir Düşünce Merkezi Yayınları, 225-243.

Kuyucaklı, Orhan (1954). "Ekrem Kongar", *Radyonun Sesi, 65*, 22 Mayıs 1954, 12-14.

Küçükaksoy, Mustafa (1963). Sinekemani Nuri Duyguer'i kaybettik, *Musiki Mecmuası*, (179-180-181), Ocak-Şubat-Mart 1963, 16-18, 25.

Ülgen, Hasan Bedrettin (1941). Vakit'in anketi: Konservatuvar İcra Heyeti'nden Nuri Duyguer'in Fikirleri, *Vakit*, 8 Aralık 1941, 9.

EK – Nuri Duyguer'in öğrenci listesi

Ders Verdiğim Zevat

A

1-Adalet Hanım, Beykoz'dan, keman

2-Alaaddin Bey, muallim oldu, keman

[90] NDA_B18.
[91] Tacettin Uygun, "Şark Musiki Cemiyeti'nin kurucusu sinekemani Nuri Duyguer", Türkiye Ekspress, 18 Ekim 1959, s. 3.

3-Arif Bey, orta mektep kâtibi ve muallim, keman

4-Adil Bey, keman

5-Adalet Hanım, ud ve keman, refikamın akrabasından[92]

6-Aliye Hanım, ud ve keman

7-Aliye Hanım, ud, eski komşumuz

8-Aliye Hanım, ud, Fatma Hanım'ın kerimesi

9-Ali Ferruh Bey, keman, banka memuru

10-Arifiye Hanım, ud, muallim, Emirgan'dan

11-Aliye Hanım, ud, Sabite Hanım'ın hemşiresi

12-Arif Bey, hanende, Adil Bey'in biraderi

13-Ali Avni Bey, Harbiye Nezareti hulefasından

14-Azize Hanım, keman, Beykozlu, Yemen'e gitti, İmam Yahya'nın gelini olmak üzere

15-Afife Hanım, gına dersi

16-Aşiyan Mektebi talebeleri gına ve ud ve keman

17-Asım Bey, ud, polis memurlarından

18-Aysel Hanım, keman, şekerci bakkal sokak

19-Aliye Hanım, keman, Aşiyan Mektebi'nde

20-Azize Hanım, gına, Aşiyan Mektebi'nde

21-Ali Bey, zabit, Urfalı

22-Ayhan Hanım, keman, cerrahgil

23-Alaattin Efendi, gına, bahriyeli

24-Ayhan Özgün Bey,[93] Kireçburnu'ndan

B

1-Bedia Hanım, keman (klarinet)

2-Bedia Alaattin Hanım, keman, Baytar Alaattin Bey'in refikası

3-Bedia Hasan Hanım, Beykozlu Hasan Baba kerimesi, ud

4-Bihteriyn Hanım, keman

5-Belkıs Azmi Hanım, Azmi Bey'in haremi, ud ve keman

6-Bedia Hanım, Dişçi Münib Bey'in hemşiresi, keman

7-Behice Hanım, keman, Mısırlıoğlu'nda

8-Behice Hanım, keman, Beylerbeyi'nden

9-Bedriye Hanım, kanun, hoca, Firdevs Hanım'ın akrabasından

[92] Yusuf Küçükaksoy, Adalet Hanım'ın oğlu Önder Dönmez ile hâlâ iletişim içindedir.
[93] Plak doldurmuş ve dönemin gazinolarında okumuş bir müzisyen.

10-Basriye Hanım, keman, Şeyhülislam Ömer Hulusi Efendi kerimesi[94]

11-Bedriye Hanım, keman, Asım Bey'in komşusu

12-Behiye Hanım, hanende, Bakkal Akif Bey'in akrabasından

13-Berda Hanım, gına, Udi Bedriye Hanım'ın[95] kerimesi

14-Bedia Ayla Hanım, hanende, Kızıltoprak'tan

15-Bedia Hanım, keman ve ud ve gına, Doktor Süreyya Paşa'nın zevcesi

16-Birsen Hanım, kemençe, Naki Bey'in kerimesi

17-Birsen Hanım, keman ve gına, Nuri Bey'in hemşiresi

18-Bahri Efendi, gına

C

1-Cahide Hanım, keman, yüksek mimar oldu[96]

2-Cazibe Hanım, gına, hemşiremin komşusu

3-Cavide Hanım, keman, Beykoz'dan

4-Küçük Cavid Bey, keman

5-Cevad Bey, keman, kırtasiye mağazası sahibi

6-Cevad Bey, keman ve gına, şimendiferde

7-Cemil Bey, nota dersi, Saadet Hanım'ın biraderi

8-Celile Hanım, keman, (927) Şark Musiki Cemiyeti'nde

9-Hafız Cemal Efendi[97], hanendelik, zahire borsasında, meşhur mevlithan oldu

10-Cezmi Bey, ud

D

1-Dürdane Hanım, ud, Mehmed Ali Paşa hafidesi

2-Didar Hanım, keman, berberbaşı kerimesi[98]

3-Dürdane Hanım, süt hemşiremin kerimesi

4-Darülirfan Mektebi talebeleri, ud, keman, kanun

5-Dürriye Hanım, keman, Çalgıcı Murad Efendi'nin[99] evlad-ı manevisi

6- Dilek Hanım, usul dersi

E

1-Enver Efendi, keman ve solfej […][100], Mekteb-i Sanayi'den, Ankara'ya gitti

2-Erfak Efendi, kanuni, usul

---

[94] Ömer Hulusi Efendi (1957-1920?): Öğretmenlik, şerriye yargıçlığı ve Osmanlı Devleti'nin son yıllarında şeyhülislamlık ve Evkaf Nazırlığı görevlerinde bulunmuş bir devlet adamıdır.
[95] Bedriye Hoşgör.
[96] Cahide Tamer Aksel (1915-2005): Türk mimar ve restoratör.
[97] Çeşitli camilerde müezzinlik de yapan "Hafız Cemal Efendi" olarak şöhret bulan okuyucu.
[98] Didar Hanım hakkında Erguvan Erasoğlu şu bilgileri veriyor: Kadıköy civarında, Nuri Bey'in evine yakın oturan Didar Hanım, anneannesi Şahizer Hanım'ın dostuymuş. Babası aynı zamanda Topkapı'daki Kutsal Emanetlerin bekçiliğini yapmış.
[99] Ud yapımcısı Murad Sünbül'den bahsediliyor olmalı.
[100] Bu kelimenin olduğu kısmı kurt yemiş.

3-Ekrem Bey,[101] gına, usul, Kartallı, şimdi Konservatuvar İcra Heyeti'nde, radyoda da okur.

4-Emin Hikmet Bey, keman, mülazım, Şark Musiki Cemiyeti küşadı sırasında

5-Efzeleddin Bey, gına, Azmi Bey'in mahdumu

6-Eyüb Efendi, keman, Eyüp Fişek Fabrikası'ndan

7-Ender Bey, keman, Galatasaray Mektebi'nde, Şişli'de

8-Erdal Bey, keman, 952

9-Ertem Bey, Frerler Mektebi'nde, gına

10-Ersan Bey, cünbüş ve gına

11-Ercan Bey, keman ve gına

12-Ercan Hanım, piyanist, Mısırlıoğlu'nda

F

1-Feriha Hanım, keman, Kâmil Bey'le evlendi

2-Faika Hanım, piyanist, Kalamış'ta

3-Fatma Hanım, Cevizlik'te, Melahat Hanım'ın validesi

4-Ferhunde Hanım, keman, Yoğurtçu'da

5-Fatma Hanım, hanende

6-Fethi Bey, ud ve gına, spor rüfekamızdan

7-Fahriye Hanım, keman, Elkâtipzade, Tuzla'da

8-Ferruh Bey, ud ve keman, Paris'ten Afgan'a gitti

9-Fethiye Hanım, keman, Bakkal Reha Efendi kerimesi

10-Feridan Hanım, ud, Haydarpaşa'dan

11-Fatma Hanım, ud, Fuad Süreyya Paşa refikası[102]

12-Faruk Bey, keman, Mektep müdiresi Halide Hanım'ın evladı (bilahare)

13-Feridun Bey, Darülfünun tıp talebesinden, cemiyette

14-Feride Hanım, keman, Selamiçeşme'den

15-Fahri Bey, tanbur, Edremit Ziraat Bankası

16-Fahir Bey, keman, Misk Sokak, Nusret Bey mahdumu[103]

17-Faruk Bey, keman, 1951

H

1-[…] Hanım, keman, komşumuz

2-[…] Hanım, keman, Beykozlu

3-Hüsniye Hanım, ud

[101] Ekrem Kongar.
[102] Doktor Fuad Süreyya Paşa olma ihtimali vardır.
[103] Bu kelimenin ilk iki harfi dışındaki kısmı kâğıdın kurttan yok olan kısmındadır.

4-[…] Bey, keman, Ankara'ya gitti

5-Küçük […] Hanım, keman, Erenköylü

6-Hasibe Hanım, keman, Kuşdilli

7-[…] Bey, gına, mektep muallimi, müdür oldu

8-[…] Hanım, Erenköylü

9-Hikmet Hanım, ud, Tahir Beyin hemşiresi

10-Hacer Hanım, keman, Erenköylü

11-Hayri Efendi, keman, Sütçü Mustafa Efendi akrabasından

12-Hafız Hüseyin Sıdkı Efendi, ud

13-Hürmet Hanım, keman

14-Hayriye Hanım, ud, üvey hemşiremin kerimesi

15-[…] Hanım, ud, Kuşdili'nde

16-[…] Bey, keman, Feneryolu hareket memuru

17-[…] Hanım, keman, piyano, davul, Erenköylü, Müneccimbaşızade

18-[…] Bey, keman, Şark Musiki Cemiyeti, yeni açıldığı sırada

19-Hikmet Hanım, hanende ve ud, Adil Ekrem Bey zevcesi

20-[…] Hanım, cünbüş, Haydarpaşalı

21-[…] Hanım, keman, İzmir'de muallim, 341

22-[…] Bey, ud, komşumuz, […] akrabasından

23-[…], ud, 927

24-[…], keman, Darülfünun talebesi

25-[…] Hanım, hanende, Musiki Cemiyeti'nde

26-[…] Hanım, hanende, Musiki Cemiyeti'nde

27-[…] Bey, keman, süvari zabiti

28-Haliliye Mahmudiye Mektebi talebeleri, gına dersi

29-Hale Hanım, piyano, Selamiçeşme'den

30-Küçük Hatice Hanım, gına, Dişçi Münib Beyin evlad-ı manevisi

31-Hilmi Bey, Karslı, talebe

32-Hatice Hanım, usul ve nota, 1959

İ

1-İffet Hanım, udi, Beykoz'dan

2-Doktor İffet Hanım[104], keman, operatör-i şehîr oldu

3-İhsan Efendi, ud, Huriye Hanım'ın mahdumu

4-İhsan Hanım, keman, Lavtacı Tahsin Bey'in hafidesi

[104] Cumhuriyet'in ilk kadın cerrahlarından İffet Onur olmalı.

5-İhsan Kemal Hanım, keman, Mukbil Bey'in teyzesi

6-İhsane Hanım, keman ve hanende, Cahide Hanım'ın hemşiresi

7-İsmet Hanım, ud, Mukbil Bey'in validesi

8-İhsan Bey, keman, Yoğurtçu'da, Avrupa'ya gitti, Darülbedayi artisti oldu

9-İhsan Bey, keman, İzmirli

10-Küçük İnci Hanım, […][105] Hanım'ın kerimesi, Sadrazam Kâmil Paşa ahfadından

11-İhsan Ahmed Bey, ud, göz tabibi oldu

12-İffet Hanım, keman, Haydarpaşa'dan, 1939

13-İzzet Bey, keman, Suadiye'den, banka memuru

14-İhsan Dinçerkman, Üsküdar'dan, mektep talebesi

K

1-Kadriye Hanım, ud, Fındıklı'dan

2-Diğer Kadriye Hanım, ud, Acıbadem

3-Kudret Bey, gına dersi, Üsküdarlı, Ankara'ya gitti

4-Diğer Kudret Bey, ud, Üsküdarlı, konservatuvar talebesi

[5]1-Kâmuran Hanım,[106] güzel sesli komşumuz[107]

[6]2-Kemal Niyazi Bey, kemençeci-i şehir oldu (1324 [1906/7])[108]

[7]3-Kemal Bey, polis komiseri, sivil memurlardan

L

1-Leman Hanım, Kasımpaşa'dan

2-Küçük Leman Hanım, keman, Kuşdili'nden

3-Leman Hanım, Necati Hanım, keman, Ihlamur'dan

4-Diğer Leman Hanım, keman, Mısırlıoğlu'ndan

5-Lamia Hanım, keman, Müeyyet Hanım'ın hemşiresi

6-Latife Hanım, keman, Bakkal Rıza Efendi kerimesi

7-Leman Hanım, keman, Üsküdarlı

8-Leman Hanım, ud ve gına, Aşiyan Mektebi'nde

M

1-Münir Nureddin Bey, usul ve gına, hanende-i şehir oldu

2-Muazzez Hanım, kâtib-i adl Fuat Bey'in kerimesi

3-Muazzez Muzaffer Hanım, Moda'da

4-Melahat Hanım, keman, sadr-ı esbak Kâmil Paşa hafidi ile evlendi

[105] Bu kelime okunamamıştır.
[106] Yusuf Küçükaksoy, bahsi geçen Kâmuran Hanım'ın yine listede olan İsmet Hanım'ın kızı ve Mukbil Bey'in ablası olduğunu belirtmiştir.
[107] K harfindeki 5, 6 ve 7 numaralı isimler, Duyguer'in "küçük kâğıt" diye ifade ettiği başka bir kâğıda 1 numaradan başlayarak yazılmış.
[108] Kemal Niyazi Seyhun

5-Melahat Hanım, keman, Mehasin Bey'in hemşirezadesi

6-Melahat Hüseyin Hanım, keman, hemşiremin hafidesi[109]

7-Münir Ahmed Bey, keman, doktor

8-Mediha Hanım, udi

9-Mürüvvet Hanım, piyanist, komşumuz[110]

10-Mihrünnisa Hanım, keman ve hanende

11-Müzehher Hanım, keman, Rifat Paşa hafidi

12-Küçük Melahat Hanım, keman, Cevizlik'te Fatma Hanım kerimesi

13-Mahmud Bey, keman, Ankara icra reisi oldu

14-Küçük Muazzez Hanım, ud, Kâmil Bey'in kerimesi

15-Münevver Hanım, ud, hoca, Hasan Efendi akrabasından

16-Mübeccel, keman ve gına, kerimelerim

17-Müreccel, keman ve gına, kerimelerim

18-Mübeccel Hanım, keman, Cevizlik'te

19-Melahat Hanım, hanende, Meziyet Hanım'ın hemşiresi

20-Mihrimah Hanım, udi

21-Melek Hanım, ud, Huriser Hanım'ın kerimesi

22-Mehlika Hanım, keman ve ud ve usul, musiki muallimesi

23-Muvaffak Bey, keman, Almanya'da tahsil etti, doçent oldu

24-Münevver Hanım, telefon şirketinde

25-Müzeyyen Hanım, hanende ve keman, Kurbağalıdere'de

26-Mukbil Bey, keman, muallim oldu

27-Mebruke Hanım, keman, Beylerbeyli, Amerika'da

28-Küçük Mukadder Hakkı Hanım, keman, Göztepeli

29-Huri Melek Hanım, piyanist

30-Melek Hanım, keman, hemşire hafidesi[111]

31-Muteber Hanım, hanende ve keman

32-Diğer Münevver Hanım, keman, Abidin Bey Hamamı [Söğütlüçeşme Hamamı] ittisalinde

33-Memduh Bey, Nebile Hanım'ın zevci[112]

34-Maide Hanım, keman, mektep muallimi

35-Mebrure Hanım, keman, Maçka'da

[109] Melahat Erasoğlu. Daha sonra Nuri Bey'in hanımı Mecbule Hanım'ın kardeşi Fahreddin'le evlenmiştir.
[110] İhlas Sokak'ın Yoğurtçu Parkı'na bakan köşesindeki evde oturan Mürüvvet Hanım'ın piyanosu daha sonra Nuri Bey'in torunu Eren Küçükaksoy'a geçmiştir.
[111] Nuri Bey'in ablası Şahver Hanım'ın torunudur. Erken yaşta veremden vefat etmiştir.
[112] Kadıköy'den komşuları.

36-Muzaffer Hanım, keman, Münevver Hanım'ın hemşiresi

37-Mazhar Bey, keman, Hadiye Hanım'ın zevci

38-Melahat Hanım, Redife Hanım'ın arkadaşı

39-Müzeyyen Hanım, kanun ve keman ve gına, eski komşumuz İsmet Bey'in kerimesi, vefat etmiş

40-Hafız Mustafa Efendi, ud, vefat etti

41-Muhsine Hanım, keman, İbrahim Ağa Zaviyesi'nden

42-Müeyyed Hanım, Aşiyan Mektebi'nden[113]

43[a]-Melahat Hanım, keman, Darphane muhasibi Halid Bey kerimesi

43[b]-Mediha Hanım, keman, Haydarpaşa'dan Muteber Hanım'ın komşusu

44-Mihri Bey, Şark Musiki Cemiyeti yeni açıldığı zamanlardan

45-Mehmed Bey, ud, şimendifer [...]

46-Memnune Hanım, keman, muallim

47-Mukadder Osman Hanım, Memduh Bey'in [...]

48-Makbule Hanım, ud

49-Mahmud Bey, keman, fakülte talebesi

50-Maksure Hanım, keman, Haydarpaşa'dan

51-Melek Hanım, keman, Maksure Hanım'ın hemşiresi

52-Melahat Hanım, ud, Amir Bey'in hemşiresi

53-Küçük Münevver Hanım, keman, Kuyubaşı'nda

54-Melahat Hanım, cünbüş, Kurbağalıdere

55-Melek Cevat Hanım, hanende

56-Melahat Hanım, keman, Darülmuallimat talebesinden 926

57-Mehmed Paşa gelini hanım, keman, Üsküdar [?]

58-Meliha Hanım, ud, 341

59-Mediha Hanım, halazade [...] Cemal Bey'in kerimesi komşumuz

60-Mihrünnaz Hanım, keman, Rumeli [...]

61-Muammer Bey, tanburi, polis memuru

62-Meliha Hanım, keman, alafranga [...]

63-Malike Hanım, keman, koltukçu [...]

64-Melek Hanım, keman, yorgancı [...]

65-Mefharet Hanım, hanende, Ankara'ya gitti ve meşhur muganniye oldu [...] İcra Heyeti'nde ve radyoda [...][114]

66-Mustafa Bey, keman, [...]

[113] 1920'li yıllarda Kadıköy'de açılan okullardan biri.
[114] Mefharet Yıldırım.

67-Muzaffer Bey, ud ve usul [...]

68-Melahat Hanım, alafranga [...]

69-Melahat Hanım, usul ve nota, konservatuvara gitti

70-Müslüm Bey, keman, Darülfünun talebesi

71-Muhsin Bey, usul ve nota, Tanburi Atıf Bey'in hemşirezadesi

72-Mesadet Hanım, keman, elyevm Levent'tedirler[115]

73-Mevhibe Hanım, gına

74-Mustafa Bey, usul, gına ve nota, 1951

75-Mezire Hanım, keman, avukat, 1953

76-Melahat Hanım, gına, ders

77-Metin Bey, keman, Toptaşı'ndan

N

1-Nezihe Cevad Hanım, keman, Kerime Hanım'ın hemşiresi

2-Nebile Hanım, keman, Kızıltopraklı

3-Küçük Nebile Hanım, keman, Hasibe Hanım'ın hemşiresi

4-Nejad Bey, keman, Mehmed Ali Paşa hafidi

5-Küçük Nezihe Kâmil Hanım, ud, varidat müdür-i umumisi Kâmil Beyzade

6-Nebile Safvet Hanım, keman, İzmir'e gittiler

7-Nebahat Hanım, keman, Ahmed Bey kerimesi

8-Nebahat Fahri Hanım, keman, Moda'da

9-Nedime Hanım, keman, Nedim Bey zevcesi

10-Nigâr Hanım, keman, imamzade, Ankara'da

11-Necahat Hanım, keman, vefat etti

12-Nevber Hanım, ud, sertabipzade

13-Nimet Hanım, keman, Erenköylü

14-Nebile Memduh Hanım, keman, alafrangadan

15-Nahide Hanım, keman, Beylerbeyili

16-Küçük Nuryezdan Hanım, keman

17-Nimet Hanım, ud, Mürüvvet Hanım'ın akrabasından, Kuşdili'nde

18-Nilüfer Hanım, keman, komşumuz, sigorta memurlarından Refik Bey'in kerimesi

19-Nilüfer Hanım, keman, Amerika'ya gitti

20-Nusret Hanım, keman, Nebile Hanım'ın teyzezadesi

21-Naime Esad Hanım, ud, Cevizlik'te

[115] Ali Erasoğlu'nun aktardığına göre, Nuri Bey'in evine giderek ders verdiği tek kişi Mesadet Hanım'dır. Nuri Bey ona ders vermek için haftada bir gün Kireçburnu'na gidermiş.

22-Naime Tahsin Hanım, ud, kundura mağazası sahibi Tahsin Bey'in refikası

23-Nilüfer Hanım, keman, Kuzguncuklu

24-Nezihe Hanım, keman, Haliliye-i Mahmudiye Mektebi talebesinden

25-Necmiye Hanım, keman, Haydarpaşalı

26-Nezahat Hanım, ud, Bağdadi

27-Necdet Hanım, ud, Kurbağalıdere

28-Neriman Hanım, keman ve hanende, Asım Bey'in komşusu

29-Nazire Hanım, ud, Baytar Alaattin Paşa'nın hemşiresi

30-Neriman Hanım, keman, komşumuz, mektep muallimi, 926

31-Nabiye Hanım, Beykozlu

32-Nuriye Mualla Hanım, keman, Kurbağalıdere, 929

33-Nevber Hanım, ud, doktorzade

34-Nefi Bey, keman, Ankara'da kaymakam oldu

35-Nezahat Hanım, keman, üvey hemşiremin hafidesinin kerimesi

36-Nihat Bey, keman, Büyükada vergi tahsil memurlarından

37-Nükhet Hanım, keman, merhum Nebahat Hanım'ın kerimesi

38-Nimet Hanım, keman, Aşiyan Mektebi talebesi

39-Necla Hanım, usul ve nota ve gına dersi, Prenses'in büyütmelerinden

40-Nezih Bey, keman, tıp talebesinden, Kızıltoprak'tan

41-Nimet Doğuş Hanım, gına dersi, Moda caddesi 234

42-Nezihe Yaşar Akşit Hanım, gına dersi, Aksaray'dan

43-Nemika [...][116] Hanım, gına, doktor

44-Nil Hanım, gına dersi, komşumuz Bahriyeli Mehmet Ali Bey hafidi

45-Necati Efendi, gına dersi, Büyükdere'den, âmâ

O-Ö

1-Osman Bey, keman, belediyede memur

2-Ömer Bey, cünbüş, tüccardan

3-Orhan Bey, gına, elektrik memuru[117]

4-Orhan Bey, keman, frerler mektebinden

5-Özhan Bey, keman, 952

P

1-Perran Hanım, Kâmil Paşazade Şevket Bey'in gelini

2-Pervin Hanım, keman, Udi Saadet Hanım'ın hanesinden

[116] Buradaki kelime okunamamıştır.
[117] Orhan Cön. Nuri Bey'in kayınbiraderi Ahmed Necmeddin'in okul arkadaşı.

3-Perihan Hanım, keman, Beykoz'dan, Udi Mustafa Bey kerimesi,

4-Perihan Hanım, Suadiye'den, usul ve nota, İstanbul güzeli Mübeccel Hanım'ın yeğeni[118]

R

1-Rıza Bey, keman, Bostancılı

2-Refik Bey, sinekeman ve ud, Hoca Ziya Bey'in mahdumu[119]

3-Refika Hanım, keman, dikiş yurdundan

4-Redife Hanım, keman

5-Remziye Hanım, ud, sobacı Adnan Efendi'nin zevcesi

6-Rekânet Hanım, keman, Nebahat Hanım'ın hemşirezadesi, 927

7-Rumelikavağı'ndan iki hemşire: biri ud

8-biri keman

9-Hafız Reşad Efendi, usul, Erenköyü'nden

10-Rifat Bey, ud, Fatih'ten

S

1-Küçük Sebahat Necati Hanım, keman, keman talebemden Leman Hanım'ın kerimesi

2-Semiha Hanım, muallim, 927

3-Safinaz Hanım, ud, Rumelikavağı'ndan

4-Sahire Hanım, ud, Ferhunde Hanım'ın hemşiresi

5-Semahat Hanım, hanende, Üsküdarlı radyo artisti[120]

6-Samiye Hanım, keman, öğretmen

7-Süha Bey, hanende, komşumuz, Badi Bey'in mahdumu

8-Sema Hanım, keman

9-Sabiha Hanım, gına dersi, Misk Sokağı'ndan, 1951

10-Safinaz Hanım, usul, gına, 1951

11-Sema Hanım, keman ve usul, Haydarpaşa'dan

12-Suzan Hanım, gına ve usul, Melike Hanım'ın komşusu, Haydarpaşa'dan

13-Suzan Hanım, Yaşar Hanım'ın hemşiresi

Ş

1-Şükran Hanım, ud, Mehmed Ali Paşazade Sezai Bey'in kerimesi

2-Şadman Hanım, hanende

3-Şeref Hanım, komşumuz, hanende

4-Şaziye Hanım, hanende, Beykozlu

[118] Bahsi geçen Mübeccel Hanım, Türkiye'nin ikinci güzellik kraliçesi olan Mübeccel Namık Behnesavi'dir.
[119] Bestenigâr Ziya Bey
[120] Semahat Özdenses olmalı.

5-Şehnaz Hanım, keman, Sabri Bey'in hemşiresi, Ankara'da

6-Şule-i İrfan Mektebi talebeleri, gına dersi

7-Şeref Bey, usul, dersi, alafrangadan, viyolonist

8-Şekib Bey, keman, alafrangadan

9-Şükriye Hanım, ud, piyano, gına dersi, Çengelköyü'nden

T

1-Talat Hanım, keman

2-Tayyibe Hanım, keman

3-Taha Bey, keman

4-Matmazel Teraza, ud ve usul, radyoda meşhur okuyuculardandı[121]

5-Turhan Bey, keman, ihtiyat zabiti oldu

6-Taceddin Bey, nota yazar, dinler, okur

7-Türkan Hanım, ud ve gına, büyük usulleri vurmaya başladı

8-Timur Efendi, usul ve gına

U

1-Mini mini Ümid Hanım, keman

2-Ömer Uğurata Bey, keman

3-Ümid Bey, hanende, Münir Nureddin Bey'in yeğeni

4-Ülker Hanım, keman, orta mektep talebesi

5-Uğur Bey, keman, Kilisli, Frerler Mektebi'nde

V

1-Vesile Hanım, ud, Kızıltoprak'tan

2-Vedaat Hanım, keman

3-Vedia Hanım, keman, Mühürdar'da

4-Vehibe Hanım, keman, Beykozlu, Yemen'e gittiler

Y

1-Yusuf Bey, gına, Kemal Niyazi Bey'in biraderi[122]

2-Yaşar Hanım, keman, Erenköylü

3-Diğer Yaşar Hanım, keman, Fatihli, evlendi

4-Yurdagül Hanım, ud, Naki Bey'in hemşiresi

5-Yavuz Bey, gına dersi

6-Yılmaz Bey, keman ve gına

7-Yaşar Hanım ve hemşiresi

[121] Suzan Güven.
[122] Kemal Niyazi Seyhun'un kardeşi.

8-[Yaşar Hanım'ın hemşiresi] Suzan Hanım

Z

1-Zehra Hanım, udi, Beykozlu

2-Zinnur Hanım, keman ve gına

3-Zeki Bey, keman

4-Zehra Hanım, piyanist ve hanende, İrani

5-Diğer Zeki Bey, cünbüş, terzihane sahibi

6-Jale Hanım, 927

Bu yaşıma kadar ders verdiğim zevat küçük kağıttaki 75 numara ile mecmuu 342 kişidir.

Bir Müzisyenin Dağarı: George Crumb'ın Solo Piyano Müziğinde Diğer Bestecilerin Etkileri

Memory of a Musician: The Influence of Other Composers in Solo Piano Works of George Crumb

Ilgın Uysal

Eskişehir Anadolu Üniversitesi

ilgin.uysal1@gmail.com

Özet

Bir bestecinin hafızası, kendinden önce yaşanmış ve aydınlatılıp kaydı tutulabilmiş müzik tarihininin birçok kısmını kapsayabilir. Yüzyıllara yayılan uzunlukta bir müzik tarihinin ve bilgi birikiminin tamamına hakim olmak insan zihninin kapasitesini aşsa da besteciler her zaman kendilerinden önce yaşamış diğer bestecilerin oluşturduğu evrensel hafızanın izinden gitmektedirler. Bu doğrultuda öncüllerinden esinlenme, alıntılama, besteleme tekniklerini yineleme veya geliştirme, atıfta bulunma, anma ve hatta reddetme yöntemleri ile bu dağarı kullanmış, ondan beslenmiş ve onu geliştirmişlerdir. Literatür taraması ile birlikte nitel araştırma yöntemleri kullanılarak yürütülen ve eserlerin nota üzerinde incelemeleri yapılarak hazırlanan bu çalışmada, George Crumb'ın solo piyano eserlerinde başka bestecilerin etkileri stil, besteleme teknikleri, form ve yapı bakımından incelenerek müzik hafızasının bestecilikteki etkisinin örneklenmesi amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: George Crumb, Hafıza, Müzik, Bestecilik

Abstract

The mind of a composer can contain a big part of the musical history that has occurred and been documented. Although it may surpass the capacity of a human brain to completely comprehend the knowledge of a musical history and information which spreads to the hundreds of years, the composers have always followed the memory path that has been created by their predecessors. They have benefited from this vast memory as well as they have used and contributed to it by using the methods like being inspired from, quoting, using the similar compositional techniques or improving them, referencing, homage and even refusing them. In this research, which was carried out by using the qualitative research methods and studying the musical scores while reviewing the literature on this subject, the aim is to analyze the effect of other composers in the solo piano works of George Crumb in terms of style, compositional techniques, form and structure as well as to examplify the effect of the musical history on composition.

Keywords: *George Crumb, Memory, Music, Composition*

GİRİŞ

Besteciler kendilerinden önce yaşamış ve eser üretmiş olan öncüllerinin müzikal hafızasını ödünç alır ve bu birikime kendi üretimlerini kazandırır. Hem kendinden önceki hem de kendi çağında yaşayan bestecilerden müzikal estetik, biçem, besteleme teknikleri, tını, biçim, çalgı kullanımı ve çalgı teknikleri, konu, yapısal kurgu gibi bir çok yönden esinlenebilir. Bu hafızayı ve esinleri öncüllerinin yolundan giderek devam ettirebilir, geliştirerek veya dönüştürerek kendi fikirleri ile harmanlayabilir veya farklı yöntem ve fikirlerle dağarcığa yeni yönelimler kazandırabilir. Müzik tarihi yukarıda bahsi geçen örnekler ile doludur. Johann Sebastian Bach'ın 18. yüzyılın başına kadarki öncüllerinin müzikal kazanımlarını devam ettirirken (Mimaroğlu, 2019: 58) aynı zamanda kendinden sonraki iki yüz yılı aşkın dönemi etkileyecek bir temel oluşturması bunun bir örneğidir.

Bu çalışmada George Crumb'ın solo piyano eserleri, diğer bestecilerle, dolayısıyla da evrensel müzik hafızası ile bağlantılı olan esinsel unsurlar bakımından incelenmektedir. Böylece 20 ve 21. yüzyıllarda yaşamış olup müzik tarihinde Antik Çağ, Orta Çağ, Rönesans, Barok, Klasik, Romantik ve Modern dönemlerin tamamı hakkında birikime sahip olan bir bestecinin eserlerinde müzikal hafızanın yansımaları örneklenmektedir.

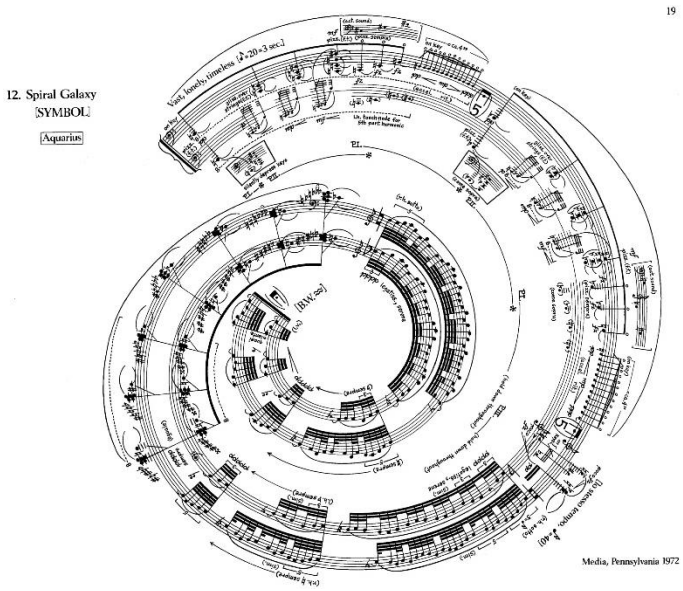
George Crumb'ın Müzikal Dili

1929 doğumlu Amerikalı besteci George Crumb'ın eserlerinde ağırlıklı olarak motif ve figürlerin ritmik ve tınısal çeşitlemeleri ile geliştiği, eser bütünlüğünün bu çeşitlemeler ile sağlandığı, yer yer, ilk olarak 1960'lı yıllarda ortaya çıkan minimalist yaklaşıma yakın olarak da yorumlanabilecek bir yapı bulunmaktadır. Crumb, müzik birikimini yalnızca klasik batı müziği olarak değil, yeni tınılar elde etmeye hizmet edecek diğer imkanları, tarihi bilgiyi ve kültürü, farklı coğrafyaların müzik ve felsefelerini de göz önünde bulundurarak oluşturmaktadır. Çeşitli armoni sistemlerini bir arada kullanmasının yanında, yapıtlarında Doğu Asya müziğinden de öğeler bulunmaktadır. Bestecinin müziği incelendiğinde karşılaşılan tını çeşitliliği ve bu çeşitliliğin oluşması için kullanılan yöntemlerin fazlalığı, tınının Crumb'ın müziğinin temel unsuru olduğunu düşündürmektedir. Besteci tonal, atonal, modal, serial, pentatonik veya tam ton gibi dizi ve sistemleri, herhangi bir akımın öncüsü veya takipçisi olma güdüsü ile değil, tını çeşitliliğine hizmet etme güdüsü ile kullanmaktadır.

Müzik tarihinde ağırlıklı olarak motif gelişimi tekniği ile senfoni gibi büyük bir müzik yapıtının oluşması ilk olarak Ludwig van Beethoven'da görülmektedir. Crumb'ın eserlerinde bu tekniğin ağırlıklı kullanılmasıyla beraber bunun daha çok minimalist bir yaklaşımla uygulanması, bestecinin ortak dağarın farklı yüzyıllarından eğilimleri harmanlamasının göstergesidir. Crumb'ın bir diğer ayırt edici özelliği ise çalgılarda geleneksel ve modern teknikleri bir arada kullanarak, çalgıların teknik kullanımlarını genişleterek, birlikte kullanılmak üzere tasarlanmamış çalgı gereçlerini bir arada kullanarak, çalgı grubu seçiminde piyanolu üçlü, yaylı dörtlü, üflemeli grubu gibi geleneksel kullanımların dışına çıkarak, günlük hayattan çeşitli objeleri de kullanırak yeni tını ve etkiler ortaya çıkarmasıdır. Genişletilmiş çalgı tekniklerine örnek olarak mikrofonlanmış piyano için *Makrokosmos I* ve *Makrokosmos II* adlı yapıtlar gösterilebilir. Bu yapıtlarda piyanoda geleneksel tuşe teknikleriyle birlikte piyanonun telleri, ahşap ve çelik aksamları da kullanılmaktadır. *Dream Sequence (Images II)* yapıtında ise keman, çello ve piyanonun genişletilmiş teknikleri ile birlikte etnik vurmalı çalgılar, cam armonika ve su dolu kadehler kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca vurmalı çalgı olan zilin kontrbas arşesi ile çalınması da bir arada kullanılmak üzere tasarlanmamış öğelerin kullanımına bir örnektir. Crumb, tınılar ve motiflerle çalışan bir besteci olması sebebiyle, eserlerinin icrasındaki akustik koşullara hassasiyet göstermektedir. İnce farklılıklar içeren tınılar, oldukça geniş bir dinamik aralık gerektirir. Bu nedenle pek çok eserinin icrasında, çalgıdan mümkün olan en yüksek dinamik aralık verimini alabilmek için mikrofon ve yükselteç kullanılması gerekliliğini, çalgılamayı sesi güçlendirilmiş veya artırılmış anlamlarına gelen "amplified" kelimesini "amplified piano", "amplified flute" örneklerindeki gibi belirterek göstermektedir.

Besteci, notasyonlarında icracının eseri yorumlamasını ve deneyimlemesini görsel olarak desteklemek amacıyla farklı nota tasarımları oluşturmuştur. Örnek olarak, *Zeitgeist* adlı eserin göz şeklindeki notasyonu veya *Makrokosmos I*'in *Spiral Galaxy* adlı bölümünün sarmal notasyon tasarımı gösterilebilir.

Şekil 1. Makrokosmos I, Spiral Galaxy (Crumb, 1973)



Crumb'ın Solo Piyano Eserlerinde Bestecilerin Etkileri

Bestecilerin çağdaşlarından veya kendilerinden önce yaşamış diğer bestecilerden öğrendiklerinin, onlara olan hayranlıklarının, onlardan esinlenmelerinin veya karşıt yaklaşımlarının yansımaları notasyonda, çalgılamada, yapıda veya biçimde, besteleme tekniklerinde, müzikal temalarda, müzikal renklerde ve kullanılan dizi sistemlerinde gözlemlenebilmektedir. George Crumb'ın solo piyano eserleri incelendiğinde besteleme tekniği, yapı ve biçim, temalar ve diziler açısından farklı bestecilerden esinler görülmektedir.

Motif Kullanımı

Besteleme tekniği bakımından örneklere bakıldığında, motif gelişimi üzerinden kurgulanan eser bütünlüğü Beethoven'ın bu konudaki yapıt örneklerine dayandırılabilir. Motif gelişimi üzerinden bir senfoni bölümü oluşmasına örnek olarak Beethoven'ın do minör tonunda 5'inci senfonisi verilebilir.

Şekil 2. Beethoven, 5. Senfoni, "Allegro con brio", Ana Motif (Beethoven, 1862)



Bu eserin 2/4'lük ölçüdeki birinci bölümünün temel motifi, sekizlik sus, üç adet sekizlik nota ve bir adet durgulu ikilik notadan oluşmaktadır. İlk olarak yaylı çalgılar ve klarinet'in unison yani aynı ses ile duyurdukları bu ritmik motif, aynı zamanda cümleleri de oluşturmakta ve bölüm boyunca belirgin bir şekilde kullanılarak eser bütünlüğünü oluşturmaktadır.

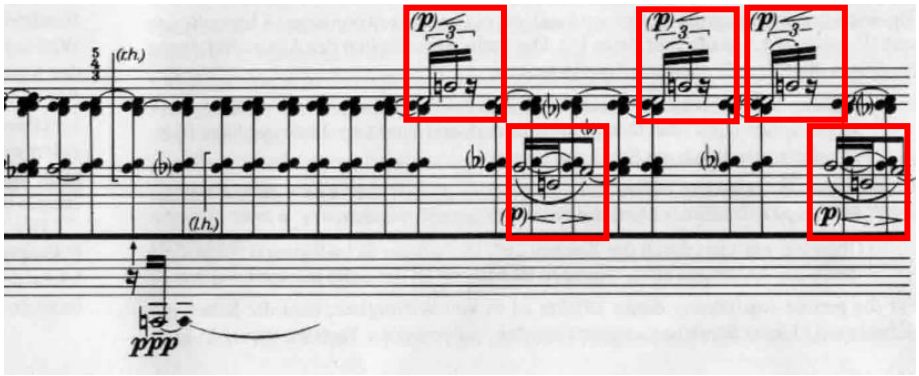
Aynı motif, eserin üçüncü bölümünde 3/4'lük ölçüde üç adet dörtlük nota, bir adet üç vuruşluk nota olarak hatırlatılmaktadır. Bu motiften oluşan tema, senfoninin dördüncü ve son bölümünde yeniden sergiye bağlanmak üzere bir köprü görevi görerek bir kez daha kullanılmıştır.

Şekil 3. Beethoven, 5. Senfoni, "Allegro" Bölümünden Bir Kesit (Beethoven, 1862)



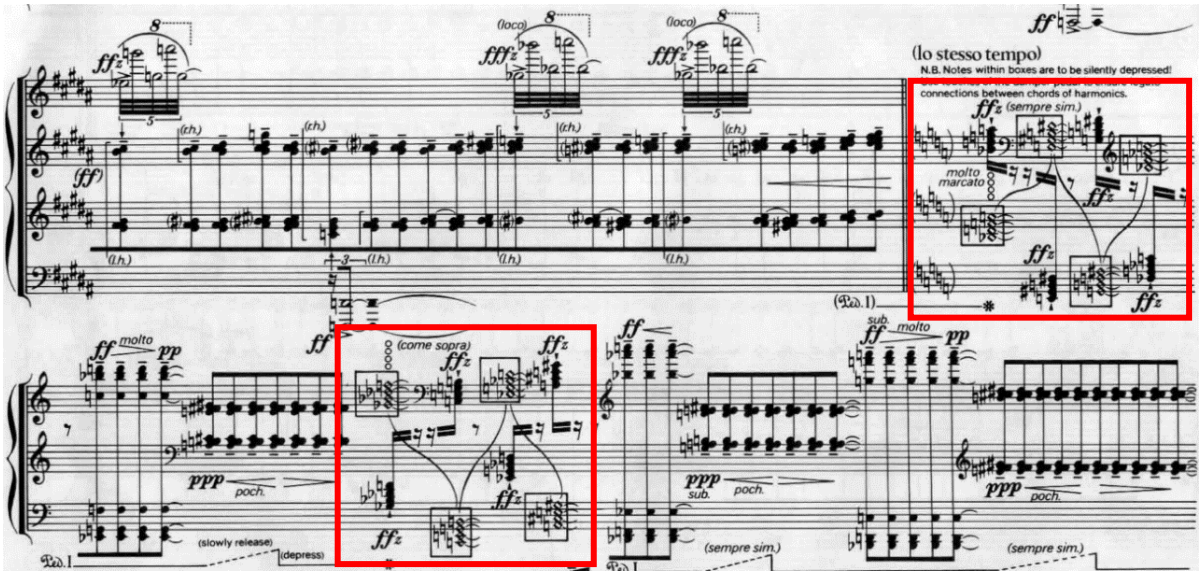
Crumb'ın *Processional* aldı piyano eseri incelendiğinde buna benzer, motifsel veya figürsel olarak adlandırılabilecek bir yaklaşım görülmüştür. Yapıtta anaşık seslerin blok halinde pedalda tekrar etmesi ile süregelen bir ses dünyası üzerine motiflerdeki ritmik çeşitlemeler, aralıkların genişlemesi ve nüans değişimlerinin etki ettiği sürekli bir yapı görülmektedir. Yan yana diyatonik seslerden oluşturulan bu akorlar aynı zamanda eser bütünlüğünü oluşturan temel bir motif olarak da yorumlanabilir. Fakat daha çok, içinde bulunulan tonu pedal etkisinde duyuran bir işleve sahiptir. Şekil 4'te kırmızı ile işaretli şekilde, Sol bemol Majör etkisi içindeki bu pedal akoru üzerindeki ilk motif parçasının kullanımları gösterilmiştir.

Şekil 4. Crumb, Processional, İlk Motif (Crumb, 1984)



Eserde ilk olarak sağ elde fa-sol notalarından oluşan ikili aralıkla tanıtılan bu figür daha sonra aralık bakımından genişleyerek her iki elde de üçlü, dörtlü, beşli, altılı, yedili, on altılı aralıklara kadar kullanılmıştır. Aynı tempoda devam edilmesi anlamına gelen "lo stesso tempo" şeklinde belirtilen kısıma gelindiğinde, "forzando" yani ani ve aksanlı çalınan majör yedili akorlardan oluşan yeni bir figür görülür. Bir diğer motif fikrinin tanıtılmasından önce köprü görevi gören bu kısımdaki pedalsız ve vurgulu akorlar eserin başından beri süre gelen bağlı ve pedalda duyurulan blok akorlara zıtlık oluşmaktadır.

Şekil 5. Crumb, Processional, Majör Yedili Akor Figürü (Crumb, 1984)



Daha sonra, bağlı ve ısrarla devam eden blok akorlar bir süreliğine yerini yeni bir fikrin duyurulmasına bırakmaktadır. Şekil 6'da yeşil renkle gösterildiği gibi bu kez, sol elde yine devamlı pedal ile çalınan yavaş bir tril duyulur. Yanaşık tam seslerden oluşan bloklardan farklı olarak, yarım seslerden oluşmaktadır. Tekrar ve süreklilik açısından her iki yapı da minimalizm yaklaşımını akla getirmektedir. Bununla birlikte, bir melodinin parçaları olarak duyulan ve sol elde üçer sekizlik şeklinde gruplanmakta olan tril ile aynı ritmik yapıya sahip yeni bir motif tanıtılır. Bu melodi parçaları Şekil 6'da kırmızı renk ile gösterilmektedir. Yapıtın devamında bu motifin genişleyerek melodi ve cümlelere yayıldığı görülmektedir. Aynı zamanda yer yer sol eldeki tril ile harmanlanmaktadır.

Şekil 6. Crumb, Processional, Bir Melodi Parçası Olarak Yeni Motif ve Pedalda Trilli Yapının Gösterimi (Crumb, 1984)



Eserin ilerleyen kısımlarında ise, en baştan itibaren duyurulmuş tüm motif, figür, fikir ve akor yapılarının tekrar edilmesi, bir arada kullanılması yöntemleriyle eser bütünlüğünün sağlandığı görülmektedir. Bu inceleme ile anlaşılmaktadır ki Crumb, ömrü 20. ve 21. yüzyılları kapsayan ve çağdaş besteciler grubuna konulabilecek bir besteci olmakla birlikte, besteleme teknikleri ve eser kurgusu bakımından oldukça geleneksel bir sistem kullanmaktadır.

Tını Odaklı Müzik

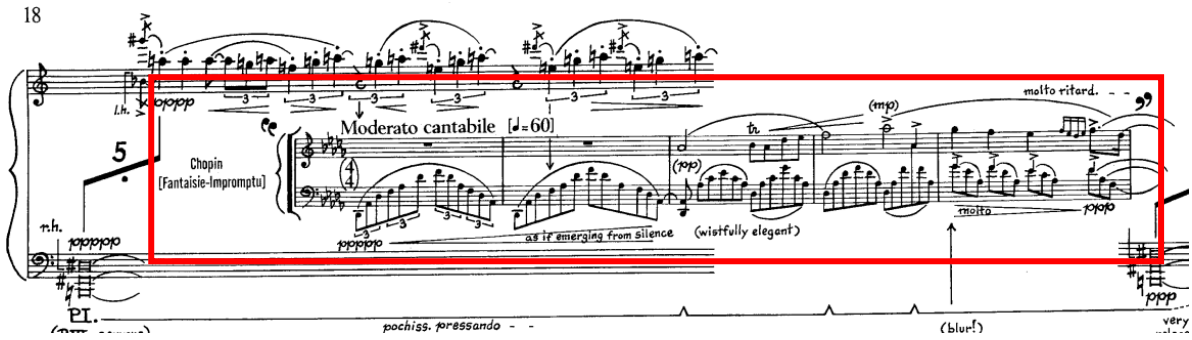
Crumb'ın müzikal dilinde tını temel bir öğe olarak gözlemlenmektedir. Bestecinin bu eğilimi, bu anlamda bir öncü olan Fransız besteci Claude Debussy'ye olan hayranlığına bağlanabilir. Bu konuda besteci şu sözlerine dikkat çekmek gerekir: "Debussy'nin bestecilerin

tınıya bakış açılarında bir dönüm noktası oluşturduğunu düşünüyorum, ve hep "Bir Faun'un Öğleden Sonrası" gibi bir eserin kendi tarzında oldukça devrimci olduğunu düşünmüşümdür..." (Strickland, 1991: 161). Debussy'nin müziğinde gözlemlenen ve Crumb'ın da ilgisini çeken bu yenilik, tonalite yanında tam ton veya pentatonik dizilerin kullanımından ileri gelmektedir. Crumb'ın yaşadığı dönem ele alındığında bu diziler bir yenilik olmasa da, bestecinin Debussy'yi bu konuda bir öncü olarak görmesi ve aynı zamanda kendisinin de doğu müziği ve doğu kültürüne olan ilgisi, Debussy etkisinin Crumb'ın müziğindeki yansımalarına zemin hazırlamıştır.

Doğrudan Alıntılar

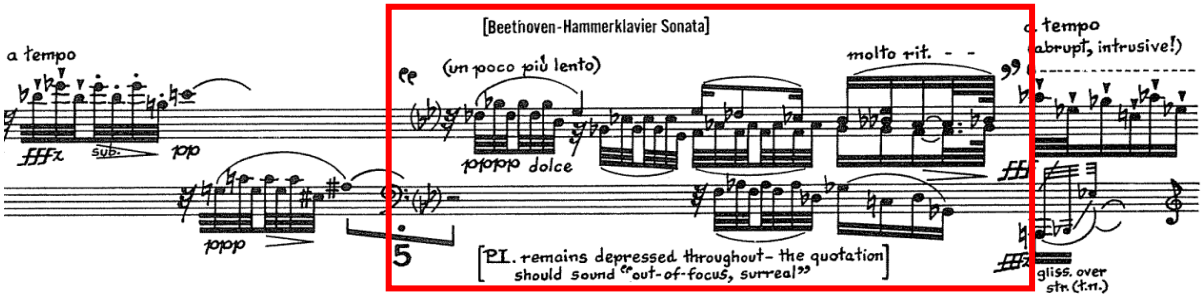
Besteciler, öncüllerinin öğretileri ve müzik tarihinden miras kalan bilgi birikiminden ileri gelen etkilerin yanında, daha kolay gözlemlenebilir bir yöntem olarak alıntı kullanabilir. Buna örnek olarak Crumb'ın, solo piyano edebiyatının en önemli bestecilerden Ludwig van Beethoven ve Frederick Chopin'den yaptığı alıntılar verilebilir. *Makrokosmos I* adlı eserin *Dream Images* başlıklı 11. bölümünde Chopin'in Op.66 *Fantaisie-Impromtu* eserinin B temasından kısımlar doğrudan alıntılanmış ve notasyonda net bir biçimde belirtilmiştir.

Şekil 7. Crumb, Makrokosmos I, Dream Images: Chopin Fantaisie-Impromptu Alıntısı (Crumb, 1972)



Bir diğer alıntı örneği ise *Makrokosmos II* adlı eserin, *Litany of the Galactic Bells* başlığını taşıyan 11. bölümünde yer almaktadır. Bu kez Beethoven'ın *Hammerklavier* başlığı ile anılan Op.106 piyano sonatının son bölümü *Largo*'dan bir kesit duyulmaktadır. Fakat bundan önce, Beethoven'ın ritmik motifi yer yer duyurularak dinleyiciye bir anlamda ipucu verilmektedir. Alıntının tek pedal üzerinde çalınması akorların üst üste binmesini sağlayarak, bestecinin nota üzerinde de belirttiği gibi gerçeküstü bir duyuş yaratmaktadır.

Şekil 8. Crumb, Makrokosmos II, 11.Bölüm, Beethoven Alıntısı (Crumb, 1973)



Her iki örnekte de alıntının çift tırnak işareti içine alınarak ve besteci ve eser adı açıkça belirtilerek yapıldığı görülmektedir. Bu örnekler ışığında Crumb'ın solo piyano müziğinin iki önemli bestecisini saygın bir şekilde andığı ve müziği aracılığıyla geçmişe bir pencere açtığı söylenebilir.

Gönderme ve Yapısal Benzerlik

Crumb'ın eserlerinde göze çarpan bir diğer durum ise, yapıtın başlığında veya yapısal kurgusunda farklı bestecilerin eserlerine yapılan göndermelerdir. Besteci, *Makrokosmos I* için yazdığı notlarında eserin başlığı ve yapısının, kendisinin 20. yüzyıl piyano müziğinin iki büyük bestecisi Béla Bartók ve Claude Debussy'ye olan hayranlığını yansıttığını belirtmiştir (Crumb, 1972). Sesi artırılmış solo piyano için *Makrokosmos I* ve *Makrokosmos II*, iki adet sesi artırılmış piyano ve vurmalı çalgılar için *Makrokosmos III* ve sesi artırılmış piyano için 4 el eseri olan *Makrokosmos IV* adlı eserlerin ortak ismi ele alındığında, Béla Bartók'un *Mikrokosmos* serisi akla gelmektedir. 6 ciltten oluşan bu seri pedagojik kaygılarla piyanistin ihtiyacı olan teknik ve müzikal bilgi ve becerileri kazandırmak üzere seviye seviye tasarlanmıştır. Bartók'un oğlu Péter Bartók'un, editörlüğünü yaptığı açıklamalı edisyon için yazdığı önsözde bu eser serisinin çeşitli stillerde piyano parçalarından oluştuğu ve "çocukların evreni" kavramını temsil ettiği belirtilmiştir (Bartók, 1987: 4). Bu açıklamalar ışığında ve serinin piyano eğitiminde kapladığı önemli yeri göz önüne alındığında küçükler için piyanonun evreni şeklinde tanımlanabilir. Crumb'ın *Makrokosmos* serisinde ise piyanoda geleneksel kullanım ve icra sınırlarının ötesine geçildiği, genişletilmiş tekniklerin denendiği ve dolayısıyla daha büyük düzeyde teknik ve tınısal alan oluşturulan bir yapı görülmektedir. Dolayısıyla, *Mikrokosmos*'ta piyano çalgısını öğrenmekte olanlar için tasarlanmış evrenin, *Makrokosmos*'ta büyütülerek piyanonun genişlemiş evrenine dönüşmesinin amaçlandığı söylenebilir.

Makrokosmos I ve *II* adlı her iki eser de "Burçlar Kuşağı Üzerine On İki Fantezi Parça" alt başlığına sahiptir ve bu nedenle bir bütün olarak görülmektedir. Eserler yapı bakımından incelendiğinde, Debussy'nin prelüdleri ile aynı düzene sahip olduğu görülmektedir. Her iki eser de içlerinde 12'şer parça barındıran ikişer ciltten oluşmakta ve toplamda 24 parçalık bir bütünü oluşturmaktadır. Besteci, bu düzeni bilinçli bir şekilde oluşturduğunu ve eser başlığı için Bartók'tan ilham aldığını yine kendi yazdığı eser notlarında belirtmiş, fakat bunların yalnızca dış bir benzerlik olduğunu ve eserin düşünsel ve manevi dürtüsünün daha çok Chopin'in karanlık tarafına ve hatta Robert Schumann'ın erken dönem eserlerindeki çocuksu fanteziye yakın olduğunu eklemiştir (Crumb, 1972).

SONUÇ

Yapılan incelemeler sonucunda George Crumb'ın solo piyano eserlerinde farklı bestecilerin etkilerine, somut ve direkt olarak dikkati çeken öğeler veya inceleme ve yorumlama sonucu ortaya çıkan unsurlar olarak iki türde rastlanmaktadır.

Eserlerde somut bir şekilde yer alan esinsel unsurlar, bir bestecinin belirli bir eserine benzer başlık kullanarak veya eser bütünlüğü ve yapısını şekil olarak bir başka eser ile benzer şekilde kurgulayarak hayranlık duyduğu bestecilere gönderme yapma, ve piyano müziğinde önemli yer tutan bestecilerin eserlerinden doğrudan alıntılar kullanma şeklinde gözlemlenmektedir.

Eserlerin notalarının incelenmesi, icra yöntemlerinin deneyimlenmesi ve çeşitli icraların dinlenmesi ile oluşan birikimin yorumlanması sonucu ortaya çıkarılan unsurlar ise, besteleme tekniği, eser kurgulaması, eserde öncelik verilen müzikal unsur ve tercih edilen diziler bakımından ortaya çıkan benzerliklerdir.

Bu araştırma ile, ömrü hem bir önceki yüzyılı hem de şimdiki yüzyılı kapsayan, dolayısıyla 20. yüzyılın cesur ve özgür bir ortamda uygulanabilen deneyselliği ile 21. yüzyılın bilgi birikimi ve teknolojik imkanlarını harmanlama imkanı bulan bir bestecinin eserlerinde müzikal hafızanın kullanımına dair bilgiler elde edilmiştir. George Crumb'ın piyano müziğinin oluşumunda ve gelişiminde Beethoven'ın besteleme tekniği, Bartók'un teknik ve fikirsel

katkısı, Debussy'nin tını arayışı ve Chopin'in manevi derinliğinin önemli etkileri olduğu saptanmıştır.

KAYNAKÇA

Bartók, B. (1987). *Mikrokosmos 1*. London: Boosey & Hawkes.

Beethoven, L. v. (1862). *Ludwig van Beethovens Werke, Serie 1, Nr.5*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.

Crumb, G. (1972). *Makrokosmos volume I*. New York: C. F. Peters Corporation.

Crumb, G. (1973). *Makrokosmos volume II*. New York: C. F. Peters Corporation.

Crumb, G. (1984). *Processional.* New York: C. F. Peters Corporation.

Debussy, C. (1972). *Preludes.* New York: G. Schirmer, Inc.

Mimaroğlu, İ. (2019). *Müzik Tarihi.* İstanbul: Varlık Yayınları.

Strickland, E. (1991). *American composers: Dialogues on Contemporary Music*. U.S.A.: Indiana University Press.

17. Yüzyılda Ali Ufkî Bey Ve Kantemiroğlu Tarafından Notaya Alınan Aynı Eserlerin Makam, Usul, Form Ve Seyir Yönüyle İncelenmesi

An Examination in terms of Maqam, Rhythm, Form and Melodical Courses of the same Works Notated By Ali Ufki Bey And Kantemiroglu in the 17th Century

İlknur Mert

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

ilkmert17@gmail.com

Oğuz Karakaya

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

oguzkarakaya1@gmail.com

Özet

17. yüzyılda, Ali Ufkî Bey (Albert Bobowski) ve Kantemiroğlu (Prens Dimitrius Cantemir) tarafından yazılan iki el yazması, Türk Müziği teorisi ve repertuvarı için çok önemlidir. Bu el yazmaları, o döneme ait çok sayıda eserin notasını içermektedir. Burada yer alan eserler, makam, usûl, form ve kompozisyon bakımından çok önemli veriler sunmaktadır. Bu veriler ışığında, 19.yy ile 15.yy arasında makam, usûl, form ve seyir özellikleri hakkında ne gibi değişiklikler olduğu görülebilmektedir. Böylece, makam, usûl, form ve seyir yapılarının yüzyıllara göre dönem özellikleri ortaya çıkarılabilmektedir. Türk Müziği'nin geleneksel eğitim-öğretim ve aktarım yöntemi olan meşk yöntemi ile günümüze ulaşan eserlerin yakın dönemde (19.yy – 20.yy) notaya alındığı düşünülürse, 17. Yüzyıla ait yüzlerce eserin değeri ve önemi ortaya çıkmaktadır.

Bu araştırmada tarama modeli esas alınmıştır. Ali Ufkî Bey'e ait olan Mecmua-i Sâz ü Söz ve Kantemiroğlu'na ait Kitâbu 'ilmi'l-Mûsikî 'alâ vechi'l-Hurûfât adlı el yazmalarının tıpkıbasım ve transkripsiyon kaynakları taranmış ve iki el yazmasında da yer alan ortak eserler belirlenmiştir. Belirlenen eserler, makam, usûl, form, tartım ve seyir özellikleri yönüyle karşılaştırılmıştır.

Bu araştırmanın sonucunda; Ali Ufki Bey ve Kantemiroğlu tarafından notaya alınan ortak/aynı eserlerin Besteci, Usûl, Makam ve Tema yönüyle büyük ölçüde benzerliğin olduğu, Ali Ufki Bey'in Kantemiroğlu'na göre tartım, nota değerleri ve perde yönüyle daha ayrıntılı bir nota yazım örneği sergilediği, 17. yy ortalarında Ali Ufki Bey'in notaya aldığı bir eserin 17. yy sonunda Kantemiroğlu tarafından büyük ölçüde benzer biçimde notaya alındığı, incelenen makamların seyir özelliklerinin günümüzdeki makam seyir özellikleriyle büyük ölçüde benzeştiği sonuçlarına ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, 17. Yüzyıl, Ali Ufkî Bey, Kantemiroğlu, Makam

Abstract

In the 17th century, two manuscripts written by Ali Ufkî Bey (Albert Bobowski) and Kantemiroğlu (Prince Dimitrius Cantemir) are very important for Turkish Music theory and repertoire. These manuscripts contain the notes of many works from that period. The works included here provide very important data in terms of mode, tempo, form and composition. In the light of this data, it can be seen what changes occurred in maqam, procedure, form and singing characteristics between the 19th and 15th centuries. Thus, the period characteristics of maqam, usul, form and movement structures according to centuries can be revealed. If we consider that the works that have survived to the present day with the meşk method, which is the traditional education-training and transmission method of Turkish Music, were notated in

the recent period (19th century - 20th century), the value and importance of hundreds of works from the 17th century becomes apparent.

This research was based on the screening model.The facsimile and transcription sources of the manuscripts titled Mecmua-i Sâz ü Söz belonging to Ali Ufkî Bey and Kitâbu 'ilmi'l-Mûsikî 'alâ vechi'l-Hurûfât belonging to Kantemiroğlu will be scanned and the common works in both manuscripts will be determined. The identified works will be compared in terms of maqam, rhythm, form and melodical courses.

As a result of this research; there is a great deal of similarity in terms of Composer, Usul, Makam and Theme of the common/same works notated by Ali Ufki Bey and Kantemiroğlu, Ali Ufki Bey, compared to Kantemiroğlu, exhibits a more detailed example of notation in terms of scale, note values and pitch, A work notated by Ali Ufki Bey in the mid-17th century was notated in a largely similar way by Kantemiroğlu at the end of the 17th century, it has been concluded that the navigational characteristics of the examined makams are largely similar to the navigational characteristics of today's makams.

Key Words: *Turkish Music, 17th Century, Ali Ufki Bey, Kantemiroglu, Maqam*

GİRİŞ

Türk Makam Müziği tarihinde 17.yy' a ait iki besteci, icrâcı ve teorisyen olarak adlandırılabilecek isim olarak Ali Ufki Bey (Albert Bobowski) ve Kantemiroğlu (Prens Dimitrius Kantemir) çok özel bir yere sahiptir.

Bu iki önemli isim Türk Makam Müziği'nin çeşitli formlarına ait saz ve söz eserlerini notaya almıştır.

Ali Ufki Bey bu anlamda Klasik Batı Müziği notasını Türk Makam Müziğinde kullanan ilk besteci ve icrâcı olurken Kantemiroğlu ise kendi geliştirdiği nota yazı sistemi ile dönemin önemli saz eserlerini notaya almıştır.

Bu iki yazma eserde yer alan Türk Makam Müziği repertuarına ait saz ve söz eserleri 17. yy Türk Makam Müziği'nin usûl, form ve seyir özellikleri hakkında bize çok değerli veriler sunmaktadır. Ayrıca bu iki yazma eserin 18. yy ve 15. yy arasında bağlantı kurabilmek için önemli bir köprü olduğu da dikkate alınınca bu iki eserin ne kadar değerli ve önemli olduğu ortaya çıkar.

YÖNTEM

Bu araştırmada tarama modeli esas alınmıştır. Ali Ufkî Bey'e ait olan Mecmua-i Sâz ü Söz ve Kantemiroğlu'na ait Kitâbu 'ilmi'l-Mûsikî 'alâ vechi'l-Hurûfât adlı el yazmalarının tıpkıbasım ve transkripsiyon kaynakları taranmış, iki el yazmasında da yer alan ortak eserler belirlenmiştir. Bu eserler içerisinden 8 Makama ait birer eser random yöntemiyle seçilmiştir. Bu makamlara âit birer peşrev ve saz semaisinden oluşan saz eserleri örnek olarak belirlenmiştir. Belirlenen eserler, makam, usûl, form, tartım ve seyir özellikleri ile karşılaştırılmıştır.

Ali Ufkî Bey

Asıl adı Albert Bobowski olan Ali Ufkî Bey 17. yy. da 1610'lu yıllarda Lvov-Lviv şehrinde (bugünün Ukrayna sınırları içinde) doğmuştur. Kırım Tatarları tarafından esir alınmış, İstanbul'a esir olarak getirilmiş ve Osmanlı Saray hizmetlerinde görevlendirilmek üzere saraya alınmıştır. Sarayda Enderun'a girdikten sonra Müslüman olmuş Ali Ufkî ismini kullanmaya başlamıştır. İstanbul'a getirilmeden önce iyi bir eğitim aldığı anlaşılmaktadır. Sarayda 19 yıl kalmış burada genel bilgiler yanında, Doğu ve Batı dillerini öğrenmiş, dönemin önde gelen hocalarından mûsiki dersi almıştır. Enderun'da öğrendiği eserleri notaya almış ve bu eserleri

'Hâzâ Mecmuâ-i Sâz ü Söz' isimli el yazmasında toplamıştır. Ufkî mahlâsı ile şiirler yazmış, santur enstrümanı çalmış, sözlük, gramer ve hatırat yazmış, minyatür sanatı ile ilgili eserler vermiştir (Behar, 2008).

"Tarihimizde, bir külliyat oluşturacak şekilde eserleri notaya alan ilk musikici Polonya kökenli Ali Ufkî Bey'dir. 17. yy' ın ortalarında oluşturduğu Mecmuâ-i Sâz ü Söz, yaklaşık 600 sözlü ve sözsüz eserle, eski Türk Musikisinin en önemli kaynaklarından biri olduğu gibi, âşık edebiyatı araştırmaları bakımından da büyük değer taşır. Orta Doğu ve Uzak Doğu'nun, Avrupa notasıyla yazılmış ilk nota derlemesi de –bugün British Library'de (Londra) muhafaza edilen Mecmuâ-i Sâz ü Söz'dür" (Karakaya, 2014: 10). "Londra'daki British Library'de Türkçe Yazmalar Katoloğu'nda Sloane-3114 koduyla ve Turkish Songs adıyla kayıtlı olan yazma, 130 x 195 mm boyutundadır ve 184 yapraklıdır" (Karakaya, 2014: 22).

"Saklı Mecmua isimli eseri de Turc 292 koduyla Paris'te Bibliotheque Nationale'de bulunmaktadır" (Behar, 2016:13).

Dimitrius Kantemir

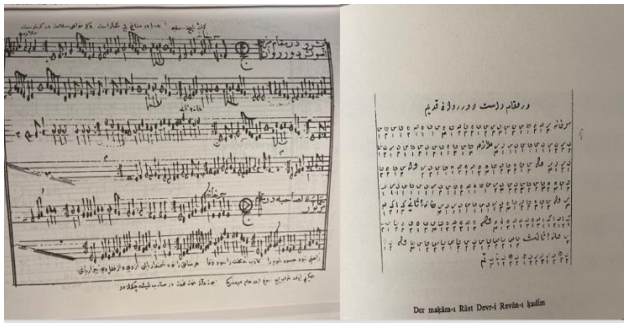
17. Yüzyıl sonu ile 18. Yüzyılın ilk yarısında yaşamış ve bir süre Osmanlı Sarayında bulunmuş olan Eflâk Boğdan Prensi Dimitrius Kantemir, Klasik Türk Müziği tarihinde önemli bir yere sahiptir. "Prens Kantemir 26 Ekim 1673 günü Yaş'da doğmuştur. Küçük yaşında Latince, Yunanca ve Slovence öğrenmiş ilk müzik derslerini de Giritli bilgin Yeremia Kakavellas'tan almıştır. Baba Kantemir beyliğe atanmasından üç yıl sonra 1687'de Prens Kantemir'i İstanbul'a göndermiştir. Kantemir Topkapı Sarayı'ndaki bu dört yıl içinde Enderun'a alınmış, Türk dilini, Türk Müziği'ni Arapça ve Farsça'yı öğrenmeye çalışmıştır. Ayrıca Patrikane'deki akademiye de devam ederek Grek ve Latin kültürünü tanımıştır" (Tura, 2001:s. XX). Akademik çalışmalarla beraber Kantemiroğlu tanbur çalmayı da öğrenmiş, Kemanî Ahmet Çelebi ve Tanburî Angeli'den dersler almıştır(Popescu-Judetz, 2000).

Osmanlı Sarayında bulunduğu süre içinde Türk Müziği teorisi, ses sistemi, makam sınıflaması ve o dönem icrâ edilen eserlerin notaya alınmasına dair çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmalarını Kitabu 'İlmi'l-Musiki 'ala vechi'l-Hurûfat / Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı, ismini verdiği el yazması eserinde toplamıştır. Kantemiroğlu'nun bu eseri iki ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm nazariyat-teori, ikinci bölüm ise nota örneklerini içermektedir. 21 Ağustos 1723'te Harkov'da ölmüştür(Tura,200: s. XXIII-XXVII).

BULGULAR VE YORUM

Rast Peşrev
Mss 219 KE 170

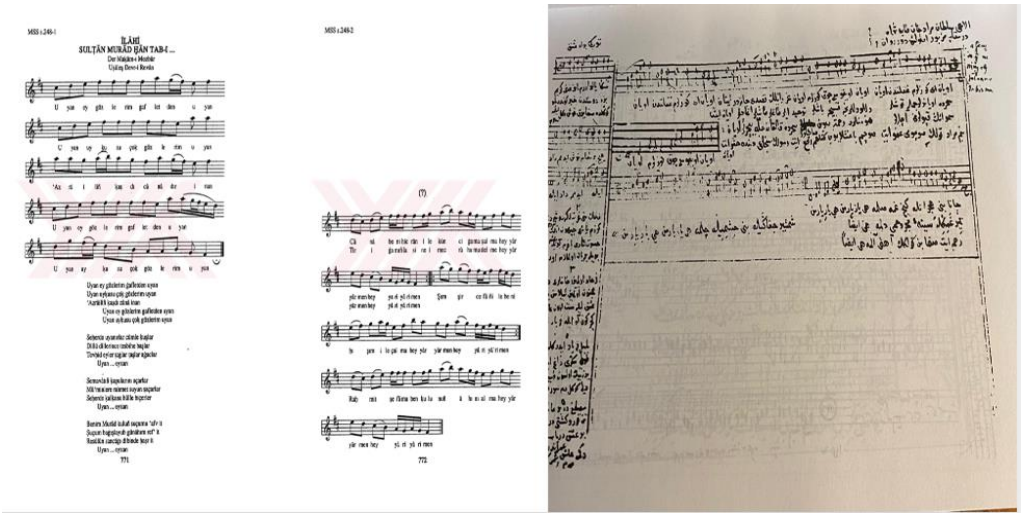
Şekil 1. Ali Ufkî Mecmûa-î Sâz ü Söz (Şükrü Elçin, 2000) Kantemiroğlu Kitâbu 'ilmi'l-Mûsikî 'alâ vechi'l-Hurûfât (Yalçın Tura,2001)



Ali Ufkî Bey MSS Sf. 291-1'de notasını verdiği bu eserin usulünü Devr-i Revân olarak belirtmesine rağmen 1. Hâneyi (Serhâne) 24/2'lik bir mertebede yazmıştır.

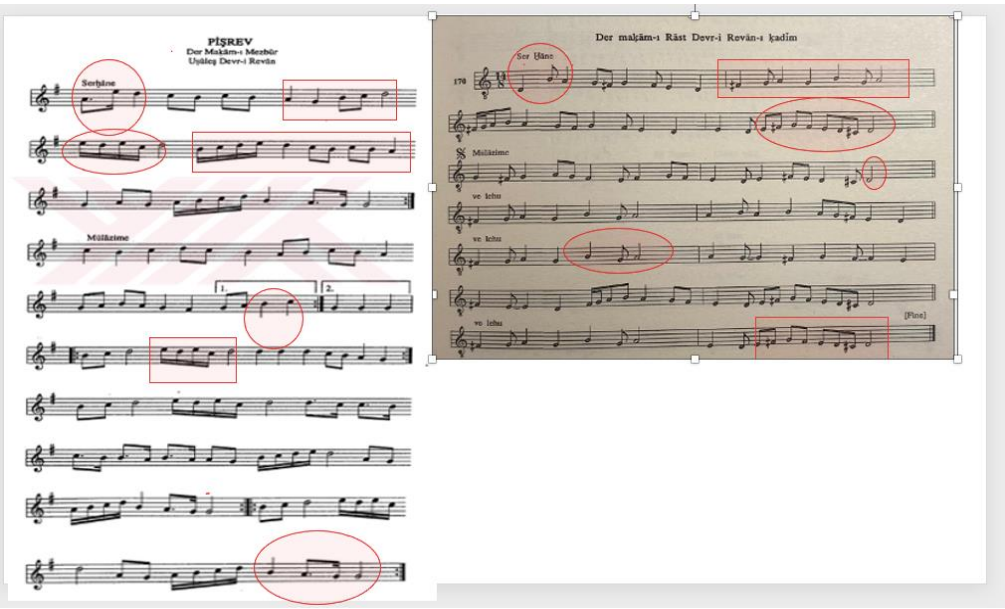
Ali Ufki Bey'in yine Devr-i Revan usulü olarak belirttiği ve notaya aldığı Evc ilahi "Uyan ey gözlerim Gafletten Uyan" eserinin notasında da aynı durum görülmektedir.

Şekil 2. Ali Ufki Bey ve Haza Mecmu'a-i Saz u Söz (Hakan Cevher, 1995) Ali Ufkî Mecmûa-î Sâz ü Söz (Şükrü Elçin, 2000)



Kantemiroğlu Edvâr'ında 170 numaralı aynı eserin usul bakımından 14/8'lik Devr-i Revan usulü ile yazıldığı, eserde ana temanın 2 x Devr-i Hindi ana darbları çerçevesinde notaya alındığı görülmektedir.

Şekil 3. Ali Ufki Bey ve Haza Mecmu'a-i Saz u Söz (Hakan Cevher, 1995) Kantemiroğlu Kitâbu 'ilmi'l-Mûsikî 'alâ vechi'l-Hurûfât (Yalçın Tura,2001)



Her iki nüshada Serhânenin melodik yapısı dikkate alındığında Ali Ufki Bey nüshasında usulden kaynaklı sebeplerle küçük farklılıklar görülmektedir. Bu farklılıklar örnekte sunulmaktadır.

Makâm karar perdesi civarından başlamış ilk nağmeleri Rast Nevâ arasındaki perdelerde çıkıcı bir seyirle göstermiştir. Makâmın güçlü perdesinin yine Nevâ olduğu açıkça görülmekte olup 18.yy'dan günümüze olan seyir özelliklerini taşımaktadır. Bu yönüyle makâmın 17. yy' da da aynı seyir yapısını koruduğu söylenebilir.

Kantemiroğlu'nun Devr-i Revan Rast Peşrevini Ali Ufki Bey'e göre daha ayrıntılı tespit ettiği söylenebilir.

Peşrevin kompozisyonunda kullanılan temanın her iki nüshada da benzerlik gösterdiği; Ali Ufkî Bey nüshasında usulden kaynaklı küçük farklılıklar bulunduğu gözlenmiştir.

Acem Peşrev
Mss 152 Ke 149

Solakzade'ye ait Acem Peşrevini Ali Ufkî Bey'in Kantemiroğlu'na göre daha ayrıntılı yazdığı görülmektedir. Gerek nota değerleri ve tartımlar gerekse dönüşlere ait 1. ve 2. dolapların ayrıntılı belirtilmiş olması dikkat çekmektedir.

Kantemiroğlu, aynı eseri aynı makam ve usul ile notaya almış olmasına rağmen tartım ve perde yönüyle temaları sade biçimde yazmış 8'lik ve 16'lık değerler ile melodik hareketliliği göstermemiştir. Örnekte de bu durum açıkça görülmektedir. Burada Ali Ufkî Bey'in ve Kantemiroğlu'nun aynı eseri iki farklı bakış açısı ve duyuş ile notaya almış olmaları Türk Müziği adına önemli bir kazanç ve zenginlik olup bu eseri Ali Ufkî Bey'in Kantemiroğlu'na göre daha ayrıntılı yazdığı görülmektedir.

Acem makâmı seyrinin her iki yazmada da Çargâh- Acem arası perdelerden başlayıp Acem perdesini kutup alarak seyre başladığı, makâmın güçlü perdesinin Nevâ olduğu ilk seyir nağmelerinin Çargâh- Acem civârında gerçekleştiği seyrin önemli ölçüde Bayâti dizisi ve kuralları çerçevesinde ilerlediği gözlenmiştir. Nevâ ve Acem perdeleri sık kullanılmıştır. Karara gidilirken yeden almamıştır.

Bu yönüyle de makâmın 17. yy'da da Çargâh- Acem arası perdelerden başlayarak Çargâh, Nevâ ve Acem'de asma kalışlardan oluşan bu karakteristik özelliğinin görülmesi dikkat çekicidir. Makamın 17. yy'dan itibaren bu özellikleri taşıdığı söylenebilir.

Şekil 4. Ali Ufki Bey ve Haza Mecmu'a-i Saz u Söz (Hakan Cevher, 1995) Kantemiroğlu Kitâbu 'ilmi'l-Mûsikî 'alâ vechi'l-Hurûfât (Yalçın Tura,2001) Ali Ufkî Mecmûa-î Sâz ü Söz (Şükrü Elçin, 2000)



Hüseyni Peşrevi
Mss 44-45 Ke 78

Ali Ufkî Bey'in MSS Sf. 44- 45'te notasını verdiği Şah Kulu'na ait Sakîl usulündeki peşrevi Kantemiroğlu'na göre daha ayrıntılı bir biçimde ele aldığı söylenebilir. Peşrevin Serhânesine Ali Ufkî Bey'in Hüseynî ve Dügâh perdeleri üzerinde 'Ankara- İzmir' tartımları

ile başladığı, Kantemiroğlu'nun ise Hüseynî ve Dügâh perdelerini birlik nota yazdığı görülmektedir.

Yine ana tema önemli ölçüde aynı şekilde ele alınmış olduğu görülse de Ali Ufki Bey bu eseri daha küçük değerli tartım ve perdeleri kullanarak ayrıntılı bir biçimde notaya almıştır.

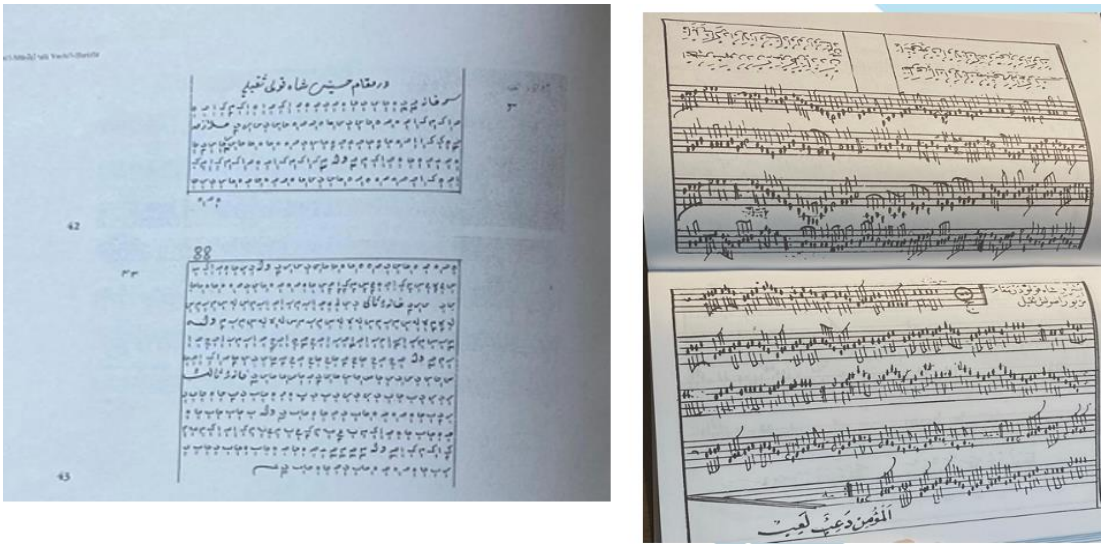
Ali Ufkî Bey'in kullandığı tartımlar dikkate alındığında uzun değerli bir notanın mızraplı bir çalgı tarafından seslendirilirken o sürenin doldurulmasına yarayan mızrap hareketlerinin bu noktada etkili olduğu da söylenebilir. Bu durum Örnek'te görülmektedir.

Hüseyni makamının 17. yy' da da güçlü perdesi Hüseyni civarından seyre başladığı ilk nağmeden Dügâh – Hüseyni arasında gerçekleştiği ve Dügâh perdesinde yedensiz (Rast perdesini kullanmadan) karar ettiği görülmektedir. Bu yönüyle Hüseyni makamının 18. yy ve günümüzdeki özelliklerin 17. yy' dan itibaren kullanıldığı söylenebilir.

Şekil 5. Ali Ufki Bey ve Haza Mecmu'a-i Saz u Söz (Hakan Cevher, 1995) Kantemiroğlu Kitâbu 'ilmi'l-Mûsikî 'alâ vechi'l-Hurûfât (Yalçın Tura,2001)



Şekil 6. Kitâbu 'ilmi'l-Mûsikî 'alâ vechi'l-Hurûfât (Yalçın Tura,2001) Ali Ufkî Mecmûa-î Sâz ü Söz (Şükrü Elçin, 2000)

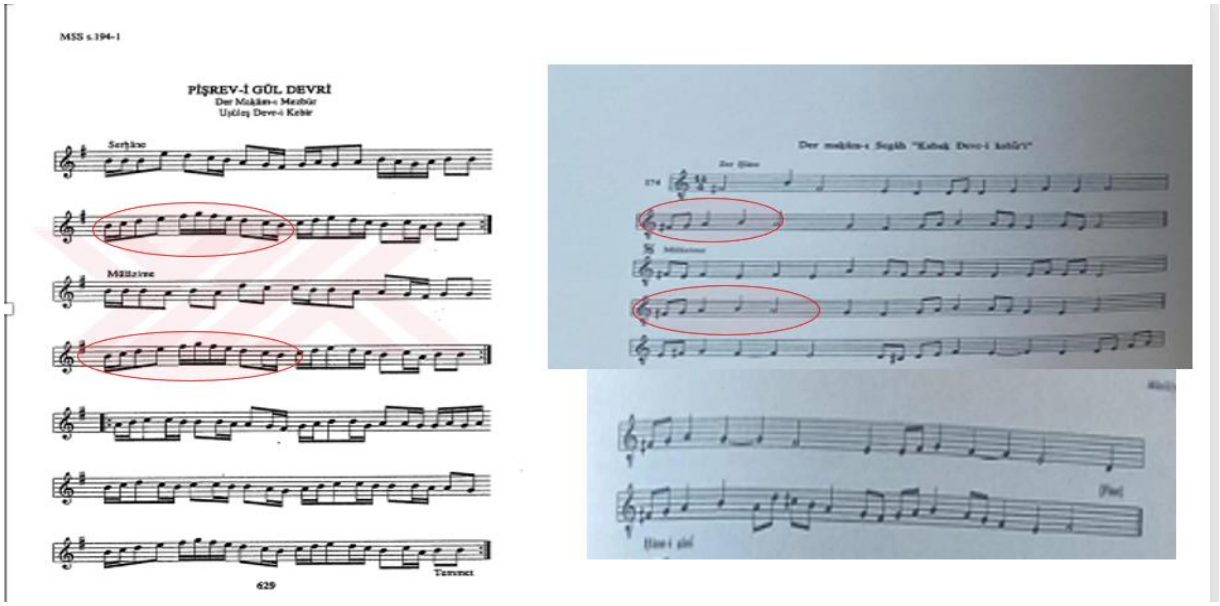


Segâh Peşrev
Mss 194-1 K.E 174

Ali Ufkî Bey'in Segâh Makâmında ve Devr-i Kebir usulünde notaya aldığı Pişrev-i Güldevri 4x7 sekizlik yani (3+2+2) bir düzüme karşılık gelen nağme yapısı ile dikkat çekmektedir. Serhâne ve Mülâzemeyi incelediğimizde Ali Ufkî Bey'in peşrevin temasını ayrıntılı ve küçük değerli tartımlarla, perdelerle tespit etmesine karşılık Kantemiroğlu'nun ana temayı büyük ve uzun süreli tartım perdelerle tespit ettiği genel olarak ana tema çerçevesinde kaldığı görülmektedir. Eser Kantemiroğlu Edvâr'ında Kabak Devr-i Kebir olarak isimlendirilmiştir. Bu eserin de Ali Ufkî Bey tarafından ayrıntılı bir biçimde notaya aldığı dikkat çekmektedir. Ali Ufkî Bey'in Mecmua-i Sâz ü Söz' ü 1650' li yıllarda Kantemiroğlu' nun eserinden yaklaşık olarak 50 yıl önce notaya aldığı düşünüldüğünde Ali Ufki Bey'deki ayrıntılı nota örneklerinin ayrı bir öneme sahip olduğu söylenebilir.

Segâh makamının karar perdesi civârından çıkıcı biçimde seyre başladığı genel olarak Rast makamı dizisinin perdelerini kullandığı görülmektedir. 17. yy'da Kürdî (bakiye la #) perdesinin ve Acem perdesinin henüz kullanılmadığı, makamın seyrinin karar perdesi civarından başlayıp Rast makam perde düzeni içindeki seslerle hareket edip karar ettiği dikkati çekmektedir. Bu yönüyle Segâh Makamı 18. yy'dan günümüze kadar olan Segâh makam seyirlerinden farklılık göstermektedir. Ayrıca seyir içinde kullanılan perdeler diyez- bemol gibi değiştirici işaretlerini almadığı makamın ana dizisi içindeki perdeler üzerinde hareket ettiği görülmektedir. Bu özelliğin de bir dönem özelliği olduğu söylenebilir.

Şekil 7. Ali Ufki Bey ve Haza Mecmu'a-i Saz u Söz (Hakan Cevher, 1995) Kantemiroğlu Kitâbu 'ilmi'l-Mûsikî 'alâ vechi'l-Hurûfât (Yalçın Tura,2001)



Şekil 8. Ali Ufkî Mecmûa-î Sâz ü Söz (Şükrü Elçin, 2000)

Kantemiroğlu Kitâbu 'ilmi'l-Mûsikî 'alâ vechi'l-Hurûfât (Yalçın Tura,2001



Irak Semâi
Mss 258 Ke 253

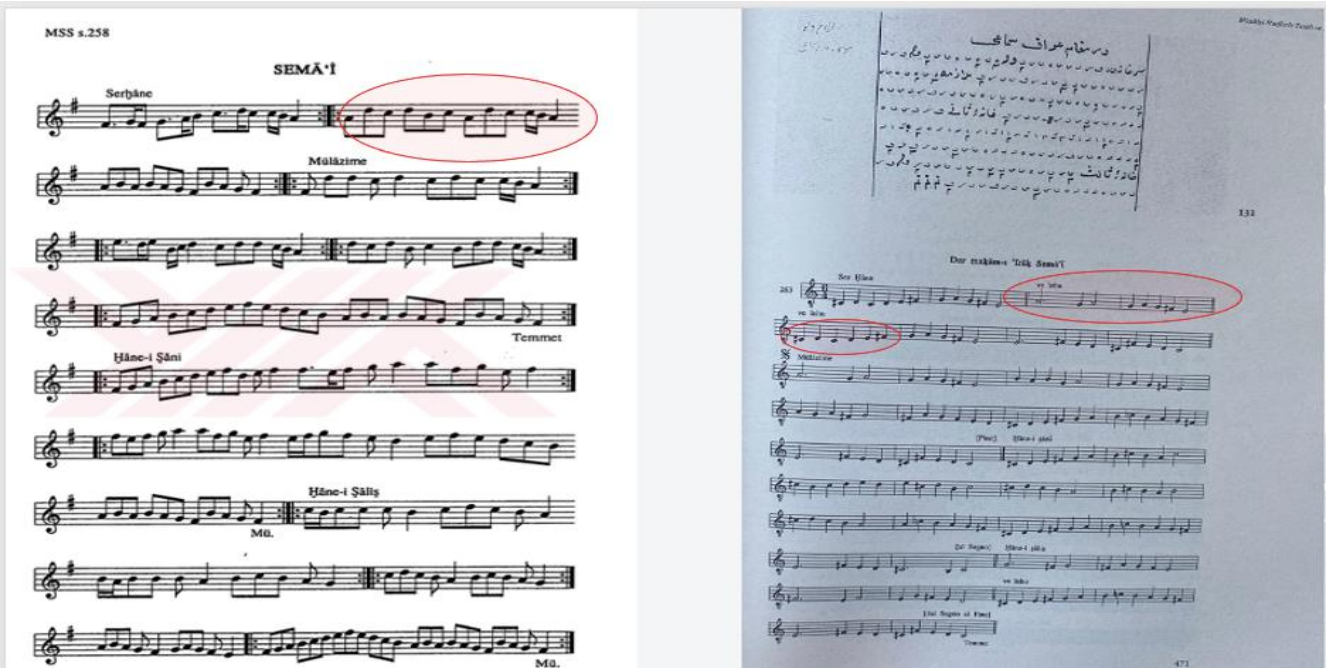
Ali Ufki Bey'in MSS 258' de Semai formu ve (Yürük Semâi) usulünde verdiği Irak Makâmındaki eseri incelediğimizde noktalı değerleri içeren perdelerin, Yürük Semâi tartım ve perde yönüyle Ali Ufki Bey'in ayrıntılı biçimde ele aldığı görürken; Kantemiroğlu'nun yine Yürük Semâi usûlünün ana darplarını kullanarak eseri 4'lük ve 2'lik değerler ile usûlün ana darplarına karşılık gelen nağme yapısını sade biçimde notaya aktardığını gözlemlemekteyiz.

Ana temanın her iki nüshada da büyük ölçüde korunduğu gözlemlenmiştir.

Örnekte görüldüğü gibi bu semâi Irak Makamına ait seyir özelliklerini ana hatlarıyla yansıtan sade bir yapıya sahiptir. Makam seyre karar perdesi olan Irak perdesinden çıkıcı olarak başlamıştır. Dügâh üzerindeki Uşşak çeşnisiyle olan asma kalışlar, Irak perdesi üzerindeki Segâh karakterli asma kalışlar ve tam kararlar makamın 17. yy'dan günümüze kadar aynı karakterde geldiğini açıkça göstermektedir.

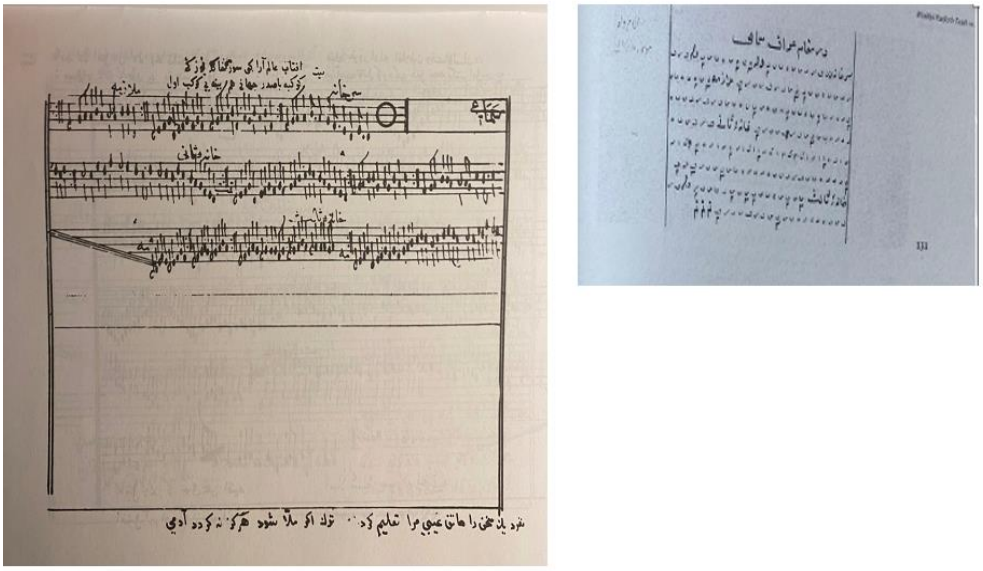
Ali Ufki Bey'in notaya aldığı nüsha günümüzde aynı şekilde icra edilen örneğidir, ayrıca bu eserin günümüzdeki farklı nüshaları üzerinde bestekâr olarak Sultan Veled ismi geçmektedir fakat hem Ali Ufki Bey hem de Kantemiroğlu tarafından bestekâr bilgisi verilmediğinden eserin bestakârının meçhul olduğu söylenebilir.

Şekil 9. Ali Ufki Bey ve Haza Mecmu'a-i Saz u Söz (Hakan Cevher, 1995) Kantemiroğlu Kitâbu 'ilmi'l-Mûsikî 'alâ vechi'l-Hurûfât (Yalçın Tura,2001)



Şekil 10. Ali Ufkî Mecmûa-î Sâz ü Söz (Şükrü Elçin, 2000)

Kantemiroğlu Kitâbu 'ilmi'l-Mûsikî 'alâ vechi'l-Hurûfât (Yalçın Tura,2001



Nevâ Peşrevi
Mss 114 Ke 44

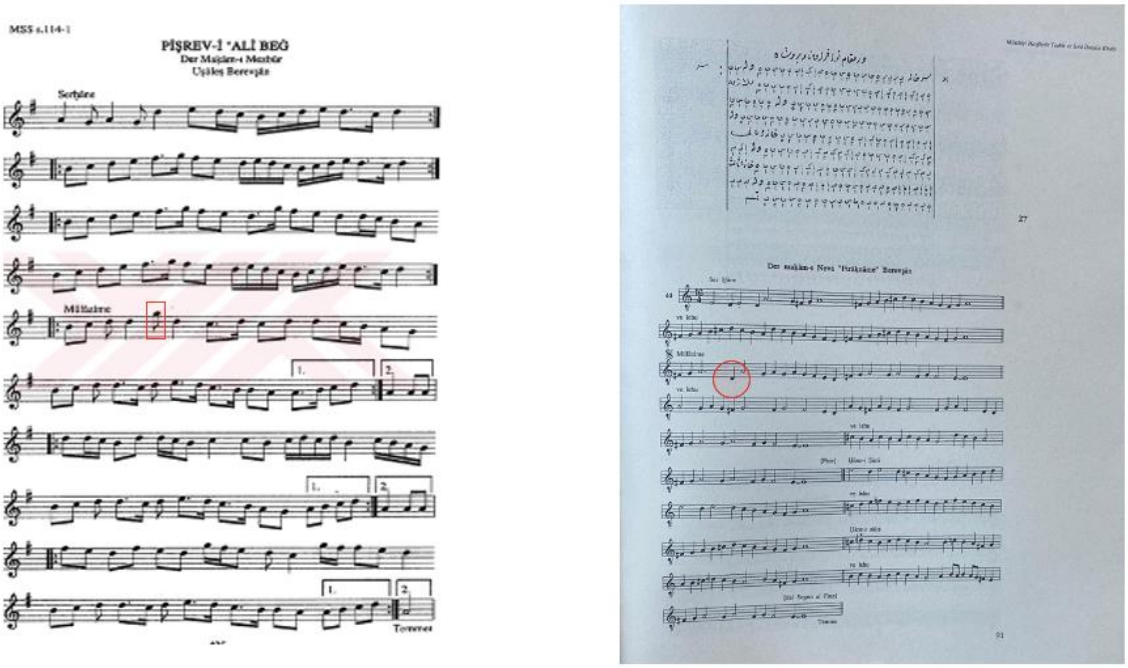
Ali Ufki Bey'in MSS 114-1'de notasını verdiği kendi bestesi olan Berevşan Usûlündeki Nevâ Peşrev-i Ali Beg'de birlik ikilik ve dörtlük değerler (Orijinal Nüshasında) noktalı olarak ayrıntılı biçimde notaya alınmıştır.

Kantemiroğlu aynı eseri yine birlik ikilik ve dörtlük değerleri kullanmasına rağmen temasını oluşturan nağmeleri sade biçimde ele almış melodik hareketliliğe yer vermemiştir. Noktalı değerleri de Ali Ufki Bey gibi ele almadığı için nağme yapısı ana tema çerçevesinde sâde kalmıştır.

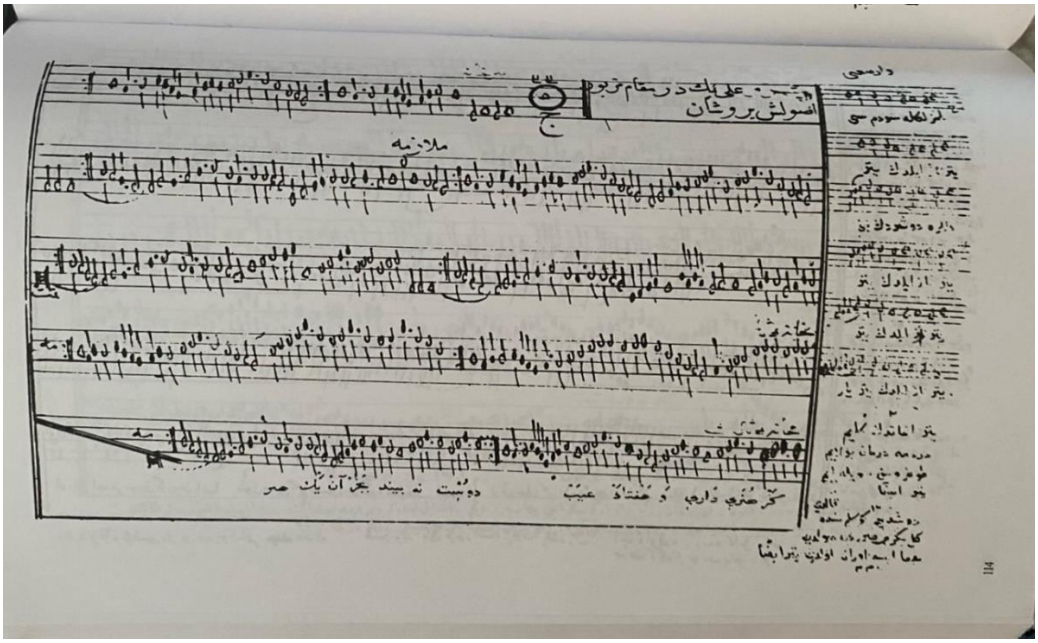
Örnekte görüldüğü gibi melodik hareketlilik ve sadelik yanında bazı perdelerin Kantemiroğlu tarafından oktav olarak notaya alınması dikkat çekici bulunmuştur. (Mülazeme'deki Rast-Gerdaniye)

Makâmın güçlü ve karakteristik kutup perdesi olan Nevâ perdesi civarından seyre başladığı, ilk asma kalışı Nevâ perdesi üzerinde gerçekleştirdiği, inici-çıkıcı seyrin Nevâ perdesi merkezli devam ettiği ve Rast perdesini kullanmadan Dügâh'ta karar ettiği görülmektedir. Bu yönüyle Nevâ makamı Klasik Dönemden günümüze ulaşan seyir özelliklerinin 17. yy' da da aynı şekilde kullanıldığı dikkate çekmektedir.

Şekil 11. Ali Ufki Bey ve Haza Mecmu'a-i Saz u Söz (Hakan Cevher, 1995) Kantemiroğlu Kitâbu 'ilmi'l-Mûsikî 'alâ vechi'l-Hurûfât (Yalçın Tura,2001)

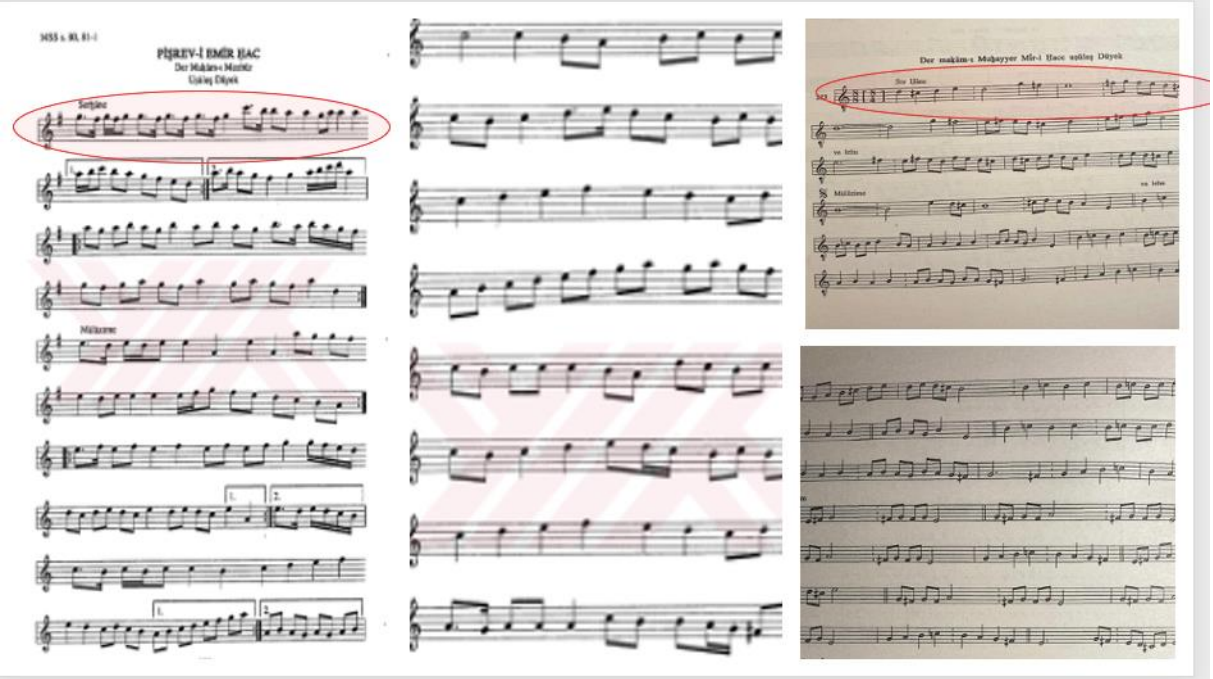


Şekil 12. Ali Ufkî Mecmûa-î Sâz ü Söz (Şükrü Elçin, 2000)



Muhayyer
Mss 80-1 Ke 223

Şekil 13. Ali Ufki Bey ve Haza Mecmu'a-i Saz u Söz (Hakan Cevher, 1995) Kantemiroğlu Kitâbu 'ilmi'l-Mûsikî 'alâ vechi'l-Hurûfât (Yalçın Tura,2001)



Ali Ufkî Bey MSS sayfa 80'de notasını verdiği Muhayyer makâmında ve Düyek usûlündeki Pişrev-i Emir Hac eserini noktalı tartımları kullanarak tiz durak civârı olan Gerdâniye perdesinden başlayıp Serhâne bölümünü ayrıntılı biçimde notaya alırken Kantemiroğlu'nun aynı eserin başlangıcında Serhane'nin başlangıç teması aynı olmakla birlikte daha sade ve kısa biçimde notaya aldığını ve noktalı değerleri de kullanmadığını görüyoruz.

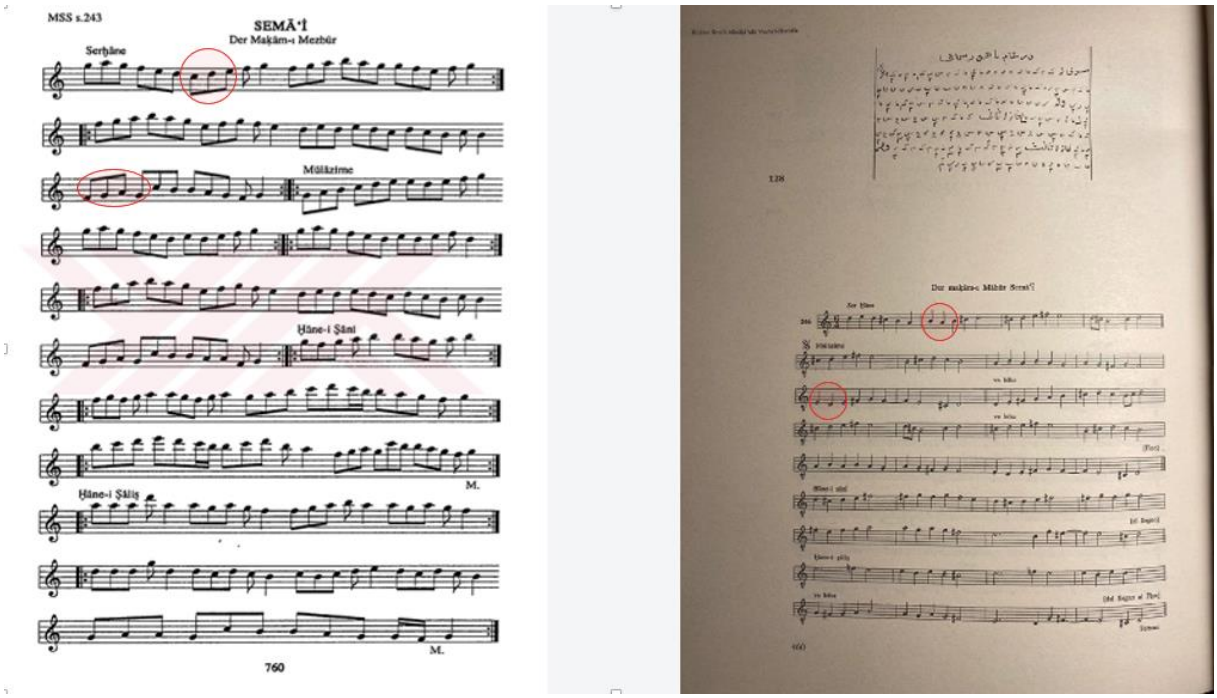
Bu eserin seyir özelliklerine bakıldığında Klasik Dönemden günümüze ulaşan örneklerdeki gibi makamın inici bir yapıda Muhayyer etrafından seyre başladığı Muhayyer' de Uşşak gösterdikten sonra Hüseynî perdesinin güçlü perde olarak yine kullanıldığı kararın da yine Uşşak karakteriyle gerçekleştiği görülmektedir ki bu yönüyle Muhayyer Makamının 17. yy'dan günümüze bu seyrini büyük ölçüde koruyarak ulaştığı söylenebilir.

Mahur
Mss 243 Ke 246

Ali Ufkî Bey' in MSS sayfa 243' te notasını verdiği Semâi formundaki eserin (bestecisi meçhul) Yürük Semâi usûlü ile notaya almış, eser makamın seyir özelliği ve usûlüne bağlı olarak tiz durakta ardışık seslerle seyre başlarken Kantemiroğlu'nun tespit ettiği nota ile çok büyük ölçüde aynı nağme yapısını koruduğu görülmektedir. Bâzı ölçülerde Kantemiroğlu uzun değerli tartım ve perde ile nağme yapısını tespit ederken Ali Ufkî Bey'in o süre içindeki tartım ve perdeyi çeşitlendirdiği, önceki ya da sonraki perdeyle bağlantı- köprü perdesi olarak bağlandığı görülmektedir. Ayrıca Kantemiroğlu'nun, Semâi'nin Mülazeme bölümünü Ali Ufki Bey'in Serhâne içinde gösterdiği 5. ölçüye tekâbül eden kısımdan aldığı, Ali Ufki Bey'in Mülâzeme olarak tespit ettiği 11. ölçüyü Kantemiroğlu'nun "ve lehu" olarak adlandırmış olduğunu ve Semâi'nin büyük ölçüde her iki yazmada da aynı şekilde ana temasını korumuş olduğu görülmektedir. Bu yönüyle de son derece dikkat çekicidir.

Makamın seyir özelliği bakımından da 17. yy'a ait bu Mahur seyrin inici biçimde Gerdaniyeden başlayıp öncelikle Rast seyrini gösterdiğini, Hüseyni'de asma kalış yaptığını ve Rast karakteri ile karar ettiği görülmektedir ki Mahur makamının bu yönüyle 17. yy' da da bu seyrini koruduğu anlaşılmaktadır.

Şekil 14. Ali Ufki Bey ve Haza Mecmu'a-i Saz u Söz (Hakan Cevher, 1995) Kantemiroğlu Kitâbu 'ilmi'l-Mûsikî 'alâ vechi'l-Hurûfât (Yalçın Tura,2001)



SONUÇ

Ali Ufki Bey ve Kantemiroğlu tarafından notaya alınan ortak/aynı eserlerin Besteci, Usûl, Makam ve Tema yönüyle büyük ölçüde benzerliğin olduğu Ali Ufki Bey'in Kantemiroğlu'na göre tartım, nota değerleri ve perde yönüyle daha ayrıntılı bir nota yazım örneği sergilediği

17. yy ortalarında Ali Ufki Bey'in notaya aldığı bir eserin 17. yy sonunda Kantemiroğlu tarafından büyük ölçüde benzer biçimde notaya alındığı

İncelenen makamların seyir özelliklerinin günümüzdeki makam seyir özellikleriyle büyük ölçüde benzeştiği sonuçlarına ulaşılmıştır.

Ali Ufki Bey'in Mecmua-i Sâz ü Söz' ü 1650'li yıllarda 17. yy' ın ortalarında, Kantemiroğlu'nun Kitâbu 'ilmi'l-Mûsikî 'alâ vechi'l-Hurûfât isimli eseri de yaklaşık 50 yıl sonra 17. Yy' ın sonlarında yazdığı dikkate alındığında aradaki bu 50 yıllık süre zarfında bu değişikliklerin görülmüş olması, bu eserlerin o dönemdeki icra edilen şekilleri ile notaya alınmış olması bize bu konuda ayrıca bir fikir vermektedir.

KAYNAKÇA

Behar, C. (2008). Saklı Mecmua. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Behar, C. (2019). Aşk Olmayınca Meşk Olmaz. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Cevher, H. (1995). *Ali Ufki Bey ve Haza Mecmü'a-i Saz ü Söz*. (Transkripsiyon, inceleme) (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Elçin, Ş. (2000). Ali Ufkî Hayatı, Eserleri ve Mecmûa-i Sâz ü Söz: Tıpkıbasım. Millî Eğitim Basımevi.

Karakaya, F. (2014). Enderun'da Bir Polonyalı Ali Ufkî Bey İstanbul: Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası.

Karakaya, O. (2020). 17. ve 18. Yüzyıl Makam ve Seyir Özellikleri Konya: Aybil Yayınevi.

Popescu-Judetz, E.(2000). Prens Dimitrie Cantemir Türk Musikisi Bestekârı ve Nazariyatçısı Çev. Selçuk Alimdar. İstanbul: Pan Yayıncılık

Tura, Y. (2001). Kantemiroğlu, Kitabu İlmi'l–Mûsikî alâ vechi'l-Hurûfat . İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Okulların Fiziksel Donanımlarında Müzik Eğitimi Verilen Sınıfların Öğretmen Görüşlerine Göre Değerlendirilmesi

The Effect Of Physıcal Facilities On Musıc Educatıon In Schools

İmren Öz Keser

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

iozkeser@hotmail.com

Özet

Eğitim ve öğretimin etkili, verimli, kalıcı ve işlenebilir olması birçok konu ile yakından ilişkilidir. Okulların fiziksel donanımları özellikle müzik eğitimi açısından düşünüldüğünde ayrıca özen gösterilmesi gereken bir konu, bunun yanında daha donanımlı olduğu taktirde hedef davranışların gerçekleşmesine daha çok katkı sağlayabilecek bir durum olarak düşünülebilir.

Müzik eğitimi verilirken öğretmenlerin etkili öğrenme gerçekleştirebilmelerine katkı sağlayabileceği düşünülen, çeşitli müzik aletleri, ritim çalgıları, nota kartları gibi materyallere ihtiyaç duyulurken bununla beraber rahat hareket edebilmek için yeterli büyüklükte bir sınıf ortamına ihtiyaç vardır.

Günümüzde okullar; özel ve devlet okulları olmak üzere iki farklı yapılanmada ve sahip olunan imkanlar çerçevesinde fiziksel donanımlarını oluşturmaktadır. Özel okullarda farklı atölye sınıfları, laboratuvarlar, konser alanları, drama odaları, satranç kulüpleri, özel spor alanları, havuzlar ve orkestra odaları, Orff sınıfları gibi farklı branşlara özel sınıflar hazırlanırken, devlet okullarında bu imkânların daha kısıtlı olmasından dolayı bütün dersler genellikle tek bir sınıf içerisinde gerçekleşmektedir.

Bu çalışmada herhangi bir müzik donanımı bulunmayan bir sınıfta, müzik dersini işlemenin öğrencilere ve öğretmenlerin ders işleme süreci içerisindeki durumlarına göre etkililiği ve yine aynı şekilde, özel okullardaki imkânlar doğrultusunda gerçekleştirilen müzik derslerinin öğrenci açısından verimliliği ve öğretmen açısından sürecin etkinliği incelenmeye, konunun hafıza, mekân ve müzik açısından ilişkisi ve etkileri anlaşılmaya çalışılmıştır. Çalışmada hem devlet okullarında hem özel okullarda görev alan müzik öğretmenlerinin görüşlerine başvurularak konu irdelenmiş, etkin bir müzik öğrenimi için gereken fiziksel donanımların yeterliliği, yetersizliği veya neler olmasının gerektiği ortaya konmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik eğitimi, öğrenme ortamı, etkili öğrenme

Abstract

The effectiveness, efficiency, permanence, and applicability of education and teaching are closely related to many factors. The physical facilities of schools are a particularly important issue to be considered, especially in terms of music education. It is also considered a situation that can contribute more to the achievement of target behaviors if it is better equipped.

While providing music education, various musical instruments, rhythm instruments, music charts, and other materials are needed to help teachers achieve effective learning. In addition, a classroom of sufficient size is needed to move comfortably.

Today, schools establish their physical facilities in two different structures and within the framework of their available resources: private and public schools. While different workshop classes, laboratories, concert halls, drama rooms, chess clubs, special sports areas, swimming pools, and orchestra rooms, orff classes are prepared for different branches in

private schools, these facilities are more limited in public schools. Therefore, all lessons are usually held in a single classroom.

This study examines the effectiveness of teaching a music lesson in a classroom without any musical equipment according to the students and the teachers' situations in the teaching process. Similarly, the efficiency of music lessons conducted in line with the possibilities in private schools is examined from the student's point of view and the effectiveness of the process from the teacher's point of view. The relationship and effects of the subject in terms of memory, space, and music are also tried to be understood.

In the study, the opinions of music teachers working in both public and private schools were consulted to examine the subject. The study aims to reveal the adequacy, inadequacy, or what should be the necessary physical facilities for effective music learning.

Keywords: *Music education, learning environment, effective learning*

GİRİŞ

Öğrenme bireyin yaşamını sürdürebilmesinde en önemli unsurdur ve insan doğduğu andan ölümüne kadar her an öğrenen bir varlıktır. Bu öğrenme istemli veya istemsiz gerçekleşebilir. Örgün ve örgün olmayan türleriyle okul dışında ve vakti geldiğinde okul içinde daha özel alanların eğitimi çerçevesinde sürer gider.

Okullar öğrenmenin gerçekleşmesi için en önemli ve etkili olan fiziki alanlardır. Öğrenme şimdiye kadar çok çeşitli şekillerde ele alınmış, öğrenme ile ilgili farklı tanımlamalar yapılmış, üzerine birçok bilimsel araştırma gerçekleştirilmiştir. Öğrenme hayatın kendisidir ve yaşam boyu durmaksızın gerçekleşir. Müziksel öğrenme; müzik eğitimi ile gerçekleşen, Uçan (2018: 11)'a göre temelde bir müziksel davranış kazandırma, bir müziksel davranış değiştirme veya bir müziksel davranış değişikliği oluşturma, bir müziksel davranış dönüştürme, geliştirme ve yetkinleştirme sürecidir. Bu süreçte daha çok, eğitim gören bireyin (çocuğun/gencin, öğrencinin) kendi müziksel yaşantısı temel alınır, bu temelden yola çıkılarak belirli amaçlar doğrultusunda planlı, düzenli ve yöntemli bir yol izlenir ve bu yolla belirli hedeflere erişilir. Uçan (1996: 30)'a göre müzik, özü itibariyle eğitsel bir nitelik taşır. Herkes, müzikle ilişkisinin biçimine, yönüne, kapsamına ve derecesine göre ondan bir şey alır, bir şey edinir ve bir şey kazanır. Bu bağlamda okul müzik eğitimi her yönüyle ve bütün imkanlarıyla önemli bir yerdedir ve etkin müzik eğitiminin gerçekleşmesi için uygun, elverişli fiziki koşullara ihtiyaç vardır.

Bağçeci (2022)' ye göre, mekân ve müzik ilişkisi, mekânsal biçimin fiziki özelliklerini içeren somut unsurlardan insan davranışlarını şekillendiren psikolojik, toplumsal, kültürel süreçlerin simgesel ve anlamsal boyutlarına kadar uzanan geniş bir yelpazeyi kapsar. Okul müzik eğitiminin etkililiği, derslerin gerçekleştiği mekânsal açıdan tam donanımlı hale getirildiğinde, öğrenen bireyleri/çocukları davranışsal ve bilişsel açıdan geliştirmede daha yüksek bir düzeyde olabilir. Okullarda, bütün derslerin uygun ve elverişli koşullarda gerçekleşmesi bu derslerin öğrenilmesi konusunda olumlu artışlar gösterilmesine katkı sağlayabileceği gibi, müzik derslerinin hedef kazanımlarının gerçekleşmesinde de ayrıca önemli ölçüde olumlu etki edeceği düşünülür. Örneğin fen bilgisi dersinin bir laboratuvarda, deney ortamında gerçekleşmesi akılda kalıcılığı ne kadar artırıcı olacaksa, müzik derslerinin de bir müzik sınıfında/atölyesinde gerçekleşmesi o kadar akılda kalıcı, kolay hatırlanan ve kolay dönüt veren bir nitelikte olacaktır.

Öğrenme ve Okul İlişkisi

Yıldırım., vd. (2009), öğrenme ile ilgili şimdiye kadar çok sayıda bilimsel çalışmalar yapıldığını ve bu çalışmalardan elde edilen bazı sonuçlarda, öğrenmenin oluşabilmesi için

öğrenen bireylerin öğrenme sürecine aktif katılımının zorunlu olduğunu belirtilmişlerdir. Öğrenme sürecine aktif katılım, bu süreçte farkındalığı yüksek tutmanın gerekliliğini de beraberinde getirir. Öğrenen bireyler, öğrenme sürecinde farkındalığını yüksek tutabilirse öğrenmenin daha etkili olacağı düşünülmektedir.

Eğitim öğretimin amaçları doğrultusunda uygun bir düzenlemeye gidilmiş olan fiziki ortamlarda eğitim-öğretim gören bireyler, bulunduğu ortamı algılamada ve öğrenmeye geçme düzeyindeki isteklilikte artışlar gözlenebilir.

"Bir derste öğrenciye kazandırılacak hedef davranışlar bilişsel, duyuşsal, devinişsel ve sezgisel alanın değişik basamaklarında olabilir" (Sönmez, 2017: 6).

Buradan yola çıkarak; özellikle uygulama alanı yüksek olan müzik dersleri kapsamında, ders işleme sürecinde müzik dersi, öğrenci katılımının en fazla olduğu alanlardan biri olarak öne çıkabilir. İşlenen konular ve içerikler özelinde, ders sonunda beklenen hedef davranışların gerçekleşmesi için müzik öğretmenleri çoğunlukla göstererek yaptırma yöntemini kullanır ve bu teknikten öğrenciler sıkça faydalanır.

Yıldızlar (2019)'a göre; yüksek nitelikli bir öğretim sürecinde, öğrencilerin öğrenilecek olan konuya ilgi duyması sağlanmalı, konuyu kolaylıkla anlaması, hatırlaması ve uygulaması için gerekli olan bütün öğelerin işe koşulması dikkat edilmesi gereken hususlardır. Bu bağlamda müzik derslerinde, ders yapılan fiziki ortamlarda (sınıflar ya da müzik odaları) işlenilen konularla ilgili posterler, nota kartları, müzik öğretim yaklaşımları ile ilgili kolay anlaşılır ve hatırlatıcı nitelikte olan resimler bulundurulabilir.

Okullarda Müzik Eğitimi

Aslan (2016), eğitim ve öğretimin öznesinin insan olduğunu belirtmiş ve bu nedenle; eğitim ve öğretiminin temel hedeflerinin, eleştirel düşünebilen, çağdaş, entelektüel bir bilgi/kültür birikimine sahip, hak ve özgürlüklerinin farkında olan bireyler yetiştirmek olarak ifade etmiştir.

Okullar bu hedeflerin gerçekleştirildiği en önemli yerlerdir. Okullarda birçok açıdan donanımlı bireyler yetiştirmeyi amaç edinmek ve bu amaca uygun davranışlarda bulunmak toplumların daha ileri bir seviyeye ulaşması için oldukça önemlidir.

Uçan (2018) ise müzik eğitimini; temelde bir müziksel davranış kazandırma, bir müziksel davranış değiştirme veya bir müziksel davranış değişikliği oluşturma, bir müziksel davranış dönüştürme, geliştirme ve yetkinleştirme süreci olarak ifade eder.

Okullarda verilmekte olan müzik eğitimi genel müzik eğitimi kapsamında ele alınmaktadır ve bireylerin ileriki yaşantısında profesyonel müzik eğitimine eğilme süreçleri, okullarda uygun ve etkili gerçekleştirilen müzik eğitimi sayesinde mümkün olabilir. Bireyler okullardaki müzik eğitimi sayesinde var olan potansiyelini fark edebilir, bu konuyla ilgili cesaretlenebilir ve bu sayede ortaya güzel bir resim çıkabilir.

Hafıza, Mekân ve Müzik

Yokuş ve Yokuş (2010)'a göre eğitimciler etkili bir öğrenme için öğrencilerin beklenti ve gereksinimlerine uygun davranmalı ve öğrenme sürecini katılımcı bir anlayışla sürdürmelidir. Eğitimciler, öğrencilerin öğrenmeyi gerçekleştirmesi ve kendilerini şekillendirmesi konusunda ipuçlarının önemine dikkat ederek, öğretilen konularla ilişkili görsel ve işitsel ipuçlarına yer vermelidirler.

Hafıza, mekân ilişkisi, akılda kalıcılık ve öğrenme stratejileri boyutunda zor olan durumları da gerçekleştirebilme de kolaylık sağlayabilir. Özellikle müzik derslerinin uygun ve

elverişli mekânlarda yürütülmesi, görsel ve işitsel ipuçlarına kolayca erişebilirlik, planlanan etkili öğrenme süreçlerinde en hızlı dönüt veren ders grubu olarak düşünülebilir.

Başar (2003), bir sitemin yer aldığı mekânın özellikleri ile sistemin araç, süreç ve hedeflerinin uyuşum içinde olmasının gerektiğine ve mekânın, sistemin bir parçası olarak, onun diğer parçalarıyla uygun hale getirilmesi gerekliliğine değinir.

Çelikten ve Teyfur (2014) "Sınıfın fiziksel ortamı öğrencilerle değil sınıfın şekli, oturma düzeni, eşyaların yerleşimiyle ilgilidir. Oturma düzeni, sınıfın düzeni çocukların öğrenmeye karşı tutumlarını etkiliyor. Sınıfın düzenlemesinin sınıfta bulunan grubun, yaşına, sınıfın büyüklüğüne, eşyalara ve öğrenci davranışlarına göre farklılık gösterdiği görülmektedir". Şeklinde bir ifadeye yer vererek, sınıfın fiziksel ortamıyla ilgili; öğrenci sayısı, ışık, ısı, renk, gürültü, ses ve akustik, temizlik, görünüm (estetik) gibi konularda bazı kuralların olmasının gerektiğini söyler.

Fowler (1990)'a göre müzik eğitiminin amacı, bireylere müzik yoluyla estetik duyarlılık ve zenginlik kazandırmak, müzikal farkındalığı geliştirmek ve müzikal fikirlerin paylaşılması yoluyla bireylerin iletişim becerilerini arttırmaktır. Bu bağlamda müzik derslerinin yürütüldüğü fiziksel mekânların niteliği müzik eğitiminin amacına ulaşabilmesi için oldukça önemli ve müzik eğitiminin etkili gerçekleşmesi konusunda hedefe götüren önemli bir yoldur.

Okulların genel yapısının ve fiziki koşullarının öğrenmede öğrencinin başarı performansına doğrudan veya dolaylı yollardan olan etkisi üzerinde sıklıkla çalışılmış ve etkileri hemen herkes için farkına varılmış bir konu olmuştur. Okulun fiziki yapısı yalnızca bir bina veya bir sınıf olarak değerlendirilmemeli, koridorları, bahçesi, tuvaletleri, hijyeni, varsa atölyeleri, laboratuvarları, konferans salonları gibi alanların hepsi bir bütün olarak değerlendirilmelidir. Okullarda bu alanlara gereken önem verildiği taktirde öğrencilerin öğrenme konusundaki isteklilik ve hazır bulunuşluklarını önemli ve olumlu ölçüde etkilediği bilinmektedir.

Materyal ve Müzik

Eğitim ve öğretimin temel taşlarından bir tanesi, öğrenen bireylerin yani öğrencilerin ilgi ve ihtiyaçlarına göre haftalık ders planlarının ve ders içeriklerinin hazırlanmasıdır. Hazırlanan planlar ve içerikler derslerin sonunda gerçekleşmesi beklenen hedef davranışlarla uyum içerisinde olmalıdır.

Tan, vd. (2002), dersler ve materyal konusunda, içeriğin, hedef davranışlarda belirtilen ve o bilim, sanat, felsefe için geçerli olan genel ilkeler etrafında örgütlenmesi gerektiğini ifade eder. Bu durumda içerikte yer alan ilkelerin, şemaların, tabloların, örneklerle desteklenmesi, öğrencilerin bu ilkeleri değişik ve uygun durumlarda kullanmasına imkân verecek şekilde düzenlemesinin önemine değinir.

Yayla ve Dalmışlı (2014)'ya göre müzik derslerinde kullanılan ve hazır alınan materyallerin yanında öğretmen tarafından tasarlanıp hazırlanan materyallerden de yararlanılmaktadır. Derslerde kullanılan materyallerin, müzik dersi öğretim programına uygun olması ve öğrenci ihtiyaçlarını karşılayacak şekilde olması göz önünde bulundurulmalıdır.

Günay ve Özdemir (2012), müzik eğitimcilerinin, bazı materyalleri bir örnek olarak geliştirip öğretim sürecinde uygulamaya koyabileceklerine ve uygun şekilde geliştirilen bu örneklerin öğrencilerin materyal anlayışlarının gelişmesine katkı sağlayabileceğine değinir. Öğrencilerin derse aktif katılımını, derse karşı ilgi, istek ve merak duygusunu da beraberinde geliştirmek için öğrencilerle belirlenen ders konuları ve içerikleri ile ilgili materyal hazırlama ödevleri verilebilir, bu sayede daha yaratıcı düşünerek çeşitli materyaller hazırlamaları derse

daha hazır ve bilinçli gelmelerini sağlayarak işlenen konuların hafızada kalıcı olması kolaylaştırılabilir.

Yelken (2011)'e göre öğretim materyalleri hazırlanmadan önce tasarlanmalıdır. Tasarım boyutunun yaratıcılık gerektiren bir durum olduğunu, materyali hazırlayan kişilerin, görsel algısıyla geliştirilen materyalin son halini gözünde canlandırması, geniş bir yelpazeden bakıp, farklı düşünerek, geliştireceği materyalde bulunacak olan renkler, sesler, şekiller gibi bütün özellikleri bir bütün olarak düşünmesi gerekir.

Fiziksel Ortam ve Öğeleri

Vural (2004)'e göre öğretmen ve öğrenci grubunun yaşamlarının büyük bir bölümünü geçirdiği fiziksel mekânlarda yani sınıflarda bazı özellikler beklenmektedir. Bu özellikler; öğrencilere çalışma zemini ve ders yapma olanağı sağlayan bazı işlevsellik ve öğrenme etkinliklerinin hedeflenen duruma gelmesi için duygu yoğunluğu çıkarması, yeri geldiğinde farklı amaçlar için de kullanılabilecek esnekliğe sahip olması, öğrencilere sınıfta elde ettiklerini yaşatabilecek estetik bir değer katması açısından önemli olarak değerlendirilir.

Buna dayanarak; sınıf ortamı, öğrenme işlemlerinin gerçekleştiği alanlar olduğu için oldukça önemlidir. "Okulun temel öğeleri olan program, öğrenci, öğretmen ve kaynaklar sınıfın içindedir ve birbirleri ile yakından ilişkilidir". Şeklinde değerlendirilmektedir (2004: 83).

Flechsig (1989), sınıfın ustaca düzenlenmiş bir çevre olması gerektiğini belirtir ve bunun nedenini; davranışı değiştirmenin çok etkili bir yolunun çevreyi değiştirmek demek olarak ilişkilendirdiğini söyler. Ayrıca "Eğitimde yeni teknolojiler, öğrenme çevresine yenilikler getirir. Geleceğin yüksek teknolojili öğrenmelerinin çoğunda; bireysel, sosyal ve zihinsel gelişim için bu toplu öğrenme olanakları sağlayan öğrenme ortamları, şimdiden gerçekleştirilmeye çalışılmalıdır" der (Akt. Başar, 2003).

Gümüşeli (2024)'e göre; öğrenci başarısına ilişkin veriler konusunda, öğretmenin değerlendirilmesi bakımından bunun tartışmalı bir konu olduğunu ve bazı eğitimcilerin öğrenci başarısı ile ilgili verilerin öğretmen performansı hakkında bir yargıya varma durumunda uygun bir veri olmadığını ile sürdüklerini ifade etmiştir. Müzik eğitimi açısından bu konu daha hassas bir hal alabilir.

Müzik ders işleme sürecinde, öğrenci başarısını dolayısıyla öğretmen başarısını sağlamak için birden fazla materyale ihtiyaç vardır. Her okul aynı fiziki koşullara sahip olmadığından, her müzik öğretmeni aynı verimde ders işleme olanağına sahip değildir. Bu da öğrenci başarısını etkileyen bir durumdur.

Problem Cümlesi

Bu çalışma; "Devlet okulları ve özel okullarda müzik dersi yapılan sınıfların fiziksel donanımları, işlenen dersi ne derecede etkiliyor"? Sorusuna yanıt aranmak üzere yapılmıştır. Bu problem cümlesine dayalı olarak çalışmanın alt problemi; özel okullarda ve devlet okullarında fiziksel ortamın müzik dersine etkileri nelerdir? Şeklinde oluşturulmuştur.

Yöntem

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden faydalanılmış ve bir durum tespiti yapılmaya çalışılmıştır. Veriler görüşme yoluyla toplanmıştır. Karasar (2009) görüşmeyi, sözlü iletişim yoluyla veri toplama tekniği olarak ifade etmiş, çoğunlukla yüz yüze yapılsa da telefon gibi diğer sesli ve resimli iletici lerle de yapılabileceğini ifade etmiştir. Çalışma grubunda yer alan, devlet okulları ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerine konu ile ilgili sorular sorulmuş verilen yanıtlardan elde edilen bulgular tablolar halinde açıklanmaya çalışılmıştır.

Çalışma Grubu

Çalışmada 3'ü devlet okulunda, 3'ü özel okulda olmak üzere 6 tane müzik öğretmeninin görüşünden faydalanılmıştır. Yapılan bu araştırmanın çalışma evrenini müzik öğretmenleri, çalışma grubunu ise araştırmaya katılmaya gönüllü olan müzik öğretmenleri oluşturmuştur. Araştırma küçük bir grupla gerçekleştirildiği için örneklem evreni karşılamamaktadır. Bu nedenle çalışma grubu olarak ifade edilmiştir.

Tablo 1. Müzik Öğretmenlerinin Çalıştıkları Okullara Göre Dağılımları

Devlet Okulu	Özel Okul
1	1
1	1
1	1

Tablo 1'de çalışma grubunu 3 devlet okulu, 3 özel okulda çalışan müzik öğretmeninin oluşturduğu görülmektedir.

Verilerin Toplanması ve Analizi

Bu çalışma gerçekleştirilirken, hâfıza-mekân ve müzik temasıyla ilişkilendirilen, okulların fiziksel donanımı, müzik eğitimi verilen sınıflar açısından ele alınmış, sınıfların bu fiziksel donanımlarının öğrenen bireyleri ne derecede etkilediği irdelenmeye çalışılmıştır. Buna dayanarak 3 devlet okulunda çalışan müzik öğretmeni ve 3 özel okullarda görev yapan müzik öğretmeni ile görüşme yapılmış, alınan yanıtlar analiz edilmeye çalışılarak alt problemde ifade edilen soruya yanıtlar aranmaya çalışılmıştır. Elden edilen veriler tablolaştırılarak, tablolar yorumlanmış ve ortaya çıkan durum tespiti sonucunda sonuç ve önerilere ulaşılmıştır.

Bulgular

Bu bölümde problem cümlesi ve alt problemden yola çıkılarak elde edilen bulgular, tablolar halinde açıklanmaya çalışılmıştır.

Tablo 2. Müzik Öğretmenlerinin Çalıştıkları Okullarda Müzik Odasının Bulunmasına Göre Dağılımları

Çalıştıkları Okul Türü	Müzik Odası/Sınıfı
Devlet okulu öğretmeni 1	Müzik derslerini işlediğim bir sınıfım var
Devlet okulu öğretmeni 2	Var
Devlet okulu öğretmeni 3	Var
Özel okul öğretmeni 1	Var
Özel okul öğretmeni 2	Var
Özel okul öğretmeni 3	Evet bir müzik sınıfımız var

Tablo 2'de elde edilen bulgulara göre çalışmaya katılan devlet okullarında ve özel okullarda çalışan müzik öğretmenlerinin tamamı müzik derslerini yürüttükleri bir sınıflarının olduğunu belirtmişlerdir.

Tablo 3. Müzik Öğretmenlerinin Müzik Derslerini İşledikleri Sınıfların Araç-Gereç ve Kullanım Açısından Yeterlilik Durumları

Çalıştıkları Okul Türü	Araç-Gereç Yeterlilik Durumları
Devlet Okulu Öğretmeni 1	Bir sınıfım var fakat müzik sınıfı değil, materyal olarak çok fazla eksik var. Çok göz önünde bir sınıf,

	dersimiz gürültülü bir ders ve fazla gürültü olunca insanların rahatsız olacağı tedirginliğini yaşıyorum.
Devlet Okulu Öğretmeni 2	Yerler halıfleks ve sıraların üzerinde nota sehpaları var. Onun dışında her sınıf gibi.
Devlet Okulu Öğretmeni 3	Müzik sınıfı olarak belirlenen sınıfta, müzik dersleri için gerekli bir materyal ve donanım olmadığı için dersleri genelde normal sınıfta yapıyorum dolayısıyla pek iyi değil.
Özel Okul Öğretmeni 1	Uygun. Sınıfta ders için ihtiyacımız olan donanımımız var ve kullanabileceğimiz materyaller mevcut, birçok imkana sahibiz.
Özel Okul Öğretmeni 2	Ders ortamımız 3 ayrı bireysel çalgı atölyesi, 1 işitme sınıfı, 1 prova stüdyosundan oluşmaktadır. Müzik dersi yapmak için gerekli ekipman ve ortam var.
Özel Okul Öğretmeni 3	Dizekli bir tahta, çeşitli çalgılar ve bireysel sandalyelerin olduğu geniş bir sınıfımız var.

Tablo 3'te elde edilen bulgulara göre devlet okulunda çalışan müzik öğretmenlerinin tamamı bir müzik sınıfı olmasına rağmen, fiziksel olarak uygun olmama durumlarını belirtmiştir. Özel okulda çalışan müzik öğretmenleri ise sınıftaki fiziki koşullarının gayet uygun olduğunu belirtmişlerdir.

Tablo 4. Müzik Öğretmenlerinin Lisans Döneminde Eğitimini Almış Oldukları Enstrümanlara Göre Dağılımı

Çalıştıkları Okul Türü	**Enstrüman Dağılımı**
Devlet Okulu Öğretmeni 1	Piyano
Devlet Okulu Öğretmeni 2	Keman
Devlet Okulu Öğretmeni 3	Bağlama
Özel Okul Öğretmeni 1	Piyano, Gitar, Vurmalı çalgılar
Özel Okul Öğretmeni 2	Bağlama
Özel Okul Öğretmeni 3	Flüt

Tablo 4'te elde edilen bulgulara göre, müzik öğretmenlerinin lisans dönemi eğitim sürecinde almış oldukları enstrüman eğitimleri çeşitlilik göstermektedir. Piyano ve Bağlama eğitimi almış olan müzik öğretmenlerinin sayısının daha fazla olduğu görülmektedir.

Tablo 5. Müzik Öğretmenlerinin Müzik Derslerini Yürüttükleri Ders Ortamında En Sık Kullandıkları Enstrümanlara Göre Dağılımları

Çalıştıkları Okul Türü	**En Sık Kullanılan Enstrümanlar**
Devlet Okulu Öğretmeni 1	Flüt, melodika, gitar, org ve Orff çalgıları, yoğun olarak flüt ve melodikayı kullanıyorum.
Devlet Okulu Öğretmeni 2	Org ve blokflüt kullanıyorum.
Devlet Okulu Öğretmeni 3	Bir müzik odası olmadığı ve normal sınıf ortamı olduğu için enstrüman çeşitliliği olmuyor ve kullanamıyorum.
Özel Okul Öğretmeni 1	Piyano-vurmalı çalgıları tercih ediyorum.
Özel Okul Öğretmeni 2	Derslerde piyano ve ukulele çalgısını kullanıyorum.
Özel Okul Öğretmeni 3	Org, marakas, ritim çubukları, shaker, ksilofon kullanıyorum.

Tablo 5'te elde edilen bulgulara göre, müzik öğretmenlerinin ders işleme sürecinde kullanmış oldukları enstrümanlar çeşitlilik göstermektedir. Yalnız bir devlet okulu müzik öğretmeni derslerde müzik odası olmadığı için ve enstrüman çeşitliliği de bulunmadığı için enstrüman kullanamadığını ifade etmiştir.

Tablo 6. Müzik Öğretmenlerinin Müzik Derslerini Yürüttükleri Sınıfın/Odanın Fiziksel Ortamının İşledikleri Dersin Niteliğine Ne Şekilde Etki Ettiğine İlişkin Durumları

Çalıştıkları Okul Türü	**Ders Ortamının Derse Olan Etkileri**
Devlet Okulu Öğretmeni 1	Etkiliyor. Müzik materyalleri olan yalıtımı daha iyi olan bir sınıfta daha verimli çalışacağımı düşünüyorum. Kısıtlı imkanlarla maalesef belli bir aşamanın üzerine çıkmak zor oluyor.
Devlet Okulu Öğretmeni 2	Daha geniş ve akustiği olan bir alanımız olsa öğrenciler için daha özendirici olabilirdi. Ama olumsuz bir etkisi yok.
Devlet Okulu Öğretmeni 3	Evet etkiliyor. Yeterli olmadığını düşünüyorum. Çocuklar sınıfta özgür değil, birçok açıdan kısıtlılık yaşanıyor ve bende dersleri istediğim özgürlükte işleyemiyorum. Yapmamız gereken etkinlikleri, toplu hareket etmeyi gerçekleştiremiyoruz.
Özel Okul Öğretmeni 1	Hayır etkilemiyor. Sınıfta bulunan piyano ve çeşitli ritim aletleri ders işleyişim için gayet yeterli. Orkestra sınıfında bulunan çalgılar ve piyano sınıfında bulunan piyano ve eğitim orgları da ideal seviyede ve rahat bir alanda bulunmaktadır. Öğrencilerle beraber derslerimizi müzik sınıflarında rahatlıkla yapabiliyoruz
Özel Okul Öğretmeni 2	Kesinlikle etkiliyor. Sınıfta yapılan derslere göre atölyede yapılan derslerde öğrenciler daha motive şekilde ders işliyor ve keyif alıyorlar. Müzik atölyesinde zamanın nasıl geçtiğini öğrencilerde bende anlamıyorum.
Özel Okul Öğretmeni 3	Evet etkiliyor örneğin sınıfın geniş ya da dar olması çocukların hareketlerini etkiliyor, enstrüman çalarken birbirlerine çarpabiliyorlar ve koro çalışmak istediğimizde akustiği kötü ise yeterince verimli bir çalışma gerçekleşmemiş oluyor.

Tablo 6'da elde edilen bulgulara göre; devlet okulunda göre yapan müzik öğretmenleri müzik derslerini yürüttükleri fiziki ortamlarda, materyal, ses yalıtımı, akustik gibi konularda bir yetersizliğin söz konusu olduğunu ve bu durumun işlenen derslerin verimliliğini olumsuz yönde etkilediğini ifade ettikleri görülmektedir. Özel okullarda çalışan müzik öğretmenleri ise sınıflarında, piyano, çeşitli ritim aletleri, ayrıca orkestra, atölye şeklinde ayrı fiziksel alanlarının da bulunduğunu, yine fiziksel ortamlarının geniş olmasının çocuklara hareket özgürlüğü tanıdığı için derslerini rahatlıkla yürüttüklerini ve bütün bu imkanların dersleri daha etkili yürütmelerine katkı sağladığını ifade etmişlerdir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Elde edilen bulgulara bakıldığında, devlet okullarında çalışan müzik öğretmenlerinin, özel alan olarak düşünülmesi gereken müzik derslerini, herhangi bir donanımı bulunmayan normal dersliklerde çok kısıtlı imkanlarla gerçekleştirdikleri görülmektedir. Bir müzik sınıfının olması ve o sınıfın içinde dersin gereklerine yönelik çeşitli materyallerin olması, sınıfın fiziki büyüklüğü, ses yalıtımının olması, enstrümanların çeşitlilik göstermesi hem dersi yürüten öğretmen açısından hem de öğrenciler açısından büyük bir öneme sahiptir. T.C. Milli Eğitim Bakanlığı, Müzik Dersi Öğretim Programı'nda, öğrenme alanı temelli yaklaşım esas alınmıştır. Programda her sınıf düzeyinde yer alan dört öğrenme alanı; dinleme-söyleme, müziksel algı ve bilgilenme, müziksel yaratıcılık, müzik kültürü (MEB, 2018) olarak belirtilmiştir. Bu öğrenme alanlarının gerçekleşmesi konusunda, devlet okullarındaki fiziksel donanımların yetersizliğinin öğrenmenin hafıza, mekan ve müzik açısından ele alındığında olumsuz etkilediği sonucuna ulaşılmıştır. Diğer taraftan müzik öğretmenlerinin lisans döneminde bireysel çalgılarına ek olarak farklı enstrüman becerilerine sahip olarak mezun oldukları görülmektedir ve yapılan görüşmelerde hâkim oldukları enstrümanlar oldukça çeşitlilik göstermektedir. Buna rağmen bu

yetkinliklerini ve becerilerini dersleri yürüttükleri sınıfların fiziksel koşullarının yetersiz olması sebebiyle kullanamamakta ve öğrencilere bu konuda farklı deneyimler ve katkılar sağlayamamakta oldukları gözlemlenmiştir.

Çalışmada özel okullarda görev yapan müzik öğretmenleriyle gerçekleştirilen görüşme sonucunda elde edilen bulgulara göre varılan sonuçlar ise tamamen farklı bir ortamı göz önüne sermektedir. Yine burada da müzik öğretmenleri birden fazla enstrümana hâkim olduklarını ifade etmişler ve en önemlisi dersi işledikleri müzik odalarında çok çeşitli müzik aletleri olduğunu, hepsini rahatça kullanabildiklerini ifade etmişlerdir. Bir müzik öğretmeni yalnızca bir müzik odası değil, ders ortamlarının 3 ayrı bireysel çalgı atölyesi, 1 işitme sınıfı, 1 prova stüdyosu şeklinde oluştuğunu ifade etmektedir. Neredeyse müzik öğrenme alanlarına göre ayrı ayrı planlanmış bir sistemde düzenlenmiş bu okulda öğrencilerin müzik derslerini daha hevesle işlediklerini, daha farklı deneyimler yaşadığını, derste hep hazır ve hep istekli bulunduklarını belirtmiştir. Öğrencilerin derslerdeki hazır bulunuşluklarının başarıya olan etkileri farklı çalışmalarda değinilen ve bilinen bir konudur. Başka bir öğretmen alan genişliğinin çocuklara sağladığı hareket özgürlüğünün bütün ders sürecinde onların etkileşimli öğrenmelerine katkı sağladığını, bol bol uygulama yaptıkları için öğrenmenin daha kalıcı olduğunu ifade etmiş ve eğer müzik dersini sadece sıraların olduğu bir sınıfta yapma durumlarının söz konusu olması halinde, teorik bilgilerden öteye geçmeyeceklerine, müziğin öğrenme alanlarında yer alan kazanımların tam anlamı ile gerçekleşmesinin mümkün olamayacağına değinmiştir.

Çalışmada yer alam öğretmenler ile yapılan görüşmeler sonucunda; özel bir alan eğitimi olarak düşünülen bu müzik derslerinin yürütülmesinde var olan bütün kaynakların kullanılarak geliştirilmesi, öğrencilerin zihnini ve yaratıcıklarını zorlayacakları müziğe dair materyal tasarımına ilişkin çeşitli ödevlerin verilmesi, bütçe ve imkanlar ölçüsünde sınırlar zorlanarak öğrenen bireylerin müziğin tüm işlevlerinden faydalanabilmesi adına özel bir bütçe bulunması en azından sınıflarda bir piyano bulunmasının sağlanması ve bunun için çabalanması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Aslan, E. (2016). Üretici Bir Etkinlik Alanı Olarak Sanat Eğitiminin Toplumsal Gerekliliği. *Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi, 5 (3), 290-296.*

Bağçeci, F. S. (2022). Mekan ve Müzik İlişkisinde Temel Yaklaşımlar: Etnografik Araştırmalarda Mekan. *Uluslararası Toplumsal Bilimler Dergisi*, *6*(2), 158-175.

Başar, H. (2003). *Sınıf Yönetimi*. Ankara: Anı Yayıncılık.

Çelikten, M., Teyfür, M. (2014). *Yapılandırmacı Yaklaşıma Göre Sınıf Yönetimi.* Ankara: Anı Yayıncılık.

Gümüşeli, A. İ. (2024). *Okul Yönetiminde Öğretim Liderliği Eğitim ve Öğretim Yönetimi.* Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.

Günay, E., Özdemir, M. A. (2012). *Müzik Öğretimi Teknolojisi ve Materyal Geliştirme.* Ankara: Bağlam Yayıncılık.

Karasar, N. (2009). *Bilimsel Araştırma Yöntemi.* Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

MEB (2018). *Müzik Dersi Öğretim Programı İlkokul ve Ortaokul 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, ve 8. Sınıflar.*

Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınevi.

Sönmez, V. (2017). *Gelecekteki Olası Eğitim Sistemleri ve Bazı Araştırmalar*. Ankara: Anı Yayıncılık.

Tan, Ş., Kayabaşı, Y., Erdoğan, A. (2002). *Öğretimi Planlama ve Değerlendirme*. Ankara: Anı Yayıncılık.

Uçan, A. (2018). *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar ve Türkiye'deki Durum*. Ankara: Arkadaş Yayınları.

Uçan, A., (1996). *İnsan ve Müzik İnsan ve Sanat Eğitimi.* Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Vural, B. (2004). *Nitelikli Sınıf ve Stressiz Eğitim Ortamı*. İstanbul: Hayat Yayıncılık.

Yayla, A. A., & Dalmışlı, F. (2014). Müzik Eğitiminde Öğretim Materyallerinin Kullanımı. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *6* (10), 199-214.

Yelken, T. Y. (2011). *Öğretim Teknolojileri ve Materyal Tasarımı*. Ankara: Anı Yayıncılık.

Yıldızlar, M. (2019). *Öğretim İlke ve Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.

Yıldırım, A., Doğanay, A., Türkoğlu, A., (2009). *Okullarda Başarı için Ders Çalışma ve Öğrenme Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yokuş, H., Yokuş, T. (2010). *Müzik ve Çalgı Öğrenimi İçin Strateji Rehberi I Öğrenme Stratejileri.* Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.

Yoksa Saygun Haklı Mı? Konser Programlarında Türk Bestecilerinin Eserlerinin Yer Alma Durumu

Or Is Saygun Right? The Status of Including Works of Turkish Composers in Concert Programs

İpeksu Mağden

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

ipeksuumagden@hotmail.com

Özet

Ülkemizde Çağdaş Türk sanat müziğinde önemli besteciler yetişmiştir. Ahmed Adnan Saygun bu bestecilerimiz arasında eserleri yanında; eğitimciliği, araştırmacılığı, yazarlığı ile farklı bir yer edinir. Saygun'un bestelemiş olduğu eserleri ve eğitim alanındaki kitapları Ulusal müziğimizin eğitim öğretim materyalleri arasında yerini almıştır.

Bununla birlikte; bestecinin en çok dile getirdiği hususlardan biri eserlerinin yeterince icra edilmediğidir. Özellikle profesyonel müzik eğitiminde yürütülmekte olan; çalgı, ses, oda müziği ve orkestra dersleri ve konser/dinleti/sınavlar gibi sahne pratiklerinde Saygun'u destekleyici bir durumun olduğu gerçeği eğitimcilerce de dile getirilir.

Çalışmada, müzik eğitimcilerinin konser programlarında Türk bestecilerinin eserlerine pek fazla yer vermedikleri düşüncesinden hareketle, konservatuvar konser programlarında özelde Saygun'un genelde ise Türk bestecilerinin eserlerine ne sıklıkla yer verdikleri belirlenmeye çalışılacaktır.

Araştırmada, ortaokul ve lise programı olan ve olmayan birer konservatuvar bilinçli örneklem yolu ile belirlenmiştir. Çalışmanın literatür taraması yapılarak profesyonel müzik eğitimi alanına katkı sağladığı düşünülmüştür. Betimsel tarama modeli içerisinde yer alan bu çalışmada yapılandırılmış görüşme yöntemi uygulanacaktır.

Çalışmanın sempozyum temasına ve *bestecilik* alt başlıklarına uygun olduğu düşünülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Ahmed Adnan Saygun, eser, konser programı

Abstract

Important composers in Contemporary Turkish classical music have emerged in our country. Among these composers, Ahmed Adnan Saygun has a different place with his education, research and writing, as well as his works. Saygun's compositions and books in the field of education have taken their place among the educational materials of our national music. However, one of the issues that the composer expresses most is that his works are not performed enough. The fact that there is a supportive situation for Saygun in stage practices such as instrument, voice, chamber music and orchestra lessons and concerts/concerts/exams, especially in professional music education, is also expressed by educators.

In the study, considering that music educators do not include the works of Turkish composers in their concert programs, it will be tried to determine how often they include the works of Saygun in particular and the works of Turkish composers in general in the conservatory concert programs.

In the study, a conservatory with and without a secondary school and high school program was determined through conscious sampling. It is thought that the study contributes

to the field of professional music education by conducting a literature review. In this study, which is within the descriptive survey model, structured interview method will be applied.

It was thought that the study was suitable for the symposium theme and composition subheadings.

Key words: *Ahmed Adnan Saygun, work, concert program*

GİRİŞ

Ahmed Adnan Saygun ve Türk bestecilerimiz profesyonel müzik tarihinde önemli bir yer edinmektedir. Türk müzik kültüründe tanınmış olan bestecilerimiz pek çok alanda çalışmalara imza atmıştır. Ulusal müziğimizin yaşatılabilirliği ve gelecek nesillere aktarımı konusunda Türk bestecilerimiz mühim bir rol oynamaktadır. Bestecilerimizin yazdıkları eserlerin sürdürülebilirliği açısından konser programlarında ve ders müfredatlarında daha fazla yer verilerek tanıtılması hedeflenmektedir. Bu çalışmada, genelde Türk bestecileri özelde Saygun eserlerinin müzik eğitimcileri tarafından konser repertuvarlarında ne sıklıkla yer verildiği üzerinde durulmuştur. Araştırmanın verileri Türk bestecilerinin eserlerinin yeteri kadar seslendirilmemesi üzerine ortaokul ve lise programı olan ve olmayan birer konservatuvardaki eğitimciler ile yapılandırılmış görüşme yapılarak elde edilmiştir. Elde edilen bulgular analiz edilerek çalışmanın literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Besteci Ne İster?

Ülkemizde Çağdaş Türk sanat müziğinde önemli besteciler yetişmiştir. Türk bestecilerimizin eserleri ve pedagoji alanındaki çalışmaları Türk müzik tarihinde önemli bir yer edinmektedir.

"Bestecilik, günümüz koşullarında tür ayırt edilmeksizin çok geniş bir alana sahiptir. Bu alan içerisinde orkestra, koro ve diğer müzik toplulukları için farklı formlarda eser yazan çoksesli müzik besteciliği, eğitim müziği besteciliği, pop müzik besteciliği, film müziği besteciliği, tiyatro müziği besteciliği, TV – dizi ve reklam müziği besteciliği sayılabilir" (Ece, 2006: 6).

Türk bestecilerinin bestelemiş oldukları eserleri eğitim materyalleri arasında yer almaktadır.

"Çağdaş Türk bestecileri 1900 başlarından günümüze dek, geniş bir zaman yelpazesine yayılmakta. Onların aynı çatı altında toplanması için gerekli kıstatlar, içinde yaşadıkları zaman diliminin değerleri ve olanakları ile doğru orantılıdır" (İlyasoğlu, 1998: 15).

Bunun yanı sıra Türk beşleri olarak anılan bestecilerimizin yazdıkları eserlere dikkat çekmek gerekir. "Bestecilerimiz halk müziğine yöneldikleri zaman, çok sayıdaki halk türküsünü, dört sesli karışık koro, eşlikli koro, ses-piyano, ve ses-orkestra gibi sanat toplulukları için armonileyip çağdaşlaştırmışlardır" (Kütahyalı, 1981: 107). 20.yy'dan bu yana bestecilik alanında çok sesli eserler üreterek damga vurmuşlardır.

Çağımız bestecilerinin eserlerinin repertuvara az alınarak yeteri kadar tanıtılmamasına dikkat çekmek gerekir. "Ayrık durumdaki bağımsızların tüm mutsuzluğu yanında, devlet çatısına sığınmış besteciler böyle bir korunağın sağladığı mutluluğa erişmiş sayılabilirlerse de, Türk bestecisini gene de mutsuzlaştıran nedenler arasında, hem Türkiye içinde, hem de özellikle dış ülkelerde tanınma sorunu başta gelir" (Mimaroğlu, 1990: 182).

Bununla birlikte, eserlerin notalarına ulaşmada zorluklar yaşanmasıyla birlikte yayımlanmama sorunu da bir diğer problem olarak karşımıza çıkmaktadır. Ali, bestecilerimizin eserlerinin repertuara alınmaması konusundaki görüşlerini dile getirmiştir. "Gerçekten de çağımız bestecilerinin, hele özellikle Türk bestecilerinin çoğunun meselesi, eserlerinin çok

seyrek repertuara alınması. Repertuara girdikten sonra da sorunlar bitmiyor tabii. Aksilikler birbirini kovalıyor hep nedense. Ya notalar kayboluyor, ya okunamayacak kadar kötü kopya edildiği iddia ediliyor" (2016: 156).

"Enerji yüklü, idealizmle dopdolu genç besteciler yetişmekte. Hiç seslerini duydunuz mu? Kendilerinden üç kuşak önce doğmuş bestecilerin eserleri bile kırk yılda bir repertuara alınıyorsa, gençlere sıra ne zaman gelecek dersiniz?" (Ali, 2016: 157).

Saygun Ne Düşünür?

Türk beşlerinin üyesi olarak tanınan Ahmed Adnan Saygun (1907-1991) Cumhuriyet döneminin ilk yıllarından itibaren hiç kuşkusuz kendinden söz ettirmiş bir bestecidir. Etnomüzikoloji alanında ki çalışmaları, çoksesli türdeki eserleri ve halk temaları gibi birçok yelpazede yaratıcılığını ortaya koymuş bir bestecidir.

Aracı, Saygun'un eserleri ve müziği hakkında şu şekilde konuşmuştur. "Eserlerini incelerken sık sık gördüğümüz üzere Saygun'un müziğinde her zaman sağlam bir materyal, ifade, derinlik ve felsefe mevcuttur; onun için yazdığı müzik kalıcı ve gerçekçi bir mesaj vermeli, gösterişten veya göz boyayıcılıktan uzak olmalıdır" (2007: 247).

"Adnan Saygun diğer dallarda olduğu gibi oda müziği dalında da arkasında geniş bir repertuar bırakmıştır. Bu repertuara bakınca, bestecinin özellikle yaylı çalgılar kuarteti ortamına karşı özel bir ilgisinin olduğunu söylemek yanlış olmaz" (Aracı, 2007: 185).

Saygun'un dile getirdiği hususlardan birisi eserlerinin yeterince icra edilmediğidir. Müzik eğitiminde uygulanan oda müziği, orkestra, çalgı gibi bireysel ve toplu derslerde Saygun'un yapıtları etkili bir rol oynamaktadır.

Bununla birlikte, liretatür taraması üzerine Saygun'un eserlerinin yaşatılmaması konusundaki şikayetini dile getirmiştir. "Benim eserlerimi de yaşatmak istemiyorlar işte…" (Oktay, 2012: 26).

Ulusal ve Uluslararası alanda tanınan; "Ahmed Adnan Saygun uzun meslek yılları boyunca hem ödüllendirilmenin sevincini hem de değerinin tam olarak anlaşılmamasının, eserlerinin kendi yurdunda bile yeterince tanınmamasının ve çalınmamasının üzüntüsünü yaşamış" (Ali, 2016: 168-169).

"Saygun'un bu karamsarlığı ailesi içerisinde yaşanan hastalıklar, ilerleyen yaşı ve eserlerinin çalınmamasından dolayı duyurduğu üzüntüler göz önüne alınırsa gayet doğaldır" (Aracı, 2007: 252).

"Türkiye'de sanat müziği bestecilerinin azlığı olsun, aralarında ilerleyen bir müziğin diline ve gereçlerine yönelenlerin daha da azlığı olsun, sanat müziğinin bütün dünyada gitgide yitirmekte olduğu geçerlik açısından bir gerçekçi durum gibi görünüyor" (Mimaroğlu, 1990: 182).

Oktay bu durumu şu şekilde açıklar. "Gerçekten de Ankara, İstanbul ve İzmir gibi büyük şehirlerimizdeki senfoni orkestralarımızın haftalık konserlerinde Türk bestecilerinin yapıtlarına verdikleri yer yılda birkaçı geçmeyecek kadar kısıtlıdır" (Oktay, 2012: 27).

Araştırmanın Amacı

Konservatuvar eğitimcilerinin konser programlarında sıklıkla batı müziği eserlerine yer verdikleri düşünülmektedir. Bu bağlamda, ortaokul- lise programı olan ve olmayan birer konservatuvardaki müzik eğitimcilerinin genelde Türk Bestecileri özelde ise Ahmed Adnan Saygun eserlerine ne sıklıkla yer verdikleri, Türk Bestecilerinin eserlerinin yeteri kadar tanıtılmaması ve çalışma materyallerinde yerini daha fazla alması çalışmanın amaçları

arasındadır. Çalışmanın profesyonel müzik eğitimi veren kurumlara, eğitimcilere, öğrencilere ve ilgili kaynaklara faydalı olması hedeflenmiştir.

Araştırmanın Önemi

Çalışmada, Türk bestecileri ve Ahmed Adnan Saygun yapıtlarının konservatuvar bünyesinde profesyonel müzik eğitimcileri tarafından ne sıklıkla seslendirileceği ele alınacaktır. Profesyonel müzik eğitimcileri bünyesinde Türk bestecilerinin eserlerinin konserlerde daha fazla seslendirilmesi, konuyla ilgili literatürde az sayıda yayın olması ve günümüzde Türk bestecilerinin eserlerini daha fazla seslendirerek ulusal müziğimizin desteklemesi bakımından çalışmanın önemli olduğu düşünülmektedir.

Yöntem

Araştırma nitel, betimsel ve tarama modelini esas almaktadır. Araştırma kapsamında ortaokul ve lise programı olan ve olmayan birer konservatuvarlardaki profesyonel müzik eğitimcilerinin görüşleri betimlenerek yapılandırılmış görüşme yöntemi uygulanmıştır.

Evren ve Örneklem

Araştırmadaki evren, ortaokul ve lise programı olan ve olmayan birer konservatuvarlarda eğitim veren eğitimciler, örneklem ise bu evren içerisinden araştırmaya gönüllü olarak katılmak isteyen müzik eğitimcileri olarak belirlenmiştir.

Veri Toplama Yöntemleri

Araştırmanın veri toplama yönteminde konuyla ilgili literatür taraması yapılmıştır. Veriler, araştırmanın sınırlılıkları kapsamında belirlenen ve araştırmaya gönüllü olarak katılmak isteyen ortaokul ve lise programı olan ve olmayan birer konservatuvardaki eğitimciler ile yapılandırılmış görüşme yapılarak elde edilmiştir. Veriler işlenirken E1'den E6'ya kadar kodlanmıştır. Elde edilen veriler yorumlanarak bulgulara ulaşılmıştır.

BULGULAR

1. Saygun eserlerinin yeterince yaşatılmadığı konusunda şikayetini dile getirir. Sizin bu konudaki düşünceleriniz nedir?

E1: *Saygun'un sözlerine katılıyorum. Eserleri mensubu olduğum Anadolu Üniversitesi Müzik Bölümü müfredatında olduğu halde (birkaç eseri hariç) çok fazla çalınmamaktadır.*

E2*: Bence günümüz Türkiye'sinde ve hatta dünyada yerini bulmuş bir besteci.*

E3: *Saygun'un bazı eserleri performans açısından bazı güçlükler içermektedir. Yeterince yaşatılmamasının sebeplerinden birisinin zorluklar olabileceği görüşündeyim. Aynı zamanda eserlerine erişim sağlamakta güçlük çekilmekte. Yorumlamak istediğimiz bir eserin nota erişimi oldukça sıkıntılı, çoğu zaman ise imkânsız olabiliyor.*

E4: -

E5: *Saygun'un eserlerinin notalarına ulaşmak zor olduğu için icra edilemiyor.*

E6: *Bu düşünceye katılıyorum. Konser programlarında çoğunlukla Klasik Batı Müziği bestecilerinin eserlerine yer verildiğini görmekteyiz. Bununla birlikte Türk bestecilerin ve çeşitli Çağdaş Dönem bestecilerinin eserlerinin seslendirilmesinde de artış olduğu söylenebilir.*

Birinci soruya bakıldığında, eğitimciler Saygun eserlerinin yeteri kadar seslendirilmemesine katılarak, nota erişiminde zorluk yaşadıklarını belirtmişlerdir. Konserlerde klasik müzik eserlerine daha fazla yer verilmesine de dikkat çekilmiştir. Eğitimciler eserlerde görülen bazı zorluklar sebebiyle türk eserlerinin seslendirilememesi görüşünde bulunmuşlardır.

Bununla beraber, nota erişiminin kısıtlı olması çoğu eğitimcinin ortak olarak dile getirdiği hususlardan birisidir. Bu nedenle eserler az seslendirilerek tanıtım konusunda sorun yaşandığı görülmektedir.

2. Her besteci yapıtlarının seslendirilmesi taraftarıdır. Buna yönelik profesyonel müzik eğitiminde Ahmed Adnan Saygun'un eserlerine ne sıklıkla yer veriyorsunuz?

E1: *Genellikle Kemancı olduğum için Demet Suitte yer alan parçaları hem çalıyorum hem de öğrencilerime gerek konserlerde gerek sınavlarda çaldırmaya çalışıyorum.*

E2: *Saygun Viyola Konçertosu ve Partitası (Viyolaya uyarlanmış) müfredatımızda yer almaktadır. Ben de bu ikisini de öğrencilerime çaldırıyorum zaman zaman. Ayrıca Saygun, Ün ve Akses'in eserlerini Amerika'da seslendirdim. Yurt dışında konser verdiğimde mutlaka bir Türk eseri ekliyorum programa. Mezuniyetlerde de Akses Cappriccio çaldırıyorum öğrencilerime genellikle. Lisans üstü eğitim de ise Saygun Partita çaldırıyorum. Lisans düzeyinde Saygun Konçerto çaldırarak mezun ettiğim öğrencilerim de oldu. Yalçın Tura Konçertoyu da çaldırıyorum.*

E3: *Viyola özelinde cevap verebilirim ki; icra anlamında Adnan Saygun'un eserlerinden mutlaka çalmış olmak gerekli. Repertuvar açısından faydalı. Ülkemizin en değerli bestecilerinden bir tanesinin bizim çalgımız için bestelemiş olduğu bir eseri var ise bu eseri tanımak, mümkünse icra etmek önemlidir diye düşünüyorum. Viyola özelinde tüm eserlerini tanıyor, araştırıyor, öğrencilerime çalıştırıyor ve kendim de icra ediyorum.*

E4: *Kendi alanımda yeteri kadar eserleri olmadığı için sadece orkestra düzeyinde eserlerine yer vermekteyim.*

E5: *Ben flüt eğitimcisiyim. Ahmed Adnan Saygun flüt çalgısı için eser bestelememiştir.*

E6: *Eser seçiminde öğrencinin seviyesi ve bu seviyeye uygun repertuarın çalışılması söz konusu olduğu için belirli bir düzeye ulaşan öğrenciler ile genelde Türk bestecilerin özelde Ahmed Adnan Saygun'un eserlerinin çalışılması mümkün oluyor. Her öğrencimin senede en az bir Türk eseri çalmasını sağlamaya çalışıyorum. Bu besteciler arasında Saygun da vardır.*

İkinci soruya yönelik eğitimcilerin verdikleri cevaplara göre eğitimcilerin kendi alanlarına yönelik yazılan eserleri seslendirdikleri görülmektedir. Eğitimciler, Türk bestecilerinin eserlerini lisans düzeyindeki öğrencilerine çaldırarak konser programlarında yer verdiğini belirtmiştir. Saygun'un flüt alanında eser bestelememesi sebebiyle seslendirilemediği görülmektedir. Saygun'un geniş müzik yelpazesi ile birçok alandan eser yazması Türk kültürümüzde büyük bir yer edinmektedir.

3. Profesyonel müzik eğitimcilerinin konser programlarında özelde Ahmed Adnan Saygun genelde Türk bestecilerinin eserlerine yer verme eğilimleri ile ilgili düşünceleriniz nedir?

E1: *Kesinlikle katılıyorum ve konserlerimde ve öğrenci konserleri repertuvarlarında Türk Bestecilerinin yazdığı eserlere sıklıkla yer veriyorum.*

E2: *Kendi adıma üstüme düşeni yaptığıma inanıyorum. Genelde profesyonel müzik eğitimcilerinin ise yapmaya çalıştığını gözlemlemekteyim.*

E3: *Profesyonel müzik eğitiminde Türk eserlerini müfredatta bulunduruyoruz. Çalgı ve nota erişimi perspektifinde Saygun ve/veya Türk bestecilerin eserlerine mutlaka yer veriyoruz.*

E4: *Özellikle Türk eserlerine ulaşma konusunda bazı problemler olduğu göze çarpmaktadır. Dijital ortamlarda notaların genellikle olmaması ya da notaların hangi*

kütüphanelerde olduğunu bilmek oldukça güçtür. Diğer önemli bir hususta Türk eserlerinde bulunan telif konusu. Teliflerin yüksek olması çalıcılar için bir sorun teşkil etmektedir.

E5: *Saygun eserlerinin kayıtlarına ve notalara ulaşılamadığı için konser programlarında yer verilmiyor. Diğer Türk bestecilerin eserlerine de notalarına ulaşabildikleri bestecilerin eserlerine konser programlarında yer veriyorlar.*

E6: *Repertuar belirlerken tüm dönemlerden eser seçimi yapılmaktadır. Çağdaş Türk bestecilerinin eserleri de bu programlarda önemli bir yere sahiptir. Profesyonel müzik eğitimcilerinin konser programlarında Saygun ve diğer Türk bestecilerinin eserlerine sıklıkla yer verdiğini söyleyebilirim.*

Üçüncü soruda eğitimciler genelde Türk bestecileri özelde Saygun eserlerine okul müfredatlarında olabildiğince yer vererek Türk bestecilerinin Ulusumuzda önemli bir yer edindiklerini dile getirmişlerdir. Bununla beraber, eğitimcilerin tamamının Türk eserlerine yer verdikleri görülmektedir.

4. Son bir yıl içerisinde sahne aldığınız konserlerde Türk bestecilerinin eserlerini seslendirdiniz mi?

E1: *Evet defalarca seslendirdim.*

E2: *Hayır ama önümüzdeki yıl planlarımda var.*

E3*: Evet, son resitalimde Uğur Türkmen'in viyola eserlerine yer verdim.*

E4*: Evet seslendirdim.*

E5: *Hem bireysel olarak solo resitalde hem de oda müziği konserlerimde Türk bestecilerin eserlerine yer verdim. Örnek olarak Ekrem Zeki Ün- Yunus'un Mezarında, Necdet Levent- Kızların Dansı, Necdet Levent- Hasret, İlhan Baran- İki Flüt İçin Dört Parça.*

E6*: Evet.*

Dördüncü soruya bakıldığında, eğitimcilerin verdikleri cevaplara göre Türk bestecilerinin eserlerini çoğunlukla seslendirdikleri ve konser repertuvarlarında yer verdikleri görülmektedir.

5. Batı müziği konservatuvarları konser programlarında Türk bestecilerinin eserlerini duyuyorsanız bunlar hangi bestecinin eserleridir?

E1*: Ahmet Adnan SAYGUN- Ekrem Zeki ÜN- Muammer SUN-İlhan BARAN- Ulvi Cemal ERKİN- Berkant GENÇKAL-Turgay ERDENER-Oğuzhan BALCI- Uğur TÜRKMEN-Hasan Ferit ALNAR- Ferit TÜZÜN*

E2: *Genellikle Ahmet Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Ekrem Zeki Ün, Necil Kazım Akses, Yalçın Tura*

E3: *Yaylı çalgılar özelinde cevap verebilirim: Kemanda Yalçın Tura'ya sıkça rastlıyorum. Viyolada Nejat Başeğmezler ön sırada diyebilirim. Viyolonselde Adnan Saygun partitalar çok sık icra ediliyor.*

E4: *Ulvi Cemal ERKİN, Ahmet Adnan SAYGUN, Bülent Tarcan, Ferit TÜZÜN.*

E5: *Ulvi Cemal Erkin- Köçekçeler, Nevit Kodallı- Telli Turna- Necdet Levent- Hasret, Ekrem Zeki Ün- Yunus'un Mezarında, İlhan Baran- İki Flüt İçin Dört Parça*

E6: *Ahmed Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Necil Kazım Akses, Muammer Sun.*

Beşinci soruda eğitimcilerin verdikleri cevaplara göre, batı müziği konservatuvarlarının konser programlarında farklı isimlerin Türk bestecilerinin yer aldığı ve eserlerinin

seslendirildiği görülmektedir. Her bestecinin farklı bir yere sahip olması çeşitlilik ve zenginlik açısından mühim bir yer edinmektedir.

6. Türk bestecilerimizin eserlerini konser repertuvarlarında daha az duymamızın sebepleri neler olabilir?

E1: *Bestecilerimize yeterince sahip çıkmamamız, bu konuda daha fazla eğitim ve tanıtım yapmamamız, batı bestecilerine daha fazla değer vermemiz, Türk bestecilerinin müziğinin bilinirliğinin ve tanınırlığının az olması*

E2: *Yukarıda belirttiğim gibi bence çaba var. Böyle bir boşluk hissediliyor ise daha çok müfredatlara koyulabilir. Konser düzenleyen kurumlar sezonlarında Türk eseri haftalarını arttırabilirler.*

E3: *Nota erişimi ve bazı eserlerde teknik zorluklar olarak cevaplayabilirim.*

E4*: -*

E5: *Kendi çalgım özelinde söylemem gerekirse flüt eseri besteleyen çok sayıda Türk bestecimiz yok. Son dönemlerde bestelenen eserler de yeni çalım teknikleri kullanılarak flüt çalgısının kapasitesini zorlayan ve öğrencilerin seviyesinin üstünde eserler. Bu sebeple çok kişi bu eserleri icra etmeye çekiniyor.*

E6: *Türk müziğinin çok seslendirilmesi ve piyano için beste üretilmesi aşamasında piyano teknikleri yönüyle zorlu pasajlara sıklıkla rastlanır. Bununla birlikte Türk müziği çok seslendirme yaklaşımları ve buna özgü besteleme teknikleri sebebiyle dinleyicinin alışık olduğundan farklı armonik yapılar söz konusu olmaktadır. Bu sebeplerle eserlerin konserlerde daha az seslendirildiği yönünde fikir yürütebilirim.*

Altıncı soruya yönelik eğitimcilerin verdikleri cevaplara göre Ulusal müziğimizde yer alan eserlere yeterince sahip çıkılmaması, eserlerin notalarına ulaşılamaması, eserlerin armonik yapılarının dinleyiciye farklı gelmesi ve flüt eserlerinde zorluklar içeren pasajların olması Türk bestecilerinin eserlerinin daha az duyulmasına sebebiyet verdiği görüşlerine ulaşılmıştır.

7. Türk bestecilerinin eserlerinin eğitimciler tarafından konser programlarında daha fazla yer verilmesini ister miydiniz?

E1: *Her öğrenci mutlaka bir veya iki Türk eseri öğrenmeli.*

E2:*Evet kesinlikle isterdim ve bunu uygulayan az sayıda eğitimcilerden ve yorumculardan olduğumu düşünüyorum.*

E3: *Elbette isterim. Notaların kütüphanelerde bulunması bu konuda büyük fayda sağlayacaktır.*

E4: *Kesinlikle isterdim. Yeni dönem bestecilerinin daha fazla eser üretmesi ve bu eserlerin çalınması çoksesli Türk müziğinin gelişmesi açısından oldukça önemli olduğunu düşünmekteyim.*

E5: *Kesinlikle asıl amacımız bu olmalı. Hem konser repertuarlarına hem de okul müfredatlarına zorunlu eser olarak Türk bestecilerin eserlerinin çalınmasını isterim. Örneğin Macar Halk Dansı, Alman Halk Ezgisi gibi eserler küçük yaşta çalgı eğitimine başlayan öğrencilerin ilk konser repertuarlarında yer alıyor. Batı Müziği alanında eğitim veren konservatuarlarda halk ezgilerimize yer verilmiyor.*

E6: *Evet, bestecilerimizin ve özellikle günümüz bestecilerinin eserlerine konser programlarında daha fazla yer verilmesini isterdim.*

Yedinci soruya yönelik eğitimcilerin tamamı Türk eserlerine konser programlarında daha fazla yer verilerek icra edilmesi gerektiğini dile getirmişlerdir. Eğitimciler Türk eserlerine önem vererek Türk müziğinin daha geniş alanlara yayılmasına katkı sunmaktadırlar. Bu sayede, diğer müzik eğitimcilerine farkındalık kazandırılarak sürdürülebilirlik bakımından olumlu yönde etki edeceği düşünülür.

8. Bestecilerimizin eserlerinin konser programlarında yer verilmesi ve tanıtılması sizin için ne kadar önemli?

E1: *Türk bestecilerinin eserlerinin konser programlarında yer alması ve tanıtılması benim için oldukça önemli. Türk bestecilerinin eserlerinin verdiğimiz konser programlarında yer alması, çok sesli Türk müziğinin ülkemizde ve dünyada tanıtılmasına yardımcı olur. Bu da Türk kültürünün ve sanatının daha geniş bir kitleye ulaşmasını sağlar.*

E2: *Yeni Türk bestecilerinin desteğe ihtiyacı olduğunu düşünüyorum. Konservatuvarların kompozisyon bölümlerine özel yeni besteleri teşvik eden konserler düzenleyebilir. Anlatımlı konserler yapabilir.*

E3: *Ülkemizin değerli bestecileri, genel olarak Türk müziğini çağdaş bir perspektifle ele almaktadır. Bu durum ülkemizin müziğini tanıtmak için çok önemlidir düşüncesindeyim.*

E4: *Türk bestecilerinin ve Türk müziğinin gelişimini sağlaması bakımından oldukça önemlidir. Müziğin evrenselliği ilkesi içerisinde alanda eksiklik göze çarpmaktadır. Kendi dokumuzu yansıtan eserlerin artması gelecek yıllarda Türk müziğinin çoksesli olması yolunda gelişim göstereceği tarafımdan düşünülmektedir.*

E5: *Öncelikle bireysel çalgı eğitiminde önemli olgulardan biri çalgıya yeni başlayan kişinin daha önceden duyduğu ya da bildiği bir ezgiyi hem daha istekli bir şekilde icra etmesi, hem de öğrenmenin daha kolay hale gelmesidir. Türk bestecilerimizin kültürümüzü müziğe yansıtması çalgı eğitiminde öğrenmenin olumlu şekilde pekişmesine yardımcı olacaktır.*

E6: *Bu konunun oldukça önemli olduğu görüşündeyim.*

Sekizinci soruda Türk bestecilerimizin daha fazla tanıtılması ve gelecek nesillere aktarılması konusunda eğitimcilerin tamamı görüşlerini belirtmişlerdir. Bu durum yeni nesil Türk bestecilerinin gelişimi ve tanınması açısından da önem taşımaktadır. Eğitimcilerle birlikte öğrencilerin de Türk eserlerine yer vermeleri kültürel ve toplumsal çerçevede devamlılık sağlaması açısından önemli olduğu söylenebilir.

9. Türk bestecilerinin eserlerinin konser programlarında daha sık yer verilmesi için önerileriniz var mı? Neler yapılabilir?

E1: *Türk bestecilerin eserleri okul müfredatlarında daha fazla yer alabilir, Bestecilerimizin tanıtımları yapılabilir, Türk bestecilerinin eserlerine odaklanan festivaller düzenlenebilir, Türk bestecilerinin eserlerinin kaydedilmesi ve dijital platformlarda yayınlanması, bu eserlerin daha geniş bir kitleye ulaşmasını sağlayabilir. Ayrıca, bu eserlerin notalarının yayınlanması ve müzik mağazaları ve kitapçılarda bulunabilir olması da önemlidir.*

E2: *Yukarıda da belirttiğim gibi sezonluk konser programı açıklayan özel veya devlet kurumları Türk bestecilere daha çok yer verebilir. Konservatuvarlar da müfredatlarına katabilirler. Ayrıca konser serileri yapabilirler sadece Türk bestecileri içeren.*

E3: *Tekrar etmek durumundayım ki nota erişimi sağlanmalıdır. Kendi ülkemizde kendi bestecilerimizin nota kitaplarını farklı para birimleri ile satın alıyor olmak bu sıklığı daima azaltacaktır.*

E4: *Bazı alanlarda repertuar eksikliğinden dolayı bu alanlara özgü eserlerin yazılmasını teşvik edici yarışmalar düzenlemek eserlerin yazılmasına olanak sağlayabilir. Yazılmış olan eserlerin çalınması konusunda en önemli sıkıntı telif konusu olduğunu düşünmekteyim. Bu konunun çözümü zor olarak görülse de bazı fikirler ve projeler geliştirilebilir. Ülke genelinde bir fon ya da bağış usulü bir dernek üzerinden notaların satın alınması yöntemi ile herkesin kolaylıkla ulaşması sağlanabilir.*

E5: *Giriş sınavlarında, dönem sonu konserlerinde, mezuniyet resitallerinde, final sınavlarında zorunlu eser olarak öğrencilerden isteyebiliriz. Ayrıca Türk bestecilerimizin doğum günlerinde ya da ölüm günlerinde farklı çalgılardan oluşan bir solo ya da oda müziği konseri düzenleyebiliriz. Örneğin Muammer Sun Anma Konseri, İlhan Baran Anısına gibi. Ya da farklı mekanlarda düzenlenen orkestra konserleri olabilir. Eserlerin notaları, hikayeleri, fotoğrafları paylaşılarak hazırlanan bir orkestra konseri olabilir.*

E6: *Profesyonel müzik eğitimi veren kurumlarda konser ve sınav repertuarlarında Türk bestecilerin eserlerine daha fazla yer verilmesinin etkili olacağını düşünüyorum. Ayrıca müzik tarihi gibi derslerde Türk bestecilerinin yaşadıkları dönem, müzik yaşantıları ve eserleri ile ilgili detaylı incelemelerin ve anlatımların faydalı olacağı görüşündeyim.*

Dokuzuncu soruya yönelik eğitimciler Türk eserlerine daha fazla yer verilmesi için önerilerde bulunmuşlardır. Eserlerin konserlerde, sınavlar repertuvarlarında, kitapçılarda vb. yerlerde bulundurulması toplumsal açıdan faydalı olacağı yönündedir. Eğitimcilerin verdikleri önerilerle birlikte Türk eserlerinin sürdürülebilmesi evrensel müzik çerçevesinde mühim bir yer edinmektedir.

10. Eklemek istediğiniz herhangi bir yorum veya öneri varsa paylaşabilir misiniz?

E1: *Türk bestecilerinin hayatları ve eserleri hakkında makale, bildiri, kitap, belgesel ve film projeleri üretilerek, geniş kitlelere ulaşılabilir. Sizin yaptığınız bu çalışma bile bu konuda çok önemli bir kaynak olacaktır.*

E2: *Benim fikrim aslında çok da büyük bir açık olmadığı yönünde bu konuda. Asıl açık eserlerin yazımında. Eserlerin edisyonlarını bulmak ve bir kütüphane oluşturmak gerekli. Okunması zor kötü basılmış çok fazla Türk eseri var. Ama bununla da ilgili çalışmalar yapıldığını biliyorum. Nota yazımcıları teşvik eden projelerin üretilmeye devam etmesi gerekiyor.*

E3: *Teşekkür ederim.*

E4: -

E5: *Türk bestecilerimizin tüm nota, arşiv ve kayıtlarına ulaşabilirsek ve bunu Türkiye'deki tüm müzik eğitim kurumları ile paylaşabilirsek hem öğrenciler hem de eğitimciler konser repertuarlarına eserleri eklemiş olurlar. Böylece hem sosyal medya aracılığıyla kayıtlar tüm Dünyadaki müzisyenler tarafından duyulur ve görülür.*

E6: -

Onuncu soruya bakıldığında, üç eğitimci konuyla ilgili bazı önerilerde bulunarak Türk eserlerinin kültürümüzde önemli bir rol oynadığını belirtmişlerdir. Kültürel aktarımda mühim bir değere sahip olan Türk bestecilerimizin eserleri eğitimciler tarafındanda korunarak, konser repertuvarlarında yer verilerek önemsendiği görülmektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Müzik eğitimcilerinin tamamı Türk eserlerimizin mümkün mertebe tanıtılması ve seslendirilmesi konusundaki görüşlerini dile getirmişlerdir. Eğitimcilerin, Türk eserlerine

ulaşma konusunda bazı problemler yaşadıkları göze çarpmaktadır: Türk eserlerinin teknik zorluklar içermesinden ve dinleyicinin alışık olduğundan farklı armonik yapılar söz konusu olmasından kaynaklı yeteri kadar icra edilemediği sonucuna ulaşılmıştır.

Türk eserlerinin daha az seslendirilmesi konusunda eğitimcilerin yaşadığı problemlerden birisi de eserlere ulaşmada zorluk yaşanmasıdır. Bu sebeple, eserlerin zorluğundan ziyade notalara ulaşamamak daha mühim bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır.

Eğitimcilerin araştırma konusu ile ilişkili önerileri:

Notaların arşivlerine erişilerek eserlere kütüphanelerde yer verilmelidir. Bununla birlikte, diğer tüm müzik kurumlarında bu eserleri paylaşıp eserlerin müzik mağazaları ve kitapçılarda bulunabilir olması sağlanmalıdır. Böylelikle hem eğitimciler hem de öğrenciler için faydalı olabileceği,

Ülke genelinde bir fon ya da bağış usulü bir dernek üzerinden notaların satın alınması yöntemi ile herkesin kolaylıkla ulaşım sağlayabileceği,

Okul müfredatlarında yer verilen müzik tarihi derslerinde Türk bestecilerinin hayatlarına ve eserlerinin incelenmesine yer verilebileceği,

Türk eserlerinin hem konser repertuarlarına hem de okul müfredatlarına eklenerek zorunlu eser olarak tutulmasıyla birlikte sadece Türk eserlerini içeren konserlerin düzenlenebileceği,

Türk bestecilerimizin doğum günlerinde ya da ölüm günlerinde farklı çalgılardan oluşan bir solo ya da oda müziği konserlerinin düzenlenebileceği ve konser düzenleyen kurumların yıllık katologlarında Türk eseri haftalarını artırmaları,

Saygun ’un ve diğer Türk bestecilerimizin yapıtlarının niteliği ülkemizde müzik sanatının gelişimine ışık tutabilecek özelliklere sahiptir. Eserlerin notalarına ulaşılarak ve çalgı repertuvarlarına eklenerek dünyadaki diğer tüm müzisyenlere duyurulması önerilerek bulgulara ulaşılmıştır.

Ahmed Adnan Saygun ve Türk bestecilerimiz çok sesli Türk müziğinde yaptıkları çalışmalarla etkin bir rol oynamışlardır. Saygun, Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk yıllarında müzik alanındaki özgün ve nitelikli çalışmalarıyla eğitmen, yazar ve sanatçı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ulaşılabilir kaynakların taraması sonucunda birçok yazar Saygun’un eserlerinin yaşatılmaması konusundaki şikayetlerini dile getirmiştir. Genelde Türk bestecileri özelde Saygun eserlerinin; seslendirilmesi, yaygınlaştırılması ve daha fazla tanıtılması ulusal müziğimizin yaşatılabilirliği açısından gerekli olduğu yönündedir.

Türkiye’deki izleyici kitlesinin klasik batı müziği çerçevesinde yer verilen etkinliklere ilgi duydukları düşünülmektedir. Bununla birlikte, Türk bestecilerinin eserlerini destekleme konusunda çabanın az olmasına da dikkat çekmek gerekir. Kültürel mirasımızın korunması, bestecilerimizin yaşatılması ve yeni nesillere aktarılması düşüncesiyle, eserlere daha kolay erişim sağlanmalıdır. Türk bestecilerimizin eserlerine konser repertuvarlarında daha fazla yer vererek eserlerin ülkemizde ve dünyada daha geniş kitlelere yayılması hedeflenmektedir. Bu çalışmanın, yapılacak olan sonraki çalışmalara öncü olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Aracı, E. (2007). *Ahmed Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.

Ece, S. A. (2006). 1904-2004 Yılları Arasında Çağdaş Türk Bestecilerinin Biyografik Özellikleri ve Eğitim Süreçleri. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 6(3).

İlyasoğlu, E. (1998). *Çağdaş Türk Bestecileri*. Pan Yayıncılık: İstanbul.

Kütahyalı, Ö. (1981). *Çağdaş Müzik Tarihi*. Varol Matbaası: Ankara.

Mimaroğlu, İ. (1990). *Müzik Tarihi*. Varlık Yayınları: İstanbul.

Oktay, E. (2012). *Ahmed Adnan Saygun'a Armağan*. Sevda-Cenap ve Müzik Vakfı Yayınları: Ankara.

20. Yüzyıl Türk Kanun Sanatında Virtüoz Bir Portre: Ahmet Yatman[123]

A Virtuoso Portrait in 20th Century Turkish Kanun Art: Ahmet Yatman

Kadriye Bozkurt Hepkorucu

Yıldız Teknik Üniversitesi

kadriyebozzkurt@gmail.com

Aslıhan Eruzun Özel

Yıldız Teknik Üniversitesi

aozel@yildiz.edu.tr

Özet

Türk müziği literatüründe icracıların son biyografik yazım metotları dikkate alınarak tasvir edildiği örnek metinler son derece azınlıktadır. Biyografinin bilimsel temellere oturtulmasının ve bir metot ekseninde geliştirilerek kendi içinde tutarlı, kapsamlı bir metin oluşturulmasının zorluğu bir yana, eldeki sesli materyallerin, icranın doğası gereği sınırlı bir malzeme oluşturması ve sanatçının kariyerindeki nicel zenginlikle kıyaslandığında, mütevazı bir temsil özelliği göstermesi de konuya derinlemesine nüfuz etmeyi engelleyen faktörler arasındadır. Dahası, biyografi öznelerinin çoğunlukla alanında "yıldız" olan isimlerden seçildiği bir müzikoloji evreninde, ismi daha az önde olan sanatçılarla ilgili bilimsel çalışmaların da sınırlı tutulduğu dikkat çekici bir ayrıntıdır. Bu bakımdan kendi dönemlerinde toplu icraya özgün kaliteler katan saz üstatlarının, en az solistler kadar öne çıkartılmayı hak eden icra detayları hakkında biyografik eksenli metinler oluşturma fikri, bu çalışmanın da temel düsturu olarak düşünülebilir. 20. Yüzyılın icra tarihinde gerek taksim ve refakat konusundaki ustalığı, gerekse dönemi açısından öncü bir tavır sayılabilecek, geleneksel bir enstrümanla farklı müzik türlerine eğilme konusundaki açık fikirliliği ile kanun sanatına bambaşka bir renk ve lezzet katan Ahmet Yatman, cazip bir "özne" olarak bu biyografik çalışmada merkeze alınmıştır. Araştırmada, çalışma konusunun yapısı ve kapsamı gereği nitel araştırma yöntemi ve tarama modeli temel alınmış; doğal ortama duyarlı, bütüncül ve tümevarımsal bir yaklaşım öngörülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Biyografi, Müzikal Biyografi, Kanun, Ahmet Yatman, Virtüoz

Abstract

In Turkish music literature, sample texts portraying performers based on the latest biographical writing methods are extremely rare. Apart from the challenge of grounding biography on scientific foundations and developing a consistent, comprehensive text within a methodological framework, factors such as the limited nature of available audio materials, inherent constraints of performance as a medium, and the modest representation compared to the quantitative richness in the artist's career hinder a deeper penetration into the subject. Furthermore, within a musicological realm where the majority of biographical subjects are often drawn from "star" names in the field, the limited scope of scholarly studies concerning artists with less prominent names is a notable detail. Hence, the idea of creating biographically oriented texts about the performance details deserving as much prominence as soloists, particularly focusing on instrumental masters who contributed unique qualities to collective performances during their eras, could be considered a fundamental principle of this study. Ahmet Yatman, who brought a distinctive color and flavor to the art of kanun with his mastery

[123] Bu bildiri yazarın Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik ve Sahne Sanatları Doktora Programında hazırlamakta olduğu "Gelenek ve Modernite Bağlamında 20. Yüzyıl Kanun İcrasının Sosyokültürel Çözümlemeleri" isimli yayınlanmamış doktora tezinden üretilmiştir.

in improvisation and accompaniment, as well as his open-mindedness towards exploring different music genres with a traditional instrument, stands out as an appealing "subject" in this biographical work, embodying a pioneering attitude in the performance history of the 20th century. The research methodology is based on a qualitative approach, emphasizing a comprehensive and inductive approach sensitive to the natural context, considering the structure and scope of the study subject.

Keywords: *Biography, Musical Biography, Kanun, Ahmet Yatman, Virtuoso*

GİRİŞ

20. yüzyıl itibariyle tarihçilerin sosyal bilim teori ve metotlarını kullanmasıyla tarih yazımında meydana gelen değişimler, biyografi yazımına da farklı bir boyut kazandırmıştır. Öznenin yaşamının birincil kaynaklar ışığında ve belirli bir kronoloji ekseninde düzenlenerek inşa edildiği biyografiler, konuya sosyokültürel bağlamlar oluşturarak sosyal-bilimsel kavramlardan istifade ile yaklaşılan ve disiplinlerarası hatlar çizilebilen bir araştırma alanına evrilmeye başlamıştır. Bu değişimler müzik tarihi yazımında da görülmeye başlanmış; sanatçının üretimlerinin çok boyutlu ve kapsamlı bir perspektifle ele alındığı biyografilerde ciddi bir artış gözlemlenmiştir. Bununla birlikte daha çok bestecileri merkeze alan biyografi anlayışı, bazı istisna isimler dışında icracıları bir anlamda gölgede bırakmış; icracı biyografilerinde de genellikle alanında kutup olan isimler tercih edilmiştir. Hatta (özellikle 20. yüzyılda) klâsik müzik-piyasa müziği ikileminin icracılık jargonunda keskin şekilde ayrıldığı Türk müziğinde, piyasa müziği hattının klâsik müziğe göre daha az çalışıldığı da söylenebilir. Dolayısıyla dönemlerinde piyasa müziğinde toplu icraya özgün renkler katan sanatçıların biyografilerinin kaleme alınması, Türk müziğinde toplu icra dinamiklerinin karşılaştırmalı bir anlayışla yorumlanması ve yakın dönemin kültürel tarihine ışık tutacak açılımlar getirilmesi adına son derece önemlidir. Bu bağlamda, 20. yüzyıl icra tarihinde doğaçlama icradaki özgün ustalığı ve üretkenliği, kanun sanatında bir ekol[124] olarak kabul edilen müzikalitesi ve dönemi açısından öncü sayılabilecek, geleneksel bir enstrümanla farklı müzik türlerine eğilme konusundaki açık fikirliliği sebebiyle bu çalışmada Kanunî Ahmet Yatman merkeze alınmıştır. Kaynaklara nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi modeli kullanılarak ulaşılmıştır. Çalışmada, sanatçının müzikalitesinin derinlemesine analizine girilmeden, kariyeri üzerinde kronolojik arka plan oluşturularak müzisyenliğinin ana hatları ve müziğe sunduğu katkılar, biyografi yazını ekseninde betimlenecek, konuya sosyolojik bağlamlar üzerinden yaklaşılmayacaktır.

Şekil 1. Ahmet Yatman



[124] *Üslûp* ve *tavır* gibi Türk müziği terminolojisinde kavramsal sınırları henüz genele yayılacak bir netlikte çizilememiş kavramlardan birisi de "ekol"dür. Ekol kavramının anlam detaylarına girmek bu çalışmanın amacını aşacağından, terimin ansiklopedi ve sözlüklere yansıtılan temel anlamı merkeze alınmıştır: *"Felsefede, ilmin herhangi bir dalında, resim, edebiyat vb. sanat kollarında bir kimsenin başlattığı ve diğerlerinin devam ettirdiği, belli özellikleriyle kendisine benzer olanlardan ayrılan tarz, usûl, yol, okul, mektep"* (Ayverdi, 2006).

Sanat Hayatının Ana Hatları

1897 yılında İstanbul Fener'de doğan Ahmet Yatman, 3-4 yaşlarına kadar İstanbul'da yaşamış; daha sonra babasının görevi sebebiyle İzmir'e yerleşmiştir. Babası kemanî Mehmet Bey, annesi Saide Hanım'dır. İlk ve orta öğrenimini Dârü'l-irfan Mektebi'nde tamamlamış; öğrenimi sırasında babası kemanî Mehmet Bey'in İkiçeşmelik semtinde bulunan mûsikî dershanesindeki çalışmaları takip etmiştir. Çalışmalardaki meşklerde kanun sesinden etkinlenmesi üzerine babası, Kanunî Avram'ın kanunlarından birini Yatman için satın almıştır. Otodidakt bir yöntemle kanun öğrenmeye başlayan Yatman, bir süre sonra kendini dinletecek kadar kanun çalmayı öğrenmiş ve babası kemanî Mehmet Bey'le İzmir Hükümet Konağı'nın karşısındaki Ömer Lütfü Bey'in askerî kıraathanesinde ilk tecrübesini yaşarayak, fasıllara eşlik etmeye başlamıştır. Daha sonra ailesiyle birlikte İstanbul'a yerleşen sanatçı, İstanbul'da sahneye ilk olarak, şimdiki Kadıköy Vapur İskelesi'nin karşısındaki Hamdi Bey'in Gazinosu'nda (Hamdi'nin Gazinosu) çıkmıştır. Kemanda babası Mehmet Bey'in, udda Büyük Serkis Efendi'nin ve kanunda Ağyazar Efendi'nin (Ağyazar Karabetyan Akyüz) yer aldığı saz takımında Yatman da kanunî olarak Ağyazar Efendi'nin yanında çalmış ve bu önemli ustadan pratik şekilde istifade etmiştir (Milliyet, 1968: 6; Özalp, 2000: 67; URL, 1).

Sanatçının kanun eğitimi konusu, ulaşılabilen kaynaklarda bir hayli çelişkili olarak karşımıza çıkmaktadır. Kanun hocası olarak Ağyazar Efendi kaynaklarda geçen ortak isimken; Âma Ali, Kanunî Ali Rıza ve amcası kanunî Hâfız Mehmed Efendi de sanatçının kanun dersi aldığı isimler arasında yer almaktadır. Bununla birlikte sanatçının, Erol Deran'la yaptığı bir röportajda (2022: 48-49) verdiği bilgiler, kanun eğitimi konusuna farklı bir bakış açısı getirmiş; söz konusu isimlerden birebir ders almadığı fikri güçlenmiştir. Buradan hareketle sanatçının kanun eğitiminin, Ağyazar Efendi ve Kanunî Ali Rıza ile saz arkadaşlığı çerçevesinde gerçekleştiği ve üstadı Âma Ali'yi bolca dinleyerek kendisinden istifade ettiği, özetle kanunu otodidakt bir yöntemle öğrendiği fikri, kayda değer bir olasılık olarak değerlendirilebilir (Özalp, 2000: 142; Görün, 1966: 52; Tükel, 1952: 11; Kuyucaklı, 1956: 30).

Öte yandan Yatman'ın öğrencileri olarak anılan isimler arasında da benzer çelişkiler gözlemlenmektedir. Görün'ün, sanatçının biyografisini bizzat kendi ağzından aktardığı bir yazısında (1966: 53) Yatman, yetiştirdiği kanun sanatçıları arasında İsmail Şençalar, Fikret Kutluğ, Haluk Güneyli, Hilmi Rit, Cüneyt Kosal, Nuri Şenneyli, Bakı [Baki] Duyarlar[125], Eşber Köprücüoğlu[126] ve Coşkun Erdem'i saymaktadır (Görün, 1966: 53). Fakat bu isimlerin kendi beyanatları ve biyografileri incelendiğinde yukarıdaki ifadenin her sanatçı için tutarlı olmadığı dikkati çekmektedir. Örneğin İsmail Şençalar, Fikret Kutluğ, Hilmi Rit, Cüneyt Kosal ve Nuri Şenneyli ile ilgili eldeki yazılı kaynaklar, bu isimlerin Ahmet Yatman'dan feyz almakla birlikte birebir ders almadıklarını belgeler niteliktedir. Bu isimlere ek olarak sanatçının beyan etmediği Orhan Özgediz, Turhan Tezelli ve Cemil Demirsipahi de[127] sanatçıdan birebir ders alan isimler olarak bazı kaynaklarda karşımıza çıkmaktadır (Açın, 2003: 267; Kaplan, 2019: 53; URL, 2). Ayrıca Görün'ün yazısında aktardığı "kanun öğrencileri" arasında Mısırlı ünlü kanun sanatçısı Muhammad Abduh Salih'i anmış olması, sanatçının icracılığı kadar olmasa da hocalık yönüyle de uluslararası bir üne kavuştuğu fikrini akla getirmektedir. [128]. (1966: 53)

---

[125] Sanatçının, ud sanatçısı olan Baki Duyarlar'ı "yetiştirdiği kanun sanatçıları" safında anması, muhtemelen anlık bir yanılsamadan kaynaklanmaktadır. Zira Duyarlar'ın kanun dersi aldığına dair herhangi bir bilgiye rastlanmamıştır.

[126] Sanatçının soyadı "Köprücü" olarak bilinmekte; Görün'ün yazısında görüldüğü gibi bazı kaynaklarda "Köprücüoğlu" olarak geçmektedir.

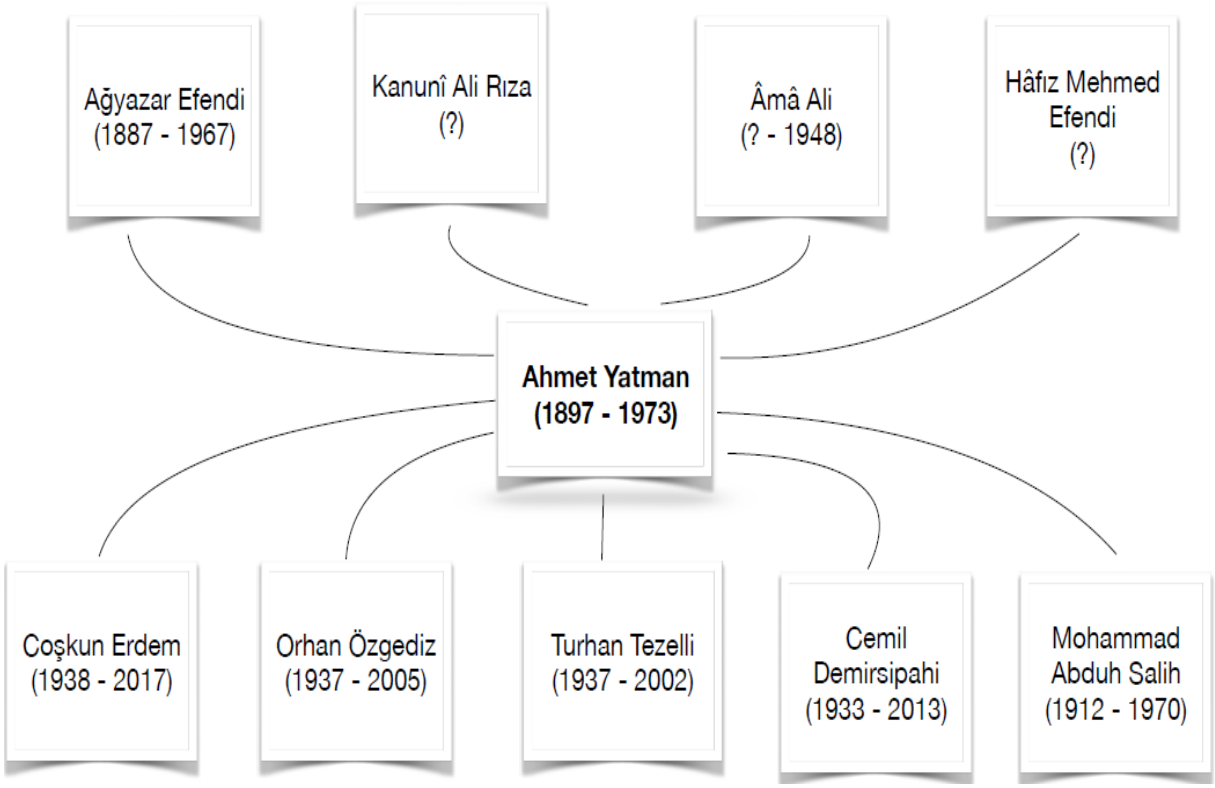
[127] Cemil Demirsipahi, Türk halk müziği ve halk oyunları alanlarındaki çalışmalarıyla bilinen, profesyonel kanun sanatçısı olarak anılmayan bir isimdir.

[128] *"[…] Mısır'ın iyi kanunîlerinden Muhammed Abdüssalih'e de Mısır'da bulunduğum sıralarda bir çok pozisyonlar öğrettim"* (Görün, 1966: 53).

Diğer yandan Ahmet Yatman'dan birebir ders almamakla birlikte sanatçının kanun üslûbundan etkilenmiş isimler arasında, bizzat bunu tasdik edecek şekilde beyanat veren sanatçılar da mevcuttur: Örneğin Hilmi Rit[129], Cüneyd Kosal[130], Bertan Üsküdarlı[131], Nuri Şenneyli[132] ve Ermeni asıllı Amerikalı kanunî Hagop (Jack) Chakilian[133] Yatman'dan birebir ders almadıkları halde ondan etkilenen isimler arasındadır. Bununla birlikte İsmail Şençalar başta olmak üzere, İsmail Tezelli, Fikret Kutluğ, Hüsnü Anıl ve Necati Yıldızdoğan'ın Yatman ekolüne bağlı oldukları yönünde bir beyanatlarına rastlanmadığı halde, bu akımı devam ettirdikleri yönünde kanaatler mevcuttur (URL, 3).

Aşağıda bu bilgiler ışığında oluşturulan genel tablo, birebir bir meşk silsilesi olarak değerlendirilemese de bir ekolün nesiller arası devamlılığını gösterir niteliktedir:

Tablo 1. Ahmet Yatman Meşk Silsilesi[134]



18-20 yaşlarında Kadıköy Kuşdili'nde, aralarında Hafız Burhan'ın da olduğu bir mûsikî heyetiyle Hamdi Bey'in gazinosunda (Hamdi'nin Gazinosu) çalışmış; aynı dönemlerde V. Mehmed Reşad'ın oğlu Mehmed Ziyaeddin Efendi'nin (Ziyattin Efendi) İbrahim Ağa Çayırı'nda bulunan köşkünde düzenli olarak meşklere katılmıştır. Önemli sazendelerin katıldığı meşklerde Sultan Abdülaziz'in kemençe ve lavta çalan torunu Mehmed Celâleddin Efendi'nin de zaman zaman hazır bulunduğu bilinmektedir (URL, 1).

---

129 *" "Ustam Ahmet Yatman" diyor. Ahmet Yatman'dan etkilenmiş o nedenle kendisine "Ustam" diyor. 12 kanunun 10'unu ondan almış. Ahmet Yatman'ın hocası Hanende Ağyazar Efendi imiş. Ahmet Yatman 55 sene evvel (2004' deyiz) Tepebaşı Gazinosu'nda çalışmış. Ahmet Yatman, Ağyazar Efendi'ye "Baba" diyor"* (Berkman, 2007: 150).

130 *Vecihe Hanım'ı ve Ahmet Yatman'ı çok severek dinlerdim, Birebir ders almamakla birlikte her ikisini de hocam olarak kabulettiğimi söyleyebilirim"; "...Kanunilerden her ikisini de hocası olarak saydığı eşsiz sanâtkar Vecihe Daryal ve Ahmet Yatman..."* (Tezeren, 2007: 37-41).

131 *Rahmetle andığım kanun Üstatları Ahmet Yatman, İsmail Şençalar'dan feyz aldım"* (Cafer, 2003: 289).

132 Müzik hayatına ney ve ud çalarak başlayan Şenneyli, Ahmet Yatman'ın kanununu dinlemesi üzerine kanun çalmaya başlamıştır. Ahmet Yatman'dan ders almak istemiş fakat mümkün olamamıştır (URL, 7).

133 *"My model for playing was that of Kanuni Ahmet [Yatman]"* (URL, 8).

134 Tablo 1'de verilen bilgiler yukarıdaki metinde açıklanmış, künyelenmiş ve dipnotlarla da beslenmiştir.

1913 yılında doldurduğu ilk plâkta Kemanî İhsan, Udî Mısırlı İbrahim ve Klârnet Ramazan Bey'le birlikte dönemin ünlü ses sanatkârı Hanende İbrahim Efendi'ye eşlik etmiştir. Aynı dönemlerde Kanunî Artaki Candan'ın Selanik'e gitmesi sebebiyle Udî Selanikli Ahmet Bey ve Hanende Karakaş ile bir süre İzmir'de çalışmış; daha sonra, Artaki Candan'ın Halk Musikî Heyeti'nden ayrılması üzerine, bu heyete dahil olmuştur. Kemanî İhsan Bey, Kemençeci Sotiri, Udî Mısırlı İbrahim Efendi'nin sazende; Ağyazar, İbrahim, Yaşar ve Yahya beylerin de hanende olarak yer aldığı heyetle Çiftlik Parkı Gazinosu ve Eldorado Lokali'nde çalışmıştır (Milliyet, 1968: 6).

Askerliğini I. Dünya Savaşı sırasında İstanbul Harbiye Nezareti Mızıkası'nda yapan Yatman, askerlik izninde İzmir'e gitmiş; İzmir'in Yunan işgaline uğraması sebebiyle zor şartlarda İstanbul'a geçmek zorunda kalmıştır. Kısa bir zaman sonra İstanbul'un da işgal altına alınması sebebiyle Bursa'ya hareket etmiş ve burada, 56. Fırka 174. Alay'a katılarak mızıka muallimliği yapmıştır Daha sonra İstanbul'a dönmüş ve askerliğini Mezbaha ve Fırınlar İdaresi'nde tamamlamıştır (Milliyet, 1968: 6).

Daha sonra Ankara'ya geçmiş, Şehir Bahçesi'nde Kemanî Sadi Işılay ve Denizkızı Eftalya ile çalışmış, aynı dönemde bu heyetle birçok defa Çankaya'da Atatürk'ün huzurunda bulunmuştur. Yatman, İstanbul Radyosu'na geçtiğinde de Atatürk'ün isteği üzerine yapılan yayınların birçoğunda yer almıştır (URL, 1).

1927'de kurulan İstanbul Radyosu'nun ilk dönem sanatçıları arasında yer almış; fakat Hafız Burhan'la bir aylığına gittiği Atina konserlerinden geç dönmesi sebebiyle dönemin Radyo Müdürü Hayreddin Hayreden tarafından görevine son verilmiştir (Kozanoğlu, 1988: 6).

1928 yılında Odeon firması için Hâfız Kemal, Hâfız Âşir, Hâfız Sadettin Kaynak, Yorgo ve Aleko Bacanos, Selânikli Mustafa ve Klârnet Ramazan'la birlikte Berlin'de plâk doldurmuştur (Milliyet, 1967: 6). Aynı yıl Colombia firması için Şehnaz ve Uşşak taksimlerini kaydetmiştir (URL,1).

1930 yılının Aralık ayında Safiye Ayla, Hâfız Burhan, hanende Makbule Enver Hanım, Kemanî Cevdet (Çağla) ve udî-bestekâr Yesarî Asım (Arsoy)'la Türkiye ile Yunanistan arasında esen dostluk rüzgarlarına katkıda bulunmak için Atina'da konserler vermiştir (Bardakçı, 2017: 50; URL, 1).

1946 yılında Kemanî Sadi Işılay ile Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nde konserler veren Safiye Ayla'ya eşlik etmiştir (URL, 4).

Bilinen ilk Mısır seyahatine 1910 yılı civarlarında çıkmış; 1930 yılındaki ikinci seyahatinde aralarında Hasan Tahsin Parsadan'ın da olduğu bir heyetle İskenderiye'de konser vermiştir. 1942 yılında Mısırlı arkadaşı Lütfi el-Barudî'nin davetlisi olarak gittiği Mısır'da Kahire Radyosu'na başvurmuş; fakat çalma isteği bir ay süreyle boş yer olmadığı gerekçesiyle reddedilmiştir. Red cevabına rağmen 1928 yılında doldurduğu Şehnaz taksiminin şöhretinin Mısır'a kadar ulaşması sayesinde radyoda üç yayın yapma fırsatı bulmuştur (URL,1; Deran, 2022: 49).[135]

1952 yılında Perihan Altındağ Sözeri'nin Anadolu turnesinde Hakkı Derman'la; 1953 yılında Zonguldak ve Çukurova'da gerçekleşen turnesinde Hakkı Deman ve Şükrü Tunar'la; 1954 yılında da Ege'den başlayan, Trakya, Orta Anadolu, Karadeniz'i ve Doğu Anadolu'da da Erzurum'u kapsayan turnede de Şükrü Tunar, Hasan Erkoç ve Necmi Arkapılı ile sanatçıya

[135] Deran'ın röportajında, Şehnaz taksimin plağa doldurulma yılının, röportajın yazıya aktarılma sırasında sehven 1958 olarak yazıldığı kuvvetle muhtelmeldir. Şehnaz taksimin plağa doldurulma tarihi 1928 yılıdır (URL, 1).

refakat etmiştir (Radyo Alemi, 1953: 12; Radyo Postası, 1954: 6; Radyo Alemi, 1954: 97; Radyo Alemi, 1954: 85).

Yatman, bir süreliğine İzmir'e yerleşmiş ve İzmir Radyosu kadrosunda yer almıştır. Sanatçının İzmir Radyosu'ndaki devamlılığı sebebiyle Radyo İdaresi tarafından *"Kanun-Piyano ve Kanun-kemanla Oyun havaları"* isimli bir program hazırlanmış ve hazırlanan bu program bir hayli ilgi görmüştür (Radyo Alemi, 1956: 159).

Şekil 2. "Mefharet Yıldırım'ı İzmir radyosunda özel plâk doldururken görüyorsunuz. Solundaki sanatkâr kanuni Ahmet Yatman'dır. Ahmet Yatman, şimdilik İzmir'e yerleşmiştir".



Döneminde hemen hemen bütün önemli gazinolarında ünlü solistlere refakat ederek çalışmalarını sürdüren Yatman, 1957 yılında eğitimleri sebebiyle Amerika'da bulunan çocuklarını ziyarete gitmiş ve Türkiye Cumhuriyeti 11. Başbakanı Suat Hayri Ürgüplü'nün isteği üzerine Cumhuriyet Bayramı kutlamalarında Amerika'da yaşayan müzisyen Tarık Bulut'un orkestrası eşliğinde bir konser vermiştir (Milliyet, 1968: 6; URL,1). Daha sonraki yıllarda pek çok kez birçok sanatkârlarla da Amerika'ya seyahat etmiş; Türk ve Amerikalı sanatçılarla önemli konserlere ve plâk çalışmalarına imza atmıştır.

Yurt dışı ve yurt içinde İstanbul başta olmak üzere pek çok şehirde mûsikî programlarına devam eden Ahmet Yatman, Mediha Şen Sancakoğlu ve Erkin Koray'la çıktığı bir Anadolu turnesinde, 14 Kasım 1973 tarihinde Malatya'da geçirdiği kalp krizi sonucu hayatını kaybetmiştir (URL, 5; URL, 6).

Müzisyenliği

Sanatçının icra stilini iki ana başlıkta değerlendirmek mümkündür:[136] Taksim icraları ve eser icraları. Makam müziğinin doğası gereği önde gelen bir sanatsal ifade alanı olarak

[136] Bu bölümde Yatman'ın icra özellikleriyle ilgili genelleyici betimlemeler yapılmış, konunun sınırlılıkları gereği icra analizlerine evrilecek bir çalışma yönteminden özellikle kaçınılmıştır. Konu bütünlüğü açısından sanatçının icra stiline taksim ve eser odaklı bir eksen oluşturulmuştur. Konunun detayları, bu çalışmanın kapsamını aşacağından, sanatçının müzikalitesine dair temel çıkarımlar ile sınırlandırılmıştır.

değerlendirilebilecek taksim sanatında Ahmet Yatman'ın tavrı şöyle betimlenebilir: Canlı, parlak, süslü, gür ve ajiliteli bir mızrap kullanımı; mızrap kullanımında sağ el sürtme tekniğini sıklıkla kullanma; cümlelerde kromatik ve trioleli iniş (Kılıç, 2022: 9); oktavlı tremolo; belirli bölümlerde oktav, kırık oktav ve tekrarlı/dönüşümlü oktav kullanımlarıyla renklendirilen melodik yapılar; 3'lü, 4'lü ve 5'li taramalar; parmak glissandosu; akor kullanımı; melodik buluşlar açısından zenginlik; soru-cevap cümleleri (Aksoy, 2021: 86-87); sürekli nağmelendirmenin öne çıkartıldığı ve belirli perdelerin sürekli vurgulandığı, yer yer monotonlaşan bir melodik akış içinde nağmeler arası duraksamaların oldukça sınırlı tutulduğu, kendi içinde ritmik bir denge ile düzen verilen bir icra anlayışı; dönemine göre ileri sayılabilecek bir teknik hakimiyet; sanat gösterme kaygısının hissedildiği artistik bir icra anlayışı; makam seyrine sadakat; yer yer "Arap tavrı"yla etkileşimler; akortta titizlik; geçki hakimiyeti (URL, 9; URL, 10; URL, 11; URL, 12) […]

Eser icrası açısından bakıldığında Yatman'ın tavrına dair şu genelleyici çıkarımlar yapılabilmektedir: Süslü, ajiliteli, canlı, ritmik ve süratli bir icra; sert mızrap vuruşları ve yer yer sürtme tekniğinin öne çıkartılması; bol nağmeli, varyasyonlu ve gösterişli bir icra anlayışı, maharet gösterme kaygısını hissettiren bir artistik stil; sesi kalabalıklara duyurma ihtiyacından kaynaklanan gür ve tansiyonlu bir mızrap kullanımı; eseri her nakaratta farklı, yaratıcı nağmelerle bezeyebilme becerisi; oktavlı çalışa ehemmiyet verme; ajilite kaynaklı yer yer bazı perdeleri tam seslendirmeden geçiş; usûlün kuvvetli zamanlarını vurgulu çalma eğilimi; seri ve sert bir mandal kullanımı (URL, 11; URL, 13) […]

Çalıştığı Solistler

Klâsik Türk müziği alanında çalıştığı isimler arasında; Hanende Karakaş, Bogos Kireççiyan, Yahya Bey, Hâfız Yaşar, Tahsin Karakuş, Zeki Ârif Ataergin, Sadettin Kaynak, Yesarî Asım Arsoy, Hâfız Burhan, Ferit Tan, Perihan Altındağ Sözeri, Akile Artun, Safiye Ayla, Safiye Tokay, Mustafa Çağlar, Necmi Rıza Ahıskan, Sâdi Hoşses, Hamiyet Yüceses, Müzeyyen Senar, Mefharet Yıldırım, Mualla Gökçay, Radife Erten, Rikkat Uyanık, Ahmet Üstün, Madlen Ararat, Kasım İnaltekin, Sabite Tur Gülerman, Zeki Müren, Şükran Özer, Mediha Şen Sancakoğlu, Süheyla Panseler, Ayten Arıkan, Ülker Akman, Şükran Bilişik, Semra Atılay, Melahat Mardin, Nevin İnam, Seyfi Kuyucaklı, ve Mustafa Keser anılabilir. Türk halk müziğinde ise Zehra Bilir, Nihat Mercanlı, Şen Kardeşler gibi ünlü isimlere refakat ettiği bilinmektedir. Sanatçı ayrıca Ayben Erman gibi bazı Türk hafif müziği sanatçılarına da çalmıştır.[137]

Çalıştığı Sazendeler

Türk müziği alanında çalıştığı belli başlı isimler şunlardır: Ağyazar Efendi, Kemanî Mehmet Bey, Udî Büyük Serkis Efendi, Kanunî Ali Rıza, Selânikli Ahmet Bey, Udî Mısırlı İbrahim Efendi, Kemanî İhsan, Kemençeci Sotiri, Klârnet Ramazan, Mehmet Ziyaeddin Efendi, Mehmet Celâleddin Efendi, Kemal Niyazi Seyhun, Aleko Bacanos, Udi Hrant (Hırant Kekulian), Hamdi Tokay, Yorgo Bacanos, Gavsi Baykara, Selâhattin Pınar, Necati Tokyay, Şerif İçli, Şükrü Tunar, Hasan Tahsin Parsadan, Paraşko Leondaridis, İzzettin Ökte, Cevdet Çağla, Salih Orak, Haydar Tatlıyay, Kadri Şençalar, Feyzi Aslangil, Hakkı Derman, Haluk Recai, Kara Yılan, Refet Altıparmak, İsmail Karakaş, Kemal Demir, Ercüment Batanay, Aka Gündüz Kutbay, Ali Kocadinç, Sadun Aksüt, Mustafa Kandıralı, Hasan Erkoç, Ali Yıldırır, Yaşar Anlı, Necdet Gezen,Cümbüş Şevket, Nursal Ünsal, Mübeccel Işınbark, Şevket Bütüner. Sanatçı, bu isimlerden bazılarıyla Türk müziği dışında da çeşitli türlerde icralar gerçekleştirmiştir. Tarık Bulut, Erdoğan Çaplı, Charles Ganimian, Ahmed Abdul-Mâlik,

[137] Ahmet Yatman'ın burada adı geçen sanatçılara refakat ettiği, eldeki yazılı kaynaklarca sabittir. Bununla birlikte ulaşılacak yeni kaynaklarla bu sayının daha da artacağı kesindir.

Jerome Richardson, Benny Golson, Curtis Fuller, Johnny Griffin, Al Harewood, Lee Morgan, Pavlos (Paul) Bekaris ve Ajdin Asllan da sanatçının Türk müziği dışında icralar gerçekleştirdiği isimler arasında sayılabilir.[138]

Çalıştığı Popüler Kültür Mekânları

Sanatçının Türkiye'de "piyasa müziği" ekseninde çalışmış olduğu belli başlı müzik mekânları şunlardır: Yeni Maksim Salonları, Kristal Gazinosu, Kadıköy Süreyya Sineması, Küçükçiftlik Parkı, Büyükdere Beyaz Park, Cağaloğlu Çifte Saraylar Bahçesi, İnci Aile Gazinosu, Tepebaşı Gazinosu, Ahırkapı Sahil Gazinosu, Bomonti Aile Saz Salonu, Bebek Belediye Bahçesi, Hamdi'nin Gazinosu, Elhamra Sineması, Tepebaşı Bahçesi, Dördüncü Vakıf Borsa Kıraathanesi, Deniz Palas Gazinosu, Bostancı İskele Gazinosu, Beşiktaş Bahçesi, Üsküdar İnkılap Bahçesi, Majik Palas, Beşiktaş Bahçe Sinema ve Tiyatrosu, Kızıltoprak Sahil Gazinosu […][139]

İcra Ettiği Müzik Türleri

Yatman'ın icracılık paleti klâsik Türk müziği temelinde ve özellikle fasıl müziği ekseninde şekillenmiştir. Bununla birlikte içinde bulunduğu piyasa müziği ortamlarından hareketle, kendini sürekli yenileme ve değişen zamana uyarlama ihtiyacından kaynaklanan çok yönlü, kültürlerarası etkileşime açık vizyonu, sanatçıya icracılıkta yeni perspektifler kazandırmıştır. Bu bakımdan klâsik Türk müziğine piyasa üslûbu özelinde farklı bir ifade tarzı ile yaklaşması, kendi içinde tutarlı görünmektedir. Bunun yanısıra yine piyasa müziği ekseninde ele aldığı Türk halk müziği, Türk hafif müziği, Türk eğlence ve dans müzikleri, film müzikleri, çeşitli etnik cemaatlerin geleneksel müzikleri, klâsik Avrupa müziği ve caz müziği örnekleri, sanatçının icracılıktaki vizyonuna işaret eden son derece dikkat çekici performans detaylarıdır.

SONUÇ

20. yüzyıl Türkiye'sinde Türk müziğinin geçirdiği değişim ve dönüşümler, doğal olarak müzisyenlerin icra faaliyetlerini de son derece etkileyen süreçleri beraberinde getirmiştir. Bu açıdan klâsik musikî temsilcilerine göre piyasa müziği özelinde nispeten daha bağımsız bir konuma sahip olduğu gözlenen Ahmet Yatman'ın yurt içi ve yurt dışında gerçekleştirdiği icra faaliyetleri, kendisine maddi/manevi kayda değer bir özgürlük alanı temin etmiş ve müzisyenlik verimini son derece geliştirmiş görünmektedir. Zamanının popüler müzik çevrelerinde oldukça aranılan bir müzisyen olduğu anlaşılan sanatçının geleneksel bir enstrüman olan kanunla geleneksel makam müziği örnekleri dışında, türler açısından son derece zengin bir müzik paleti özelinde kendini kanıtlayabilmiş olması, müzisyen kimliğinin çok yönlülüğüne işaret etmesi bakımından kayda değerdir. Kanun icracılığında başlıbaşına bir ekol olarak anılan ve bu saza piyasa müziği ekseninde yeni özgün "renkler" getiren sanatçının zamanının şartlarında uluslararası düzeyde ün yaparak yabancı müzik gruplarıyla çeşitli müzik türlerinde ortak albüm çalışmalarına da imza atması son derece dikkat çekici bir detaydır. Ayrıca hem İstanbul Radyosu'nda klasik icralara hem de tam karşısında konumlanmış olan eğlence mekânlarında piyasa müziği eksenli icralara katılmış olması, sanatçının bu çok yönlü müzisyen duruşunun bir başka göstergesi olarak değerlendirilebilir.

KAYNAKÇA

Açın, C. (2003). *Kanun Yapım Sanatı ve Santaçıları,* Bilgi Basımevi, İstanbul.

[138] Ulaşılacak yeni kaynaklarla bu isimlerin daha da artacağı son derece muhtemeldir.
[139] Bu çalışma kapsamında ulaşılan kaynaklar ışığında, bu mekânların öne çıktığı gözlenmekle birlikte, yapılacak yeni araştırmalar, bu mekânların sayı ve çeşitliliğini artırabilir.

Aksoy, T. (2021). *Kanun Sazındaki İcra Özellikleriyle Üç Önemli Kanuni "Vecihe Daryal, Ahmet Yatman, Fetit Alnar",* Yüksek, Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İnönü Üniversitesi.

Ayverdi, İ. (2006). *Büyük misalli Türkçe sözlük 1-2-3*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul.

Bardakçı, M. (2017). *Safiye*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Berkman, E. (2007). *Kanun Çalmayı Otodidakt Yöntemle Öğrenmiş Beş Kanunçaların Görüş ve Yaklaşımları Bağlamında XX. Yüzyıl Kanun Sanatına Bakış. Cüneyt Kosal, Nevzat Sümer, Erol Deran, Hilmi Rit, Nuri Şenneyli,* Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Pof. Rûhî Ayangil, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yıldız Teknik Üniversitesi.

Deran, E. (2022). Erol Deran'ın Ahmet Yatman ile Yaptığı Söyleşi*, Dârulelhan Mecmuası Müzikoloji ve Müzik Kültürü Dergisi,* S. 13, s. 48-51.

Görün, M. (1966). Kanun Virtuozumuz Ahmet Yatman ile Bir Görüşme, *Musikî Mecmuası,* S. 218, s. 52-53.

Kaplan, A. (2019). Cemil Demirsipahi'nin El Yazması Defterinde Yer Alan Müzikal Unsurlar. *IX. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu*. Kütahya, Türkiye, s. 49-69.

Kılıç, T. V. (2022*). Kanun Eğitiminde Taksim Çalışmalarına Yönelik Ajilite İçeren Alıştırma ve Etütler*, Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul Teknik Üniversitesi.

Kuyucaklı, O. (1956). Kanuni Ahmet Yatman'ın Hususiyetleri, *Radyo Alemi Dergisi.* S. 156, s. 7-8.

Kozanoğlu, C. (1988). *Radyo Hatıralarım*, TRT Yayınları, Ankara.

Özalp, M. N. (2000). *Türk Musikisi Tarihi II,* Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Radyo Alemi. (1953). Dedikodu, S. 12, s. 8.

Radyo Alemi. (1954). Dedikodu, S. 85, s. 8.

Radyo Alemi. (1954). Dedikodu, S. 97, s. 9.

Radyo Postası Gazetesi. (3-16 Ekim 1954), s. 6.

Rit, H. (1967). "Sazlarını Dinlediklerimiz–Yorgo Bacanos", *Milliyet Gazetesi (9 Kasım 1967),*6.

Rit, H. (1968). "Sazlarını Dinlediklerimiz–Ahmet Yatman", *Milliyet Gazetesi (25 Ocak 1968),* 6.

Ulus Gazetesi. (2 Ekim1949), 5.

Tezeren, S. (2007). Cüneyd Kosal Sanatı ve Hayatı. Keşkül Yayınları, İstanbul.

Tükel, Z. (1952). Saz San'atkârlarımızın En Mütevazı Sîması, *Radyo Haftası Dergisi,* S. 116, s. 8-11.

URL, 1: https://www.youtube.com/watch?v=XokCtTBbS3A&t=146 [Erişim Tarihi: 9.6.2024]

URL, 2: https://turhantezelli.com/el-yapimi-kanun-enstruman.html [Erişim Tarihi: 13.6.2024]

URL, 3:https://divanmakam.com/yazilar/hilmi-ritle-mulakat-esra-berkman-saz-ve-soz-dergisi-sayi-9.57/ [Erişim Tarihi: 3.7.2024]

URL, 4: https://www.yeniduzen.com/safiye-ayla-kibrista-1946-3-21355yy.htm [Erişim Tarihi: 13.6.2024]

URL, 5: http://www.musikidergisi.net/?p=1263 [Erişim Tarihi: 14.6.2024]

URL, 6: https://core.ac.uk/download/pdf/158640821.pdf [Erişim Tarihi: 7.6.2024], Taha Toros Arşivi, İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi.

URL, 7: https://vimeo.com/11080412 [Erişim Tarihi: 12.5. 2024].

URL, 8: https://hyetimesmusic.com/2017/12/29/interview-with-armenian-kanonist-jack-chalikian-by-paul-maranian/ [Erişim Tarihi: 1.5.2024].

URL, 9: https://www.youtube.com/watch?v=q81dTxw4Yrw

URL, 10: https://www.youtube.com/watch?v=mZ6t2TFFsxg

URL, 11: https://www.youtube.com/watch?v=LbVCRFLEd_4

URL, 12: https://www.youtube.com/watch?v=8uWFyvm3t4U

URL, 13: https://www.youtube.com/watch?v=-t8lZ_XGiDE

Şekil 1: Ulus Gazetesi. (2 Ekim 1949), 5.

Şekil 2: Tükel, Z. (1956). Ümit Halil Demiriz'in Başarı İle İdare Ettiği İzmir Radyosu Nasıl Çalışır?, *Radyo Alemi Dergisi,* S. 154, s. 4.

Koro Dizilişlerinin Müziksel Sonuçlara Etkisi

The Influence Of Choir`s Stage Arrangemant On Music Performance

Mete Gökçe

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

metegokce@comu.edu.tr

Özet

Korolar günümüzde, geçmiş zamanlara göre sahne üzerinde farklı yapılarda dizilişler sergilese de halen günümüzde klasik yapıda koro dizilişlerinin yaygınlığı daha çok tercih edilmektedir. Koroların sahne üzerindeki geleneksel yapıda gerçekleştirdiği, önde kadın sesleri (soprano-alto) arka kısımda erkek seslerinin (tenor-bas) yan yana olan klasik dizilimi yanında, kadın ve erkek seslerinin, ses türüne bakılmaksızın karma şekilde dizilmesi ve bu dizilimden elde edilecek farklı yapıda dizilişlerle gerçekleştirilen performanslar, koroların sahne üzerindeki müzikal ifadelerini etkilemektedir.

Bu araştırmanın temel amacı, klasik ve karma yapıda oluşturulan koro dizilişlerinin performans anındaki seslendirmeye, müziksel sonuçlara etkisi bakımından sonuçlarının incelenmesidir. Araştırma kapsamında, 2004 yılından bu yana teknik anlamda klasik ve karma düzende söylemelerle çalışan Çanakkale Onsekiz Mart Üniversistesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Korosu ile koral yapıda "Dertli Kaval" eseri ile ses – video kaydı ve fotoğraf çekimleri yapılmıştır. Kayıtlarda müziksel sonuçları etkilememek için akustik anlamda etkili olmayan bir salon tercih edilmiştir. Kayıtlar ortalama beş saat içinde tamamlanmış ve hiç tekrar edilmeden kayıtlar gerçekleştirilmiştir.

Kayıtlarda, amaçları birbirinden farklı yapıda altı çeşit koro dizilişi ile seslendirme yapılmış, dizilişlerin fotoğrafları çekilmiştir. Elde edilen kayıtlar ve fotoğraflar, değerlendirmeler için altı uzman koro şefine bire bir görüşmeyle dinletme ve fotoğraf incelemeleri yaptırılmıştır. Değerlendirmede, koro şefleri birinci bölümde yer alan altı çeşit diziliş biçimlerini bilmeden, ikinci bölümde dizilişleri video ve fotoğraf kayıtlarını inceleyerek toplam on üç başlık altında sanatsal başarı ölçütlerine etkisi bakımından puanlamış, ayrıca görüş bildirmişlerdir. Elde edilen veriler doğrultusunda, klasik ve karma yapıda söyleme biçimleriyle oluşturulan koro dizilişlerinin, seslendirmede müziksel sonuçlara etkisinin mutlak olduğu ortaya çıkmıştır.

Bundan dolayı karma düzende teknik açıdan başarılı seslendirmeler elde edebilen koraların, farklı yapıda dizilişler elde edebileceği belirlenmiştir. Böylece yaygın olarak geleneksel anlamda "klasik koro diziliş" modelinden daha etkili olacak olan, koro müziğinin sahne üzerinde sunumunu zenginleştirmede dinleyici üzerinde de daha etkili olacak olan; eser türlerine, akustik ve konser türlerine göre görsel - estetik biçimde dizilişler elde edilebileceği ve koroların her tür dizilişteki yerleşim düzenlerinde sanatsal anlamda da başarılı seslendirmeler yapılabileceği ortaya konmuştur. Araştırma 2004 yılında yüksek lisans tezi kapsamında gerçekleştirilmiş olmakla birlikte bilgiler günceldir ve üzerinde çalışılmamış olması, konu hakkında koro eğitimcilerinin bilgi sahibi olmalarının gerekliliği nedeniyle sunulmasının önemli olduğu düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Koro, dizilişler, akusti, koro yönetimi

Abstract

Although choirs today exhibit different structures on the stage compared to the past, the prevalence of classical choir formations is still more preferred today. In addition to the classical arrangement of the choirs on the stage, with female voices (soprano-alto) in the front

and male voices (tenor-bass) in the back side by side, the mixed arrangement of female and male voices, regardless of voice type, and the performances performed with different structures to be obtained from this arrangement affect the musical expressions of the choirs on the stage.

The main purpose of this research is to examine the results of classical and mixed choir line-ups in terms of their effect on vocalization and musical results at the moment of performance. Within the scope of the research, audio-video recordings and photographs were made with the choral piece "Dertli Kaval" with Çanakkale Onsekiz Mart University Faculty of Education, Music Education Choir, which has been working technically with classical and mixed arrangement singing since 2004. In order not to affect the musical results in the recordings, an acoustically ineffective hall was preferred. The recordings were completed in an average of five hours and the recordings were made without any repetition.

In the recordings, vocalizations were made with six different choral formations with different purposes, and photographs of the formations were taken. The recordings and photographs were played back to six expert choir conductors in one-on-one interviews and the photographs were analyzed. In the evaluation, the conductors, without knowing the six types of formations in the first section, scored the formations in the second section by examining the video and photo recordings under a total of thirteen headings in terms of their effect on the artistic success criteria, and also gave their opinions.

In line with the data obtained, it was revealed that the choral formations formed with classical and mixed singing styles have an absolute effect on musical results in vocalization.

Therefore, it has been determined that choirs that can achieve technically successful vocalizations in mixed order can achieve formations with different structures. Thus, it has been revealed that visual - aesthetic formations can be obtained according to the types of works, acoustics and concert types, which will be more effective than the traditional "classical choir formation" model, which will be more effective on the audience in enriching the presentation of choral music on the stage, and that successful vocalizations can be made in the artistic sense in the settlement arrangements of the choirs in all types of formations. Although the research was carried out in 2004 within the scope of a master's thesis, the information is up-to-date and it is considered important to present it because it has not been studied and choral educators should be informed about the subject.

Keywords: *Choir, sequences, acoustic, choir management*

GİRİŞ

Müziğin en temel iki malzemesi sesin hareketi ve ses'tir (Erol,1998:19). İnsanın dünyaya gelişini "ses" ile ifade ederek gerçekleştirir. İlk "inga" sesi bir merhaba dır, ses olgusuyla gerçekleşmiştir. "İnsan ve ses" birbiriyle özdeşleşmiştir. Bu özdeşleştirme sesin bir karakter ortaya çıkarmasıdır. İnsan karakterini görüntüleme de ilk his insanın kendi "sesi" dir

İnsan sesi, bir insanın karakterini simgelemekte kalmaz, onun kendi ruhunu ifade etmede kullandığı bir ayna görevini de görür (Khan,1994:99). Yaşamın ilk adımında kullandığımız sesimiz bize bir ömür boyu hizmet eder. Sahip olduğumuz şeyin değerini düşünmeden her işe koşarız. Onu, sabahtan akşama kadar kullanırız, bol bol konuşuruz, öfkemizi, nefretimizi haykırırız (Sabar,2008:11-12). Doğal yaşamımızda bilinçli ya da bilinçsiz, her şekilde, en çok kullandığımız, ruhumuzla bir işleyiş gören organımızdır "ses"tir.

İnsan yaşamında sesin, konuşmak ve müzik yapmak gibi, iki önemli yeri vardır (Egüz, 1991:1). İnsan sesi, günlük yaşamımızdan, müziksel yaşama uzanan; bir organ oluşumundan bir çalgı aleti olma özeliğine kadar uzanan derin bir olgudur. Bu yapıdan dolayı gözle görülemeyen, müziğin insan üzerinde oluşturduğu ruhsal etkiyi, yine insan ruhunun

derinliklerinde çıkan, ifade eden çok etkili bir müziksel çalgıdır diyebiliriz. Belki de doğa da bu kadar gözle görülmeyen ve en ufak hissi ifade edebilme özeliği gösteren tek yegâne çalgıdır.

Bütün sanatlar, her şeyden önce insan imgeleriyle yaratılır (Finkelstein, 1995:25). Korolar insanın en etkin ifade biçimi olan "ses" ile yaratılır.

Korolarda şarkı söylemek ses tekniği kadar, koro tekniğini gerektirir. Koro tekniği, üç önemli aktiviteden oluşur.

1. Müziğin genel biçimini anlama
2. Müziğin tınısal yapısı,
3. Şarkı söylerken sesi başarılı şekilde elde etme becerisidir (Fowler, 1988:11).

Korolar insan ve koronun temel malzemesi olan seslerin bileşkesinden oluşmaktadır. Bundan dolayı, korodaki şarkı söyleyen bireylerin bütünsel amaçta elde ettiği sese "koro "sesi" denilmektedir. Koro sesi, koro da ses bütünlüğünü oluşturur. Ses bütünlüğü, koronun düzeyini gösteren önemli öğelerden biridir (Aydoğan, 2005:8).

Koroların ilk elde ettiği birlikte tek seslilikten yola çıkılan son ses elde etmedir. Korolarda temiz bir çokseslilige, temiz bir tek seslilikten gidilecektir (Say, 2001:68). Bir koro şarkıcısı sanatsal bir işleyişte başarılı olması için iyi bir ses iyi bir eğitime ve iyi bir işitme yeteneğine sahip olmalıdır (Mees, 1901:216).

Koro müziğinin sanatsal başarılı ölçütleri, koronun ses kalitesinde ve koronun ses gurupları arasındaki ses bütünlüğü, eseri söylemede ses, koro tınısını oluşturan ifade eden " Entonasyon-Homejenlik" eserin "hece-söz ve cümleleşme" ifade gücünü gösteren "Diksiyon-Artikülâsyon, Anlaşılırlık", bir eserin yorum gücünün etkin bir korosal ifade ile dingin anlaşılır, dinleyiciye doğru his aktarım özelikleriyle "Müzikalite- Müzikal Dinamikler; eserin doğru bir şekilde söz ve ezgi tartım bütünlüğünün cümlesel ifadelerinin doğru ve yazıldığı bir şekilde koroca birlikte doğru söylenmesi ile "Ritmik beraberlik- Uyumda basarı" , görsel bir ifade, sahne kullanımı, sahneye ilk geliş ve ayrılış, eserlerin sunumunda mimik, jest gibi doğru bir sunuş özelikleriyle "Sahne hâkimiyeti, Koro disiplini ve Görünümde Başarı" ve bunların tümünü kapsayan koro şefi ile koro arasındaki müzikal, görsel iletişim, yapıtı yorumlamada bakış açılarını gücünü ortaya çıkaran " Koro-Koro Şef uyumu" terimlerini sayabiliriz.

Bu bilgiler, sanatsal başarı ölçütleri Türkiye'de düzenlenen koro festivallerinde, koroların sanatsal açıdan başarılarının değerlendirilmesindeki ölçütlerin en başında gelmektedir.

Müzikte iki 'an'ı, daha doğrusu ki 'hal'i birbirinden ayırmak önemlidir. Kendi kendine var olan müzik olan edimsel müzik ve işlerlik taşıyan müzik olan eylemsel müziktir (Stravinski, 2000:83).

Koro müziği de öncelikle eylemsel bir müziktir. Ses devinimi ve sesin insan yapısından çıkışı, icra edilişi eylemseldir. Bütün icralar bütün müzikler sahne üzerindeki eylemlerle gerçekleştirilir. Koro müziği eyleminin gerçekleşmesi ve sunumu sahne üzerindeki dizilişlerin oluşturduğu yapılardan doğmaktadır.

Koro müziğinde dizilişler oldukça önemlidir. Dizilişler koro müziğinin sahne üzerindeki etkisini oldukça yakından etkileyebilmektir. Dizilişler, koro müziğinde başlıca;

1. Müzik ve ortam akustik yapı ve ilişkisinde

2. Koronun oluşturduğu ses deviniminin akustik oluşumunda

3. Koronun görsel tabiatını, görsel estetik biçimi ve sunumsal etkisinde

4. Koronun müziksel, sanatsal başarısında,

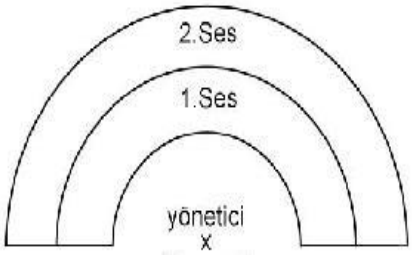
5. Koro üyelerinin deneyiminde,

6. Koronun hareket ve uygulama kabiliyetinde,

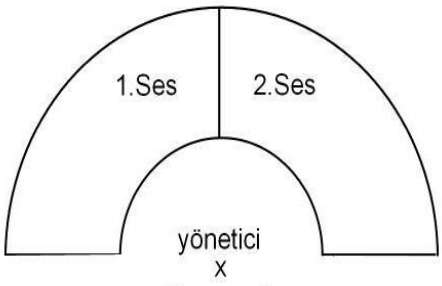
7. Dinleyici üzerindeki müziksel etkiler bakımından oldukça önem taşımaktadır.

Korolarda genel yapıda geleneksel yapıda uygulanan diziliş biçimleri ve bilgileri aşağıda belirtilmiştir (Egüz, 1998:17–26).

Şekil 1. İki Sesli Korolarda Dizilişler

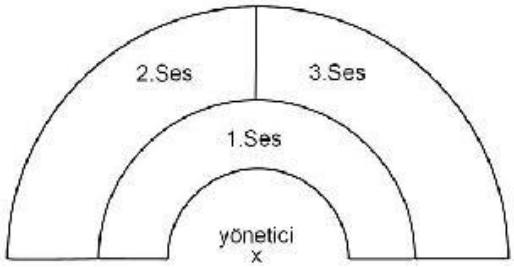


Şekil 2.İki Sesli Korolarda Dizilişler



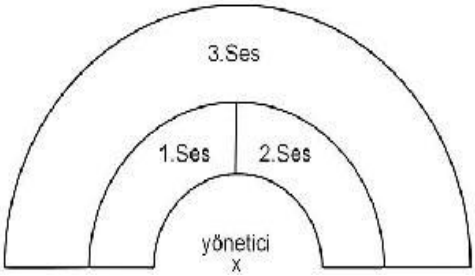
Esas ezgi (şarkı) birinci ses tarafından söyleniyor ve ikinci ses de şarkıya çokseslilik açısından katkıda bulunuyorsa.

Şekil 3.Üç Sesli Korolarda Dizilişler

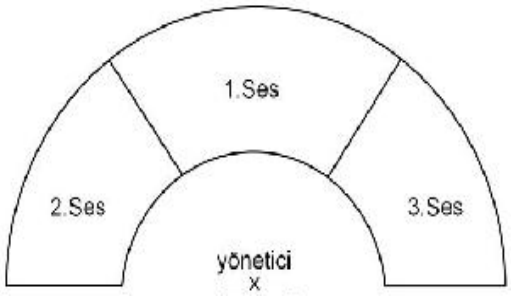


Esas ezgiyi birinci, ikinci ve üçüncü sesler ise ana ezgiye eşlik etmektedir. Bu dizilişler, eser yapılarına ve koro şefinin almak istediği sonuçlara göre değişikler gösterebilir.

Şekil 4.Üç Sesli Korolarda Dizilişler



Şekil 5.Üç Sesli Korolarda Dizilişler



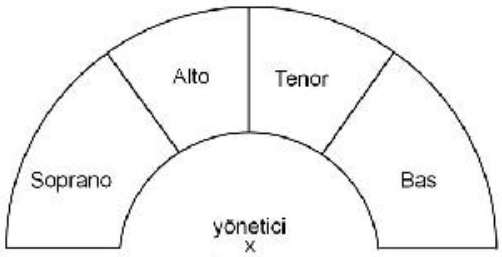
Şekil 6. Üç Sesli Karma Korolarda Dizilişler



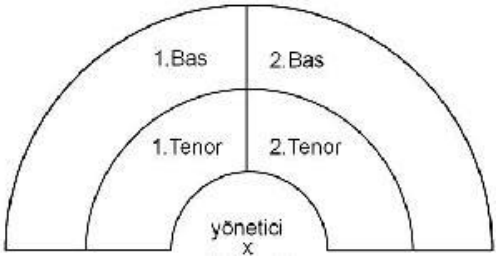
Şekil 7. Üç Sesli Karma Korolarda Dizilişler



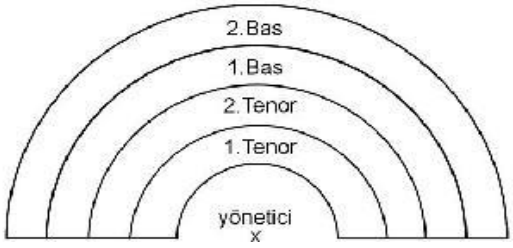
Şekil 8. Dört Sesli Karma Korolarda Dizilişler



Şekil 9. Dört Sesli Karma Korolarda



Şekil 10. Dört Sesli Karma Korolarda Dizilişler



Koro Müziğinde Farklı Yapıda Dizilişler

Sanat bir düşünce eylemidir (Doğan,2004:390). Müzik, matematiksel bir mantık, disiplin, zamanı kullanma, susma, diyalog kurma, hareket etme ve ilişkiler sanatıdır (Selanik,1996:2). Bu olgudan yola çıkarak koro müziğinin eylemsel ve düşünsel anlamda yaratıcı düşünceden yola çıkılarak farklı yapıda koro dizilişleri üzerine yönlenme, düşünme ve yaratma oldukça önem taşımaktadır. Koro dizilişleri eylemsel bir bütünlüktür.

Şarkı söylemenin psikolojisi, doğal olarak üç büyük parçaya ayrılır. Bu parçalar sırasıyla, şarkıcı, şarkı ve dinleyendir (Seashore, 1967:254). Bir müzik eserinde sesin seviyesi, karmaşık bir yapı oluşturmaktadır. Bu karmaşık yapı içerisinde sesin sıklığı, yoğunluğu süresi ve fiziksel tepkimedeki armonik yapılar gibi öğeler vardır ki bu öğeler büyük ölçüde dinleyici üzerinde algısal duyuşsal ve algıdaki motor etkenleri üzerine etkileri vardır (Seashore, 1967, 254). Koro müziği eylemsel biçimi ve geniş anlamı, direkt insana etki eden ve insanlardan oluşan geniş bir bütünlüktür. Koro müziğinin icrasal özelikleri içinde en önemli etken olan ses ve seslerin bir arada oluşturduğu ses devinimi oldukça önemlidir.

Bir resim sanatının fiziksel öğelerini ele aldığımızda, çizgi, biçim, mekân, ışık gölge ve renk olarak belirtilmektedir (Ersoy,2001:156). Bu öğeler koro müziği, koro ses yapısında ve görsel ifade biçimlerinde de varsayılırsa koro dizilişlerinin görsel ifadeyi yani sahnede görsel bir bakış algısı yarattığı söylenebilir. Bu bakış açılarına göre koro dizilişlerinde klasikten karma biçimli söylemelerde elde edilen farklı yapıda dizilişlerle sahne üzerinde çizgi, biçim, mekân bağlantısı, ışık gölge ve seslerle renk elde etme becerisinin kazanılması düşünülmelidir.

Tüm bu düşünceler yukarıda bahsettiğimiz dinleyici üzerindeki algısal dinleyiş ve duyuşsal yapıyı oldukça pozitif yönde etkileyebilmektedir. Bundan dolayı farklı yapılarla elde edilecek olan koro dizilişleri oldukça önem taşımaktadır.

Korolar ses devinimlerini belirli ölçülerde dizilişler ve söyleme biçimleriyle gerçekleştirirler. Korolar genel yapıda klasik düzen biçiminde ses partilerinin yan yana sıralı biçimde diziliş ile seslendirmelerini gerçekleştirmektedirler. Bu yapı dışında korolar karma düzende söyleme ve karışık düzen biçiminde ses parti guruplarının sahne üzerinde dağınık, karmaşık, örgü biçiminde dizilişler ile seslendirmeler gerçekleştirmektedirler. Karma söyleyiş biçimleri koroya geniş uygulama imkânları sağlar. Karma söyleme, korolara daha teknik beceriler kazandırmaktadır.

Bir koro şarkıcısı sanatsal bir işleyişte başarılı olması için iyi bir ses iyi bir eğitime ve iyi bir işitme yeteneğine sahip olmalıdır. Ritim algısı sistematik olarak müzik okuma becerisi olmasını ve sanatsal bir ruh hali olması gerektirir (Mees, 1901:216). Özelikle bu yapıdan yola çıkarak karma düzenlerle çalışan ve seslendirme yapmakta olan koro elemanları büyük bir müzikal güç kazanmaktadırlar. Karma söyleme biçimlerinde koro elemanları tek başına şarkı söyler gibi yanında farklı bir ses grubu olsa da etkilenmeden söyleme yapısı kazanarak seslendirme yapmaktadırlar.

Karma söylemeler, sahne üzerinde korada seslerin daha iyi örtüşmesini sağlayabilmektedir. Bundan dolayı başta daha homojen ve yumuşak yapıda söylemeler elde edilmektedir. Karma yapıda söylemlerde korolarda sanatsal başarılar elde etmek, klasik düzen biçimlerine göre daha etkin, farklı çalışma biçimleri ve süreçleri sonunda elde edilmektedir.

Bir koro şarkıcısı sanatsal bir işleyişte başarılı olması için iyi bir ses iyi bir eğitime ve iyi bir işitme yeteneğine sahip olmalıdır. Ritim algısı sistematik olarak müzik okuma becerisi olmasını ve sanatsal bir ruh hali olması gerektirir (Mees, 1901: 216). Özelikle bu yapıdan yola çıkarak karma düzenlerle çalışan ve seslendirme yapmakta olan koro elemanları büyük bir müzikal güç kazanmaktadırlar. Karma söyleme biçimlerinde koro elemanları tek başına şarkı söyler gibi yanında farklı bir ses grubu olsa da etkilenmeden söyleme yapısı kazanarak seslendirme yapmaktadırlar. Karma söylemeler, sahne üzerinde korada seslerin daha iyi örtüşmesini sağlayabilmektedir. Bundan dolayı başta daha homojen ve yumuşak yapıda söylemeler elde edilmektedir. Karma yapıda söylemlerde korolarda sanatsal başarılar elde etmek, klasik düzen biçimlerine göre daha etkin, farklı çalışma biçimleri ve süreçleri sonunda elde edilmektedir.

Karma yapıda şarkı söylemeler koroların diziliş biçimlerinde etkin bir rol oynamaktadır. Şöyle ki; karma biçimde şarkı söyleme tekniğinde korist tek başına etkin bir ifade biçimi gösterebildiği için sahne üzerinde istenilen yapıda, biçimde bir duruş ile seslendirme yapabilmektedir. Bu yapıdan dolayı koristler bağımsız bir duruş ve şekil sergileyebilecekleri için, bu yapıdan doğan daha geniş ve özgür biçimde farklı yapıda dizilişler elde etme olanakları sağlanabilmektedir.

Yapıt Türlerine Göre Akustik Dizilişler

Bir müzik cümlesindeki seslendirmede elde edilen ton trompet çalgısında farklı, keman da farklı tınlamaktadır. Çalgıların kalitesi ve türleri aynı cümleleşmede farklı renklerin oluşmasında duyulmasına neden olmaktadır (Machlis, 1955:30).

Müzikal anlamda yorumcu, seslendirdiği eserin müzikal anlamda eserle kurulan fiziki ve içgüdüsel düzeydeki bağlantıyı açığa kavuşturandır. Eserin hem düşünsel hem de fiziki bir operasyon olan somut icrasıyla yoluyla gerçek, duyulabilir ve hissedilebilir bir anlam çıkartabilmektedir (Fubini, 2006:47). Bu yapıdan yola çıkarak koro şefleri tarafından, başta koral repertuar içerisinde yer alan motet, madrigal, koral, spritual, çağdaş eserler ve modal yapıda eserler olmak üzere, bu eserlerin armonik-form ve biçimleriyle, duyuşsal, his ve dinleyici üzerindeki etkisi bakımından korolarda yapıt biçimlerine göre dizilişler düşünülmektedir

Eserin ses parti türlerine göre yazılımı, seslendirme formu ile armonik müziksel biçim arasında bir denge kurularak etkin dizilişler ile eserin seslendirilmesinde daha etkin duyuluşlar elde edilebilmektedir.

Bu yapıda eserlerde soprano, alto, tenor ve bas gruplarının müzikal yazımı, koro içindeki hareketleri, biçimleri ayrıca ses genişlikleri, ses genişlikleri içinde müzik ve söz cümlelerinde oluşturduğu korosal tınılar üzerine ve bu tınıların dizilişlerle daha farklı yapıda biçimde akustik ses devinimleri elde etmek üzere dizilişler düşünülmektedir.

Örnek; Koral yapıda Dertli Kaval eserinin ters “M” şeklinde dalgalanmış biçimde koristlerin bir düzlem içinde söylemesi. Bu yapıda koro içinde seslerin akustik olarak bir oda yaratılması ve ortaya çıkan şekle göre seslerinin farklı düzlemlerle kırılarak salona yayılması düşünülmüştür.

Şekil 11: Koro Diziliş Örneği (9. Türkiye Korolar Şenliği- Çomü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı Korosu)



Şekil 12: Koro Diziliş Örneği (9. Türkiye Korolar Şenliği- Çomü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı Korosu)



Sahne Hâkimiyetine Göre Akustik ve Görsel-Estetik Dizilişler

Hayalimize etki etmeyen müzik yok gibidir ve bu hayali canlandıran en etkin yapı sahnedir. Sahne, müziğin tamamlayıcısı olarak dinleyenler için en uygun ortamı yaratır.

Koro seslendirmelerin en önemli uygulama alanı mutlak sahnedir. Korolar salon içerisindeki sahne yapılarına göre dizilişlerde bulunabilirler. Bu dizilişler genel yapıda akustik biçim ve görsel yapıda estetik bir diziliş yaratılmasında bir oluşumu da sağlamaktadır. Sahnelerin seslendirmede etkin olabileceği genel yapılar aşağıda açıklanmıştır.

Şekil 13: Koro Diziliş Örneği (2014 Boğaziçi Korofest -100 Ses Ulusal Gençlik Korosu)



Sahnenin Büyüklük- Küçüklük Yapısı

Konserin gerçekleştirileceği sahne alanının koroyu rahatça alması ve seslendirme için en uygun dizilişin yapılması üzerine bir yapıdır. Sahne mekânlarının ufaklık ya da büyüklük yapısı koronun müzikal sonuç almasında oldukça büyük rol oynamaktadır. Koro bulunduğu sahnede kendini rahat hissedebileceği ve müzikal biçimde en uygun motivede bir dizilim gerçekleştirmelidir

Buna göre özelikle karma biçimde şarkı söyleyebilen bir koro, sahneye görsel açıdan yerleşme ve en iyi müzikal sonuç alma yapısında sahnenin uygunluğuna göre bir dizilim gerçekleştirmelidir. Ayrıca bu duruma göre sahnenin geometrik ve estetik yapısına göre de bir diziliş ile koronun sahnedeki görünümünü dinleyici üzerinde etkin kılacak bir diziliş ile de yerleşim düzeni alabilmelidir. Fotoğraf 6–7 ve 8 da bir uygulama biçimi gözükmektedir.

Farklı Yapıda Dizilişlerin Uygulanmasında Eğitsel Yaklaşımlar

Farklı yapılarda elde edilen dizilişlerde söyleme biçimini sağlayan karma söyleme biçimleri, korolar için oldukça önemli bir kazanımdır. Bir koronun karma biçimde şarkı söyleme beceri davranışı kazanmasında temel yaklaşımları ve uygulamaları şöyle sıralanabilir:

Koro çalışmalarında, koro çalışma salonunda klasik düzende oturma yerleşim düzeninde çalışmalar yürütülmelidir. Bu düzen devam ederken çalışmalarda konser biçiminde eser seslendirmelerinde karma düzen diziliş şekillerinde söyletilmelidir.

Koro çalışmalarında, genel koro içerisinde grup ve bireysel söyletmeler yaparak koriste geniş zamana yayılan güven, kendini müziksel ifade eden bir yapı kazandırılmalıdır.

Koronun genel yapıda karma biçimde söylemeler yapabilmeye başladığı anlarda, koro çalışmalarında koro karma biçimde oturum düzenine geçmeli ve bu yapıda çalışmalarını sürdürmelidir.

Karma oturma biçimiyle çalışmalarda koristler bireysel yapıda destek ve özgüven verici genel ve özel çalışmalar yapılmalıdır.

Karma biçimde ve her tür şekilde diziliş yapılabilmesi için olabildiğince çeşitli biçimlerde denemeler yapılmalı ve koronun her şekilde söyleyebildiğini koronun bütününe hissettirmek gerekmektedir.

Farklı Yapıda Dizilişlerde Koro Yönetimi

Jestler ve mimikler diğer kişilere görsel sinyaller gönderen hareketlerdir. Esas jest ve mimikler, düşünce ve duygularınızı destekleyen, onları somutlaştıran hareketlerimizdir (Batlaş ve Batlaş, 1998:37)

Bundan dolayı, koro yönetimi, koro şefinin, müziğin koristlere ulaşmasında, yönlendirilmesinde ve seslendirilmesindeki istekleri; estetik bir yapı içinde jest ve mimiksel vuruşlarla ifade etmektir.

Klasik dizilişlere göre, karma biçimli söyleme biçimlerinde, koro üyeleri bireysel bir ifade ve koro düzeniyle seslendirme yaptıklarından dolayı, koro şefi ile koristler arasında genel değil bire bir bağlam ve his yapısı kontrol biçimi oluşmalıdır. Bu nedenle, koro şefinin, karma yapıda bir koroya birçok müzikal anlamda ifade verebilmesi, müzikal tepkimeler his ettirmesi ve bunu yönetimine yansıtması kolay olmayan bir yapıdır.

Koro şefi karma yapıda bir koroya rahat ve müzikal biçimde yönetme davranışı kazandırmak istiyorsa, bu yapıya çalışmalarında oldukça yer vermelidir. Koro şefi burada koro ile kendi arasında vücut ve his dilini geliştirici yöntemler kazandırmalı ve bu yapıda yönetmelidir.

Karma yapılarda bu yapıdan yola çıkarak her tür farklı dizilişlerde koro şefinin yüz mimik rol yeteneği iletişim anlamında çok daha öne çıkarılması gerekmektedir. Koro şefi, karma düzen seslendirmelerde, koristler ile eser içinde birebir göz temasını mutlak kurmalı ve yönetimini istediği müzikal tepkimeleri önceden hissettirebilmelidir. Ayrıca koro şefi, yönetimi açısından karma düzen içerisinde koroyu klasik düzen biçiminde yönetiyor gibi bir davranış biçimine kavuşturmalıdır. Bu yapıyı çalışmalarında ve konserlerinde uygulayarak koroda algısal olarak bir davranış biçimi oluşturabilmelidir. Bu yapıya göre karma düzende şefin sağ tarafında bulunacak olan bir soprano ya da tenor, diğer yandan sol tarafında bulunacak olan alto ya da bas sesler, şefin klasik düzenlerdeki partisel hareketlenmelerinde rahat bir tepkime verebileceklerdir.

Bu yapı ve algı, zaman içinde kuvvetlenen bir his olguyla koroca davranış kazanacaktır. Böylece koroda istenilen her düzen ve dizilişlerde korist nerede olursa olsun şefin yönetimine müziksel bir biçimde cevap verebilecektir.

Yöntem

Farklı koro dizilişlerinin müziksel sonuçlara etkisini irdeleme amaçlı düzenlenen bu araştırma "Kontrol Grubu Olmayan Son Test" modeline dayalı deneme modelinde bir çalışmadır. Ele alınan amaç ve alt amaçlar doğrultusunda, belirlenen koro dizilişleriyle, altı farklı biçimdeki koro dizilişlerinde, seçilen bir müzik eseri seslendirilmiş ve bu icralar ses ve görüntü olarak kayıt altına alınmıştır. Eserlerin değerlendirilmesi için değerlendirmeye esas olan ölçütler belirlenmiş ve uzman görüşleri alınarak, ölçütlerin geçerliliği sağlanmıştır.

Daha sonra kayıtları değerlendirmek için ulusal ve uluslararası düzeyde çalışmalarıyla kendilerini kanıtlamış 6 koro şefi seçilerek değerlendirme jürisi belirlenmiş ve elde edilen kayıtlar ölçütler esas alınarak koro seslendirmelerini değerlendirmeleri istenmiştir. Jüri, kendilerine sunulan değerlendirme ölçütlerini esas alarak 10 tam puan üzerinden farklı koro dizilişleriyle seslendirmeleri değerlendirmiştir.

Eserlerin seslendirilmesinde 25 kişiden oluşan ÇOMÜ Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Korosundan yararlanılmıştır. Verilerin toplanması amacıyla, yansız olarak belirlenen 6 koro şefi çalışmanın örneklem grubunu oluşturmaktadır. Örneklem grubunu oluşturmak için öncelikle alanla ilgili olan ve Türkiye'de bulunan koro şefleri listelenmiş (Listede 15 koro şefi yer almıştır.) ve bu koro şefleri arasından yansız olarak 6 koro şefi seçilmiştir.

Altı jüri üyesinin değerlendirmelerine dayalı olarak toplanan verilerin çözümlenmesi ve yorumlanmasında aritmetik ortalama ve korelasyon (r) istatistiklerinden yararlanılmıştır. Jüri üyelerinin belirlenen ölçütlere 10 tam puan üzerinden verdikleri puanların birlikte ne olduğunun ortaya konulması amacıyla aritmetik ortalama; jüri üyelerinin her bir ölçüte yönelik değerlendirmeleri arasında bir ilişkinin olup olmadığını, ilişki varsa yönü ve miktarını belirlemek amacıyla, ikiden fazla jürinin puanları arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmaya uygun düşen "Kendal'ın Konkordasyon Katsayısı" (W) korelasyon işleminden yararlanılmıştır.

Çalışma alt amaçlarına yanıt bulmak üzere, iki boyutta ele alınan bir değerlendirme aracı geliştirilmiştir. Değerlendire aracı iki bölümden oluşmaktadır. Değerlendirme formunun birinci bölümünde, "Ses Kayıt Dinlemeye ilişkin dokuz, ikinci bölümünde "Görsel İzleme ve Dinlemeye ilişkin ise dört değerlendirme ölçütüne yer verilmiştir.

BULGULAR

Tablo 1. Değerlendirme Ölçütleri

Değerlendirme Ölçütleri	1. DİZİLİŞ	2. DİZİLİŞ	3. DİZİLİŞ	4. DİZİLİŞ	5. DİZİLİŞ	6. DİZİLİŞ
Ses Kayıt Dinlemeye İlişkin Değerlendirme						
1. Entonasyon bakımından,	8.5	8.6	7.3	8.8	8.5	8.6
2. Homojenlik ve Koro Tınısı bakımından,	8.3	8.5	7	8.8	8.3	9
3. Müzikalite ve Müzikal Dinamikler bakımından	8.1	8.8	8	8.5	8.3	9.3
4. Diksiyon Artikülâsyon ve Anlaşılırlılık bakımından	8.8	8.6	9.1	8.8	8.8	9.3
5. Ritmik beraberlik ve Ritmik uyum bakımından,	9.3	9.3	9.3	9	9	9.1
6. Seslendirmede, "Soprano" grubu sesinin ve ezgi cümlelerinin duyuluşundaki belirginlik düzeyi bakımından,	8.1	9.6	8.1	9.1	8.8	8.8
7. Seslendirmede, "Alto" grubu sesinin ve ezgi cümlelerinin duyuluşundaki belirginlik düzeyi bakımından,	8.8	8.5	7.3	8.5	8.5	8.5
8. Seslendirmede, "Tenor" grubu sesinin ve ezgi cümlelerinin duyuluşundaki belirginlik düzeyi bakımından,	7.5	9.1	7.8	8.5	8.3	8.3
9. Seslendirmede, "Bas" grubu sesinin ve ezgi cümlelerinin duyuluşundaki belirginlik düzeyi bakımından,	7.8	8.3	7.1	8	9.1	8.1
Görsel İzleme - Dinlemeye İlişkin Değerlendirme						
10.Yapıtın seslendirilmesinde, yapıtı yorumlamada koro- şef uyumu bakımından,	9	8.8	9.6	9.8	9.1	8.5
11. Yapıtın; koro şefi tarafından, koro yönetim tekniklerini uygulamasındaki zorluk derecesi bakımından,	7.3	6.5	2.1	1.1	7	7.6
12. Yapıtın seslendirilmesinde, korist bakımından koro şefinin yönetim tekniklerini anlama ve uygulama zorluk derecesi bakımından,	7	7	2.5	1.1	7	8
13. Koronun sahne üzerindeki genel görünümündeki estetik bakımından,	8.6	9.5	8.8	7.6	7.5	8.8
GENEL	8,24	8,55	7,23	7.50	8,32	8,60

Tablo 2. Kendal'ın Konkordasyon Katsayısı

		Jüri 1 A	Jüri 2 B	Jüri 3 C	Jüri 4 D	Jüri 5 E	Jüri 6 F
Jüri 1 A	Correlation Coefficient	1,000	,331	,614(**)	,531(*)	,476(*)	,411
	Sig. (2-tailed)	.	,124	,004	,015	,030	,056
	N	13	13	13	13	13	13
Jüri 2 B	Correlation Coefficient	,331	1,000	,632(**)	,452(*)	,192	,427(*)
	Sig. (2-tailed)	,124	.	,003	,040	,384	,048
	N	13	13	13	13	13	13
Jüri 3 C	Correlation Coefficient	,614(**)	,632(**)	1,000	,541(*)	,473(*)	,474(*)
	Sig. (2-tailed)	,004	,003	.	,013	,030	,027
	N	13	13	13	13	13	13
Jüri 4 D	Correlation Coefficient	,531(*)	,452(*)	,541(*)	1,000	,648(**)	,411
	Sig. (2-tailed)	,015	,040	,013	.	,004	,062
	N	13	13	13	13	13	13
Jüri 5 E	Correlation Coefficient	,476(*)	,192	,473(*)	,648(**)	1,000	,192
	Sig. (2-tailed)	,030	,384	,030	,004	.	,384
	N	13	13	13	13	13	13
Jüri 6 F	Correlation Coefficient	,411	,427(*)	,474(*)	,411	,192	1,000
	Sig. (2-tailed)	,056	,048	,027	,062	,384	.
	N	13	13	13	13	13	13

rrelation is significant at the 0.01 level (2-tailed).
relation is significant at the 0.05 level (2-tailed).

Jüride yer alan üyelerden C, diğer jüri üyelerine yakın değerlendirmelerde bulunmuştur. 5 numaralı (C) bu üyenin verdiği puanlar ile 1 ve 2 numaralı üyelerin verdikleri puanlar arasında 0,01; 4, 5 ve 6 numaralı üyelerin puanlamaları arasında ise 0,05 düzeyinde olumlu yönde ve yüksek bir ilişki vardır.

6 numaralı üyenin koro dizilişleriyle ilgili verdiği puanlar ile ise sadece 2 ve 3 numaralı üyenin puanları arasında 0,05 düzeyinde olumlu bir ilişki vardır. Diğer üyelerin puanlamaları ile bir paralellik gözlenmemiştir. Jüri değerlendirmelerinde, genel olarak puanlamalarla ilgili yüksek bir ilişki gözlenirken, 1 ve 2, 1 ve 6, 2 ve 5, 4 ve 6, 5 ve 6 numaralı jüri üyelerinin puanlamaları arasındaki ilişki anlamlılık göstermemektedir.

Tablo verilerine genel anlamda bakıldığında, jüri üyelerinin koro dizilişlerinin müziksel sonuçlara etkisine ilişkin değerlendirmeleri arasında anlamlı ve yüksek düzeyde bir ilişkinin varlığı söz konusudur. Aynı zamanda, bu sonuçların jüri üyelerinin değerlendirmelerinin güvenirliğini de ortaya koyduğu söylenebilir.

Sonuçlar

Değerlendirmelerde elde edilen sonuçlara göre, koro müziği içerisinde yer alan koro dizilişlerinin müziksel sonuçlara etkisi kapsamında, belirlenen sanatsal başarı ölçütlerine etkilerinin olduğu belirlenmiştir.

Değerlendirmelerde genel anlamda, en yüksek puanı karma ve farklı yapı biçiminde olan altı (6) numaralı diziliş almıştır. En düşük puanı ise, klasik yerleşim düzeni ve farklı estetik biçiminde olan üç (3) numaralı diziliş almıştır.

Değerlendirmelerde genel anlamda, karma ve farklı yapı biçiminde olan 1, 2 ve 5 numaralı dizilişler, klasik biçimde olan 4 numaralı dizilişe göre daha yüksek puan almıştır

Değerlendirmelerin tümünde belirlenen altı diziliş biçiminde de başarılı seslendirmeler, sonuçlar elde edilmiştir.

Genel anlamda karma ve farklı yapı biçimindeki dizilişlerde (1-2-5-6 numaralı), klasik yapıdaki dizilişlere göre (3-4 numaralı) daha etkin başarılar elde edilmiştir.

Entonasyon bakımından, uygulanan tüm diziliş yapılarında birbirine çok yakın başarılar elde edilmiştir. Böylelikle, klasik dizilişlere göre karma ve farklı yapıdaki dizilişlerde entonasyon bakımından başarılı ve etkin sonuçlar alınmıştır.

Koro müziğinde sanatsal başarı ölçütlerinde çok önemli olan, homojenlik ve koro tınısı, müzikalite ve müzikal dinamikler bakımından en başarılı sonuçları karma ve farklı yapıdaki dizilişler elde etmiştir. Bu başarıda karma biçimde söyleme tekniklerinin ve diziliş yapılarının etkisi büyüktür.

Değerlendirmede elde edilen puanlamalarla, koro şeflerinin görüşleri doğrultusunda koro dizilişlerin, sanatsal başarı ölçütlerinde yer alan "Diksiyon - Artikülâsyon ve Anlaşırlılık" ile "Ritmik beraberlik ve Ritmik uyum" bakımından elde edilen başarılı seslendirmelerde çok etkili olmadığı belirlenmiştir.

Klasik yapıdaki dizilişlere göre, Karma ve farklı yapıdaki dizilişlerde soprano-alto-tenor ve bas ses gruplarının farklı şekil ve yapıda dizilebilmelerinden dolayı elde edilen müzik üzerinde akustik ve korosal tınılar oluşturabilmede çok daha etkin olabilmektedirler. Buradan yola çıkarak, koro dizilişlerin de ses partilerinin dağılımlarına göre elde ettiği başarılar doğrultusunda, ses gruplarının her şekilde rahat ve etkin bir biçimde söyleme yapabildiği ortaya çıkmıştır.

Böylece koro ses gruplarının, koro şefinin belirlediği her diziliş biçiminde seslendirme yapabilmek üzere çok daha teknik beceriler gösterebileceği ortaya çıkmaktadır. Bu yapıdan faydalanarak ses gruplarının özeliklerine korolarda her türlü akustik renk ve tınılar elde edilebilmektedir.

Her tür yapıdaki dizilişlerde, seslendirmelerde koro ve koro şefi arasında müzikal uyum sağlanabilinmektedir.

Karma ve farklı yapıdaki dizilişlerde, koro şefi tarafından koro yönetim tekniklerini uygulama biçiminin çok daha zor bir yapıda olduğu ortaya çıkmıştır.

Korist açısından, karma ve farklı yapıda dizilişlerde seslendirme yapmak ve koro şefinin yönetim tekniklerini anlama ve uygulayabilmenin çok daha zor teknikleri gerektirdiği ortaya çıkmıştır.

Klasik diziliş biçimlerine göre, karma ve farklı yapıda dizilişlerde elde edilen sahne görünümündeki zenginlik ve estetik kurguların çok daha etkili olduğu ortaya çıkmıştır.

Değerlendirmelerde, koro dizilişlerinin müziksel sonuçlara etkisi, uygulama yapılan koro şefleri tarafından ilgiyle incelenmiş ve bu konunun bilimsel bir zemine taşınmasının koro müziği ve eğitimine oldukça önemli bir katkı sağlayacağı belirtilmiştir. Bundan dolayı bu tez çalışmasının, koro şefleri tarafından koro dizilişlerine ve söyleme biçimlerine bakış açılarında belirleyici ve yönlendirici bir rol oynayacağı belirtilmiştir.

Klasik yapıdaki dizilişlerde başarılı sonuç elde edilmiştir. Bu durum olması gereken normal bir yapı olarak değerlendirilmiştir.

Karma ve farklı yapıdaki dizilişlerde elde edilen başarılar çok önemli bulunmuş, ve bu başarıyı elde etmenin klasik dizilişlere göre daha teknik ve zor şartlar taşıdığı belirtilmiştir.

Karma ve farklı yapıda dizilişlerde, karma biçimde söyleme biçiminin koristlere daha güvenli şarkı söyleme ve müzikal özgüven elde etmesinde çok büyük katkı sağladığı belirlenmiştir.

Karma yapı ve farklı dizilişler, klasik diziliş biçimlerine göre korolarda müzikal ve uygulamalar çerçevesinde daha geniş teknik beceriler kazandırmaktadır.

Karma ve farklı yapıda dizilişler koronun konser genelinde birçok teknik anlamda manevra kabiliyetini artırmaktadır.

Karma ve farklı yapıda dizilişler, klasik dizilişlere göre dinleyici üzerinde daha etkili olabileceği ortaya çıkmıştır.

Karma yapıda söyleme biçimleri, korolarda farklı yapıda koro dizilişleri elde etmesinde çok katkı sağlamaktadır.

Çalışmayla klasik düzen ve karma düzen söyleme yapılarıyla oluşturulan dizilişlerin, genel yapıda müzikal yapıyı etkilemede ve oluşturmada çok etkin olduğu ortaya çıkmıştır.

Öneriler

Çalışma sonuçlarına dayalı olarak şu öneriler geliştirilmiştir:

Koro şefleri, koro dizilişlerini sadece yerleşim düzeni olarak düşünmemelidir. Koro şefleri, karma yapıda elde edilebilecek dizilişlerle, ses gruplarının karmaşık biçimleriyle akustik ve partisel renkler elde edebilme konusunda çalışmalar yapmalı ve bu yönde araştırıcı olmalıdır.

Koro seslendirmelerinde mutlak karma biçimde söyleyebilme teknik yapıları becerileri oluşturulmalıdır.

Korolar karma ve klasik düzen biçimlerinde seslendirmeler yapabilmelidir. Korolar bir konser yapısında, birçok dizilişte şarkı söylemelidir. Korolar, karma söyleme biçimlerinin sağladığı teknik beceriler ile farklı yapıda dizilişler elde etmede çalışmalar yapmalıdır.

Karma söyleme biçimlerinin sağladığı teknik becerilerle, söylenilen eserlerin armonik ve form biçimine göre akustik dizilişler elde edilmelidir. Karma söyleme biçimlerinin sağladığı teknik becerilerle, konser türlerine, konser salonu biçimlerine göre en iyi müziksel sonuca göre diziliş biçimleri oluşturabilmelidir.

Geleneksel yapıda uygulanan klasik koro düzenleri yerine, seyirci ve dinleyici açısından daha dinamik beğeniler ve ilgiler oluşturmak için estetik, görsel zenginlik oluşturacak olan dizilişler elde edilmelidir. Koroların, karma biçimde seslendirmeler yapabilmesi için, çalışmalarda koroyu karma biçimde oturum düzeninde yerleşim düzeniyle çalıştırmalıdır. Koro şefleri, özgün biçimde estetik yapıda görsel ifadeyi etkilemede farklı yapıda koro dizilişleri oluşturabilmelidir.

KAYNAKÇA

Aydoğan, S. (2005) *Koro Şarkıları ve Türküleri*, Ankara: Arkadaş Yayınevi.

Batlaş, Z., Batlaş, A. (1998) *Bedenin Dili (17. Basım)*, Ankara: Remzi Kitabevi.

Doğan, P. (2004) *Günümüz Sanat Eğitiminde Özgün Arayışlar,* Sanat Eğitimi Sempozyumu,

Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.

Egüz, S. (1991) *Toplu Ses Eğitimi*, Ankara: Ayyıldız Matbaası.

Egüz, S. (1998) *Koro Eğitimi ve Yönetimi*, Ankara: Doğuş Matbaacılık.

Ersoy, A. (2002) *Sanat Kavramlarına Giriş*, İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık.

Finkelstein, S. (1995) *Besteci ve Ulus (Müzikte Halk Mirası) (Çev. M. Halim Spatar),* İstanbul: Pencere Yayınları.

Fischer, E. (1995) *Sanatın Gerekliliği (8.Basım) (Çev. C. Çapan)*, İstanbul: Payel Yayınları.

Fowler, C. (1988) *Sing*, Texas: Hınshaw Music Textbook Division

Fubini, E. (2006) *Müzikte Estetik (Çev.F. Genç),* Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Khan Inayat, S. (1994) *Müzik İnsan ve Evren Arasındaki Köprü (Çev. K. H. Ökten ve T. Ökten)*, İstanbul: Arıtan Yayınevi.

Machlis, J. (1955) *The enjoyment of Music*, Newyork: Norton Company ınc.

Mees, Arthur, (1901) *Choirs and Choral Music*, Newyork: Greenwood Press.

Sabar, G. (2008) *Sesimiz Eğitimi ve Korunması*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Say, A. (2001) *Müzik Öğretimi (3.Basım),* Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Seashore, E.C. (1967) *Psychology of Music*, Newyork: Dover Publications Inc.

Selanik, C. (1996) *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, Ankara: Doruk Yayıncılık.

Stravinski, I. (2000), *Müzik Sanatı (Çev.İ. Akay),* Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınlar

Kültürel Planlama: Hatay Kültür Envanteri Rotalarının Belirlenmesi

Cultural Planning: Determination of Hatay Cultural Inventory Routes

Muhammed Emin Oğuz

Afyon Kocatepe Üniversitesi

Oguzmuhammet2106@gmail.com

Özet

Hatay binlerce yıllık tarihi, farklı kültür ve medeniyetlere ev sahipliği yapması, somut olan ve olmayan kültürel mirasları ile bölge, ülke ve dünya genelinde her zaman ilgi odağı olmuştur. Müzik bu farklı kültürlerin yaşatılması, gelecek kuşaklara aktarılmasında önemli roller üstlenmiştir.

Hatay ili ve bölgesinde, özellikle İskenderun İlçesinde genelde müzik özelde ise kültür ve sanat mekanlarının neler olduğu, nasıl ulaşılabileceği, bu mekanların bireysel, toplumsal, kültürel, ekonomik ve eğitimsel işlevlerinin neler olduğu, konumları, kent hayatına etkilerinin belirlenmesi bu çalışmanın amaçları arasındadır.

Nitel betimsel ve alan araştırması tekniklerine göre planlanan çalışmanın; kent, kültür, sanat, müzik ve kamusal alan ilişkisi, kültürel planlama, kentlerin müzik tarihleri ve kültürlerine yönelik çalışmalara örnek ve kaynak teşkil edeceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kent, Kültürel Planlama, Kamusal Alan.

Abstract

Hatay has always been the center of attention in the region, country and world with its thousands of years of history, hosting different cultures and civilizations, and tangible and intangible cultural heritage. Music has played an important role in keeping these different cultures alive and passing them on to future generations.

The aims of this study are to determine what the music venues in general and culture and art venues in particular are, how they can be accessed, what the individual, social, cultural, economic and educational functions of these venues are, their locations and their effects on city life in Hatay province and region, especially in İskenderun District.

The study was planned according to qualitative descriptive and field research techniques; It is thought that it will serve as an example and resource for studies on the relationship between city, culture, art, music and public space, cultural planning, and the music history and culture of cities.

Keywords: *City, Cultural Planning, Public Space.*

GİRİŞ

Hatay binlerce yıllık tarihi ile Anadolu'nun en eski yerleşimlerinden biridir. Kültürel zenginlikleri içerisinde barındıran , farklı din ve mezhepleri içerisinde barındıran bir merkezdir.

"20 Ekim 1921'de Fransa ve Türkiye arasında yapılan Ankara Antlaşması'na göre İskenderun Sancak-ı Misak-ı Milli sınırlarımız dışında kalarak özel yönetimli bir statüye kavuşturuldu. Ancak Mustafa Kemal Atatürk'ün bu kırk asırlık Türk yurdunu Anavatan dışında bırakmaya niyeti yoktu. Tayfur Sökmen ve arkadaşlarını İskenderun'daki milli teşkilatlanma konusunda görevlendirdi. 1936 yılında Hitler'in Avrupa'da yarattığı gerginlik ve dünyanın yeni kutuplaşmalarla ikinci bir dünya savaşına yaklaştığının sinyalleri; Türkiye'yi İskenderun konusunda birtakım girişimlere itti. Fransa, Suriye mandasını kaldırarak Sancak'ın yönetimini Suriye hükümetine devredince, Türk hükümeti, İskendcrun Sancak-ı 'na da bağımsızlık

verilmesi için diplomatik yollara başvurdu. Atatürk, Antakya, İskcnderun ve çevrelerine "Hatay" adını vererek buradaki milli teşkilatın çalışmalarına da yön veriyordu. Türkiye'nin taleplerine Fransa olumsuz yanıtlar verdi. Ancak Milletler Cemiyeti'nin de çabaları ile 29 Mayıs 1937'de Hatay iç işlerinde serbest dış işlerinde Suriye'ye bağlı, ayrı bir anayasaya sahip hale getirildi. 3 Temmuz 1938'de yapılan seçimler sonucunda 2 Eylül 1938'de Hatay Meclisi toplanarak Hatay Devleti kuruldu. Bir yıl kadar bagımsız kalan Hatay Devleti sıkı ilişkiler içinde himayesini gördü Türkiye'ye 23 Haziranı 939'da Hatay Meclisi'nin oybirliği ile aldıgı kararla katıldı. Bu sonuç elbette sağlığını hiçe sayarak bazen sert bazen yumuşak bir diplomasi ile mücadele veren Atatürk'ün Türkiye'nin ve Hatay halkının bir zaferiydi" (Dayı, 2002: 331).

"Hatay, Akdeniz bölgesinin doğu ucunda yer alan, 5.403 kilometrekare alana sahip bir ilimizdir. Doğu ve güneyinde Suriye ile, kuzeydoğusunda Antep ile, Kuzey ve kuzetbatısında Adana ile komşudur. Akdeniz'e kıyısı vardır. Hatay yeraltı kaynakları bakımından zengindir. Antakya sınırları içinde büyük rezervli dolomit, iskenderun'da krom yatakları bulunmakta ve işletilmektedir. Çoğu Dörtyol ve Hassa ilçelerinde olmak üzere demirli oksit, Dörtyol, İskenderun ve Kırkhan'da demir madeni bulunmaktadır. Ayrıca Arsuz'da asbest, İskenderun'da çimento hammaddesi, Yayladağı'nda fosfat bulunmaktadır. Hatay Anadolu'yu Suriye ve Filistin'e bağlayan yolların kavşak noktasındadır. Ayrıca Mezopotamya'dan Akdeniz'e çıkmak için en elverişli limanlar burada bulunmaktadır. Bu nedenle bu yöre tarihin her döneminde cazip bir yerleşim yeri olarak görülmüştür" (Savcı, 2007: 15).

"Kuruluşundan günümüze kadarki tarihi süreç içerisinde uygun lokasyon ve coğrafi şartlara sahip olan Antakya Şehri farklı medeniyetlere ev sahipliği yapmış ve toplumların asırlar boyunca bir arada refah içerisinde yaşamalarına olanak sağlamıştır. Uygun iklim, toprak, su ve sulama şartlarının yanı sıra ulaşımın elverişliliği ve yüksek tarım potansiyeli sayesinde farklı toplumların cazibe merkezi olmuş, tarihi, kültürel, ekonomik ve sosyal açıdan medeniyetler mozaiği hüviyetine bürünmüştür" (Dinç, 2015: 3).

Tablo 1. Hatay Merkez ve İlçeleri

	Nüfusu	Kasaba Sayısı	Belde Sayısı	Köy Sayısı	Mahalle Sayısı	Geçim Kaynağı	Tarım Olanakları	Hayvancılık olanakları	Sanayi olanakları
Altınözü	66.533	-	-	-	48	Zeytin Tarımı	Zeytin, arpa, buğday ve çeşitli meyeler	Büyükbaş ve küçükbaş hayvan	Tarıma dayalı ihtisas OSB
Antakya	298.620	-	-	-	95	Turunçgil	Bitkisel üretim	Büyükbaş ve küçükbaş hayvancılık	Organize sanayi bölgesi
Arsuz	106.118	-	-	-	38	Sebze	Maydanos	Büyükbaş ve küçükbaş hayvancılık	-
Belen	34.430	-	-	-	19	Küçük esnafçılık	Başlıca tarım ürünleri arpa buğday patlıcan	Besicilik, küçük baş hayvancılık	-
İskenderun	227.498	-	-	-	45	Portakal ve turunç bahçeleri	Turunç ve portakal	Hayvan alım satımı	Demirçelik sanayi ve liman kenti

Kırıkhan	106.975	-	-	-	73	Tarım ve sanayi	Pamuk, buğday	Küçükbaş hayvancılık	%28 sanayi ve organize
Kumlu	14.971	-	-	-	16	çiftçilik	Zeytin ağaçları ve meyve bahçeleri	Günümüzde yapılmamak tadır	-
Payas	44.131	-	-	-	12	Sanayi, tarım	Elverişli zengin toprak	Büyükbaş ve küçükbaş hayvancılık	-
Reyhanlı	113.615	-	-	-	47	Tarım, Ticaret	Arpa, Buğday, Mısır, Soğan,	-	Sanayi kolları
Samandağ	120.600	-	-	-	42	Organik tarım, balıkçılık, nakliyecilik	Oraganik narenciye	Büyükbaş hayvancılık	-
Yayladağ	41.698	-	-	-	47	Tarım	Tarım sebze	Büyükbaş ve küçükbaş hayvancılık	-

Bölgenin Coğrafi İşaretli Yiyecekleri

"Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü (UNESCO) tarafından gastronomi alanında "Yaratıcı Şehirler Ağı"na dahil edilen Hatay'ın, 6'sı tescilli 7'si de tescil yolunda olan lezzetleriyle gastronomi alanında tanınırlığının artırılması hedefleniyor.

Mutfağında 600'ün üzerinde yemek ve tatlı çeşidi bulunan Hatay'da, Antakya Ticaret ve Sanayi Odasının (ATSO) girişimleriyle yöresel lezzetler tescilleniyor.

İlk olarak 2008 yılında künefenin coğrafi işaret belgesi almasıyla tescil yolculuğuna başlayan Hatay'da, sırasıyla Antakya sürkü, küflü sürk, kağıt kebabı, tuzlu yoğurt, carra peynirine Türk Patent ve Marka Kurumundan coğrafi işaret tescil belgesi alınması sağlandı" (https://www.aa.com.tr).

Bölgenin Kültür ile Alakalı Müzeleri

İlk Kurşun Müzesi

Tıbbi ve Aromatik Bitkiler Müzesi

St. Pierre Müzesi

Simon Manastırı

Mozaik Müzesi

Titus Tüneli

Deniz Müzesi (http://www.hatay.gov.tr) .

Hatay'ın Müzik Envanterleri

Müzik ve El Snatları: "Hatay'da öne çıkan müzik ve el sanatları;

Davul Yapımı

Keman yapımı

Ney Yapımı

Mey yapım" (https://hatay.ktb.gov.tr).

Hatay Müzik Kimliği: "Çukurova bozlaklarının etkilerini taşıyan Hatay türküleri genel olarak Gavurdağı yöresi özelliklerini yansıtır. Yörede söylenen uzun havalar ya Gavurdağı ve Barak ağzı uzun havaları ya da bunların etkilerini taşıyan özgün ezgilerdir. Yaygın olarak söylenen uzun havalar genel olarak Hüseyni makamı ile bu makama akraba makamlardır.

Halk müziği yönünden Antakya türkülerinin diğer ilçelerden farklı bir yapısı vardır. Türk Sanat Müziği karakteri taşıyan ve bu müziğin makam sisteminden büyük ölçüde etkilenen Antakya türküleri özellikle kupleler arasındaki uzun, birkaç ölçü devam eden "aaah" ya da "amaan" gibi sözcüklerle dikkati çeker. (Örnek: Altın Tasta Gül Kuruttum)

Antakya' da eskiden bahar aylarında halk doğaya açılır (sahraya çıkar), yeşillik, ağaçlık yerlerde salıncaklar kurarak eğlenir, türküler söylenirdi. Bu sırada salıncakların salınımına uygun olarak (2/4′ lük 4/4′ lük ritimde) söylenen türkülere "sallangaç türküleri" adı verilirdi. Ayrıca düğünlerde, kadınlar dışarıda oynamadıkları için kapalı yerlerde kendi aralarında eğlenir, oynarlardı. Bu eğlence sırasında darbuka veya bakır leğen çalarak çoğunluğu doğaçlama olan oyun türküleri söylerler, türkülerden sonra "ha ha" lar çekip bunun ardından zılgıt çekerlerdi" (https://www.hatayvatan.com)

Hatay Mani Geleneği:

"Hatay'ın farklı yörelerinde farklı biçimlerde tezahür eden haahalar, bazen liliş denen zılgıtlarla, bazen peygambere salavatla tamamlanmaktadır. Ancak her durumda haaha geleneği, sevinçte ve hüzünde duyguları ve dilekleri dile getiren bir nidâ olmaktadır. Çoğunlukla kadınların kendi aralarındaki toplantılarda okunan haahalar, belirli kalıplarda söylenmekle birlikte, içinde bulunulan duruma göre doğaçlamalar da yapılabilmektedir. Hatta ortamda bulunanların giysilerine, ruh hallerine göndermeler yapan haahalar da ortaya çıkabilmektedir" (Cereci, 2022: 231).

"Anadolu halkı binlerce yıllık kültürel birikimi içinde sayısız iletişim aracı geliştirmiştir. Mimari ögelerden giysilere nakışlardan sözlü edebiyata kadar duygu ve düşünceleri aktarmak için çeşitli araçlar üretilmiştir. Deyişler türküler maniler gibi Hatay Haahaları da etkili ve anlamlı iletişim araçları olmuştur. Dilsel kültür imleri olarak ortay acıkan haahalar, coşkulu sevinçlerden hüzünlere, övgülerden temennilere kadar yaşamın içindeki hemen her duyguyu ve izlenimi içermektedir" (Cereci, 2022: 231).

"Şenlikli günlerde söylenen haahalar, özel günlerin ayrılmaz geleneğidir:

Haaha evlerinde var kilim

Haaha nakışı dilim dilim

Haaha sünnetini de gördük

Askerliği Allah kerim" (Cereci, 2022: 230).

Önemli Hatay Türküleri

Al Mendili Mendili

Hatay'ın Dağları

Yar Gelir Akşamdan

Kırmızı Gülün Adı

Gönül Gelsin Bir Kere

Beni Güllere Gömün

Aşkınla Yandım Ben

Şu Dağlar Ne Kadar Güzel" (https://hatay.ktb.gov.tr).

Mesleki Müzik Eğitimi Veren Kurumlar

Hatay/Antakya Bedii Sabuncu Güzel Sanatlar Lisesi

Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Antakya Devlet Konservatuvarı

İskenderun Teknik Üniversitesi Mustafa Yazıcı Devlet Konservatuvarı

Bölgenin Müzik Kültürüne Yönelik Hazırlanan Kitaplar

Hatay Arap Ortodoks Müzik Kültürü (2019- Derya Karaburun Doğan)

Bölgede Bulunan Kültür ve Sanat Evleri

Hatay Meclis Kültür Sanat Merkezi

İskenderun Belediye Kültür Sarayı

Hatay Koroları

Antakya Türk Halk Müziği Korosu

Antakya Musiki Cemiyeti TSM Korosu

Antakya Belediyesi Tasavvuf Müziği Korosu

Antakya Belediyesi Çocuk Korosu

Antakya Polifonik Korolar

Antakya Defne Barış Korosu

Antakya Medeniyet Korosu
Hatay Akademi Orkestra ve Korosu

İskenderun Belediyesi Çoksesli Korosu

İskenderun Çoksesli Heripus Korosu

İskenderun Gençlik Merkezi Çoksesli Korosu

SONUÇ

Hatay kültür envanterinin, bölgenin kültürel kimliğini tanıtmak ve gelecek nesillere aktarmak için önemli bir kaynak olduğu,

Dünyanın en büyük mozaik koleksiyonuna sahip olan Arkeoloji Müzesi'nin bölge için tarih ve turizm açısından bir ilk olduğu,

Hatay'da nüfus olarak en yoğun olan ilçenin Antakya olduğu,

En büyük Geçim kaynağının Tarımcılık olduğu

Kültür sanat olarak koroların, müzik topluluklarının ve yapılan müzik festivallerinin bölgeye önemli ölçüde katkı sağladığı sonucuna ulaşılmıştır

ÖNERİLER

Hatay müzik kültürü verileri doğrultusunda etnik çeşitliliği yansıtan bir kitap çıkartılması.

Sanatsal etkinliklerin gerçekleştirilebilmesi ve bu alanı genişletebilmek adına kültür merkezlerinin açılması.

Hatay'ın Gastronomi etkileşimi arttırmak açısından yemek festivalleri, atölyeler ve gastronomi turlarının çoğaltılması öneriler arasındadır.

KAYNAKÇA

Cereci, S. (2022). Yöresel Bir İletişim Dili Olarak Hatay Nidâsı: Haaha. *Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19(50), 226-236.

Dayı, E. (2010). Hatay Devleti ve Hatay'ın Anavatan'a Katılışı. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, 9*(19).

Dinç, Y. (2015). *Antakya (Hatay) Şehir Coğtafyası.* (Yüksek Lisans Tezi).

Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Hatay/Antakya

http://www.aa..com.tr (Erişim Tarihi: 20.08.2024).

https://hatay.ktb.gov.tr (Erişim Tarihi 23.08.2024).

https://hatay.ktb.gov.tr (Erişim Tarihi: 20.08.2024).

https://www.hatayvatan.com (Erişim Tarihi: 23.08.2024).

Savcı, N. (2007). *Hatay Cumhuriyeti: Kuruluşu ve Anavatana Katılışı*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, İstanbul.

Klasik Kemençe İcrasında Kadın İcracıların Rolü: Fahire Fersan ve Hadiye Ötügen Örneği

The Role of Female Performers in Classical Kemenche Performance: The Example of Fahire Fersan and Hadiye Ötügen

Oğuz Karakaya

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Hasret Bereketoğlu

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

hasretbereketoglu@gmail.com

Özet

Bu çalışmada, Türk müziğinde kadın klasik kemençe icracılarının yeri ve önemi, Fahire Fersan ve Hadiye Ötügen örnekleri üzerinden incelenmiştir. Türk müziği klasik kemençe icrasında öne çıkan Fahire Fersan ve Hadiye Ötügen, kadın icracıların birer sazende olarak bu alandaki yetkinliğine önemli bir örnek olarak gösterilebilir. Bu çalışma ile iki icracının günümüze ulaşan sesli kayıtlarından yola çıkarak gerek kendi icra tavırlarını gerekse yaşadıkları dönemin icra anlayışı hakkında fikir edinilebilmektedir.

Bu çalışmada, tarama modeli esas alınmıştır. Araştırma kapsamındaki teorik bilgiler kaynak taraması ile elde edilmiştir. Ayrıca, Fahire Fersan ve Hadiye Ötügen'in günümüze ulaşan sesli kayıtları üzerinde betimsel analiz yapılmıştır.

Bu çalışmanın sonucunda; Fahire Fersan'ın klasik kemençe icrasında, glissando tekniğini daha açık ve uzun kaydırmalarla kullandığı, çarpma, vibrato ve tril tekniklerini güçlü perdelerde kullandığı, Hadiye Ötügen'in klasik kemençe icrasında uzun yay glissando, çarpma, vibrato ve tril tekniklerini kullandığı, her iki sanatçının da kendine özgü bir icra biçimi oluşturduğu sonuçlarına ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Fahire Fersan, Hadiye Ötügen, klasik kemençe, icra, uslüp ve tavır

Abstract

In this study, the place and importance of female classical kemençe performers in Turkish music was examined through the examples of Fahire Fersan and Hadiye Ötügen.

Fahire Fersan and Hadiye Ötügen, who stand out in the classical kemenche performance of Turkish music, can be shown as an important example of the competence of female performers in this field as sazens. Based on the audio recordings of these two performers that have survived to the present day, it is possible to get an idea about both their own performance attitudes and the performance understanding of the period in which they lived. Based on the audio recordings of these two performers that have survived to the present day, it is possible to get an idea about both their own performance attitudes and the performance understanding of the period in which they lived.

In this study, screening model was taken as basis. Theoretical information within the scope of the research was obtained by literature review. Additionally, a descriptive analysis was conducted on the audio recordings of Fahire Fersan and Hadiye Ötügen that have survived to the present day.

As a result of this study; In her classical kemenche performance, Fahire Fersan used the glissando technique more openly and with longer slides, she used percussion, vibrato and trill techniques in strong pitches, Hadiye Ötügen used long bow glissando, multiplication, vibrato and trill techniques in her classical kemenche performance, both artists It has been concluded that it creates a unique performance style.

Key words: *Fahire Fersan, Hadiye Ötügen, classical kemençe, performance, style and attitude*

GİRİŞ

Türk müziği tarihinde kadın besteciler ve icracılardan yeterince bahsedilmediği gerçeğiyle birlikte, kadınların tarih boyunca toplum içindeki rolleri genellikle erkekler tarafından belirlenmiş ve ikincil konumda değerlendirilmiştir. Ancak, kadınlar müzik dünyasında ve Türk müziğinde önemli roller üstlenmişler ve varlıklarını sürdürmek için mücadele etmişlerdir. Can (2019) bu durumu şu sözlerle ifade etmektedir: "Toplum yapısının ortaya çıkardığı kadın-erkek rolleri, kadını erkeklerin egemenliği altına alan zayıf varlıklar olarak tanımlarken, kadına toplum yaşamı içinde sınırlamalar da getirmiştir. Erkekler kamusal alanlarda, dışarıda özgürleşirken, kadınlar tüketen, doğuran anne ve eş rolü ile ev içinde, özel alanlarla sınırlandırılmışlardır. Bu durum kadınların toplum yaşamında ikinci planda olmasına neden olmuştur" (Can, 2019: 388-389).

Türk müziğinde, özellikle klasik kemençe icrasında, kadınların varlığı söz konusu olmuştur. Fahire Fersan ve Hadiye Ötügen gibi kadın kemençeviler, yüksek icra seviyeleriyle Türk müzik tarihinde önemli yerler edinmişlerdir. Fahire Fersan ve Hadiye Ötügen 19. Yüzyılda klasik kemençe alanında önemli birer icracı olarak klasik kemençe tarihinde yerlerini almışlardır. Sözü geçen iki icracının çalışmaları, sadece müzikal yeteneklerini değil, aynı zamanda kadınların da bu alanda ne kadar yetkin olabileceğini göstermektedir. Ayrıca, Bülent Aksoy tarafından yayınlanmış olan ''*Türk Müziği Ustaları''* albümünde, Hadiye Ötügen'in viyolonselde uygulanan değişik pozisyonları bildiği için kemençeyi gelişmiş bir teknikle çaldığı ve bu sazla çalınması zor olan eserleri başarıyla icra ettiği belirtilmektedir. Bu ifade, Hadiye Ötügen'in yenilikçi yaklaşımlarının klasik kemençenin modern Türk müziği içerisindeki yerini sağlamlaştırdığını, klasik kemençe üzerindeki etkisini vurgulamakta, onun modern Türk müziğine yaptığı katkıları öne çıkarmaktadır.

Bu çalışma, kadınların Türk Müziği klasik kemençe çalgı icrasındaki önemini vurgulamaktadır. Kadınların müzikal yetenekleri ve sanatsal katkıları, toplumun kültürel ve sanatsal çeşitliliğine önemli bir zenginlik katarak, kadınların sanat alanındaki rolünün önemini vurgulamaktadır. Bu bağlamda, Fahire Fersan ve Hadiye Ötügen gibi kadın sanatçıların icralarının incelenmesi, kadınların sanatta önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir.

YÖNTEM

Bu araştırmada, Hadiye Ötügen ve Fahire Fersan'ın eser icraları incelenmiştir. Bu iki sanatçının teknik icra anlayışları ve yorumlama biçimleri betimsel analiz yoluyla ortaya konulmaya çalışılmıştır. Araştırma, tarama modeli kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Araştırma verileri, Hadiye Ötügen ve Fahire Fersan'ın arşivlerde ulaşılabilen sesli kayıtları üzerinden elde edilmiştir. Bu kayıtlar üzerinde her iki sanatçının icralarında kullandıkları teknikler, süslemeler ve melodik yaklaşımlara dair betimsel analiz yapılmıştır.

Fahire Fersan Ve Hadiye Ötügen'in Hayatları

Fahire Fersan (1900-1997)

Fahire Fersan (1900-1997), İstanbul Divanyolu'nda doğmuş ve müzik eğitimine küçük yaşlarda başlamıştır. Babası Mabeyinci Faik Bey ve annesi Şemsinur Hanım olan Fersan, henüz 9 yaşındayken, bestekâr Rahmi Bey'in teşvikiyle Tanburi Cemil Bey'den kemençe dersleri almaya başlamıştır. İlk kemençesini akrabası Suphi Ziya Özbekkan'dan hediye olarak almıştır. Yaklaşık altı ay ders aldıktan sonra, 13 yaşında Tanburi Refik Fersan ile evlenmiş ve eşi ile müzikle yoğun bir şekilde meşgul olmuştur. Konserlerde, plak kayıtlarında, radyo

programlarında ve seyahatlerde sürekli beraber bulunmuşlardır (Öbek, 2023). Bu yoğun müzik kariyerinin ilk adımları, onun profesyonel müzik hayatına atılmasına önemli bir etken olmuştur.

Fahire Fersan, ilk konserini 1925 yılında İzmir'de Kızılay menfaatine vermiştir. Münir Nurettin Selçuk'un teşvikiyle profesyonel müzik hayatına adım atan Fersan, bu konserde Kemal Niyazi Bey'in "Leyla" isimli eserini icra ederek büyük beğeni toplamıştır. Uzun yıllar Münir Nurettin Selçuk ile konserler vermiştir. 1938 yılında Ankara Radyosunda, 1950 yılında ise İstanbul Radyo ve Konservatuar İcra Heyetinde görev almıştır. 1960 yılında İcra Heyetinden, 1971'de ise Ankara Radyosundan ayrılmıştır. Ayrıca, eşi Refik Bey ile bir süreliğine Şam Konservatuarına görevli olarak gitmişlerdir (Öbek, 2023; Yıldırım Afacan, 2023). Bu dönemlerdeki radyo ve konservatuar çalışmaları, onun müzik kariyerinde önemli dönüm noktaları olmuş ve sanatsal yolculuğunu derinleştirmiştir.

Fahire Fersan, Yahya Kemal Beyatlı'nın sözleriyle, "Fahire Sultan'ın kemençesinde bütün İstanbul ve Boğaz dile geliyor" ifadesiyle tanınmıştır. Kemençedeki ustalığı ve yenilikçi yaklaşımlarıyla, Tanburi Cemil Bey ekolünü devam ettirerek geleneksel tavrı modern tekniklerle birleştirmiştir. Fersan, kemençe taksimleriyle ve saz eseri eşlikleriyle dikkat çekmiş ve sayısız radyo kayıtlarına, plaklara ve konserlere katılmıştır (Yıldırım Afacan, 2023). Onun yenilikçi yaklaşımı ve eşsiz kemençe yeteneği, müzik dünyasında kalıcı bir iz bırakmıştır.

Sanat hayatı boyunca pek çok öğrenci yetiştirmiş ve kemençe icrasının gelişimine büyük katkılar sağlamıştır. Fahire Fersan'ın icra ettiği iki ünlü kemençesi bulunmaktadır: Biri Sultan Aziz'den kalma fildişi kaplama kemençe, diğeri ise Mısırlı Prens Yusuf Kemal'in hediye ettiği Hint gül ağacından yapılmış kemençedir. Ayrıca, şiire olan ilgisiyle Fuzuli, Baki ve Şeyh Galip gibi şairlerin eserlerinden büyük zevk almıştır (Öbek, 2023). Şiire olan bu derin ilgisinin, onun sanatsal ifadelerini estetik açıdan zenginleştirdiği ve müzikal yorumlarına derin bir anlam ve duygu kattığı düşünülebilir.

Fahire Fersan, özellikle TRT radyo programlarında ve konserlerde yer alarak geniş bir dinleyici kitlesine ulaşmıştır. 1948 yılında eşiyle birlikte Şam Konservatuvarının kurulmasına öncülük etmişlerdir, ancak Suriye ile İsrail arasındaki savaş nedeniyle Türkiye'ye geri dönmek zorunda kalmışlardır. Bu dönem, onun müzik kariyerinde önemli bir tecrübe ve zorluk dönemi olarak kaydedilmiştir (Yıldırım Afacan, 2023). Fersan'ın sanat hayatı boyunca bestekârlık yönü çok ön planda olmamış, ancak bazı kaynaklarda Uşşak makamında "Civan Saçın Örmezler Seni Bana Vermezler" isimli bir bestesi olduğu belirtilmiştir. Eşi Refik Bey, Fahire Hanım'ın musiki zevkine son derece güvenmiş ve bestelerinin çoğunu önce Fahire Hanım'a dinleterek onun görüş ve önerilerine göre düzenlemiştir. Fahire Fersan'ın kemençe ile eşlik ettiği Refik Fersan'a ait Hüzzam saz semâisi icrasında, süslemeler ve tartım yapılarıyla dikkat çekici bir icra gerçekleştirmiştir. İcrasında vibrato, glissando ve tek sesli çarpmalar gibi süsleme tekniklerini ustalıkla kullanmış, eserlerine canlılık ve derinlik katmıştır. Fersan'ın icra tarzı, Türk müziği tarihinde önemli bir yere sahip olup, gelecekteki icracılara ilham vermeye devam etmektedir (Öbek, 2023; Yıldırım Afacan, 2023).

Fahire Fersan, Türk müziğinde klasik kemençe icrasına yaptığı önemli katkılarla büyük bir yere sahiptir. Genç yaşta aldığı eğitimler ve yoğun çalışmaları sayesinde, kemençe icrasında üstün bir ustalık seviyesine ulaşmıştır. Fahire Fersan, birçok önemli konser ve radyo programında yer alarak geniş bir dinleyici kitlesine hitap etmiştir. Eşi Tanburi Refik Fersan ile yaptığı çalışmalar, Türk müziğinde derin izler bırakmıştır. Fersan'ın kemençe icrasındaki yenilikçi yaklaşımları ve teknik ustalığı, onun Türk müziğine olan katkılarının kalıcılığını sağlamıştır. Ayrıca, yetiştirdiği öğrenciler ve bıraktığı müzikal miras, onun sanat dünyasındaki önemini ve etkisini sürdürmektedir.

Hadiye Ötügen (?-1963)

Hadiye Ötügen, 19. yüzyılın önemli kadın tırnak kemençe ve viyolonsel icracılarından biridir. İstanbul Belediye Konservatuvarı ve TRT İstanbul Radyosu'nda uzun yıllar boyunca görev yaparak, geleneksel Türk sanat müziğine büyük katkılarda bulunmuştur. Bu görevleri sırasında edindiği deneyimler, onun müzikal kariyerine önemli katkılar sağlamıştır. Müzik eğitimine küçük yaşlarda başlayan Ötügen, ilk derslerini Peyâmi Safâ'nın babaannesi olan Safa Hanım'dan almıştır. Bu erken yaşta aldığı eğitim, onun müzik kariyerine önemli katkılar sağlamıştır.

Tırnak kemençe çalmaya ise Kanuni Nâzım Bey'in Aksaray'daki özel dershanesinde, Ruşen Ferit Kam'dan ders alarak başlamıştır (Özalp, 2000). Kam'ın öğretileri, Ötügen'in teknik ustalığını pekiştirmiş ve ona kemençe icrasında kendine özgü bir tarz kazandırmıştır. Ötügen, İsmail Hakkı Bey'den nota, Ahmed Irsoy'dan usûl, Rauf Yekta Bey'den nazariyat, Ali Ekrem Bolayır'dan musiki estetiği öğrenmiştir. Batı müziği eğitimi ise Musa Süreyya Bey, Yusuf Ziya Bey ve Selahaddin Bey'den almıştır. İstanbul Belediye Konservatuvarındaki görevinin sona ermesinden sonra viyolonsel çalışmalarına yoğunlaşmış, ancak H.S. Arel'in ısrar ve teşviki ile tekrar tırnak kemençe icracılığına dönmüştür (Çakmakoğlu, 2021). Ötügen'in özellikle TRT radyo programlarında çalgısal eşlikleri ile dikkat çektiği bilinmektedir. Tırnak kemençe ve viyolonsel icralarında ustalıkla taksimler yaparak, geleneksel Türk sanat müziği içerisinde önemli bir yere sahip olmuştur. Tırnak kemençe icrasındaki estetik ve teknik ustalığı, ona büyük bir saygınlık kazandırmıştır. Hadiye Ötügen, 16 Mart 1963 yılında vefat etmiştir, ancak müzikal mirası hala yaşamaktadır (Çakmakoğlu, 2021; Özalp, 2000).

Ötügen'in müzikal yaklaşımı hem geleneksel hem de modern teknikleri ustalıkla birleştirerek Türk müziğine zenginlik katmıştır. Onun icraları, dinleyicilere sadece müzikal bir deneyim sunmakla kalmamış, aynı zamanda ilham kaynağı olmuştur. Bu özellikleriyle Hadiye Ötügen, Türk müziği tarihinde saygın bir yer edinmiş ve sanat dünyasında önemli bir icracı olarak kabul edilmiştir. Ne yazık ki bu değerli sanatçının günümüze kalan pek az icra kaydı vardır. İcra kaydının günümüze ulaşamamış olması Ötügen'in icra tavrının ayrıntılı biçimde tespit edilmesini zorlaştırmaktadır.

BULGULAR VE YORUMLAR

"Türk müziği hafızasının aktarımı, bir toplumun müzik kültürünün bağlarını kuran ve özelliklerini korumasını sağlayan kalıplar ile belirlenmektedir" (Güray, 2011, s. 10) ifadesinde, Türk müziğinin geçmişten günümüze aktarılmasında belirli kalıpların önemli bir rol oynadığı belirtilmektedir. Bu kalıplar, toplumun müzik kültürünü şekillendiren ve koruyan unsurlardır. Makam, usûl, biçim gibi teknik unsurlarla şekillenen bu kalıplar, aynı zamanda tavır, üslup ve yüzyılların getirdiği değişim çizgileri olarak nitelendirilmektedir. Bu unsurlar, Türk müziğinin sürekliliğini ve evrimini sağlayan temel taşlar olarak kabul edilmektedir. Bu bağlamda, klasik kemençe ile icra edilen eserlerin teknik analizini yaparken, kullanılan makam ve usûllerin yanı sıra icra sırasında uygulanan süslemeler ve artikülasyonlar da büyük önem taşır. Teknik analiz bölümünde, incelenen eserlerin müzikal yapısı, icra teknikleri ve yorumlama biçimleri detaylı bir şekilde ele alınacaktır. Aşağıda, Hadiye Ötügen ve Fahire Fersan'ın klasik kemençe icralarında öne çıkan teknik özelliklerin analizi sunulmaktadır.

1.Fahire Fersan'ın Acemaşiran Peşrevi İcrasına Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Acemaşiran Peşrev

Refik Fersan

Hafif




33
37
tr
vib
3.HANE
41
vib
45
vib
49
tr
53
vib
4.HANE
57
tr
vib
61
tr
vib
65
vib
69
tr
vib

Fahire Fersan'ın Acemaşiran peşrevi icrasına genel olarak bakıldığında, muhayyer perdesinden gerdaniye perdesine geçişlerde inici glissando tekniğini kullanması, melodik geçişleri akıcı hale getirmekte ve eserin duygusal etkisini artırmaktadır. Ayrıca, gerdaniye, acem sünbüle ve çargâh perdelerinde vibrato tekniği kullanarak esere ve zenginlik katmaktadır. Çarpma tekniğini çoğu perdede kullanarak melodik çizgiye hareketlilik kazandırmaktadır. Mülazime bölümünde hüseyni ve neva perdeleri arasında yine inici glissando tekniğini kullanarak melodik akışı sürdürmüş ve geçişleri yumuşatmıştır. Çargâh perdesinde vibrato tekniği ile eserin karakterini ve duygusal yoğunluğunu artırmıştır.

Klasik kemençe icrasında staccato tekniğini uygulamak, kemençenin doğal akışkan icrasının aksine daha fazla kontrol ve hassasiyet gerektirir. Fersan bu tekniği ustalıkla sergilemiştir.Vibrato, notalara ifade kazandırırken yay bağları melodik ifadeyi yumuşatır ve akıcı hale getirdiği görülmektedir. Fersan'ın tril teknikleri de esere dinamizm katmaktadır. Fersan'ın teknik ustalığı ve yorumlama becerisi, klasik kemençe icrasına zenginlik katarken, Türk müziğinin geleneksel unsurlarını modern tekniklerle birleştirmektedir.

2. Fahire Fersan'ın Hüzzam Saz Semaisi İcrasına Yönelik Bulgular ve Yorum





Eserin 1. hânesi incelendiğinde Fersan'ın çargâh, nevâ ve gerdâniye perdelerinde vibrato kullandığı, nevâ perdesinden eviç perdesine giderken çıkıcı glissando ve yine aynı perdeden (eviç) hisar perdesine gelirken inici glissandolar kullandığı, bazı perdelerde ise tek sesli çarpmaların varlığı belirgin bir şekilde hissedilmektedir. Ayrıca eserin bazı yerlerine melodinin gösterişini bozmayıp ve usulden kaçmadan farklı nota bezemeleri ve tartım yapıları ekleyerek klasik icra anlayışına örnek teşkil edebilecek bir icra gerçekleştirmiştir. Ayrıca Fahire Fersan'ın bu icra anlayışının yaşadığı dönemin bir özelliği olduğu da söylenebilir.

Mülazzime bölümünün icrasını incelendiğinde, ilk portede eviç perdesinden hisar perdesine gelirken ve ikinci portede nim hisar perdesinden nevâ perdesine gelirken inici glissandolar kullandığı, ilk portenin sonundaki hisar perdesinde vibrato yaptığı, ikinci portedeki eviç perdesinde ise tril kullandığı görülmektedir. Bu bölümde de (mülazzime) yine bazı yerlerde nota ve tartım yapılarını değiştirerek tema çerçevesinde nağme hareketini zenginleştirdiği gözlemler arasındadır.

Ayrıca tanbur ile icrasına bakıldığında Fahire hanımın yaylı bir saz üslubundan farklı mızraplı bir çalgı tavrı kullandığı, yaylı sazların özelliği olan uzun yay tekniklerini sık kullanmadığı ses sürelerini uzatmadığı ve tanbur sazıyla birebir uyumlu bir ahenk oluşturduğu gözlenmiştir.

3. Fahire Fersan'ın Hüseyni Saz Semaisi İcrasına Yönelik Bulgular ve Yorumlar



Eserin 1. hanesine bakıldığında, birinci ölçüde çargâh perdesinden segâh perdesine geçerken inici glissando tekniği kullanıldığı gözlemlenmiştir. Bu teknik ile, melodik geçişleri akıcı hale getirdiği ve eserin duygusal etkisini arttırdığı söylenebilir. İkinci ölçünün sonunda, eviç perdesinden nevâ perdesine gelirken çarpma tekniği kullanıp hemen ardından nevâ perdesinden muhayyer perdesine çıkıcı glissando tekniği uyguladığı görülmektedir. Çarpma tekniği ile, melodik çizgiye hareketlilik katarken, glissando tekniği ile, notalar arasında pürüzsüz geçişler sağladığı görülebilir.

Mülazime bölümüne bakıldığında, ikinci ölçüde gerdâniye perdesinde tril tekniği kullanıldığı, ardından hüseyni perdesinden nevâ perdesine geçerken glissando tekniği uygulandığı görülmektedir. Tril tekniği ile, melodiyi dinamik ve canlı hale getirdiği ifade edilebilir. Diğer ölçü ve hanelerde de çarpma, vibrato ve glissando teknikleri ile eserin usulü ve teması içinde süslemeler kullanılmıştır.

Genel anlamıyla Fahire Fersan'ın icrasında, tanbur ile aynı icra tekniğinin duyulabildiği söylenebilir. Bu, onun icra tarzının çok yönlülüğünü ve farklı enstrümanlarla olan uyumunu göstermektedir. Tanbur icrasında olduğu gibi, kemençede de uzun yay tekniklerini sık kullanmadan, daha kısa ve belirgin geçişler ile müzikal ifadeyi güçlü kılmış ve kendine has bir icra üslubu oluşturmuştur.

4. Hadiye Ötügen'in Hicaz Saz Semaisi İcrasına Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Hadiye Ötügen'in viyolonsel icracısı olması, klasik kemençe icrasında gelişmiş teknikler kullanmasına olanak tanımıştır. Viyolonsel icrasındaki teknikleri klasik kemençeye uyarlayarak icra becerilerini ve teknik ustalığını daha ileri düzeye taşımıştır. Bu durum, onun icralarını teknik açıdan zengin ve estetik açıdan etkileyici hale getirmiştir. Ancak, bu icracının günümüze ulaşmış pek az icra kaydı vardır. Ne yazık ki bu durum, Hadiye Ötügen'in icralarının geniş bir şekilde analiz edilmesini güçleştirmektedir. Bu bağlamda, Ötügen'in Hicaz Saz Semai icrası incelenmiş, onun klasik kemençe icrasındaki teknik icra anlayışı ortaya konulmaya çalışılmıştır.

HİCAZ SAZ SEMAİSİ

AKSAK SEMAİ

♪ = 112

Refik Talat Alpman





Eserin 1. hanesi incelendiğinde, birinci ölçüde dügah perdesinde vibrato ve hüseyni perdesinde çarpma tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir. Genel olarak uzun süreli notaların seslendirilmesinde vibrato tekniğinin tercih edildiği anlaşılmaktadır. Eserin mülazime kısmının birinci ölçüsünde acem perdesinde güçlü ve uzun bir tril tekniği uygulanmıştır. Aynı teknik, klasik Türk makam icrasında tanbur, kanun ve ud gibi çalgılarda da yaygın olarak kullanılmaktadır. Mülazimenin son ölçüsünde, gerdaniye perdesinden acem perdesine geçerken glissando ve dügah perdesinde dar vibrato tekniklerinin kullanıldığı gözlemlenmektedir.

Eserin 2. hanesinde, saba geçkilerini seslendirirken legato tekniği kullanılmıştır. İkinci ölçüde, hüseyni perdesinden dik hicaz perdesine geçerken glissando tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. 3. hane incelendiğinde, hüseyni perdesinden dügah perdesine geçerken glissando tekniği tercih edilmiştir. İkinci ölçüde tiz perdelerde kesik yay tekniği uygulanmıştır. Tiz seslerin notada yazıldığı gibi kendi frekansında seslendirildiği, yani notadaki tiz seslerin bir oktav pestten seslendirilmediği anlaşılmaktadır. Bu durum, icracının klasik kemençedeki tiz perdelerdeki hakimiyetinin yüksek olduğunu göstermektedir. Eserin diğer hanelerine bakıldığında benzer tekniklerin uygulandığı görülmektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışma, Türk müziğinde klasik kemençe icrasının önemli temsilcileri olan Fahire Fersan ve Hadiye Ötügen'in teknik ve sanatsal katkılarını inceleyerek kadın icracıların bu alandaki rollerini vurgulamaktadır. Çalışmada elde edilen bulgular, şu sonuçları ortaya koymaktadır:

İncelenen eserlerde, her iki sanatçının da klasik kemençe geleneğine önemli katkılarda bulunduğu ve çeşitli icra teknikleriyle eserlere özgü bir yorum getirdiği,

Fahire Fersan'ın klasik kemençe icrasında, glissando tekniğini daha açık ve uzun kaydırmalarla kullandığı, çarpma tekniklerini kullandığı, vibrato ve tril tekniklerini güçlü perdelerde kullandığı,

Hadiye Ötügen'in klasik kemençe icrasında uzun yay glissando, çarpma vibrato, tril tekniklerini kullandığı,

Fahire Fersan'ın gerek solo gerekse birlikte/ toplu seslendirmeleri içinde özellikle tanbur ve klasik kemençe ile olan icrasında klasik kemençeyi adeta mızraplı bir çalgı gibi icra eden bir anlayış ortaya koyduğu, uzun değerli notaları kısa yay (kırık yay) tekniği ile seslendirdiği ve kendi karakteristik icra özelliklerini ortaya koyduğu,

Hadiye Ötügen'in solo ve birlikte gerçekleştirdiği klasik kemençe icrasında uzun/bütün yay ile seslendirmelerin glissando tekniğine ağırlık veren bir icra anlayışını benimsediği,

Her iki klasik kemençe sanatçısının icra anlayışlarının dönem özelliği olarak adlandırılabileceği, günümüzdeki ve gelecekteki klasik kemençe icracılarına örnek bir model olabileceği,

Fahire Fersan ve Hadiye Ötügen gibi kadın icracıların müzikal başarıları, toplumda kadınların sanatta önemli bir rolü olduğunu,

Fahire Fersan ve Hadiye Ötügen'in icralarının, Türk müziğinin geleneksel unsurlarını koruyarak modern tekniklerle birleştirmekte ve bu şekilde gelecek nesillere aktarılan önemli bir müzikal miras oluşturduğu,

Kadın sanatçıların müzikal katkıları, toplumun kültürel ve sanatsal çeşitliliğine zenginlik katarak, sanatın evrensel bir dil olarak toplumdaki cinsiyet eşitliğini ve kadınların toplumsal rollerinin genişlemesini desteklemektedir.

ÖNERİLER

Arşiv Çalışmalarının Arttırılması**:** Fahire Fersan ve Hadiye Ötügen gibi önemli sanatçıların daha fazla arşiv kaydının ulaşılması ve çıkarılması ve dijital ortamlarda erişilebilir hale getirilmesi, bu sanatçıların mirasının daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlayacaktır.

Eğitim ve Tanıtım: Klasik kemençe öğretim sürecinde, bu önemli sanatçıların çalışmaları öğrencilere dinletilmeli ve onların teknik icra anlayışları detaylı bir şekilde gösterilmelidir. Bu, öğrencilerin kemençe öğrenim süreçlerine önemli bir katkı sağlayacaktır.

Araştırma ve Yayınlar: Fahire Fersan ve Hadiye Ötügen gibi önemli sanatçılar hakkında daha fazla akademik araştırma yapılmalı ve bu çalışmalar yayınlanarak müzik literatürüne katkı sağlanmalıdır.

Bu öneriler, Fahire Fersan ve Hadiye Ötügen gibi önemli kadın icracıların müzikal mirasının korunması ve gelecek nesillere aktarılması için önemli adımlar olacaktır. Gelecekteki klasik kemençe öğrencilerinin Fahire Fersan ve Hadiye Ötügen gibi önemli sanatçıların müzikal mirasını daha iyi anlamalarına ve bu mirası devam ettirmelerine yardımcı olacak ve kadın sanatçıların sanat dünyasındaki yerinin güçlendirilmesi, kültürel ve sanatsal zenginliğin artmasına katkıda bulunacaktır.

KAYNAKÇA

Bardakçı, M. (1995). Refik Bey (Refik Fersan ve Hatıraları). Pan Yayıncılık, İstanbul.

Çakmakoğlu, B. (2021). Hâdiye Ötügen'in Tırnak Kemençe Taksimleri: İcrâ ve Üslûp AnaliziEurasian Journal of Music and Dance.

Güvençoğlu, Ş. (2022). Türk Müziğinde Kadın Toplulukları ve Bir Kadın Müzik Topluluğu Örneği: Âvâze. Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.

Kaçar, G. Y. (2005). Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde Süslemeler ve Nota Dışı İcralar, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 25, Sayı 2, 215-228.

Öbek, C. (2023). Kemençevî Fahire Fersan'ın Eser İcrasındaki Tavır Özellikleri: Hüzzam Saz Semâi Örneği. Social Sciences Research Journal, 12 (4), 509-517.

Türk Müziği Ustaları Kemençe." Albüm Notları. İstanbul: Kalan Müzik, 2023, s. 46.

Yıldırım Afacan, E. (2023). ''Klasik Kemençe İcrasında Fahire Fersan'ın Solo ve Birlikte Sesledirme Anlayışının Belirlenmesi Üzerine Bir Araştırma'', Yüksek Lisans tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Kültürel Hatıradaki Yavuz Çetin ve Blues Müzik

Yavuz Çetin and Blues Music in Cultural Memory

Onur Şekercioğlu

İstanbul Teknik Üniversitesi

sekercioglu20@itu.edu.tr

Özet

Türkiye'de blues müziğin gelişimi ve Yavuz Çetin'in bu gelişimdeki rolünü inceleyen bu çalışma, Türkiye'deki blues müzik literatürünün eksikliğini gidermeyi amaçlamıştır. Yavuz Çetin, blues müziğin Türkiye'de tanıtılması ve benimsenmesinde öncü rol oynamış bir sanatçı olmasıyla beraber, batılı blues müzisyenlerinin teknik ve duygusal derinliğine sahip nadir Türk müzisyenlerden biridir. Bu çalışma, Çetin'in eserleri ve hayat hikâyesi üzerinden, Türkiye'de blues müziğin evrimini ve bu süreçteki kültürel dinamikleri ele alacaktır.

Bu araştırma, Yavuz Çetin'in albümleri, yaşam öyküsü ve blues müziği üzerine yaptığı katkıları incelerken, aynı zamanda Türkiye'deki akademik çalışmalarda genellikle göz ardı edilen blues müziğin önemi vurgulanmıştır. Özgün kaynaklar olarak, sanatçının biyografisinden, belgesellerden ve Türkiye'de rock ve blues üzerine yazılmış akademik kaynaklardan yararlanılmıştır.

Çalışmada Yavuz Çetin ve eserlerinin Türkiye'deki blues müziğe etkileri detaylı bir şekilde incelenmiştir. Ele alınacak ana olgular arasında Çetin'in müzik kariyeri, albümleri ve Türkiye'de blues müziğin yayılmasına olan etkileri bulunmaktadır.

Bu araştırmanın amaçları; blues'un, rock müziğin etkisi altında kalması durumunu tartışmaya açmak ve yeterli akademik kaynağın olmaması durumuna katkı sağlamaktır. Bununla birlikte, bulguların blues müziğin Türkiye'deki tarihsel ve kültürel bağlam daha geniş bir anlayışa katkıda bulunması beklenmektedir. Sonuç olarak, bu çalışma, Yavuz Çetin'in Türkiye'de blues müziğin şekillenmesi üzerindeki etkisini belgelemekle kalmayacak, aynı zamanda Türkiye'de müzik türlerinin kültürel hafızadaki yerini yeniden değerlendirmeye yardımcı olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Blues müzik, Yavuz Çetin, kültürel hafıza

Abstract

This study, which examines the development of blues music in Turkey and Yavuz Çetin's role in this development, aims to fill the lack of blues music literature in Turkey. Yavuz Çetin is not only a pioneer in the introduction and adoption of blues music in Turkey, but also one of the rare Turkish musicians who possesses the technical and emotional depth of western blues musicians. This study will examine the evolution of blues music in Turkey and the cultural dynamics in this process through Çetin's works and life story.

This research examines Yavuz Çetin's albums, his life story and his contributions to blues music, while at the same time emphasizing the importance of blues music, which is often ignored in academic studies in Turkey. Original sources include the artist's biography, documentaries and academic sources on rock and blues in Turkey.

In this study, the effects of Yavuz Çetin and his works on blues music in Turkey are analyzed in detail. Among the main facts to be discussed are Çetin's musical career, his albums and his influence on the spread of blues music in Turkey.

The aims of this research are to open the discussion on the influence of blues music on rock music and to contribute to the lack of sufficient academic resources. However, the findings

are expected to contribute to a broader understanding of the historical and cultural context of blues music in Turkey. As a result, this study will not only document Yavuz Çetin's influence on the shaping of blues music in Turkey, but also help to reassess the place of musical genres in the cultural memory in Turkey.

Keywords: *Blues music, Yavuz Çetin, cultural memory*

GİRİŞ

Bu araştırmanın temel amacı, Türkiye'de blues müziğin kökenlerini ve bu alandaki önemli bir figür olan Yavuz Çetin'in bu müzik türüne olan etkilerini detaylı bir şekilde incelemektir. Yavuz Çetin'in müzikal mirasını ve Türkiye'deki blues müziği üzerindeki etkisini ayrıntılı bir şekilde açıklanması hedeflenmektedir. Araştırma, Çetin'in eserlerinin kültürel hafızadaki yerini incelemekle kalmayıp, aynı zamanda Türkiye'deki blues müziğin gelişimini ve bu türün Türk toplumu ve kültürüyle olan etkileşimini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Araştırmanın kapsamı, Yavuz Çetin'in diskografisi, müzikal stilleri ve sanatçının yaşam öyküsünün yanı sıra, Türkiye'de blues müziğinin tarihsel gelişimine dair genel bir değerlendirme yapmayı içerir. Bu çalışma, Çetin'in blues müziğine katkılarını belgelemekle kalmayacak, aynı zamanda Türkiye'de bu müzik türünün nasıl bir kültürel ve sosyal etki yarattığını da analiz edecektir. Aynı zamanda Çetin'in blues müziğiyle Türkçe sözleri birleştirmesi ve bu türün Türkiye'deki diğer müzisyenler ve dinleyiciler üzerinde nasıl bir etki yarattığı üzerinde durulacaktır.

Türkiye'de popüler kültür içinde blues müziğin izlerini taşıyan birçok eser, genelde rock müziği kategorisi altında değerlendirilmekte ve tanımlanmaktadır. Bu durum, blues müziğin bağımsız bir müzik türü olarak akademik literatürde yeterince incelenmemesine neden olmuştur. Araştırma, bu anlam kargaşasını üzerine tartışmayı amaçlamakta ve blues müziğin Türkiye'deki gerçek yerini ve önemini ortaya koymayı hedeflemektedir. Bu bağlamda, çalışma; blues müziğin temel özelliklerini, Türkiye'deki rock müzikle olan ilişkisini ve bu iki müzik türünün kültürel etkileşimlerini detaylı bir şekilde inceleyerek, Türkiye'de blues müziği üzerine yapılan akademik çalışmalara somut bir katkıda bulunmayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda önce Türkiye'de blues müzik tarihi, sonra Yavuz Çetin'in hayatı ve Türkiye'de blues müziğe katkıları ve kültürel hartırada yeri üzerine inceleme yapılmıştır.

Bu araştırma, nitel bir araştırma tasarımı benimsemektedir. Araştırmada literatür taraması yöntemi kullanılmıştır. "Blue" isimli belgesel, Yavuz Çetin'in hayatını ve dönemsel olarak blues müziğin gelişimini kapsamlı bir şekilde ele almaktır. Belgeselde hem Yavuz Çetin'in grup arkadaşları hem de o dönemde sahne almış önemli müzisyenler ile röportajlar bulunmaktadır. Bu sebeple bu belgeselden, uzman görüşleriyle çalışmanın desteklenmesi amacıyla sıklıkla yararlanılmıştır. Biyografik ve akademik kaynaklar, Yavuz Çetin'in blues müziği üzerindeki etkilerini ve bu müziğin Türkiye'deki gelişimini anlamak için Türkiye'de verilen konserler ve festivaller incelenmiştir. Yavuz Çetin'in müzikal mirası ve Türkiye'deki blues müziği, kültürel ve tarihsel bağlam içinde değerlendirilmiştir. Türkiye'deki sosyal ve kültürel dinamiklerin, blues müziğin gelişimini nasıl şekillendirdiğini anlamaya yardımcı olması hedeflenmiştir.

Bu araştırmanın sınırlılıkları arasında, Yavuz Çetin ve Türkiye'deki blues müziği üzerine mevcut akademik çalışmaların sınırlı olması ve bazı veri kaynaklarının erişilebilirliğinin kısıtlı olması bulunmaktadır. Ayrıca, müzikal analizlerin subjektif yorumlara dayanabileceği göz önünde bulundurulmalıdır.

BLUES MÜZİK VE TÜRKİYE'DE BLUES

Literatürdeki blues müziği çalışmalarına baktığımızda bu müziğin, 17. yy.'dan itibaren Afrika'dan Amerika'ya getirilen kölelerin hissettikleri hüzün, mutluluk, umut gibi duygular ile ortaya çıkan ve tarlalarda çalışırken söyledikleri şarkılardan doğmuş, 1865'te köleliğin kaldırılmasından sonra Amerika'nın belirli bölgelerinden tüm ülkeye yayılmış olduğu ifade edilir. İlk blues şarkısı 1912'de yayınlanan "Hart Wand's Dallas Blues"dur. Blues müziği 1930'larda Robert Johnson gibi isimlerle önce ülke çapında popüler olmuş, 1950'lerden itibaren dünya çapında hem blues müzik olarak hem farklı müzik türlerinin içerisinde harmanlanarak dünya çapında popülerliği artmıştır. Blues müziği, karakteristik olarak 12 bar blues formu, melankolik melodiler ve doğaçlama unsurlar içerir. Müziğin temel unsurları arasında, duygusal yoğunluk, tekrarlayan müzikal cümleler ve belirgin ritmik yapılar bulunur. (Endres, 1995)

Zaman içerisinde temeli blues müziğe dayalı farklı müzik türleri ortaya çıkmıştır. Bu türler arasında en belirginlerinlerinden olan rock müzik, 1950'lerde blues müzikten yoğun bir şekilde esinlenerek ortaya çıkan "Rock and Roll" akımı ile, başta İngiltere ve Avrupa olmak üzere, başka ülkelerde de yaygınlaşma sürecine girmiştir. Rock müziğin (Rock and Roll'un) içerisinde, blues müziğin ritmik melodik ve armonik motiflerine sıklıkla rastlanmaktadır. (Endres, 1995)

Blues müziği, Amerika dışına yayıldıkça farklı kültürlerde çeşitli etkiler bırakmıştır. Türkiye'de blues müziğin tanıtılması ve yaygınlaşması, 1960'ler ve sonrasında rock ve caz müziğin popülerleşmesi ile başlamıştır. Bu dönemde, Türkiye'deki müzisyenler ve dinleyiciler, blues müziğin karakteristik özelliklerini keşfetmeye başlamış ve bu müzik türü, yerel müzik kültürü içinde kendine özgü bir yer edinmiştir. Bu dönemde, blues müzik ilk olarak rock müzik öncülerinin konserlerinde ve albümlerinde kendine yer bulmuştur. Örneğin, Barış Manço'nun "Seher Vakti" (1967) gibi parçaları, blues etkilerini taşıyan erken örneklerdendir. (Erdoğan, 2019)

Blues ve rock müzik, Türkiye'de ayrı icraları olsa da temelde birbirleriyle iç içe geçmiş müzik türleridir. 1980'ler ve sonrasında rock müziğin popülerliğinin artması, blues müziğin de daha geniş kitleler tarafından tanınmasını sağlamıştır. Yavuz Çetin, Asımcan Gündüz gibi sanatçılar, bu iki müzik türünü bir araya getirerek, Türk müzik sahnesinde özgün bir sound yaratmışlardır. Blues müziğin melankolik ve duygusal yapısı, rock müziğin enerjik ve isyankar tonlarıyla birleşerek, Türkiye'de yeni bir müzikal ifade biçimi oluşturmuştur. (Karayaka, 2014)

Yavuz Çetin'in albümleri, blues müziğinin Türkiye'de benimsenmesinde kilit öneme sahiptir. Çetin, batılı blues sanatçılarının teknik ve duygusal derinliğini Türkçe sözlerle harmanlayarak, bu müzik türünün Türkiye'deki dinleyiciler tarafından daha kolay kabul edilmesini sağlamıştır. Bu bağlamda, Yavuz Çetin'in müzikal mirası, blues müziğin Türkiye'deki kültürel ve tarihsel bağlamını anlamak için önemli bir referans noktasıdır.

TÜRKİYE'DE BLUES MÜZİĞİN POPÜLERLEŞMESİ

1980'ler ve 1990'lar, Türkiye'de blues müziğin popülerleştiği yıllar olmuştur. Bu dönemde, rock ve caz müziğin etkisi altında gelişen blues, özellikle genç müzisyenler arasında büyük ilgi görmüştür. Blues müzik, Türkiye'deki müzik festivallerinde ve barlarda icra edilerek daha geniş kitlelere ulaşmıştır. 1992'de Yavuz Çetin tarafından kurulan Blue Blues Band, bu dönemde blues müziğin Türkiye'deki temsilcilerinden biri olmuştur. Yavuz Çetin, Kerim Çaplı, Batu Mutlugil ve Sunay Özgür gibi müzisyenlerden oluşan grup, verdikleri konserlerle blues müziğini tanıtmış ve sevdirmiştir. (Güverte, 2018)

1990 yılında ilki düzenlenen Efes Pilsen Blues Festivali, Amerika'daki blues sanatçılarını Türkiye'ye getirerek büyük ilgi toplamış ve blues müziği Türkiye'ye tam

anlamıyla tanıtmıştır. Bu süreçte içlerinde, Terry Evans, Lucky Peterson, Bobby Rush, Chris Thomas King gibi dünyaca ünlü blues sanatçıları ve Erkin Koray, Cahit Berkay gibi blues türünde de eserler üreten sanatçılar, bu festival kapsamında konserler vermişlerdir. Efes Pilsen Blues Festivali 23 kez düzenlenmiş ve 2012 yılına kadar devam etmiştir. İlk 4 yıl sadece İstanbul'da düzenlenen festival, takip eden yıllarında Ankara, İzmir gibi büyük şehirlerde de organize edilmiş sonrasında; Diyarbakır, Kayseri, Adana, Trabzon dâhil olmak üzere Türkiye'nin farklı şehrinde de gerçekleştirilmiştir. 23 yılda, 87 grup ve 267 sanatçının sahne aldığı festival kapsamında, toplam 355 konser verilmiş, konserlere 424 binin üzerinde müziksever katılmıştır. Festival, blues müziğin Türkiye'deki dinleyicilere tanıtılmasında ve bu müzik türünün sevilmesinde önemli bir rol oynamıştır.

Efes Pilsen Blues Festivali'nin sona ermesinin ardından, Blues Festivallerinin ardından yılda 2 kere olmak üzere, çoğunlukla Türk blues sanatçılarının yer aldığı Blues Gitaristleri Gecesi, Alper Durmuş tarafından ilk olarak 2014 yılında düzenlenmiştir. En son dokuzuncusu 2019 yılında gerçekleşmiştir. Akın Eldes, Batu Mutlugil, Erkan Oğur, Tuncer Tunceli, Volkan Başaran gibi değerli Türk müzisyeninin katılmasıyla düzenlenen etkinlik klasik blues türünde parçalardan oluşmuştur. Bu konserlerde Yavuz Çetin'i anma adına, onun albümünden parçalar seslendirilmiştir.

2000'ler ve sonrasında, Türkiye'de blues müziği daha geniş kitlelere ulaşmaya devam etmiştir. Rock'n Coke, Zeytinli Rock Festivali gibi festivaller, blues ve rock müzik yapan sanatçı ve grupların seyirci ile buluşmasında büyük rol oynamıştır. Bu dönemde, blues müziği icra eden birçok yeni grup kurulmuş ve sahne almıştır. Soul Staff, Blues Attack, Gizli Özne, Sahte Rakı gibi gruplar, Kemancı ve Shaft gibi mekânlarda performans sergilemiştir. 2018 yılında İstanbul Kadıköy'de Ağaç Ev'in açılmasıyla birlikte, blues müzik icrası tekrar başlamış ve Türkiye'de ilk kez Blues Derneği kurulmuştur. Dernek, blues müzik dinleyicisini ve müzisyen sayısını artırmak ve festivallere fon sağlamak amacıyla faaliyet göstermektedir. (Bulubay, 2018)

Efes Pilsen Blues Festivali ve Blues Gitaristleri Gecesi gibi etkinlikler, blues müziğin popüler kültürde yer edinmesine katkıda bulunmuştur. Bu festivaller, blues müziğin Türkiye'de tanınması ve sevilmesi sürecinde önemli rol oynamıştır. Blues müzik, popüler kültürdeki yerini koruyarak, Türkiye'nin müzikal sahnesinde kendine özgü bir alan yaratmıştır.

YAVUZ ÇETİN'İN HAYATI VE KARİYERİ

Türkiyede blues müziğin yaygınlaşmasında Yavuz Çetin'in önemli bir rolü vardır. 25 Eylül 1970'te İstanbul'da doğdan Çetin'in gitar çalmaya olan ilgisi, kısa sürede yeteneklerini geliştirmesine ve yerel müzik çevrelerinde tanınmasına yol açtı. Bu dönemde, Çetin'in müziğe olan tutkusu ve çalışkanlığı, onun ilerleyen yıllarda hafızalara kazınacak bir kariyere sahip olacağını gösteriyordu. Çetin'in müzikal tarzı, Batılı blues ve rock müziğin etkilerini yansıtır. Eric Clapton, Jimi Hendrix ve Stevie Ray Vaughan gibi efsanevi blues gitaristlerinden ilham alarak, kendine özgü bir stil geliştirdi. Çetin'in müziği, teknik becerisi ve duygusal derinliği ile dikkat çeker. Özellikle doğaçlama yeteneği ve gitar üzerindeki hakimiyeti, onu Türkiye'nin en yetenekli gitaristlerinden biri haline getirmiştir. (Güverte, 2018)

Çetin'in profesyonel kariyeri, 1990'ların başında çeşitli müzik gruplarında çalmaya başlamasıyla hız kazandı. Sahne yapmaya yeni başladığı süreçte MFÖ gibi önemli grupların sahnelerine konuk olarak çağrıldı. Gitaristliği ile birçok değerli müzisyenin saygısını bu süreçte kazandı. Bununla birlikte Göksel'in Sabır parçasında Türkiye'de ilk defa Talkbox kullanarak solo atmış, dinleyicilerin ilgisini çekti. İlk tanınırlığı "Blue Blues Band" grubu ile yaptı. Grubun başarısı, Çetin'in müzikal birikimini daha geniş kitlelere tanıtmasına olanak sağladı. Çetin, ilk albümü olan "İlk"i 1997 yılında kendi adıyla yayımladı. Bu albüm, Çetin'in Türk dinleyicileri

tarafından benimsenmesi ve tanınması konusunda önemli bir rol oynamıştır. Çetin'in ikinci albümü "Satılık" ise 2001 yılında piyasaya çıktı. Bu albüm, onun müzikal kariyerinin zirve noktalarından biri olarak kabul edilir. "Satılık" albümünde yer alan şarkılar, Çetin'in müzikal derinliğini ve birikimini bir kez daha vurguladı. Özellikle "Oyuncak Dünya" ve "Yaşamak istemem" gibi parçalar, sonrasında da Yavuz Çetin denince ilk akla gelen parçalar oldular. (Güverte, 2018)

Çetin'in müziği, blues'un melankolik ve duygusal tonlarını Türk müziği ile harmanlayarak, benzersiz bir stil yaratmıştır. Onun şarkı sözleri ve melodileri, Türkiye'nin sosyo-kültürel bağlamına özgü unsurları içerir ve bu nedenle Türk dinleyicilere yakın gelir. Yavuz Çetin'in canlı performansları, onun müzikal yeteneklerini sergilediği ve dinleyicileriyle derin bir bağ kurduğu anlar olmuştur. Sahne üzerindeki enerjisi ve doğaçlama yeteneği, Çetin'i Türkiye'nin en etkileyici canlı performans sanatçılarından biri haline getirmiştir. Özellikle sahne şovlarında gösterdiği üstün gitar teknikleri ve vokal tarzı, onu dinleyiciler için unutulmaz kılmıştır. (Güverte, 2018)

Yavuz Çetin'in kişisel hayatı, müzik kariyeri kadar inişli çıkışlı olmuştur. Müzik endüstrisindeki zorluklar ve kişisel mücadeleler, Çetin'in hayatında önemli yer tutar. Yaşamının son döneminde psikolojik sıkıntılar çeken Çetin, hastaneye kaldırılmış fakat tedavi sürecinde ilaç kullanmayı red etmiştir. Psikolojik sıkıntıları aile içerisine yansımış ve boşanmıştır. Yalnız kalması hastalığını ciddi oranda tetiklemiştir ve ne yazık ki, 15 Ağustos 2001'de, henüz 30 yaşındayken, intihar ederek yaşamına son vermiştir. Çetin'in ölümüyle Türkiye müzik sahnesinde büyük bir boşluk yaratmıştır. Ancak, Çetin'in bıraktığı müzikal miras, onun adını ve katkılarını yaşatmaya devam etmektedir. (Güverte, 2018)

BLUES MÜZİĞİN DUYGUSAL İFADESİ VE YAVUZ ÇETİN

Blues müziği, Afrika kökenli Amerikalıların dertlerini ve duygusal deneyimlerini en etkili şekilde aktardıkları bir müzik türüdür. Yavuz Çetin, bu müzik türünü benimseyerek ve blues müziğin tekniklerini kullanarak, Türkiye'de kendi dertlerini ve duygusal durumlarını ifade eden öncü bir sanatçı olmuştur. Çetin'in müziği, onun kişisel ve toplumsal sorunlarını dile getirdiği bir araç olmuştur. Bu bağlamda, Yavuz Çetin'in müziği, Türk dinleyicileri için duygusal bir yankı bulmuş ve blues müziğin Türkiye'deki kültürel hafızada önemli bir yer edinmesine katkı sağlamıştır. **(**bkz: Yavuz Çetin - Satılık)

Türkiye'de blues müziğin gelişimi, kültürel ve sosyal dinamiklerle de şekillenmiştir. Blues müziğin melankolik ve duygusal yapısı, Türk toplumunun duygusal ve sosyal durumlarıyla örtüşmüştür. Bu müzik türü aynı zamanda rock müzikle harmanlanarak, Türkiye'deki müzisyenlerin ve grupların duygusal deneyimlerini ve sosyal mücadelelerini ifade etme aracı olarak benimsenmiştir.

KÜLTÜREL HATIRADA YAVUZ ÇETİN

Kültürel hafıza, bir toplumun kolektif belleği olarak geçmişe dair ortak anıların, deneyimlerin ve değerlerin birikimidir. Yavuz Çetin'in müziği, bu bağlamda Türkiye'nin müzikal ve kültürel hafızasında özel bir yere sahiptir. Onun şarkıları, Türk toplumunun duygusal ve sosyal dinamiklerine ayna tutar. Çetin'in müziği, melankoli, umut, aşk ve kayıp gibi evrensel temaları işlerken, aynı zamanda Türkiye'nin sosyo-kültürel bağlamına özgü unsurları da içerir. Bu, onun eserlerinin dinleyiciler tarafından derin bir duygusal yankı bulmasını sağlar. Yavuz Çetin'in müzikal mirası, sadece eserlerinde değil, aynı zamanda sonraki nesiller üzerindeki etkisinde de görülmektedir. Çetin'in blues ve rock müziği birleştiren tarzı, yeni nesil müzisyenleri kendi kültürel kökenleri ile barışık bir şekilde müzik yapmaya teşvik eder. Bu durum, onun müzikal mirasının canlı ve dinamik kalmasını sağlar. (Güverte, 2018)

Çetin'in müziği, Türkiye'de blues müziğin kabul görmesi, sevilmesi ve yaygınlaşmasında önemli bir rol oynamıştır. Onun eserleri, dinleyicilere blues müziğin duygusal derinliğini ve teknik zenginliğini tanıtarak, bu müzik türünün Türk kültürüyle entegrasyonunu sağlamıştır. Çetin'in şarkılarında kullanılan Türkçe sözler ve yerel müzik motifleri, blues müziğin Türkiye'deki dinleyicilere hitap etmesini kolaylaştırmıştır. Bu, sadece müzikal bir yenilik değil, aynı zamanda kültürel bir köprü kurma çabası olarak da değerlendirilebilir. Yavuz Çetin'in bıraktığı eserler, Türkiye'nin müzikal ve kültürel hafızasında kalıcı izler bırakmıştır. Onun müziği, sadece kendi döneminde değil, günümüzde de dinleyiciler tarafından büyük bir beğeniyle dinlenmeye devam etmektedir. Çetin'in şarkıları, çeşitli müzik platformlarında ve canlı performanslarda sıkça seslendirilmekte, bu da onun müzikal mirasının yaşatılmasına katkıda bulunmaktadır. (bkz: Blues Gitaristleri Gecesi Vol:1-9)

SONUÇ VE TARTIŞMA

Bu araştırma, Türkiye'de blues müziğin gelişimi ve Yavuz Çetin'in bu süreçteki rolünü incelemektedir. Araştırma boyunca elde edilen bulgular, Türkiye'de blues müziğin popülerleşmesi, kültürel ve sosyal dinamikler çerçevesinde gelişmesi ve Yavuz Çetin'in bu müzik türüne yaptığı katkılar üzerinde yoğunlaşmıştır. İlk başlarda rock müziğin etkisi altında gelişen blues, zamanla bağımsız bir müzik türü olarak kabul görmüş ve popülerleşmiştir. Efes Pilsen Blues Festivali gibi etkinlikler, blues müziğin geniş kitlelere ulaşmasında önemli bir rol oynamıştır.

Çetin'in müziği, Türkiye'deki kültürel hafızada önemli bir yer edinmiştir. Blues'un evrensel temalarını Türk kültürüyle bütünleştirerek, dinleyicilere özgün ve anlamlı bir müzikal deneyim sunmuştur. Bu müziğin Afro-Amerikan kökenli dert anlatma geleneğini benimseyen Çetin, kendi dertlerini ve toplumsal sorunlarını ifade etmiştir. Bu yönüyle, Türkiye'deki blues müziğin duygusal ve kültürel bağlamda yerleşmesine büyük katkı sağlamıştır.

Blues müziğin Türkiye'deki gelişimi, rock müzikle olan ilişkisi üzerinden incelenmelidir. Rock müziğin popülerliği, blues müziğin tanıtılmasında ve yaygınlaşmasında önemli bir rol oynamış, ancak aynı zamanda blues müziğin bağımsız bir tür olarak değerlendirilmesini zorlaştırmıştır. Bu bağlamda, akademik çalışmaların blues müziğin özgün değerini ve bağımsız kimliğini daha fazla vurgulaması gerekmektedir.

Türkiye'de blues müzik üzerine yapılan akademik çalışmalar sınırlıdır ve genellikle rock müzik olarak değerlendirilmiştir. Bu durum, blues müziğin tarihsel ve kültürel bağlamının tam olarak anlaşılmasını engellemiştir. Gelecekteki araştırmalar, blues müziğin Türkiye'deki gelişimini ve kültürel etkilerini daha detaylı incelemelidir.

Sonuç olarak, Türkiye'de blues müziğin popülerliği, çeşitli kültürel ve sosyal dinamiklerle şekillenmiş ve gelişmiştir. Yavuz Çetin gibi öncü sanatçılar, bu müzik türünün Türkiye'de tanınmasına ve sevilmesine büyük katkı sağlamıştır. Günümüzde, blues müziği Türkiye'de azımsanmayacak bir dinleyici kitlesine sahip olup, kültürel hafızada önemli bir yer tutmaktadır.

Blues müziğin Türkiye'deki geleceği, genç müzisyenlerin bu müzik türüne olan ilgisi ve yenilikçi yaklaşımları ile şekillenmeye devam edecektir. Yavuz Çetin'in bıraktığı miras ve oluşturduğu müzikal köprü, yeni nesil müzisyenler için ilham kaynağı olmaya devam edecektir. Türkiye'de halen aktif olan Blues Derneği bu konudaki çalışmalarına her yıl düzenlediği blues müzik etkinlikleriyle devam etmektedir. Gelecekte, blues müziğin Türkiye'deki etkisinin daha da artması ve bu türün yeni yaratıcı formlarla zenginleşmesi beklenmektedir.

KAYNAKÇA

Endres, C., (1995), "What Hath Rock Wrought?: Blues, Country Music, Rock'n'Roll and Istanbul", Journal of American Studies of Turkey, Sayı: 1, s. 33-39. İstanbul.

Stoia, N., (2013), "The Common Stock of Schemes in Early Blues and Country Music", Music Theory Spectrum, Vol. 35.2, 194-234.

Karayaka, K., (2014) *"Anadolu Rock Müziğinin Oluşum ve Gelişim Sürecinin Değerlendirilmesi"*, (Trakya Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Güner, B., (2015) *"Anadolu Rock'ta Melodik, Armonik ve Ritmik Yapı: 1965-1975"*, (İstanbul Teknik Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Güverte, S.,Ünver, S. 2017, Blue[Belgesel], Güverte Film, İstanbul.

Bulubay, C., (2018) *"Rock Kültürünün İstanbul'daki Yansımaları Üzerinden Küreselleşmenin Kültürel Boyutunun İncelenmesi: Kemancı Rock Bar Örneği"*, (İstanbul Teknik Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Camgöz, N., (2019) *"Anadolu Türkülerinin Anadolu Pop-Rock Müzik Türüne Uyarlanmasının Halkbilimsel İncelenmesi"*, (İstanbul Üniversitesi Yayınlanmamış Doktora Tezi).

Erdoğan, G., (2019) *"Türk Popüler Müzik Tarihinde Barış Manço'nun Yeri ve Önemi(1960-1980)"*, (İstanbul Üniversitesi Yayınlanmamış Doktora Tezi).

Camgöz, N., (2020), "Anadolu Pop-Rock Müzik Türünün Otantisite Kavramı Açısından Değerlendirilmesi", Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, Cilt: XIII, Sayı: 32, s. 1493 - 1508, İstanbul.

Karabiber, O.; Karahasanoğlu, S.; Yavuz, E., (2021), "Türkiye Popüler Müziğinin Salt Müziksel Eğilimleri 2007-2017", Rast Müzikoloji Dergisi, Vol. 9.2, 2713-2738.

Karaağaçlı, T.,(2023) *"Mode Mixture and Other Modal Harmony Applications in Turkish Rock Music: an Anthology",* (İstanbul Teknik Üniversitesi Yayınlanmamış Lisans Mezuniyet Tezi)

Web Kaynakları:

https://www.biletix.com/etkinlik-grup/763/IZMIR/tr, 2012 tarihli erişim.

https://bluesdernegi.org/, 20.05.2019 tarihli erişim.

Yeni Maarif Modeline (2024) Yönelik 2018 Ortaokul Müzik Öğretim Programına Dayalı İhtiyaç Analizi

Seçkin Seçil Başaran

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

secilbasaran@gmail.com

Özet

Öğretim programları çağın gerekleri ve toplumsal ihtiyaçlar dikkate alınarak gerekli görüldüğünde yenilenmesi ve geliştirilmesi gereken canlı bir organizma niteliğindedir. Özellikle 20.yy'da gelişen öğretim yöntemleri ve eğitim programları teknolojinin alıp başını gittiği bir dönemde değişime daha fazla ihtiyaç duyar hale gelmiştir.

2018 yılı ülkemiz açısından öğretim programlarının yeniden düzenlendiği bir dönem olarak ifade edilebilir. Fakat bu dönemde müzik öğretim programlarında büyük bir değişikliğe gidilmemiştir. Türkiye Maarif Modeli kavramı ise yeni bir model olarak öğretim programlarının yeniden biçimlendirilmesinde ana ifade olarak karşımıza çıkmakta ve müzik öğretim programlarını da içine alan kapsamlı bir değişikliğe işaret etmektedir.

Bu doğrultuda araştırmada, Türkiye Maarif Modeline hazırlık teşkil etmek ve müzik öğretim programlarını hazırlayanlara destek olmak üzere geçmişte kullanılmakta olan programların yararlı uygulanabilir ve uygulanamayan, ihtiyaç duyulan yönleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Özellikle içerik ve kazanımlar bakımından geçmiş programlar ve bu alanda yapılmış araştırmalar analiz edilerek bir ihtiyaç analizi gerçekleştirilmiştir. Doküman analizi yöntemi ile çalışılan araştırma betimsel amaçlarla tarama modelinde yürütülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Öğretim programı, müzik, eğitim yaklaşımı, bütüncül model

Abstract

Curricula are a living organism that needs to be renewed and developed when necessary, taking into account the requirements of the age and social needs. Teaching methods and education programs, which developed especially in the 20th century, have become more in need of change in a period when technology has taken over.

2018 can be expressed as a period in which curricula were reorganized for our country. However, no major changes were made in music curricula in this period. The concept of Turkey Maarif Model emerges as the main expression in the reformatting of curricula as a new model and points to a comprehensive change that also includes music curricula.

Accordingly, in this study, in order to prepare for the Turkish Education Model and to support those who prepare music curricula, it was tried to determine the useful, applicable, inapplicable and needed aspects of the curricula used in the past. A needs analysis was carried out by analyzing the past programs and the researches conducted in this field, especially in terms of content and achievements. The research, which was conducted with the document analysis method, was carried out in the screening model with descriptive purposes.

Keywords: *Curriculum, music, educational approach, holistic model*

GİRİŞ

Müzik eğitimi, eğitim yaşamının önemli alanlarından biridir. Birçok davranış ve bilginin oyun ve eğlence ortamı içerisinde kazandırılmasına olanak sağlayan müzik eğitimi hem bir eğitim alanı hem de bir eğitim aracı olarak okul müfredatının bir parçasıdır. Uçan (1997) müzik eğitiminin eğitim alanı olmasını müziği amatör ya da meslek olarak yürüten kişilerin

müzik alanına yönelik aldıkları eğitim olarak ifade etmiş, eğitim aracı olarak kullanılmasının ise farklı derslerde bir öğretim yöntemi olarak kullanmak olarak nitelendirmiştir ve müzik öğretim programlarında ayrıca öğrencilerin bireysel ve sosyal gelişimleri için önemli fırsatlar sunmaktadır. Bu nedenle de planlamanın ve bilgi ve becerilerin aktarımının bilinçli ve günün koşullarını dikkate alan bir yaklaşımla yürütülmesi gerekmektedir.

Öğretim programları bir alandaki bilgilerin aktarımına yönelik bilgilerin hangi sırayla verileceğini ortaya koyan çalışmalardır. Eğitim programlarının bel kemiğini oluşturan öğretim programları ülke, yaşam koşulları ve kültürün içerisinde yer alan her şey ile ilintilidir. Böyle olduğu için de koşullar ve içinde yaşanılan duruma göre yenilenmeleri ve düzenlenmeleri ihtiyaçlar doğrultusunda yeniden yapılandırılmaları gerekir. Öğretim programları bir bütün halindedir ve birbirleri ile ilişki içerisinde yürütülmesi, devletin, halkının geleceğini yönlendirecek şekilde de kontrol altında tutularak geliştirilmesinde dikkatli davranması gereklidir. Bu da eğitim programı olarak adlandırılan **yetişek** yoluyla yapılır.

Eğitim programı; "öğrenene, okulda ve okul dışında planlanmış etkinlikler yoluyla sağlanan öğrenme yaşantıları düzeneği "olarak tanımlanabilir" (Demirel,2006:4). **"**Türkiye'de program geliştirme çalışmalarının öncülerinden Varış (1994: 18, Akt. Demirel, 2006:3) Bir eğitim kurumunun, çocuklar, gençler ve yetişkinler için sağladığı, milli eğitim ve kurumun amaçlarının gerçekleştirilmesine dönük tüm faaliyetleri kapsar. **Öğretim programı ise; "**okulda ya da okul dışında bireye kazandırılması planlanan gerçekleştirilmesine dönük tüm faaliyetleri kapsar "şeklinde tanımlamaktadır (Demirel, 2006: 3). "Bir dersin öğretimiyle ilgili tüm etkinlikleri kapsayan yaşantılar düzeneğidir" (Demirel,2006:6). Öğretim Programlarına müzik eğitimi açısından bakıldığında ise, Uçan (1997)'ye göre **müzik öğretimi programı**; tasarlanmış (planlanmış) ve gerçekleştirilmiş müziksel öğretim/öğrenim etkinliklerinin bütünüdür.

"Eğitim sistemleri günümüzde bilgi, teknoloji ve bilimin hızlı ilerlemesine ve değişmesine bağlı olarak güncellenmesi zorunlu olan bir yapı haline gelmiştir. Eğitim sistemlerinin güncellenmesi sistemin kılavuzu görevini gören programlar değiştirilmeden yapılamaz. İhtiyaca uygun hazırlanmış öğretim programlarıyla eğitimin istenen hedef ve amaçlarına ulaşmasının kolaylaşacağı düşünülmektedir" (Çıray, Küçükyılmaz ve Güven, 2015 akt. Susam ve Demir, 2020).

Ülkemizde Kasım 2023 'te, Milli Eğitim Bakanı Yusuf Tekin'in direktifiyle müfredat programının 2024-2025 eğitim öğretim yılından itibaren kademeli olarak değişeceği, Haziran 2023 itibariyle bu amaçla komisyonlar oluşturularak çalışmalara başlandığı duyurulmuştur (MEB,2023). Bu açıklama, müzik dersinin de dahil olduğu geniş çaplı bir değişime işaret etmektedir. Fakat bu ilk kez gerçekleşen bir durum değildir ve 5 ya da 10 yıl gibi aralıklarla programlara göz atılmış, yenilenmiş ya da köklü değişikliklerin gerçekleştirildiği görülmüştür.

Türkiye'de Müzik Dersi Öğretim Programlarının Gelişimi

Ülkemizde bugüne kadar pek çok müzik öğretimi programı uygulanmıştır. Ülkemizde müzik öğretim programlarında 1924 yılında başlanarak sırasıyla 1927-1930, 1930-1931, 1931-1937, 1938-1949, 1949-1970, 1971, 1986, 1994, 2006 ile 2017,2018 yıllarında yeni yapılanmalara gidilmiştir (Aksu,2018:70 akt. Güven ve Çelenk, 2020). Uçan (2011)'e göre Çağdaş/Çağcıl öğretim programı çağdaş koşulların gereklerine ve çağcıl anlayışa göre geliştirilir. Ülkemiz Müzik öğretim programlarına bakıldığında; 1994 yılından sonraki programlar çağdaş/çağcıl öğretim programı şeklinde oluşturulmuştur (Uçan,1992-1993, s. 15).

Bu program değişikliği veya çalışmalarının yapıldığı yıllar dikkate alındığında önceleri daha sık yapılan program çalışmalarının son yıllarda yaklaşık onar yıl arayla gerçekleştiği söylenebilir.

2018 yılı ilköğretim Müzik Dersi Öğretim Programı

2018 yılı ilköğretim 1-8. sınıflar (ilkokul ve ortaokul) Müzik Dersi Öğretim Programı'nda Türkiye Yeterlilikler Çerçevesi' nde yer alan temel yetkinlikler esas alınmıştır. "Bu kapsamda;

1. Anadilde iletişim
2. Yabancı dillerde iletişim
3. Matematiksel yetkinlik ve bilim/teknolojide temel yetkinlikler
4. Dijital yetkinlik
5. Öğrenmeyi öğrenme
6. Sosyal ve vatandaşlıkla ilgili yetkinlikler
7. İnisiyatif alma ve girişimcilik
8. Kültürel farkındalık ve ifade anahtar yetkinlikleri dikkate alınarak Müzik dersine özgü temel bilgi, beceri ve yeterlilikler; kazanımlar ile açıklamaların içerisinde ifade edilmiştir." (MEB,2018)

Müzik dersi öğretim programında; 1. Dinleme-söyleme, 2. Müziksel algı ve bilgilenme, 3. Müziksel yaratıcılık 4. Müzik kültürü olarak dört öğrenme alanı belirlenmiştir. Bu öğrenme alanlarına ve öğretim programının genel yapısına bakıldığında bir önceki 2006-2007 yılında uygulanmaya başlayan programdan önemli bir fark göstermediği söylenebilir. 2018 yılında üzerinde çalışılan program müzik öğretim programı açısından bir yenilik getirmemekle birlikte farklı branşlar için durum biraz daha farklıdır.

Özgül(2021) ; 2018 yılı 1-8 müzik öğretim programında yetkinlikler içerisinde "Öğrenme Alanları" ile anahtar yetkinliklerin ilişkisi bir bütün olarak incelemiş; en çok öğrenmeyi öğrenme, anadilde iletişim, kültürel farkındalık ve ifade, sosyal ve vatandaşlıkla ilgili yetkinlik alanlarına yer verildiği, inisiyatif alma ve girişimcilik, dijital yetkinlik, matematiksel yetkinlik ve bilim teknolojide yetkinlik alanlarına daha az yer verildiği, "Yabancı dillerde iletişim" yetkinliğine hiç yer verilmediği tespit etmiştir. Ayrıca öğrenme alanlarında müzikte önemli bir beceri alanı olan çalgı çalma becerisi ile ilgili kazanımlara yer verilmemiştir.

Müzik derslerinde geliştirilmesi hedeflenen beceriler ise şu şekilde ifade edilmiştir:

"Müzik dersi; katılımcı, sürekli geliştirilebilir, yeniliklere açık ve değişime öncülük eden bir yapıya sahip olup bu derste aşağıdaki becerilerin geliştirilmesi hedeflenmektedir:

1. Müziği tanıyabilme
2. Müzik- beden uyumunu sağlayabilme
3. Müziği dinleme, söyleme ve ritimsel etkinliklerle müzik yapabilme
4. Müziği bireysel ya da toplu yapabilme
5. Müzikle toplum arasındaki bağı görebilme
6. Müzikle kültür, tarih ve estetik arasında bağ kurabilme
7. Müziği millî ve manevi değerlerle ilişkilendirebilme
8. Müziğin bir bilim dalı olarak da farklı bilimlerle ilişkisini kurabilme
9. Müziğin her insan için öğrenilebilir olduğunu anlayabilme

10. Kendini müzik yoluyla ifade edebilme

11. Kültürel miras ve çeşitliliği geliştirebilme

12. Etkin müzik üreticisi olabilme" (MEB,2018).

2023 yılında bakanlığın yeniden programlar üzerinde çalışmak ve yeniliklere kapı açmak düşüncesi çağın gereklerine bağlı olarak ortaya çıkmıştır. 90'lı yıllara kadar hemen hemen 10 yıl ara ile gerçekleştirilen düzenlemeler yeterli gelebilirken, günümüzde teknoloji ve iletişim alanındaki yeniliklerin büyük bir hızla gelişiyor olması eğitim programları üzerindeki değişiklikleri çok daha erken yapmaya ihtiyaç hissettirmektedir. Bu hızlı gelişime öğretmenlerin de ayak uydurması gerekir ve beklenirken yapılan araştırmalar öğretmenlerin özellikle yaşları ilerledikçe yenilik yanlısı olmaktan uzaklaştıklarını (Çelik, 2006), yenilikçilik konusunda öğretmenlerin genel olarak iyi düzeyde olmakla birlikte Saraç (2019)," Öğretmenlerin Yenilikçilik Düzeylerinin İncelenmesi" adlı çalışmasına göre %25 oranında katılımcıların düşük düzeyde yenilikçi olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu çalışmalar öğretmenlerin yenilikçi olmalarının gereğini ortaya koyarken programlar karşısında, geçmişte almış oldukları eğitimi de sürdürmelerinin önemine işaret etmektedir. Programların yeni öğretim yöntemlerini, yeni öğretim içeriklerini, yeni öğretim araçlarını ve yeni ölçme araçlarını ihtiva etmeleri öğretmenlerin karşılaşacakları yeni durumlar anlamına gelmektedir.

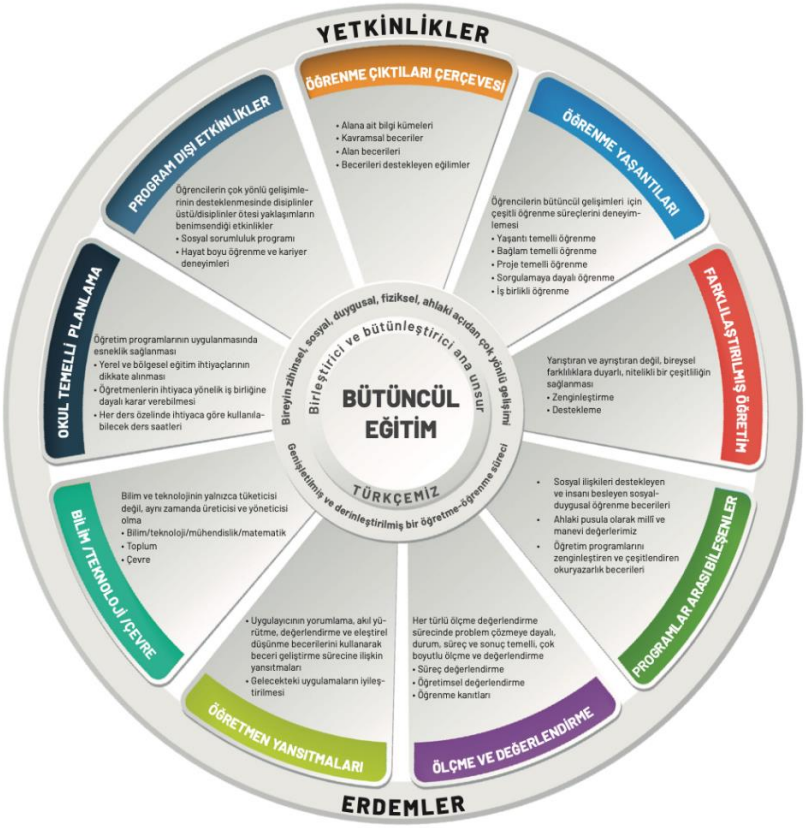
Türkiye Yüzyılı Maarif Modeli/ K12 Beceriler Çerçevesi Türkiye Bütüncül Modeli

Günümüzde teknolojinin gelişimi, bireylerin çağa uyum sağlayabilmelerini, 21. yüzyıl becerileri olarak ifade edilen becerilere sahip olmalarını, çağdaşlaşmayı gerekli kılmış ve buna göre; çeşitli beceri gereksinimleri ifade edilmiştir. Uzun vadede ülkemizin eğitim felsefesi olarak var olması hedeflenmiştir.

2023 yılında Millî Eğitim Bakanlığı Ortaöğretim Genel Müdürlüğü Programlar ve Öğretim Materyalleri Daire Başkanlığı tarafından UNICEF'in de katkılarıyla K12 Beceriler Çerçevesi Türkiye Bütüncül Modeli tanıtım kitabı hazırlanmıştır. Daha sonra programların geliştirme sürecinde model, Türkiye Yüzyılı Maarif Modeli olarak adlandırılmıştır. Maarif sözcüğü marifet sözcüğü ile aynı kökenli Arapça bir kelimedir. Maarifet TDK sözlüğünde "Herhangi bir işi yapmada ustalık" olarak tanımlanmıştır. Maarif, Osmanlıca Türkçe sözlükte, "Bilimler, Bilgi, kültür" olarak açıklanmıştır ve marifet çoğulu olarak kullanılmaktadır. Sözcüğün ustalık, beceri gibi anlamları kapsadığı anlaşılmaktadır. Bu Millî Eğitim Bakanlığının "Türkiye Yüzyılı Maarif Modeli" anlayışına verilen eğitimin öğrencilerin çeşitli becerileri ustalık derecesinde yapabilmeleri düşüncesine dayanmaktadır ve felsefesinde dile getirilmiş, "fertlerin bütün yönleriyle gelişimini amaçlar ve bu çerçevede bütüncül bir eğitim yaklaşımını esas alır" (TYMM,2024:6) düşüncesine yer verilmiştir.

"Bütüncül modelde Türk Millî Eğitim sisteminin felsefesini 21. yüzyıl becerileriyle genişletmesi, en üst kurumdan sınıf içine kadar etki edebilecek geniş bir alanı kapsaması, bireyin bütün davranış örüntülerine hitap edecek bütüncül bir yaklaşıma sahip olması, okul öncesinden ortaöğretimin sonuna kadar birbirinin tamamlayıcısı niteliğinde ilerlemesi, Öğretim programlarının "hedef", "içerik", "öğrenme yaşantıları" ve "sınama durumları" olarak adlandırılan dört temel ögenin her biriyle ilişkili olması hedeflenmektedir "(Aşkar vd. ,2023: 15)

Şekil 1. Türkiye Yüzyılı Maarif Modeli İnfografik (https://gorusoneri.meb.gov.tr ,2024)



İnfografik: Türkiye Yüzyılı Maarif Modeli

Modelde, beceriler ve eğilimler ifade edilmiştir. Beceriler kavramsal, sosyal duygusal öğrenme ve alan becerileri, alan becerileri ve okuryazarlık becerileri olarak ayrılmıştır. Modele dayalı program geliştirme sürecinde, modele erdemler başlığı da eklemiştir. Öte yandan bu çalışmaların doğru temellere yaslanması ve ihtiyacı karşılayabilmesi yine bir ihtiyaç analizine dayalı olarak yapılmalıdır. Böylece bir önceki programda nelerin yanlış ya da artık ihtiyacı karşılamadığının ortaya konulması ve bu eksik, eskimiş veya artık geçerliğini yitirmiş ve çeşitli çalışmalarla farklı bilimsel veriler ortaya çıkmış durumların gerekli değişikliklerle yeniden elden geçirilmesi sağlanabilir. Sönmez (2023:34)'e göre Bir öğretim programının beş bileşeni bulunmaktadır. Bunlar hedef, davranış, içerik, eğitim durumları ve sınama durumları olup; bu çalışmada, araştırma başlığı doğrultusunda, eğitim programının içerik boyutu ele alınmıştır. İçerik (Sönmez, V., Alacapınar F.G.,2015:24); hedef ve davranışlar doğrultusunda ünite ve konuların düzenlenmesidir.

PROBLEM DURUMU

Ülkemizde 2023 yılı itibariyle bütüncül model yaklaşımı ile program geliştirme çalışmalarına başlandığı bilinmektedir. Mevcut öğretim programlarının çalışıldığı müzik derslerine yönelik yapılmış olan araştırmaların, yeni programların yapılanmasında, ihtiyaçlar bazında geri bildirim sunacağı ve program geliştirme çalışmalarına ışık tutacağı düşünülmektedir. Bu nedenle araştırmada, mevcut müzik öğretim programına göre, yeni programın ihtiyaçları nelerdir? Sorusuna cevap aranmaktadır. Bu cevaplarla yeni programların geliştirilmesine katkıda bulunulması arzu edilmektedir. Bu doğrultuda araştırmada "Millî Eğitim Bakanlığı Yeni Maarif Modeline (2024) Yönelik 2018 Müzik Öğretim Programına Dayalı İhtiyaçlar yapılmış çeşitli araştırmalar özelinde nelerdir? sorusu çerçevesinde aşağıdaki alt problemlere yanıt aranmıştır.

Alt Problemler

1. Mevcut müzik öğretim programının içerik yönünden genel ihtiyaçları çeşitli araştırmalar özelinde nelerdir?
2. Mevcut müzik öğretim programının içeriğin kazanımlar boyutu yönünden ihtiyaçları çeşitli araştırmalar özelinde nelerdir?

ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ VE AMACI

Türk Eğitim Sisteminde 2024 yılından itibaren gerçekleşecek olan yapılanmada **K12 Beceriler Çerçevesi Türkiye Bütüncül Modeli/ Türkiye Yüzyılı Maarif Modeli** olarak adlandırılmış olan bütüncül model temel alınacaktır. Okulöncesinden ortaöğretime kadar tüm örgün eğitimin yapılanmasına etki edecek olan bu modelin, müzik derslerine yansımaları gelecekte ülkemizde Müzik sanatının gelişimi, müzik eğitimi, müzik eğitimcisi yetiştirmede programlar gibi boyutlarda etki edecek olması araştırmanın önemini oluşturmaktadır. Ayrıca yeni bir modele geçiş bir önceki programda göze çarpan ve uygulamalarda sorun yaratan çeşitli durumların ortadan kaldırılması için de önemli bir vesiledir. Bu görüşlere dayalı olarak yürütülen çalışma programı geliştiren ekibe önemli katkılar sunacaktır.

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli ve Deseni

Araştırma nitel bir araştırmadır. Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda izlendiği araştırma türüdür. Diğer bir ifadeyle, teori oluşturmayı temel alan bir anlayışla sosyal olguları bağlı bulundukları çevre içerisinde araştırmayı ve anlamayı ön plana alan bir yaklaşımdır (Yıldırım, 1999; Yıldırım & Şimşek, 2018, Akt. Sak vd., 2021)

Araştırmanın Veri Toplama Yöntemi

Veri toplama yöntemi olarak Doküman İncelemesi Yöntemi kullanılmıştır. “Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar “(Yıldırım ve Şimşek, 2006: 187). “Nitel araştırmada kullanılan diğer yöntemler gibi doküman analizi de anlam çıkarmak, ilgili konu hakkında bir anlayış oluşturmak, ampirik bilgi geliştirmek için verilerin incelenmesini ve yorumlanmasını gerektirmektedir “(Corbin & Strauss, 2008, Akt. Kıral, 2020). “Doküman inceleme hem bir veri toplama yöntemini hem de bir analiz biçimini ifade etmektedir “(O’leary, Z. ,2004, akt, Özkan, U, B,2023: 3). “Eğitim alanında eğitim programları, ders içerikleri, verilen bir eğitimin etkililiği ve eğitim uygulamaları doküman analizi yöntemiyle araştırılabilir. Örneğin, belirli bir zaman aralığında eğitimle ilişkili bir konuda hazırlanmış tezler, kitaplar veya makaleler analiz edilerek konu hakkında gerekli bilgi elde edilebilmektedir” (Sak vd. 2021).

Araştırmanın Veri Kaynakları

Kriter (Ölçüt) örnekleme yöntemi ile 2018 Müzik öğretim programının çalışıldığı tez ve makaleler içinden içerik ve kazanım çalışılanlar seçilmiştir.

Doküman incelemesi veri toplama yöntemi ile çalışılan araştırmada veri kaynakları, Millî Eğitim Bakanlığı 2018 yılı İlköğretim-Ortaokul Müzik dersi öğretim programı ve bu programın çalışıldığı tez ve makalelerdir. Tez ve makaleler Tablo 1’de gösterilmiştir.

Tablo 1: Araştırmanın Veri Kaynağı Olan Tez ve Makaleler

	Yıl	Çalışma Adı	Yazar	Çalışma Türü
1	2019	İlkokul ve Ortaokul Öğretmenlerinin 2018 Müzik Dersi Öğretim Programı Hakkında Görüşleri	Muharrem Baz	YL Tezi
2	2019	2018 Müzik Dersi Programı 8. Sınıf Kazanımlarının Hedeflerine Ulaşma Düzeyinin Müzik Öğretmenlerinin Görüşleri Doğrultusunda İncelenmesi	Aysan Kadir Güven	YL Tezi
3	2019	Ortaokul 5. Sınıf Kademesinde Derse Giren Öğretmenlerin Müzik Dersi Öğretim Program Uygulamalarına Yönelik Karşılaştıkları Problemler	Özlem Azılıoğlu	YL Tezi
4	2019	Ortaokul Müzik Dersi Öğretim Programında Yer Alan Makamsal Kazanımların Öğretmen Görüşlerine Göre Değerlendirilmesi-Afyonkarahisar Örneği	Çağrı Zaman	YL Tezi
5	2020	Müzik Öğretmenlerinin Müzik Dersi Öğretim Programına Bağlılık Düzeylerinin İncelenmesi	Çağatay Gürbüz	YL Tezi
6	2021	Ortaokul Müzik Dersi Programının Öğretmen ve Uzman Görüşlerine Göre Değerlendirilmesi	Melis Alk	YL Tezi
7	2019	Müzik Öğretmenlerinin 2017-2018 Ortaokul Müzik Dersi Programına Yönelik Görüşleri	Zeki Nacakçı& Yasemin Birgül Demir	Makale
8	2022	MEB 2017 Ortaokul Müzik Dersi Öğretim Programının Öğretmen Görüşleri Doğrultusunda Değerlendirilmesi	Zeynep Özer &Hatice Onuralp Eğilmez	Makale
9	2023	Türk Müzik Kültürü Bakımından Ortaokullarda Müzik Dersinin Eğitimsel Sorunları ve Çözüm Yolları	Yeşim Arcan & Seçkin Seçil Başaran	Makale

Verilerin Analizi

Araştırmada veriler içerik analizi, veri analiz yöntemi ile elde edilmiştir. İçerik analizi; sosyal bilimlerde pek çok alanda uygulanabilir bir yöntemdir. "Mevcut olan metinlerin nicel ve nitel boyutlarından hareketle; mevcut olmayan, bilinmeyen sosyal gerçeğin bazı boyut ve kesitlerine yönelik birtakım bulguları elde etmeyi amaçlamaktadır "(Gökçe,2006). Veri kaynağı olan tez ve makalelerden, araştırmanın problem durumu doğrultusunda çıkarımlar yapılmıştır.

BULGULAR

Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumları

Mevcut müzik öğretim programının içerik yönünden genel ihtiyaçları nelerdir? Alt problemine ilişkin öğretmen görüşleri Tablo 2 'de sıralanmıştır.

Tablo 2. Tez ve Makalelerden Elde Edilen Programın İçeriğine Yönelik Müzik Öğretmenlerinin Genel Görüşleri

	Görüşler
1	Programın uygulanabilirliğine az katılmaktadırlar.
2	Program beklentiyi karşılamamaktadır.
3	Ders saatleri programın uygulanabilirliği, kazanımların gerçekleştirilebilmesi bakımından yetersizdir.
4	Çalgı eğitimi ile ilgili belirsizlik kaldırılmalıdır.
5	Okullarda Müzik atölyeleri çoğunlukla bulunmamaktadır.
6	Müzik atölyelerinin, ses yalıtımı, dizekli yazı tahtası, dolap, pano gibi kaynak, araç gereç ve materyal ihtiyaçları bulunmaktadır.
8	Öğretmenler Türk Müziği makamlarına ilişkin bilgilerinin yeterli olmadığını ifade etmektedir.
9	Öğretmenler, öğretim programına ders süresi, fiziksel imkânsızlık, programın öğrenci seviyesini aşması, ulusal sınavlar gibi nedenlerle kısmen bağlı kalabilmektedir.
10	Kazanımların bazıları öğrenciler için zordur.
11	Öğrenciler, ilkokulda almaları gereken temel bilgi ve becerileri sahip olmadan ortaokula gelmektedir. Bunun ortaokul müzik dersleri üzerinde olumsuz etkisi bulunmaktadır.
12	Halk Müziği programda yeteri kadar işlenmemiştir.
13	Öğrencilerin yaş seviyesi bakımından oyunla öğrenmekteler bu nedenle konular daha basit şekilde aktarılmalıdır.
14	Öğretmenler için programla ilgili hizmet içi eğitim, kurs ve toplantılar yapılmalıdır.
15	Öğretmenler, programın yaratıcılığı ve yeteneği geliştirdiği konusunda kararsızdırlar.
16	Çalma boyutunun programdan çıkarılması ders içeriğini zayıflatmaktadır.
17	Bazı kazanımlar zor uygulanabilirdir.
18	Ders kitapları zenginleştirilmelidir.
19	Sınıflardaki öğrenci mevcudu fazladır.

Yukarıdaki görüşlere bakıldığında, programın uygulanabilirliği, bazı kazanımların düzeylerine uygun olmayışı, ders kitaplarının öğretmenlerin ihtiyaçlarını karşılamaması, öğretmenlerin bazı konularda bilgi eksiklerinin olması dikkati çeken hususlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu bulgulara bağlı olarak yeni oluşturulacak programların içerik açısından zengin, öğretmenlerin kendilerini geliştirmelerine imkân sağlayan, öğrencilerin derslerde daha fazla uygulama yapabilmelerine fırsat veren, yaratıcılığa ve yeteneği geliştirmeye odaklanan, sınıfta müzik yapmaya odaklı, çalgıyı da içine alan yetkin bir içerik ile donatılmasının yararlı olacağı anlaşılmaktadır. Burada kazanımlar konusunda ileri sürülen eksikler içeriğin doğru bir sıralama

ile verilmediğini ortaya koymaktadır. Bu da öğretim ilkeleri arasında belirtilen öncelik sonralık ilişkisi ile somuttan soyuta ve basitten karmaşığa ilkelerinin yeterince işe koşulmadığı düşüncesine ulaştırmakta ve yeni programlarda bu durumun göz önünde bulundurulmasını zorunlu hale getirmektedir.

İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumları

Mevcut müzik öğretim programının içeriğinin kazanımlar boyutu yönünden ihtiyaçları nelerdir? Alt problemine ilişkin öğretmen görüşleri Tablo 3 'te sıralanmıştır.

Tablo 3: Tez ve Makalelerden Elde Edilen Program İçeriğinin Kazanım Boyutuna Yönelik Müzik Öğretmenlerinin Görüşleri

	Görüşler
1	İstiklal Marşı'nı okuma ve seslendirme amacına ulaşmakta ancak, yönetmede problem yaşanmaktadır.
2	Türk toplum ve topluluklarının müzik kültürlerinden uygun örnekleri büyük oranda dinlemediği, bir kısım öğrencinin ise ortalamanın altında dinlediği, dolayısıyla kazanımın tam olarak amacına ulaşmadığı ifade edilmiştir.
3	Öğrenciler Türk müziğindeki makamsal yapıyı çoğunlukla fark edememe, bu nedenle de kazanım amacına ulaşmamaktadır.
4	Yurdumuza ait müzik türlerinden Türk halk müziği türü yüksek oranda seslendirilebilmekte, Türk sanat müziği, dini müzik ve mehter müziği türleri büyük oranda seslendirilememekte, Çok sesli Türk müziği türünü ise çok yüksek bir oranla seslendirememektedir.
5	Mahalli sanatçılar ortalamanın üstünde bir oranla araştırılmamaktadır.
6	Tonal ve makamsal diziler büyük oranda tanınmamaktadır.
7	Çoğunlukla ritim kalıpları oluşturamamaktadır.
8	Oluşturdukları ezgileri çoğunlukla seslendirememektedirler.
9	Müzikle ilgili araştırma ve çalışmalarında bilişim teknolojilerinden çoğunlukla yararlanmamaktadır.
10	Türk müziği biçimlerini büyük oranda tanımamaktadırlar.
11	Müzik sınıf arşivi çoğunlukla geliştirilememektedir.
12	Kazanımlardan makamlar konusu çıkarılarak orff konusu eklenmeli; öğrenciler beden müziği, dans, ritim becerisi vb. konularda dersi daha aktif geçireceklerdir.
13	Makamlar ve ölçüler konusu öğrenci seviyesini aşmaktadır.
14	5. sınıf kazanımları öğrencilere ağır gelmektedir.
15	5. sınıfta müzik kültürü öğrenme alanında kazanım sayısı yeterli değildir.
16	6. sınıfta müziksel algı ve bilgilenme öğrenme alanında kazanım sayısı yeterli değildir.
17	7 ve 8. Sınıfta müziksel algı ve bilgilenme ile müziksel yaratıcılık öğrenme alanlarında kazanım sayısı yeterli değildir.
18	Türk Müziği biçimleri, senkop ve aksak usüller konuları öğrenciler tarafından zor anlaşılmaktadır.
19	Makamlar konusunun uygulanması için ders saati yeterli değildir.

Yukarıdaki tablo program içeriğinin kazanım, boyutunu ele almakta, araştırmalara görüşleriyle katılan öğretmenlerin bu konuya ilişkin görüşlerine odaklanmaktadır ve bakıldığında, 2006 ve 2018 programlarının kendi kültürüne yeterince yer vermediği ve yer verdiği konularda da kazanımların öğrenci düzeyine uygun şekilde verilmediği anlaşılmaktadır.

Albuz ve Demirci (2018) yaptıkları "2006 İlköğretim Müzik Dersi Öğretim Programı İle 2018 İlkokul Ve Ortaokul Müzik Dersi Öğretim Programının Karşılaştırılmalı Kuramsal Çerçeve Analizi" konulu çalışmanın sonuç bölümünde; 2006 yılında yürürlüğe giren "2006 ilköğretim müzik dersi öğretim programı"nın yapılandırmacı öğrenme yaklaşımı üzerine temellendirildiğini ve on iki yıl süreyle yürürlükte kaldığını, modelin ve yapısı bakımından yeni bir dönemin başlangıcı olarak görüldüğünü, öğretmen merkezli öğrenme geleneğini büyük ölçüde uygulama boyutuna taşımaya niyetlendiğini belirtmiştir. Ayrıca 2018 programının 2006 programına dayandığı ve tamamen onu yansıttığı anlaşılmaktadır. Her iki programın benzer öğrenme alanları üzerine inşa edildiği, 2006 ilköğretim müzik dersi öğretim programında öğrenme alanlarından dinleme-söyleme-çalma öğrenme alanının 2018 ilkokul ve ortaokul

müzik dersi öğretim programında dinleme-söyleme olarak yer aldığı ve çalma öğrenme alanının kaldırıldığı da vurgulanmıştır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

İçeriğe yönelik öğretmenlerin genel görüşlerine göre; programın uygulanabilirliği, bazı kazanımların öğrencilerin düzeylerine uygun olmayışı, ders kitaplarının öğretmenlerin ihtiyaçlarını karşılamaması, öğretmenlerin bazı konularda bilgi eksiklerinin olduğunu ifade etmişlerdir. Programın uygulama sürecinde aktif geri bildirimler ışığında programın değerlendirilmesi, içeriğin oluşturulmasında öğrencilerin genel hazırbulunuşluk durumlarının göz önüne alınması ders kitaplarının yanı sıra öğretmen kılavuz kitaplarının oluşturulması , öğretmenlerin alanlarında bilgi ya da beceri yönünden eksikliklerinin olduğunu düşündükleri konularda ihtiyaca yönelik hizmetiçi eğitimler planlanarak eksikliklerin giderilmesi önerilebilir.

İçeriğin kazanım boyutunda öğretmenlerin görüşlerine göre; öğrencilerin seviyelerini aşan ve öğrenciler tarafından anlaşılması güç olan kazanımların bulunduğu, kazanımların gerçekleştirilmesi için önerilen sürenin yeterli olmadığı, öğrencilerin araştırma, inceleme ve dijital okuryazarlık gibi becerilerde eksik olduğu görülmektedir. Program geliştirme süreçlerinde içeriğin bu sonuçlar dikkate alınarak hazırlanması önerilebilir. Ayrıca ilkokul 1. ve 4. sınıflar arasında derslere müzik branş öğretmenlerinin derslere girmiyor oluşu da bu kademede verilen kazanımların temelinin eksik olabileceğini ve dolayısıyla bu öğrenciler ortaokul kademesine geldiklerinde, bu nedenle ortaokul kademesinin içeriğinde zorlanıyor oldukları düşünülmektedir. Programın müzik öğretiminin tüm kademelerinde devam eden yapısındaki süreç bütünlüğü için de tüm kademelerdeki müzik derslerinin müzik branş öğretmenleri tarafından yürütülmesi önerilebilir.

Bu problemlerin farkında olarak müzik öğretim programı, özellikle içerik odaklı ve süreci en iyi şekilde planlamayı amaçlamalıdır. Program, müzik öğretmenlerinin bilgi ve becerilerini geliştirebileceklerine olanak sağlamalı ve diğer branşlarda olduğu gibi becerileri ön plana çıkaran bir yapı ile alanın ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla yazılmalıdır. Benzer şekilde ölçme değerlendirme çalışmaları da öğrenciye not vermeyi değil öğrenme yaşantılarını zenginleştirmeyi amaçlayan bir yaklaşım ile oluşturulmalıdır.

KAYNAKÇA

Albuz, A. ve Demirci. (2018). 2006 İlköğretim Müzik Dersi Öğretim Programı İle 2018 İlkokul ve Ortaokul Müzik Dersi Öğretim Programının Karşılaştırılmalı Kuramsal Çerçeve Analizi *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi Journal of the Fine Arts Institute.* Sayı/Number 41, 86-95, DOI: 10.32547/ataunigsed.463634

Akpınar, B. & Köksalan, B. (2024). Eğitimde Maarif ve Müfredat Yenileme İhtiyacı: Türkiye Yüzyılı Maarif Modeli Üzerinden Teorik Bir Analiz, *Journal of History School*, 68, 27-48.

Aksu, C. (2018).2017 İlkokul-Ortaokul Müzik Öğretim Programı Geliştirme Sürecindeki Taslak- Esas ve Revize Programların Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi. *Journal of Turkish Studies Education Sciences.* 13(11), 91-101

Aşkar, P ve Diğerleri (2023). *K12 Beceriler Çerçevesi Türkiye Bütüncül Modeli, Ortaöğretim Genel Müdürlüğü Programlar ve Öğretim Materyalleri Daire Başkanlığı,* Ankara: MEB

Baltacı, A. (2018). Nitel Araştırmalarda Örnekleme Yöntemleri ve Örnek Hacmi Sorunsalı Üzerine Kavramsal Bir İnceleme. *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* 7(1) ,231-274

Cırık, İ., Genç, E., Demirel, E., Yılmaz, M. İ. (2023). K12 Beceriler Çerçevesi Öğretim Tasarımı Modeli: Anahtar Ögeler. *Milli Eğitim Dergisi*, 52(1), 997-1026. https://doi.org/10.37669/milliegitim.1307715

Çelik, M. (2006). *İlköğretim okullarında değişimin ve yeniliklerin uygulanmasını engelleyen faktörlerin öğretmen ve yönetici algılarına göre belirlenmesi. (*Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gaziantep Üniversitesi, Gaziantep.

Çıray, F., Küçükyılmaz, E. A., & Güven, M. (2015). Ortaokullar İçin Güncellenen Fen Bilimleri Dersi Öğretim Programına Yönelik Öğretmen Görüşleri. *Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi* (25), 31-56. Https://Doi.Org/10.14582/Duzg

Demircioğlu, N. (2019). *"1923'den Günümüze İlkokul ve Ortaokul Müzik Dersi Öğretim Programlarında Geleneksel Türk Müziği Unsurlarının İncelenmesi ve Değerlendirilmesi"*, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara.

Demirel, Ö. (2006). *Eğitimde Program Geliştirme*, Ankara: Pegema Yayıncılık

Gökçe, O. (2006). *İçerik Analizi Kuramsal ve Pratik Bilgiler*, Ankara: Siyasal Kitabevi

Güven, A. K. Çelenk, K. (2020). Müzik Öğretmeni Görüşleri Doğrultusunda 2018 Müzik Dersi Öğretim programı 8. Sınıf Kazanımları Üzerine Bir Değerlendirme. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* 24 (1), 447-469.

https://sozluk.gov.tr, TDK Güncel Türkçe Sözlük (Erişim Tarihi:24.11.2023)

https://www.myk.gov.tr/ Mesleki Yeterlilik Kurumu (Erişim Tarihi:23.11.2023)

https://www.meb.gov.tr/yeni-mufredat-gelecek-yildan-itibaren-kademeli-olarak-uygulanmaya-baslanacak/haber/31433/tr (Erişim Tarihi: 31.03.2024)

https://www.researchgate.net/publication/337986104_Egitim_Bilimleri_Arastirmalari_Icin_Dokuman_Inceleme_Yontemi (Erişim Tarihi: 15.09.2024)

Karasar, N. (2005). *Araştırmalarda Rapor Hazırlama*, İstanbul: Nobel Yayıncılık

Kıral, B. (2020). Nitel Bir Veri Analizi Yöntemi Olarak Doküman Analizi. *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(15), 170-189.

Küçüköncü, Y. (2006). *"Türk Eğitim Sistemindeki Yeniden Yapılanma Sürecinde Müzik Öğretmeni Modelleri"*, Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu, Denizli.

Millî Eğitim Bakanlığı. (2018). *Müzik Dersi (8. Sınıflar) Öğretim Programı*. Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı

Millî Eğitim Bakanlığı. (2024). *Türkiye Yüzyılı Maarif Modeli Öğretim Programları Ortak Metni.* Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı

Özön, M. N. (1965). *Osmanlıca-Türkçe Sözlük*, İnkılap ve Aka Kitabevleri Koll.Şti

Özgül, İ. (2021). Müzik Dersi Öğretim Programının Avrupa yeterlilikler çerçevesi ve Türkiye yeterlilikler çerçevesi açısından değerlendirilmesi, *Opus Dergisi*, Cilt 18 Sayı 43

Sak ve Diğerleri (2021). Bir Araştırma Yöntemi Olarak Doküman Analizi. *Kocaeli Üniversitesi Eğitim Dergisi.* 4(1). 227-250

Saraç, M. (2019). *Öğretmenlerin Yenilikçilik Düzeylerinin İncelenmesi.* Pamukkale Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı Eğitim Yönetimi Bilim Dalı Tezsiz Yüksek Lisans Projesi. Denizli.

Sönmez, V. (2023). *Eğitim Felsefesi*. Ankara: Anı Yayıncılık

Sönmez, V. & Alacapınar, F.G. (2015). *Örnekleriyle Eğitimde Program Değerlendirme.* Ankara: Anı Yayıncılık

Susam, B & Demir, M.K. (2020). Öğretim Programlarının Değişimi Üzerine Sınıf Öğretmenlerinin Görüşlerinin Değerlendirilmesi*, EKUAD Eğitimde Kuram ve Uygulamalar Dergisi, Cilt 6, Sayı 2, 245-267*

Türkmen E.F.ve Diğerleri (2022). *Müzikte Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: İzge Yayıncılık

Uçan, A. (1997). *Müzik Eğitimi,* Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları

Yıldırım, A ve Şimşek H. (2006). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri,* Ankara: Seçkin Yayıncılık

Müziğin Görselleştirilmesi: Grafik Tasarım ve Müzikal Temsilin Kesişimi

Visualizing Music: The Intersection of Graphic Design and Musical Representation

Selin Oyan Küpeli

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

selinn.oyann@gmail.com

Özet

Grafik tasarım ve müzikal temsilin etkileşimli enstalasyonlarda birleşimi, yaratıcı ifade ve sürükleyici deneyimler için dinamik bir platform sunmaktadır. Bu çalışma, tasarım estetiği ile müzikal unsurlar arasındaki simbiyotik ilişkiyi araştırmakta ve sesin görsel temsillerinin işitsel deneyimler ile görsel hikâye anlatımı arasındaki boşluğu nasıl kapatabileceğini göstermektedir. Araştırma ayrıca kültürün, müzik eğitiminin ve çapraz etkileşimin etkisini derinlemesine incelemektedir.

Çalışmada, müzik eğitiminin duyu-motor beceriler ve etkileşimli müzik arayüzlerinin tasarımı üzerindeki etkisi araştırılmakta ve görsel temsillerin müzik deneyimlerini geliştirmedeki rolü vurgulanmaktadır. Dahası, müziğin görsel temsillerinin anlaşılırlığı, yaratıcılığı ve katılımı nasıl kolaylaştırabileceğini araştırmaktadır. Müzik öğrenimi ve takdirine duyusal bir yaklaşım sunmaktadır.

Çalışma nitel bir araştırma olup, çeşitli kaynaklar ve örneklendirmeler üzerinden müziğin görselleştirilmesinde teknolojinin rolü ve görsel ifadenin müzik eğitimine entegrasyonu incelenmektedir. Ayrıca grafik notasyonların ve görsel programlama çerçevelerinin müzikal kompozisyon ve algı üzerindeki etkisini analiz eden çalışma, müzikal deneyimleri ve yaratıcı ifadeyi geliştirmede müziği görselleştirmenin dönüştürücü potansiyelini vurgulamaktadır.

Araştırma, grafik tasarım ile müzikal temsilin kesişimine ilişkin kapsamlı bir çalışma sunarak, görsel öğelerin müzik deneyimlerini nasıl zenginleştirebileceğini, yaratıcılığı nasıl geliştirebileceğini, müzik takdiri ve eğitiminde işitsel ve görsel yöntemler arasındaki boşluğu nasıl kapatabileceğini ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Entegrasyon, grafik tasarım, müzikal temsil

Abstract

The combination of graphic design and musical representation in interactive installations offers a dynamic platform for creative expression and immersive experiences. This work explores the symbiotic relationship between design aesthetics and musical elements and shows how visual representations of sound can bridge the gap between auditory experiences and visual storytelling. The research also delves into the impact of culture, musical education, and cross-pollination.

The study investigates the impact of music training on sensorimotor skills and the design of interactive music interfaces, and highlights the role of visual representations in enhancing musical experiences. Furthermore, it investigates how visual representations of music can facilitate comprehension, creativity and engagement. It presents a sensory approach to music learning and appreciation.

The study is a qualitative research, and the role of technology in the visualization of music and the integration of visual expression into music education is examined through various sources and examples. Additionally, by analyzing the impact of graphic notations and visual programming frameworks on musical composition and perception, the study highlights

the transformative potential of visualizing music in enhancing musical experiences and creative expression.

The research provides a comprehensive study of the intersection of graphic design and musical representation, revealing how visual elements can enrich musical experiences, enhance creativity, and bridge the gap between auditory and visual methods in music appreciation and education.

Keywords: *Integration, graphic design, musical representation*

GİRİŞ

Müzik ve tasarım, çeşitli bağlamlarda kesişen karmaşık bir ilişkiye sahiptir. Bu bağlantı, duygusal ifade, eğitim müfredatı, yaratıcı süreçler ve teknolojik gelişmelerde gözlemlenebilmektedir. Tasarımda müziğin duygusal etkisini incelerken, müziğin bireysel tercihlere ve emilim seviyelerine göre duyguları uyandırabileceğini kabul etmek çok önemlidir. Müzik bestelerinin yapısal unsurları, duyguları etkili bir şekilde iletmede temeldir (Kreutz vd., 2007: 104). Bu anlayış, belirli duygusal tepkileri ortaya çıkarmak veya kullanıcılarla yankı uyandıran atmosferler oluşturmak için tasarımda kullanılabilmektedir. Eğitim ortamlarında, müzik müfredatının tasarımı, öğrencilerin müzik uygulama yeteneklerinden, öğretim ortamlarından ve müzik eğitiminin teorik çerçevelerinden türetilen ilkeler tarafından şekillendirilmektedir. Müfredat tasarım sürecinde öğrencilerin öznelliğini, uygulamasını ve çeşitli içerikleri dikkate almak önemlidir (Hui and Wong, 2023: 1229). Müziği tasarım eğitimine entegre etmek, müzik ve tasarım arasındaki algısal ve yapısal analojiler aracılığıyla öğrencilerin yaratıcılığını ve tasarım ilkelerini anlamalarını artırabilmektedir (Gür ve Sen, 2019: 123).

Teknolojik ilerleme, müzik ve tasarım arasındaki ilişkiyi önemli ölçüde etkilemiştir. Makine öğrenimi algoritmaları, müzik ve ses sanatları için yaratıcı araçlar olarak keşfedilmiş, müzik, teknoloji ve insan-bilgisayar etkileşiminin bir araya gelmesini sergilemiştir. Terapötik müdahaleleri desteklemek için tasarlanan etkileşimli müzik teknolojileri, hastaların ihtiyaçlarını ve terapötik hedeflerini etkili bir şekilde karşılamak için hem teknolojik hem de müzik terapötik bakış açılarından değerlendirmeleri gerektirmektedir (Agres vd., 2021: 2). Dahası, araştırmalar müzik ortamlarının tasarımcıların dikkati ve yaratıcılığı üzerindeki etkisini araştırmış ve müziğin tasarım bağlamlarında bilişsel süreçleri nasıl etkilediğini anlamanın önemini vurgulamıştır (Yu, 2024: 1). Tasarım süreci sırasında müzik seçimi, hedef kitlenin duygusal tepkilerini ve bilişsel katılımını önemli ölçüde etkileyebilmektedir (Rönnberg and Löwgren, 2016: 32). Sonuç olarak, müzik ve tasarım alanındaki araştırmaların bir araya getirilmesi, bu alanlar arasındaki çok yönlü ilişkiyi vurgulamaktadır. Duygusal ifadeden eğitim uygulamalarına, teknolojik yeniliklere ve bilişsel süreçlere kadar, müziği tasarıma entegre etmek, keşif ve uygulama için çeşitli ve verimli bir zemin sağlamaktadır.

Müzik ve tasarım, derin bir ilişkiyi paylaşan, bireysel duyuları aşan duyusal deneyimler yaratmak için uyumlu bir şekilde iç içe geçen iki yaratıcı disiplindir. Çalışmada, grafik tasarım ile müzikal temsil arasındaki kesişme noktasına odaklanarak müziğin görsel olarak temsil edilebileceği yollar incelenmektedir. Ayrıca müzik ve tasarım arasındaki karmaşık etkileşimi inceleyerek bu iki sanat formunun duyguları, algıları ve mekansal deneyimleri şekillendirmek için nasıl bir araya geldiği araştırılmaktadır.

1. Anahtar Kavramlar

1.1. Müziği Görselleştirme

Müziği görselleştirme, müziği görsel imgelere dönüştürme sürecidir ve müziği yorumlama ve takdir etme konusunda benzersiz bir yaklaşım sağlamaktadır (Li, Pan and Zhou, 2023: 88). Müzik bilgilerini grafik imgeler aracılığıyla ileterek, müziği görselleştirme müzik

içeriğini iletmenin doğruluğunu ve etkinliğini artırmaktadır (Li and Li, 2020: 652). Müziğin bu görsel temsili, kullanıcıların dijital müzik koleksiyonlarını yenilikçi bir arayüz aracılığıyla keşfetmelerini, aramalarını ve gezinmelerini sağlamaktadır (Zhu and Lu, 2005: 1).

Müzik görselleştirmenin temel amacı işitsel ve görsel duyuları birbirine bağlamak ve böylece müzik çalışma ve keyfini çıkarma genel deneyimini zenginleştirmektir. Görselleştirmeler geleneksel olarak müzik bestelerinin daha derin bir şekilde anlaşılmasını sağlamak ve müziği görsel öğelerle ilişkilendirme uygulamasını vurgulamak için kullanılmıştır (Lima vd, 2021). MusicViz gibi sistemler, müzik görselleştirmenin psikolojik çeviri ilkelerine dayalı olarak müziğin hem bilgilendirici hem de eğlenceli yönlerini görsel olarak iletmeye nasıl yardımcı olduğunu örneklemektedir (Pouris, 2023: 3). Görüntülerin müzikle bütünleştirilmesi, müzik bilgisinin anlaşılmasını ve yorumlanmasını geliştirmeye, görsel ve işitsel bileşenler arasında simbiyotik bir ilişki kurmaya yaramaktadır (Liao, 2022: 289).

Görsel öğretim yöntemleri, müzik eserlerini öğrencilere daha anlaşılır ve sezgisel bir şekilde sunarak öğrenme süreçlerini desteklemektedir (Lin and Li, 2021: 121). Dahası, müzikle ilgili verilerin görselleştirilmesi kapsamlı bir şekilde araştırılmış ve müzik görselleştirmenin çeşitli uygulamaları ve etkileri gösterilmiştir (Zhang and Liu, 2017: 5). Özetle, müzik görselleştirme, görsel temsiller aracılığıyla müziğin iletişimini, anlaşılmasını ve keyfini iyileştirmek için güçlü bir araç görevi görmektedir. İşitsel ve görsel duyuları birleştirerek, müzik görselleştirme müzik takdiri ve analizi konusunda yeni bakış açıları sunmaktadır.

1.2. Grafik Tasarım

Grafik tasarım, tipografi, imgeler, renk ve düzen yoluyla fikir ve bilgilerin görsel iletişimini içeren çok yönlü bir disiplindir. Pazarlama, web tasarımı, yayın tasarımı ve markalaşma gibi çeşitli alanlarda önemlidir. Etkili grafik tasarım, yalnızca bir ürünün estetik çekiciliğini artırmakla kalmaz, aynı zamanda hedef kitleye mesajlar, duygular ve kavramlar iletmektedir. Dijital platformlar alanında, grafik tasarım, sezgisel gezinme ve etkileşimi kolaylaştıran ilgi çekici kullanıcı arayüzleri oluşturmak için çok önemli olduğu bilinmektedir. Dijital platformların tasarım özellikleri, grafik tasarım, yapı tasarımı, içerik tasarımı ve sosyal ipucu tasarımı gibi boyutlara ayrılır ve güven oluşturmada ve kullanıcı deneyimini iyileştirmede görsel öğelerin önemini vurgulamaktadır (Wang and Emurian, 2005: 105). Dahası, grafik tasarım estetiğin ötesine geçerek karmaşık verilerin ve bilgilerin görselleştirilmesini içermektedir. Tasarımcılar, veri içgörülerini iletmek, önemli noktaları vurgulamak ve veri açısından zengin metin belgelerinde alternatif anlatılar oluşturmak için grafik öğeleri kullanmaktadırlar (Goffin vd., 2017: 1).

Tasarımcılar, kelime ölçeğindeki grafikleri dahil ederek verilerin görsel temsilini geliştirebilir, izleyiciler için daha erişilebilir ve ilgi çekici hale getirebilmektedirler. Eğitim materyallerinde ve hipermetin sistemlerinde, grafik tasarım anlayışı ve gezinmeyi geliştirmede önemli bir rol oynamaktadır. Grafik genel bakışlar, hipermetin yapıları ve web kullanılabilirlik özellikleri gibi tasarım öğeleri, yönelim bozukluğunu azaltmaya ve kullanıcıların dijital materyallerle etkileşim kurarken performanslarını artırmaya yardımcı olmuştur (Jáñez and Rosales, 2020: 190). Ek olarak, glifler gibi grafiksel temsiller, çok boyutlu veri değerlerini etkili bir şekilde ileterek veri görselleştirmede görsel öğelerin önemini vurgulamıştır (Ward, 2002: 194).

Dijital platformların evrimi, grafik tasarım sektörünü dönüştürerek reklamcılık, marka tasarım yönetimi, fotoğrafçılık ve mimarlık gibi alanlarda yaratıcı profesyoneller için yeni fırsatlar sunmuştur (Bakar, 2024: 448-449). Sonuç olarak, grafik tasarım çeşitli alanlarda görsel iletişim, bilgi görselleştirme ve kullanıcı deneyimi geliştirme için güçlü bir araç olmuştur. Tasarım prensiplerinden ve görsel öğelerden yararlanarak, grafik tasarımcılar dijital çağda

bilginin nasıl algılandığını, anlaşıldığını ve etkileşime girdiğini şekillendirmede önemli bir rol oynamaktadırlar.

1.3. Sinestezi

Sinestezi, bir duyusal modalitedeki uyarının ilgisiz başka bir modalitede deneyimlere yol açtığı algısal bir fenomendir. Bu durum, müzik dinlerken renkleri görmek veya kelimeleri okurken tatları algılamak gibi duyusal deneyimlerin istemsiz bir şekilde ilişkilendirilmesiyle karakterize edilmektedir. Sinestezi yaygın olarak doğuştan gelen bir durum olarak kabul edilirken, alternatif bir görüş, önemli gelişim aşamaları sırasında birleşik algısal özelliklere tekrar tekrar maruz kalmanın da tezahürüne katkıda bulunabileceğini öne sürmektedir (Bor vd., 2014: 1).

Sinestezi üzerine yapılan araştırmalar, çapraz aktivasyonun ve beynin duyusal uyaranlara verdiği tepkinin rolünü vurgulayarak, onun sinirsel temellerini araştırmıştır. Çalışmalar, sinestezinin nörobilişsel mekanizmalarını araştırmış, sinestetik deneyimlerin sinirsel temeli, sinestezi ile dikkat arasındaki ilişki ve anlamın sinestetik algılar üzerindeki etkisi etrafındaki tartışmalara odaklanmıştır (Hubbard and Ramachandran, 2005: 509). Ek olarak, sinestezinin genetik ve çevresel mimarisi üzerine yapılan araştırmalar, otizm spektrum bozuklukları gibi durumlarla potansiyel ilişkisine dair içgörüler sağlamıştır (Neufeld vd., 2023: 2). Sinestezinin etkileri bireysel deneyimlerin ötesine, yaratıcılığa, sanata ve duyusal ikameye kadar uzanmaktadır. Sinestetik bireyler, farklı uyaranlar arasında anlamlı ilişkiler kurma yetenekleri nedeniyle yüksek yaratıcılık sergileyebilir ve potansiyel olarak sanatsal ifadeyi ve yaratıcı süreçleri etkileyebilmektedir (Ward vd., 2008: 127). Dahası, duyusal ikame üzerine yapılan çalışmalar, sinestetik deneyimler ve duyusal modalitelerin entegrasyonu arasında paralellikler çizerek, insan algısının birbirine bağlı doğasına ışık tutmuştur (Haigh vd., 2013: 1).

Dijital hikâye anlatımı ve tasarım alanında, hikâye anlatma deneyimlerini geliştirmek için çok modlu metinlerde semiyotik modların entegrasyonunu vurgulayan dijital sinestezi kavramı ortaya çıkmıştır (Maqueda, 2022: 21). Bu yaklaşım, izleyicilerle birden fazla duyusal düzeyde yankı uyandıran sürükleyici ve ilgi çekici anlatılar yaratmak için sinestezik ilkelerden yararlanmış ve dijital iletişimi ve yaratıcı ifadeyi geliştirmede sinestezinin potansiyelini sergilemiştir. Genel olarak sinestezi, duyusal deneyimlerin, bilişsel süreçlerin ve yaratıcı çabaların birbirine bağlılığını keşfetmek için benzersiz bir mercek sağlamaktadır. Araştırmacılar, sinestezik algıların karmaşıklıklarını çözerek insan algısı, bilişi ve beynin karmaşık işleyişi hakkında değerli içgörüler ortaya çıkarmaya devam etmektedir.

2. Metodolojiler

2.1. Veri Analizi

İlk adım, müzik parçasının ana bileşenlerini belirlemek için analiz edilmesini içermektedir. Bu, müziği temel unsurlarına (notalar, ritimler, dinamikler) ayırmayı ve genel yapısını (form, ilerleme) anlamayı içermektedir.

2.2. Tasarım İlkeleri

Görsel temsiller oluşturmak için grafik tasarım ilkelerini uygulamak gereklidir. Bunları üç başlık altında açıklamak mümkündür.

- Renk Teorisi: Farklı müzik unsurlarını (ör. farklı enstrümanlar veya tonaliteler) temsil etmek için renklerin kullanılması.
- Tipografi: Yazılı, dili okunaklı, okunabilir ve görsel olarak çekici hale getirmek için

yazı tipini düzenleme sanatını ve tekniğini kapsamaktadır. Müziğin karakterini ve ruh halini yansıtan tipografik öğelerin tasarlanmasıdır. Uyumlu bir metin tasarımı oluşturmak için yazı tiplerini, nokta boyutlarını, satır uzunluklarını, satır aralığını, çizgi aralığını ve harf aralığını seçmeyi içermektedir. Tipografi, grafik tasarım, reklamcılık, yayıncılık ve web tasarımı gibi alanlarda önemlidir ve bilginin nasıl iletildiğini ve algılandığını etkilemektedir (Kreutz vd., 2007: 104).

Şekil 1. Tipografi Örneği

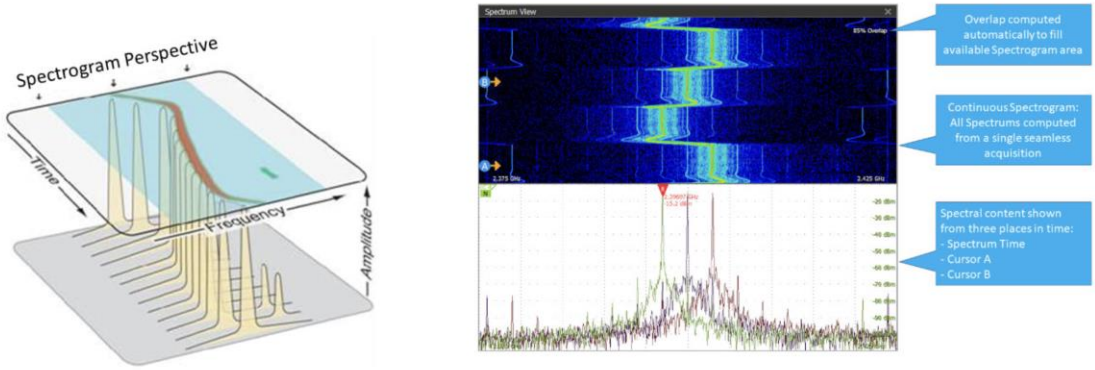


- Görüntü ve İkonografi: Müzikal temaları veya motifleri temsil etmek için resim ve sembollerin kullanılmasıdır.

2.3. Görselleştirme Teknikleri:

- Dalga Formları ve Spektrogramlar: Ses sinyalinin zaman veya frekans içeriğine göre genliğini (ses seviyesini) gösteren görsel temsilleridir. Dalga biçimleri, zaman alanındaki sinyallerin temsilleridir ve sinyalin genliğinin zamanla nasıl değiştiğini göstermektedir. Konuşma sentezi ve güç kalitesi sinyal sınıflandırması gibi çeşitli alanlarda yaygın olarak kullanılmaktadırlar (Abdullah vd., 2015: 1158).

Şekil 2. Dalga Formları ve Spektrogramlar



- Notasyona Dayalı Görselleştirme: Görsel notalar oluşturmak için geleneksel veya değiştirilmiş müzik notalarının kullanılmasıdır.
- Soyut Görselleştirme: Belirli öğeleri doğrudan temsil etmeden müziğin özünü

yakalayan soyut grafikler oluşturmadır. Gösterime dayalı görselleştirme, müziği görsel olarak temsil etmek için geleneksel veya değiştirilmiş müzik notalarının kullanılmasını içermektedir. Bu yaklaşım geleneksel müzik notalarına dayanmakta ancak genellikle netliği, ifade gücünü veya eğitimsel değeri artırmak için grafik tasarım öğelerini de içermektedir.

Müzikte soyut görselleştirme, ses frekansı veya müzik yapısı gibi temel niteliklerden ziyade, ruh hali, tını veya yapısal içerik gibi daha üst düzey özellikleri yakalayan görsel araçlarla müzik öğelerini veya yapılarını temsil etmeyi içermektedir (Wang, 2024: 1; Soriano vd., 2014: 25). Bu soyutlama, karmaşık müzik bilgilerinin yaratıcı bir şekilde iletilmesine olanak tanımaktadır. Araştırmacılar, müzikte soyut görselleştirmeye yönelik farklı yaklaşımları araştırmışlardır. Bazı çalışmalar, şarkılar arasındaki genel yapısal benzerlikleri göstermek için müzik yapılarının basitleştirilmiş soyutlamalarını oluşturmaya odaklanılmış ve bu, açık bir kullanıcı müdahalesi olmadan müzikal ilişkilerin görselleştirilmesini sağlamıştır (Soriano vd., 2014: 25).

3. Geleneksel Müzik Notasyonları

Geleneksel müzik notasyonlarını belirli alt başlıklar halinde toplamak mümkündür. Bunlar standart puan gösterimi, hibrit gösterim sistemleri, eğitici görselleştirmeler, dijital ve interaktif gösterimlerdir.

Standart puan gösterimine örnek verilecek olunursa;

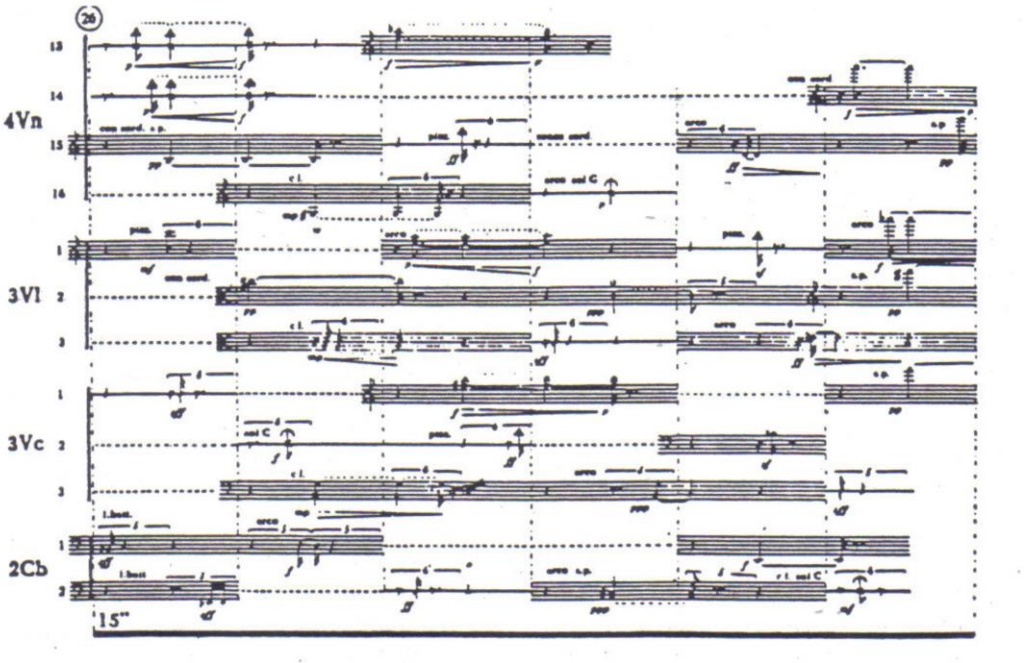
Johann Sebastian Bach'ın "The Well-Tempered Clavier" eserinden "Do Majör Prelüd"ü genellikle geleneksel notayla gösterilmekte ve müzisyenlerin parçayı doğru bir şekilde yorumlamasına ve icra etmesine olanak tanımaktadır. Perdeleri, ritimleri, dinamikleri ve artikülasyonları temsil etmek için nota çizgilerini, nota anahtarlarını, notaları ve diğer müzik sembollerini kullanmaktadır. Klasik müzik performansı, eğitimi ve analizi için gereklidir.

Şekil 3. Johann Sebastian Bach'ın "The Well-Tempered Clavier" eserinden "Do Majör Prelüd"



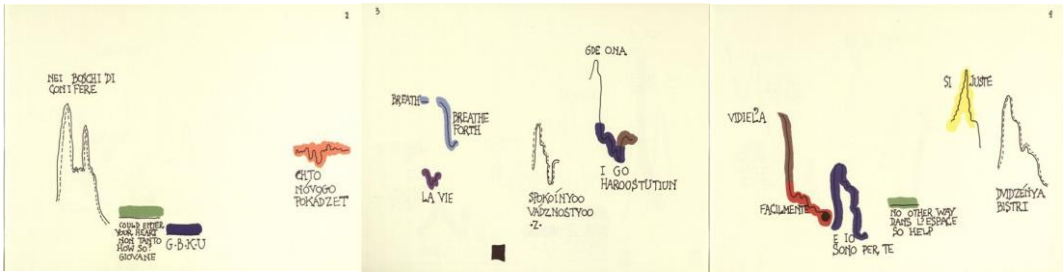
Grafik puanlamaya örnek ise Penderecki'nin "Threnody to the Victims of Hiroshima (Hiroşima Kurbanlarına Ağıt)" (1960) adlı eserini verebiliriz. Bu eserde müzik, ses olaylarını temsil etmek için alışılmadık semboller ve grafik öğeleri kullanmakta ve sanatçıları müziği yaratıcı bir şekilde yorumlamaya teşvik etmektedir. Skorda farklı dokuları, yoğunlukları ve yoğunlukları belirtmek için çizgiler, şekiller ve gölgeler bulunmaktadır. Çağdaş ve deneysel müzikte, geleneksel notasyonun yakalayamayacağı karmaşık ses fikirlerini iletmek için yaygın olarak kullanılmaktadır.

Şekil 4. Penderecki'nin "Threnody to the Victims of Hiroshima (Hiroşima Kurbanlarına Ağıt)"



Bir başka örnek John Cage'in "Aria"sı (1958); görsel olarak anlamlı bir puan oluşturmak için metin, grafik ve geleneksel gösterim öğelerini birleştirmektedir. Skor, vokal sesleri ve jestleri belirtmek için geleneksel notaların yanı sıra renkli, kavisli çizgiler ve soyut şekiller içermektedir. Sanatçıların çok çeşitli ses tekniklerini ve ifadelerini keşfetmelerini sağlamaktadır.

Şekil 5. John Cage'in "Aria"sı (1958)



Hibrit gösterim sistemlerine örnek George Crumb'ın "Makrokosmos"unu (1972-1979) verebiliriz. Genişletilmiş teknikleri ve mekansal ilişkileri temsil etmek için geleneksel gösterimi grafik öğelerle harmanlamaktadır. Benzersiz desenlerle düzenlenmiş dairesel çıtalar ve notasyon sembolleri, parçaların tematik içeriğini (ör. burçlar) yansıtmaktadır. Müzik ve müzik dışı temaları arasındaki görsel ve kavramsal bağlantıyı geliştirmektedir.

Şekil 6. George Crumb'ın "Makrokosmos"u (1972-1979)

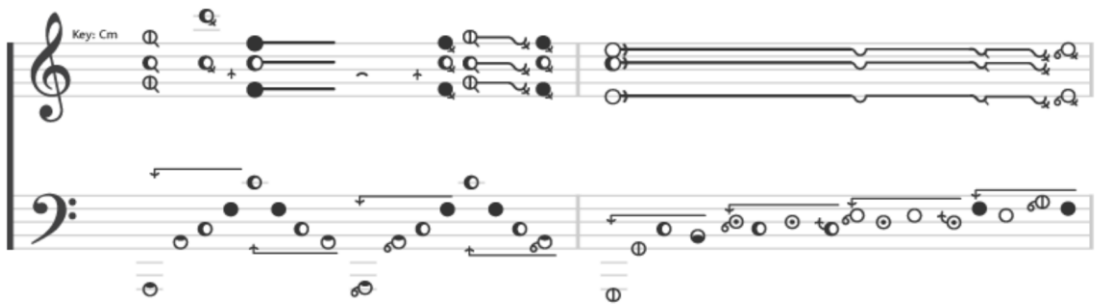


Eğitici görselleştirmeleri ise iki örnekle özetleyebiliriz.

- Müzik animasyon makinesi, MIDI dosyalarında bulunan fiziksel yapısal birimleri görselleştirmek için çeşitli grafik modüllerinden yararlanan bir araçtır. Stephen Malinowski tarafından geliştirilen bu yazılım, müzik çalarken notaları canlandırarak geleneksel notaları görselleştirmektedir (Chan vd., 2009: 162). Renk kodlu çubuklar ekran boyunca müzikle senkronize olarak hareket ederek perdeyi, süreyi ve dinamikleri göstermektedir. Öğrencilerin ve izleyicilerin müzik yapısını ve öğelerini görsel ve sezgisel olarak anlamalarına yardımcı olmaktadır.

- Sinek kuşu notasyonu, farklı notaları ve ritimleri temsil etmek için renkleri ve şekilleri kullanan, erken dönem müzik eğitimi için tasarlanmış basitleştirilmiş bir notasyon sistemidir (Miller vd., 2019: 1). Her nota değerinin kendine özgü bir rengi ve şekli vardır; bu da yeni başlayanların okumasını ve anlamasını, küçük çocukların ve müzik okumaya yeni başlayanların da öğrenmesini kolaylaştırmaktadır.

Şekil 7. Sinek Kuşu Notasyonu (Hummingbird Notation)





Dijital ve interaktif Gösterimi de tek başlık altında değerlendirebiliriz.

- Flat.io ve Noteflight, kullanıcıların dijital formatta müzik notaları oluşturmasına,

düzenlemesine ve paylaşmasına olanak tanıyan çevrimiçi müzik notasyonu yazılımlarıdır. Bu platformlar, müzisyenlere, bestecilere ve müzik tutkunlarına müzik yazma, bestelerini dinleme ve başkalarıyla uzaktan iş birliği yapma araçları sağlamaktadır (Méio, 2015: 7). Kullanıcılar müziğin görsel temsilini geliştirmek için açıklamalar, renk kodları ve oynatma özellikleri ekleyebilmektedir. İşbirliğine dayalı kompozisyon, eğitim ve dijital yayıncılık için idealdir.

4. Müziği Görselleştirilmesinde Uygulamalar

4.1. Eğitim Araçları

Müzik görselleştirmeleri, öğrencilerin karmaşık müzikal kavramları anlamalarına yardımcı olacak eğitim araçları olarak kullanılabilmektedir. Örneğin bir senfoninin yapısını görselleştirmek, onun biçimini ve gelişimini kavramayı kolaylaştırabilir.

4.2. Performans Sanatı

İzleyicinin deneyimini geliştirmek için görselleştirmeleri canlı performanslara entegre etmektir. Sürükleyici, çoklu duyusal bir deneyim yaratmak için görsel öğeler müzikle senkronize edilebilmektedir.

4.3. Terapötik Kullanım

Müzik görselleştirmesi terapide bireylerin duygu ve deneyimlerini işlemesine yardımcı olmak için kullanılabilmektedir. Müziğin görsel temsilleri sakinleştirici ve meditasyona yönelik bir deneyim sağlayabilmektedir.

SONUÇ

"Müziğin Görselleştirilmesi: Grafik Tasarım ve Müzikal Temsilin Kesişimi" adlı çalışma, grafik tasarım ve müziksel temsil arasındaki ilişkiyi inceleyerek görsel öğelerin müzik anlayışımızı ve deneyimimizi nasıl geliştirebileceğini vurgulamaktadır. Grafik tasarımı müzik analiziyle birleştirerek müzik yorumuna yeni boyutlar getiren zengin, çok duyusal deneyimler yaratmak mümkündür. Bu disiplinlerarası yaklaşım, yaratıcılık, eğitim ve terapötik uygulamalar için yeni yollar açarak görsel sanatlar ve müzik arasındaki derin bağlantıyı ortaya koymaktadır.

Araştırmada, çeşitli görselleştirme teknikleri tartışılmış ve müziksel kompozisyonların özünü yakalamada görsel temsillerin önemi vurgulanmıştır. Grafik tasarım ve müziksel temsilin kesişimi, müziğin görsel olarak ilgi çekici tasvirlerini oluşturmak için fırsatlar sunmaktadır (Lex vd., 2014: 1983). Müzik eserlerinin MIDI gibi formatlardaki sembolik temsilleri, müziksel yapının ayrıntılı görselleştirmelerini otomatik olarak üretebilir ve bir parçadaki motifik ve tematik öğelere ilişkin algımızı zenginleştirebilir (Agres vd., 2021: 12). Çalışma ayrıca müzik görselleştirmesinin müzikteki çapraz-modal ilişkileri, sensör-motor becerileri ve zaman algısını iyileştirmedeki rolünü vurgulamaktadır. Müzik eğitiminin ses özellikleri ve müziğin görselleştirilmesi yoluyla temsil stratejileri ve performans doğruluğu üzerindeki etkisine dair araştırmalar, müzik algısı ve üretimiyle ilgili bilişsel süreçlere dair içgörüler sağlayabilmektedir (Küssner and Leech-Wilkinson, 2013: 1). Dahası, görsel ifadeyi müzik eğitimine entegre etmek, çocukların müziğin yapılandırılmış materyaline dair daha derin bir anlayış kazanmalarına ve müzik terminolojisine dair anlayışlarını geliştirmelerine yardımcı olabilmektedir. Eğitimciler, müzikal anlam çıkarma ve takdiri teşvik eden anlamlı öğrenme deneyimlerini kolaylaştırmak için çocukların görsel kapasitelerinden yararlanabilmektedirler (Roels and Petegem, 2014: 297).

Genel olarak araştırma, müzikteki görsel temsillerin önemini vurgulayarak, grafik tasarımın ilgi çekici görselleştirmeler oluşturmak için müzikal temsil ile nasıl kesiştiğine dair bir genel bakış sunmuştur. Çalışma, müzik görselleştirme tekniklerinin çeşitli uygulamalarını inceleyerek, görsel öğeler ve müzik içeriği arasındaki ilişkinin daha derin bir şekilde anlaşılmasına katkıda bulunmakta ve bu alanda daha fazla araştırma ve yeniliği teşvik etmektedir.

KAYNAKÇA

Abdullah, A. R., Abidullah, N. A., Shamsudin, N. H., Ahmad, N. H. H., & Jopri, M. H. (2015). Performance verification of power quality signals classification system. *Applied Mechanics and Materials*, *752*, 1158-1163

Agres, K., Schaefer, R., Volk, A., Hooren, S., Holzapfel, A., Bella, S., … & Magee, W. (2021). Music, computing, and health: a roadmap for the current and future roles of music technology for health care and well-being. Music & Science, 4, 205920432199770. https://doi.org/10.1177/2059204321997709

Bakar, A. (2024). Evolution of digital platform for gig economy in design industry. Kne Engineering. https://doi.org/10.18502/keg.v6i1.15414

Bolte, S. (2023). Genetic and environmental architecture of synesthesia and its association with the autism spectrum-A twin study

Bor, D., Rothen, N., Schwartzman, D., Clayton, S., & Seth, A. (2014). Adults can be trained to acquire synesthetic experiences. Scientific Reports, 4(1). https://doi.org/10.1038/srep07089

Chan, W. Y., Qu, H., & Mak, W. H. (2009). Visualizing the semantic structure in classical music works. *IEEE transactions on visualization and computer graphics*, *16*(1), 161-173

Dalga Formları ve Spektrogramlar, https://www.netes.com.tr/blog/spektrogram-cesitleri-spektrogramin-bircok-yuzu, (Erişim Tarihi: 24.05.2024)

George Crumb, Makrokosmos (1972-1979), https://icareifyoulisten.com/2013/10/graphic-scores-touring-project-notations21/2/, (Erişim Tarihi: 24.05.2024)

Goffin, P., Boy, J., Willett, W., & Isenberg, P. (2017). An exploratory study of word-scale graphics in data-rich text documents. Ieee Transactions on Visualization and Computer Graphics, 23(10), 2275-2287. https://doi.org/10.1109/tvcg.2016.2618797

Gür, M. and Sen, E. (2019). Visualizing music as a basic design assignment in architectural education. European Journal of Educational Research, volume-8-2019 (volume8-issue1.html), 123-139. https://doi.org/10.12973/eu-jer.8.1.123

Haigh, A., Brown, D., Meijer, P., & Proulx, M. (2013). How well do you see what you hear? the acuity of visual-to-auditory sensory substitution. Frontiers in Psychology, 4. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2013.00330

Hubbard, E. and Ramachandran, V. (2005). Neurocognitive mechanisms of synesthesia. Neuron, 48(3), 509-520. https://doi.org/10.1016/j.neuron.2005.10.012

Hui, L. and Wong, W. (2023). A study of music curriculum design strategies in the context of core literacy——a qualitative study based on grounded theory. International Journal of Academic Research in Progressive Education and Development, 12(1). https://doi.org/10.6007/ijarped/v12-i1/16486

Hummingbird Notation, https://www.hummingbirdnotation.com, Erişim Tarihi: 24.05.2024.

Johann Sebastian Bach "The Well-Tempered Clavier Do Majör Prelüd", https://musescore.com/user/101554/scores/117279. (Erişim Tarihi: 10.05.2024)

Jáñez, Á. and Rosales, J. (2020). Novices' performance using hypertext materials: shedding light on disorientation. Australasian Journal of Educational Technology, 36(4), 189-205. https://doi.org/10.14742/ajet.4617

Kreutz, G., Ott, U., Teichmann, D., Osawa, P., & Vaitl, D. (2007). Using music to induce emotions: influences of musical preference and absorption. Psychology of Music, 36(1), 101-126. https://doi.org/10.1177/0305735607082623

Küssner, M. B., & Leech-Wilkinson, D. (2014). Investigating the influence of musical training on cross-modal correspondences and sensorimotor skills in a real-time drawing paradigm. Psychology of Music, 42(3), 448-469

Lex, A., Gehlenborg, N., Strobelt, H., Vuillemot, R., & Pfister, H. (2014). UpSet: visualization of intersecting sets. *IEEE transactions on visualization and computer graphics*, *20*(12), 1983-1992

Li, W. and Li, J. (2020). Research on music visualization based on graphic images and mathematical statistics. Ieee Access, 8, 100652-100660. https://doi.org/10.1109/access.2020.2999106

Li, J. (2023). Design of outdoor space based on human-machine interaction and deep learning. Computer-Aided Design and Applications, 88-103. https://doi.org/10.14733/cadaps.2024.s7.88-103

Li, J., Pan, J., & Zhou, G. (2024). Design of Outdoor Space Based on Human-machine Interaction and Deep Learning

Liao, N. (2022). Research on intelligent interactive music information based on visualization technology. Journal of Intelligent Systems, 31(1), 289-297. https://doi.org/10.1515/jisys-2022-0016

Lima, H., Santos, C., & Meiguins, B. (2021). A survey of music visualization techniques. Acm Computing Surveys, 54(7), 1-29. https://doi.org/10.1145/3461835

Lin, N. and Li, J. (2021). Application of the theory of brainstorming in visual teaching of music. International Journal of Emerging Technologies in Learning (Ijet), 16(24), 121-134. https://doi.org/10.3991/ijet.v16i24.27837

Maqueda, C. H. (2022). Digital synesthesia in heritage and second language writing during collaborative and individual digital storytelling. Languages, 7(3), 222

Méio, D. B. (2015). Criação musical com o uso das TIC: um estudo com alunos de licenciatura em música a distância da UnB

Miller, M., Bonnici, A., & El-Assady, M. (2019, September). Augmenting music sheets with harmonic fingerprints. *In Proceedings of the ACM Symposium on Document Engineering 2019* (pp. 1-10)

Neufeld, J., Taylor, M., van Leeuwen, T., Kuja-Halkola, R., Lundström, S., Larsson, H., ... &

Pouris, M. (2023). Designing, implementing and evaluating a cross-modal sensory substitution system for the effective communication of the emotional and informative aspects of music.. https://doi.org/10.32920/ryerson.14650062.v1

Roels, J. M., & Van Petegem, P. (2014). The integration of visual expression in music education for children. *British journal of music Education*, *31*(3), 297-317

Rönnberg, N. and Löwgren, J. (2016). The sound challenge to visualization design research.. https://doi.org/10.3384/ecp10305

Soriano, A., Paulovich, F., Nonato, L. G., & Oliveira, M. C. F. (2014, August). Visualization of music collections based on structural content similarity. In *2014 27th SIBGRAPI conference on graphics, patterns and images* (pp. 25-32). IEEE

The Graphıc Notatıon Of Krzysztof Pendereckı's "Threnody For The Vıctıms Of Hıroshıma, (2015). https://musichistoryfsu.wordpress.com/2015/04/06/the-graphic-notation-of-krzysztof-pendereckis-threnody-for-the-victims-of-hiroshima/. (Erişim Tarihi: 24.05.2024)

Tipografi Kulaklık, https://depositphotos.com/tr/vector/typography-headphones-11334824.html, (Erişim Tarihi: 24.05.2024)

Wang, Y. D., & Emurian, H. H. (2005). An overview of online trust: Concepts, elements, and implications. Computers in human behavior, 21(1), 105-125

Wang, H., & Sourin, A. (2024). Visual signatures for music mood and timbre. *The Visual Computer*, 1-13

Ward, J., Thompson-Lake, D., Ely, R., & Kaminski, F. (2008). Synaesthesia, creativity and art: What is the link?. British Journal of Psychology, 99(1), 127-141

Ward, M. O. (2002). A taxonomy of glyph placement strategies for multidimensional data visualization. Information Visualization, 1(3-4), 194-210

Yu, S. (2024). The effect of musical environments on designers' attention: persistent music listening interferes with attention. Behavioral Sciences, 14(3), 216. https://doi.org/10.3390/bs14030216

Zhang, J., & Liu, D. (2017). Visual analyses of music history: a user-centric approach. arXiv preprint arXiv:1703.07534

Zhu, J. and Lu, L. (2005). Perceptual visualization of a music collection.. https://doi.org/10.1109/icme.2005.1521607

Müzik ve Sanat: Bilişsel Yolları Keşfetmek

Music and Art: Exploring Cognitive Pathways

Selin Oyan Küpeli

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

selinn.oyann@gmail.com

Özet

Müzik ve bilişsel süreçler arasındaki ilişki, müziğin ve bilişin çeşitli yönlerini nasıl etkilediğini araştıran ilgi çekici bir araştırma alanıdır. Bu çalışma, müzik, beyin ve bilişsel süreçler arasındaki karmaşık bağlantıyı açıklığa kavuşturmak için mevcut çalışmaların sentezlerinden oluşmaktadır. Birçok yapılan çalışmada müziğin sözel ve görsel iletişim kanallarını canlandırmadaki rolü vurgulanarak, sanat müdahalelerinin bilişsel ve duygusal tepkileri ortaya çıkarmadaki etkililiği vurgulanmıştır. Bununla birlikte çalışma, kültürel arka planların sanata yansımasında ortaya çıkan estetik deneyimlerin, sanata yönelik bilişsel tepkileri nasıl etkilediğini de ortaya koymaktadır.

Araştırmanın amacı, deneyimlerin estetik değerlendirme üzerindeki etkisini inceleyerek kültürel biliş ile sanatsal algı arasındaki etkileşimin altını çizmektir. Çalışma, nitel araştırma yöntemine dayanmaktadır. Müzik ve bilişsel süreçler arasındaki bağlantı yapılan benzer çalışmalar ışığında, örneklendirme ve tarihsel sürece dayalı ilerleyecektir.

Bu çalışma, müziğin sanata yönelik bilişsel tepkileri nasıl etkilediğinin daha fazla araştırılması için zemin hazırlamaktadır ve ayrıca sanatsal uyaranlara yanıt olarak insan algısının ve bilişinin çok boyutlu doğasını vurgulamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Bilişsel süreç, estetik, müzik, sanat

Abstract

The relationship between music and therapeutic methods is an interesting area of research that explores how to present information in a variety of ways. This study consists of syntheses of existing systems to clarify the complex system between music, brain and systems. Its role in stimulating many configurable verbal and visual communication channels is emphasized, and its effectiveness in revealing systematic and emotional responses of art interventions is emphasized. In addition, the study also reveals how the aesthetic experiences that arise in the reflection of cultural backgrounds on art affect cognitive reactions to art.

The aim of the research is to draw mostly on the interaction between cultural cognition and artistic perception to work on the aesthetic evaluation of experiences. The study is based on qualitative research method. Similar studies on the connection between music and therapy methods are constantly progressing through changes, exemplification and naturally.

This work lays the groundwork for how the world is more oriented towards theoretical responses to art and also highlights the multidimensional nature of human perception and cognition in response to artistic stimuli.

Keywords: *Cognitive process, aesthetics, music, art*

GİRİŞ

Müziğin bilişsel süreçler üzerindeki derin etkisi uzun zamandır bilinmektedir. Araştırmalar, enstrüman çalmak, şarkı söylemek veya müzik dinlemek gibi müzik aktivitelerine katılmanın, yaşlılar da dahil olmak üzere çeşitli popülasyonlarda bilişsel işlevlerle olumlu

ilişkilere sahip olabileceğini göstermiştir (Nevriana vd., 2013: 305). Müziğin bilişsel faydaları hafıza, yürütme işlevi ve duygusal işleme gibi alanlara kadar uzanmaktadır (Bleibel vd., 2023: 8). Müzik terapisi, travmatik beyin hasarı ve Alzheimer hastalığı gibi rahatsızlıkları olan hastalarda bilişsel iyileştirme için umut verici bir yol olarak araştırılmıştır (Schäfer and Sedlmeier, 2010: 223). Ayrıca müziğin bilişsel işlevler üzerindeki etkisi, depresyon ve otizm spektrum bozukluğu gibi nörolojik rahatsızlıkları olan bireyler de dahil olmak üzere çeşitli bağlamlarda araştırılmıştır (Vetere, 2024: 1). Üstelik müzik tercihi, bireysel müzik tercihlerinin belirlenmesinde önemli rol oynayan iletişim, kendini yansıtma ve fizyolojik uyarılma gibi faktörlerle bilişsel işlevlerle bağlantılıdır (Corrigall, Schellenberg, and Misura 2013: 8). Çalışmalar ayrıca müzik eğitimi ile bilişsel yetenekler arasındaki ilişkiyi de araştırmış ve müzik programlarına aktif katılımın bilişsel süreçleri olumlu yönde etkileyebileceğini öne sürmüştür.

Müziğin bilişsel işlevler üzerindeki etkileri belirli popülasyonlarla sınırlı kalmamış, farklı yaş gruplarında da gözlemlenmiştir. Örneğin, araştırmalar yaşlı yetişkinlerde müzikalite ile bilişsel işlevler arasındaki ilişkiyi araştırmış ve yaşlanan popülasyonlarda müzikle ilgilenmenin potansiyel bilişsel faydalarını vurgulamıştır. Ek olarak, müzik temelli müdahaleler, hafif bilişsel bozukluğu ve demansı olan bireylerde genel bilişsel işlevlerin ve hafızanın geliştirilmesinde umut vaat etmektedir (Ito vd., 2022: 1). Genel olarak literatür, müzik ve bilişsel süreçler arasındaki karmaşık bağlantının altını çizmekte ve müziğin çeşitli popülasyonlar ve bağlamlarda bilişsel işleyişi etkileyebileceği çeşitli yolları vurgulamaktadır. Bu ilişkiyi keşfederek araştırmacılar, müziğin bilişsel yeteneklerini geliştirmeyi ve bu alanda yapılan uygulamalara ışık tutmayı amaçlamaktadır.

1. Müzik ve Sanat

Müzik, sesi araç olarak kullanan bir sanattır. Tipik olarak zamana göre düzenlenir ve sıklıkla melodi, armoni, ritim ve tını kombinasyonunu içermektedir. Sanat ise yaratıcının hayal gücünü veya teknik becerisini ifade eden, güzelliği veya duygusal gücü nedeniyle takdir edilmesi amaçlanan görsel, işitsel veya performans eserlerinin (sanat eserleri) yaratılmasını içeren çok çeşitli insan faaliyetleri olarak tanımlanabilir.

Müzik ve sanat bağlamında bilişsel yolları keşfetmeyi "metaforik veya tematik bir kavram olarak ele alacak olursak; bu fikri, keşif, yolculuk ve keşif temalarının müzik ve sanatta nasıl tasvir edildiğini inceleyerek, bilişsel yönlere, yani bu temaların insan zihnini nasıl etkilediğine ve onun tarafından nasıl işlendiğine odaklanarak ilerlemek, araştırmayı ayrıca önemli kılacaktır.

2. Müzik ve Bilişsel Süreç Arasındaki İlişkiyi Keşfetmek

Müzik ve bilişsel süreç birçok çeşitli çalışmaların ilgi konusu olmuştur. Bunlardan kısaca bahsedilecek olunursa; dil ve müzikteki yapısal işlemeye yönelik ortak bilişsel kaynakları araştırılmış ve altta yatan mekanizmalarda potansiyel bir örtüşme olduğu öne sürülmüştür (Fedorenko vd., 2009: 1). Beklenti, duygu ve müzik algısı arasındaki ilişki vurgulanarak, müzik enstrümanı çalmanın bilişsel faydaları araştırılmış ve müzik eğitiminin bilişsel performans üzerindeki olumlu etkisi vurgulanmıştır (Porflitt and Rosas-Díaz, 2019: 464). Müzik yeteneği ile yürütücü işlevler arasındaki bağlantı tartışılmış ve müzik yeteneği ile müzik dışı bilişsel yönler arasında genel bir modalite ilişkisine işaret edilmiştir (Slevc vd., 2016: 199). Ayrıca müzik anahtarı tanımlamanın zamansal dinamiklerine odaklanarak, konuşma işleme zaman ölçekleriyle karşılaştırıldığında beynin müzik anahtarı çıkarımına ışık tutulmuştur (Farbood, Marcus, and Poeppel, 2013: 911).

Müziğin insan beyni üzerindeki olumlu etkisi (Zhang, 2020: 95) tarafından vurgulanmıştır. Bu, sinirbilimciler arasında müzik ile beyin işlevi arasındaki ilişkiye artan ilgiyi göstermektedir. Bir başka araştırmacı müziği bilişsel ve duygusal esnekliğin sinyalini

veren biyolojik bir olgu olarak tartışmıştır (Hegde, 2014: 3). Bir diğeri ise müzik ve nöro-biliş arasındaki ilişkiyi araştıran sistematik çalışmaların azlığına değinmiştir (Raghavendra vd., 2022: 3). Ayrıca, müzikle ilgilenme ile bilişsel yetenekler arasındaki ilişkiler üzerindeki genetik etkiler vurgulanmıştır (De vd., 202: 5). Dahası, farklı kültürlerdeki müziği keşfetmede bilişsel bilimlerin aktif katılımı savunulmuş, müzik eğitimi almamış çocuklarda müzikalite ile bilişsel süreç arasındaki ilişkilere ilişkin ampirik verilere duyulan ihtiyacın altını çizilmiştir (Cross, 2012: 668).

Müzik ve bilişsel süreç arasındaki ilişki, paylaşılan bilişsel kaynakları, duygusal yönleri ve potansiyel genetik etkileri içeren çok yönlü bir bağlantıdır. Bu ilişkiyi anlamak, müzikle ilgilenmenin bilişsel yararları ve bunun bilişsel performans üzerindeki etkileri hakkında da kolaylıkla fikir verebileceği düşünülmektedir.

3. Müzik ve Sanatta Bilişsel Yönler

Kültürel geçmişin sanat üzerindeki etkisi, sanata yönelik bilişsel tepkileri önemli ölçüde etkileyebilmektedir. Sanatın bilişsel işlenmesinin duygusal ve çoğunlukla olumlu estetik deneyimlere yol açtığı öne sürülmektedir (Mastandrea vd., 2019: 3). Biyolojik ve bilişsel faktörlerin, estetik sanat deneyimleri üzerindeki karmaşık etkileri vurgulanmaktadır (Giannouli vd., 2021: 2637). Ek olarak, sanatın bireyler üzerindeki etkisinin daha derinlemesine anlaşılmasına katkıda bulunmak açısından sanatsal nesnelerin estetik değerlerini ve insanların sanata olan duygusal tepkilerini anlamanın önemini vurgulamaktadır.

3.1.Müzikte Bilişsel İşleme

3.1.1. Müzikal Kompozisyonda Yolculuk ve Keşif

Program müziği veya programlı müzik, bestecinin hazırladığı bir program notu, eser adı edebiyat, tarih, coğrafya gibi konularda gerçek ya da gerçek dışı olayları müzik aracılığıyla bir hikâye veya sahne olarak anlatan enstrümantal yapıdaki müziğe verilen isim olarak tanımlanabilir (Karadeniz, 2020: 25). Örneğin Hector Berlioz'un “Symphonie Fantastique” adlı eseri dinleyicileri bir sanatçının hayalleri ve vizyonu arasında bir yolculuğa çıkarmaktadır.

3.1.2. Yapı ve Beklenti

Müzikte genellikle dinleyicinin beklentileriyle oynanmaktadır. Besteciler bir yolculuk hissi yaratmak için armoni, melodi ve ritmi kullanırlar. Örneğin Beethoven'ın senfonileri boyunca gelişen ve dönüşen motifleri kullanması bilişsel bir yolculuğu temsil edebilir.

3.1.3. Nöroestetik

Bu alan, beynin müzik de dahil olmak üzere sanatsal uyaranlara nasıl tepki verdiğini incelemektedir. Araştırmalar, müzik dinlemenin duygular, hafıza ve hatta motor işlevlerle ilgili beyin bölgelerini harekete geçirerek sürükleyici bir yolculuk deneyimi yaratabildiğini göstermektedir.

3.1.4. Duygusal Tepki ve Hafıza

Duygusal tepkide, müzik canlılarda çok çeşitli duyguları uyandırabilmekte ve dinleyiciye duygusal bir yolculukta rehberlik edebilmektedir. Bu durumu bir örnekle açıklayacak olursak; bir parçadaki gerilimden çözülmeye doğru ilerleyen dinamik değişimleri rahatlıkla verebiliriz.

Müzik ve hafıza ilişkisi ise müzik hafızayla güçlü bir şekilde bağlantılıdır. Tanıdık bir melodiyi duymak, kişiyi belirli bir zamana ve yere geri götürebilmektedir; bu tanımı da hayatımızda geçmişten bugüne kadar katedilen “yolları” keşfetmeye benzetebiliriz.

3.2.Sanatta Bilişsel İşleme

Sanatta bilişsel işleme, sanatın izlenmesi ve takdir edilmesi deneyimine katkıda bulunan algı, biliş ve duygusal tepkilerin karmaşık bir etkileşimini içermektedir.

3.2.1. Görsel Anlatımlar

Görsel hikâye anlatımı, görseller ve görsel diziler aracılığıyla ilgi çekici hikayeler aktarmayı amaçlayan güçlü bir anlatı tekniği olarak tanımlanmaktadır. Duyguları uyandıran, mesajları ileten ve izleyicileri görsel öğeler aracılığıyla meşgul eden anlatıların yaratılmasını içermektedir. Çalışmalar, görsel hikâye anlatımının çeşitli yönlerini incelemiştir; bunlar arasında, resim dizilerinden anlatılar üretmek için soru-cevap planlarının kullanımı, görsel anlatıların sanat araştırmalarına katkısı ve görsel hikâye anlatımı için bilgiyle zenginleştirilmiş dikkat ağlarının geliştirilmesi yer almaktadır (Süalp, 2019: 26). Ek olarak, araştırmalar görsel hikâye anlatımının eğitim ortamlarındaki etkisine, görsel hikaye anlatımının toplum katılımı ve sağlık hizmetlerindeki rolüne ve hikaye anlatımı yöntemlerinde görsel sanatların kullanımına odaklanmıştır. Bu çalışmalar, görsel hikâye anlatımının yaratıcı ve ilgi çekici bir iletişim biçimi olarak çeşitli uygulamalarını ve faydalarını da vurgulamaktadır. Görsel hikâye anlatımına en iyi örnek Hieronymus Bosch'un “Dünyevi Zevkler Bahçesi” gibi Rönesans tabloları, cennet, dünya ve cehennem arasında görsel bir yolculuk olarak yorumlanabilir.

Şekil 1. Hieronymus Bosch'un “Dünyevi Zevkler Bahçesi”



Bunun yanı sıra çizgi ve grafik romanları, yolculukları ve keşifleri sıralı görüntüler aracılığıyla açıkça tasvir etmektedir. Her panel anlatının yolundaki bir adımı temsil etmektedir.

3.2.2. Algı ve Yorum

Görsel sanatı işleme biçimi, dikkat, örüntü tanıma ve duygusal tepki gibi karmaşık bilişsel işlevleri içermektedir. Yolları veya yolculukları tasvir eden sanat, hareket ve ilerleme hakkındaki düşünceleri teşvik edebilmektedir. Sanatçılar, yolculuk fikrini iletmek için semboller ve metaforlar kullanmaktadır (Dinçeli, 2020: 548). Örneğin yol, yaşam yolculuğunu, kişisel gelişimi veya bilgi arayışını sembolize edebilir.

4. Yolculuk Temalarında Müzik ve Sanatın Kesişmeleri

Yolculuk temalarında müzik ve sanatın kesişimi, bu iki yaratıcı alanın anlatıları ve duygusal deneyimleri aktarmadaki bağlantılarını araştırmaktadır. Sanatçılar ve müzisyenler,

görsel ve müzikal öğeler aracılığıyla izleyicilerle yankı uyandıran yolculukları, hikayeleri ve duyguları çağrıştırabilir.

Modern enstalasyonlar genellikle müzik ve görsel sanatı birleştirerek izleyiciyi bilişsel ve duyusal bir yolculuğa çıkaran sürükleyici ortamlar yaratmaktadır. Örneğin, Yayoi Kusama gibi sanatçıların çalışmaları veya Burning Man gibi festivallerdeki enstalasyonlar sıklıkla bu temaları işlemektedir. Ayrıca performans sanatı biçimleri, yolculuk ve keşif hikayelerini anlatmak için müzik, oyunculuk ve görsel sanatı birleştirmektedir. Örneğin Richard Wagner'in operaları karmaşık anlatıları ve duygusal derinlikleriyle ünlüdür. İzleyiciyi karmaşık duygusal ve bilişsel deneyimler boyunca yönlendirmektedir. Dahası, Ludwig van Beethoven'ın "Pastoral Senfonisi" ile doğa ve kırsal yaşamdan sahneleri çağrıştırarak kırsal kesimdeki yolculuk tasvir edilmiştir. Mussorgsky'nin "Bir Sergiden Tablolar" eseri ile her parçanın farklı bir sanat eserini temsil ettiği bir sanat sergisinde müzikal bir yolculuk yaşatılmaktadır.

Şekil 2. Mussorgsky "Bir Sergiden Tablolar" (Abacı, 2022)



Resim 1. Viktor Hartmann, Gnomus



Resim 2. Viktor Hartmann, Il Vecchio Castello



Resim 3. Victor Hartmann, Les Tuilleries (Tuilleries Bahçesi)



Resim 4. Viktor Hartmann, Bydlo, (Öküz Arabası)



Resim 5. Viktor Hartmann, Trilby Balesi için suluboya eskiz, 17.6 x 25.3 cm, 1871,Institute of Russian Literature (Pushkin House), Academy of Sciences, St. Petersburg.



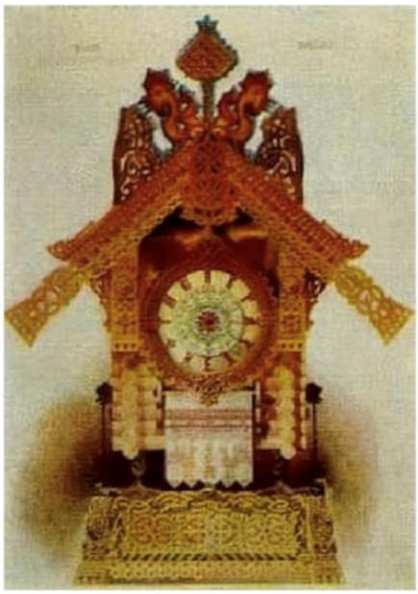
Resim 6. Viktor Hartmann, Zengin



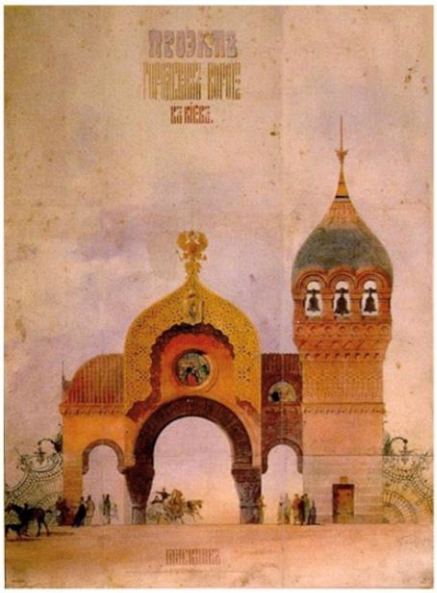
Resim 8. Viktor Hartmann, The Paris Catacombs, Suluboya, 17 x 12.9 cm, The Russian Museum



Resim 7. Viktor Hartmann, Limoges,



Resim 9. Viktor Hartmann, Baba Yaga

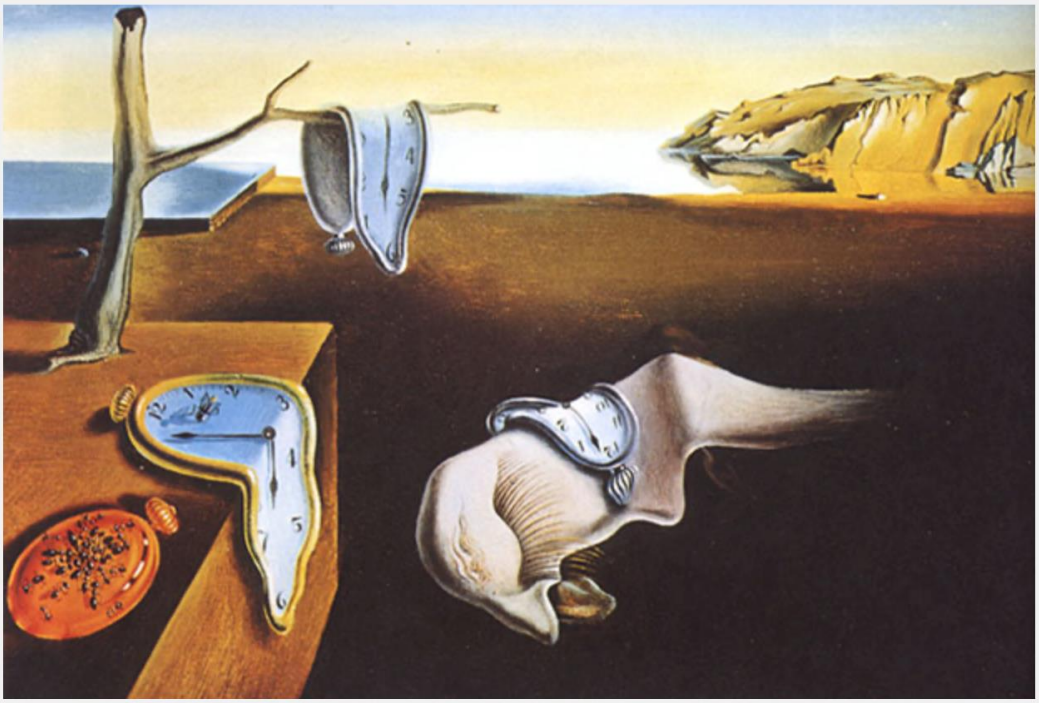


Resim 10. Viktor Hartmann, Plan for a City Gate in Kiev, Suluboya, 42,9 x 60,8 cm, Pushkin House St.

Şekil 3. Thomas Cole'un "Hayat Yolculuğu"



Şekil 4. Salvador Dali "The Persistence of Memory (Belleğin Azmi)"



SONUÇ

Müzik ve bilişsel süreçler arasındaki ilişki karmaşık gibi görünse de büyüleyici bir çalışma alanıdır. Birçok araştırmacı müziğin bilişsel süreçleri arasındaki bağlantıyı kısaca özetlemiştir. Örneğin; Patel (2003: 674), müzik ve dilin birbirini tamamlayabileceğini ve karmaşık seslerin işlenmesinde yer alan beyin mekanizmalarına dair iç görüler sunabileceğini öne sürmüştür. Schellenberg (2004: 511), müzik derslerinin IQ üzerinde olumlu bir etkiye sahip olabileceğini ve müziğin bilişsel yetenekler üzerindeki yararlı etkilerini ortaya koyduğundan bahsetmiştir. Benz vd., (2016: 1) müzik eğitiminin müzik dışı bilişsel işlevleri nasıl etkileyebileceğini tartışarak müzisyenler ve müzisyen olmayanlar arasındaki bilişsel kontrol süreçleriyle ilişkili beyin alanlarındaki farklılıkları ortaya koymuştur. Thaut (2005: 304) müziğin, ritmik kalıpları aracılığıyla beyindeki sinirsel bilgi işlemeyi taklit edebildiğini ve bilişsel-algısal bilgi için güçlü bir uyarıcı olarak hizmet edebildiğini öne sürmüştür. Koelsch and Siebel (2005: 578) işitsel yollar, duygular ve hafıza arasındaki etkileşimi vurgulayarak müzik algısının sinirsel temeline genel bir bakış sunmuştur. Böylelikle müzik bilişinin, bilinçaltı yönlerini ortaya çıkararak bilişsel sinir mekanizmalarının müziği takdir etme ve öğrenme üzerindeki etkisini araştırmıştır.

Bir başka bakış açısı sunan araştırmacı ise müziğin duyusal, bilişsel ve motor süreçleri nasıl harekete geçirebileceğini vurgulayarak müzik ve dil işleme arasındaki ortak kaynakları araştırmıştır. Müziği biyokültürel bir olgu olarak görmekte ve müziği biyoloji ile kültür arasında köprü kuracak şekilde tanımlamanın önemini vurgulamaktadır (Cross 2003: 107).

KAYNAKÇA

Abacı, Z. (2022). Hartmann'ın Resimlerinden Mussorgsky'nin Müziğine: "Bir Sergiden Tablolar", https://sanatokur.com/hartmannin-resimlerinden-mussorgskynin-muzigine-bir-sergiden-tablolar/, (Erişim Tarihi: 24.05.2024)

Benz, S., Sellaro, R., Hommel, B., & Colzato, L. S. (2016). Music makes the world go round: The impact of musical training on non-musical cognitive functions—A review. *Frontiers in psychology*, *6*, 2023.

Bleibel, M., Cheikh, A., Sadier, N., & Abou-Abbas, L. (2023). The effect of music therapy on cognitive functions in patients with alzheimer's disease: a systematic review of randomized controlled trials. Alzheimer S Research & Therapy, 15(1). https://doi.org/10.1186/s13195-023-01214-9

Bosch, H. Dünyevi Zevkler Bahçesi, https://tr.wikipedia.org/wiki/Dünyevi_Zevkler_Bahçesi, (Erişim Tarihi: 24.05.2024)

Cole, T. "Hayat Yolculuğu", https://ru.pinterest.com/pin/842595411525018360/, (Erişim Tarihi: 24.05.2024)

Corrigall, K., Schellenberg, E., & Misura, N. (2013). Music training, cognition, and personality. Frontiers in Psychology, 4. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2013.00222.

Cross, I. (2003). Music as a biocultural phenomenon. *Annals of the New York Academy of Sciences*, *999*(1), 106-111.

Cross, I. (2012). Cognitive science and the cultural nature of music. Topics in Cognitive Science, 4(4), 668-677. https://doi.org/10.1111/j.1756-8765.2012.01216.x

Dali, S. "Belleğin Azmi", https://tr.wikipedia.org/wiki/Belleğin_Azmi, (Erişim Tarihi: 24.05.2024)

De, G., Friedman, N., Stallings, M., C, R., Coon, H., Corley, R., … & Gordon, R. (2021). Musical instrument engagement in adolescence predicts verbal ability four years later: a twin and adoption study. https://doi.org/10.31234/osf.io/bajy9

Dinçeli, D. (2020). Görsel düşünme ve algı. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, *9*(67), 545-552.

Farbood, M., Marcus, G., & Poeppel, D. (2013). Temporal dynamics and the identification of musical key. Journal of Experimental Psychology Human Perception & Performance, 39(4), 911-918. https://doi.org/10.1037/a0031087

Fedorenko, E., Patel, A., Casasanto, D., Winawer, J., and Gibson, E. (2009). Structural integration in language and music: evidence for a shared system. Memory & Cognition, 37(1), 1-9. https://doi.org/10.3758/mc.37.1.1

Giannouli, V., Yordanova, J., & Kolev, V. (2022). The primacy of beauty in music, visual arts and literature: Not just a replication study in the Greek language exploring the effects of verbal fluency, age and gender. *Psychological Reports*, *125*(5), 2636-2663.

Hegde, S. (2014). Music-based cognitive remediation therapy for patients with traumatic brain injury. Frontiers in Neurology, 5. https://doi.org/10.3389/fneur.2014.00034

Ito, E., Nouchi, R., Dinet, J., Cheng, C., & Husebø, B. (2022). The effect of music-based intervention on general cognitive and executive functions, and episodic memory in people with mild cognitive impairment and dementia: a systematic review and meta-analysis of recent randomized controlled trials. Healthcare, 10(8), 1462. https://doi.org/10.3390/healthcare10081462

Karadeniz, İ. (2020). Program müziği kavramına hermeneutik bir yaklaşım. *Yedi*, (23), 21-33.

Koelsch, S., & Siebel, W. A. (2005). Towards a neural basis of music perception. *Trends in cognitive sciences*, *9*(12), 578-584.

Mastandrea, S., Fagioli, S., & Biasi, V. (2019). Art and psychological well-being: Linking the brain to the aesthetic emotion. *Frontiers in psychology*, *10*, 739.

Nevriana, A., Riono, P., Rahardjo, T., & Kusumadjati, A. (2013). Lifetime musical activities and cognitive function of the elderly. Kesmas National Public Health Journal, 7(7), 304. https://doi.org/10.21109/kesmas.v7i7.28

Patel, A. D. (2003). Language, music, syntax and the brain. *Nature neuroscience*, *6*(7), 674-681.

Porflitt, F. and Rosas-Díaz, R. (2019). Behind the scene: cognitive benefits of playing a musical instrument. executive functions, processing speed, fluid intelligence and divided attention / detrás de la escena: beneficios cognitivos de tocar un instrumento musical. funciones ejecutivas, velocidad de procesamiento, inteligencia fluida y atención dividida. Studies in Psychology, 40(2), 464-490. https://doi.org/10.1080/02109395.2019.1601474

Raghavendra, P. A., Hegde, S., Philip, M., & Kesavan, M. (2022). Music and neuro-cognitive deficits in depression. Frontiers in Psychology, 13, 959169.

Schäfer, T. and Sedlmeier, P. (2010). What makes us like music? determinants of music preference.. Psychology of Aesthetics Creativity and the Arts, 4(4), 223-234. https://doi.org/10.1037/a0018374

Schellenberg, E. G. (2004). Music lessons enhance IQ. *Psychological science*, *15*(8), 511-514.

Slevc, L. R., Davey, N. S., Buschkuehl, M., & Jaeggi, S. M. (2016). Tuning the mind: Exploring the connections between musical ability and executive functions. *Cognition*, *152*, 199-211.

Süalp, Ö. (2019). *Görsel hikaye anlatımında karakter tasarımının anlatısal boyutu* (Doctoral dissertation, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi).

Thaut, M. H. (2005). The future of music in therapy and medicine. *Annals of the New York Academy of Sciences*, *1060*(1), 303-308.

Vetere, G. (2024). The relationship between playing musical instruments and cognitive trajectories: analysis from a uk ageing cohort. International Journal of Geriatric Psychiatry, 39(2). https://doi.org/10.1002/gps.6061

Zhang, S. (2020). The positive influence of music on the human brain. Journal of Behavioral and Brain Science, 10(01), 95.

Toplumsal Hafıza Mekânları Olarak Musikî Dernekleri: Giresun İli Örneği

Music Associations As Social Memory Places: The Example Of Giresun

Serdar Özdoğan

Giresun Üniversitesi

serdar.ozdogan@giresun.edu.tr

Özet

Giresun ili, müzik kültürü açısından hem Karadeniz Bölgesi'nin hem de Türkiye'nin önemli şehirlerinden biridir. İlin yerel musikisinin; Batıda Ordu ili, Doğuda ise Trabzon ili ile benzer ve ortak yönleri bulunmakla birlikte, iç kesimler ile farklılıklar gösteren zengin bir müzik kültürüne sahiptir. Şehirde ilk müzik faaliyetleri, 1923 yılında kurulan "Bilgi Yurdu" bünyesinde gerçekleştirilmiştir. Sonraki dönemlerde ise "Giresun Musiki Cemiyeti" "Müzik Dostları Derneği" ve "Can Akengin Bilgi Yurdu" adıyla anılan derneklerin kurulmasıyla, şehirde müzik yaşamı önemli bir ivme kazanmıştır. Bu çalışmada bahsi geçen derneklerin musiki çalışmaları ele alınarak; ilin yerel ve ulusal müzik yaşamına nasıl yön verdiğinin ve kuşaklararası kültürel miras aktarımında nasıl bir role sahip olduğunun ortaya konulması amaçlanmıştır. Çalışma, nitel araştırma geleneği kapsamında durum çalışması yaklaşımıyla gerçekleştirilmiştir. Veriler ise doküman incelemeleri ile yarı yapılandırılmış görüşme yoluyla toplanmıştır. Geçmişten günümüze, şehrin musiki hafızasını besleyen ve musiki hayatının sürdürülebilirliği noktasında önemli katkılar sunan bu derneklerin, şehrin kültür ve sanat yaşamına yön veren önemli mekânlar olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar kelimeler: Müzik, müzik dernekleri, toplumsal hafıza, müzikal aktarım

Abstract

Giresun is one of the important cities of both the Black Sea Region and Turkey in terms of music culture. Local music of the province; It is known that the local music of the province has a rich musical culture with similarities and commonalities with Ordu in the West and Trabzon in the East, as well as differences with the inland areas. In the city, the first music activities were carried out within "Bilgi Yurdu" which established in 1923. In later periods, with the establishment of associations called "Giresun Music Society", "Music Friends Association" and "Can Akengin Bilgi Yurdu" musical life in the city gained significant momentum. In this study; by discussing the musical works of the mentioned associations; it is aimed to reveal how the province shapes local and national musical life and what role it plays in the transfer of cultural heritage between generations. The study was conducted with a case study approach within the scope of qualitative research tradition. Data was collected through document reviews and semi-structured interviews.It has been concluded that these associations, which have nourished the musical memory of the city from past to present and made significant contributions to the sustainability of musical life, are important venues that direct the cultural and artistic life of the city.

Keywords: *Music, music associations, social memory, musical transmission*

GİRİŞ

Ülkemizde, profesyonel müzik eğitimi veren kurumların yanı sıra yurdumuzun hemen her yerinde kişisel çabalarla kurulmuş olan musiki dernekleri, her ne kadar amatör bir eğitim ve icra kuruluşları olarak görülseler de yerel ve ulusal müziğin yaşatılmasında önemli katkılar sağlamışlardır. Mûsikî tarihimiz açısından önemli bir yere sahip olan ve farklı bir hizmet anlayışı ile müzik eğitimi veren bu kuruluşlar; ünlü bestekârların, saz ve ses üstatlarının yetişmesine öncülük etmiş ve ayrıca binlerce kıymetli eserin unutulmamasında ve günümüze

kadar ulaşmasında başat rol oynamışlardır. Türk Musikî tarihimizde kurulan ilk musikî cemiyeti Dârü'l Mûsikî Osmani Cemiyetidir. 1908 yılında Şehzade Ziyaeddin Efendi'nin öncülüğünde kurulan cemiyet, 1912 yılında okul haline dönüştürülmüştür. Kadrosunda Kanuni Hacı Arif Bey, Muallim İsmail Hakkı Bey, Leon Hancıyan, Udi Sami Bey, Neyzen Tevfik, Arap Cemal ve Hafız Aşir gibi müzisyenler yer almıştır (Özden, 2013:18). Daha sonraki dönemlerde İstanbul başta olmak üzere yurdun birçok yerinde çeşitli cemiyetler ve dernekler faaliyet göstermeye başlamıştır. Giresun ili de özellikle Cumhuriyet'in ilanından hemen sonra kurulan müzik dernekleriyle dikkat çeken bir şehirdir.

Giresun, müzik kültürü açısından hem Karadeniz Bölgesi'nin hem de Türkiye'nin önemli şehirlerinden biridir. Giresun'un 1900'lü yılların başlarından itibaren kültürel, sanatsal, sportif, ekonomik ve ticari anlamda bir merkez haline geldiği, yapılan görüşmelerde kaynak kişiler tarafından vurgulanmış ve o dönemde şehirde, balolar, konserler ve dans gösterileri gibi birçok etkinliğin düzenlendiği aktarılmıştır. Bu zengin kültür ve sanat yaşamının temelinde, Giresun'un önemli bir liman kenti olmasının sağladığı avantajlar yatmaktadır. Liman kenti olmanın getirdiği ticari canlılık, şehre farklı kültürlerin ve sanatların akışını sağlamış, Giresun'un sosyal ve ekonomik dinamiklerini zenginleştirerek, kültürel etkinliklerin çeşitlenmesine ve yaygınlaşmasına olanak tanımıştır. Bunun yanı sıra Giresun, yerel müziğindeki çeşitlilik ve zenginliğiyle de dikkat çeken bir şehirdir. Bu bağlamda, Giresun'un tarihi ve coğrafi konumu, kültürel ve sanatsal yönünü şekillendiren önemli bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır. Giresun'un bu zengin sanatsal ve kültürel mirasına kayıtsız kalmayan sanatseverler, bu değerlerin sürdürülebilirliğini sağlamak amacıyla dernek ve cemiyetler kurarak günümüze ulaşmasını mümkün kılmışlardır.

Bu çalışmada Giresun ilinde, 1923 yılından itibaren kişisel çabalarla kurulmuş olan derneklerin müzik çalışmaları ele alınarak; şehrin kültür ve sanat yaşamına nasıl yön verdiğinin yanı sıra toplumsal hafızayı korumak ve yaşatmak adına nasıl bir role sahip olduğunu ortaya koymak amaçlanmaktadır. Çalışma nitel araştırma geleneği çerçevesinde durum çalışması yaklaşımıyla gerçekleştirilmiştir. Çalışmada veriler, doküman incelemeleri, derneklerin. sanatsal faaliyetlerinde yapılan gözlemler ve dernek başkanları ile derneğin müzik faaliyetlerinde yer alan beş kaynak kişi ile gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşme yoluyla toplanmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşme formunun hazırlanması sürecinde, dernekler ile ilgili alan-yazın taraması yapılmış ve bu doğrultuda bir soru havuzu oluşturulmuştur. Hazırlanan görüşme formu ile ilgili olarak müzik alanında iki akademisyenin görüşleri alınmıştır. Uzman görüşlerinden elden edilen veriler doğrultusunda görüşme formu tekrar incelenerek son hali verilmiştir. Yüz yüze gerçekleştirilen ve yaklaşık 45 dakika süren görüşmeler, katılımcıların onayı ile ses kayıt cihazı ile kaydedilmiş, ardından deşifre edilerek metne dönüştürülmüştür. Verilerin çözümlenmesinde betimsel analiz yaklaşımı kullanılmıştır. Gözlem ve mülakatlardan elde edilen veriler tematik kategorilere ayrılmış ve katılımcıların görüşleri doğrultusunda analiz edilerek yorumlanmıştır. Kaynak kişilerden elde edilen ifadeler, metin içerisinde gerektiğinde belirtilmiş ve bu kişilerin isimleri herhangi bir kodlama yapılmadan açık bir şekilde yazılmıştır. Derneklerin sanatsal faaliyetlerinde yapılan gözlemler ise G-1, G-2, G-3…şeklinde kodlanarak verilmiştir. Çalışmanın etik kurul izni, Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Fen ve Mühendislik Bilimleri Araştırmaları Etik kurulunun 05.06.2024 tarihli ve 06/21 sayılı kararı ile alınmıştır.

Giresun'da ilk müzik faaliyetleri 1923 yılında kurulan Bilgi Yurdu bünyesinde gerçekleştirilmiştir. Sonraki dönemlerde ise Giresun Musikî Cemiyeti ve Müzik Dostları Derneği'nin kurulmasıyla, şehirde müzik yaşamı önemli bir ivme kazanmıştır.

Bilgi Yurdu

Dernek, 1923 yılında Can Akengin ve arkadaşları tarafından kurulmuştur (Gürsel Ekmekçi, kişisel görüşme 14.05.2024). Derneğin başkanlığını yapan Can Akengin, 1892 yılında Giresun'un Sultan Selim Mahallesi'nde doğmuş, ilkokul eğitimini Kapukahve İptidaisinde tamamladıktan sonra Trabzon İdadisinde başladığı lise öğrenimini İstanbul'da bitirmiştir. Lise eğitiminden sonra Darülfünun Edebiyat Fakültesine kaydolmuş ancak savaş yıllarının getirdiği olumsuzluklar nedeniyle yüksek öğrenimini yarıda bırakmak zorunda kalmıştır (Elmas, 2009:12-13). Müzisyen, şair, yazar, tiyatrocu ve yönetici kimlikleriyle Giresun'un kültür, sanat ve edebiyat hayatında önemli bir şahsiyet haline gelmiştir.

Şekil 1. Can Akengin'in 1914 Yılına Ait Bir Fotoğrafı (Şiirler ve Nesirler, 2009:10)



Derneğin Bünyesinde Yer Alan Şubeler

Derneğin bünyesinde müzik ve tiyatro şubelerinin yanı sıra, Cumhuriyetin ilanından 4 ay sonra "İzler Mecmuası" adlı dergi yayın hayatına geçirilmiştir (Çulfaz, 2020: 17). Can Akengin, Ahmet Nuri ve Cemil Hüseyin'in öncülük ettiği ve çoğu zaman haftalık yayımlanan İzler Mecmuası, 1926-1927 yılları arasında faaliyet göstererek, Giresun'dan Anadolu'ya açılma yolunda önemli bir kültür, sanat ve edebiyat dergisi olmuştur (Elmas, 2009:13). Derginin 12 Şubat 1924'te çıkan ilk sayısında, müzik şubesine bağlı bir bando takımının olduğu şu ifadelerle aktarılmıştır: "Sipariş edilmek üzere bulunan yirmi dört parçadan mürekkep bando ile faaliyete başlıyor. Bu bando âlâtı ol surette intihap edilmiştir ki içinden seçilecek kısma bir iki parça ilave etmek şartıyla bir orkestranın dahi temini mümkün olacaktır. Bando ile memleketin ve orkestra ile de kulübün bu pek mühim eksiği temin edilmiş olacaktır" (Çulfaz, 2020:62). Kaynak kişilerden Gürsel Ekmekçi, o dönemde bandonun yanı sıra Türk halk müziği ve Klasik Türk müziği korolarının da faaliyetlerde bulunduğunu aktarmıştır (kişisel görüşme, 14.05.2024).

Atatürk'ün Bilgi Yurdunu Ziyareti

Atatürk, 19 Eylül 1924 yılında Giresun'a geldiğinde Bilgi Yurdu'nu ziyaret etmiş, derneğin faaliyetleri dikkatini çekmiştir. Atatürk'ün talimatıyla ismi "Türk Ocağı" olarak değiştirilen dernek, 1924 yılında kapatılmıştır.Konuyla ilgili olarak kaynak kişilerden Tan Türker, Atatürk'ün Bilgi Yurdu'nu ziyareti hakkında şu ifadelere yer vermiştir:

> "Atatürk'ün 1924 yılında Giresun'u ziyaretinde, Gazi caddesinde Tepe başı mevkiinden kortej eşliğinde belediyede gerçekleştirilecek olan resmi ağırlamaya inerken, Can Akengin ve arkadaşları önüne çıkıyor. Atatürk'e Bilgi Yurdu ile alakalı hızlıca bilgi veriyorlar. Söylenenler Atatürk'ün ilgisini çekiyor ve belediyeye gitmeden önce Bilgi Yurdu'na misafir oluyor. Bilgi

> Yurdu'ndaki etkinlikler ve faaliyetler ilgisini çekiyor ve o dönemin maarif müdürüne, buranın isminin Türk Ocağı olması yönünde talimat veriyor. Bilgi Yurdu 1924 yılından itibaren Türk Ocağı ismi ile faaliyetlerini sürdürüyor ve kısa bir süre sonra maalesef kapanıyor" (kişisel görüşme, 14.05.2024).

Derneğin kapanmasının ardından, müzik şubesinde bando faaliyetlerinde yer alan müzisyenler, 1930 yılında "Hilal Jazz" adında bir grup kurmuştur. Keman, trompet, trombon, klarnet ve davul çalgılarını icra eden grup, o dönemin en popüler gruplarından biri haline gelerek, Giresun'un yanı sıra çevre illerde de birçok konser vermiştir. Hilal Jazz'ın düzenlediği konserler, Giresun'un sosyal yaşamını canlandırmış, gençlerin müziğe olan ilgisini artırmıştır (Gürsel ekmekçi, kişisel görüşme, 14.05.2024).

Şekil 2. Hilal Jazz Grubuna ait bir fotoğraf (http://giresun-1900.blogspot.com/2013/04/hilal-jazz-band-giresun-turkey-c-1930.html)



CAN AKENGİN BİLGİ YURDU

2020 yılının ocak ayında, Can Akengin'in akrabası Gürsel Ekmekçi ve arkadaşları tarafından "Can Akengin Bilgi Yurdu" adıyla yeniden hayata geçirilen dernek, Giresun'un geçmişteki kültürel ve sanatsal yaşamını canlandırmayı misyon edinmiştir. Derneğin başkanlığını üstlenen Gürsel Ekmekçi, bu misyonun yanı sıra derneğin vizyonunu da vurgulayarak, Giresun'un zengin kültürel mirasını yeniden gün yüzüne çıkarmayı hedeflediklerini belirtmiştir (kişisel görüşme, 14.05.2024). Derneğin kurulma fikri ile ilgili olarak Gürsel Ekmekçi şu açıklamada bulunmuştur:

> "Bu bir zincir bence. Ben hayatın hep bu tarafındaydım. Can Akengin ile akraba olduğumu 45 yaşımda öğrendim, onu da söyleyeyim. Bizim bu derneği tekrar hayata geçirmemizin sebebi Giresun'u geliştirmek. Düzeltiyorum, eski Giresun'u yeniden hayata geçirmek. Giresun'u geliştirmek yanlış oldu bakın düzeltiyorum. Eski Giresun zaten Paris'den bile iyiymiş. Bizim derdimiz o günleri yeniden yakalamak" (kişisel görüşme, 14.05.2024).

Derneğin Müzik Faaliyetleri

Dernek, Türk halk müziği ve Türk sanat müziği konserleri, 45'lik plak geceleri gibi sanatsal etkinliklerin yanı sıra, "İzler" adlı aylık kültür ve sanat dergisini de yeniden yayın hayatına kazandırmıştır. Dernek ayrıca, Giresun'un kaybolmaya yüz tutmuş geleneklerini müzikal olarak canlandırmayı amaçlayan etkinlikler düzenleyerek, bu gelenekleri yeniden yaşatmayı hedeflemektedir.

Koro Konserleri

Derneğin önemli müzik faaliyetleri arasında koro konserleri öne çıkmaktadır. 2020 yılından itibaren yalnızca Türk halk müziği korosu olan dernek, 2024 yılında Türk sanat müziği korosunu da hayata geçirmiştir. Türk halk müziği korosu yılda iki kez konser vermektedir.Türk

halk müziği koro konserleri halk tarafından büyük bir ilgiyle karşılanmakta ve yoğun bir katılım sağlanmaktadır (G-1, 24.04.2023). Koronun sazendeleri ve solistleri mahalli sanatçılardan ve konservatuvar öğrencilerinden oluşmaktadır. Türk halk müziği korosunun şefliğini yapan Tan Türker, koroda yer alan kişilerin çoğunun belirli bir yaşın üstündeki memurlar, emekliler, esnaflar ve ev hanımlarından oluştuğunu aktarmıştır. Bununla birlikte solistlerin ve sazendelerin birçoğunun nota bilgisinin bulunmadığını, çalışmaların bir nevi meşk usulü ile yapıldığını belirtmiştir (kişisel görüşme, 14.05.2024). Koroda çalgı olarak bağlama, kaval, kabak kemane, kemençe, perküsyon, bas gitar, klasik gitar ve klavye yer almaktadır. Tan Türker, konserlerin sadece müzikal bir deneyim sunmakla kalmayıp, aynı zamanda sosyal bağları güçlendiren ve toplumsal birlik ile dayanışma duygusunu pekiştiren önemli bir işlevi de taşıdığını şu ifadelerle açıklamıştır: "Yaptığımız konserlerde sadece biz türkü söylemiyoruz. Konsere gelen herkes büyük bir keyifle türkülerimize eşlik ediyor. Dolayısıyla birlikte söyleme ve müzik yapma deneyimine fırsat veriyoruz. Yani halkla ortak bir paydada buluşarak aynı zamanda ortak geçmişe ve değerlerimize sahip olduğumuzu hisettiriyoruz (kişisel görüşme, 14.05.2024).

45'lik Plak Geceleri

Derneğin diğer önemli etkinliklerinden biri de 45'lik plak geceleridir. Derneğin ayda bir düzenlediği 45'lik plak geceleri, Türk müziğinin önemli isimlerinin eserlerini dinleme fırsatı sunan özel bir etkinliktir. Bu gecelerde, Anadolu rock ve pop müziğinin önde gelen isimlerinden Cem Karaca, Fikret Kızılok, Erkin Koray, Barış Manço, Ajda Pekkan, Erol Evgin, İlhan İrem, Sezen Aksu ve Neşe Karaböcek gibi sanatçıların, 1970-1990 yılları arasında çıkardıkları plaklar dinlenmektedir. Etkinlik, yaz aylarında şehrin kültür ve sanat alanında sembol haline gelmiş olan tarihi Millet Bahçesi'nde, kış aylarında ise önceden belirlenen kapalı mekânlarda gerçekleştirilmektedir (Gürsel Ekmekçi, kişisel görüşme, 14.05.2024). Bu organizasyon, katılımcılara nostaljik bir müzik deneyimi sunarken, aynı zamanda Türk müziğinin geçmişine de ışık tutmaktadır.

Geleneksel Ritüellerin Müzik Eşliğinde Canlandırılması

Derneğin diğer önemli faaliyetlerinden biri de unutulmaya yüz tutmuş geleneksel ritüelleri müzik aracılığıyla yeniden hayata geçirmektir. Katılım sağlanan bu etkinliklerin birinde, yerel bir geleneğe ait bir tema, yukarıda bahsi geçen Millet Bahçesi'nde Giresun türküleri eşliğinde canlandırılmıştır. Giresun'un düğün geleneğinde "güvey atması" olarak adlandırılan ritüel, yine Giresun yöresine ait bir türkü olan ve "güvey atma havası" olarak adlandırılan "al perde yeşil perde" adlı türkü eşliğinde sahnelenmiştir (G-2, 10.06. 2023). Bu ritüeli, Türk halk müziği korosunun şefliğini yapan Tan Türker şu şekilde aktarmıştır:

> "Biz, Giresun türküleri gecesini yaptığımız o gece, Millet bahçesinin "cümle kapı" olarak adlandırılan girişinden sahneye kadar olan yürüyüş yolunun kenarlarını ledlerle ve ışıklarla aydınlatarak bir servis yolu yaptık. Bu servis yolunun içerisinde, Giresun'da 1900'lü yıllardan belki de daha öncesinden kalma bir gelenek olan, düğünlerde damadın yatsı namazından sonra camiden alınıp, yol havası ve güvey atma havası olarak adlandırdığımız türkülerle ki bu genelde "al perde yeşil perde" türküsü ile yapılıyor. Bu türkü eşliğinde ve bir kortej halinde, insanların ellerinde meşalelerle beraber götürüldüğü ve yumruklarla gerdek evine bırakıldığı ritüeli birebir canlandırdık." (kişisel görüşme, 14.04.2024).

İzler/ Aylık Kültür Sanat Edebiyat Dergisi

Dernek Can Akengin, Ahmet Nuri, Cemil Hüseyin'in öncülük ettiği ve 1926-1927 yılları arasında haftalık olarak çıkan izler mecmuası adlı aylık kültür sanat edebiyat dergisini tekrar yayın hayatına kazandırmıştır. Dergide, akademisyenler ve şehrin önde gelen isimleri, yerel ve ulusal düzeyde güncel kültür ve sanat konularında yazılar kaleme almaktadır. Bu yazılar, ülkemizin müzik, edebiyat, resim ve tiyatro gibi alanlarındaki önemli isimlerin hayatlarına, eserlerine ve sanat anlayışlarına da yer vererek, şehrin kültür, sanat ve edebiyat

hafızasını yazılı olarak canlı tutmaktadır. Ayrıca dergi, kültürel mirasın korunmasına ve gelecek nesillere aktarılmasına katkıda bulunarak, sanatın ve edebiyatın toplumsal yaşamda ne denli önemli bir yer tuttuğunu vurgulamaktadır. Böylece, okuyuculara sadece bilgi sunmakla kalmayıp, aynı zamanda ilham verici bir kaynak oluşturmayı hedeflemektedir.

Şekil 3. İzler/ Aylık Kültür Sanat Edebiyat Dergisinin çıkmış sayılarından kareler (Gürsel Ekmekçi arşivinden, 2024)



Derneğin kurulduğu günden günümüze göstermiş olduğu bu çok yönlü çabaların, Giresun'un kültürel ve sanatsal alanını güçlendirmek ve gelecek nesillere aktarmak adına önemli bir adımdır.

GİRESUN MUSİKİ CEMİYETİ

Başkanlığını Seher Ataün'ün yapmış olduğu Giresun Musikî cemiyeti, 1957 yılında, uzun yıllar askeri bandoda görev yapmış emekli asker Zekai Akbulut'un öncülüğünde, şehrin önemli ses ve saz icracılarını bir araya getirmek amacıyla kurulmuştur (Muammer Usta, kişisel görüşme,16.05.2024). Cemiyette uzun yıllar hizmet veren ve aynı zamanda Türk sanat müziği korosunun şefliğini yapan Muammer Usta, derneğin kurulma fikri hakkında şu açıklamayı yapmıştır: "Giresun, o zamanki şekli ile çok yoğun bir sanat şehri idi. Derlemecileri, bağlama üstatları, kemençe üstatları, akordeon çalan, trompet çalan ve bunların yanı sıra Tuncer Kalyoncu, Osman Kalyoncu, Nazmi ve Sabri kardeşler gibi şehrin önemli mahalli sanatçılarını bir araya getirmek düşüncesiyle kurulmuştur" (kişisel görüşme, 16.05.2024). Cemiyetin günümüzdeki önemli hedeflerinden biri, ortaokul ve liselerde ses ve saz icra alanlarında yarışmalar düzenleyerek, bu yarışmalarda belirlenen yetenekli öğrencilerle bir gençlik ve çocuk korosu oluşturmaktır. Muammer Usta böyle bir girişimin amacına yönelik şu açıklamada bulunmuştur: "Biz bu sayede bir taraftan genç yeteneklerin derneğe katılımını teşvik edeceğiz, diğer taraftan da cemiyetin öncülüğünde şehirde bir çocuk korosunu hayata geçirmiş olacağız" (kişisel görüşme, 16.05.2024). Derneğin finansal kaynak bulma noktasında zorlandığını ifade eden Usta, derneği kamu yararına çalışan bir statüye taşıyarak, daha köklü bir kurum haline getirmeyi hedeflediklerini belirtmiştir. Bu konuyla ilgili olarak da (kişisel görüşme, 16.05.2024) "Bizim esasında asıl misyonumuz, hatta tüm derneklerin, Dernekler Kanunu'ndan çıkarılarak, Kültür Baknalığı'na bağlı bir kurum haline getirmektir." şeklinde açıklamada bulunmuştur.

Derneğin Müzik Faaliyetleri

Kuruluşundan günümüze, gerçekleştirdiği müzik faaliyetleri ile şehrin kültür ve sanat hayatına önemli bir ivme kazandıran cemiyet, yerel ve ulusal düzeyde birçok eseri halkla buluşturmuş ve aynı zamanda adeta bir müzik okulu işlevi görmüştür. Radyonun yaygın

olmadığı dönemlerde gerçekleştirmiş olduğu konserlerle, Giresun'un yanı sıra, Doğu Kardeniz bölgesinin müziğe olan gereksinimini karşılamıştır (Giresun Kent Kültürü, 2008:208). Ayrıca genç yeteneklere sahip çıkan cemiyet, bu gençlere ses ve çalgı eğitimi fırsatları sunmuş ve sahne performansı deneyimi yaşatarak bu yeteneklerin görünür kılınmasında önemli bir rol oynamıştır. Giresun'un yetiştirdiği ses sanatçısı ve akademik çalışmalarına devam eden Samet Tunç, Giresun Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi'nde öğrenim gördüğü yıllarda, ilk sahne deneyimini Giresun Musiki Cemiyeti'nin düzenlediği halk müziği konserinde yaşamış, bu deneyimi asla unutamayacağını ve cemiyetin kendisine çok şey kattığını ifade etmiştir (kişisel görüşme, 11.05.2024). Yine Giresunlu TRT klasik Türk müziği ses sanatçısı Çiğdem Yarkın, sanat hayatına Giresun Musiki Cemiyeti'nde başlamıştır. Küçük yaşlarda cemiyete gelen Yarkın, uzun bir süre boyunca cemiyetin faaliyetlerinde yer almış ve 1991 yılında Semih Hattatoğlu ile repertuvar çalışmıştır. Aynı yıl, TRT'nin düzenlediği amatör ses yarışmasına katılan Yarkın, Karadeniz Bölgesi birincisi olmayı başarmıştır (Muammer Usta, kişisel görüşme, 16.05.2024). Bu tür başarılar, derneğin genç yeteneklerin gelişimine ve sanat hayatına yaptığı katkıyı açıkça göstermektedir. Bununla birlikte cemiyetin faaliyetlerinde yer alan Giresun'un önemli mahalli sanatçılarından Ahmet Başaran, Ahmet Met ve Aytekin Özdemir gibi isimler Giresun yöresine ait birçok türküyü derleyerek TRT repertuvarına kazandırmıştır.

Koro Konserleri

Güçlü bir Türk sanat müziği korusuna sahip olan derneğin konserlerine yoğun bir ilgi gösterilmektedir (G-3, 13.06.2024). Koronun sazendeleri ve solistleri mahalli sanatçılar, konservatuvar öğrencileri ve müzik öğretmenlerinden oluşmaktadır. Muammer usta, koroya gençlerin pek ilgi göstermediğini vurgulayarak, koroda yer alan kişilerin çoğunun diğer derneklerde olduğu gibi belirli bir yaşın üstündeki memurlar, emekliler, esnaflar ve ev hanımlarından oluştuğunu aktarmıştır. Yine aynı şekilde solistlerin ve sazendelerin birçoğunun nota bilgisinin bulunmadığını, çalışmaların bir nevi meşk usulü ile yapıldığını belirtmiştir (kişisel görüşme, 16.05.2024). Koroda çalgı olarak ud, kanun, ney, keman, klarnet ve perküsyon yer almaktadır.

2019 yılında Türk Musiki Federasyonu'na üye olan dernek, bu süreçte birçok ilde konserler düzenlemiş ve çeşitli koro festivallerine katılmıştır (Muammer Usta, kişisel görüşme, 16.05.2024). Bu etkinlikler sayesinde, farklı illerdeki derneklerle bir müzik dostluk köprüsü kurulmuştur. Muammer Usta, bu tür organizasyonların hem yerel müziğin tanıtımında hem de farklı illerin müzik kültürlerinin tanınmasında büyük bir öneme sahip olduğunu vurgulamıştır. Ayrıca şehrin müzik hafızasını canlı tutma noktasında konser repertuvarlarında genellikle çok bilinmeyen Giresun türkülerini seslendirdiklerini aktaran Muammer Usta: "Biz konserlerimizde genelde hiç duyulmamış Giresun türkülerini söyleriz. Konserden sonra sokakta karşılaştığım eş, dosttan 'Giresun'a ait böyle türküler var mıydı?' sorusuyla sıkça karşılaştım. İşte bu şekilde şehrin hafızasına dokunuyoruz" (kişisel görüşme, 16.05.2024) ifadesiyle cemiyetin şehrin müzik hafızasına katkı sağlama noktasında önemli bir kuruluş olduğunu vurgulamıştır

Çalgı Dersleri

Derneğin kurulduğu günden bu yana ses ve çalgı alanlarında dersler verildiğini belirten Muammer Usta, Giresun'daki birçok müzisyenin cemiyet aracılığıyla müzikle tanıştığını ve bu sayede alanlarında başarılı icracılar haline geldiklerini aktarmıştır. Örneğin Nida Tüfekçi'nin kardeşi Gökçe Tüfekçi 1995 ile 1999 yılları arasında Giresun'da memur olarak görev yaptığı beş yıl boyunca, dernekte bağlama dersleri vermiştir (Muammer Usta, kişisel görüşme, 16.05.2024).Yapılan görüşmelerde, Giresun'da bağlama çalan birçok mahalli sanatçının, yöresel icra tekniklerini Gökçe Tüfekçi'den öğrendiği belirtilmiştir. Konuyla ilgili olarak Muammer Usta şu açıklamada bulunmuştur:

> "Gökçe Tüfekçi, 1995-1999 yılları arasında hanımından dolayı Giresun'a gelmişti. Keşap ilçesinde maliyede memur olarak çalışıyordu. Ben, Gökçe Tüfekçi'nin tayinini Giresun' aldırdım. Giresun'a geldikten sonra cemiyette hiçbir maddi karşılık beklemeden bağlama dersi verdi. Bugün Giresun'da bağlama çalanların çoğuna, bağlamadaki yöresel tavırları Gökçe Tüfekçi öğretmiştir. Bu şehre cemiyet aracılığıyla büyük hizmette bulunmuştur" (kişisel görüşme, 16.05.2024).

Gökçe Tüfekçi'nin dernek aracılığıyla bağlama dersleri vermesi, bu tür kuruluşların önemini vurgulayan bir örnek teşkil etmektedir. Dernekte şu an konservatuvar mezunu eğitmenler tarafından piyano, bağlama, kanun, ud ve şan derslerinin verilmektedir.

Kuruluşundan günümüze, gerçekleştirdiği müzik faaliyetleri ile Giresun'un kültür ve sanat hayatına önemli bir ivme kazandıran Giresun Musiki cemiyeti, yerel ve ulusal düzeyde birçok eseri halkla buluşturmuş, bir müzik okulu işlevi görmüş, genç yeteneklerin ve mahalli sanatçıların görünür kılınmasında büyük rol oynamıştır. Cemiyet ayrıca Giresun'un yerel türkülerinin özgün formunun korunmasında ve günümüze ulaşmasında önemli bir rol oynamıştır.

MÜZİK DOSTLARI DERNEĞİ

Müzik Dostları Derneği, 2004 yılında Giresun'un önde gelen müzisyenlerinden Mehmet Yüksel, Sedat Tek, Osman Öztürk ve derneğin bugünkü başkanlığını yapan Seher Erenel'in öncülüğünde kurulmuştur (Seher Erenel, kişisel görüşme 17.05.2024). Derneğin kuruluşuna öncülük eden ve aynı zamanda ilk başkanlığını yapan Mehmet Yüksel, Giresun'un müzik yaşamında önemli bir isim olarak karşımıza çıkmaktadır.1963 yılında, arkadaşları Mehmet Meral, Mehmet Aksoy, Mehmet Kalpakçı ve Cumhur Gökçe ile birlikte kurmuş olduğu "Medler" isimli grup ile Giresun'un sosyal yaşamına önemli değişiklikler ve yenilikler kazandırmıştır. Giresun'un farklı mekânlarında canlı müziği halkla buluşturan grup, aileler arası dans yarışmaları, Türk halk müziği ve Türk sanat müziği ses yarışmaları düzenleyerek kitlelerin aktif katılımını sağlamışlardır. 1960-1970'li yıllarda Giresun genelinde gerçekleştirdikleri faaliyetler, çevre illerin şehre yoğun ilgi göstermesine ve katılım sağlamasına neden olmuştur (Giresun kent kültürü, 2008:208).

Derneğin Müzik Faaliyetleri

2004 yılından günümüze Türk halk müziği konserleriyle ön plana çıkan dernek, Ankara, Afyonkarahisar ve Sakarya gibi illerde konserler vermiştir. Şefliğini Hasbi Yılmaz'ın yaptığı Türk halk müziği korosunun sazendeleri ve solistleri, mahalli sanatçılardan oluşmaktadır (Seher Erenel, kişisel görüşme 17.05.2024). Yine diğer derneklerde olduğu gibi, koroda yer alan kişilerin çoğu belirli bir yaşın üstündeki memurlar, emekliler, esnaflar ve ev hanımlarından oluşmaktadır. Ayrıca, solistlerin ve sazendelerin birçoğunun nota bilgisinin bulunmadığı ve bu bağlamda çalışmaların bir nevi meşk usulü ile yapıldığı belirtilmiştir (Seher Erenel, kişisel görüşme, 17.05.2024). Koroda bağlama, kabak kemane, kemençe ve perküsyon çalgıları yer almaktadır. Dernekte koro faaliyetlerinin yanı sıra Giresun'un önemli bağlama icracılarından olan Kadir Canikli tarafından bağlama kursu verilmektedir.

Müzik Dostları derneği günümüzde her ne kadar bahsi geçen dernekler kadar aktif olmasa da, kurulduğu günden bugüne Giresun'un kültür ve sanat hayatına önemli katkılarda bulunmuş bir dernektir.

Sonuç

Giresun'da faaliyet gösteren müzik dernekleri, tamamen gönüllülük esasına dayalı olarak kurulmuş ve sanatsal faaliyetlerini hiçbir kurum veya kuruluştan finansal destek almadan sürdüren kuruluşlardır. Bu kuruluşlar, müziğe ve sanatın diğer dallarına olan tutkularının yanı sıra, şehrin kültür ve sanat hayatını geçmişten günümüze canlı tutma noktasında büyük bir özveriyle çalışmaktadırlar. Geleneksel yapıları koruyup yaşatırken, aynı zamanda güncel sanat

anlayışını da yakından takip eden bu kuruluşlar, bu iki alanın temsilinde önemli projelere imza atmış ve atmaya devam etmektedirler. Genç yeteneklere çalgı ve ses eğitimi sunmanın yanı sıra sahne deneyimi de yaşatarak, bu yeteneklerin görünür olmalarını sağlamış ve bu anlamda hem yerel hem de ülke çapında önemli ses ve saz icracılarının yetişmesinde büyük rol oynamışlardır. Ayrıca bünyelerinde yer alan mahalli sanatçıların öncülüğünde, Giresun yöresine ait birçok türküyü TRT repertuvarına kazandırmışlardır. Bunun yanı sıra yerel müzik geleneklerinin ve icra biçimlerinin aktarımında da önemli bir köprü görevi görmüşlerdir.

Müzik dernekleri, toplumsal hafızayı desteklemekte kritik bir rol oynamaktadır. Bu kuruluşlar, yerel müzik kültürünü yaşatmanın yanı sıra, geçmişin değerlerini gelecek nesillere aktarma görevini üstlenmiş, geleneksel müzik formlarını ve eserlerini koruyarak, kültürel mirasın sürekliliğini sağlamışlardır. Düzenledikleri etkinlikler ve konserler sayesinde toplumu bir araya getirerek kültürel etkileşimi artırmış ve sanatın toplum üzerindeki olumlu etkilerini pekiştirmişlerdir. Dernekler bu bağlamda yerel sanatçıların ve müzisyenlerin bir araya gelerek bilgi ve deneyim paylaşımında bulunmalarını sağlayan önemli sosyal ve kültürel mekânlar olmakla birlikte, geleneksel müziğin yaşatılması ve gelecek nesillere aktarılması açısından önemli bir rol oynamaktadır. Bu tür derneklerin varlığını koruyup, kültürel ve sanatsal etkinliklerini yaşatmaya devam edebilmesi için, belediye ya da bakanlık gibi devlet kurumlarından sağlanacak finansal destek büyük bir öneme sahiptir. Bu tür destekler, derneklerin sanatseverlere ulaşmasını kolaylaştırarak, şehrin kültür ve sanat yaşamına önemli katkılar sunacaktır.

KAYNAKÇA

Çulfaz, M. (2020). *İzler.* İstanbul: Monogram Reklam Çözümleri.

Elmas, N. (2009). *Can Akengin/Şiirler ve Nesirler, Giresun Valiliği Yayınları* (1. baskı, s.11-25). İstanbul: Bilgi Ajans.

http://giresun-1900.blogspot.com/2013/04/hilal-jazz-band-giresun-turkey-c-1930.html (Erişim Tarihi, 17.05.2024).

Giresun Valiliği. (2008). *Giresun Kent Kültürü.* Giresun: Giresun Valiliği Yayınları.

Özden, E. (2013). Osmanlı'nın Mûsikî Okulları. *Rast Müzikoloji Dergisi,* Cilt 1, Sayı 2, 17-29.

Kaynak Kişiler

1. **Gürsel Ekmekçi,** 1966 Giresun doğumlu, üniversite mezunu, ekonomist (14.05.2024 tarihinde yüz yüze yapılan görüşme)
2. **Muammer Usta,** 1955 Giresun doğumlu, üniversite mezunu, iş insanı/makine mühendisi (16.05.2024 tarihinde yüz yüze yapılan görüşme).
3. **Samet Tunç,** 1998 Şebinkarahisar doğumlu, üniversite mezunu, müzik öğretmeni (11.05.2024 tarihinde yüz yüze yapılan görüşme).
4. **Seher Erenel,** 1958 Giresun doğumlu, lise mezunu, emekli (17.05.2024 tarihinde yüz yüze yapılan görüşme).
5. **Tan Türker,** 1972 Giresun doğumlu, üniversite mezunu, biyolog (14.05.2024 tarihinde yüz yüze yapılan görüşme).

Piyano Eğitimcilerinin Kayıt Dinlemeye İlişkin Öneri ve Söylemleri

Piano Educators' Suggestions and Discourses on Listening to Recordings

Sude Zarife Özdamar

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

ozdamarsude@hotmail.com

Özet

Piyano eğitiminde, öğrencilerin teknik ve müzikal gelişimlerini desteklemek amacıyla dünyaca ünlü piyanistlerin kayıtlarını dinlemek yaygın bir uygulamadır. Ancak, eğitimcilerin bu kayıtları nasıl değerlendirdikleri ve öğrencilere yönlendirici geri bildirimler sağladığı hakkında yapılan araştırmalar sınırlıdır. Bu konuda yapılan çalışmalar, eğitimcilerin ve öğrencilerin bu süreci nasıl değerlendirdiklerini ve hangi öneri ve söylemleri kullandıklarını anlamak için önemlidir. Bu çalışmanın temel amacı, "piyano eğitimcilerinin hafızalarında neler yer etmiş? Öğrencilerinin hafızalarında nelerin yer edinmesini istiyorlar?" sorularına yanıt bulmak, piyano eğitimcilerinin dünyaca ünlü piyanist kayıtlarına ilişkin öneri ve söylemlerini belirlemek ve bu sürecin eğitimdeki önemini vurgulamaktır. Ayrıca, öğrencilerin bu kayıtları dinleme sürecinde nelere dikkat ettiklerini ve hangi geri bildirimlerden en çok fayda sağladıklarını anlamak da amaçlarımız arasındadır. Bu çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanacak olup, veriler eğitimcilerle yapılan görüşmeler ve öğrencilerin geri bildirimlerinden elde edilecektir. Çalışmanın evrenini piyano eğitimi alan öğrenciler oluşturacak ve örneklemi bu alanda deneyimli eğitimciler oluşturacaktır. Veriler, içerik analizi ve tematik analiz gibi yöntemlerle değerlendirilecektir. Araştırmadan elde edilen bulgular, piyano eğitimcilerinin ünlü piyanist kayıtlarını nasıl değerlendirdiklerini ve öğrencilere hangi öneri ve söylemleri sunduklarını gösterecektir. Bu bulgular ışığında, daha etkili bir öğretim yaklaşımı geliştirmek ve öğrencilerin müzikal gelişimine katkı sağlamak için önerilerde bulunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Piyano, Eğitimci, Kayıt Dinleme

Abstract

In piano education, it is common practice to listen to recordings of world-renowned pianists to support students' technical and musical development. However, research on how educators evaluate these recordings and provide instructive feedback to students is limited. Studies on this topic are important to understand how educators and students evaluate this process and what suggestions and discourses they use. The main purpose of this study is to find answers to the questions "what has taken place in the memories of piano educators? What do they want their students to remember?", to determine the suggestions and discourses of piano educators regarding world-famous pianist recordings, and to emphasize the importance of this process in education. We also aim to understand what students pay attention to in the process of listening to these recordings and from which feedback they benefit the most. In this study, qualitative research method will be used and data will be obtained from interviews with educators and students' feedback. The population of the study will consist of piano students and the sample will consist of experienced educators in this field. The data will be evaluated through methods such as content analysis and thematic analysis. The findings of the study will show how piano educators evaluate famous pianist recordings and what suggestions and discourses they offer to students. In the light of these findings, suggestions will be made to develop a more effective teaching approach and contribute to students' musical development.

Keywords: *Piano, Educator, Record Listening*

GİRİŞ

Piyano eğitimcilerinin, eserleri çalışma sürecinde ve eğitimleri boyunca ünlü piyanistlerin kayıtlarını dinledikleri ve öğrencilerine dinlettikleri bilinmektedir. Kayıt dinleme sürecinde nelere dikkat ettikleri, icracı tercihlerinin nedenleri ve öğrencilerine kayıtlarla ilgili yaptıkları dönütlere yönelik bilgilerin bilinmesinin piyano eğitiminde hem eğitimciler hem de öğrencileri açısından önemli olabileceği düşünülmektedir.

Bu araştırma, piyano eğitimcilerinin kayıt dinlemeye ilişkin öneri ve söylemlerinin incelenmesini hedeflemektedir. Piyano eğitiminde kullanılan kayıt dinleme stratejilerinin belirlenmesi, daha etkili ve ilham verici yaklaşımların geliştirilmesine katkı sağlayabilir. Dolayısıyla araştırma, eğitimcilerin tercih ettikleri klasik müzik sanatçılarının kayıtlarının ve bu tercihlerin ardındaki nedenlerin bilinmesini amaçlamaktadır.

"Eğitimciler hafızalarında hangi kayıtları bulunduruyor?"

"Öğrencilerinin hafızalarında hangi kayıtların yer edinmesini istiyorlar?"

Araştırma, eğitimcilerin öğrencilere hangi sanatçıların kayıtlarını dinlettikleri, bu kayıtların öğrencilerin müzikalite ve yorum becerilerini nasıl etkilediği ve öğrencilerin farklı sanatçıların yorumlarını dinleyerek kendine özgü müzik anlayışı geliştirmelerini nasıl sağladıkları incelenmektedir. Piyano eğitiminde kayıt dinlemenin rolünü inceleyerek kayıt dinleme çalışmasının nasıl daha etkili kullanılabileceği konusunda bilgiler vermek amaçlanmaktadır.

Piyano Eğitimi

Piyano eğitimi sürecinde geliştirilen bireysel çalışma yöntemlerinin ve metabilişsel farkındalığın, piyanistlerin müzikal benliklerine katkı sağladığı düşünülmektedir. Bu bağlamda ünlü piyanist Fazıl Say, Berlin'deki çalışma yıllarında geliştirdiği özgün yöntemini ve bu süreçteki metabilişsel yaklaşımından şöyle bahsetmiştir: "Berlin'de "kendimin hocası" olduğum yıllarda özgün bir çalışma yöntemi geliştirmiştim: Eserleri önce masa başında dikkatle inceleyerek müzikal analizlerden geçirir, ilginç fikirleri notada renkli kalemlerle boyayarak gösterirdim. Uyguladığım yöntemin doğru olduğuna inanıyorum: Böylece salt müziksel fikirlerle, daha doğrusu "salt müzik"le baş başa kalıyordum. Bu yoldan herhangi bir sonatı dört günde ezberleyebiliyordum. Daha açıkçası, piyano çalmanın fiziksel zorluklarından uzakta, bir Tibet ermişi gibi, müzikal düşünceleri kafamda canlandırıyor, hissettiklerimi özümsüyordum" (Say, 2000: 46). Dolayısıyla piyanistlerin keşfettikleri kişisel yöntemlerin de piyano eğitimlerinde etkili olabileceği düşünülür.

Kayıt

Teknolojinin gelişmesiyle birlikte kayıt yapma ve saklama yöntemleri de dönüşüm geçirmiştir. Parker'ın da belirttiği gibi günümüzde kayıtlar çoğunlukla CD'ler üzerine kaydedilmektedir; "Şu an hemen hemen tüm müzikler, kompakt diskler (CD'ler) üzerine kaydedilmektedir. Çoğu müzik mağazasında sadece CD'ler ve kasetler (ve DVD'ler) bulunuyor. Müzik bir CD üzerine kaydediliyor; diğer bir deyişle müzik tekrar üretilmesini sağlayan bir sayılar dizisi şeklinde depolanır" (2015: 260).

Bilindiği üzere, Barok Dönem'de müzisyenler müziği sadece kağıtlara döküp, saklayıp çoğaltabiliyordu. Bir J. S. Bach eserinin nasıl icra edilmesi gerektiği konusunda bize rehberlik edebilecek, Bach tarafından icra edilen bir kayıt olsaydı belki de her şey öğrenciler ve eğitimciler için daha kolay olabilirdi. Mesela S. Rachmaninoff'un kendi eserlerinin kayıtlarına günümüzde ulaşmak mümkündür. Eserlerle ilgili yorumsal bir soru işareti oluştuğunda birincil bir kaynak olarak referans alınabilmektedir. Dolayısıyla kayıtların, notaların daha iyi muhafaza edilmesini sağladığı için önem teşkil ettiği düşünülmektedir.

Piyano Eğitimi ve Kayıt Dinleme

Öğrencilerin piyano eğitimleri boyunca çeşitli klasik müzik sanatçılarının kayıtlarını dinlediği eğitimciler tarafından yaygın olarak bilinen bir durumdur. Kayıt dinleme süreci bilinçli veya bilinçsiz şekilde gerçekleşebilmektedir. Örneğin, öğrenciler piyano eğitimleri sürecinde bir eser üzerinde pratik yaparken bazı pasajlarda zorlanabilmektedirler. Hatta bazen eğitimcilerin bu pasaj ile ilgili verdikleri bilgileri unutabilirler. Eğitimcilerine ulaşmak öğrenciler için o an mümkün olmayabilir veya iletişim kurmak zor olabilir. Dolayısıyla eğitimcilere ulaşılamayınca kayıt dinlenerek zorlanılan pasaj hakkında piyano kayıtları sayesinde bilgi, fikir edinebilirler. Bazen de bizzat eğitimci tarafından bir eser yorumunun mutlaka belli sanatçılardan dinlenilmesi istenebilir.

Bilindiği üzere müzik dinlemek, öğrencinin müzikal duyarlılığını ve anlayışını geliştirir. Bu da öğrencinin piyano çalarken ifade gücünü ve duygusal derinliğini artırabilir. Farklı piyano sanatçılarının performans kayıtlarını dinlemek, öğrencilere yorumlama hakkında fikirler verebilir. Bu da öğrencinin kendi çalma tekniğini geliştirmesine ve çeşitli müzik tarzlarına aşina olmasına katkı sağlar. Düzenli bir şekilde piyano kayıtları dinlemek öğrencilerin ritim ve tempo konularında da daha bilinçli bir hale gelmesine yardımcı olabilir.

Piyanistlerin performans kayıtlarını dinlemek öğrencinin motivasyonunu da büyük ölçü de artırabilir. Başarılı bir piyanistin performansını izlemek, dinlemek, öğrencinin hedeflerine ulaşma isteğini de güçlendirebilir. Ünlü nörolog Oliver Sacks'ın anlattığı bir örnek, müzik kayıtlarının bu etkisini ortaya koymaktadır. Sacks'ın, Dr. Cicoria'nın bu konudaki deneyimlerini anlattığı ifadeleri dikkat çekmektedir: "Birdenbire ortaya çıkan piyano müziği dinleme tutkusu onu müzik kayıtlarına yönlendirdi, piyanist Vladimir Ashkenazy'nin Chopin'in en sevilen eserlerini yorumladığı bir kayda fena tutuldu: Askeri Polonez, Si Bemol Minör Scherzo. "Hepsine bayılıyordum," dedi. "Hepsini çalmayı arzuluyordum. Bütün notaları sipariş ettim. Aynı dönemde, çocuk bakıcılarımızdan biri piyanosunu bir süre evimizde muhafaza edebilir miyiz diye sordu- böylece, tam da en istediğim anda elimin altında küçük, sevimli bir duvar piyanosu buldum. Tam istediğim şeydi. Nota okumayı bilmiyordum, piyano çalmaktan bihaberdim ama kendi kendime çalışmaya başladım"." (2014: 19). Dolayısıyla piyano eğitiminde kayıt dinlemenin öğrencinin müzikal gelişimine büyük katkı sağlayacağı ve daha geniş bir perspektife sahip olacağı düşünülmektedir.

Klasik Batı Müziği Sanatçıları

Klasik batı müziği sanatçılarının ülkelerinin kültürel mirasını uluslararası platformlarda temsil ettiği bilinir. "Her ülkede Klasik Batı Müziği sanatçıları önemseniyor. Çünkü onlar ülkelerinin en parlak kültür elçileri" (Say, 2003: 170). Dolayısıyla sanatçılar, performansları sırasında kültürlerini de sahnede sergiliyorlar denebilir. Say'a göre; "Onları tüm dünyada devlet başkanları, başbakanlar, üst düzey yöneticiler, ünlü sanatçılar, kısacası dünyanın en önemli kişileri dinliyor, ayakta alkışlıyorlar. Bu nedenle Klasik Batı Müziği sanatçılarımızın ülkeyi tanıtımı, siyasetçilerimizin ve işadamlarımızın lobilerinden, pop sanatçılarımızdan, futbol takımlarımızdan, daha etkili, daha saygı uyandırıcı oluyor" (2003: 170-171).

Parker'ın ifadelerine göre, popüler piyanistlerin de klasik batı müziği sanatçılarını dinledikleri bilinmektedir. Örneğin "Autumn Leaves" gibi eserleri ile tanınan Amerikalı caz piyanist Roger Williams'ın deneyimlerinden Parker şu şekilde bahsetmiştir: "Rubinstein'ı ve Van Cliburn ile Jose Iturbi gibi diğer klasik piyano sanatçılarının yanı sıra Peter Nero, Liberace ve Roger Williams gibi popüler piyanistleri dinleme zevkine eriştim. Hatta Roger Williams yıllarca ders verdiğim üniversiteden diploma almıştı. Williams hakkında bir şeyler bilen herkes, onun, Juilliard'da eğitim gördüğünü bilir ama Idaho State Üniversitesi diplomasına sahip

olduğunu bilenler azdır. İlginç bir şekilde Drake Üniversitesi'nde de müzik eğitimi görmüş ama prova odasında "Smoke Gets in Your Eyes"ı çaldığı için okuldan atılmıştı" (2015: 149).

İcra Pratikleri

Sanatçılar, müzik yaşamları boyunca müzikal yorumda mükemmmeli yakalamaya çalışabilirler. Fakat bu süreçte çevre faktörünün de bireysel mükemmellik anlayışlarını etkileyebileceği düşünülür. Örneğin sanatçıların performans süreçlerindeki insani yönlerini ve konser deneyimlerindeki değişiklikleri, Say'ın ifadelerinde şu şekilde öne çıkmaktadır: "Müzikçide bir "insan"dır. Hazırladığınız eseri, her konserde en iyi biçimde sunmak olanaklı değildir. Bazı konserlerinizde işe şeytan karışabilir. Yılda sözgelişi 100 konser veriyorsanız, bunun 10'u kötü günümüze rastlayabilir" (2000: 152).

Müzikalite ve Teknik

Bilindiği üzere konser salonları sadece müziğin doğru icra edildiği mekanlar olmasının ötesinde dinleyicilere yeni duygular kazandıran ve onları derin düşüncelere sevk eden yerler olabilmektedir. "Benim konserden beklentim, dinlediğim eserin güzel ve doğru yorumlanması değil, ruhuma ne kazandırdığı, bende ne gibi yeni duygular uyandırdığıdır. Doğru çalan binlerce müzikçi vardır. "Doğru" ile "yaratıcı" arasındaki o büyük farkın sergilendiği mekan konser salonudur" (Say, 2000: 45). Müzikalite ve teknik arasındaki dengenin, müziğin ruhunu ve anlamını dinleyiciye aktarmada belirleyici bir rol oynayabileceği düşünülür.

Araştırmanın Problemi ve Alt Problemler

Bu araştırmanın problem cümlesi "Piyano Eğitimcilerinin Kayıt Dinlemeye İlişkin Öneri ve Söylemleri Nelerdir?" olarak belirlenmiştir. Bu problem bağlamında araştırmada aşağıdaki verilen alt problemlere cevap aranmıştır.

1. Piyano eğitimcilerinin hafızalarında neler yer etmiş?

2. Öğrencilerinin hafızalarında nelerin olmasını istiyorlar?

3. Piyano kayıtlarının piyano eğitimindeki önemi nedir?

Araştırmanın Amacı, Önemi ve Sınırlılık

Bu araştırmanın birincil amacı, piyano eğitimcilerinin klasik müzik sanatçıları kayıtlarının öğrencileri tarafından dinlenmesine yönelik öneri ve söylemlerini incelemektir. Bununla birlikte hangi sanatçıların kayıtlarının dinlenmesi gerektiği konusunda eğitimcilerin önerileri, dinleme sürecinde nelere dikkat edilmesi gerektiği, nasıl bir yaklaşım benimsemesi gerektiğini sunmak da araştırmanın amaçları arasındadır.

Eğitimcilerin performans kayıtlarını dinlemeye yönelik öneri ve söylemlerin bilinmesinin, öğrencilerin müzikal gelişimini desteklemek ve performanslarını geliştirmek için gerekli olduğu düşünülür. Ayrıca, öğrencilere doğru kayıtları seçme ve dinleme alışkanlığını nasıl sağlayacaklarına yönelik rehberlik edeceği için de araştırmanın gerekli olduğu düşünülmektedir.

Araştırma Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, piyano eğitimcileri ile sınırlandırılmıştır.

YÖNTEM

Araştırma, nitel araştırma yöntemleri kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Veriler, piyano eğitimcileri ile yapılan yapılandırılmış görüşmelerden elde edilmiştir.

Araştırma; betimsel tarama modeli içerisinde yer alabilir.

Araştırmanın evreni Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Devlet Konservatuvarı olarak belirlenmiştir. İkisi yabancı uyruklu eğitimci olmak üzere beş piyano eğitimcisi bilinçli örneklem olarak seçilmiştir.

Araştırmanın veri toplama sürecinde, en az iki yıl deneyime sahip piyano eğitimcisi ile yapılan görüşmelerde kullanılmak üzere hazırlanan yarı yapılandırılmış sorular kullanılmıştır. Piyano eğitimcilerinin yanıtları düzenlenmiş ve içerik analizi uygulanarak elde edilen bulgular, araştırma sonuçlarını oluşturmuştur.

BULGULAR VE YORUM

Tablo 1. Eğitimcilerin Demografik Bilgileri

Eğitimci	Uyruk	Çalgı	Görev Yaptığı Kurum Adı	Kıdem Yılı
E1	Yabancı	Piyano	ÇOMÜ MSSF	2
E2	Türk	Piyano	ÇOMÜ MSSF	24
E3	Türk	Piyano	ÇOMÜ MSSF	6
E4	Türk	Piyano	ÇOMÜ MSSF	6

Araştırmaya Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesinde görev yapan kıdem yılı en az iki yıl olan dört piyano eğitimcisi katılmıştır.

Tablo 2. Eğitimcileriniz eser çalışırken sizi klasik müzik sanatçılarının kayıtlarını dinlemeye teşvik eder miydi? Açıklayınız.

E1	Evet. Ama sadece müzik anlayışıma uygun olduğunu düşündükleri sanatçı kayıtlarını teşvik ederlerdi.
E2	Evet. Fakat çok fazla dinleyip onu taklit etmemi istemezdi.
E3	Evet.
E4	Evet. Eğitimcilerim, örnek teşkil edecek yorumcuların kayıtlarını dinlemem konusunda beni yönlendirirdi.

Verilen cevaplar piyano eğitimcilerinin öğrencilerine klasik müzik sanatçılarının kayıtlarını dinlemeye teşvik ettiğini gösteriyor. Ancak farklı şekillerde yapılmış. Örneğin bazı eğitimciler öğrencinin müzik anlayışına uygun piyano sanatöılarını önerirken bazıları ise taklitten kaçınılmasını vurgulamıştır. Genel olarak eğitimciler öğrencilerin kayıtları bir rehber olarak kullanmalarını istemiş ancak kendi yorumlarını da geliştirmeye devam etmelerini önermişlerdir.

Tablo 3. Öğrencilerinizi klasik müzik sanatçılarının kayıtlarını dinlemeye teşvik eder misiniz? Nedenlerini ile birlikte açıklayınız.

E1	Evet. Öğrencilerimi sadece güzel ve sanatsal kayıtları dinlemeleri için teşvik ediyorum. Ama onları taklit etmek zorunda olmadıklarını, sadece dinlemelerini ve bazı iyi fikirler edinmelerini söylüyorum.
E2	Evet. Neye benzediğini duymalarını istiyorum. Sonuçta klasik müziği çoğunluğu çok az biliyor. Sanatçıların ilham kaynağı olduğunu düşünüyorum. Farklı sanatçılardan dinleyip farklı yorumlar duymalarını isterim.
E3	Evet, sanatçıların onlar için ilham kaynağı olduğunu düşünüyorum. İyi yorumcuları dinlemek eseri çalışırken öğrenciler için çok önemlidir. Özellikle belli yorumcuları dinlemek eseri yorumlarken öğrenci için hem ilham kaynağı hem de bir referans kaynağı oluşturur.
E4	Evet, öğrencilerimi kayıt dinlemeye teşvik ederim. Farklı yorum şekillerini ve teknikleri görmeleri ve duymaları açısından önemli olduğunu düşünüyorum. Ayrıca bu şekilde ilham ve örnek alabilecekleri farklı sanatçıları tanımış oluyorlar.

Bu tablodan da anlaşılacağı üzere eğitimcilerin genel olarak kayıt dinlemenin piyano eğitiminin bir parçası olduğunu kabul ettikleri söylenebilir. Teşvik etme nedenleri; öğrencilerin farklı yorumları tanıması, ilham alması ve eserlere yönelik daha derin bir anlayış geliştirmesi

şeklinde sıralanabilir. Genel olarak kayıt dinleme hem teknik gelişim hem de müzikalite açısından değerli bir yöntem olarak görüldüğü söylenebilir.

Tablo 4. Öğrencilerinizin sanatçılar tarafından seslendirilmiş klasik müzik kayıtlarını dinlemesinin eğitim sürecinde önemli olduğunu düşünüyor musunuz? Nedenlerini açıklayınız.

E1	Hayır. Müzik kayıtlarını dinlemek en önemli şey değildir. Çünkü kayıtları sadece taklit etmek ve virtüöz kayıtlarındaki gibi daha hızlı çalmak için dinlerlerse, bu durum onların gelişimlerini olumsuz etkileyecektir.
E2	Evet. Çünkü çoğunluklu olarak bilmedikleri bir kültürün müziği.
E3	Evet, öğrencilerin kayıt dinlemelerini performanslarına etkisi bakımından önemli buluyorum. Dönemlerin stillerini ve hatta bestecilerin ayrı ayrı kendi stillerini öne çıkarmak için kayıt dinlemek çok önemlidir. Örneğin Barok dönemde çok fazla pedal kullanmayız ya da bir Klasik dönem sonatı, Romantik dönem sonatları gibi yorumlayamayız. Barok ve Klasik dönemdeki süslemeler bile farklı şekilde yapılır. Öğrenci bu gibi detayları öğretmeninden almakla birlikte önemli yorumcuların kayıtlarını dinleyerek de bu bilgileri pekiştirir.
E4	Evet. Bunun eğitim sürecinde önemli olduğunu düşünüyorum. Eserin çözümlenmesi ve yorumlanması aşamasında çalışmaların daha nitelikli olmasını sağlayacağı görüşündeyim.

Genel olarak verilen cevaplar; kayıt dinlemenin piyano eğitiminde önemli olduğunu, ancak eğitimciler tarafından doğru yönlendirilmezse taklit ve yanlış anlama riskleri doğurabileceğini gösteriyor. Bu bağlamda eğitimciler bu sürecin dikkatle ele alınması gerektiği üzerinde durmuştur.

Tablo 5. Öğrencilerinize klasik müzik sanatçılarının kayıtlarına yönelik yönlendirici geri bildirimler sağlar mısınız? Sağlıyorsanız ne gibi geri bildirimler sağlarsınız?

E1	Evet. Bazen müzikal icrada nefes alma konusunda iyi geri bildirimler yapıyorum. Bazen de kayıtlardan bir şeyler kaptıklarını duyuyorum.
E2	Hayır. Kayıtlar teknikle ilgili çok fazla katkı sağlamaz. Yine de oturup kendisinin teknik egzersizler yapması gerekir.
E3	Evet. Teknik gelişim ciddi anlamda çalışma gerektirir. Eser kayıtlarının ancak müzikal gelişime katkı ve bir fikir olması amacıyla dinletilmesi gerektiği düşünüyorum. Teknik çalışmaların kayıtları da dinlenilebilir (Hanon, Schmitt egzersizler gibi) ancak bu çalışmalar eğitici tarafından mutlaka yakından takip edilmelidir. Piyano tekniği ciddi çalışma ve ilgi gerektirir.
E4	Evet. Öğrencilerim ile bu kayıtları izleyip sanatçının teknik ve müzikal becerileri üzerine görüş alışverişi yaparız. Öğrenci için gerekli teknik beceriler ve müzikal ifadelerin oluşturulmasında örnek alınacak kayıtlara önem veririm.

Bu tabloda eğitimcilerin klasik müzik kayıtlarına yönelik geri bildirim verme konusunda farklı yaklaşımlar sergilediklerini görmekteyiz. Bazı eğitmenler öğrencilerin teknik ve müzikal gelişimleri için kayıtları analiz edip öğrencilere geri bildirimler verirken bazıları ise sadece kayıtların katkısının sınırlı olduğunu ve asıl çalışmanın öğrencinin kendi pratikleriyle yapılması gerektiğini düşünmektedir.

Tablo 6. Bu kayıtların öğrencilerinizin eğitimine katkı sağladığını gözlemliyor musunuz? Gözlemlerinizi paylaşınız.

E1	Bazen evet, bazen hayır. Kayıtları dinlerken sadece teknik açıdan mı yoksa aynı zamanda müzikalite açısından mı dinlediklerine de bağlıdır.
E2	Kısmen sağlıyor. Canlı dinlemek bence daha önemli.
E3	Evet. Olumlu yönde katkı sağladığını düşünüyorum. Burada önemli nokta eser öğrenciye ilk verildiğinde hemen kayıt dinletilmemesidir. Benim düşüncem öncelikle öğrencinin kendi bilgi ve yaratıcılığı ışında eseri deşifre etmesi ve daha sonra yorumları dinlemesidir. Öğrenci kendi müzikal fikirleri, estetik anlayışı, müzikal kültürü gelişene kadar bir taklit süreci izler. Taklit edeceği yorumlar bu nedenle önemlidir ve özenle seçilmelidir. Her kayıt dinlenebilir ancak referans olarak ele alınmaz. Kült kayıtlar daha çok tercih edilmelidir. Bu taklit süreci olumsuz bir anlam taşımamaktadır. Kısmen taklit kısmen öğrencinin kendi süzgecinden geçen yorum zamanla ayakları yere basan ve özgün bir yoruma evrilir.
E4	Evet. Kayıtların öğrencinin eğitimine katkı sağladığını ve motivasyonuna olumlu etki ettiğini gözlemleme imkânım oldu.

Verilen cevaplar, kayıt dinlemenin piyano eğitimine katkı sağladığını göstermektedir. Ancak kayıt dinlemenin nasıl yapılması gerektiğinin daha önemli olduğunu vurgulamaktadır. Bazı eğitimciler, kayıtların teknik ve müzikalite açısından dinlenmesi gerektiğini ancak asıl dinlenmesi gereken kayıtların canlı performans kayıtları olmasının daha etkili olabileceğini düşünmektedir. Diğer eğitimciler öğrencilerin öncelikle kendi yorumlarını geliştirmesi gerektiğini daha sonra kayıtları motivasyon kaynağı olarak referans almalarının faydalı olacağını savunmaktadır.

Tablo 7. Hangi performans sanatçılarının kayıtlarını dinlemeyi tercih edersiniz? Tercih etme nedenleriniz nelerdir?

E1	Ben 1900 ile 1990 yılları arasındaki sanatçıları tercih ediyorum. Çünkü notaya saygı duyuyorlar ve teknoloji yardımı olmadan çalıyorlar.
E2	Elli yaş ve üzeri performans sanatçılarının performanslarını dinlemeyi daha çok tercih ediyorum. Çünkü onların aldıkları tempolar şu zamankilere göre müzikal olarak daha sağlıklı diye düşünüyorum. Daha eskileri tercih ediyorum açıkçası. Tabi yeni dinlediklerim de var ama ölçü almıyorum o kadar fazla.
E3	Bazı piyanistler spesifik bazı bestecilerde referans olarak gösterilir. Tatiana Nikolayeva Bach ve Shostakovich'leri çok iyi yorumlar. Benedetti Michalengeli Fransız müziğinde, Muzio Pollini, Krystian Zimerman Chopin yapıtlarında, Alfred Brendel Beethoven sonatlar ve Schubert yapıtlarında, Radu Lupu Brahms, Schubert yorumlarında, Martha Argerich Prokofiev yorumlarında çok iyidir ve bu örnekler çoğaltılabilir.
E4	Alfred Brendel, Andras Schiff, Daniel Barenboim, Vladimir Ashkenazy, Vladimir Horowitz gibi ekol haline gelmiş ünlü piyanistler ve günümüz piyanistlerinden İdil Biret, Martha Argerich, Maria Joao Pires, Helene Grimaud gibi sanatçıların kayıtlarını dinlemeyi tercih ederim. Bu kişilerin tekniklerini ve yorumlarını hem akademik hem de kişisel görüşüme göre doğru, uygun ve tatmin edici buluyorum.

Eğitimciler genellikle eski ve saygın piyanistlerin kayıtlarını tercih etmektedirler. Çünkü bu sanatçıların müzikal yorumlarının daha sağlıklı ve notaya sadık olduklarını düşünmektedirler. Bazı eğitimciler ekol haline gelmiş piyanistlerin tekniklerini ve yorumlarını hem akademik hem de kişisel olarak tatmin edici bulurken bazı eğitimcilerin belirli besteciler için uzmanlaşmış sanatçıları tercih ettikleri görülmektedir.

Tablo 8. Öğrencilerinize hangi sanatçıların kayıtlarını dinlemelerini önerirsiniz? Nedenleri nelerdir?

E1	Tavsiye edebileceğim genel bir sanatçı yok, sadece müzik tarzına bağlı. Örneğin Bach için Glenn Gould, Schubert için Alfred Brendel, Schumann için Whilelm Kempff, Beethoven için Maurizio Pollini'yi tavsiye ederim, Chopin için Arturo Benedetti Michelangeli, Scriabin için Henrich Neuhaus, Rachmaninov Vladimir Ashkenazy, Prokofiev için Sviatoslav Richter, Debussy için Aldo ciccolini, Liszt için George Czyffra, Ravel için Walter Gieseking vb.
E2	Cevaplarım yine aynı şekilde. Daha sağlam, daha özüne uygun tempoları aldıkları için, daha müzikal yaklaştıkları için tamamıyla tekniğe boğmadıkları için, daha eskileri tercih ederim.
E3	6. soruda isimlerini geçirdiğim tüm yorumcuları öneririm. Tuşeleri, yapıtları ele alışlarındaki felsefe ve kültürleri, teknikleri bakımından bu isimleri özellikle öneririm.
E4	Yukarıda bahsettiğim isimlerin kayıtlarını, yine yukarıda bahsettiğim sebeplerle dinlemelerini öneriyorum.

Tabloya göre eğitimciler öğrencilerine farklı sanatçıların kayıtlarını önerdikleri görülmektedir. Bazı eğitimciler müzikalite ve teknik açıdan eski piyanistleri tercih ederken diğerleri belirli piyanistlerin isimlerini özellikle vurgulamaktadır.

Tablo 9. Kayıt dinleme sürecinde öğrencilerinize nelere dikkat etmelerini önerirsiniz? Hangi hususlara odaklanmalarını tavsiye edersiniz?

E1	Her zaman partisyonu okuyarak dinleyin ve sanatçı kaydıyla birlikte nefes alın.
E2	Birincisi kimin çaldığına dikkat etmesini söylerim. Hangi kaydı dinlediklerini sorarım. Onun dışında da birebir kopya etmemelerini, bazı şeylerin daha ustalık döneminde gerçekleştirilebileceğini, usta birinin bir yorumu getirirken daha yeni öğrenen birinin bazı kuralları delerek onu taklit etmesinin çok uygun olmadığı yönünde bazı uyarılarım oluyor. Özellikle taklit ve tempo değişikliği konusuna. Orada yazmayan şeyleri o kişi yapabilir -mesela Glenn Gould- ama onlara bunu taklit etmemelerini söylüyorum.
E3	Ben biraz eski kayıtları dinlemeyi severim. Çok güzel ve yeni kayıtlar var ve hepsi çok temiz ancak biraz eski plak izlenimi olan kayıtları daha çok seviyorum. Öğrenciler eski yorumcuları ve yorumlarını referans almalı. Çok fazla reklam kokan hareketler ve pazarlama yöntemleri var. Bunları iyi gözlemleyip bir süzgeçten geçirmek gerekir. Bir yorumcu, çaldığı eserin döneminin stilini ne kadar yansıtıyor, çaldığı bestecinin karakteristik özelliklerini ne ölçüde ön plana çıkarabiliyor bunlar önemlidir. Öğrenci de bu anlamda eleştirel bir bakış açısıyla ve bilinçli bir dinlemeyle kayıtları seçmelidir. Örneğin internette çok fazla izlenme sayısı olan bir kaydın eser yorumunun da aynı ölçüde çok iyi olduğu anlamı çıkarılmamalıdır.
E4	Kayıtları dinlerken bir yandan notayı takip etmelerini öneririm. Aynı eseri farklı yorumculardan dinleyip müzikal ifadedeki çeşitliliği hissetmesini önemserim. Video kayıt ise piyanistin tekniğine dikkat etmesini öneririm.

Eğitimciler öğrencilerin piyano kayıtlarını dinlerken partisyonu takip etmelerini ve sanatçıların teknikleri ile yorumlarını eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirmelerini önerdiği görülmektedir. Taklitten kaçınmanın, eserin dönemi ve bestecinin özelliklerini gözardı etmemelerini tavsiye etmektedirler. Kayıtların farklı yorumlarını dinleyerek, müzikal farklılığı da hissetmelerini önemsedikleri söylenebilir.

Eğitimciler, tıpkı kendi eğitimcileri gibi öğrencilerini kayıt dinlemeye yönlendirmiş olup sanatçıların ilham kaynağı olduğunu, öğrencilerin performanslarını müzikalite bakımından olumlu etkilediğini ifade etmişlerdir. Fakat aynı zamanda taklitten kaçınmaları konusunda öğrencilerini uyardıkları dikkat çekmektedir.

Özetle piyano eğitiminde kayıt dinleme çalışmasının önemli bir yeri olduğu, piyano eğitimine katkı sağladığı ve eğitimcilerin kayıt tercihlerinin 1900-1990 tarihleri gibi daha kült kayıtlardan yana olduğu söylenebilir. Eğitimcilerin kayıt dinlemeye yönelik önerileri ve söylemleri genel olarak öğrencilerin müzikal gelişimlerini desteklemeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda eğitimciler, esnek ve özgün bir yaklaşım sergilemektedir. Bazı eğitimcilerin kayıtlar üzerinden öğrencilerine geri bildirimler sağladığı, bazılarının ise geri bildirim sağlamaya gerek duymadığı görülmektedir. “Kayıt dinleme sürecinde öğrencilerinize nelere dikkat etmelerini önerirsiniz?” sorusuna verilen cevaplar, eğitimcilerin yaklaşımlarındaki farklılıktan ötürü çeşitliliğe neden olmuş olabilir.

SONUÇ VE TARTIŞMA

Araştırmada elde edilen bulgulara göre; eğitimcilerin hafızalarında yer edinen bilgilerin öğrencilerin hafızalarında da yer edinmesini istediği, eğitimcilerin öğrencilerini klasik müzik sanatçılarının kayıtlarını dinlemeye teşvik ettikleri, öğrencilerin kayıtları taklit etmek yerine kendi yorumlarını geliştirmelerini istedikleri, kayıtların öğrenciler için hem ilham kaynağı hem de yorumlama konusunda referans oluşturduğu, kayıtların öğrencilerin teknik ve müzikal gelişimlerine katkı sağladığı ancak teknik çalışma için ek çabanın gerekli olduğu, canlı performansların kayıt dinlemenin yanında önemli bir öğrenme aracı olduğu, öğrencilerin kayıtları eleştirel bir bakış açısıyla dinlemeleri gerektiği ve kayıt dinleme çalışmasının bilinçli yapılması gerektiği sonuçlarına ulaşılmıştır.

Piyano eğitimcileri öğrencilerine belirli besteciler için referans sanatçıların kayıtlarını önerebilirler. Öğrencilerini kendi yorumlarını geliştirmelerine teşvik ederek taklitten kaçınmalarını sağlayabilirler. Öğrencilerini canlı performanslara katılmaları için teşvik

edebilirler. Teknik egzersizlerin yanı sıra, müzikal tartışmalarla öğrencilerin gelişimlerine yön verebilirler. Eğitimlerinde eser kayıtlarını motivasyon ve ilham kaynağı olarak kullanabilirler. Öğrencilerle derste çalışılan eserin kayıtları dinlenerek kayıt üzerinde eleştirilerle doğru ve yanlış yorumlama konusunda fikir edinmeleri sağlanabilir. Bilinçli kayıt dinlemenin nasıl olması gerektiğini öğretebilirler. Kayıtlarla ilgili öğrencilerine yönlendirmelerde bulunarak yanlış örnekleri dinlemelerini önleyebilecekleri, bu şekilde öğrencilerin müzikal gelişimlerini daha etkili bir şekilde destekleyebilecekleri düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Sacks, O. (2014). *Müzikofili Müzik ve Beyin Öyküleri.* İstanbul, Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayınları.

Say, F. (2000). *Uçak Notları.* Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Say, G. (2003). *Fazıl Say'ın Annesi Olmak Yeteneğin Keşfi.* İstanbul: Ana Yayıncılık.

Parker, B. (2015). *Güçlü Titreşimler Müziğin Fiziği.* Ankara: TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları Yayınları.

Dört Fotoğraf, Dört Dönemeç

Four Photos, Four Turning Points

Türev Berki

Başkent Üniversitesi

turevberki@baskent.edu.tr

Özet

Hepimizin meslek yaşamını şekillendiren dönemeçler var. Geçmişe dönüp baktığımızda, aklımıza kazınan yüzlerce ânın ve bir o kadar da mekânın çok küçük bir yüzdesini oluşturuyorlar. Sayıları belki üç, belki beş... Oysa, bugün üzerinde çalıştığımız konuların, mesleğimize ilişkin tutum ve davranışlarımızın, kısacası, seçtiğimiz yolun *nedeni* onlar...

Bu çalışma, bir sanatçı-akademisyenin yaşamındaki dört dönemeci, dört fotoğraf üzerinden ele alıyor.

Anahtar Kelimeler: Melodia, vizyon, ibadet, adalet

Abstract

We all have turning points that shape our professional lives. When we look back to the past, they constitute a very small percentage of the hundreds of moments and places that remain etched in our minds. Maybe three, maybe five in numbers... However, they are the reason for the subjects we focused on today, our attitudes and behaviours regarding our professions, in short, the path we choose.

This study examines four turning points in an artist-academic's life through four photographs.

Keywords: *Melodia, PhD in music, justice, worship*

GİRİŞ

Bilindiği üzere, bu yılki sempozyumun alt başlıklarından biri "kişisel hafıza ve aile hafızası". Bu durum, şu düşünceye götürdü beni: Bir sanatçı-akademisyen olarak, kendi yaşamımı şekillendiren dört dönemeci, *dört fotoğraf* üzerinden anlatmak.

İlk dönemeç, bir plak kapağı ve çocuk gözüyle dört notanın *sırrı*... İkincisi, bir hekim rektörün zihnindeki *mesele*: Müzikte doktora... Üçüncü dönemeç, bir Yargıtay hâkiminin, zarfın içine koyduğu *adalet*... Ve nihayet, anne-babayla akşam yemeği sohbeti: *"İbadet nedir?"*

Günümüzden tam 286 yıl önce, 1738'de, İtalyan besteci Domenico Scarlatti'nin bir albümü yayınlanmıştı: *Klavsen için Otuz Egzersiz.* Albümün ön sözünde şu cümle dikkat çekiyordu: *"İster amatör olun, ister profesyonel; bu eserlerde derinlik aramayın!"*

Benim de benzer bir ricam var sizlerden: Lütfen, bu bildiride bilimsellik aramayın! Her ne kadar bir sempozyumda, -bilgi şöleninde- bulunuyor olsak da bu ortama uygun davranmak değil amacım. Yalnızca geçmişi hatırlamak ve sizlerle birlikte *düşünmeye dalmak*...

MELODIA

Görsel 1. Bir Plak Kapağı



Dokuz yaşındaydım. Evdeki plakları karıştırırken bunu buldum: Igor Zhukov ve Niyazi Tagizade yorumuyla, Ahmed Adnan Saygun'un 1. Piyano Konçertosu (Saygun, t.y.). İlgimi çekti. Pikaba koydum, başladım dinlemeye.

Daha 30 saniye bile geçmemişti ki, kaldırdım iğneyi!

"Belli ki Türev pek hoşlanmamış dinlediği şeyden." diye düşünmeyin sakın! Tam tersi; büyülenmiştim! O zamana kadar duyduğum en güzel müziklerden biriydi bu...

Hemen piyanonun başına geçip, ilk ölçüden itibaren sürekli tekrar eden o motifi yazdım defterime: Re bemol - do - si bemol - la. *"Majör değil, minör değil. Ne kadar büyülü bir şey bu!"* diye düşündüm. Bu dört sesin Hüzzam makamıyla ilişkisini yıllar sonra öğrenecektim.

İyi de, bir sorun vardı: Motifin tekrar edişi düzensizdi; dört sesin ne zaman geleceği belli değildi! Beni hep *kontrpiyede* bırakırcasına, ya geç ya erken. Sanki rastgele yazılmıştı! Dedim ki içimden, "Galiba ölçü anahtarları değişiyor." Merak bu ya, başladım tekrar tekrar dinlemeye. İğne bir iniyor, bir kalkıyor.

Birkaç dakika sonra, sıvıların kaldırma kuvvetini keşfeden Archimedes edasıyla, babamın çalışma odasına koştum, sevinç içinde:

"Buldum baba! Dokuz sekize iniyor; altı yediye çıkıyor. Sonra hep sekiz. Hiç de rastgele değilmiş. Aksine, çok düzenli!"

Kastettiğim şuydu: İlk ölçü 9/8, ikincisi 8/8. Sonra 6/8, 7/8. Beşinci ölçüden itibaren, 8/8 kalıcı olarak yerleşiyor müziğe.

Düşünüyorum da, değerli meslektaşım İsmet Karadeniz'le birlikte yaklaşık 15 yıldır Saygun müziğini *anlama* ve *anlamlandırma* gayretiyle yaptığımız onca çalışmanın, kitabın, makalelelerin, bildirilerin, konferansların *benim açımdan* sebebi, belki de buydu: Bir plak kapağı...

ŞU *VİZYON* DEDİKLERİ

Görsel 2. Tunçalp Özgen



Aralık 2000'de, Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü'ne atandım. Göreve başlamamdan iki hafta sonra, Rektör Tunçalp Özgen'e teşekkür ziyaretinde bulundum. Prof. Özgen, bugün dünyanın sayılı beyin ve omurilik cerrahlarından biri olarak anılır.

Kahvelerin yudumlandığı sohbetin sonunda, Rektör'ün hiç beklemediğim bir sorusu bekliyordu beni:

"Türev, müzikte doktora var mı? Bundan kastım, Sanatta Yeterlik *derecesi değil. Merakım şu: PhD ünvanı alınıyor mu müzikte? Soruyorum Konservatuvar'daki arkadaşlarıma,* "Yok" *diyorlar."*

"Var hocam. Dünya genelinde, müziğin kuramsal alanlarında oldukça yaygın; Müzikoloji ya da Müzik Teorisi gibi. Fakat yorumculuk söz konusu olduğunda farklı alternatifler var."

"Peki, bu konuyu araştırıp bana anlatır mısın?" Bugün itibarıyla hangi üniversitelerde var, hangilerinde yok? Yorumculuk için sözünü ettiğin o farklı alternatifler neler?"

"Memnuniyetle hocam. Ne kadar süre tanırsınız bana?"

"Ne kadar istersen. Hazır olduğunda bizi ara; bir zaman ayarlayıp buluşalım."

Üç hafta sonra, 266 üniversitenin müzik programlarını didik didik etmiş halde, Rektörlük Özel Kalem Müdiresi Didem Reisoğlu'nu aradım; hazır olduğumu bildirdim. Hemen ertesi gün, beklenen cevap geldi:

"Türev Hocam, önümüzdeki Çarşamba saat 10'da Rektörlüğe bekliyoruz sizi."

"Didem Hanım, sunumu tepegöz kullanarak yapmayı düşünüyorum. Sizde vardır, değil mi?

"Elbette hocam. Hiç sorun olmaz; biz ayarlarız."

Sizce, aldığı bu güvence; hayatı provalarda ve akla hayale gelmedik türlü aksaklıklarla mücadele içinde geçen bir konser piyanistinin içini rahatlatır mı? Elbette hayır! Beklenen *iç ses* girdi devreye: *"Oradaki tepegöz ne durumda acaba? Mesela, lâmbası yansa sunum sırasında, yedeği de bulunmasa, ne yaparız? Sunumun kalitesi düşmez mi? Mahcup olmaz mıyım?"*

Randevu günü, kan-ter içinde, bir nakliye şirketi elemanı gibi girdim Rektörlüğün kapısından. Tahmin edeceğiniz üzere, elde kendi tepegözüm... Kocaman bir sırt çantası; içinde kitaplar, broşürler, bir bloknot, muhtelif çap ve ebatlarda kalemler...

Didem Hanım, Rektörlük Ofisi girişinde karşıladı beni:

"Türev Hocam, niye zahmet ettiniz? Senato Salonu'nda her türlü ekipman hazır."

"Senato mu? Hoca'nın ofisinde olmayacak mı sunum?"

"Rektör Bey bazı Hacettepeli hocaları da davet etti, sizi dinlemeleri için. O yüzden, toplantının daha büyük bir salona alınmasını istedi."

Doğrusu, bu beklenmedik haber gerilmeme sebep oldu. Acaba kimler davetli? Ne gibi sorularla karşılaşırım? Ya içlerinde, söyleyeceklerime muhalefet edecek sanatçılar varsa?

Saat tam 10:00'da kapı açıldı: Önde, her zamanki dinamizmi ve güler yüzüyle Tunçalp Hoca; hemen arkasında, çoğuyla ilk kez karşılaştığım 15-20 kişilik bir akademisyen grubu.

"Didem, toplantımız uzun sürecek. Acil bir durum olmadıkça bana telefon bağlamayın. Çünkü bugün çok önemli bir konuyu tartışacağız; müzikte doktora!"

O üç saati, *yaşamımın en mutlu anlarından biri* olarak gördüğümü söylesem, inanın abartmış olmam! Peki, böyle düşünmeme ve hissetmeme neden olan şey neydi? Bu soruya bugünün penceresinden baktığımda, bulduğum yanıtlar şunlar:

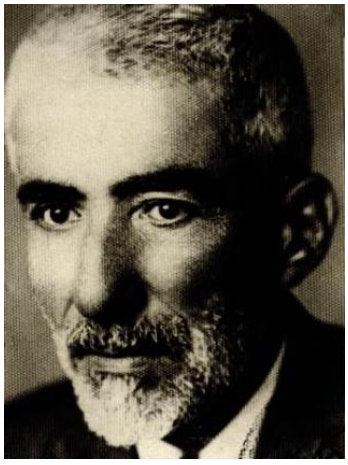
İlki, Tunçalp Hoca'nın *vizyonu*: Binlerce öğrenciye, yüzlerce çalışana, iki *devasa* kampüse sahip büyük bir üniversitede, günlük yönetsel rutini dahi zora sokacak onca acil soruna rağmen, *müzikte doktora*yı düşünen, tartışan bir rektör...

İkincisi, Tunçalp Hoca'nın liderliğinde yaratılan *demokratik tartışma ortamı*: Salonda bulunanların eşit düzlemde olduğu, ele alınan konunun tarafsızlıkla ve özgürce sorgulandığı, rektörün, konuşmaktan ziyade, çalışma arkadaşlarını dinlemeyi tercih edip zarafetle yönlendirdiği ideal bir fikir platformu...

İşte o gün, Hacettepe'ye *gönülden* bağlandım; bir neferi olmaktan onur duydum. Ve yaşamımın bu yeni dönemecini, şüphesiz, Tunçalp Hocam'a borçluydum. Onu şükranla ve özlemle anıyorum.

MEKTUP ZARFINDAKİ *ADALET*

Görsel 3. Ali Himmet Berki



Bazen, başımızdan hiç geçmemiş bir olay da *dönemeçtir* bizim için. Yaşam felsefemiz için bir kilometre taşıdır adeta. Tıpkı, bir hukuk kitabında okuduğum şu anekdot gibi:

1940'lı yıllar... Yargıtay 2. Hukuk Dairesi Başkanı olarak görev yapan bir hâkimin aklına, Daire'nin yakın geçmişte aldığı bir karar takılır. Dava konusu, bir binanın satılmasıyla ilgili anlaşmazlıktır. Üstelik karar düzeltme süresi de geçmiştir; başka bir ifadeyle, karar yanlış bile olsa, yapacak bir şey yoktur. Yine de dosyayı buldurur, yeniden dikkatle inceler. Ve görür ki, başkanı olduğu bu dairenin aldığı karar yanlış!

Birkaç gün sonra, binanın eski sahibine bir mektup gönderir; kendisini Ankara'ya davet eder. Düşünür, der ki *"Ankara'ya kadar çağırıyorum; yol parasını da benim karşılamam gerekir."* Mektup zarfının içine bir miktar para koyar.

Mektubun muhatabı Ankara'ya, Yargıtay'a gelir. Hâkim der ki,

"Beyefendi, bu davada Yargıtay olarak yanlış karar verdiğimizi gördüm. Binanın değeri 16 lira olarak görünüyor dosyada. Biz, daire üyeleri, bu miktarı kendi aramızda topladık. Ben, 1 lira fazla verdim, Daire Başkanı olarak. Dönüş için yol paranız da burada; Eskişehir'e dönünüz ve binayı geri alınız."

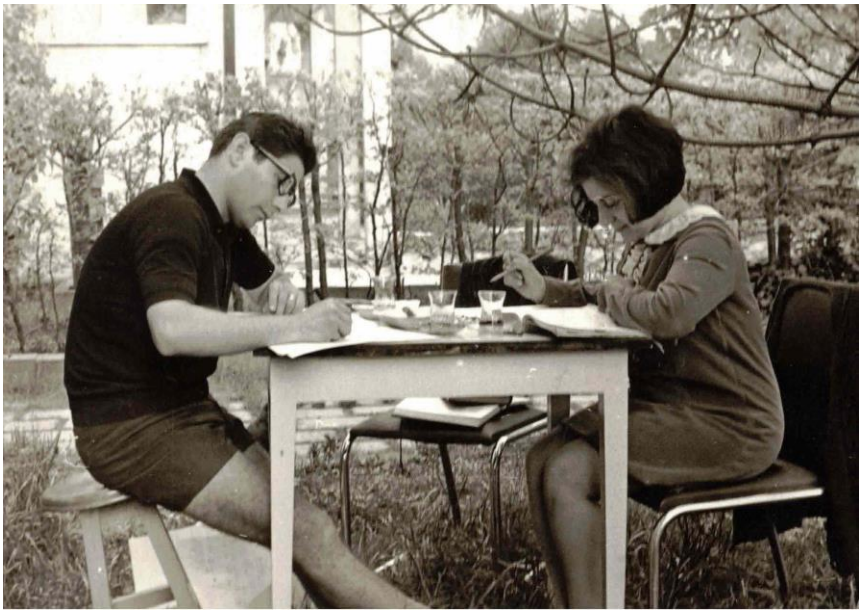
Şaşkınlıktan küçük dilini yutacak haldeki vatandaş parayı almak istemez. Ne de olsa, devletin hâkiminin karşısındadır. Çekingenlik gösterir, *"Olur mu hiç efendim, rica ederim. Ben alamam bu parayı. Sizin bu kadar hassas davranmanız bile yeter bana."* diyerek.

Hâkim cevap verir:

"Bakın kardeşim, Yüce Allah bizlere şöyle der: "Benim karşıma kul hakkıyla çıkmayın." *Eğer bu parayı almazsanız, biz, bu yanlış kararı veren hâkimler, yarın ölüp gittiğimizde, Allah'ın karşısına kul hakkı yemiş olarak çıkarız. Bu yüzden hiç itiraz etmeyin; bu sizin hakkınızdır."* (Başpınar, 2019: 23)

İBADET NEDİR?

Görsel 4. Emek Mahallesi, 64'e 8



Bu fotoğraf 1970'lerin başında çekilmiş. Nermin ve Aydın Berki çifti, evlerinin bahçesinde çalışıyorlar.

Annem o tarihlerde Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi İş Hukuku *kürsüsünde* araştırma görevlisi ve doktora tezini yazıyor. Babamsa Orta Doğu Teknik Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Matematik Bölümü'nde asistan. O da yüksek lisans teziyle meşgul. Anlayacağınız, o günlerde bizim evin *anahtar sözcüğü* tez!

Bu ortamdan etkilenmemek mümkün mü? 3 yaşındayken, elime bir bloknot almış, sayfalarını eğri büğrü çizgilerle dolduruyormuşum. "Ne yapıyorsun oğlum?" diye sormuş bizimkiler. Ciddiyetle cevap vermişim: *"Doktora tezi yazıyorum!"*

Gördüğünüz gibi, Tanrı'nın, okuma-yazma bilmeden Doktora yapmış az sayıdaki kullarından biriyim. Ne diyelim, *ümmî doktor*!

Dün gibi hatırlıyorum: İlkokul 4. sınıftaydım. Televizyonda *ibadet* diye bir sözcük duydum. Anlamını bilmiyorum. Babamın çalışma odasına gittim doğruca. Açtım Türkçe sözlükleri, başladım "ibadet"in karşılıklarını aramaya.

İlk sözlükte "tapma", ikincisinde "Tanrı'ya gösterilen saygı davranışı, tapınma, tapınış" yazılıydı (TDK, 1944: 272; TDK, 1969: 357)[140]. Peki, Tanrı'ya gösterilecek saygı davranışı neydi? Düşündüm ama tatminkâr bir yanıt bulamadım. "En iyisi bizimkilere sorayım." dedim. Bu iş için en uygun zaman akşam yemeğiydi.

Sofrada, başımdan geçeni anlattım. Sordum, *"İbadet nedir?"* diye.

Babam, -tipik bir matematikçi yaklaşımıyla- kısa bir süre sessiz kaldı; sonra şunları söyledi:

"Türev, benim aklımın erebildiği tek bir ibadet var. O da çalışma*. Zorunluluktan dolayı çalışmaktan bahsetmiyorum. Meselâ, annenle benim, ailemizin geçimini sağlamak için çalışmamız değil bu. Veya senin, ertesi güne ödevin olduğu için çalışman değil, söylediğim şey. Tam tersi, mutlu olmak için çalışmak; çalıştığı şeyden keyif almak. Tıpkı, en sevdiğin oyunu oynaman ya da en sevdiğin yemeği yemen gibi."*

İşte bu sözler, benim meslek yaşamımın *ilk* dönemeciydi! Zira o akşamdan sonra, "çalışmak zorunda olmak", zihnimden uçtu gitti. Yerini "mutlu olmak için çalışmak" aldı. O gün bugündür, her ne yaparsam, onun üzerinde mutlulukla ve tutkuyla çalışıyorum. Şayet bugüne kadar, meslek yaşamımda ufak tefek başarılar elde edebilmişsem, tek sebebi budur: *Çalışmak ibadettir.*

KAYNAKÇA

Başpınar, V. (2019). *Ali Himmet Berki'nin Hayatından Kesitler.* Ali Himmet Berki Kitabı. Ankara: Türk Diyanet Vakfı.

Saygun, A. A. (t.y.). Piano Concerto No. 1 [Uzunçalar]. Melodia Mezhdunarodnaya Kniga, D-011581-11582.

Türk Dil Kurumu. (1944). *Türkçe Sözlük I.* İstanbul: Cumhuriyet Basımevi.

Türk Dil Kurumu. (1969). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Türk Dil Kurumu. (2005). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu.

Türk Dil Kurumu. (2011). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu.

[140] Bu sözcük, Türk Dil Kurumunun 2005 ve 2011'de yayımlanan Türkçe sözlüklerinde, sırasıyla "Tanrı buyruklarını yerine getirme" ve "bir dinin buyruklarını yerine getirme" olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2005: 923; TDK, 2011: 1137).

Geleneksel Meşk Sisteminden Çevrimiçi Meşk Sistemine: Türk Mûsikîsi Eğitimindeki Dönüşüm

From Traditional Meskh System to Online Meskh System: Transformation in Turkish Music Education

Uğur Alkan

Kırklareli Üniversitesi

ugur.alkan@klu.edu.tr

Özet

Bu çalışmada, Türk mûsikîsi eğitiminde yaşanan dönüşüm süreci ele alınmış; mûsikî eğitimimizde yer alan geleneksel meşk sistemi kaidelerinin ve bu bağlamda hoca-talebe etkileşiminin çevrimiçi meşk sisteminde nasıl karşılık bulduğu sorusuna cevap aranmıştır. Ayrıca son yıllarda yaşanan olağanüstü gelişmelerin de (Covid-19 ve 6 Şubat Depremleri) etkisiyle eğitim-öğretim faaliyetlerindeki dönüşümün mûsikîmiz özelinde deneyim, erişilebilirlik ve öğrenme materyalleri açısından çevrimiçi meşkte nasıl karşılık bulduğu incelenmiştir. Devamında çevrimiçi meşkin avantajları ve dezavantajları ele alınarak geleneksel meşk ile arasındaki farklara ve benzerliklere atıf yapılmış; bu iki yöntemin birbirini tamamlama yolları üzerine ne gibi öneriler getirilebileceği tartışılmıştır. Sonuç olarak Türk mûsikîsi eğitimindeki bu dönüşümün doğru anlaşılmasının, kültürel mirasa sahip çıkılması ve bu mirasın gelecek nesillere aktarılması adına kritik bir öneme sahip olduğu görülmüştür. Öyle ki Türk mûsikîsi eğitimindeki değişim sürecini anlamaya ve mûsikîmizin gelecekteki konumuna dair önemli bir perspektif sunmayı amaçlayan bu çalışmanın; Türk mûsikîsi eğitimindeki modernleşme sürecini ve bu sürece çevrimiçi meşk sisteminin katkılarını anlamak isteyen araştırmacılar için önemli bir referans oluşturabileceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Müzik eğitimi, uzaktan eğitim, geleneksel meşk, çevrimiçi meşk

Abstract

In this study, the transformation process in Turkish music education is discussed and an answer is sought to the question of how the principles of the traditional meşk system in our music education and the teacher-student interaction in this context correspond to the online meşk system. In addition, with the effect of the extraordinary developments in recent years (Covid-19 and 6 February Earthquakes), it has been examined how the transformation in education and training activities corresponds to online meşk in terms of experience, accessibility and learning materials in our music. Afterwards, the advantages and disadvantages of online mehcha were discussed, the differences and similarities between it and traditional mehcha were referred to, and it was discussed what suggestions could be made on the ways in which these two methods complement each other. As a result, it has been seen that a correct understanding of this transformation in Turkish music education is of critical importance for the protection of cultural heritage and the transfer of this heritage to future generations. Thus, it is thought that this study, which aims to understand the process of change in Turkish music education and to provide an important perspective on the future position of our music, can constitute an important reference for researchers who want to understand the modernisation process in Turkish music education and the contributions of the online meşk system to this process.

Keywords: *Music education, distance education, traditional meskh, online meskh*

GİRİŞ

Arapça kökenli bir sözcük olan meşk "çoğaltılacak örnek, nüsha" gibi anlamlara karşılık gelmektedir. İlk olarak Türk İslam Sanatları ile birlikte kullanım alanı bulan ve mûsikî literatürümüze hat sanatından ödünç alınarak kazandırılan bu sözcüğün "hat talebesine verilen yazı alıştırması, yazı karalaması" gibi anlamlar odağında kavramsallaştırıldığı bilinmektedir (Arapça-Türkçe Sözlük, 1995:836; Behar, 2012:15). Mûsikîmiz özelindeki kullanımına yönelik ilk belgeler ise XVI. yüzyıl itibariyle karşımıza çıkmaktadır (Behar, 2012). Buna dair ulaşılan en eski kayıt Babur'un (Baburnâme) hatıratıdır. Bu hatırat, meşk sözcüğünün mûsikî öğrenmek ve öğretmek manasıyla kullanımına dair tespit edilmiş en eski kayıt olması açısından önemlidir:

...Şah Kulı Gıcekî. Irak'tandır. Horasan'a gelip saz meşkederek şöhret kazandı. Bir çok nakış, peşrev ve hava bestelemiştir... (Baburnâme, 2000: 284).

XVII.yüzyıl itibariyle ise Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesi başta olmak üzere döneminin ve sonrasının belgelerinde mûsikî öğrenim ve öğretimi için meşk etmek; bu öğrenim ve öğretimin gerçekleştirildiği mekan için ise meşkhâne kavramlarının kullanıldığı görülmektedir:

...Horoz İmam, Hasoda'da hafızlıkta ortağımız, Tayezade Handan, Perruhoğlu Assaf Bey, Maanoğlu, Keçeci Süleyman ve Arnher Mustafa müezzinlikte ayakdaşlarımız olup gece gündüz has hamamın yanında meşkhane adlı yerde saz, söz ve çeşit çeşit fasıllar edip Hüseyin Baykara faslı ederdik... (Seyahatname I, 2008:203).

Yine aynı yüzyıllarda kaleme alınmış divanlar'da da mûsikî terimlerinin konu edildiği görülmekte, meşk sözcüğüne yönelik doğrudan veya dolaylı yapılan atıflar dikkat çekmektedir:

...Meşk istemezse mutrib-i hâmem yâre derdimi (Divan-ı Nef'î:Gazeller/88).

...Musiki meşkin ider her birisi leyl ü nehâr (Divan-ı Cevrî:28/49).

Kadim Türk mûsikîsinin öğretim ve öğrenim usulünün meşk esasına dayalı yapılması her ne kadar XVI. ve XIX yüzyıllar arasındaki dört asırlık döneme sığdırılsa da bu tarihin çok daha öncelere götürülebileceği ittifak konusudur. Kaldı ki XVI. yüzyıldan önce kaleme alınmış edvar kitaplarında taklit ve tekrar üzerine kurulu bir öğretim metodundan bahsedilmekte; doğrudan meşk sözcüğüne atıf yapılmasa da dolaylı olarak bu yöntemin içeriğinden bahsedilerek tariflendiği görülmektedir (Levendoğlu, 2017; Tüfekçioğlu, 2017). Bu da bizlere, Türk mûsikîsindeki meşk esaslı öğretimin tarihlendirme noktasında tespiti zor bir geçmişe sahip olduğunu göstermektedir.

Öte yandan belirtmek gerekir ki icra edilen mûsikîyi kayıt altına alma çabası da her dönem varlığını sürdürmüş; bu bağlamda meşk esaslı öğretimin yanında XIX. yüzyıla kadar Türk mûsikîsi özelinde icad edilmiş, geliştirilmiş, uyarlanmış ve olduğu gibi alınmış birden çok mûsikî yazısının -ki dizekli nota da buna dahildir- kullanıldığı görülmüştür (Ekmekçioğlu, 1992; Feyzi, 2018; Karamahmutoğlu, 2014). Ne var ki bu yazılar ya çok az kişi tarafından sadece kapsadığı dönem içerisinde kullanılmış ya da döneme özgü kaynaklarla sınırlı kalarak günümüz için sadece referans oluşturmuştur.

Meşkte, mûsikî yazısının tamamen dışlandığı bir yaklaşım esas alınmaktadır. Bu yaklaşım dönem dönem Osmanlı'ya gelen batılı gezgin ve mûsikîşinasların dikkatini çekmiş olmalı ki onlar gözünde bu durum çoğu zaman tartışılan bir yöntem olarak kayıtlara geçmiştir. Ancak bu yöntem Mızıkâ-i Hümayûn'un kuruluşuna dek kesintisiz devam etmiştir. Ne var ki çok geçmeden batıdan davet edilen mûsikî hocaları riyâsetinde batı kuramının (tampere sistem[141] ve batı notasının) enstrümanlarının ve ezgilerinin saray nezdinde ve Mızıkâ-i

[141] Ayrıntılı bilgi için (bkz. Kalender ve Barış, 2022).

Hümayun çatısı altında kullanımı/öğretimi mûsikîmiz adına farklı bir dönemi başlatmıştır (Alkan, 2018:455). Bu durum, Cumhuriyet'in ilanından önce saray'ın desteğinde atılan mûsikîmizdeki dönüşümün de ilk resmi adımlarından birisini oluşturmuştur (Sağlam, 2009; Yiğit, 2019). Öte yandan altını çizmek gerekirse ki meşk esaslı öğretimden de bir anda ve tamamen vazgeçilmemiştir (Dilber ve Karabaşoğlu, 2023, 470-71). Darüşşafaka başta olmak üzere Cumhuriyet'in ilanından sonra dahi Ankara Radyosu ve bazı derneklerde notalı eğitimin yanında meşk esaslı öğretimin kısmen de olsa devam ettirildiği görülmüştür (Behar, 2012). Tabi ki "meşk adı altında" devam ettirilen bu eğitimlerin ve etkinliklerin geneleğe ne derece uygun yapıldığı ise tartışılması gereken bir problem durumudur142. Kaldı ki bu noktada Behar (2012, s. 193)'ın tespitleri dikkat çekicidir:

Birkaç müzisyenin beraberce sazlı ve sözlü olarak eser icra etmelerine de meşk etmek dendiğine bugün sıkça şahit oluyoruz. Bütün bu yanlış kullanımlar meşk kelimesinin, hiç değilse musikide, Osmanlı döneminde kazandığı anlam zenginliğini ve derinliğini tamamen kaybetmekte olduğuna delalet ediyor olabilir. Meşk, giderek kelimenin sözlükteki ilkel anlamı olan genel olarak öğrenim anlamına geri dönmektedir belki. Her hâl ü kârda aşk gittiği zaman meşk kalır mı? Ve bu genel öğrenim de aşksız ise ona artık meşk denebilir mi?

Esas itibariyle meşk: dinle, izle ve yap üzerine kurulu sadece taklit odaklı basit bir öğretim metodu olmaktan ziyade usta-çırak ilişkisine dayalı edep, ahlak ve davranış aktarımlı Dede Efendi'nin tarifiyle "ahlak-ı beşeri tasfiyye eden bir ilm-i şerif"'tir (Ayas, 2015, s. 82-83).

Tüm bunlardan olmak üzere "Geleneksel Meşk Sisteminden Çevrimiçi Meşk Sistemine: Türk Mûsikîsi Eğitimindeki Dönüşüm" adını taşıyan bu bildiri ile meşk kavramının daha anlaşılır ve daha görünür kılınması istenmiş bunun adına da Özge Şen Tuncel (2022:120)'in çalışmasında yer verdiği "Genel Hatlarıyla Meşk" adını taşıyan şekil'den istifade edilerek bir tablo geliştirilmiştir. Geliştirilmiş olan bu tablo ile meşkin gerçekleşmesini sağlayan kaideler143 özetlenmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda Tablo 1 üzerinden verilen açıklamalar çalışmamızın alt problem sorularını oluşturmuş ve bu sorular kapsamında toplanmış olan veriler, bulgular kısmında analiz edilmiştir.

Tablo 1. Geleneksel Meşk Kaideleri

Amaç	Hedef	Araç	Çıktı[144]
Öğretim	Eser aktarımı	Gûfte[145]	Eseri hafızaya alır
	Repertuar aktarımı	Usûl[146]	Repertuarı hafızaya alır
			Eserin formu hakkında bilgi sahibi olur
			Eserin makamı hakkında bilgi sahibi olur
			Eserin usulü hakkında bilgi sahibi olur
			Hocanın tavır ve üslubunu alır.
			Hocanın edeb, ahlak ve davranışlarını alır.

142 Söz konusu problem bugün daha da görünür olmuş; meşk kavramı, içi boşaltılarak bireysel ve topluluk dinletilerine verilen genel bir isim haline sokulmuştur.
143 Şeyhülislam Mehmed Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-âsâr'ı başta olmak üzere İbnülemin Mahmud Kemal İnal'ın Hoş Sada'sı ve Cem Behar'ın Aşk Olmayınca Meşk Olmaz adlı çalışmalarındaki pasaj aralarında tarifledikleri meşk tanımları, tablonun oluşturulması esnasında ayrıca dayanak alınmıştır.
144 Söz konusu çıktılar, rastgele olacak şekilde sıralanmıştır.
145 Doğrudan hocanın hafızasından veya gûfte mecmuasından yararlanılır.
146 Meşk özelindeki uygulaması dizlere vurulmak sûretiyle icra edilir.

Amaç-Önem

Bu çalışma, meşk esaslı Türk mûsikîsi eğitimindeki değişim sürecini anlamaya yönelik kurgulanmıştır. Muzika-i Hümâyun ile birlikte görünür bağlamda başlayan; tekke ve zaviyelerin kapatılması ile de hedefine ulaşan mûsikîmizdeki dönüşüm hareketlerinin meşk özelindeki yansımalarının ele alındığı bu çalışmada mûsikîmizin (eğitim-öğretim kapsamında) geçmişi ve bugünü karşılaştırılmıştır. Özellikle Covid-19 pandemisi sonrası hayatımıza zorunlu olarak giren uzaktan eğitim uygulamalarının (bkz. Alkan, 2023) meşk esasına dayalı mûsikî eğitimi özelinde ne gibi karşılık bulduğu sorusuna cevap aranmıştır. Bu kapsamda da ortaya çıkan sonuçlar bağlamında bir takım öneriler getirilerek çevrimiçi meşkin ne düzeyde uygulanabilir olduğuna yönelik açıklamalarda bulunulmuştur.

Diğer taraftan yaptığımız literatür taramasında meşk kavramının içeriksel yönden doğru anlaşılmadığı ve bu yönlü çalışmalar üzerine de yoğunlaşılmadığı tespit edilmiş; nihayetinde bugünkü uygulamalar göz önüne alındığında da birkaç kişinin bir araya gelerek "dinleti yapmasının, konser vermesinin ve repertuar geçmesinin" meşk kavramı ile basit şekilde açıklanamayacağı yine bu çalışmada vurgulanmıştır.

Ana Problem Sorusu

Cumhuriyetîn ilanına dek Türk mûsikîsi öğretimi için başvurulan yegâne yöntem olan geleneksel meşk ve kaidelerinin, günümüz çevrimiçi platformlar özelindeki uygulanabilirliği ne düzeydedir?

Alt Problem Soruları

1. Çevrimiçi platformlar aracılığıyla gerçekleştirilen meşkteki amaç, geleneksel meşkin amacına ne düzeyde uymaktadır?

2. Çevrimiçi platformlar aracılığıyla gerçekleştirilen meşkteki hedefler, geleneksel meşkin hedeflerine ne düzeyde uymaktadır?

3. Çevrimiçi platformlar aracılığıyla gerçekleştirilen meşkte kullanılan araçlar, geleneksel meşkin gerçekleşmesinde kullanılan araçlarla ne düzeyde uyumludur?

4. Çevrimiçi platformlar aracılığıyla gerçekleştirilen meşkteki -öğrenme- çıktıları ile geleneksel meşkteki -öğrenme- çıktıları arasında ne düzeyde bir benzerlik bulunmaktadır?

Sınırlılık

Bu çalışma, Covid-19 pandemisi ile birlikte dijital platformlar aracılığıyla çevrimiçi olarak yürütülmüş ve daha sonra youtube üzerinden yayınlanmış[147] meşk adı altındaki mûsikî eğitimlerini[148] kapsamaktadır.

Yöntem

Çalışmamız, nitel araştırma çerçevesinde kurgulanmış olup doküman analizi yöntemi ile yürütülmüştür. Bu yöntemde, basılı ve elektronik ortamlardaki her türlü kayıt ve belgeye ulaşılarak uygun verilerin elde edilmesi hedeflenmektetir (Sak ve ark. 2021). Bu kapsamda ilk olarak belirli anahtar sözcükler bağlamında bir dizi literatür taraması gerçekleştirilmiş sonrasında verilerin ayrıntılarıyla ortaya konulabilmesi adına döküman analizi gerçekleştirilmiştir.

[147] Youtube üzerinden gerçekleştirdiğimiz taramalar söz konusu bu bildirinin (özetin) kabul edildiği 5.5.2024 tarihinden geriye olacak şekilde başlatılarak; Covid-19 pademisi dolayısıyla ülke genelindeki eğitim-öğretim faaliyetlerinin süresiz durdurulduğu tarih olan 16.3.2020 ile sınırlandırılmıştır.

[148] Meşk sadece sözlü eserlerin değil aynı zamanda saz eserlerinin icrasında da kullanılan bir yöntemdir. Ne var ki bu bildiri sadece sözlü eser icraları sınırlılığında gerçekleştirilmiştir.

Araştırmanın verileri için ilk olarak yazılı kaynaklardan istifade edilerek çalışmanın kavramsal çerçevesi oluşturulmuştur[149]. Devamında Youtube özelinde "meşk", "Türk mûsikîsinde meşk", "meşk usûlü", "meşk eğitimi" anahtar sözcükleri ile çalışmanın sınırlılığı kapsamında taramalar yapılmış ve yine çalışmanın sınırlılığı dahilinde olduğu tespit edilen toplamda 7 adet kayıt değerlendirmeye alınmıştır[150]. Değerlendirmeye alınan kayıtlar Veri 1, Veri 2, Veri 3... şeklinde kodlanarak alt problem sorularına cevap olacak biçimde bulgular kısmında analiz edilmiştir.

İlgili Literatür Değerlendirmesi

Meşk sözcüğü bağlamındaki genel literatür taraması sonucunda ulaşılabilen yazılı kaynak (basılı ve elektronik) sayısı 32'dir. Bu çalışmaların 16 tanesini makale, 8 tanesini yüksek lisans tezi, 2 tanesini sanatta yeterlik/doktora tezi, 3 tanesini kitap, 2 tanesini sempozyum bildirisi, 1 tanesini de ansiklopedi maddesi oluşturmaktadır.

Bu kapsamda ulaşılabilen en eski tarihli çalışma "Zaman, Mekân, Müzik – Klasik Türk Musikisinde Eğitim (Meşk), İcra Ve Aktarım" adıyla 1993 yılında yayınlanan Cem Behar'a ait kitap çalışmasıdır. Behar'ın bu çalışması, yine kendisine ait olan ve ilk baskısı 1998 yılında yapılan "Aşk Olmayınca Meşk Olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal" adlı kitabı için de zemin oluşturmuştur. Kaldı ki ilk baskısı 1998 yılında yapılmış (2023 yılında da sekizinci baskısı yapılmış) olan bu kitapta: geçmişten günümüze meşk meselesinin güçlü ve güvenilir atıflarla ele alınması[151], kitapta kullanılan kaynakçanın geniş ve kapsamlı olması araştırmacıların birincil kaynağa ulaşmasını kolaylaştırmıştır. Bu da meşk özelinde çalışma yapan yerli-yabancı araştırmacılar tarafından baş ucu kaynağı olarak kullanılması sağlamıştır.

Ulaşılabilen en güncel çalışma ise Şubat 2023 tarihinde yayınlanan Mücahit Yalçın Öztüfekçi'ye ait "Görme Engelli Bireyler İçin Türk Müziği Meşk Yönteminin Digital Ortamda Uygulanması" adlı makalesi olmuştur. Öztüfekçi (2023)'in bu makalesinde, Türk mûsikîsi eğitimi alan görme engelli bireylerde meşk esaslı öğretimin ne düzeyde uygulanabilirliği tartışılmış ve bunun da Braille alfabesinin yanında önemli bir alternatif oluşturabileceği görüşüyle deneysel bir çalışma ortaya konulmuştur.

Nihayetinde genel taramadan özel taramaya geçilmiş; "çevrimiçi meşk, online meşk, sanal meşk, güncel meşk" anahtar sözcükleri bağlamında literatür taramasına devam edilmiştir. Bu kapsamda Oya Levendoğlu Öner'e ait 2017 yılında yayınlanmış "Osmanlı Dönemi Türk Müziğinden Miras Kalmış Felsefi Temelli Bir Eğitim Geleneğini Yeniden Canlandırmak: Güncel Meşk Uygulamaları" adlı makale, çalışmamız özelinde önemli bulunarak dolaylı da olsa güncel durumu görebilmemiz açısında farklı bir bakış açısı geliştirmemizi sağlamıştır. Öyle ki ilgili makalede; meşkin günümüz imkânlarıyla yeniden canlandırılmasının ne gibi avantajlar oluşturacağı ve bunun günümüz mûsikî eğitimine nasıl katkılar sağlayacağı tartışılmış, devamında ise belirlenen bir örneklem grubu üzerinden veriler toplanarak meselenin ayrıntılarıyla analiz edilmesi sağlanmıştır (Levendoğlu, 2017).

Tüm bu açıklamalarla birlikte ulaşılabilen literatür, konu özelinde çalışma yapmak isteyen araştırmacıların da işini kolaylaşıtırmak adına künye bilgileriyle birlikte aşağıda verilmiştir (Tablo 2):

[149] İlgili kaynaklara literatür değerlendirmesi alt başlığında değinilmiştir.
[150] Youtube üzerinden meşk adı altında yayınlanan birçok video tespit edilse de bu videoların içerikleri incelendiğinde bireysel dinletilere ve konserlere verilen öğretim dışı amaç güden ve sadece isimleri "meşk" olan kayıtlardan ibaret oldukları görülmüştür. Öyle ki bu çalışmada sadece öğretim amacı güden videolar dikkate alınmıştır.
[151] Behar bu çalışmasında; "meşkin tanımına, tarihine, geleneğine, uygulanma biçimine ve günümüz şartlarındaki güncel durumuna yönelik geniş bir perspeftif sunmaktadır."

Tablo 2. İlgili Literatür

Yazar Adı Soyadı	Çalışmanın Adı	Yayın Yeri
Atilla Coşkun Toksoy	Türk Makam Müziğinde Güncel "Meşk" Uygulamaları: İTÜ TMDK Çalgı Bölümü Örneği	The Journal Of Academic Social Science Studies, 55, (2017), s.181-194.
Banu Demirtaş	Cem Behar'ın Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Eseri Üzerine Genel Bir Değerlendirme	Eurasian Journal of Music and Dance, 17, (2020), s.424-432
Burak Yeden	Ney Meşkinde Sözlü Gelenek Ve Nesiller Arası Değişimi: Niyazi Sayın, Salih Bilgin Ve Hüseyin Özkılıç Özelinde	İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Ensitüsü, Yüksek Lisans Tezi, (2014).
Burçe Ulubilgin Çuhadar	Türk Müziğinde Bir Kültürel Aracılık Biçimi Olarak Meşk	Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 13/69, (2020), s.826-833.
Cem Behar	Zaman, Mekân, Müzik – Klasik Türk Musikisinde Eğitim (Meşk), İcra Ve Aktarım	İstanbul: Afa Yayınları, (1993).
Cem Behar	Aşk Olmayınca Meşk Olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim Ve İntikal.	İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Birinci Baskı, (1998).
Emel Demirgen – Nilgün Sazak	III. Selim Dönemi'nde Enderun-i Hümayun Mekteplerinde Okutulan Müzik Risalesinin Meşk Yöntemi Açısından İncelenmesi	İDİL, 3/11, (2013),.
Eren Özek	Türk Müziği Eğitiminde Meşkin Yeri	Porte Akademik Müzik Ve Dans Araştırmaları Dergisi, 16, (2017) s.83-92.
Erşan Yürek	Müzik Eğitiminde Uşşak-Hüzzam-Saba Makamlarının Meşk Yöntemiyle Yaylı Çalgılarda Kullanılmasına Yönelik Bir Yöntem Önerisi	Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, (2018).
Esra Yılmaz	Kur'ân-ı Kerim ve Mûsikî Eğitiminde Uygulanan Metodlar: Talim ve Meşk Usûlü	Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi, 10/1, (2023), s.149-162
Fatih Coşkun	Meşk Geleneğinin Günümüzdeki Konumlanışı	EÜ Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi,1, (2011), s.83-85.
Gözde Çolakoğlu Sarı	Meşk Silsilesi 200 Yıla Dayanan Bir Besteci: Alâeddin Yavaşça	Sosyal Bilimler Dergisi, 25, (2018), s.1-17
Harun Gürbüz	Meşk Sistemi, Türk Musikisine Katkıları Ve Günümüze Yansımaları	Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, (2010).
Hasan Hüseyin Poyraz	Türk Müziği Nazariyatı ve Solfej Dersinin Geleneksel Meşk Sistemi İle Uygulanabilirliğine Yönelik Eğitimci Görüşlerinin İncelenmesi	Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, (2021).
Hatice Doğan Sevinç	Meşk Sistemi Bağlamında Taksim Formunda Üslub Üzerine Bir Çalışma	Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlik (2012).
İsmail Hakkı Gerçek	Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Meşk Sisteminden Notalı Eğitim Sistemine Geçişle İlgili Bazı Düşünceler	Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, 38,(2008) S.151-158.
Kadir Tuncer	Osmanlı-Türk Müziği'nde Tanburi'lerin İcra Silsilelerine Meşk Usûlü Açısından Bir Yaklaşım	İstanbul Okan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Ensitüsü, Yüksek Lisans Tezi (2021).
Lokman Öztürk	Niyazi Sayın Ney Tavrındaki Perde Baskı Karakterlerinin Meşk Silsilesi Özelinde İncelenmesi	Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi (2021).

Murat Karabulut	Bir Öğretme-Öğrenme Sistemi Olarak 'Meşrep'lerden 'Meşk'e Halk Türkülerinin Yaşama Ortamı Ve Günümüze Ulaşmasında Uygulanan Yöntemler	Milletlerarası 9. Türk Halk Kültürü Kongresi, Müzik Oyun Ve Eğlence,
Mücahit Yalçın Öztüfekçi	Görme Engelli Bireyler İçin Türk Müziği Meşk Yönteminin Digital Ortamda Uygulanması	İdil, 102, (2023), 235-247.
Neslihan Yerli Küçüktürk	Meşk Sistemi Ve Konservatuvar Eğitiminin Usta-Çırak İlişkisi Özelinde Üslup Ve Tavır Açısından Karşılaştırmalı Analizi	İstanbul Okan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Ensitüsü, Yüksek Lisans Tezi (2022).
Nuri Özcan	Meşk	Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, (2004), S.374-375, Ankara.
Onur Güneş Ayas	Alâeddin Yavaşca Ve Meşk Ahlakı: Yaşayan Bir Geleneğin Sosyolojik Analizi	Sosyologca, 9, (2015), S. 81-96.
Oya Levendoğlu Öner	Osmanlı Dönemi Türk Müziğinden Miras Kalmış Felsefi Temelli Bir Eğitim Geleneğini Yeniden Canlandırmak: Güncel Meşk Uygulamaları	Journal Of Human Sciences, 1/14, (2017), S.294-305.
Özge Şen Tuncel	Meşkin İşlevlerindeki Dönüşümün Klasik Türk Müziği Vokal İcrâcılık Açısından Değerlendirilmesi	Akademik Sanat, Sayı/Number 16, (2022), S. 110-116
Sami Dural	Türk Musikisi Meşk Geleneğinde Bir İcra; Hafız Sami	İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi (2011).
Seda Tüfekçioğlu	XV. Yüzyıl Musiki Metinleri Özelinde Meşk Kavramı	Ahenk Müzikoloji Dergisi,1, (2017), 43-60.
Songül Karahasanoğlu	Mesk: The Tradıtıonal Teachıng System Of Turkısh Musıc	Journal Of Teaching And Education, (2012), 1/7, S. 165–170.
Şehvar Beşiroğlu	Türk Musikisinde Üslup Ve Tavır Açısından Meşk	Iv. İstanbul Türk Müziği Günleri, Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, (1997).
Tuğçe Balcı	Meşk Yöntemi Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma	Cumhuriyet Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, (2018).
Yılmaz Kahyaoğlu	Türk Müziğinde Meşk Sistemi	İnönü Üniversitesi Kültür Ve Sanat Dergisi, 7/1, (2021), S. 277-283).
Walter Feldman	Music Of The Ottoman Court	Handbook Of Oriental Studies. Section 1 The Near And Middle East, Volume: 177, (2023).

BULGULAR

Bu bölümde, toplanan veriler alt problem sorularına yönelik 4 başlık altında analiz edilmiştir.

Youtube üzerinden tespit edilen 7 video kaydı en güncel tarihliden başlamak üzere -ki sınırlılık alt başlığıda konu edilmişti - "veri 1, veri 2, veri 3, veri 4, veri 5, veri 6, veri 7" şeklinde kodlanarak sıralanmıştır. İlk olarak toplanan her bir veri içeriksel yönden incelenmiş ve Tablo 3'teki gibi tasnif edilmiştir.

Tablo 3. (Verilerin İçeriği)

Video	Konu	İcra Şekli
Veri 1	Ezan	Çevrimiçi + Kayıt + Youtube Yayın
Veri 2	Kur'ân-ı Kerîm Tilaveti	Çevrimiçi + Kayıt + Youtube Yayın
Veri 3	Makam Bilgisi	Çevrimiçi + Kayıt + Youtube Yayın
Veri 4	(Cami ve Tekke Mûsikîsi Formları)	Kayıt + Youtube Yayın
Veri 5	Repertuar Oluşturma	Yüz yüze Toplu İcra + Kayıt + Youtube Yayın
Veri 6	Repertuar Oluşturma	Çevrimiçi + Kayıt + Youtube Yayın
Veri 7	Cami Mûsikîsi	Çevrimiçi + Kayıt + Youtube Yayın

Gerçekleştirilen içerik analizinde; 7 kayıttan 4'ünde (veri 1, veri 2, veri 4, veri 7) genelde "Türk din mûsikîsi" olmak üzere özelde " cami ve tekke mûsikîsi formlarının" konu edildiği tespit edilmiştir.

Veri 5 ve veri 6'nın ise şarkı formundaki dönemsel eselerin aktarımını konu alan bir içeriğe sahip olduğu görülmüştür. Ayrıca veri 3'ün de sonuçları bakımından veri 5 ve veri 6 ile benzer bir içeriğe sahip olduğu görülse de bu kaydın, belirlenmiş makamlar üzerinden farklı formlar örnekliğinde (saz eserleri de buna dahil) solfej ağırlıklı bir işleyişe sahip olduğu tespit edilmiştir. Solfej sırasında aynı zamanda notasyon üzerinden makamsal analizlere de yer verilmiştir.

Söz konusu kayıtların, veri 4 ve veri 5 hariç önce çevrimiçi bir platformdan etkileşimli bir şekilde gerçekleştirilerek kayıt altına alındığı ve bu kayıtların daha sonra Youtube üzerinden olmak üzere açık erişimle ilgililerin istifadelerine sunulduğu tespit edilmiştir. Veri 4'te herhangi bir etkileşim söz konusu olmadan kayıt altına alınan içerik Youtube aracılığıyla ilgililerin istifadelerine sunulmuştur. Veri 5'te ise durum biraz farklıdır. Sınıf ortamında toplu bir şekilde hem yüz yüze hem de çevrimiçi bir platform üzerinden etkileşimli olacak şekilde hibrit bir öğretimin gerçekleştirildiği tespit edilmiş; yine o esnada kayıt altına alınan eğitimin daha sonra Youtube aracılığıyla olmak üzere açık erişimle ilgililerin istifadelerine sunulduğu görülmüştür.

Birinci Alt Problem Sorusuna Yönelik Bulgular (Çevrimiçi platformlar aracılığıyla gerçekleştirilen meşkteki amaç, geleneksel meşkin amacına ne düzeyde uymaktadır?)

Tablo 4. (Verilerin Amacı)

Video	Amaç
Veri 1	Geleneksel öğretim (taklide dayalı)
Veri 2	Geleneksel öğretim (taklide dayalı)
Veri 3	Genel öğretim
Veri 4	1) Geleneksel öğretim (taklide dayalı) 2) Genel öğretim
Veri 5	Genel öğretim
Veri 6	Genel öğretim
Veri 7	Geleneksel öğretim (taklide dayalı)

Tablo 4'te görüldüğü üzere toplanan her bir verinin öğretim amacı güden bir içeriğe sahip olduğu tespit edilmiştir. Ne var ki öğretim şekli noktasında bir ayrışma söz konusudur. Bu bağlamda Türk din mûsikîsi içerikli eğitimlerin (veri 1, veri 2, veri 4/1, veri 7), notayı sistem dışı bırakan bir yaklaşımla geleneksel meşkin kaidelerine uygun taklit yollu bir metodla sürdürüldüğü görülmüştür. Öte yandan "veri 3, veri 4/2 (tekke mûsikîsi formlarının

öğretiminde), veri 5 ve veri 6"daki eğitimlerde ise nota üzerinden gerçekleştirilen genel öğretim metodundan yararlanılmıştır.

İkinci Alt Problem Sorusuna Yönelik Bulgular (Çevrimiçi platformlar aracılığıyla gerçekleştirilen meşkteki hedefler, geleneksel meşkin hedeflerine ne düzeyde uymaktadır?)

Tablo 5. (Verilerin Hedefi)

Video	Hedef
Veri 1	5 ayrı vakitte 5 ayrı makamda ezan icra edebilme (taklide dayalı aktarım)
Veri 2	Kur'an-ı Kerim'i makamsal okuma (taklide dayalı aktarım)
Veri 3	Makamları tanıyabilme
Veri 4	1) Ezan, kamet ve salâ formlarını icra edebilme (taklide dayalı aktarım), 2) İlahi, Tevşih, Şuğul formlu eserlerden oluşan repertuar aktarımı
Veri 5	Şarkı formlu eserlerden oluşan repertuar aktarımı
Veri 6	Şarkı formlu eserlerden oluşan repertuar aktarımı
Veri 7	Ezan, kamet ve salâ formlarını icra edebilme (taklide dayalı aktarım)

Tablo 5'te görüleceği üzere veri 3 haricindeki tüm verilerde eser ve repertuar aktarımını esas alan hedefler doğrultusunda gerçekleştirilmiş bir öğretim yaklaşımı benimsenmiştir. Öyle ki veri 3'teki içerik analizde dikkat çeken en önemli husus, genel öğretim mantığıyla tasarlanmış bir Türk mûsikîsi nazariyatı dersinin uzaktan eğitim platformları aracılığıyla yürütülmesi olmuştur. Kaldı ki diğer verilerin (veri 1, veri 2 veri 4, veri 5, veri 6, veri 7) geleneksel meşkin kaideleri tablosunda (Tablo 1) yer alan hedeflerle de uyumlu olduğu tespit edilmiştir.

Üçüncü Alt Problem Sorusuna Yönelik Bulgular (Çevrimiçi platformlar aracılığıyla gerçekleştirilen meşkte kullanılan araçlar, geleneksel meşkin gerçekleşmesinde kullanılan araçlarla ne düzeyde uyumludur?)

Tablo 6. (Öğretimde Kullanılan Araçlar)

Video	Araç
Veri 1	Gûfte
Veri 2	Kısa sûreler
Veri 3	Nota
Veri 4	1) Gûfte 2) Nota , Usûl vurma
Veri 5	Nota – Usûl vurma – Enstrüman eşliği
Veri 6	Nota – Enstrüman eşliği
Veri 7	Gûfte

Elde edilen verilerin içerik analizleri sonucunda ortaya çıkan bulgular Tablo 6'da görüldüğü gibidir. Bu kapsamda elde edilen verilerin, Tablo 4 ve Tablo 5'teki bulgularla uyumlu olduğu saptanmış; taklide dayalı gerçekleştirilen bu eğitimlerde (veri 1, veri 2, veri 4/1, veri 7) kullanılan yegâne aracın gûfte olduğu görülmüştür. Kaldı ki söz konusu verilerde; ezan, kamet, salâ ve Kur'ân-ı Kerim tilavetindeki ritmik ve makamsal yapı hocanın icra ettiği şekliyle olmak üzere öğrenci tarafından hafızaya alınıncaya kadar tekrar edilmektedir. Öte yandan genel öğretim yaklaşımıyla gerçekleştirilen eğitimlerin ise (veri 3, veri 4/2, veri 5, veri 6) notasyon üzerinden enstrüman eşliği ile yapıldığı görülmüştür. Ancak belirtmek gerekir ki veri 4/2 ve veri 5'teki taklide dayalı öğretimlerde sıklıkla gördüğümüz usûl vurmanın da harici bir öğretim aracı olarak kullanıldığı tespit edilmiştir.

Dördüncü Alt Problem Sorusuna Yönelik Bulgular (Çevrimiçi platformlar aracılığıyla gerçekleştirilen meşkteki -öğrenme- çıktıları ile geleneksel meşkteki -öğrenme- çıktıları arasında ne düzeyde bir benzerlik bulunmaktadır?)

Tablo 7. (Öğrenme Çıktıları)

Video	Çıktı
Veri 1	Ezanı hafızaya alır. Hocanın tavır ve üslubunu alır
Veri 2	Okunan tilaveti hafızaya alır. Hocanın tavır ve üslubunu alır
Veri 3	Eserlerin form, usûl ve makamları hakkında bilgi sahibi olur
Veri 4	1) Ezan, kamet ve salâ formlarını hafızaya alır. Hocanın tavır ve üslubunu alır 2) Eserlerin form, usûl ve makamları hakkında bilgi sahibi olur
Veri 5	Eserlerin form, usûl ve makamları hakkında bilgi sahibi olur
Veri 6	Eserlerin form, usûl ve makamları hakkında bilgi sahibi olur
Veri 7	Ezan, kamet ve salâ formlarını hafızaya alır. Hocanın tavır ve üslubunu alır

Tablo 7'de görüldüğü üzere öğretim aracı olarak sadece gûftenin kullanıldığı taklide dayalı aktarımla gerçekleştirilen veri 1, veri 2, veri 4/1 ve veri 7'deki Türk din mûsikîsi içeriğine sahip eğitimlerin, ortak birer öğrenme çıktısına sahip oldukları tespit edilmiştir. Öyle ki söz konusu tespit için Tablo 1'deki (geleneksel meşk kaidelerinden) açıklamalardan yararlanılmıştır. Veri 3, veri 4/2, veri 5 ve veri 6 için de aynı şekilde karşılaştırma yapıldığında (bkz. Tablo 1) bu verilerin de yine kendi içlerinde ortak öğrenme çıktılarına sahip oldukları tespit edilmiş; ancak devamında veri 1, veri 2, veri 4/1 ve veri 7'de de olduğu gibi (tekrara düşmemek adına yukarıda ayrıca konu edilmemiştir) öğrenme çıktılarının hepsini karşılamadığı görülmüştür.

Sonuç ve Öneriler

Toplanan veriler, alt problem sorularına cevap olacak şekilde analiz edilmiş; ortaya çıkan bulgular da bu başlık altında tartışılarak değerlendirilmiştir.

Birinci Alt Problem Sorusuna Yönelik Bulguların Sonucu:

Çevrimiçi platformlar aracılığıyla gerçekleştirilen meşkteki amaç, geleneksel meşkin amacına ne düzeyde uymaktadır?

- Çevrimiçi meşk bağlamında Youtube üzerinden tespit ettiğimiz tüm veriler içeriksel yönden analiz edilmiştir. Değerlendirmeye aldığımız tüm videoların tamamının herhangi bir konu özelinde olmak üzere öğretim amacıyla gerçekleştirildiği tespit edilmiştir. Bu bağlamda toplanan verilerin her biri "geleneksel meşk kaideleri" başlığını taşıyan Tablo 1'deki açıklamalarla karşılaştırılmış; geleneksel veya çevrimiçi farketmeksizin meşk adı altında gerçekleştirilen tüm eğitimlerde yegâne amacın öğretim olduğu görülmüştür. Böylelikle çalışmamızın sınırlılığı kapsamında değerlendirmeye aldığımız (bkz. dipnot 10) tüm verilerin sağlaması da yapılmıştır.

İkinci Alt Problem Sorusuna Yönelik Bulguların Sonucu:

Çevrimiçi platformlar aracılığıyla gerçekleştirilen meşkteki hedefler, geleneksel meşkin hedeflerine ne düzeyde uymaktadır?

- Geleneksel meşkte hedeflenen, eser ve repertuar aktarımıdır. Bu kapsamda toplanan tüm verilerin içerik analizleri gerçekleştirildiğinde çevrimiçi meşklerdeki genel hedefin de bu doğrultuda olduğu görülmüştür. Nihayetinde bu veriler Tablo 1'deki açıklamalar ile karşılaştırılmış; geleneksel veya çevrimiçi farketmeksizin meşk adı altındaki tüm bu eğitimlerde ortak hedeflere sahip olunduğu görülmüştür.

Üçüncü Alt Problem Sorusuna Yönelik Bulguların Sonucu:

Çevrimiçi platformlar aracılığıyla gerçekleştirilen meşkte kullanılan araçlar, geleneksel meşkin gerçekleşmesinde kullanılan araçlarla ne düzeyde uyumludur?

Yapılan literatür taramasında, geleneksel meşkin gerçekleşmesi sürecinde kullanılan araçların sınırlı olduğu tespit edilmiş; bu bağlamda eser ve repertuar aktarımı üzerine kurgulanan geleneksel meşkte öğretimin gerçekleştirilebilmesi için gûfte ve usûl birlikteliğinin önemli olduğu görülmüştür. Kaldı ki kaynaklarda da meşk edilecek eserin her zaman usûl vurularak yapılması gerekliliği vurgulanmıştır (bkz. Behar, 2012:19). Nihayetinde Youtube üzerinden erişim sağladığımız tüm veriler de bu doğrultuda incelenmiş ve ortaya iki farklı sonuç çıkmıştır. Türk din mûsikîsini konu edinen eğitimlerde geleneksel kaidelere uygun araçların kullanıldığı (bkz. Tablo 1) tespit edilmiş; ladini mûsikîyi konu edinen eğitimlerde ise notasyon kullanılarak notanın verdiği hareket sınırlılığı doğrultusunda evrensel mûsikîdeki genel öğretim araçlarına başvurulduğu tespit edilmiştir. Hatta bu esnada enstrüman eşliğinden yararlanıldığı görülmüştür. Elde edilen bulgular sonucunda ladini mûsikînin konu edildiği eğitimlerinde, kullanılan araçlar doğrultusunda geleneksel meşk kaidelerinin (bkz. Tablo 1) dışına çıkıldığı saptanmıştır.

Dördüncü Alt Problem Sorusuna Yönelik Bulguların Sonucu:

Çevrimiçi platformlar aracılığıyla gerçekleştirilen meşkteki -öğrenme- çıktıları ile geleneksel meşkteki -öğrenme- çıktıları arasında ne düzeyde bir benzerlik bulunmaktadır?

Elde edilen veriler Tablo 1'deki açıklamalarla karşılaştırılmış; çevrimiçi meşktegerçekleşen öğrenme çıktılarının, geleneksel meşk esaslı öğretimin sonucunda gerçekleşen öğrenme çıktılarının tamamını karşılayamayacağı/karşılamadığı görülmüştür. Ortaya çıkan tabloda ladini mûsikînin konu edildiği veriler analiz edildiğinde de notasyon üzerinden gerçekleştirilen aktarımlarda "hocanın tavır ve üslubun" tam anlamıyla alınamayacağı kanaati hâsıl olmuştur. Açıktır ki bu durum (notasyon etkeni), mûsikîmizde bugün yaşanan "tavır ve üslup kaybının" da başlıca sebeplerinden birisini oluşturmuştur. Ayrıca tüm bunların yanında yüz yüze etkileşimin söz konusu olmadığı çevrimiçi meşklerde de geleneksel meşk kaidelerinden biri olan "hocanın edeb, ahlak ve davranışlarını alır" çıktısının gerçekleşmesinin de pek mümkün olamayacağı görülmüştür.

Söz konusu tüm bu açıklamalardan görüleceği üzere, bugün geleneksel meşk esasına dayalı öğretim metodunun içeriksel anlamda bütünüyle gerçekleştirilemeyeceğini öncelikle kabul etmemiz gerekmektedir. Öyle ki günümüzdeki teknolojik imkanların ve geliştirilen yeni öğretim metodlarının avantajlar yanında başta hafıza olmak üzere sabır, sebat, davranış, edeb ve ahlak gibi insanî yetenek ve vasıflar üzerinde dezavantajlar getirdiği de ortadadır. Çalışmamızın giriş kısmında yaptığımız atıfı yinelemek gerekirse ki meşk, "ahlak-ı beşeri tasfiyye eden bir ilm-i şerif"' ise bunlar da geleneksel meşkin gerçekleştirilebilmesi adına olmazsa olmaz kaideler olarak görülmektedir. Peki, meşki unutmalı mıyız? Yoksa günümüz imkanları doğrultusunda yeniden canlandırmalı mıyız? Bu bağlamda, geleneksel meşki günümüz şartlarında olmak üzere uzaktan eğitimden de istifade ederek çevrimiçi platformlar aracılığıyla mûsikî eğitimimiz içerisinde nasıl konumlandırabiliriz meselesini tartışmalıyız.

Bu bildiri kapsamında gerçekleştirilen literatür taramasında; meşkin anlamına, tarihine ve uygulanışına yönelik yapılmış birçok derleme çalışmana rastlanmıştır. Kaldı ki hepsi de değerli çalışmalardır. Ancak kavramsal ve tarihsel konulu çalışmaları artık kenara bırakmak, meşkin uygulanışı üzerinden gerçekleştirilecek yenilikçi ve deneysel çalışmaların sayısını arttırmak gerekmektedir. Bu noktada araştırmacılar yönlendirilmeli ve desteklenmelidir. Bu noktada, sadece meşki konu eden atölyeler, çalıştaylar ve sempozyumlar düzenlenmelidir.

Geçmişten gelen tavır ve üslup kaybolsa da meşk esaslı öğretimin devamı adına mûsikî eğitimi veren ilk, orta ve yüksek okullarda notasyon üzerinden gerçekleştirilen bireysel (ses ve enstrüman) derslerde eserin makam ve usûl yapısını bozmadan öğrencinin, yapacak olduğu nüans ve küçük süslemelerle (tril) kendi tavır ve üslubunu oluşturmasına fırsat tanınmalıdır. Bu durum, öğrencinin belki

de gelecekte hoca olarak kendi tavır ve üslubuyla kendi öğrencisini yetiştirmesini sağlayacaktır. Bu da, geleneksel meşkin canlanması ve unutulmaması adına önemli bir adım olacaktır.

Mûsikî tahsili gören öğrenciler, sözlü eserleri enstrüman eşliği olmadan usûl vurmak sûretiyle hafızaya almaları noktasında disipline edilmeli bunun için mûsikî eğitimi veren okullarda seçmeli de olsa "meşk esaslı öğretim" adıyla derslere yer verilmelidir. Ayrıca öğrencilerin bu dersi seçmeleri teşvik edilmeli, derslerin usta-çırak ilişkisi içerisinde yürütülmesine özen gösterilmelidir. Öyle ki bu dersler, imkanlar dahilinde atölyeler üzerinden çeşitli ustaların katılımıyla yürütülmelidir.

Söz konusu (yukarıdaki) bu öneriler, günümüz teknolojisinin sağladığı imkanlarla sanal sınıflar aracılığıyla çevrimiçi olarak da gerçekleştirilebilir. Ne var ki ülkemizdeki mevcut teknolojik şartlar ve imkanlar bugün çevrimiçi eğitim için özellikle uygulama gerektiren alanlar özelinde istenilen düzeye ulaşamamıştır (ayrıntılı bilgi için bkz. Alkan, 2023). Meseleyi mûsikî özelinde özetleyecek olursak ki çevrimiçi gerçekleştirilen eğitimlerde, bireysellikten (bireysel çalma ve söyleme) topluluğa (toplu halde çalma ve söyle) geçildiğinde ses bütünlüğünde büyük problemler oluşmaktadır. Bu nedenle fırsat eşitliği noktasında her iki tarafa da (hoca-öğrenci) aynı imkân sağlanarak teknolojik yapının çevrimiçi olacak şekilde uygulamalı mûsikî eğitimi verilebilecek/alınabilecek düzeye getirilmesi gerekmektedir ki meşk esaslı öğretim uzaktan eğitimle de yürütülebilsin. Çevrimiçi eğitim, zamandan ve mekandan bağımsız olarak istenildiği zaman ve yerde bir araya gelebilme; ders esnasında kayıt alınabilme ve alınan kayıtların istenilen zamanda ve yerde izlenebilme, dinlenebilme imkanı sunmasıyla önemli bir teknolojik hamledir. Bu noktada mûsikîmiz özelinde doğru araç ve yöntemler kullanıldığında da çevrimiçi platformlar aracılığıyla verilecek olan meşk esaslı eğitim, oldukça avantajlı görünmektedir.

Yapay zeka aracılığıyla meşk odaklı deneysel çalışmalar üzerine projeler üretilerek alanının uzmanlarından destek alınabilir. Örneğin; geleneksel meşkin son dönem temsilcilerinin günümüze ulaşan kayıtlarından sesleri ayrıştırılabilir ve ayrıştırılan bu seslere yine yapay zekanın imkanlarıyla istenilen her eser okutulabilir (gerçekleştirilmiş örnekleri mevcut) böylece o dönemi ve o üstadı görmeden sanal da olsa karşılıklı icra deneyimi yaşanabilir, o üstadın tavır ve üslubu anlaşılmaya ve alınmaya çalışılabilir. Böylece belki yeniden geleneksel meşk usûlü canlandırılabilir. Bu da, yaşanan tavır ve üslûp kaybının az da olsa önüne geçebilir.

KAYNAKÇA

Alkan, U. (2018), Tek Partili Dönem Türkiye'sinde Mûsikî Politikaları: Dini Mûsikî Örneği, *Tasavvur-Tekirdağ İlahiyat Dergisi, 4 (2), 452-469.*

Alkan, U. (2023), İlahiyat ve İslami İlimler Fakültelerindeki Nazari ve Uygulamalı Türk Din Mûsikîsi Derslerine Yönelik Uzaktan Eğitim Bağlamında Bir Metodoloji Önerisi, (Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Ayas, O., G. (2015), Alâeddin Yavaşça ve Meşk Ahlakı: Yaşayan Bir Geleneğin Sosyolojik Analizi, *Sosyologca, 9, 81-96.*

Behar, C. (1993), *Zaman, Mekan, Müzik-Klasik Türk Musikisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım,* İstanbul: Afa Yayınları.

Behar, C. (2012), *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz,* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Dilber, M. C.; Karabaşoğlu, C. (2023), Mehterhâne-İ Hümâyun'dan Mûzikâ-Yı Hümâyun'a Osmanlı Müzik Kurumlarında Batılılaşma Temâyülü, *Sinop Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 7 (1), 461-478.*

Ekmekçioğlu, S.,A. (1992), *Türk Müziğinde Geçmişten Günümüze Nota Yazıları,* (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Evliya Çelebi, (2008), *Seyahatname:İstanbul,* cilt. 1, (haz. S. A. Kahraman; Y. Dağlı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Feyzi, A. (2018), Türk Müziğinde Notasyon ve Miftâh-ı Nota, *Rast Müzikoloji Dergisi, 6 (2), 1890-1913.*

Gazi Zahirüddin Muhammed Babur, (2000), *Baburname* (haz. R. R. Arat), Ankara:Kültür Bakanlığı Yayınları.

İnal, İ. M. K. (2019), Hoş Sadâ Son Asır Türk Musikişinasları, İstanbul: Ketebe Yayınları.

Kalender, C., Barış, D. A. (2022), Tamperemanın Tarihçesine Bir Bakış, *Sanat ve Tasarım Dergisi, 12 (1), 331-346.*

Karamahmutoğlu, G. (2014), Türk Müziğinde Kullanılan Notalama Sistemleri, *Yeni Türkiye Dergisi, 57, 755-773.*

Levendoğlu, O. (2017), Osmanlı Dönemi Türk Müziğinden Miras Kalmış Felsefi Temelli Bir Eğitim Geleneğini Yeniden Canlandırmak: Güncel Meşk Uygulamaları, *Journal Of Human Sciences, 1(14), 294-305.*

Mutçalı, S. (1995), *Arapça-Türkçe Sözlük,* İstanbul: Dağarcık Yayınları.

Nefi Ömer Efendi, (2018), *Nefî Divanı*, (haz. M. Akuş), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Öztüfekçi, M. Y. (2023), Görme Engelli Bireyler İçin Türk Müziği Meşk Yönteminin Digital Ortamda Uygulanması, *İdil Dergisi, 102, 235-247.*

Sağlam, A. (2009), *Türk Musiki/Müzik Devrimi,* Bursa: Alfa Aktüel Yayınları.

Sak, R., Sak, İ. T. Ş., Şendil, Ç. Ö., Nas., E. (2021), Bir Araştırma Olarak Doküman Analizi, *Kocaeli Üniversitesi Eğitim Dergisi, 4 (1), 227-250.*

Tekin, H. (1993), *Şeyhülislâm Esad Efendi ve Atrabü'l-Âsâr fi Tezkiret-i Urefâi'l-Edvâr Adlı Eseri"* (Yüksek Lisans Tezi) Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.

Tuncel, Ö., Ş. (2022), Meşkin İşlevlerindeki Dönüşümün Klasik Türk Müziği Vokal İcrâcılık Açısından Değerlendirilmesi, *Akademik Sanat, 16, 110-116.*

Tüfekçi, S. (2017), XV. Yüzyıl Musiki Metinleri Özelinde Meşk Kavramı, *Ahenk Müzikoloji Dergisi, 1, 43-60.*

Yiğit, İ. (2019), Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemi Musiki Yargısı, *Etnomüzikoloji Dergisi, 2, 217-244.*

Dikey Zamanın Kolektif Yaratımı: Terry Riley ve La Monte Young'ın Minimalist Eserleri Üzerine Bir İnceleme

The Collective Creation of Vertical Time: A Study On The Minimalist Works of Terry Riley and La Monte Young

Uğur Cihat Sakarya

Trabzon Üniversitesi

cihatsakarya@trabzon.edu.tr

Özet

Olayların geçmiş-şimdi-gelecek ardışıklığına göre sıralanmasının temel alındığı yirminci yüzyıl öncesi sanatsal pratiklerin, formal şablonların ve hafıza (önce, geçmiş) ve beklenti (sonra, gelecek) ilişkilerine dayalı izleme/dinleme deneyimlerinin eski sayılması yeni yüzyılda birçok akım ve stilin gizil fakat önemli bir ortak özelliği olmuştur. Olayların sıralılığını bozup zamanı şimdide merkezleyerek geleneksel yaratım ve eser nosyonlarını terk etmek özellikle bilincin doğrudan kendini eleştiren Dadaizm, Sürrealizm, Dışavurumculuk gibi akımlarda ortaktır. Bu eğilim yüzyılın ikinci yarısından sonra evrilerek varlığını sürdürmüştür. 1960'lardan itibaren minimalizm, happening, enstalasyon ve çoklu medya akımları önce-sonra ayrımının maddeleşmesini engelleyerek hafıza ve beklentiyi bulanıklaştıran böylelikle zamanın doğrusal akışı yerine olayların kendiliğinden şimdide merkezlenmesine; teleolojik (ereksel) dinleme/izleme deneyimi yerine ateleolojik bir deneyim teşvik edilmesine odaklanmıştır. Önceki olayların sonrakileri ima etmediği sonrakilerin de öncekilerin açık ve yapılandırılmış sonuçları olmadığı bu sanat eserlerinde zaman deneyimi doğrusal yataylığa karşıt şekilde şimdide dikeyleşir. Bu zaman duyusu psikoloji ve psikiyatri alanlarında ve dini, spiritüel ve uyuşturucu kaynaklı deneyimleri açıklamaya çalışan araştırmalarda halen daha tartışılmaktadır. Bu araştırmanın amacı minimalizmin öncüleri Terry Riley ve La Monte Young'un eserlerinde dikey zamanın nasıl yaratıldığını tespit etmektir. Araştırmada Young'ın grubu Theatre of Eternal Music'le yaptığı kayıtlar ve Riley'nin bant cihazıyla birlikte çalınan yapıtları incelenmiştir. Kavramsal çerçeve dikey zaman üzerine yukarıda söz edilen disiplinlerden alınan literatür verileri ve Jonathan Kramer'in dikey zaman ve teleolojik dinleme kavramları üzerine kuruludur. Dikey zamanı yaratan eserlerin genel olarak müzik analizi yöntemlerine uygun olmaması nedeniyle herhangi bir analitik teori veya model takip edilmemiştir. Bunun yerine müzik eserleri üzerine çıkarımlar yapılırken literatür taramalarının yanı sıra kayıt ve nota incelemelerine dayalı çalışmalar referans alınmıştır. Araştırma sonunda Young'ın, dron (uzun ses) minimalizminin örnekleri olan, eserlerinde her bir uzun ses veya ses kombinasyonunun icracılar tarafından önceden belirlenmemiş uzun süreler boyunca uzatıldığı, böylelikle geçmiş-şimdi-gelecek kararlılığının bozularak zamanın şimdide dikeyleştiği görülmüştür. Riley ise dikey zamanı, önceden çalınan motiflerle (eski, geçmiş) henüz dahil olanları (yeni) sürekli şimdide kaynaştırıp, birbirlerinden kesin çizgilerle ayırmayarak yaratmıştır. Sonuç olarak kolektif icra edilen bu eserlerde doğrusal zaman ve bununla bütünleşik olan teleolojik dinleme zayıflamakta, dikey zaman ve ateleolojik dinleme güçlenmektedir.

Anahtar Kelimeler: La Monte Young, Terry Riley, dikey zaman, minimalizm, minimalist müzik

Abstract

It is a secret but an important common feature of many art movements and styles in new century that to consider as old fashioned pre-twentieth century artistic practices and formal templates which based on past-present-future sequence and watching/listening experiences which based on memory (before, past) and expectation (future) relations. Abandoning

traditional notions of creation and artwork by disrupting sequence of events and centering time in present is common in movements such as Dadaism, Surrealism, and Expressionism which directly criticize consciousness itself. This tendency evolved and continued its existence after second half of century. Since 1960s, minimalism, happening, installation and multi-media movements have blurred memory and expectation by preventing materialization of before-after distinction, thus they accumulated events spontaneously in present instead of linear flow of time; and they focused on encouraging an ateleological experience rather than a teleological listening/watching experience. In these artworks, where previous events do not imply next ones, and next events are not clear and structured results of previous ones, experience of time becomes vertical in present as opposed to linear horizontality. This sense of time is still discussing in psychology and psychiatry, and in researches to explain religious, spiritual, and drug-induced experiences. Aim of this research is to determine how vertical time is created in works of Terry Riley and La Monte Young, two pioneers of minimalism. Young's recordings with his band Theater of Eternal Music and Riley's works played with tape device were examined. The conceptual framework is based on literature data on vertical time taken from above-mentioned disciplines and Jonathan Kramer's concepts of vertical time and teleological listening. Because of works, that create vertical time, are generally not suitable for music analysis methods, no analytical theory or model has been followed. Instead, when making inferences about works, studies based on recording and score examinations, as well as literature reviews, were taken as reference. Finally, it was seen that, in Young's works which are examples of drone (longsounds) minimalism, each long sound or sound combination is played by performers for long periods of time that are not predetermined. Thus stability of past-present-future is disrupted and time becomes vertical in present. Riley created vertical time by constantly fusing previously played motifs (old, past) with new ones, in present without strictly separating them from each other. As a result, in these collectively performed works, linear time and teleological listening weaken, while vertical time and ateleological listening become stronger.

Keywords: *La Monte Young, Terry Riley, vertical time, minimalism, minimalist music*

GİRİŞ

Yirminci yüzyıl müziğinin parçalı, çoğul ve karmaşık görünümü içinde minimalizm, malzemeyi en aza ve basite indirgemesiyle özgün ve radikal bir duruş sergiler. Akımın öncülerinden La Monte Young'ın (d.1935) *Trio for Strings* adlı eseriyle (1958) ilk örneğini verdiği dron (uzun ses) minimalizminde ezgi ve nabzı tümüyle dışlayan, müziksel malzemeyi yalnızca uzun süreler boyunca tutulan seslere indirgeyen yeni bir deyiş başlamıştır. Young yarattığı durağanlık ve zaman üzerindeki özgün incelemesiyle arkadaşı Terry Riley (d.1935) üzerinde de etki bırakmıştır. Riley daha sonra benzer durağanlığı ve zaman duyusu üzerindeki arayışı tekrar eden birkaç basit motifle kurduğu yapılarda aramıştır. Tekrarlı minimalizm, sabit bir nabız üzerinde sürekli tekrar eden motiflerle minimalist müziğin ikinci kolunu temsil eder.

İkinci Dünya Savaşı sonrası avangard müzikte ABD'ye uluslararası planda dikkat toplayan belki de en önemli tarz olan minimalist müzikte temaların, kadansların, karşıtlıkların ve bilindik formal şablonların kasten inşa edilmemesi veya -limtli- rastlantısal anlayış dahilinde kendi gelişimine bırakılması, müzik tarihinde önceden eşine rastlanılmamış şekilde radikal bir zaman duyusu ve dinleme deneyimi teşvik etmektedir. Müziksel malzemenin basitliğine, kimi zaman bir sayfaya sığacak kadar azlığına rağmen minimalist eserler önceden belirlenemeyecek, dinleme esnasında öngörülemeyecek ölçüde uzun sürebilir. Bu durumda bu eserlerdeki zaman duyusunu ifade edecek terimsel ayrımlara, yeni analitik bakış açılarına ve nedensel açıklamalara ihtiyaç doğmaktadır.

Olayların geçmiş-şimdi-gelecek ardışıklığına göre sıralandığı doğrusal (lineer) zaman ve bunun teşvik ettiği beklenti odaklı ereksel (teleolojik) dinleme yerine minimalist eserlerde olayların sıralalığı bozulup zamanı şimdide merkezleyen bir zamansal duyu arayışı ortaya çıkar. Yirminci yüzyıl sanat akımlarından Dadaizm, Sürrealizm, Dışavurumculuk, Happening, Enstalasyon ve Çoklu Medya (Multimedya) gibi eğilimlerin hepsinde de ortak olan zaman duyusu, önce-sonra, eski-yeni ayrımının maddeleşmesini engelleyen; hafıza ve beklentiyi bulanıklaştıran böylelikle zamanın yatay, doğrusal ilerleyişine karşıt şekilde olayların şimdide merkezlenip dikeyleşmesine imkan veren bir anlayıştır. Bu anlayış ereksel (teleolojik) dinleme-izleme yerine ateleolojik bir deneyim teşvik eder. Dikey zaman fenomeni önceki olayların sonraki olayları ima etmediği sonrakilerin de öncekilerin açık ve yapılandırılmış sonuçları olmadığı bir eser yaratımına yönlendirir. Bu zaman duyusu psikoloji ve psikiyatri alanlarında, dini ve spiritüel deneyimler ile uyuşturucu kaynaklı deneyimleri açıklama yönündeki çalışmalarda halen daha tartışılmaktadır (Brown, 1990: 144; Kramer, 1988: 381-382).

Bu araştırmanın amacı minimalizmin öncüleri Terry Riley ve La Monte Young'un eserlerinde dikey zamanın nasıl yaratıldığını tespit etmektir. Araştırmada Young'ın grubu Theatre of Eternal Music'le yaptığı kayıtlar ve Riley'nin bant cihazıyla birlikte çalınan yapıtları incelenmiştir. Kavramsal çerçeve dikey zaman üzerine yukarıda söz edilen disiplinlerden alınan literatür verileri ve Jonathan Kramer'in dikey zaman ve ateleolojik dinleme kavramları üzerine kuruludur. Dikey zamanı yaratan eserlerin genel olarak müzik analizi yöntemlerine uygun olmaması nedeniyle herhangi bir analitik teori veya model takip edilmemiştir. Bu eserler anti-hiyerarşik ve ateleolojik olduğundan geleneksel analitik uğraş işlevsiz kalır. Çünkü bu eserlerde büyük-küçük yapıların analiz edilmesi; cümle, bölme gibi yapıların tespit edilmesi mümkün görünmemektedir. Bu bakımdan dikey zaman duyusunun nasıl yaratıldığını tespit etmeye odaklanan bir analiz, yapının nasıl oluşturulduğunu, hangi bileşenlerin daha önemli olduğunu belirlemeye çalışan geleneksel analize kıyasla daha isabetlidir. Bu doğrultuda müzik eserleri üzerine çıkarımlar yapılırken literatür taramalarının yanı sıra kayıt ve nota incelemelerine dayalı çalışmalar referans alınmıştır.

Dikey Zaman Üzerine

Jonathan Kramer (1942-2004), müziksel zaman kategorilerini sıralarken doğrusallık ve doğrusal olmayışı temel ölçüt tutmaktadır. Doğrusal olmayan müzikte müziksel olaylar önceki veya sonrakilere bağlı olmak zorunda değildir. Böyle müziklerde sabit bir akış söz konusu değildir. Sesler veya kombinasyonlar yalnızca var olurlar. Bu müziklerde zaman şimdide dikeyleşir. Bu zaman duyusu Stockhausen'in her biri kendi kendine yetebilen birimler olan "momentleriyle" yarattığı moment form eserleri ile durağanlık (stasis) ve süreç (process) temelli kompozisyonlarla yaratılabilir. Bu dikey müziklerde hiyerarşik bağlantılar reddedilir. Hafıza ve beklenti zayıfladığından olaylar keyfi şekilde, birbirinden bağımsız şekilde var oluyorlar gibi hissedilebilir. Durağanlık temelli dikey kompozisyonlara bilhassa La Monte Young'ın dron müzikleri örnek verilebilecekken süreç temelli dikey kompozisyonlara tekrarlı minimalist eserler örnek gösterilebilir (Kramer, 1988: 55-66 ve 1981: 23-25).

La Monte Young: Dron Minimalizmi ve Dikey Zaman

Young'ın dikey zamana yönelik keşfi tamamıyla uzayan seslerden (dron) oluşan *Trio for Strings*'le (1958) başlamıştır. Ancak bu eser 12 ton müziği olmanın getirdiği dizisel kurallar nedeniyle -her ne kadar nabız ve ezgi tamamen dışlanmış olsa da- peş peşe duyulan seslerden oluşur. Fakat bu sesler alışılmadık derecede uzun sürdüğünden doğrusal zaman ve teleolojik dinleme yine dikey zaman ve ateleolojik dinleme karşısında zayıflar.

Dikey zamana yönelik asıl ilgisi ise yalnızca bir tam beşli aralığından oluşan ve bu aralığın belirsiz bir uzun süre boyunca tutulmasını öngören *Compositions 1960 No:7* adlı

eserinde gözlenebilir. Besteci bu eserinde başlattığı zaman duyusunu 1962'de kurduğu The Theatre of Eternal Music adlı grubuyla kolektif olarak yaratmaya odaklanmıştır. Bu doğrultudaki ilk kolektif çalışma olan *The Four Dreams of China*, 4 sesten oluşan bir akorun belli kombinasyonlarla yalnızca uzatılmasıyla icra edilir. Ortaya çıkan zaman duyusu dikey zamandır. Besteciye göre seslerin belli sıralar takip etmeden yalnızca uzatılmasıyla ortaya çıkan dikey zaman şimdi deneyiminin uzadığı bir zaman duyusu yaratır (Young, 1960: 23). Eserdeki dört nota icracılar tarafından istenildiği zaman girilerek istenildiği kadar uzatılır ve istenildiği zaman bitirilir. Böylelikle ezgi ve formal yapılara dair beklentiler zayıflar. Her dron kombinasyonu veya tekil dron belli bir müddet duyulur ve sonra başka bir yöne evril(e)meden çözülür. Bu durumda beklenti ve hafıza ilişkilerini ima edecek yapılar kurulmadığından doğrusal zaman ve teleolojik dinleme zayıflar, zaman şimdide dikeyleşir, dinleyici o anda duyduklarına odaklanmaya böylelikle geçmiş ve gelecek ardışıklığı bulanıklaşmaya başlar.

The Tortoise: His Dreams and Journeys serisi ise grubun 1964 yılından bugüne kadar çaldığı ve besteciye göre asla bitmeyecek olan eserlerden oluşur. Çünkü bu eserler sonsuz şimdi olgusuna odaklandığından bitmediği gibi başlamamıştır (Youn, 1960: 23-25). Böylelikle bestecinin grubuyla yaptığı kolektif doğaçlamalarda temel zaman duyusunun dikey zaman olduğu ve bunu yaratırken de son derece indirgemeci (minimalist) bir tavırla yalnızca dronlara odaklandığı anlaşılmaktadır.

Terry Riley: Tekrarlı Minimalizm ve Dikey Zaman

Bugün tekrarlı minimalizmin genellikle ilk örneği olarak gösterilen *In C* (1964), Riley'nin, basit fakat aynı anda çalındıklarında birbirlerine kenetlenerek sonsuz ezgisel, armonik, ritmik ve tınısal kombinasyona olanak veren motiflerden oluşan en ünlü eseridir. 53 motif içeren bu eserde motifler birbirlerine neden-sonuç ilişkisi içinde bağlanmaz. Bunlar bir ezginin belli parçalarını temsil etmez. İlk 24 motif aşağıda gösterilmiştir.

***Şekil 1. Riley- In C: İlk 24 motif* (https://newmusicusa.org/nmbx/terry-rileys-in-c/)**

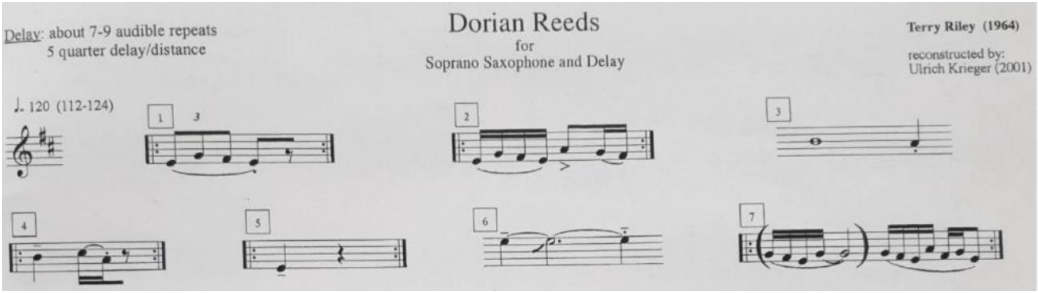


Kurallara göre notada yazmayan fakat bir icracı tarafından sürekli çalınan bir Do notasının yarattığı nabız üzerinde -sayısı belirsiz olan- icracılar, istediği çalgıyla birinci motiften başlayarak istediği kadar tekrar ettikten sonra bir sonrakine geçecektir. Tekrar sayısı icracılara bırakıldığından, örneğin, aynı anda bir icracı 14. motifi çalıyorken diğerleri halen 3, 4 veya bir başka motifi çalıyor olabilir. Dolayısıyla eski motifler (geçmiş-eski) ile yeni motifler (gelecek-yeni) sürekli şimdide kaynaşmakta, zamanın doğrusal-ardışık sırası bulanıklaşmaktadır. Böyle bir durumda geçmiş-şimdi-gelecek sıralaması bulanıklaştığından

doğrusal zaman ve teleolojik dinleme zayıflar, ateleolojik dinleme öne çıkarken zaman duyusu şimdide dikeyleşir.

Riley, bu kolektif icrayı daha sonra kendine eşlik edebilecek hayali bir orkestraya transfer etmek istemiştir. *Dorian Reeds*'te (1964), solo soprano saksafonla çalınan motifler aynı anda bant cihazıyla kaydedilir ve geri çalınır. İcracı 2. motife geçerken 1. motif -gerçekte çalınmasa da- bant cihazı tarafından halen tekrar ediliyordur. Bu durumda 3. motife geçildiğinde 2'nin halen devam ettiği, 1'in ise yavaş yavaş kaybolmaya başladığı bir kombinasyon ortaya çıkar. Bu süreç doğal şekilde sonsuz kombinasyona imkan vererek devam eder. Dolayısıyla "eski" tam olarak kaybolmadığı gibi "yeni" de tam anlamıyla maddeleşemez. Geçmiş ve gelecek yine şimdide birleşmekte, zaman duyusu dikeyleşmektedir. Eserin ilk 7 motifi aşağıda gösterilmiştir.

Şekil 2. Riley, Dorian Reeds: İlk 7 motif (Ulrich Kriger düzenlemesi)



Hayali orkestrayla yaratılan bu kolektif icra bestecinin *A Rainbow in Curved Air* ve *The Poppy Nogood and The Phantom Band* adlı eserlerinin de temel tekniği olmuş ve dikey zamanın yaratımı için yeni bir pratik sağlamıştır. Bu eserlerde ortaya çıkan kombinasyonların karmaşıklığı ve zamanın doğrusal ilerleyişindeki bulanıklaşmaya rağmen tüm malzemenin yalnızca birkaç tane basit motiften ibaret olması minimalist indirgemecilik noktasında anlamlıdır. Dolayısıyla Riley de tıpkı Young'ın kolektif doğaçlamalarında olduğu gibi dikey zamanı yaratmak için çok basit ve az araç kullanmaktadır.

SONUÇ

Araştırma sonucunda Young'ın, eserlerinde her bir uzun ses veya ses kombinasyonunun icracılar tarafından önceden belirlenmemiş uzun süreler boyunca uzatıldığı, böylelikle geçmiş-şimdi-gelecek kararlılığının bozularak zamanın şimdide dikeyleştiği görülmüştür. Riley ise dikey zamanı, önceden çalınan motiflerle (eski, geçmiş) henüz dahil olanları (yeni) sürekli şimdide kaynaştırıp, birbirlerinden kesin çizgilerle ayırmayarak yaratmıştır. Sonuç olarak kolektif icra edilen bu eserlerde doğrusal zaman ve bununla bütünleşik olan teleolojik dinleme zayıflamakta, dikey zaman ve ateleolojik dinleme güçlenmektedir.

KAYNAKLAR

Brown, J. (1990). Psychology of Time Awerenesss. *Brain and Cognition*, 14, 144-164.

Kramer, J. (1988). *The Time of Music.* London: Schirmer Books.

Kramer, J. (1981). New Temporalities in Music. *Critical Inquiry, 7* (3), 539-556.

Young, L.M. (1960). Lecture 1960, *The Tulane Drama Review, 10* (2), 73-83.

Riley, T. (1964). Dorian Reeds, reconstructed by Ulrich Kriger.

Riley, T. (1964). In C (score): https://newmusicusa.org/nmbx/terry-rileys-in-c/ (Erişim Tarihi: 10.05.2024).

Namık Seyhun Binzet Osmanlı Çoksesli Türk Müziği Nota ve Kartpostal Arşivi

Namık Seyhun Bınzet Ottoman Polyphonic Turkish Music Notes and Postcard Archives

Uğur Türkmen

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

uturkmen@comu.edu.tr

Özet

Ülkemizde ve dünyada; kişisel koleksiyonerlik ve arşivcilik değer görür. Bununla birlikte kişilerin elindeki arşivin niteliği, malzemesinin kalitesi, bu malzemelerin belirli özelliklerine göre ayrılıp ayrılmadığı, gerekli şartlarda saklanıp saklanmadığı, ilgili kişi ve kurumların yararına sunulup sunulmadığı üzerinde yeterli çalışmanın yapılmadığı düşünülmektedir.

Dr. N. Seyhun Binzet, iş ve bilim insanı kimliği yanında koleksiyonerliği ile tanınmaktadır. Çesitli kitaplar, günlük yazılar, bilimsel makaleler yazarlığı yapan Binzet; yurt içi ve yurt dışında koleksiyonu ile çeşitli sergiler yapmıştır.

Koleksiyonunda bulunan yaklaşık 25 bin eser, çeşitliliği bakımından oldukça önem arz eder. Özellikle Osmanlı dönemi fotoğraf ve kartpostalların dönemin sosyolojisini ve özellikle; kültür, sanat, müzik yaşamına dair bilgi edinmemize yardımcı olacak niteliktedir.

Binzet'in arşivi, arşivinin bundan sonraki süreci ve özellikle müzik temalı malzemenin içeriğinin belirlenmesi amacındaki nitel ve tarama modeli esasına dayanan çalışmanın özgün bir nitelik taşıdığı, alana yönelik araştırmalara kaynaklık edeceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Arşivcilik, koleksiyonerlik, kartpostal

Abstract

Personal collecting and archiving is valued in our country and around the world. However, it is thought that sufficient studies have not been done on the nature of the archives held by individuals, the quality of their materials, whether these materials are separated according to certain characteristics, whether they are stored under the necessary conditions, and whether they are presented for the benefit of relevant people and institutions.

Dr N Seyhun Binzet is known for his collectorship as well as his identity as a business and scientist. Binzet, who writes various books, daily articles and scientific articles, has held various exhibitions with his collection at home and abroad.

The approximately 25 thousand works in its collection are very important in terms of their diversity. Especially Ottoman period photographs and postcards reflect the sociology of the period and especially; It will help us gain information about culture, art and musical life.

It is thought that the study, which is based on a qualitative and scanning model with the aim of determining Binzet's archive, the future process of the archive and especially the content of the music-themed material, has an original quality and will be a source of research in the field.

Keywords: *Archiving, collecting, postcard*

Bazen Bir Fotoğraf Bilimsel Çalışmalara Kaynaklık Edebilir

Bir fotoğrafın tarihçesi, çekim teknikleri, bireysel ve toplumsal etkisi, sanatsal ve bilimsel değeri, kişileri, kültürel bağları, dün ve bugünle ilişkisi, temsiliyeti, çekim amacı,

çekeni, dönemin sosyo-ekonomik, sosyo-kültürel betimlemesi, koşulları ve daha birçok unsur bilimsel çalışmalara kaynaklık edebilir.

Yaşadıklarımız, gördüklerimiz bize sayısız bilgi ve belgenin ilgililerle buluşması için zamanını beklemekte olduğunu söyletiyor.

Bilim etiği içinde isimlerini burada söyleyemesek de; Bursa'da bir ailenin yüzlerce enstrümanı olduğunu ve bu koleksiyondan başlı başına bir müzik müzesi kurulabileceğini, İstanbul'da bir müzikseverin elinde yüzlerce org çalgısının olduğunu ve bu çalgı başta olmak üzere çalgıların tarihine yönelik hatırı sayılır bilgiler verebileceğini, Antalya'da bir bağ evininin içinde yüzlerce bağlamanın ilgi görmek için beklediğini, Afyonkarahisar'da bir iş insanın elinde sayısız belgenin olduğunu biliyoruz.

Tüm bu bilgi, belge ve arşivler dünya mirasıdır. Kültürel belleğimiz ve hafızamızdır.

Genelde ve özelde birçok bilgiye ulaşmamıza yardımcı olabilirler.

Arşivcilik

Ülkemizde sanat arşivciliği ve koleksiyonerliği söz konusu olduğunda "müzik" özelinde istenilen durumda olmadığımız sık sık dile getirilir.

Kitap, plak, cd, kayıt, fotoğraf ve daha birçok alanda kişisel çabaların ve toplayıcılığın ön plana çıkması oldukça dikkat çekicidir.

Oysa kültürlenme, kültürleşme, kültürleme, nesillerarasılık, bellek, hafıza gibi birçok konu başlığında ilk akla gelen hususlar arasında görülen, arşivcilik, müze, müzik müzeciliği, müzik koleksiyonu gibi konularda çoğunlukla kişisel çabalar, belediyeler, vakıf ve dernekler aracılığıyla yapıldığı, çaba gösterildiği görülür.

Özgün Arda Nural'ın Binark'tan alıntıladığına göre arşivin başlıca fonksiyonları;

a) Arşiv malzemesini belirlemek ve ayırmak,
b) Arşiv malzemesini kayba uğratmadan korumak,
c) Arşiv malzemesini gerekli şartlarda saklamak,
d) Arşiv malzemesini yararlanmaya sunmak
e) Arşiv malzemesinin yeniden oluşturulmasını ve bu sürecin kontrol altına alınması olarak (2015:8) belirtilmiştir.

İçeriği ne olursa olsun bilgi ve beceri isteyen bu hususlar için sadece toplayıcılığın yetmeyeceği aşikardır. Ülkemizde ilgililerle paylaşılmayı bekleyen sayısız özel arşivin olduğu ve yine bu başlıklarda özellikle müzik alanında uzmanlara ihtiyaç olduğu düşüncesi oldukça yaygındır.

Ses, fotoğraf, nota, video, basılı kaynaklar gibi kültürel hazinelerin gün yüzüne çıkmasını sağlamak devletin özellikle üniversitelerin görevleri arasında yer aldığı düşünülür.

Recep Uslu konu özelinde bir örnek verir. "Oysa o yıllarda benim tanıdığım birkaç kişi var, bunlardan bir tanesi bana şöyle söylemişti, bir evim var Şile'de alt üst her taraf plak dolu. Bunları devredeceğim bir yer lazım demişti. Zaten müzik kütüphaneciliği de biraz da oradan çıkmıştı. Zamanın ilgililerine söyledim ama zannediyorum ilgilenilmediği için o öyle kaldı.

Çünkü nasıl ilgilenilsin ki? İki kat dolusu plak alıp nereye getireceksiniz. Onun için özel kütüphane lazım. O yüzden müzik kütüphaneciliği çok zor bir alan. Belki Anadolu'nun değişik üniversitelerinde müzik kütüphaneleri vardır ama ben duymadım, bilmiyorum. Bildiğim bu iki

müzik kütüphanesi dediğimiz yerler var. Onların da birbirleriyle olan temasları çok zayıf" (Akt. Baloğlu, 2016: 18)

Evangelia Chaldaeaki Psahos'un kişisel arşivi üzerine yaptığı çalışmanın sonuç bölümünde; arşivin Yunan bilim adamlarını ve müzisyenlerin Osmanlı Türk musikisini nasıl algıladıklarını ve onu nasıl incelediklerini anlamaya yardımcı olacağını, Psahos'un transkripsiyonları, dönemin Osmanlı-Türk musikisine dair tanıklıklar sağlamakta ve bu konuya yönelik çalışmalarda oldukça faydalı olduğunu gösterdiğini söyler (2022: 235-236).

Kişilerin elindeki arşivin niteliği, malzemesinin kalitesi, bu malzemelerin belirli özelliklerine göre ayrılıp ayrılmadığı, gerekli şartlarda saklanıp saklanmadığı, ilgili kişi ve kurumların yararına sunulup sunulmadığı üzerinde yeterli çalışmanın yapılmadığı konularında yağın bir görüş daha çok yolumuzun olduğu gerçeğidir.

Namık Seyhun Binzet

Dr. N. Seyhun Binzet, iş ve bilim insanı kimliği yanında koleksiyonerliği ile tanınmaktadır. Çeşitli kitaplar, günlük yazılar, bilimsel makaleler yazarlığı yapan Binzet; yurt içi ve yurt dışında koleksiyonu ile çeşitli sergiler yapmıştır. Koleksiyonunda bulunan yaklaşık 25 bin eser, çeşitliliği bakımından oldukça önem arz eder. Özellikle Osmanlı dönemi fotoğraf ve kartpostalların dönemin sosyolojisini ve özellikle; kültür, sanat, müzik yaşamına dair bilgi edinmemize yardımcı olacak niteliktedir.

Fotoğraf 1. N. Seyhun Binzet



Evli ve bir çocuk babası Binzet, 1950 yılında İstanbul'da doğmuştur.

Saint Joseph Fransız Lisesinden 1970'te mezun olan Binzet; sırasıyla Universite Catholique De Louvaın Belçika (1975), Universite Saint Andrew Iskoçya (1976, Boğaziçi Universitesi Kimya Doktoru (1980), North Texas State University Texas Abd (1982) Florıda State University Florıda ABD (1984) okumuştur.

Polisan Holding Dış Pazar Müdürü olarak çalışmış (1984 1997), Türkiye Yelken Federasyonu (2009-2012) ve İstanbul Yelken Kulübü Başkanlığı görevlerini üstlenmiştir. (2008-2012)

Binzet; Teknokim Teknolojık Kimyasallar Şti Sahibi olmuş (2012-2024) iş insanı kimliği yanında çok yönlü kimliği ile de çevresinde saygın bir yer edinmiştir.

Koleksiyonerlik Hayatı

Yaklaşık, 25.000 adet Osmanlı dönemi fotoğraf ve kartpostal koleksiyoneridir.

Çesitli kitaplar, günlük yazılar, bilimsel makaleler yazarlığı yapan Binzet; yurt içi ve yurt dışında koleksiyonu ile çeşitli sergiler yapmıştır. Bu sergilerden bazıları şunlardır.

- *Londra Çanakkale Savaşı Sergisi*
- *Çanakkale Çanakkale Savaş Sergisi*
- *Kartpostallarda Osmanlı Kadınları*
- *1900 Başları İzmir Görüntüleri*
- *1900 Başları Çanakkale Görüntüleri*
- *1900 Başları Gelibolu Görüntüleri*
- *Güzyaşı ve Tebessüm Mondorostan Lozana,*
- *Kartpostallarda Atatürk*
- *Fransız Asker Kartpostalları*

Spor Hayatı

1967'den beri milli yelkenci ve uluslararası yarışçısıdır.

Seyhun Binzet'le Konu Özelinde

Sayın Binzetle kısa bir söyleşi okuyucular için fikir verecektir.

Arşivciliğe merakınız nasıl gelişti?

Kartpostal ve Fotoğraf toplamaya, büyükbabamın Kadıköy resimlerini görünce, onları zenginleştirmek için 1970 yıllarının başlarında başladım.

Müzikle ilgili arşiv belgelerine ilginiz nasıl oldu?

Koleksiyonerligim geliştikçe bütün Osmanlı coğrafyasını toplamaya başladım. Bu arada üzerinde notalar bulunan kartlar gördüm ve koleksiyonuma onları da ilave ettim. Bu arada 20.yüzyılın başındaki nota kitapçıklarında çok hoşuma giden kapak resimleri buldum ve onları da biriktirdim.

Müzikle ilgili arşiv belgelerine nasıl (satın alarak, hediye vb) ulaştınız?

Genellikle Fransa Paris şehrinde eski belge satan dükkanlar ve antika pazarlarından satın aldım.

Arşivinizi nasıl değerlendirmek istiyorsunuz?

Elimde 25.000 civarında fotoğraf ve kartpostal var, nasıl değerlendireceğim hakkında kesin bir kararım yok ama onları bozmak istemiyorum.

Hayatınızda müziğin rolü ve yeri nedir?

Sadece amatör bir dinleyiciyim ama cazdan, klasik müziğe kadar bilgim ve sevgim vardır. Yurt içi ve yurt dışında çok konser, opera ve müzikal izledim.

Arşivinizdeki eserleri nerede, nasıl sergilemektesiniz?

Evde özel albümlerde saklıyorum. Yurt içi ve yurt dışında çok sergi yaptım ama Osmanlı kartpostallarında müzik konusunu ilk defa sergiliyorum ve bana çok heyecan veriyor.

Osmanlı Çoksesli Türk Müziği hakkında ön bilgileriniz var mıydı?

Osmanlı imparatorluğunun bilhassa Sultan ll. Abdülhamid döneminde müzikte batılılaşmaya çok önem verdiğini ve Donizetti gibi ustaları Türkiye'ye getirdiğini biliyorum.

Arşivinizin Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi tarafından sergilenmesi hususunda neler söylemek istersiniz?

Çok büyük Mutluluk ve gurur duyuyorum. Uğur Türkmen Hoca ve Müzikolog Ersin Antep Hoca ile karşılaşmam, ortak dostumuz Sayın Dilek Mildon Hanım Efendi sayesinde oldu. Sizleri tanıdıktan sonra ortaya güzel bir sergi çıkacağından emin oldum.

Nedime Hanım Konağı

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Nedime Hanım Konağı fakültenin eğitim binalarından biri. Aktif olarak kullanılmakta. Her pazartesi akşam 19.00'da konser etkinlikleri var.

Binanın aynı zamanda bir müze, sergi salonu olma projesi sayın N. Seyhun Binzet'in koleksiyonunu bağışlayabileceğini söylemesinden sonra gelişti.

Tarihi bina hakkında şu bilgiler var.

Mekteb-i Benât-i İslamiye-Nedime Hanım Mektebi kitabesinde şöyle yazılıdır. "Nedime Hanım'ın Hayratından Mektebi-i Benât-i İslamiye 1321". Binanın sevap için yaptırıldığı anlaşılmaktadır. Yapımının, Hicri olacak 1903, Rumi olarak 1905 olduğu düşünülmektedir. Hıfzı Tevfik Paşa'nın kızı olan Nedime Hanım erken yaşta vefat etmiş ve onun adına yapılmıştır. (Uygun, 2015:165-166)

Birinci Dünya Savaşında "Muhtelif Mevki Müstahdem Numune Mektebi", 1922-1927 tarihleri arasında 6 dershaneli "Nedime Hanım Kız Mektebi", 1949 Yılında "Nedime Hanım Akşam Kız Sanat Okulu" , 1950-1951'de "Nedime Hanım Kız Sanat Ortaokulu", 1952-1953 öğretim yılında 5 yıllık "Nedime Hanım Kız Enstitüsü" , 1974-1998 Yılları arasında İmam Hatip Lisesi, 1999 Yılında Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi'ne devredilmiş ve Gelibolu Dostluk Evi 2004—2005 eğitim öğretim yılında Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil, Sinema-Televizyon, Sahne Sanatları Bölümleri, 2012 Yılında Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Tıp Fakültesi Hastanesi Çarşı Poliklinikleri, 2015 Yılında Çanakkale Bilim ve Sanat Merkezi, 2023 Yılı Mart ayı sonuna kadar İl Milli Eğitim Müdürlüğü, son olarak 2023 Yılı Nisan ayı başından itibaren Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Devlet Konservatuvarı binayı kullanmıştır. Bugün bina Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesine ev sahipliği yapmaktadır.

Binanın artık Profesyonel müzik eğitimi yanında yakın bir gelecekte; önemli bir koleksiyona ve arşive ev sahipliği yapacağı düşünülmektedir.

Fotoğraf 2. Nedime Hanım Konağı (18.05.2024)



Arşivin Sergisi

N. Seyhun Binzet'in arşivinden bazı eserler 26 Mart 2024 tarihinde Çanakkale İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Devlet Güzel Sanatlar Galerisinde sergilendi.

Sergide; müzikolog Ersin Antep koleksiyondaki eserlerin içerikleri, özellikleri ve müzik tarihimiz açısından önemini anlatırken, Oğuz Karakaya kartpostallardaki Türk müziği eserlerini, Larisa Karachevtseva ise piyano ile ilk çoksesli Türk müziği eserlerini seslendirdi.

Fotoğraf 3. Sergi Afişi



Koleksiyonundan Bazı Örnekler

Cumhuriyet öncesi Çoksesli Türk Müziği ve Geleneksel Türk Müziğinin nadide örnekleri sayın Binzet'in koleksiyonunda yer almakta.

Kantolar, fasıllar, valsler, marşlar, geleneksel Türk müziği eserlerinin piyano başta olmak üzere çoksesli olarak notaları, Türk müziğinin ilk çokseslilik örnekleri yanında, müzikle ilgili kartpostallar, dönemin müzik insanları, orkestralarını ve bandolarını anlamamızı sağlayacak fotoğraflar, arşivin dikkat çeken örneklerinden.

Fotoğraf 4. Arşivden örnekler





Müzikolog Ersin Antep'in koleksiyon hakkındaki görüşleri şöyle: *"Seyhun Binzet ilginç ve hayli geniş bir koleksiyona sahip! Örneğin kartpostal halinde basılmış notalar: hediye edilmesi bakımından farklı anlam ifade ediyor. Hatta kimileri pek bilinmeyen önemli eserleri içeriyor. Notalar içinde bildik olanların orijinal halleri yanında makamsal musiki yapıtlarından ilk düzenleme denemelerinin de bulunması ilgi çekici… Tarih açısından önemi bulunan birçok obje var. Ayrıca bozulmadan korunmuş olmaları da pek değerli"* (Görüşme, 18.05.2024)

Arşivdeki bazı belgeler okuyucuya fikir vermesi açısından aşağıda sunulmuştur.

Fotoğraf 5. Müzisyen Portreleri

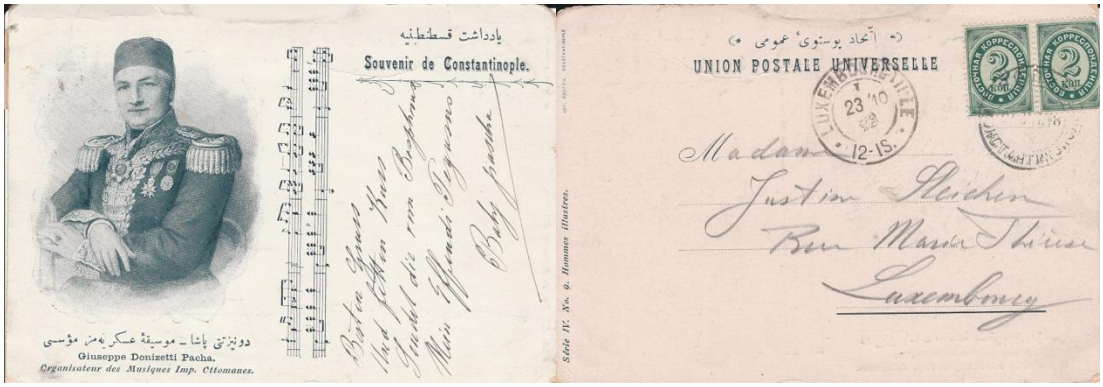


Geleneksel Türk müziğinin toplum içindeki yerinin bilinmesini sağlayabilecek örnekler arşivde yer almakta.

Notalı Kartpostallar

Kartpostallar zamanında haberleşme, sosyalleşme ve iletişim aracı olarak kullanıldı. Bugün nostaljik olarak hala görülse de işlevini yitirmiş durumdalar. Nota yayıncılığının yaygınlaştığı dönemde de notalı kartpostallar benzer rolleri üstlendiler. İnsanlar; haberleşmiş, mesajlaşmıştır. Kartpostalın üzerindeki şarkıların bir mesajının olması gerekir düşüncesi de yaygın bir görüştür. Seyhun Binzet arşivindeki notalı kartpostallar üzerinde; şarkılar, zeybekler, kantolar, marşlar gibi dönemin ilgi gören eserleri yer alır.

Fotoğraf 6. Fotoğraflar



Fotoğraf 7. Hilal-i ahmer Açılışında Bando



Öneriler

İlk çokseslilik çalışmalarını yapan bestecilerin ülkeleri ile daha yakın kültürel ilişkiler bu çalışmalar sayesinde kurulabilir. Örneğin; Türk İtalyan ilişkileri 16. Yüzyıla kadar götürse de; daha çok ticari olan bu ilişkiler özellikle 1826'dan sonra yeni bir döneme yönelmiş ve daha çok kültürel ilişkiler güçlenmiştir. II. Mahmut, Sultan Abdülmecid, Sultan Abdülaziz, Sultan Abdülmecid, V. Murat ve Sultan Abdülhamit dönemlerinde birçok İtalyan besteci Osmanlı müzik kültüründe önemli roller üstlenmişlerdir. Bestecilerin eserleri süreci daha nitelikli ve verimli sürdürülebilir.

Güvenç; "eğitimsiz kültür, kültürsüz eğitim düşünülemez" (2007: 14). diye düşünür. Seyhun Binzet'in arşivindeki belgeler aynı zamanda; profesyonel müzik eğitimi başta olmak üzere, amatör ve genel müzik eğitiminde de eğitim öğretim materyalleri olabilir, bireylerin kültürlenmeleri içinde yarar sağlayabilir.

Helvacı'ya göre müzik; "kültürel belleğin ve toplumsal bilinçaltında yerleşik bulunan kültürel değerlerin taşıyıcısı olarak kültürel kimliğin oluşumunda, korunmasında ve sonraki nesillere aktarılmasında önemli rol oynar" (2006: 200). Müziğe dair bilgi ve belgeler, kültürü taşıyıcılık ve aktarıcılık görevlerini başarıyla üstlenecektir.

Müzik bir iletişim aracıdır. Tarihin her döneminde bireyler duygu ve düşüncelerini, yaşadıklarını müzikle dile getirebilmiştir. Bazen sözlü, bazen sözsüz, bazen bir bazen de yüzlerce enstrüman duygulara tercüman olmuştur. Bazen de notalı bir kartpostal bir sevgiliye bir mesaj götürebilmiştir. Bilim insanına düşen görev bu koleksiyonları incelemek, gün yüzüne çıkarmak ve ilgililerle buluşturmak olacaktır.

N. Seyhun Binzet'in arşivinde 25 bin belge olduğu bilinmektedir.

Bu belgeler yeni ve özgün araştırmalar da kaynaklık edecektir.

Burada paylaşılanlar sınırları oldukça geniş bir projenin önsözü niteliğindedir diye düşünüyor, ilgilileri beklediğini hatırlatıyor ve birlikte çalışmaya davet ediyoruz.

KAYNAKÇA

Baloğlu, Ç. (2016) Kütahya Belediyesi Mustafa Hakkı Yeşil Kütüphanesi Osmanlıca Yazılmış Müzik Kaynakları Bibliyografyası, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyonkarahisar

Chaldeaki, E. (2022). Testimonies of Ottoman Turkish Music İn K. A. Psachos's Personel Archive, Yegah Musicology Journal, e-ISSN: 2792-0178, 18.05.2024, saat:15.00

Güvenç, B. (2007). *Kültürün abc'si,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Helvacı, Z. (2006). Kültürel Kimlik Bağlamında Müzik Kültürümüz ve AB Süreci. Müzik Sanatımız ve AB Süreci Sempozyumu, Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara.

Uygun, S. (2015). Çanakkale'nin Eğitim Mirası, Eğitim Araştırmaları Birliği Yayını, Çanakkale.

Kişisel Görüşme

N. Seyhun Binzet (16.03.2024, saat 14.00)

Ersin Antep, (18.05.2024, Saat: 14.00)

Türk Dünyası Kültür Başkenti Şuşa'nın Azerbaycan Muziğinde Yeri

The Place of Shusha, the Cultural Capital of the Turkic World, in Azerbaijani Music

Ülviyye Niymet
Afyon Kocatepe Universitesi
ulviyyeniymet@gmail.com
Duygu Sökezoğlu Atılgan
Afyon Kocatepe Üniversitesi
duygusokez@aku.edu.tr

Özet

Tarihsel olarak Şuşa şehri Azerbaycan'ın tarihi-kültürel, sosyal-siyasi hayatının önemli merkezlerinden biri olmuştur. Bundan dolayı Azerbaycan'ın kültür ve tarihinin incisi olarak bilinir. 19. yy.ın başlarında Şuşa, Kafkasya, Orta Doğu ve Orta Asya'nın çeşitli köşelerinden şair ve yazarların, müzisyenlerin ve tiyatro oyuncularının toplandığı bir merkez haline gelmiştir. O dönemde Şuşa'ya "Kafkasya Konservatuvarı" adı verilmiş, Yakın ve Orta Doğu'da bir vokal okulu olarak ün salmıştır. Şuşa'nın müzik ortamı, iki asrı geçen bir tarihi ve zengin icra gelenekleri ile Azerbaycan kültürünün bir sanat merkezi olarak önemlidir. Ayrıca Şuşa, makamların, hanendelik sanatının (makam şarkıcısı), aşık yaratıcılığının, türkülerin ve birçok folklor kollarının meskenidir. Halk arasında çok yaygın olan "Şuşa'da herkesin sesi güzeldir, bebekler bile "Segah" muğamında (makamla) ağlar, "Şahnaz" muğamında gülerler" deyiminin doğması tesadüf değildir. Kadim bir tarihe sahip olan Şuşa'nın coğrafi konumu, burada köklü bir müzik kültürünün oluşmasını olağan kılmıştır. Azerbaycan müziğinin sembolü olarak nitelendirilen "Karabağ Şikestesi", bu toprakların müziğinin resmini ortaya koymaktadır. 7 Mayıs 2021 yılında Azerbaycan Cumhurbaşkanının aldığı kararla Şuşa: "Azerbaycan'ın Kültür Başkenti", 31 Mart 2022 tarihinde Bursa'da yapılan Uluslararası Türk Kültür Teşkilatı'na (TÜRKSOY) üye ülkelerin Kültür Bakanlarının Daimi Konseyi'nin olağanüstü toplantısında "2023 Yılı Türk Dünyasının Kültür Başkenti" ilan edilmiştir. Bu çalışmada, Şuşa'nın müzikal kimliğinin tanıtılması, değerinin vurgulanması ve kültürel zenginliğinin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Şuşa'nın müzik kültürünün araştırılması, sadece müzik alanında değil, genel olarak kültürel ve tarihi anlamda da çok değerlidir. Araştırmada literatür taraması yapılarak Şuşa şehrinin müziksel, kültürel ve tarihi önemi vurgulanacaktır. Araştırmanın, kültürel mirasın tanıtılması ve korunması açısından etnomüzikoloji ve kültürel antropoloji gibi disiplinlere kaynak oluşturacağı, Azerbaycan müziğinin ve makam sanatının gelişmesinde Şuşa'nın usta müzik şahsiyetlerinin oluşturduğu okullar açısından da müzik eğitimi ve sanatsal yaratıcılık alanlarına önemli bir katkılar sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Şuşa, Kültür Başkenti, Kafkasya'nın Konservatuvarı, Azerbaycan Müziği, Karabağ'ın İncisi

Abstract

Historically, the city of Shusha has been one of the important centers of historical-cultural, social-political settlement of Azerbaijan. Therefore, this city is known as the pearl of Azerbaijan's culture and history. At the beginning of the 19th century, Shusha became a center where poets and writers, musicians and theater actors gathered from various places of the Caucasus, the Middle East and Central Asia. At that time, Shusha was called the "Caucasian Conservatory" and became famous as a vocal school in the Near and Middle East. Shusha's music scene is important as an artistic center of Azerbaijani culture, with a history of more than two centuries and rich performance traditions. In addition, Shusha is the home of

mughams, the art of chanting (mugham singer), ashig branch of art, folk songs and many branches of folklore. It is not a coincidence that the saying "Everyone in Shusha has a beautiful voice, even babies cry and laugh with mugham (maqam)", which is very common among the people. The geographical location of Shusha, which has an ancient history, has made it possible for a deep-rooted musical culture to form here. Described as the symbol of Azerbaijani music, "Karabakh Shikestesi" reveals the soul of the music of this land. With the decision taken by the President of Azerbaijan on May 7, 2021, Shusha was declared the "Cultural Capital of Azerbaijan" at the extraordinary meeting of the Permanent Council of Culture Ministers of the member countries of the International Turkic Cultural Organization (TURKSOY) held in Bursa on March 31, 2022. "The Year of the Turkic World in 2023" It was declared the "Cultural Capital". In this study, it is aimed to introduce Shusha's musical identity, emphasize its value and reveal its cultural richness. Researching the musical culture of Shusha is very valuable not only in the field of music, but also in general cultural and historical terms. In the research, the musical, cultural and historical importance of the city of Shusha will be emphasized by conducting a literature review. It is thought that the research will be a resource for disciplines such as ethnomusicology and cultural anthropology in terms of promotion and protection of cultural heritage, and will make significant contributions to the fields of music education and artistic creativity in the development of Azerbaijani music and mugham art in term.

Keywords: *Shusha, Capital of Culture, Conservatory of the Caucasus, Azerbaijani Music, Pearl of Karabakh*

GİRİŞ

Şuşa, Azerbaycan'ın önde gelen birçok sanatçı, ressam ve müzisyenlerinin anavatanı olarak kabul edilmektedir. Molla Panah Vagif, Gasım bey Zakir, Hurşidbanu Natavan, Firidun Bey Koçerli, Abdurrahim Bey Hagverdiyev, Necef Bey Vezirov gibi şahsiyetler, Karabağ topraklarının önde gelen edebi şahsiyetleridir. Müzik kültürü alanında ansiklopedik bilgilere sahip bilim insanı, ressam ve müzikolog Mir Muhsin Nevvab, makam sanatçıları Hacı Hüsü, Harrat Gulu, Meşedi İsi, Cabbar Garyağdıoğlu, Meşedi Cemil Amirov, Han Şuşinski, Seyid Şuşinski, Bülbül (Murtuza Memmedov), Reşid Behbudov, tarzenler Mirza Sadıg Asad oğlu, Malıbeyli Hamid, Gurban Pirimov, Allahyar Cavanşirov gibi tanınmış müzisyenler Karabağ topraklarında doğmuşlardır. Aynı zamanda Azerbaycan klasik müzik ekolünün kurucusu, dahi besteci ve müzikolog Üzeyir Hacıbeyli'nin yanı sıra, Fikret Amirov, Afrasiyab Badalbeyli, Zülfügar Hacıbeyov, Soltan Hacıbeyov, Niyazi, Süleyman Alasgarov, Sevda İbrahimova, Eşref Abbasov ve Vasif Adıgözelov da bu toprakların evlatlarıdır.

Şuşa şehrinin toprakları antik eserler açısından çok zengindir. Kentte genel olarak 549 antik yapı, 1203 metrelik taş döşeli cadde, 17 mahalle çeşmesi, 17 cami, 6 kervansaray, 3 türbe, 2 medrese, 2 kale ve sur duvarı bulunmuştur. Aynı zamanda 248 önemli sanat ve tarihi eser, devlet adamlarının ve diğer ünlü kişilerin evleri olmuştur (Özbey, 2021: 6). Şehir, 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarında Kafkasya'nın müzik merkezi haline gelmiş, Şuşa müziği Azerbaycan müziğinin temelini oluşturmuştur. 1977 yılında Azerbaycan'ın Milli Lideri Haydar Aliyev'in girişimiyle "Şuşa şehrinin tarihi kısmının tarihi-mimari sit alanı ilan edilmesi" kararı alınmıştır. Bu kararın sonucunda Şuşa'nın anıtlarının korunması ve seçkin kültür ve sanat şahsiyetlerinin anılarının yaşatılması yönünde önemli adımlar atılmıştır. 31 Mart 2022 tarihinde Uluslararası Türk Kültür Teşkilatı'na (TÜRKSOY) üye ülkelerin Daimi Kültür Bakanları Konseyi'nin Bursa'da düzenlediği olağanüstü toplantıda, Azerbaycan'ın kültür başkenti Şuşa "2023 Yılı Türk Dünyasının Kültür Başkenti" seçilmiştir.

Şuşa'nın Tarihine Bir Bakış

Şuşa, Azerbaycan Cumhuriyeti'nin Karabağ bölgesinde yer alan bir şehirdir. Şehrin temeli 1752 yılında Karabağ Hanı Penahali Han tarafından atılmıştır. Başlangıçta şehir, Şuşa adıyla birlikte kısa bir süre hanın onuruna "Penahabad" olarak anılmıştır. İlginç bir yapıya sahip olan şehir yoğun nüfuslu 17 mahalleden oluşmuş, insanları genellikle yaşadıkları mahalle ismi ile tanınmışlardır. 18. yüzyılda büyük ve sağlam surları ile stratejik öneme sahip bir şehir kale olan Şuşa, halıları, ipekleri, farklı kumaşları ve porselen tabaklarıyla dünya pazarları seviyesine ulaşmış, Şuşa tüccarları İran ve Rusya ile ticari ilişkilerini sürdürmüş ve burada Panahabadi adı verilen gümüş paralar da üretmişlerdir (Mahmudov ve Mustafayev, 2012: 75).

8 Mayıs 1992'de Ermenistan, Azerbaycan'a yönelik askeri saldırısı sonucunda Şuşa şehrini işgal etmiş, şehrin tarihi ve kültürel mirasını yok etme politikasını uygulamıştır. İşgal sonucunda Azerbaycanlıların tarihi izlerini silmek amacıyla Panahali Han'ın Sarayı, Yukarı Gövher Ağa Camii, Aşağı Gövher Ağa Camii, Natevan Hurşidbanu'nun Evi, Molla Penah Vagif'in Türbesi, Şuşa Tarih Müzesi, Azerbaycan Halı Müzesi, Uygulamalı Halk Sanatları Müzesi, Karabağ Devlet Tarih Müzesi dâhil olmak üzere 600'e yakın tarihi mimari eser yıkılmıştır. Şuşa'da bulunan ve Kafkasya'da tek olan Doğu Müzik Aletleri Fabrikasının da işgal sırasında tüm müzik aletleri imha edilmiştir. Tüm bu olaylar içerisinde en üzücü olanı, Azerbaycan profesyonel müziğinin kurucusu Üzeyir Hacıbeyli, şarkıcı Bülbül, müzik bilimci ve ressam Mir Muhsin Nevvab'ın anıt müzelerinin yağmalanması ve yıkılması olmuştur.

İkinci Karabağ Savaşı sırasında Azerbaycan Silahlı Kuvvetlerinin 4-7 Kasım 2020 tarihlerinde gerçekleştirdiği operasyonlarla Şuşa şehri işgalden kurtarılmış ve 28 yıl sonra Şuşa'da Azerbaycan bayrağı yeniden dalgalanmaya başlamıştır. Şu anda kentin tarihi-kültürel mirasına ve doğasına verilen zararların restorasyon çalışmalarına başlanmıştır. Azerbaycan halkı için tarihi ve kültürel önemi, manevi değeri nedeniyle Şuşa'ya özel bir özen ve hassasiyetle yaklaşılması gerekmektedir. Bu bakımdan gerçekleştirilecek tüm düzenleme ve çalışmalar, şehirdeki tarihi ve kültürel mirasın restorasyonuna, korunmasına hizmet edecek ve sürekli gelişmesine yardımcı olacaktır. Şuşa'nın kurtarılmasının ardından 15 Haziran 2021'de imzalanmış "Azerbaycan Cumhuriyeti ile Türkiye Cumhuriyeti Arasında İttifak İlişkilerine İlişkin Şuşa Bildirisi", Azerbaycan ve Türkiye'nin uluslararası işbirliğini, faaliyetlerini, siyasi ilişkilerini, ekonomik-ticari ilişkilerini, kültür, eğitim, spor, gençlik politikası ve daha birçok önemli konuya ilişkin ortak çalışmaları yansıtmaktadır.

Azerbaycan'ın Kültür ve Tarihinin İncisi: Şuşa

19. yy.ın sonu, 20. yy.ın başında Şuşa, Kafkasya'nın müzik merkezi haline gelmiştir. Şuşa şehrine "Küçük Paris", "Kafkasya Sanat Mabedi", "Azerbaycan Müziğinin Beşiği" ve "Transkafkasya Konservatuarı" denmiştir. 20. yy.ın başlarına kadar Şuşa dahil Azerbaycan'da müzik sanatı öncelikle şarkıcılar ve müzisyenler tarafından usta-çırak esasına göre geliştirilmiş, 20. yüzyılın başlarından itibaren besteci Üzeyir Hacıbeyli'nin büyük emekleri sayesinde Azerbaycan'da klasik müzik eğitiminin temelleri atılmıştır.

Azerbaycan muğamlarının, muğam okullarının ve müzikolog bilim insanlarının anavatanı olan Şuşa, Azerbaycan müzik kültürünün özgün unsurlarını birleştiren bir sanat merkezi olarak önem taşımıştır. Azerbaycan müzik kültürünün beşiği olan Şuşa'da tüm yaratıcı alanlar adeta bir arada faaliyet göstermiş, hanendelik sanatı (makam şarkıcılığı), aşık yaratıcılığı, müzik folkloru milli müziği tüm incelikleri ile yansıtmıştır. Halk arasında çok yaygın olan "Şuşa'da herkesin sesi güzeldir, bebekler bile muğamla ağlar, güler" deyiminin doğması tesadüf değildir. Şuşa'nın önemini artıran faktörlerden biri 18. yy.da kervan yollarının buradan geçmesidir. Kadim bir tarihe sahip olan Şuşa'nın coğrafi konumu, buradaki müzik ortamının oluşmasını olağan kılmıştır.

Şuşa'nın zengin müzik hayatı özellikle 18. ve 19. yüzyıllarda zirveye ulaşmıştır. 19. yüzyılda Karabağ'ın ortamını anlatanlar burada zengin bir müzik yaşamının varlığına dikkat çekmişlerdir. Doğu müziğinin ünlü araştırmacılarından V. Vinogradov, 1938 yılında Üzeyir Bey hakkında yazdığı kitabında şöyle anlatmıştır: "Şuşa'da çok fazla müzik vardır. Burada, başka bölgelerden daha fazla türkü, dans, şarkıcı ve müzisyen duyabilirsiniz. Eski çağlardan beri müziğin beşiği olarak bilinen Şuşa, Transkafkasya'nın her yerinde popülerdir. Şuşa müzisyenleri Azerbaycan müziğinin tarihini yaratmış ve onu sadece kendi memleketlerinde değil, diğer Doğu ülkelerinde de sunmuştur" (Vinogradov, 1938: 9).Özellikle Cıdır Ovasında düzenlenen musiki toplantılarında muğamların icrası, yetenekli müzisyenlerin çalması ve güzel sesli şarkıcıların performansı, ilginç sohbetlerin yaşandığı toplantıların temelini oluşturmuştur. Karabağ ortamında Şuşa'nın parlak müzik hayatı kocaman bir konser salonu gibi bölgedeki yaşamı canlı ve şenlikli hale getirmiştir. Şuşa, Kafkasya'nın konservatuarı ve aynı zamanda Yakın ve Orta Doğu'da bir vokal okulu olarak ünlenmiştir. Doğu müziği tarihinde "Şuşa vokal ekolü"nün konumu, "İtalyan vokal ekolü"nün Avrupa müziği tarihindeki konumuna eşdeğerdir.

19. Yüzyıl Şuşa'nın Müzik Ortamı ve Şuşalı Müzisyenler

19. yy.ın sonlarında Şuşa'da özel müzik okulları açılmaya başlamıştır. Benzer okullar aynı dönemde Şamahı ve Bakü'de açılmış olsa da bunların en önemlisi Şuşa'da bulunan müzik okulu olmuştur. O dönemde Kafkasya'da bulunan Rus şair Sergey Yesenin, Şuşa hakkındaki meşhur görüşünü şöyle dile getirmiştir: "Şarkı söylemeyi bilmeyen biri Şuşalı değildir" (Şuşinski, 1985: 13)

19. yy.da Karabağ'da 70'den fazla müzisyenin faaliyeti, bu dönemin müzik ortamının resmini oluşturmaktadır. Şuşa'daki müzik okulunun kurucusu Harrat Gulu Muhammed oğlu (1823-1883), ağırlıklı olarak gençlere muğam okumayı öğretmiş, aynı zamanda onları dini törenlerde düzenlenen sahne ve müzik performansı için de hazırlamıştır.

Karabağ, Kafkasya genelinde olduğu gibi komşu ülkelerde de, Doğu dünyasının muğam sanatının üst düzeyde geliştiği bir ortam olarak bilinmektedir. Özellikle "Karabağ Muğam Ekolü" kavramı müzik hayatının önemli bir yönü olarak öne çıkmış, Karabağ'da profesyonel icracıların oluşturduğu muğam okulları gerçek bir sanat okulu sayılmıştır. Karabağ'ın müzik hayatının ana parçası olan müzik meclislerinin rolünü özellikle vurgulamak gerekir.

Karabağ hanendeleri, müzisyen sayısının çokluğu ve icra ettikleri muğam repertuvarının geniş olması nedeniyle o dönemde Azerbaycan'ın farklı bölgelerindeki muğam şarkıcılarından farklılık göstermiştir. Türkülere geniş yer verilmesi, Azerbaycan klasik şiirinin örneklerinden yararlanılması, zengin şiir dili özelliklerine sahip halk edebiyatından yararlanılması, özgün icra üsluplarının oluşmasında önemli rol oynamıştır. Karabağ hanendeleri ağırlıklı olarak tar, kamança ve yassı balabandan oluşan üçlü eşliğinde şarkı söylemeyi tercih etmişlerdir. O dönemde şarkıcı ve müzisyenlerden oluşan müzisyen topluluğuna "sazende" adı verilmiş ve çoğunlukla çeşitli tarzlardaki edebiyat ve müzik toplantılarında performans sergilemişlerdir. Zamanla sazende grubu genişleyerek hanende, tarzen, kamança ve küdümden oluşmuştur. Bu açıdan Karabağ ortamında hanendelik sanatının gelişmesi, icra sanatlarının da çeşitlenmesine yol açmıştır.

19. yy.ın ikinci yarısında hanendelik sanatının gelişmesinde edebiyat ve musiki meclisleri önemli rol oynamış; bu toplantılarda edebiyat, resim ve müziğe dair ilginç sohbetler, paylaşımlar, tartışmalar yaşanmıştır. Karabağ müzik meclisleri, halk yaratıcılığının özelliklerini, halk müziği ruhunu taşıması ve aynı zamanda Azerbaycan muğamlarının özgünlüğünün korunması nedeniyle o dönemde düzenlenen diğer sanatsal etkinliklerden farklılık göstermiştir. Şuşa müzik meclislerinin şöhret kazanmasının ve diğer bölgeler

üzerindeki etkisinin ve tarihsel öneminin yüksek olmasının temel nedeni, çok sayıda müzik ehli, erbabı ve muğam sanatını derinliği ile bilen kişilerin bulunmasıdır. Şuşa'daki "Nevvab Meclisi", Şamahı'daki "Mahmud Ağa Meclisi" ve Bakü'deki "Meşedi Melik Mansurov Meclisi" gerçek müzik okullarına dönüşmüştür. Burada Doğu müziğinin inceliklerini bilen önde gelen müzikologlar, hanendelerin doğru şarkı söylemelerine ve profesyonelliklerine özel önem vermişlerdir. "Şur", "Rast", "Mahur", "Çahargah", "Bayatı-İsfahan" muğamlarının musiki toplantılarında okunması, iki saatten başlayıp uzun bir süreyi kapsamıştır. Bu meclislerde icra edilen muğamlarda doğru kurallara uyulması ve belli bir muğam icrası üzerine oluşturulan uzmanlaşmalar dikkat çeken ilginç noktalardandır. Bazen bir muğamın icrasına, şarkıcının tarzına göre isim verilmiştir; örneğin, "Mahur"u Meşedi İsi, "Zeminhare" ve "Şüşter"i Hacı Hüsü, "Rast"ı Malıbeyli Hamid, "Yetim Segah"ı İslam Abdullayev, "Heyrat"ı Cabbar Garyağdıoğlu, "Bayatı-Gacar"ı Keçeçi oğlu Muhammed mükemmel bir biçimde okumuşlardır (Behbudov, 2015).

19. yy.da Harrat Gulu, Mir Muhsin Nevvab, Hacı Hüsü, Hurşidbanu Natevan vd. Şuşa'da kurduğu ve yönettiği müzik-edebi meclisleri, Azerbaycan'ın geleneksel sözlü müziğinin gelişmesinde önemli rol oynamıştır.

Mir Muhsin Nevvab (1833-1918)

Şuşa müzik meclisinin kurucusu Mir Muhsin Nevvab, 19. yy.ın tanınmış müzikologu olmanın yanı sıra, halkın eğitiminde ve kültürel kalkınmanın ilerlemesinde önemli bir rol oynamıştır. M. M. Nevvab'ın çok yönlü faaliyeti bilim, müzik sanatı ve edebiyatı büyük ölçüde zenginleştirmiş, bilimsel önermeleri ve araştırmaları yazarın yirmiden fazla eserinde ortaya konulmuştur. M. M. Nevvab, büyük şarkıcı Hacı Hüsü'nün yakın katılımıyla "Meclisi-Feramuşhan"ı kurmuştur. Bu müzik meclisi, Harrat Gulu müzik meclisi ve Hurşidbanu Nateva'nın "Meclisi-Üns" müzik meclisinden sonra Karabağ'ın kültürel yaşamında müstesna bir rol oynamıştır. "Meclisi-feramuşhan"da dönemin tanınmış müzisyenleri, önde gelen şarkıcı ve çalgıcıları müzik sanatına ilişkin çok ciddi tartışmalar yapmış, kelimenin gerçek anlamıyla müzik sanatının derinlikleri ortaya konmuştur (Safarova, 2021: 15). Şuşa'da M. M. Nevvab'ın müzik meclisinin etkisiyle Molla İbrahim'in müzik okulu da kurulmuş, dönemin pek çok ünlü müzisyeni bu okulda okumuştur. Daha sonra Azerbaycan vokal okulunun önde gelen isimlerinden olan Bülbül de bu okulda eğitim görmüştür.

Hacı Hüsü (1830'lu yıllar-1898)

Hacı Hüsü'nün faaliyeti özellikle 19. yy. Şuşa şarkıcıları arasında ilgi çekicidir. Performansını dinleyenler onun güzel, yanık bir sese sahip olduğunu belirtmiştir. Uzun süreli süslemeler yapabilen fioritüre ve geniş tessitura Hacı Hüsü'nun performansının karakteristik özellikleridir. Şuşa'da şapkacı bir ailede dünyaya gelen Hacı Hüsü'nün doğum tarihi hakkında kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak güzel sesi ile çocukluğundan beri tanınan Hacı Hüsü'nün, ilk müzik derslerini ve muğam bilgisini Harrat Gulu'nun okulunda aldığı bilinmektedir. O dönemde şarkı söyleme yeteneğinin mükemmelliğini, sesinin güzelliğini ve şarkı söyleme becerisini gören Harrat Gulu, Hacı Hüsü'yü müzik meclislerine yanında götürmüş, Hacı Hüsü bu toplantılarda gösterdiği güzel performansı ile herkesi kendine hayran bırakmıştır. Hanendelik sanatının önde gelen temsilcilerinden Cabbar Garyağdıoğlu hatıralarında şöyle anlatmaktadır: "Hacı Hüsü'nün sesi o kadar güçlü ve o kadar etkileyiciydi ki, her muğamı söylemeye başladığında tarın tüm perdelerinde gezinip son perdeden de tize yükselirdi. Orta-Mahur'u söylediğinde bütün müzisyenleri hayrete düşürürdü". O dönemde Şuşa'nın tanınmış tarzenlerinden ve aynı zamanda Sadıkcan'ın hocası olan Ali Asker ve usta kemençeci Çingene Hacıbey, Hacı Hüsü'nün gelişmesinde önemli rol oynamıştır (Halilzade, 2012).

Hacı Hüsü ilk kez Şuşa'da "Handemirov Tiyatrosu" olarak bilinen yerde yardım amaçlı düzenlenen bir konsere katılmış, tarzen Sadıkcan'ın eşliğinde Çahargah muğamını söylemiştir. Hacı Hüsü bu konserden sonra tanınmaya ve Azerbaycan'ın farklı bölgelerindeki konserlere davet edilmeye başlamıştır. Hacı Hüsü'nün önemli bir diğer faaliyeti ise Mir Muhsin Nevvab ile birlikte Şuşa'da "Müzisyenler Meclisi"ni kurmasıdır. Harrat Gulu'nun 1883 yılında vefatından sonra hocasının anısına büyük saygı duyan Hacı Hüsü, onun adını yaşatmak amacıyla "Hanendeler Meclisi"ni kurmuştur. Hacı Hüsü'nün bu meclisi oluşturmasındaki temel amacı, yeni oluşan hanendeler için uygun koşullar yaratmak, Karabağ'da muğam söyleme sanatının gelişmesine yeni katkılar sağlamak, bu sanatı tanıtmak ve en önemlisi milli muğamları geliştirip yaşatmaktır. O'nun düzenlediği meclise, Meşedi İsi, Malıbeyli Cümşüd, Meşedi Memmed Ferzeliyev gibi dönemin tanınmış muğam icracıları, klasik muğam sanatını geliştirmek için katkıda bulunmuşlardır. Hurşidbanu Natevan'ın, Hacı Hüsü'nün şarkı söyleme tarzını, icra özelliklerini ve sesinin muhteşemliğini çok takdir ettiğini de belirtmek gerekir. Hacı Hüsü, Hurşidbanu Nateva'nın sarayında düzenlenen müzik meclislerine sürekli katılmış, aynı zamanda Şamahılı Mahmud Ağa ve Bakülü Meşedi Malik Mansurov da sık sık düzenledikleri müzik toplantılarına Hacı Hüsü'nün katılmasından mutluluk duymuşlardır (Şuşinski, 1985: 34).

Meşedi İsi (Bilinmiyor- 1905)

Karabağ ortamında yetişen usta hanendelerden bir diğeri Meşedi İsi olmuştur. Adı Karabağ hanendeleri arasında büyük bir gururla anılır. Ne yazık ki Meşedi İs'nin doğumu hakkında kesin bir bilgi bulunmamasına rağmen çağdaşları, O'nun sesinin güzelliğini ve muğam icrası konusundaki derin bilgisini gururla aktarmaktadır. Meşedi İsi, gençliğinden itibaren muğam icra sanatına büyük ilgi göstermiş ve türküleri büyük bir coşkuyla seslendirmiştir. Hacı Hüsü ile aynı dönemde faaliyet gösteren Meşedi İsi, bilgi ve becerilerini genç icracılara öğreterek onlarda muğam söyleme sanatına büyük bir sevgi oluşturmayı başarmıştır.

Meşedi İsi, muğamları tüm incelikleri ile bilmiş ve aynı zamanda onları kendine has üslubuyla icra etmeyi başarmıştır. Bu nedenle "Rast", "Humayun", "Şur" ve "Mahur" muğamları Meşedi'nin icrasında özgün bir tazr kazanmıştır. Cabbar Garyağdıoğlu şöyle anlatmaktadır: "... Şuşa şehrinde, Kafkasya'da meşhur Harrat Gulu'nun talebelerinden Meşedi İsi, "Mahur Destgahı"nı büyük bir ciddiyetle okurdu. Aynı zamanda muğamın şubeleri arasında tesnif okumakta ve tef çalmada da birinci sayılırdı" (Şuşinski, 1985: 55).

Ayrıca belirtmek gerekir ki Meşedi Isi'nin sesi, Hacı Hüsü'nün, Bülbülcan'ın sesi kadar tiz olmasa da icra tekniği ve hoş sesi onu dinleyenleri her zaman fethetmiştir. Çağdaşları, sesinin çok tiz olmadığını, ancak muğamları derinliği ile bilmesi ve yüksek seviyede performansının, O'nu zamanının birçok hanendesinden öne çıkardığını belirtmişlerdir.

Mirze Muhtar (1840-50'li yıllar- 1929)

Karabağ hanendeleri içerisinde Mirze Muhtar'ın ismini özellikle vurgulamak gerekir. İlginç performanslarıyla hafızalarda yaşayan Mirze Muhtar, güzel bir sese sahip olmuş ve Karabağ şarkıcıları arasında özel bir yer tutmuştur. Usta bir sanatçı olarak oluşumunda babasının paha biçilmez bir etkisi olmuştur. Babası Mirze Ali Asker, Hurşidbanu Nateva'nın sarayında sahne almış ve "saray müzisyeni" unvanıyla anılmıştır. Babasının icralarını dinleyen Mirze Muhtar'ın muğam sanatına olan aşinalığı bu yıllardan başlamıştır. Mirze Muhtar, muğamın yanı sıra dünyevi ilimleri de öğrenmiştir. Şuşa'daki medresede aldığı eğitim, Arapça, Türkçe ve Farsçayı çok iyi bilmesi ve kendini sürekli geliştirmesi onun farklı alanlarda da kendini denemesinde etkili olmuştur. Mirze Muhtar, Doğu ve Azerbaycan edebiyatını derinlemesine öğrenmiş ve icrasında Firdevsî, Nizamî, Sâdi, Hâfız-ı Şirâzî, Fuzûlî gibi klasik şairlerin eserlerinden yararlanmıştır .

Mirze Muhtar, hanendeliğin yanı sıra Azerbaycan'ın tiyatro sahnesinde de büyük rol oynamıştır. Öyle ki, döneminin muhafazakar ortamında kadın kıyafetleriyle sahneye çıkmış ve performansını büyük bir cesaretle sunmuştur. Mirze Muhtar'ın kadınların haklarından mahrum bırakıldığı ve Azerbaycan kızlarının sahneye çıkamadığı koşullarda gösterdiği büyük cesaret, aynı zamanda onun sanata olan bağlılığının da bir göstergesidir. Mirze Muhtar'ın Doğu müziğine dair derin bilgisi Üzeyir Hacıbeyli'nin dikkatini çekmiş ve onu "Leyli ve Mecnun" operasına katılmaya davet etmiştir. Mecnun'un babası rolüyle sahneye çıkan Mirze Muhtar, Ü. Hacıbeyli'nin birçok operasının sahnelenmesinde yakından rol almıştır. Azerbaycan opera sahnesinde pek çok parlak karakter yaratmıştır: Kerem'in babası ("Aslı ve Kerem", Ü. Hacıbeyli), Rammal ("Şah İsmayıl", M. Magomayev), Vezir ("Şah Abbas ve Hurşid banu", Ü. Hacıbeyli) vd. (Ferecov, 2012).

45 yıl sahnede aktif olarak yer alan Mirze Muhtar, hem kadın hem de erkek rollerini büyük bir ustalıkla seslendirmiştir, performansı Ü. Hacıbeyli'nin büyük beğenisini kazanmıştır. Dönemin ünlü sanat eleştirmenlerinden Celil Bey Bağdadbeyov hatıralarında bunu şöyle anlatmıştır: "Leyli ve Mecnun Operası oynarken Üzeyir Bey eşiyle birlikte tiyatroya gelir, Mirze Muhtar'ın seslendirdiği Mecnun'un babasının aryasını dinledikten sonra tiyatrodan ayrılırdı" (Halilzade, 2013: 270)

Üzeyir Hacıbeyli (1885-1948)

Üzeyir Hacıbeyli, dahi bir besteci, Azerbaycan klasik müzik sanatının ve milli operanın kurucusu, müzikolog, bilim adamı, yayıncı, oyun yazarı, pedagog ve kamü figürü olarak kültür tarihinde özel bir yere sahiptir. 18 Eylül 1885'te Ağcabedi'de yazman Abdulhüseyin'in ailesinde doğmuş, çocukluğunu Şuşa'da geçirmiştir. Üzeyir Hacıbeyli, türküler, mugamlar söylemiş, tar çalmıştır. Şuşa'nın zengin müzik ortamı, O'nun müzik yeteneğinin gelişmesinde büyük etkiye sahip olmuştur. Şuşa'da, Tiflis'te, St. Petersburg'da, Moskova'da eğitim gören Ü. Hacıbeyli, çalışma hayatına önce bir köy okulunda, ardından Bakü'de öğretmenlik yaparak başlamıştır.

25 Ocak 1908'de sahneye koyduğu "Leyli ve Mecnun" ile sadece Azerbaycan'da değil, tüm Müslüman Doğusunda opera sanatının temelleri atılmıştır. İlk operasının başarısından cesaretlenen Ü. Hacıbeyli, "Şeyh Sanan", "Rüstem ve Sohrab", "Şah Abbas ve Hurşud Banu", "Aslı ve Kerem", "Harun ve Leyla" muğam operalarını bestelemiştir. Ü. Hacıbeyli'nin yaratıcılığının zirvesi "Köroğlu" operası (1937) olarak kabul edilir. Besteci bu operasında klasik opera kurallarına dayalı aryalar ve devasa koro sahneleri yaratmayı ustalıkla başarmıştır. N. Gencevi'nin gazellerine bestelediği "Sensiz" (1941) ve "Sevgili Canan" (1943) eserleri ile romans-gazel türünü yaratmış, Doğuda ilk operet ve müzikallerin bestecisi olmuştur. Operet, bestecinin kaleminde keskin bir toplumsal mizah niteliği kazanmıştır. Bu alandaki eserleri " Er ve Arvad", "O Olmasın Bu Olsun" ve "Arşın Mal Alan"dır. Bunlar arasında, dünyada en fazla tutulan ve 80'e yakın dile çevrilen "Arşın Mal Alan" önemli bir yere sahiptir (Safarova, 1985: 13).

Ü. Hacıbeyli 300'den fazla halk şarkısını toplayıp notaya almış, marşlar, kantatlar, fantaziler, şarkılar ve romanslar, oda ve koro için eserler yazmıştır. Azerbaycan Demokratik Cumhuriyeti (1918) ve sonra bağımsız Azerbaycan'ın milli marşının müziği Üzeyir Bey'e aittir. A. Cavad'ın sözlerine bestelediği "Çırpınırdın, Kara Deniz" şarkısı sadece Azerbaycan"da değil, tüm Türk dünyasında çok ünlüdür. Müslüm Magomayev'in seslendirdiği "Sevgili Canan" ve "Sensiz" romansları, Azerbaycan müzik hazinesinin en değerli incileri arasında sayılmaktadır.

Üzeyir Hacıbeyli, Bakü Müzik Koleji, Azerbaycan İlimler Akademisi Sanat Enstitüsü, Azerbaycan Devlet Konservatuarı ve Besteciler Birliği'nin başkanlığını yapmış, ilk Halk

Çalgıları Orkestrasını, Azerbaycan Devlet Korosunu kurmuştur. Üzeyir Hacıbeyli'nin bilimsel ve teorik makaleleri, "Azerbaycan Halk Müziğinin Temelleri" monografisi, milli müzik biliminin gelişmesine değerli birer katkıdır. Ü. Hacıbeyli, "Müzik, bir grup insanın değil, bütün milletin anlayabileceği şekilde yazılmalıdır" sözü ile besteciliğine dair fikir vermektedir.

Besteci ve yayıncı Üzeyir Bey "Ü", "Filankes", "Behmankes" ve diğer gizli imzalarla köşe yazıları yazmış, "Ordan-burdan" başlığıyla yayımlanan felyetonları, o dönem halkın uyanması, bilinçlenmesi açısından büyük önem taşımıştır. Dahi besteci, SSCB Devlet Sanatçısı unvanı da dahil olmak üzere zamanının en yüksek ödüllerine ve onurlarına layık görülmüştür.

Hakkında "Üzeyir Ömrü", "Üzeyir Hacıbeyov" ve "Ebedi Gururumuz" filmleri çekilmiştir. Dahi bestecinin doğum günü olan 18 Eylül, 1995 yılından bu yana Azerbaycan Ulusal Müzik Günü olarak kutlanmaktadır.

Fuad İbrahimov (1982-)

Şuşa müzik kültürünün modern çağdaki değerli temsilcilerinden biri, Azerbaycan Devlet Senfoni Orkestrası'nın baş şefi ve sanat yönetmeni, Yeni Münih Filarmoni ve Bakü Oda Orkestrası'nın baş şefi, Onursal Sanatçı Fuad İbrahimov'dur. F. İbrahimov, 1982 yılında Azerbaycan'ın Karabağ bölgesinin Şuşa şehrinde doğmuş, Şuşa'nın işgalinden sonra önce Bakü'ye, sonra da Münih'e yerleşmiştir. İşgalden kurtarılan Şuşa'da konser programı gerçekleştiren ilk müzisyenlerden biridir.

F. İbrahimov müzik eğitimine 12 yaşında, Bakü Müzik Akademisi'nin bünyesindeki müzik okulunda başlamış, Prof. Tofig Aslanov'un sınıfından üstün başarı ile mezun olmuştur. Daha sonra Teymur Göyçayev yönetimindeki "Tutti" gençlik yaylı çalgılar orkestrasının üyesi olarak çalışmıştır. 1998 yılında VII. Cumhuriyet Müzik Yarışması'nı (Bakü) kazanan F. İbrahimov, 15 yaşında Maestro Rauf Abdullayev yönetimindeki Azerbaycan Devlet Senfoni Orkestrası'na viyolacı olarak katılmış ve 2001 yılına kadar orkestrada çalışmıştır.

1998 yılında Bakü Müzik Akademisi Prof. Bayandur Mehdiyev'in viyola sınıfına girmiş ve 2001 yılında Haydar Aliyev Vakfı'nın desteğiyle Köln Yüksek Müzik Okulu'nda (Almanya) Prof. Rainer Mug'ın sınıfında eğitimine devam etmiştir. F. İbrahimov, Yehudi Menuhin Yardım Vakfı himayesinde Almanya'nın birçok şehrinde konserler vermiş ve orada uzun süre şef olarak çalışmıştır.

Fuad İbrahimov çok genç bir şef olarak kariyerinde, Kraliyet Filarmoni Orkestrası (İngiltere), Orchestre Symphonique de Mulhouse (Mulhouse Senfoni Orkestrası, Fransa), Kuzey Çek Filarmoni Orkestrası, MDR Leipzig Senfoni Orkestrası, Staatskapelle Halle (Halle'de (Saale) bulunan bir opera ve bale senfoni orkestrası), Göttingen ve Nurem Senfoni Orkestrası, Berlin Filarmoni, Staatskapelle Berlin Senfoni Orkestrası, Staatskapelle Dresden Senfoni Orkestrası, Güney Vestfalya Filarmoni Orkestrası (Almanya), Viyana Oda Orkestrası ve "Das kritische Orchester Berlin" ("Eleştirel Orkestra") Senfoni Orkestrası gibi birçok orkestranın şeflerinden oluşan orkestralarda sahne almıştır. 2012 yılında Köln Operası'nda Gürzenich Orkestrası (Almanya) ile davetli şef olarak ilk kez bağımsız olarak opera yönetmiş, 2011'de Japonya'da düzenlenen "Pasifik Müzik Festivali"ne Maestro Fabio Luisi tarafından davet edilmiştir. 2006 yılında Köln Müzik Akademisi'nde Prof. Michael Luig ile orkestra şefliği çalışmalarına başlayan İbrahimov, 2008 yılından bu yana Köln'de bulunan öğrenci senfoni orkestrası "Sinfonietta"nın müzik direktörü olarak çalışmaktadır. Ayrıca öğrenimi sırasında 2010 yılında özel yetenekli yabancı öğrencilere verilen özel bir ödüle layık görülmüştür (https://productions-sarfati.fr/artiste/fuad-ibrahimov/?lang=en).

Fuad İbrahimov, 2014'ten bu yana Azerbaycan Devlet Senfoni Orkestrası'nın şefi, Münih Yeni Filarmoni Orkestrası ve Bakü Oda Orkestrası'nın baş şefidir. 2018 yılında Paris'te düzenlenen Yevgeny Svetlanov Uluslararası Şeflik Yarışması'nın birincisi olmuş, ayrıca

Rostropovich Festivali'nde Monte-Carlo Filarmoni Orkestrası, Sinfonia Varsovia ve Orchestre d'Auvergne'yi (Auvergne Ulusal Orkestrası, Fransa) yönetmiştir. Şuşa'nın işgalden kurtarılmasının ardından burada gerçekleştirilen ilk konserde Azerbaycan Devlet Senfoni Orkestrası'nın şefi olarak sahne almıştır.

Şuşa'nın Günümüzde Müzik Ortamı: "Harıbülbül Müzik Festivali"

44 gün süren Vatan Savaşı'nın ardından Karabağ'ın, Şuşa'nın düşmanlardan kurtarılması, birçok alanda olduğu gibi kültür alanında da canlanmalara yol açmıştır. Uzun süredir belli nedenlerle yapılamayan "Harıbülbül Müzik Festivali"nin yeniden canlanması, büyük bir geri dönüşün ve şanlı bir zaferin ifadesini simgelemektedir.

Adını Şuşa'nın sembolü olan çiçekten alan "Harıbülbül Müzik Festivali", 1989 yılından itibaren düzenlemeye başlanmıştır. Ünlü muğam şarkıcısı, pedagog, Devlet Sanatçısı Seyid Şuşinski'nin 100'üncü yılı dolayısıyla düzenlenmeye başlayam festival ilk defa 1989 yılının Mayıs ayında, Ağdam'ın Abdal Gülablı Köyünde başlamış, Şuşa'da devam etmiş ve Ağdam'da verilen final konseriyle sona ermiştir. 1990 yılından bu yana "Harıbülbül Festivali" uluslararası statü kazanmış, sadece Azerbaycan'ın değil, SSCB'nin de önemli kültürel etkinliklerinden biri olarak kabul edilmiştir. Bu dönemde etkinlik Japonya, ABD, Türkiye, Almanya, İsrail, Hollanda, İtalya, İspanya, Avusturya gibi ülkelerin ve SSCB'nin müttefik cumhuriyetlerinin katılımıyla gerçekleştirilmiştir. Karabağ ihtilafı sırasında ana konserler Ağdam'da düzenlenmiş, festivalin birçok konseri Ağcabedi ve Berde'de gerçekleştirilmiştir (Bayramov, 2022: 1156).

Vatan Savaşı'ndaki tarihi zaferin ve toprakların işgalden kurtarılmasının ardından, Cumhurbaşkanı Şuşa'da "Haribülbül Festivali"nin yeniden düzenlenmesinin önemine dikkat çekerek 7 Mayıs 2021 tarihli emriyle Şuşa şehrini ülkenin kültür başkenti ilan etmiş ve böylece Harıbülbül Festivali yeniden canlandırılmaya başlanmıştır. Şuşa'nın işgalden kurtuluşunun ardından, 12 ve 13 Mayıs 2021 tarihlerinde "Harıbülbül Festivali" (IV) yeniden düzenlenmeye başlanmıştır. V. Festival, "2022-Şuşa Yılı" 12-14 Mayıs 2022 tarihlerinde, VI. Festival, Şuşa'nın "Türk Dünyasının Kültür Başkenti" olarak seçildiği 2023 yılının 9-11 Mayıs tarihlerinde, VII. Festival ise, 11-13 Mayıs 2024'te gerçekleştirilmiştir. "Harıbülbül Festivali"ni 2024 yılında farklı kılan unsur, Şuşa'nın 2024 yılı İslam Dünyasının Kültür Başkenti seçilmesidir. Dünyanın birçok ülkesinden çok sayıda müzisyenin katıldığı bu dostluk ve müzik festivali, kültürel mirasımızın zengin geleneklerini korumanın yanı sıra farklı ülkeleri temsil eden müzisyenler için uygun iletişim ve işbirliği koşulları yaratarak kültürlerarası diyaloğun güçlenmesine katkı sağlamaktadır (https://eres.preslib.az/site/historical/page/az/VrwG9DE).

Festival her yıl Azerbaycan Cumhurbaşkanı İlham Aliyev'in tören konuşmasıyla başlamakta ve zengin bir konser programından oluşmaktadır. Bu festival, tüm Azerbaycan'ın sembolü haline gelmesinin yanı sıra dayanışma ve birliğin de ifadesi olarak kabul edilmektedir. Konser programını oluşturan eserler çeşitli türleri kapsasa da, Karabağ özleminden doğan ana içeriği, vatanseverlik temasıdır. Bu sebeple festivalde seslendirilen eserlerde vatanseverlik temasının öne çıkması, sanatçıların performanslarını bu doğrultuda belirlemelerine yol açmaktadır.

2021 yılından itibaren yeniden düzenlenen festivalin ana simgesi, klasik Azerbaycan şiirinin temsilcisi Abbas Sehhet'in "Vatanımdır" şiiri üzerine söylenen "Bayat-Şiraz" muğamıdır. Genç muğam şarkıcısı Kenan Bayramlı'nın mükemmel performansıyla seslendirdiği bu eser, festivalin vatanseverlik temasıyla yazılan eserlerin temelini oluşturması nedeniyle ayrı bir değer taşmaktadır.

SONUÇ

Bu çalışmada kısa da olsa, Şuşa'nın müzik kültürünün farklı dönemleri ve Şuşa'nın müzik ortamının, orada yaşamış sanatçılara etkisi ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Tüm sanatçıları birleştiren temel özellik, her birinin farklı dönemlerde Şuşa'nın müzik ortamına bağlılığı olmuştur. Şuşa'nın müzik ortamı her zaman Azerbaycan müzik kültürünün öncü çizgisi olmuştur. Azerbaycan klasik müziğinin gelişimi adeta Şuşa'yı temsil eden müzisyenlere dayanmıştır ve bunun izlerini bugün, modern zamanımızda da görmek mümkündür. Azerbaycan'ın gözbebeği ve müziğinin beşiği Şuşa'nın zengin ve vazgeçilmez müziği ve müzisyenleri, milli ruhun vücut bulmasında önemli rol oynamıştır. Bugün Şuşa'nın müzik kültürü, Azerbaycan'ın kültürel mirasının önemli bir parçası olarak yaşatılmaya devam etmektedir. Şuşa'nın kültürel ve tarihi önemi, Azerbaycan hükümeti tarafından koruma altına alınmış, bu kapsamda şehirde çeşitli restorasyon projeleri yürütülmeye başlanmıştır. Günümüzde Şuşa'da düzenlenen müzik festivalleri, konserler ve diğer kültürel etkinlikler, bu zengin mirası korumak ve gelecek nesillere aktarmak için önemli adımlar olarak kabul edilmektedir. Şuşa'nın zengin müzik kültürünün, özellikle muğam geleneğinin yaşatılmasının, gelecek müzik sanatçıları için bir ilham kaynağı olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Ahundova, G. E. (2009). Azerbaycan'da Şarkı Söyleme Geleneğinin ve Vokal Kültürünün Ortaya Çıkışı ve Gelişimi. Bakü: ADPÜ Matbaası.

Ahundov, N. Y. (1989). Karabağ Kronikleri. Bakü: Yazıcı yayınları

Seferova, Z. (2021). Şuşa- Azerbaycan'ın Müzik Kalesidir. Bakü: Bilim

Mahmudov, Y. ve Mustafayev, C. (2012). Şuşa- Penahabad. Bakü: Tahsil Yayınları

Behbudov, G. (2015). XIX Yy.ın İkinci Yarısında Azerbaycan'da Musiki Meclisleri. Bakü: "Konservatuar" Dergisi No: 4

Özbey, V. (2021) Kurtuluş Sonrası Şuşa Tarihî ve Mimarî Koruma Alanı Kültürel Mirasının Korunmasına Yönelik İlk Çalışmalar. https://dergipark.org.tr/tr/pub/odak/issue/72540/1173757. (Erişim Tarihi: 22.06.2024)

Azerbaycan Milli Müziğinin Araştırması Sorunları. (1996). Makaleler Toplusu. Bakü: Bilim ve Hayat Yayınları

Şuşinski, F. (1985). Azerbaycan Halk Müzisyenleri. Bakü: Yazıcı Yayınları.

Ferecov, S. (2012). Sanat Fedailerimizden- Mirze Muhtar. https://www.medeniyyet.az/page/news/47031/.html (Erişim Tarihi: 18.06.2024)

Halilzade, F. (2013). Ruhumuzun Ünvanı Şuşa. Bakü: Zerdabi LTD Yayınları.

Seferova, Z. (1985). Üzeyir Hacıbeyov. Bakü: Yazıçı Yayınları

Vinogradov, V. (1938). Üzeyir Hacıbeyov ve Azerbaycan Müziği. Moskova: Muzgiz Yayınları

PİAS (2021). Conductor Fuad İbrahimov. https://productions-sarfati.fr/artiste/fuad-ibrahimov/?lang=en (Erişim Tarihi: 21.06.2024)

Bayramov, V. (2022) Şuşa'da "Harıbülbül" Töreni. Cumhurbaşkanlığı Kütüphanesi E-Makaleler. https://files.preslib.az/projects/shusha/az/d2.pdf (Erişim Tarihi: 22.06.2024)

"Harıbülbül" Müzik Festivali. https://az.wikipedia.org/wiki/Xar%C4%B1b%C3%BClb%C3%BCl_Musiqi_Festival%C4%B1 (Erişim Tarihi: 22.06.2024)

Cumhurbaşkanlığı Kütüphanesi. (2023). Azad Şuşa'da İlk Harıbülbül Müzik Festivali. https://eres.preslib.az/site/historical/page/az/VrwG9DE (Erişim Tarihi: 23.06.2024)

Sevdalinka Eğlenceleri ve Müzikli Komünitas

Sevdalinka Entertainment and Musical Communitas

Vasfi Emre Tezcan

İstanbul Teknik Üniversitesi

tezcanv17@itu.edu.tr

Zeynep Gonca Girgin

İstanbul Teknik Üniversitesi

zgoncat@itu.edu.tr

Özet

Bu çalışma yaşadığımız yüzyılın karmaşık kent ortamlarında müziğin kendi başına komünitas yaratabilme gücünün varlığını sorgulamaya yöneliktir. Komünitas kaba bir tarifle bir topluluğun bağlarını güçlendiren ve kimliklerini yeniden inşa eden bir deneyimdir. Çalışma, Boşnak kültüründe önemli bir yere sahip olan ve müziğin temel bileşenlerden biri olduğu Sevdalinka Geceleri etkinliğini ele almaktadır. Bu doğrultuda Pendik (İstanbul) ilçesinde bulunan Boşnak Mahallesi'nde yaşayanlarla yapılan görüşmeler ve literatür taramasıyla, performans, ritüel ve komünitas kavramları üzerine odaklanılmıştır. Çalışma boyunca Sevdalinka eğlencelerindeki müzik ve müziğin yarattığı birliktelik duygusu ve bu bağlamda ele alınan müzikli komünitas, Edith Turner'ın kavramsal önermelerine dayanarak incelenmiştir. Müzik, Sevdalinka Geceleri'nde topluluğu bir araya getirerek duygusal bir bağ kurmada önemli bir rol oynar; Katılımcılar arasında ortak bir deneyim yaratarak sosyal sınırları aşmaya, birlik ve aidiyet duygusu oluşturmaya katkı sağlar. Yapılan görüşmeler ve etkinliğe dair gözlemler bağlamında, etkinliğin geçici bir "anti-yapı" yaratarak statülerin ve hiyerarşinin ortadan kalktığı ve katılımcıların günlük sosyal düzeni askıya aldığı gözlenmiştir. Müziğin etkinlikteki rolü, Sevdalinka Geceleri'nin bir müzikli komünitas deneyimi yarattığını açıkça ortaya koymuştur. Bu çalışmada odaklanılacak en temel nokta ise müzikli komünitas olarak adlandırabileceğimiz bu "kentli" deneyim sırasında müziğin örgütlenme, organize olma ve (müzikli) kültürel bir formun ortaya çıkmasındaki vazgeçilmezliği üzerine tartışma yaratmaktır.

Anahtar Kelimeler: Komünitas, Kültürel Performans, Sevdalinka

Abstract

The study "Sevdalinka Entertainment and Musical Communitas" aims to question the existence of the power of music to create communitas on its own in the complex urban environments of the 21st century. Communitas, roughly defined, is an experience that strengthens bonds and reconstructs identities within a group. The study focuses on the Sevdalinka Nights event, which holds significant importance in Bosnian culture and where music plays a fundamental role. Through interviews with residents of the Bosnian neighborhood in Pendik (Istanbul) and literature review, the study examines the concepts of performance, ritual, and communitas. Throughout the study, the music and sense of unity created by music in Sevdalinka entertainment, and the musical communitas therein, are examined based on conceptual propositions by Edith Turner. Music plays a crucial role in bringing the community together emotionally during Sevdalinka Nights, creating a shared experience among participants, transcending social boundaries, and fostering a sense of unity and belonging. Based on interviews and observations of the event, it is observed that the event creates a temporary "anti-structure," where statuses and hierarchies dissolve, suspending the participants' daily social order. The significant role of music in the event clearly demonstrate that Sevdalinka Nights constitute a musical communitas experience. This study aims to spark

discussion on the indispensability of music in organizing, coordinating, and forming a (musical) cultural form during this "urban" experience termed the musical communitas.

Keywords: *Communitas, Cultural Performance, Sevdalinka Geceleri, Sevdalinka*

GİRİŞ: KAVRAMSAL ZEMİN

Antropologlar, "birçoğunun din ile bağlantısı bulunmayan ve tekrarlanan bazı toplumsal uygulamaları tanımlamak için ritüel terimini kullanır. Bir ritüel, günlük hayatın toplumsal rutinlerinden ayrı tutulan, toplum tarafından ritüel olarak kabul edilen ve mitin içinde bulunan fikirlerle yakından bağlantılı sembolik aktivitelerin birbiri ardına gerçekleşmesinden oluşur." (Lavenda, Schultz, 2017: 100-101) Kültürel performanslar içerisinde yer alan ritüeller müzik konseri, seremoni ve festival gibi performans türlerinden bazı özellikleri açısından ayrılmaktadır. Günlük yaşamda genelde din ile bağdaştırılan ritüel kavramı günlük yaşam pratiklerinden dini ritlere, mesleki ritüellerden ailevi ritüellere kadar hayatın her alanında gerçekleştirilebilmektedir. Bu açıdan bakıldığında geniş bir alana sahip olan ritüel kavramı, sanat, spor, günlük yaşam gibi pek çok alanda bulunmaktadır. Çalışmanın konusu olan komünitasın oluşumu ise, Van Gennep tarafından 1909 yılında tariflenen ve sonrasında Victor Turner tarafından geliştirilen geçiş ritüellerinin eşiksellik (liminality) aşamasında ortaya çıkmaktadır.

Van Gennep, 1909 yılında yayınladığı *The Rites of Passage* (Geçiş Ritleri) adlı çalışmada, insan hayatının farklı aşamalarında gerçekleşen geçiş törenlerinin (doğum, ergenlik, evlilik, ölüm vb.) yapısal ve sembolik özelliklerini ele almıştır. Bu törenlerin, bireylerin hayatındaki farklı aşamaları sembolik olarak temsil ettiğini ve bu temsillerin toplumsal normların oluşumunda ve bireylerin kimlik oluşumunda önemli bir rol oynadığını savunmuştur (Gennep, 2022). "Bireyin hayatı, hangi tip toplumda olursa olsun, bir yaştan diğerine bir uğraştan diğerine başarıyla geçmekten ibarettir. Yaşların ve uğraşların ayrıldığı yerde ise bu geçişe özel edimler eşlik eder" (Gennep, 2022: 11). Gennep bu geçişleri insan yaşamının önemli anları olarak tanımlar ve geçiş ritlerini ölüm, doğum, gebelik, anne-baba olmak, yaşa ve biyolojiye bağlı çocukluktan yetişkinliğe geçiş, erginlenme çağı, evlilik, mesleki uzmanlaşma, toplumsallaşma ve topluma kabul görme/etme gibi çeşitli örnekler üzerinden tarif eder. Toplumsal yapı içerisinde bulunan çeşitli statüler arasındaki geçişlerin bireyler için önemi bu törensel zamanlar ile meşrulaştırılır. Gennep bireylerin veya toplumların bir durumdan diğerine geçişine eşlik eden ritleri gruplar altında incelemiştir: "Bu geçişler önemli olduğundan ayrılma ritleri, ara ritler ve kaynaşma ritleri olarak ayrıştırılıp çözümlenen özel bir geçiş ritleri kategorisi ayırt etmenin meşruiyetine inanıyorum." (Gennep, 2022: 19).

Van Gennep, geçiş törenlerinin teoride üç aşamalı bir yapıya sahip olduğunu öne sürer. Bunlar ön hazırlık; "ayrılma", hazırlık; "ara" ve son hazırlık; "kaynaşma" (yeniden bütünleşme) aşamalarıdır. Ayrılma aşaması, bireyin mevcut toplumsal rolünden ayrılma sürecini ifade eder. Hazırlık, bireyin hiçbir toplumsal role sahip olmadığı geçiş süreci ve aşamasıdır. Kaynaşma ise, bireyin yeni bir toplumsal role entegre edildiği süreci ifade eder. Van Gennep, ayrılma, geçiş ve kaynaşma aşamalarının, geçiş törenlerinin sembolik özelliklerinin anlaşılması için önemli olduğunu savunur. Bu aşamalar, bireylerin hayatındaki farklı geçiş süreçlerindeki sembolik temsilleri sağlar ve toplumsal normların oluşumunda önemli bir role sahiptir. Turner ise, 1960'larda kültürel performansın temel kavramlarını belirleyerek, konunun gelişmesine önemli katkılarda bulunur. Turner, özellikle "liminal" dönemleri (geçiş dönemleri) incelerken, ritüel ve performansın toplumsal yapıyı değiştirme gücüne dikkat çeker. Victor Turner, toplumun kesintisiz olarak değiştiğini, yenilendiğini ve bu değişim ve yenilenme bağlamında toplumların belli geçiş aşamalarından sürekli olarak geçtiğini savunmuştur. Ayrılma aşamasında öznenin mevcut statü, kimlik veya durumlardan kopuşu ile bir arınma gerçekleşmektedir ve bu kopuş çeşitli ritüel aktiviteler ile tamamlanır. Bireyin veya toplumun

mevcut konumu ve durumundan ayrılması ile birlikte ara evre olan ve Victor Turner'ın eşik dönemi/liminal dönem olarak tanımladığı aşamaya geçiş gerçekleşmektedir. Bu aşamada bireylerin ve toplumların durumları muğlaktır. "Eşiksellik, toplumsal yapının "yapısız" hatta "anti- yapı" alanıdır. "Anti-yapı"nın ayinselleşmiş "kaos"u, "normal" kimlik ve rollerin tersyüz edilmesini getirir; böylelikle örneğin erkekler ayinsel olarak kadına, krallar köleye dönüşecek, bir başka deyişle hiyerarşiler ters dönecek, iktidar konumları yerini boyun eğiciliğe, konuşma suskunluğa, gösteriş alçakgönüllülük ve sadeliğe vb. bırakacaktır." (Özbudun, Şafak, Altuntek, 2007: 286). Eşikteki birey ve toplumların muğlak ve belirsiz durumları toplumsal ve kültürel geçiş süreçlerini ritüelleştiren toplumlarda zengin semboller ile sunulmaktadır. "Eşiksellik bireyin ne eski statüsünde olduğu ne de yeni statüye geçtiği dönemdir. Bu durum Turner tarafından betwixt & between (ne o, ne bu, ikisinin ortası) şeklinde bir ifadeyle tanımlanmaktadır ve genellikle birey bu durumda birçok sınırlandırmayla karşılaşır." (Küçükaksoy, 2017: 1735). Liminal aşama içerisinde birey veya toplum artık ne orada ne burada ne ötekinde ne diğerindedir. "Kavramın etimolojik kökenini oluşturan limen sözcüğü, 'eşik' anlamına gelmekle birlikte bir metafor olarak liminalite'nin içeriğini oluşturan eşik; çoğu zaman bir binanın ya da evin giriş kapısında bulunan eşik gibi bir sıçrayışta geçilemeyecek derecede uzundur." (Kınlı, Yükselsin, 2016: 377). Örnek olarak, bir kadın gebeliği süresince liminal dönem içerisindedir; mevcut eski durumundan artık ayrılmıştır ancak henüz bebek dünyaya gelmediği için anne olmamıştır. Bir öğrenci lise eğitimini bitirmesinin ardından üniversite sınav sonuçlarının açıklanacağı tarihe kadar eşik/liminal dönem içerisindedir; artık lise öğrencisi statüsü bitmiştir ancak henüz üniversite öğrencisi de olmadığı için birey muğlak durumdadır. Evlilik öncesi kadın ve erkek bireyin gerçekleştirdiği söz ve nişan ritüelleri de eşik/liminal dönem örneklerindendir; toplum içerisinde artık eski statülerinden kopmuşlardır ancak henüz evlilik töreni resmi olarak gerçekleşmediği için evli statüsüne erişememişlerdir. Özellikle evlilik öncesi gerçekleşen kına, söz, nişan, kız alma gibi etkinlikler erkek ve kadının evlilik öncesinde uygulanan ritüellerdir ve toplumdan topluma çeşitlilik göstermektedir. Eşikteki birey veya toplumlar statü ve mevcut durumlarından arınırlar ve davranışları mütevazı ve itaatkârdır. Mevcut statü ve durumlarından arınıp liminal aşamaya giren birey veya topluluklar belirli sınırlamalar ve zorluklara tabi tutulduktan sonra yeni statü, durum veya mevkilerine erişirler. Böylelikle liminal evrede muğlak olan durumlarından sabit olan yeni duruma geçerek kaynaşma/bütünleşme aşamasına geçilir. Bu aşamada yeni durum birey veya toplum tarafından meşrulaştırılmıştır.

YÖNTEM

Bu çalışmada Boşnak halk şarkısı olarak tanımlayabileceğimiz sevdalinkaların seslendirildiği ve geleneksel dansların sergilendiği kültürel bir performans olan Sevdalinka Eğlenceleri etkinliği; Victor Turner'ın liminal/eşiksel veya liminoid zamanlarda ortaya çıkan, hiyerarşisiz, mülkiyetin ve statünün ortadan kalktığı ritüel zamanda orada bulunan herkesi etkisi altına alan bir birliktelik hissi olarak tanımladığı komünitas kavramının Edith Turner tarafından üstünde durulan müziğin komünitas yaratma gücü bağlamında incelenmiştir. Sevdalinka Eğlenceleri etkinliğinin müzikli komünitas olarak Boşnak halkı tarafından nasıl deneyimlendiğini Victor Turner'ın komünitas kavramı bağlamında incelenmiştir.

Bu çalışma, "Boşnaklara ait kültürel bir performans olan Sevdalinka Eğlenceleri içerisinde komünitas ve müzikli komünitas deneyimi yaşanmakta mıdır?" araştırma sorusuna dayanarak inşa edilmiştir. Araştırma sorusunun cevabına en doğru şekilde ulaşabilmek için yöntem olarak literatür taraması ve alan araştırması çalışmaları yapılmıştır. Araştırmanın yöntemi görüşme, gözlem ve sohbetleri içerir. Alan olarak İstanbul ili Pendik ilçesine bağlı Sapanbağları Mahallesi (Boşnak Mahallesi) belirlenmiş, 16 kişi ile görüşmeler yapılarak literatür verisinin zenginleştirilmesine katkı sağlanmıştır. Alanda toplam 16 görüşmeci kişiden 1 kişi ile yüz yüze görüşme gerçekleştirilebilmiştir. Diğer görüşmeci kişiler ile telefon, mesaj

ve mail yolu ile iletişim sağlanmıştır. Alan araştırması sürecinde yaşanan en büyük problemlerden biri, alan araştırmasının yaz aylarına denk gelmesi sebebiyle yüz yüze görüşme yapılacak birçok görüşmeci kişinin tatilde olması oldu. Ek olarak 2023 seçim süreci sebebiyle Pendik Bosna Sancak Sosyal Yardımlaşma ve Kültür Derneği'nde gerçekleşen sevdalinka gecelerinin bir süreliğine ertelenmiş olması alan araştırması sırasında yaşanan en büyük sıkıntılardan biri olmuştur. Dolayısıyla 3 Ocak 2022 tarihinde gerçekleşen Sevdalinka gecesi sırasında alınan notlar ve video görüntüler çalışma sırasında büyük önem kazandı. Alan çalışmasını yürütebilmek için 16 adet açık uçlu soru bu etkinlikte izleyici veya müzisyen olarak bulunmuş görüşmeci kişilere gönderildi ve alınan cevaplar nitel veri olarak kullanıldı. Etnografik çalışma süresince görüşmeci kişiler her ne kadar sorulan sorulara detaylı cevap verseler de Boşnak kimliğinin, sevdalinkanın ve Sevdalinka Geceleri etkinliğinin Boşnak olmayanlarca anlaşılamayabileceği sıklıkla vurgulandı ve kimlik sınırının öteki tarafında konumlandırıldık. İlk olarak neden bu çalışmanın yapıldığı ve tarafımızca merak edilenin ne olduğu şüpheli bir şekilde sorgulanmış olsa da görüşmelerin ilerleyen dakikalarında görüşmeci kişiler daha ılımlı bir yaklaşım sergilemişlerdir.

Sevdalinka Eğlenceleri ve komünitas bağlantısını tam olarak anlamlandırabilmek için Boşnak tarihi, sevdalinka tarihi üzerine okuma ve araştırmalar gerçekleştirilmiştir. Çalışmayı daha sağlam bir yapıya oturtabilmek adına, Boşnak kimliğinin önemli bir parçası olan sevdalinkalar, Boşnakların tarih serüveni içerisinde yaşadığı gelişmeler ışığında incelenmiş, tarihsel süreçte Boşnak halkı için değişen anlamı ve sevdalinkaların müzikal değişimleri üzerinde durularak, Sevdalinka Eğlencelerinin komünitas ve müzikli komünitas bağlamında incelenmesi gerçekleştirilmiştir.

Komünitas ve Karşı-Yapı

Eşiksellik evresini paylaşanlar arasında türdeşlik, eşitlik, anonimlik, mülksüzlük gibi özelliklerin varlığı, komünitas deneyiminin oluşmasını sağlamaktadır. Bu nitelikler, eşiksellik evresini deneyimleyenlerin birbirleriyle güçlü bir bağ kurmasını ve ortak bir kimlik oluşturmasını da pekiştirir. "Eşik aşamasında bulunan bireyler birbirleriyle güçlü bir dostluk kurma eğilimindedirler; bu bireyleri ritüel öncesi birbirlerinden ayıran ve ritüel sonunda gene ayıracak olan toplumsal farklar görünmez olur. Turner eşik döneminde kurulan bu tarz toplumsal ilişkileri *communitas* olarak adlandırmıştır." (Lavenda, Schultz, 2017: 103) Geçiş ritüellerinin eşik/liminal evresinde statü ve hiyerarşiler bir süreliğine askıya alınır ve genel toplumsal yapı bir süreliğine bozulur ve böylelikle toplumsal yapı içerisinde farklı, alternatif bir toplumsal yapı oluşur ve Turner bu durumu "anti-yapı" veya "karşı-yapı" olarak açıklamaktadır. Anti-yapı kavramı, ayinselleşmiş bir kaos ortamı yaratmakta ve bu durumda gündelik kimlik ve rollerin tersyüz edilmesini içerir. Komünitas, eşiksel/liminal evre esnasında ortaya çıkan bu farklı toplumsal yapı içerisinde günlük yaşam sorumluluklarından, statülerinden ayrılarak özgürleşen insanların oluşturdukları farklı bir toplumsal yapı olan karşı-yapı ile doğan birliktelik hissini açıklamak için kullanılan bir kavramdır.

Komünitas deneyimi, bireysel benliklerinin ötesinde bir şeyin parçası oldukları hissini uyandırır. Bu aşamada, ritüelin içine giren bireyler, kendilerini topluluğun bir parçası olarak hissetmekte ve bu deneyim onların kişisel kimliklerinin ötesine geçmektedir. "Liminal grup, hiyerarşik olarak düzenlenmiş pozisyonların bir yapısı değil, bir arkadaşlar ve kardeşler topluluğudur. Bu arkadaşlık, rütbe, yaş, akrabalık pozisyonu ve bazı türdeki dinsel gruplarda cinsiyet bile ayrımlarını aşar." (Turner, 1967: 100) Victor Turner, yeni statüye ve duruma ulaşmak için yaşanması zorunlu olan bu liminal evre içerisindeki özellikler bağlamında Latince bir kelime olan ve yoldaşlık manasına gelen *comitatus*'tan türeyen komünitas oluştuğunu belirtmektedir. "Latince *comitatus* (yoldaşlık) teriminden türettiği *communitas* ise, eşiksellik evresindeki grubun "yapılanmamış ya da ya da ilkel biçimde yapılanmış ve göreli

farklılaşmamış" cemaat halini, "hatta ayinsel yaşlıların yetkesine birlikte boyun eğen eşit bireyler cemaatini" (Turner 1990: 97) betimlemektedir." (Özbudun, Şafak, Altuntek, 2007: 286)

Geçiş ritüellerinin liminal/eşiksel evresinde *out of time* (rutinin dışında) olarak isimlendirilen ve topluluğun günlük yaşam döngüsünden belirli bir süreliğine ayrılmasından dolayı ortaya çıkan kavram, topluluğun zaman algısının değişerek başka bir zaman dilimi içerisinde yaşıyor gibi olmalarını sağlayan durumdur. "Örneğin dört gün süren bir festivalde, rutin hayat içindeki gün isimleri söylenmez ancak etkinliğin "birinci günü", "ikinci günü" ya da "son günü" gibi adlandırmalarla zaman dilimi belirlenir." (Küçükaksoy, 2017: 1736). Eşiksel/liminal evre içerisinde ritüel öznelerinin muğlak durumu, ritüel içerisindeki diğer topluluk üyelerini de etkilemekle kalmaz, zaman algısının da değişerek gündelik yaşamdaki zamanın dışında bir zaman algısı oluşmasına sebep olmaktadır. Bir günden uzun süren geleneksel köy düğünlerinde de festival örneğinde olduğu gibi "düğünün birinci günü/gecesi", "düğünün ikinci günü/gecesi" gibi ifadeler günlük yaşam rutininin dışında bir zamansallığı belirtir. Ritüel esnasında "ne orada ne burada" olan muğlak durumdaki ritüel özneleri, gündelik toplumsal yapının askıya alınmasıyla oluşturdukları "karşı-yapı" içinde yeni bir zaman algısı ortaya çıkarabilmektedirler. Evlenecek olan kadın ve erkeğin bulunduğu eşiksel/liminal evrede gerçekleşecek olan düğün ritüelinde karşı-yapı ve komünitasın varlığından söz edilebilmektedir. Düğün öncesindeki ritüellere veya düğün ritüeline katılan akraba, eş, dost evlenecek olan çifte maddi ve manevi tüm yardımlarını sunmak için bir araya gelir. "Bir köy düğününde, tüm köy korteje katılır, yardımlaşma olur, iş bölümü yapılır, yemekler birlikte hazırlanır, gelin ve damat ayrıca onlara destek olan kişiler tarafından özellikle giydirilir, hemen her etkinlikte maddi destek sağlanır, bu sırada insanlar eğlenir" (Küçükaksoy, 2017: 1737). Modern toplumlarda öğrencilik yaşamının başarı ile tamamlanması mezuniyet töreni ile son bulmaktadır. Mezuniyet töreni esnasında eşik/liminal evrede bulunan öğrenciler artık ne birer öğrenci ne de birer mezundur. Yıllarca almış oldukları eğitim ile eriştikleri akademik erginlik neticesinde öğrencilik hayatlarını tamamlayıp, erişkin birer birey olarak yeni statülerine erişecek olan mezun adayları, tören boyunca aynı tip, renk ve armadan oluşan cüppe ve keplerini giymektedirler. Öğrencilik hayatları boyunca yerine getirdikleri sorumlulukları ve zorlu geçiş aşamalarının ardından keplerini havaya atarak eşiği geçmekte, yeni statü ve hayatlarına erişmektedirler. Cüppe ve keplerinden sıyrılarak tekrar kişisel farklılıklarına ve yeni statülerine erişen mezunlar, geçiş ritüellerinin son evresi olan bütünleşme/kaynaşma evresini tamamlamaktadırlar. Mezuniyet töreninde eşikte olan mezun adayları kişisel farklılıklarından arındırılır ve gündelik toplumsal yapı kısa bir süreliğine de olsa alaşağı edilmektedir. Böylelikle mezuniyet törenlerinde kısa bir süreliğine de olsa oluşan yeni toplumsal yapı (anti-yapı) içerisindeki toplumsallaşma, birliktelik hissi ve belirli bir süre için özel bir bağ ile birbirlerine bağlı olma durumu gerçekleşir.

Müzikli Komünitas

Müzikal komünitas, üzerinde gerektiği kadar çalışma yapılmamış bir alandır. Edith Turner (2012), müziğin doğası gereği insana vermiş olduğu coşkunun bir birliktelik hissi yarattığını savunmuş ve müziğin komünitas oluşturmadaki etkisinden bahsetmiştir. Müziğin insan ve toplum üzerindeki birleştirici rolü üzerinden hareketle, müzik ile komünitasın varlığına ulaşmakta olduğumuzu belirten Turner, müzikal akışın ve müzikal coşkunun birleştirici gücüne önem vermektedir: "Performansında canlı bir varoluş vardır ve hayatı, kendilerini kaptırdıklarında tüm katılımcılara ve izleyicilere yayılacak olan komünitas ile eş anlamlıdır." (Turner, 2012: 43). Turner okuyucuya, "Müziğin komünitası hayalci bir deneyim olarak mı geliyor?" (Turner, 2012: 45) şeklinde bir soru sorarak müzik yapmanın ve davul çalmanın çığır açan ve taşma etkisine ulaşan coşkusunun sayısız örnekleri olduğundan bahsetmektedir. Turner'ın (2012) "*communitas of music*" (müzikli komünitas) ve "*the power of music to create*

communitas" (komünitas oluşumunda müziğin rolü) olarak belirttiği, müzikal coşku, müziğin birliktelik yaratma gücü ve müzikal akış esnasında ortaya çıkan komünitas hissi "müzikal komünitas" olarak Merve Eken Küçükaksoy'un "Müziğin Performans Sürecindeki "Sihirli Birliktelik": Müzikal Komünitas" başlıklı makalesinde (2017) ulusal literatürde yer bulmuştur. Ulusal ve uluslararası literatür içerisinde de müziğin komünitas yaratma gücüne dair araştırmalar, "müzikal/müzikli komünitas" veya "*musical communitas*" başlıkları altında direkt olarak yapılan bir kavramsallaştırmayla değil, müziğin topluluk ve komünitas yaratma gücüne dikkat çeken başlıklar altında incelenmiştir.

Kültürel performans çeşitleri incelendiğinde kültürel sembolleri güçlendiren yapısı ve kendi varlığı olarak kültürün bir ifade biçimi olan müzik, her kültürel performans türünde varlığını göstermektedir "Müzik ve ritüel arasındaki ilişki ilk bakışta katkı sağlayan ya da isteğe bağlı bir bileşen gibi gözükse de ritüelin doğasını ve gerçek etkilerini belirlemede odak noktasıdır. Ritüel, dans ve şarkıların bireysel ve sosyal etkileri ritüel faaliyetlerin dayanağıdır." (Akçakmak, 2021: 744). Özellikle evlilik ritüelleri içerisindeki etkinliklerde müzik olmazsa olmaz bir konumda yer almaktadır. "Genel olarak bakıldığında, evlenme ritüellerinde, tüm dünyada müziğin bir şekilde yer aldığını görebiliriz. Anadolu'da özellikle kına, gelin alma, evlenme gibi süreçleri barındıran tüm aşamalarda, o andaki duruma göre yine o kültürle özdeş müziklerin eşlik ettiğini söyleyebiliriz" (Küçükaksoy, 2017: 1738). Kına gecesinde kızın annesinden ve evinden ayrılacak olmasından kaynaklı olarak oluşan üzüntü durumunu belirtmek için kına türküsü olarak bilinen eserler söylenmektedir. Kına türküleri, kına ritüeli esnasında var olan duygusallığı pekiştirmesi ile müziğin ritüel sırasındaki güçlendirici etkisine örnek olarak gösterilebilmektedir. "Anadolu'da birçok yerde görülen geleneksel evlenme ritüellerinde kına yakıldıktan sonra kadınların kendi aralarında söyledikleri "gelin-kaynana" atışmalarını biraz mizahî biraz da eleştirel bir şekilde ortaya koydukları örnekler de bu durumu destekler niteliktedir." (Küçükaksoy, 2017: 1738)

Ritüellere eşlik etmesinin yanında müzik ve müzikal performans kendi başına da bir ritüeli oluşturmaktadır. Müziğe kültürel performans içerisindeki bir öğe olarak değil de direkt olarak kültürel performansın kendisi olarak bakıldığında, konumuz olan liminalite/eşiksellik ve komünitas kavramları bağlamında inceleyebilmekteyiz. "Aslında düşünüldüğünde müziğin bestelenirken ya da bir konser öncesinde sanatçıların yaşadıkları yaratım süreci, ardından müziğin ortaya çıkışı ve devamında paylaşımı bir liminal evreye de gönderme yapmaktadır. Burada performans içinde müzik, performans olarak müzik kavramları da ortaya çıkar." (Küçükaksoy, 2017: 1737). Müzikal performans sürecinde komünitasın oluşumu müzik üzerinden hareketle oluşan birliktelik ve müzik yapmak için bir araya gelen insanların oluşturduğu birliktelik olmak üzere iki farklı başlık altında incelenmektedir. Kınlı ve Yükselsin 2016 yılında yayınladığı "Eşikler, müzikler ve liminalite: profesyonel Roman müzisyenler ve Bergama yöresi evlilik ritüellerindeki liminal rolleri" isimli makalede Roman müzisyenlerin Bergama yöresindeki evlilik ritüellerinde komünitası başlatan ve bu liminal/eşiksel evreyi yöneten en önemli unsur olduklarından bahsetmektedirler. Kınlı ve Yükselsin, müzisyenler tarafından çalınan her bir havanın farklı bir ritüele işaret ettiğinden bahsederler: "Klarnet-davul takımının çalmaya başlaması komünitasın kurulduğuna ve ritüel aşamaları için gerekli müziği icra edecek Roman müzisyenlerin köye geldiğine işaret eder." (Kınlı, Yükselsin, 2016: 385). Öyle ki, müzisyenler erkek veya kız tarafının evlerinden herhangi birine vardıklarında ilk çaldıkları şarkının "Nöbet Havası" olduğundan bahsetmekte ve bu icranın müzik ile haber verme işlevini gerçekleştirdiğine değinmektedir. (Kınlı, Yükselsin, 2016) Kültürel performansların önemli bir unsuru veya kendi başına bir performans olarak müzik, yarattığı coşku ve birliktelik hissi, bir grup olarak müzik icra deneyimi, icracı ve dinleyici arasındaki birliktelik hissi gibi çeşitli faktörler göz önüne alındığında komünitasın varlığını göstermektedir. Müzikal komünitas kavramını müzikal akış içerisinde ele alan ve müziğin

insanları bir araya getirme gücünden bahseden Edith Turner, müziğin doğası gereği en geçici tür ve son bulacak bir olgu olduğuna değinmiş ve bu yüzden müziğin, komünitasın önemli bir taşıyıcısı olduğundan bahsetmiştir. (Turner, 2012). Müzikal akış olarak müziği oluşturan titreşimlerin başladığı andan son bulduğu ana kadar olan süre olarak tanımlayan Turner, müzik içeriğinin özgür olduğunu, müziğin ortaya çıkış şekli nasıl olursa olsun özü ve seslerin kuralsız olduğundan bahsetmektedir: "Müziğin kendisi bizim kan akışımıza benzer; gelir ve devam eder, tazedir; bilindiktir ama yenilenmiştir. Müziğin performansında her daim bir canlılık durumu vardır, performans devam ettiği sürece yeni ama bilindik bir süreç yaşanır. (Turner, 2012: 44).

Öte yandan "komünitasın Turner tarafından vurgulanan karşı-yapı durumu, müzikal komünitaslarda görülür." (Küçükaksoy, 2017: 1741). Özellikle amatör müzik grupları içerisinde çeşitli meslek gruplarından bireylerin birlikte müzik yapma eylemini deneyimledikleri görülmektedir. Müzikal grup içerisindeki bireylerin zabıta, yönetici, muhasebeci, mimar ve benzeri herhangi bir mesleki koldan olması, farklı gelir ve kültür seviyelerine sahip olmaları önemini yitirmektedir. Önemli olan gündelik yaşam zamanının ötesinde yaşanan müzik zamanı içerisindeki birlikteliktir. Müzikal komünitas içerisinde farklı meslek, gelir, kültür ve mülkiyet derecelerine sahip olan insanların tek ortak noktası müziğin kendisidir. Üst düzey bir yöneticinin statüsü, maaşı, eğitim ve kültür seviyesi, müzik icra etme pratiği için birlikte olan grupta önemini kaybeder. Önemli olan, üst düzey yöneticinin gündelik statüsünden sıyrılarak, müzikal grup içerisinde kendisine verilen görev olan davul çalma eyleminden sorumlu oluşudur. Gündelik yaşam içerisinde farklılıkları oluşturan tüm bu meslek grupları ve statüler bir kenara bırakılarak, müzik grubu içerisinde yeni bir "yapı" kurulduğu görülmektedir. "Burada sosyal hayatta, kültürel yapıya bağlı olarak farklı hiyerarşik ilişkiler içinde iken, grup içinde üzerine düşen görev üzerinden, sosyal yaşamdaki yapıya karşı yeni bir toplumsal yapı, komunitas, oluşur." (Küçükaksoy, 2017: 1741-1742). Müziğin içsel dönüştürücü gücü, toplumsal yapı içerisinde farklı statülere sahip insanların seslerinin bir araya gelerek tek bir ses haline gelmesini mümkün kılmakta ve bu durum, müziği paylaşan insanlar arasında güçlü bir birlik duygusu yaratmaktadır.

Sevdalinka Eğlenceleri ve Müzikli Komünitas

Boşnakların geleneksel sözlü kültür ürünü olan sevdalinkalar 19. yüzyılda bir terim olmadan önce sevdalinkalara *sevdalija* denmekteydi (Efendić, 2015). Sevdalinka gibi kökü Arapça *sewda* kelimesinden gelen ve sevdalinka ile aynı anlamları paylaşan *sevdalija* kelimesi Bosna halkı içerisinde kullanılmaktaydı. 1930 yılından sonra sevdalinka çalışmalarına karşı artan akademik ilgi sonrası sevdalinka sadece Osmanlı İmparatorluğu döneminde yaşayan Bosnalı Müslümanların sözlü kültürel ürünü olmaktan çıkıp, daha geniş bağlamda Bosnalı Müslümanların[152], Boşnakların, milli kimlik teşekkülünde önemli bir rol oynayan öğe konumuna yükselmiştir. Sevdalinka, Balkanlar'ın zengin müzik mirasından doğan geleneksel Boşnak şarkı türüdür. Binlerce yıllık tarihinde kendini yenileyerek günümüze ulaşan sevdalinka, Boşnak kültürünün önemli bir unsuru olarak değerlendirilmektedir. Bu şarkılar, zengin melodileri, duygusal sözleri ve kendine özgü tarzıyla Boşnak toplumunun sosyal hayatında vazgeçilmez bir yere sahiptir. Sevdalinka, Boşnakların tarih boyunca yaşadığı coğrafyada şekillenmiş ve zaman içinde zenginleşerek gelişmiş bir müzik türüdür. Genellikle aşk, özlem, doğa ve hayatın anlamı gibi duygusal temaları işleyen sevdalinka repertuarı, Boşnak halkının yaşam deneyimlerini yansıtırken aynı zamanda müzik aracılığıyla duygusal bir etki bırakma özelliği taşımaktadır.

[152] "Bosna halkının tamamı kendini Bosnalı [Bosanski, Bosanac] olarak adlandırır. Bu Hıristiyaniler (Bosna Kilisesi üyeleri), Katolikler, Ortodokslar ve Müslümanların dahil olduğu tüm dini gruplar tarafından paylaşılan bir kimliktir. Genellikle ulusallaştırılan dinlerin eşlik ettiği milli ideolojilerin yükselişiyle birlikte, Bosnalı Ortodokslar Sırp kimliği, Bosnalı Katoliklerse Hırvat kimliği … altında toplandı." (Mahmutcehajic, 2004: aktaran Kurtişoğlu, 2008: 29).

Müzik, dans ve sohbetin yoğun olarak yaşandığı ve repertuarının Boşnak halk şarkıları olan sevdalinkalardan oluştuğu Sevdalinka Geceleri hakkında detaylı bilgilerin çoğu alan araştırması sırasında görüşmeci kişilerden elde edildi. Literatür taraması sonucunda elde edilen verilere göre sevdalinka hakkında yeterli sayıda kaynak olmasına karşı Sevdalinka Geceleri etkinliği hakkında kaynak bulunamamıştır. Bu süreçte özellikle Sevdalinka Geceleri etkinliğinin organizasyonu ile ilgilenen ve aynı zamanda bu etkinlikte koroda müzisyenlik yapan Görüşmeci 1, Sevdalinka Geceleri etkinliğinin nasıl başladığı ve sonlandığı, etkinlik içerisinde neler yapıldığı ve etkinliğin amacı hakkında detaylı bilgiler verdi:

> "Sevdalinka Geceleri salı günleri dernek binamız içerisinde gerçekleşmektedir. Genelde içki ile başlar ama zorunlu değil tabi. Bazıları çay içer, kahve içer, meşrubat içer. Önemli olan sohbettir aslında. Ardından o anki duygu durumumuza bağlı olarak şefimizin de kararı ile repertuarımızdan bir sevdalinka ile başlarız çalmaya, söylemeye. Bazen tüm koro sevdalinka söylediği gibi bazen bir karı-koca birbirlerine olan aşkını dillendirmek için çıkar söyler, biz eşlik ederiz. Her zaman genel kurallar yoktur. Önemli olan ruhtur. Şarkılar arasında molalar verir sohbet ederiz. Yemekler yenir, içilir. Folklor danslarımızı da icra ederiz bazen. Hem çalar, söyler hem dans ederiz." (Görüşmeci 1, 13.07.2023).

Alan araştırmasının gerçekleştiği İstanbul/Pendik Boşnakları arasında bu geceler önceden planlanmış zamanlarda ve Pendik Bosna Sancak Sosyal Yardımlaşma ve Kültür Derneği tarafından organize edilmektedir. Bu durum Sevdalinka gecelerinin günlük yaşamdaki ritüelistik uygulamalarından ziyade yarı-kurumsal bir kimlik kazandığının da göstergesidir. Yapılan görüşmeler sırasında Sevdalinka Geceleri'nin bazen büyük ölçekli organizasyonlar şeklinde düzenlendiğini de belirten görüşmeci kişiler, her Salı akşamı dernek binasında buluşarak hem bir prova hem de bir etkinlik görevi üstlenen Sevdalinka Gecelerini icra ettiklerini belirttiler. Üstelik Sevdalinka Gecesi performansına ek olarak o geceye hazırlık olarak yapılan provaların da Sevdalinka Geceleri olarak adlandırılması ve prova ortamının ritüelin kendisine dönüşümü açısından ilginç bir içerikteydi.

Sevdalinka Geceleri komünitas deneyimini somutlaştıran ve müziğin birleştirici gücünü sergileyen etkinliklerdir. Katılımcılar, Sevdalinka müziği eşliğinde duygusal bir deneyim yaşarlar ve müziğin ortak bir kültürel biçim olduğunu fark ederler. Bu deneyim, katılımcıların birbirlerine duygusal olarak yakınlaşmasına ve birlikte bir komünitas oluşturmasına yol açar. Bu duygusal bağın kurulması için Sevdalinka gecelerinin performansına ya da provasına bağlı olmaya gerek yoktur; Sevdalinka çalınan, söylenen tüm anlar müzikli komünitası yaratır: "Sevdalinka gecelerinde oluşan ruh sayesinde müzik ve dansın birleştirici etkisi ile hepimiz sanki birmişiz, tek bir vücut olmuşuz gibi hissediyoruz. Sevdalinka bizi bir yapıyor, tek yürek gibi." (Görüşmeci 11, 18.07.2023).

Sevdalinka Geceleri, sosyal hiyerarşinin geçici olarak unutulduğu ve katılımcıların eşitlik içinde bir araya geldiği etkinliklerdir. Bu gecelerde, müziğin etkisiyle insanlar kendilerini daha açık ve duygusal olarak ifade ederler. Bu durum, katılımcılar arasında dayanışma ve birlik duygusunun güçlenmesine katkıda bulunur. Alan çalışması esnasında görüşmeci kişilerin müziğin birleştirici rolüne dair yaptıkları yorumlar bu durumu destekler:

> "Biz Boşnaklarda müziğin yeri çok farklı, müzik başladığı zaman her şey unutulur. Kimin ne kadar para kazandığı ne iş yaptığı, kim olduğu falan hepsi önemsizdir. Akordeon başladı mı çalmaya, hepimiz ürperir eşlik ederiz. Bazen bir sevdalinka çalar, annesi ölmüş birinin hikayesini anlatır, anne hasretini. Yeni kayıp yaşamış bir arkadaşımız vardı, hepimiz sarılıp ağlamıştık o ağlamaya başlayınca" (Görüşmeci 9, 17.07.2023).

Ek olarak "Akordeon başladı mı çalmaya, hepimiz ürperir eşlik ederiz." (Görüşmeci 9, 17.07.2023) gibi ifadeler Edith Turner'ın müzikal coşku tanımına uyar niteliktedir. Turner'a göre (2012) müzikal coşku "Ortak ses dalgalarının yaygın fenomenleri aracılığıyla

gerçekleştirilir. Sesin fiziksel etkisi, insan-biyolojik bir şekilde, ses veya bir enstrüman üzerindeki ellerle oluşturulan bir etkidir. Bu nedenle etkisi doğrudur, hatta fiziksel etki zihni atlayarak doğrudan ruha ulaşır ve bu bazen bilinçsizce bile gerçekleşebilir." (Turner, 2012 :46).

Victor Turner değişen sosyal yaşam ve toplumsal yapı ile birlikte geleneksel ve modern kültürler arasında geçiş ritleri ve liminal evre bağlamında çeşitli farklılıkların olduğunu belirtir ve modern toplumlar için liminal evreyi "liminoid" evre olarak tanımlamaktadır. (Turner, 1974). "Dolayısıyla Turner bu aktiviteleri eşiksellik benzeri, bir anlamda liminoid faaliyetler olarak tanımlar ve serbest aktivitelerde ortaya çıkan ritüel benzeri sembolik hareket türlerini açıklamak için kullanır." (Küçükaksoy, 2017: 1735) Alan çalışması esnasında görüşmeci kişilere sorulan "Sevdalinka geceleri size nasıl bir deneyim kazandırıyor?" sorusuna; "Tarifi mümkün değil. İnsanın her şarkıda tüyleri diken diken olur mu? İnan oluyor. Etkinlik bitip eve geçtiğimde kendimi rahatlamış hissediyorum. Ne stres kalıyor ne başka bir şey. Gün içinde yapmak zorunda olduğun onlarca iş, yoğunluk falan derken insan kendini kaybedebiliyor. Ama orada ben kendimi buluyorum gerçekten. Sabah uyanıp işe giden benle sevdalinka gecesindeki beni asla tanıyamazsın" (Görüşmeci 15, 19.07.2023) şeklinde cevap veren görüşmeci kişi, liminoid deneyimlerin yoğun katılım, zamansızlık hissi ve günlük kısıtlamalardan geçici bir özgürlüğe varış gibi özelliklerine vurgu yapar.

Alanda yapılan görüşmelerde görüşmeci kişilere anti-yapı oluşumunun varlığını anlamak için sorulan birlikteliğin bozulmaması için ilişkilerdeki olası problemleri çözmek için nasıl davranıldığını içeren sorulara; "Hiç kimse kimseyi üzmek istemez. Şarkıların verdiği duygularla o an birlik içinde olunur, küskünlükler unutulur." (Görüşmeci 6, 14.07.2023), "Hepimiz birbirimize sıcağızdır o gecede, tanışmasak bile tanışır kaynaşırız." (Görüşmeci 5, 14.07.2023) ve "İnsanlar o ortamda bence gözleriyle ve yüzlerindeki tebessümle anlaşıyor. O ortamdaki lisan kalp lisanı oluyor." (Görüşmeci 7, 17.07.2023) şeklinde verdikleri cevaplar günlük sosyal yaşam içerisinde var olan ilişki dinamiklerinin dahi ortadan kalktığını, belirli bir süre için yeni bir sosyal yapının ortaya çıktığını destekler. Öyle ki, ortamdaki dil algısının dahi değişip, geceye özel bir dil geliştiği, insanların gözleri ve yüzlerindeki tebessüm ile anlaşabildikleri görüşmeci tarafından vurgulanmıştır.

Sevdalinka Geceleri, bir topluluk olarak birlik ve dayanışma duygusu geliştirmeye, Boşnak kimliğinin güçlendirilmesine ve kültürel değerlerin yaşatılmasına katkıda bulunur. Alanda yapılan araştırmalar sırasında görüşmeci kişilerin büyük bir çoğunluğu Sevdalinka Geceleri etkinliğinin kendilerini "orada" olarak tanımladıkları "memlekette" hissetmelerini sağladığını belirtmektedirler. Turner'ın bahsettiği arafta olma hali Sevdalinkalarla memleketi gerçek zaman ve mekandaki varoluşla "buradalık" olgusunu açıklar. Liminal veya liminoid aşama içerisinde birey veya toplum artık ne orada ne burada ne ötekinde ne diğerindedir. Sanat ve boş zaman aktivitelerini tanımlamak için kullanılan liminoid kavramı isteğe bağlıdır, liminal kavramı ise zorunludur. Bir müzik konserine veya sanat etkinliğine katılmak isteğe bağlı bir aktivite iken anne olmak, terfi almak, evlenmek gibi ritüellerin içinde barındırdığı eşiksellik/liminal evre zorunludur. Anne adayı belirli zorlukları, sıkıntıları veya -kültüre göre değişen- sınavları aşmak zorundadır, bu basamakların tamamlanması sonucunda eşikten adımını bir ileriye atarak yeni statüsüne ulaşmaktadır. Ancak liminoid kavramı ise isteğe bağlı boş zaman ve sanat aktivitelerinden oluştuğu için herhangi bir zorunluluk teşkil etmemektedir. Görüşmeci kişilerin İstanbul ili Pendik ilçesine bağlı Bosna Sancak Sosyal Yardımlaşma ve Kültür Derneği binası içerisinde Sevdalinka Geceleri etkinliğine katıldıklarında "orada" veya "memlekette" hissetmeleri etkinlik süresi boyunca gerçekleşen bir histir. Etkinlik bittiğinde mevcut konumlarında hissetmeye başlamaktadırlar ancak etkinlik sürecinde yaşadıkları "oradaymış gibi hissetme" durumu, liminoid deneyimin bitiminde son bulmaktadır.

Müzikli komünitas kavramını kültürel performanslarda veya ritüellerde icra edilen

müziğin insanlar arasında ortaya çıkardığı birliktelik hissine ek olarak, müzik yapmak için bir araya gelen insanlar arasındaki birliktelik hissi ve komünitas deneyimi bağlamında da incelenebilir. Temel noktasının "müzik yapma eylemi" olan kişiler de komünitas çerçevesi içerisinde incelenebilir:

> "Öncelikle herkes birbirini tanır, sever. Sevmeyenler de oluyor tabi bazen de ona da yapacak bir şeyimiz olmuyor. Müzik yapacağız sonuçta birlikte, sevmesek de onu unutuyoruz o an. Bir koromuz ve orkestramız var. Orkestramız sonsuz saygı duyduğumuz ve en büyüğümüz olan şefimiz, yine yaşı bizden epey büyük olan başka bir abimiz akordeonu çalar, ritim ve bazı seslerin verilebilmesi için org kullanan bir klavyecimiz ve erkek ve kadın karışık koromuzdan oluşmaktadır. Hangi şarkılar çalınacak gibi kararları falan genelde birlikte veririz ama koroda herkesi tek tek eğiten kişi şefimizdir. Genelde o ne derse o olur. Yaşça ve deneyim olarak bizden kat kat tecrübelidir." (Görüşmeci 1, 13.07.2023).

Ek olarak, birlikte müzik yapmak ile ilgili verilen cevaplarda hem müzik yapmak için bir araya gelen insanların aralarında herhangi bir problem dahi olsa o an için bu sorunların unutulduğu, hem de gündelik yaşamda farklı statü, hiyerarşi, mülkiyet ve çeşitli statü değerlerine sahip olmalarına rağmen tek bir kişinin yönetimi altına girerek, yaş ve deneyime bağlı toplu bir kabulün yaşandığı, gündelik toplumsal yapının bir süreliğine askıya alındığı vurgulanmıştır. Dolayısıyla karşı yapı içerisinde oluşan yeni hiyerarşik düzenin vurguladığı yaş ve deneyim kabul gören kişiler açısından geçici bir statü de yaratır. Yanısıra belirtmek gerekir ki alanda yapılan görüşmelerde, görüşmeci kişilerin Sevdalinka Geceleri etkinliğinin kendilerine "orada gibi hissetmek" deneyimini yaşattığını, böylelikle müzikal coşkunun ve müzikal sesin boyut atlayarak, etkinlik içerisindeki kişilerin mekan algısını dönüştürerek gündelik yaşam pratiklerinden bir süreliğine uzaklaştıklarını kanıtlar niteliktedir.

Müzikal grup içerisindeki bireylerin zabıta, yönetici, muhasebeci, mimar ve benzeri herhangi bir mesleki koldan olması, farklı gelir ve kültür seviyelerine sahip olmaları önemini yitirmektedir. Önemli olan gündelik yaşam zamanının ötesinde yaşanan müzik zamanı içerisindeki birlikteliktir. Müzikal komünitas içerisinde farklı meslek, gelir, kültür ve mülkiyet derecelerine sahip olan insanların tek ortak noktası müziğin kendisidir:

> "Mekanda bulunan herkes ile birliktelik duygusu oluşuyor elbette. Orada yaşanan şey çok ayrıcalıklı. Sizin komşunuzun, dişçinizin, bakkalınızın hatta sevmediğiniz bir eski dostunuzun da dedesinin, babaannesinin yaşadığı bir duyguyu çok uzak diyarlarda birlikte seslendirmek, aynı duygulara ortakmış gibi hissetmek... Bu apayrı bir duygu, inanın bana." (Görüşmeci 13, 19.07.2023).

Müzik alanında gerçekleştirilen performans teorileri çalışmaları, yalnızca icra edilen eserlerin değil, aynı zamanda seyirci ile icracı arasındaki karşılıklı etkileşimin de kritik önemine vurgu yapmaktadır. (Küçükaksoy, 2017). Müzikal performanslarda izleyicinin müzikal coşku ve birliktelik hissini algılayarak icracıya yansıtması ile müzikal performansın niteliği ve içeriği değişebilmektedir. Özellikle ortak bir ideoloji, kimlik ve kültürü paylaşan insanlar bağlamında seyirci ve icracı arasındaki ilişki Sevdalinka Geceleri'nde de katılımcı-izleyici rollerini gösterir. Görüşmeci kişilerden bazılarının koro veya orkestrada görevli olmamasına rağmen, "izleyici olarak katılıyorum ama genel de kendimizi ekibin için de buluyoruz." (Görüşmeci 9, 17.07.2023) ve "ben izleyici olarak katılıyorum ama çoğunlukla kendimi tutamayıp ekibe dahil oluyorum. Zaten bence bu şarkıları tek başına söylemek ya da dinlemek anlamlı değil. Hep birlikte söylendiğinde bir anlamı oluyor" (Görüşmeci 8, 16.07.2023) şeklindeki açıklamaları ile kültürel performanslar içerisinde seyirci ve icracı arasındaki ilişkinin, performansı doğrudan değiştirebilen bir etken olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Cottrell, Alfred Schutz'un *Making Music Together* adlı çalışmasından alıntı yaparak,

birlikte müzik yapma eylemini, performans alanındaki zamandan bağımsız (*out-of- time*) özelliğine atıfta bulunarak "world-out-of-time" (zamandan bağımsız dünya) terimiyle nitelendirmektedir (Cottrell, 2007). Bu yaklaşım, müzik performanslarının içerdiği benzersiz deneyimsel boyutları ve müzikal etkileşimlerin zamanın normal akışından sıyrılma yeteneğini vurgulamaktadır. (Küçükaksoy, 2017). Alanda yapılan görüşmeler sonucu Sevdalinka Geceleri eğlencelerinde müzisyenler, müziğin akışıyla bütünleşen ve sadece performans yapanların içinde oldukları müzik zamanını yaşadıklarını belirtmişlerdir:

> "Bir bütün olarak birbirimizi tamamladığımız, homojenik bir yapıda performansı en yüksek seviyede ortaya çıkaran bir organizasyondur. Akordeon çalmaya başlayıp da sevdalinkaları söylemeye başladığımızda sanki zaman duruyor. Farklı bir an yaşıyoruz. Evet bu izleyiciler için de geçerli elbette ama bence durum biz müzisyenler için farklı. Zaten müzik yapmak için ritme ve melodiye ihtiyaç var değil mi? O ritmi yakalamak için izleyicilerden farklı bir zaman saymak zorundayız. O ruhu karşı tarafa geçirmek için o andan kopup müziğin içindeki zamana girmek gerekiyor." (Görüşmeci 10, 18.07.2023).

Ek olarak bu kavram (out of time) birlikteliğin getirdiği bir sonuç olarak karşımıza çıkmaktadır: "Bir göz hareketi, bir mimik veya bir melodik değişim. Artık yıllardır birlikte çaldığımız için aramızda farklı bir bağ var. Müzik yapmaya başladığımızda farklı bir dille anlaşıyoruz ve sadece o dili biz biliyoruz gibime geliyor benim." (Görüşmeci 10, 18.07.2023). Bu açıklamalardan yola çıkarak müzik yapmak için bir araya gelen bireylerin oluşturduğu topluluk içerisinde gündelik zaman algısının değişmesi veya bir süreliğine askıya alınarak yeni bir zaman algısına geçilmesinin komünitasın varlığını kanıtlar niteliğinden bahsedilebilir.

SONUÇ

Yapılan literatür taraması ve alan araştırması Sevdalinka ve Sevdalinka Geceleri'nin Boşnak halkı için kültürel kimliğin önemli bir parçasını oluşturduğunu ortaya koymaktadır. Katılımcıların verdiği cevaplardan da anlaşılacağı üzere, bu etkinlikler Boşnakların köklerine bağlılığını güçlendirmekte, kültürlerini yaşatmakta ve geleneklerini gelecek nesillere aktarmaktadır. Sevdalinka Geceleri'ne katılmak, Boşnak olmanın verdiği ruhu deneyimlemek, vatan hasretini gidermek ve kimliklerini yaşama alanı bulmak için bir fırsattır. Ayrıca, göç eden Boşnaklar için, Sevdalinka Geceleri kökenlerini hatırlama ve kültürel kimliklerini sürdürme açısından önemlidir. Sevdalinka Geceleri etkinliğinde günlük sosyal yaşam içerisinde var olan ilişki dinamiklerinin dahi ortadan kalktığı, belirli bir süre için yeni bir sosyal yapının ortaya çıktığı görülmektedir. Sevdalinka Geceleri, farklı sosyal ve kültürel zeminlerden gelen insanların ortak bir kimlik etrafında bir araya gelmesini sağlayarak, Boşnak kimliğinin birleştirici gücünü vurgulamakta, Boşnak halkının belirli bir süre aralığında günlük toplumsal yapı içerisinden sıyrılarak komünitas deneyimini yaşadıkları kültürel bir performans örneğini oluşturmaktadır. Müziğin, insanları bir araya getiren güçlü bir sosyal araç olduğu ve toplumların kimliklerini korumak ve sürdürmek için önemli bir rol oynadığı görülmüştür.

Alan araştırması ve literatür taraması sonucunda bir diğer bulgu, Edith Turner'ın müzikli komünitas kavramının Sevdalinka gecelerinde müzisyen olarak görev alan kişiler arasında deneyimlendiğidir. Müzisyenler, sahnede ve sahnenin ötesinde birbirleriyle bağlantı kuruyor, etkileşime geçiyor ve güçlü bir topluluk ruhunu paylaşıyorlar. Sevdalinka Eğlenceleri'nde müzik yapmak için bir araya gelen bireylerin gündelik zaman algısının değişerek veya bir süreliğine askıya alınarak yeni bir zaman algısına geçmesi müzikli komünitas deneyiminin müzisyenler arasında yaşandığını kanıtlar niteliktedir. Müzik yapan grubun içerisindekilerin farklı meslek kollarında çalışıyor olması, farklı gelir ve kültür seviyelerine sahip olmaları önemini yitirmektedir. Müziğin komünitas yaratma gücü, toplumsal yapının sunduğu ayrım ve ötekileştirmeleri belirli bir süreliğine de olsa görünmez kılmaktadır.

Özellikle alanda yapılan görüşmeler ile kültürel bir performans olan Sevdalinka

Eğlenceleri etkinliğinde müziğin insanlar arasında ortaya çıkardığı birliktelik hissine dair vurgu yapılmıştır. Sevdalinka Eğlenceleri etkinliği, görüşmeci kişilerden alınan cevaplar ile statünün, hiyerarşinin ve mülkiyetin ortadan kalktığı, Victor Turner'ın komünitas olarak tanımladığı kavramın yaşandığı kültürel bir performanstır. Özellikle Boşnak olmanın önem kazandığı bu etkinliklerde, gündelik sosyal yapının bozularak veya bir süreliğine askıya alınarak performans süresince yeni bir yapı içerisine girildiği görülmektedir. Görüşmeciler, performans sırasında özellikle akordeon çalgısını duydukları andan itibaren gündelik yaşama dair her türlü olay ve olgunun unutulduğunu, başka bir zaman dilimine ve mekana geçiş yapılmış gibi hissettiklerinden bahsetmektedirler. Performans zamanı içerisinde mekanda bulunan diğer bireyler ile aralarında herhangi bir fark kalmadığını, önemli olanın sevdalinkanın ruhunu hissetmek olduğundan bahseden görüşmeciler, Sevdalinka Eğlenceleri etkinliğinde müziğin komünitas yaratma gücünü kanıtlamışlardır. Öyle ki, yapılan görüşmeler sonucunda müziğin sosyal sınırları aşma potansiyeline sahip ve bireyler arasında birlik ve aidiyet duygusunun paylaşılan bir deneyim yaratma yeteneği olduğunu, müziğin komünitas yaratma gücünün Sevdalinka Eğlenceleri etkinliğinde deneyimlendiğini söylemek mümkündür.

KAYNAKÇA

Akçakmak, H. B. (2021). Eşiksellik ve Komünitas Kavramları ile Cem Ritüelinde Müzik Kullanımına Bakış. MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi, 2 (24): 739-751

Cottrell, S. (2007). Music, Time, and Dance in Orchestral Performance: The Conductor as Shaman. Twentieth-century Music, 3(1), 73-96.

Efendić, N. (2015). The Sevdalinka as Bosnian Intangible Cultural Heritage: Themes, Motifs, and Poetical Features. Narodna umjetnost, 52 (1), 97-119. https://doi.org/10.15176/vol52no105

Gennep, A.V. (2022). Geçiş Ritleri. (O. B. Beşler, Çev.) İstanbul: Nora Kitap.

Kınlı, H. D., & Yükselsin, İ. Y. (2016). Eşikler, müzikler ve liminalite: profesyonel Roman müzisyenler ve Bergama yöresi evlilik ritüellerindeki liminal rolleri. International Journal of Human Sciences, 13(1), 375-399.

Kurtişoğlu, F.B. (2008) Göçmen Kimliği Açısından Boşnak Müzikleri: Trakya ve İstanbul Örneği. (Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Küçükaksoy, M. E. (2017). Müziğin Performans Sürecindeki "Sihirli Birliktelik": Müzikal Komünitas, Rast Müzikoloji Dergisi, 5(3): 1732-1744

Lavenda, R.H., Schultz, E.A. (2021). Kültürel Antropoloji Temel Kavramlar. (D. İşler, O. Hayırlı, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Özbudun, S., Şafak, B., Altuntek, N. S. (2007). Antropoloji: Kuramlar / Kuramcılar. Dipnot Yayınları, Ankara. ISBN: 975.9051.02

Turner, E. (1967). The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Turner, E. (2012). Communitas: The Anthropology of Collective Joy. New York: Palgrave Macmillan.

Turner, V. (1974). Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbology. Rice University Studies, 60(3) Rice University: https://hdl.handle.net/1911/63159.

Turner, V. (2020). Ritüeller – Yapı ve Anti-Yapı (N. Küçük, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.

KONFERANSLAR

CONFERENCES

Davetli Konuşmacı / *Key-Note Speaker*

Ersin Antep

Uzman Müzikolog

"Müziğin mekânı; eser"



Biyografi

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Genel Müzikoloji Bölümü mezunudur. Çeşitli dergilerde köşe yazarlığı, yayın ve düzenleme kurulu üyeliği, genel yayın yönetmenliği yanında Müzikoloji Derneği'nde genel sekreterlik yaptı. Müzik Tarihi ve Musika-i Hümayun üzerine çalıştı. Müzik Tarihi "uzmanlık atölyesi" çalışmaları gerçekleştirdi. Çeşitli kurum ve festivallerde danışmanlık, kimi yayınlarda editörlük yaptı. Belediye, kültür merkezi ve üniversitelerde; müzikoloji alanında konferans, panel ve sempozyumlar düzenledi. Müzikoloji Portalı'nı kurdu. Müzikle Psikoloji seminerleri, İstiklal Marşı konferansları verdi. "Kayıt Var: Türk Bestecileri Eser Kayıt Kaynakçası", "Türk Bestecileri Eser Kataloğu" ve "Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası: Çok Sesliliğin Belgesel Tarihi" kitapları bulunmakta. NTV Radyo'daki Çok Sesli programıyla Türkiye Gazeteciler Cemiyeti Ödülüne değer görüldü. TRT Radyo 3 ile Açık Radyo'da kendi programlarını hazırlamakta, Türk Tarih Kurumu Haberleşme Üyeliği ile Cemal Reşit Rey (CRR) Konser Salonu Müzikoloji Danışmanlığı ve CRR Senfoni Orkestrası Program Danışmanlığı görevlerini sürdürmekte, CRR Girişte Solda adlı etkinlikleri hazırlamakta ve sunmakta, 100 Ses Koro Okulu bünyesinde Koro-Bilim çalışmaları gerçekleştirmekte, üniversitelerde bilimsel etkinlikler düzenleyerek ders vermektedir.

Biography

He graduated from Mimar Sinan Fine Arts University, Department of General Musicology. He worked as a columnist in various magazines, as a member of the publishing and editing boards, as editor-in-chief, and as general secretary of the Musicology Association. He worked on Music History and Musika-i Hümayun. He conducted Music History "expertise workshops". He worked as a consultant in various institutions and festivals and as an editor in some publications. Conferences, panels and symposiums in the field of musicology were held in municipalities, cultural centers and universities. He founded the Musicology Portal. He gave Psychology with Music seminars and National Anthem conferences. He has the books "There is a Record: Work Recording Bibliography of Turkish Composers", "Turkish Composers Work Catalog" and "Presidential Symphony Orchestra: Documentary History of Polyphony". He was deemed worthy of the Turkish Journalists Association Award for his program Polyphony on NTV Radio. He prepares his own programs on TRT Radio 3 and Açık Radyo, continues his duties as a Communication Member of the Turkish Historical Society, Cemal Reşit Rey (CRR) Concert Hall Musicology Consultant and CRR Symphony Orchestra Program Consultant, and prepares and presents events called CRR Girişte Solda, he carries out Choir-Science studies within the 100 Voices Choir School and teaches at universities by organizing scientific events.

PANEL

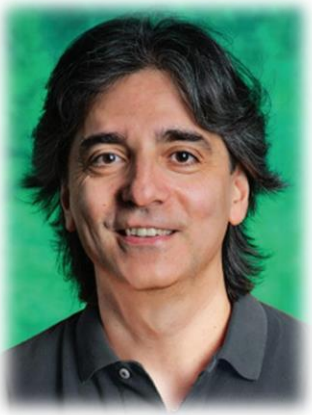
PANEL 1

"Ethical and Artistic Considerations of AI Music and Robotic Performance"

Panayiotis Kokoras
North Texas University

Marcus Alessi Bitencourt
Maringá State University

Moderator:
Onur Dülger
Anadolu University



Panayiotis Kokoras



Marcus Alessi Bitencourt

Marcus Alessi Bittencourt

Biography

Marcus Alessi Bittencourt, an American-Brazilian composer and pianist born in Garland-TX, USA, is an Associate Professor of Music Theory and Composition at the State University of Paraná at Maringá, in Brazil. He studied music with composers such as Willy Corrêa de Oliveira, Fred Lerdahl, Joe Dubiel, Jonathan Kramer, and Tristan Murail, and Computer Music with Brad Garton and Thanassis Rikakis. As a composer, he is prolific both as an instrumental and an electroacoustic composer and his music has been played in the United States, Canada, Europe, and Brazil. His list of compositions includes works for orchestra, chamber ensembles, choir, solo instruments (specially the piano), operas, as well as several electroacoustic works. He has been performing widely as a pianist, conductor, and sound-projectionist, often taking those tasks simultaneously, as in the case of his piano concerti with live electronics. Among the awards he has received are the 2012 and 2010 FUNARTE Classical Composition Prizes given by the Brazilian Ministry of Culture, the first prize at the Projeto Nascente V (1996), a seven year scholarship at Columbia University for graduate studies, and a residency at the Centro Studi Ligure of the Bogliasco Foundation in Genoa, Italy. His

academic credentials include a Bachelor's degree in Piano Performance from the Universidade de São Paulo, Brazil, and Master's and Doctoral degrees in Music Composition from Columbia University in the City of New York. He has taught Music at Columbia University, at Lehman College of CUNY, and the College of William and Mary in Virginia. He currently teaches Composition, Theory, and Computer Music at the Universidade Estadual de Maringá (State University of Paraná at Maringá) in Brazil, where he created and also directs the Laboratório de Pesquisa e Produção Sonora - LAPPSO (Laboratory for Research and Audio Production) His music possesses an experimental character marked by a varied pallete of musical sound materials and techniques, which reflects his interest and investigation in the domains of form, polyrhythm and simultaneities, timbre, sound spatial perspective, microtonality, and orchestration of sound objects. His works are published by Vultur gryphus publishing house and some of his discography is available through the Electric Music Collective label.

Panayiotis Kokoras

Biography

Kokoras is an internationally award-winning composer and computer music innovator, and currently Professor of composition and CEMI director (Center for Experimental Music and Intermedia) at the University of North Texas. Born in Greece, he studied composition with I. Ioannidi, K. Varotsi and A. Kergomard and classical guitar with E. Asimakopoulo in Athens, Greece. In 1999, he moved to England to undertake postgraduate studies at the University of York where he completed his MA and PhD in composition with T. Myatt with funding from the Arts and Humanities Research Board (AHRB) and an Aleksandra Trianti Music Scholarship (awarded by the Society of Friends of Music), Hellenic Foundation of Culture, Greek Ministry of Culture, Vinson York among others. As an educator, Kokoras has taught at the Technological and Educational Institute of Crete, and the Aristotle University of Thessaloniki (Greece) among others.

Kokoras's sound compositions use timbre as the main element of form. Panayiotis Kokoras's sound compositions develop functional classification and matching sound systems written on what he calls Holophonic Musical Texture. His music eschews from melody, harmony and classical instrumental sound. His concept of "holophony" describes his goal that each independent sound (phonos), contributes equally into the synthesis of the total (holos). In both instrumental and electroacoustic writing, his music calls upon a "virtuosity of sound," emphasizing the precise production of variable sound possibilities and the correct distinction between one timbre and another to convey the musical ideas and structure of the piece. His compositional output is also informed by musical research in Music Information Retrieval compositional strategies, Extended techniques, Tactile sound, Augmented reality, Robotics, Spatial Sound, Synesthesia.

His music appears in 54 album compilations by Sub Rosa Records, Miso Records, SAN / CEC, Independent Opposition Records, ICMC2004, LOSS, ost Artists Group, Musica Nova, Computer Music Journal (MIT Press) and others.

PANEL 2

"Kütahya Müzik Kültürü ve Anılarla Hisarlı Ahmet I"

Mesut Tezcan & Mehmet Nuri Uygun

Moderatör

Süleyman Şenel
İstanbul Teknik Üniversitesi



SÖYLEŞİ

SÖYLEŞİ

"Kütahya Müzik Kültürü ve Anılarla Hisarlı Ahmet II"

Mustafa Hisarlı & İsmail Pektaş

Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu Sanatçısı-Emekli



KONSERLER
CONCERTS

SUNUŞ

Kütahya türkülerinin en önemli kaynak kişisi Hisarlı Ahmet adına başlatılan "Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu" sürdürülebilir yapısıyla tematik olmasıyla, Cambridge gibi uluslararası yayınevleri ile birlikte çalışmasıyla, sivil tolum ve devlet kurumlarının el ele vermesiyle dikkat çekmekte; ülke ve dünya müzik bilimine katkı sağlamaktadır.

Sempozyum kapsamında yer alan konserler ise farklı müzik türlerinde alanında yetkin sanatçıların katılımıyla gerçekleşmektedir.

Sempozyum konserlerinin esas amacı Kütahya ilinde yaşayan bireyleri nitelikli sanat etkinlikleri ile buluşturmaktır.

Emeği geçen tüm sanatçılarımıza ve süreçte yanımda olan meslektaşlarıma can-ı gönülden teşekkür ederim.

FOREWORD

The "International Hisarlı Ahmet Symposium", which was initiated on behalf of Ahmet, who is the most important source of Kütahya folk songs, draws attention with its sustainable structure, working with international publishers such as Cambridge, civil society and state institutions and contributes to the music science of the country and the world.

Concerts within the scope of the symposium are held with the participation of competent artists in different musical genres.

The main purpose of the symposium concerts is to bring together individuals living in Kütahya with qualified art events.

I sincerely thank all our artists who have contributed and my colleagues who were with me during the process.

Fakı Can YÜRÜK
Sanat Yönetmeni
Art Director

Hisarlı Ahmet'in Vefatının 40. Yılında 40 Konser

TOPLULUK ADI	YER	TARİH VE SAAT
THM KONSERİ **Veli Yöntem/Kabak Kemane** **Çiğdem Yöntem/Bağlama ve Solist** **Eda Düğer/Solist** **Şefik Altun/Cura** **Harun Can/Divan Saz** **Talha Berk Damar/ Ritim** **Celal Ergün/ Ritim**	Aysel Selahattin Erkasap Sosyal Bilimler Lisesi	22 Mayıs 2024 Saat: 11.00
KLARNET RESİTALİ **Erman Saydam/Klarnet**	Aysel Selahattin Erkasap Sosyal Bilimler Lisesi	22 Mayıs 2024 Saat: 14.00
BİLSEMİN MÜZİĞİ **Hazırlayanlar** **M. Cüneyt Aydın/Yiğit İnegöl**	Kütahya Bilim ve Sanat Merkezi	22 Mayıs 2024 Saat: 18.00
TÜRK SANAT MÜZİĞİ KONSERİ **"Klasik Türk Müziği'nde Gayri Müslim Bestekârlar"** **Tuba Barutcu/Solist** **Özkan Özkoç/Kanun**	Kütahya Mevlâna Araştırmaları Kültür Sanat Derneği	22 Mayıs 2024 Saat: 18.00
AHMET YAKUPOĞLU GÜZEL SANATLAR LİSESİ SEMPOZYUM ÖZEL ORKESTRA-KORO KONSERİ	Hezar Dinari Kültür Merkezi	22 Mayıs 2024 Saat: 20.00
SEMPOZYUM AÇILIŞ KONSERİ **Oğuzhan Kavukçu/Bağlama** **Mehmet Sevim/Nefesli** **Mehmet Özdemir/Ritim**	Hılton Garden Inn Kütahya	23 Mayıs 2024 Saat: 10.00
KABAK KEMANE RESİTALİ **Veli Yöntem/Kabak Kemane**	Ahmet Yakupoğlu Müzesi	23 Mayıs 2024 Saat: 11.00
PİYANO RESİTALİ **Aysel Gökçe Eryılmaz /Piyano**	Kırdar Bilgiören Koleji	23 Mayıs 2024 Saat: 11.00
KEMAN RESİTALİ **Birol Aydın/Keman**	Ahmet Yakupoğlu Güzel Sanatlar Lisesi	23 Mayıs 2024 Saat: 11.00
TÜRK SANAT MÜZİĞİ KONSERİ **Hanefi Özbek/Tanbur**	Aysel Selahattin Erkasap Sosyal Bilimler Lisesi	23 Mayıs 2024 Saat: 11.00
HANG DRUM KONSERİ **Aydın Baş/Hakan Yılmaz**	Nafi Güral Fen Lisesi	23 Mayıs 2024 Saat: 11.00
TÜRK SANAT MÜZİĞİ KONSERİ **Oğuz Karakaya/Kanun**	Atatürk Mesleki Ve Teknik Anadolu Lisesi	23 Mayıs 2024 Saat: 11.00
PİYANO ŞAN RESİTALİ **Beste Emek/Şan** **Emir Barutcu/Piyano**	Ahmet Yakupoğlu Güzel Sanatlar Lisesi	23 Mayıs 2024 Saat: 13.00
ANADOLU KLARNETLİ BEŞLİSİ **Kaya Kılıç/Solo Klarnet** **Deniz Mumcu/Keman** **Bülent Akdeniz/Keman** **Mesut Tuncer/Viyola** **Arman Artaç/Piyano**	Nafi Güral Fen Lisesi	23 Mayıs 2024 Saat: 14.00
TÜRK SANAT MÜZİĞİ KONSERİ **Âdem Kılıç/Çello**	Aysel Selahattin Erkasap Sosyal Bilimler Lisesi	23 Mayıs 2024 Saat: 14.00
TÜRK HALK MÜZİĞİ KONSERİ **İsa Kahraman/Bağlama**	Atatürk Mesleki Ve Teknik Anadolu Lisesi	23 Mayıs 2024 Saat: 14.00
HANG DRUM KONSERİ **Aydın Baş/Hakan Yılmaz**	Kırdar Bilgiören Koleji	23 Mayıs 2024 Saat: 14.00
TÜRK SANAT MÜZİĞİ KONSERİ **Oğuz Karakaya/Kanun**	Atatürk Anadolu Lisesi	23 Mayıs 2024 Saat: 14.00
KEMAN RESİTALİ **Birol Aydın/Keman**	Vahitpaşa Kütüphanesi	23 Mayıs 2024 Saat: 14.30
KEMAN-PİYANO KONSERİ **Suat Canan Dalgaç/Keman** **İlhan Onur Akalın/Keman** **Buğra Yüksel/Piyano**	Ahmet Yakupoğlu Güzel Sanatlar Lisesi	23 Mayıs 2024 Saat: 14.30

KEMAN-PİYANO KONSERİ **Bilge Nazlı/Keman** **Nil Çağlar/Keman** **Mustafa Emir Barutcu/ Piyano**	Kütahya Bilim ve Sanat Merkezi	23 Mayıs 2024 Saat: 18.00
HİSARLI AHMET ÇOCUK KOROSU **Betül Onur/Şef** **Serkan Saruhan/Piyano**	Hezar Dinari Kültür Merkezi	23 Mayıs 2024 Saat: 20.00
KONFERANS RESİTAL **"Dört Mekânın Sesi"** **Türev Berki/Piyano**	Kırdar Bilgiören Koleji	23 Mayıs 2024 Saat: 20.00
TÜRK SANAT MÜZİĞİ KONSERİ **Âdem Kılıç/Çello**	Atatürk Anadolu Lisesi	24 Mayıs 2024 Saat: 11.00
GİTAR KONSERİ **Flávio Apro/Gitar**	Ahmet Yakupoğlu Güzel Sanatlar Lisesi	24 Mayıs 2024 Saat: 11.00
KEMAN PİYANO KONSERİ **Berkay Kiraz/Keman** **Egehan Sunar/Keman** **Bengisu Kılıç/Keman** **Fakı Can Yürük/Piyano**	Kırdar Bilgiören Koleji	24 Mayıs 2024 Saat: 11.00
NEFESLENİŞLER **Serdar Kastelli/Nefesli Çalgılar**	Nafi Güral Fen Lisesi	24 Mayıs 2024 Saat: 11.00
FARKLI ÖĞRENENLER KONSERİ-1 **Otizmli Yetenekler**	Ahmet Yakupoğlu Güzel Sanatlar Lisesi	24 Mayıs 2024 Saat: 14.30
NEFESLENİŞLER **Serdar Kastelli/Nefesli Çalgılar**	İl Milli Eğitim Müdürlüğü Salonu	24 Mayıs 2024 Saat: 14.30
TÜRK SANAT MÜZİĞİ KONSERİ **Hanefi Özbek/Tanbur**	Sağlık Bilimleri Üniversitesi/Germiyan Kampüsü/Konferans Salonu	24 Mayıs 2024 Saat: 14.30
TÜRK HALK MÜZİĞİ KONSERİ ***"Ustaların İzinden"*** **Muhammed Emin Oğuz/Bağlama**	Nafi Güral Fen Lisesi	24 Mayıs 2024 Saat: 14.30
GİTAR RESİTALİ **Ali Erim/Gitar**	Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	24 Mayıs 2024 Saat: 14.30
KIRDAR BİLGİÖREN KOLEJİ ÖĞRENCİLERİ KONSERİ	Kırdar Bilgiören Koleji	24 Mayıs 2024 Saat: 14.30
FARKLI ÖĞRENENLER KONSERİ-2 **Otizmli Yetenekler**	Ahmet Yakupoğlu Güzel Sanatlar Lisesi	24 Mayıs 2024 Saat: 15.30
KÜTAHYA GECESİ **Hazırlayan/Mehmet Sevim**	Evliya Çelebi Konağı	24 Mayıs 2024 Saat: 18.00
KEMAN PİYANO KONSERİ **Hasan Hüseyin Selvi/Keman** **Koral Erdeniz/Piyano**	Kütahya Bilim ve Sanat Merkezi	24 Mayıs 2024 Saat: 18.00
TÜRK SANAT MÜZİĞİ KONSERİ **"Teoman Alpay Şarkıları"** **Oğuz Karakaya/Kanun** **İlknur Mert/Solist** **Burhan Keskiner/Tanbur** **Fikret Toksözlü/Ney**	Hezar Dinari Kültür Merkezi	24 Mayıs 2024 Saat: 20.00
KLARNET RESİTALİ **Anıl Çelik/Klarnet**	Macar Evi	25 Mayıs 2024 Saat: 11.00
ÂŞIK YOKSUL DERVİŞ	Cem Evi	25 Mayıs 2024 Saat: 14.00
TÜRK SANAT MÜZİĞİ KONSERİ **"Nilüfer Özkan Besteleri"** **Oğuz Karakaya/Kanun** **İlknur Mert/Solist** **Burhan Keskiner/Tanbur** **Fikret Toksözlü/Ney**	Hezar Dinari Kültür Merkezi	25 Mayıs 2024 Saat: 20.00

SERGİ

EXHIBITION

Kütahya Güzel Sanatlar Derneği Sergisi &

Kütahya Kültür ve Sanat Derneği Karma Sergisi

Katılımcılar
Adil Özkan
Ayşe Kaçan
Ayşe Kaçan
Gülsüm İlbeyli
Hüseyin Efe
İbrahim Kocaoğlu
Mehmet Gürsoy
Mustafa Kemal Altınsoy
Seda Atlı Yılmaz
Sıddıka Altınsoy
Şaziye İlgün

Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Katılımcı Sergisi

Katılımcılar
Eren Evin Kılıçkaya
Levent Mercin
A. Altuğ Kılınç
Ahmad Sattof
Ahmet Can Çınar
Ayşe Mina Ceylan
Ayşegül İçten
Bahar Erdem
Burak Baştürk
Burak Yiğit
Damla Yıldırım
Derya Çakmak
Ece Mutlu
Ecemnur Tokdemir
Fatma Çoban
Gamze Çetintaş
Gamze Çetintaş
Gamze Kaygısız
Gülsevim Can Gürbüz
İrem F. Sarıoğlu
Kimia Rezanejad
Kübranur Delioğlu
Lames Salameh
Merve Gökşin
Mesude Gökşin

Nebican Taşkan
Nimeti Gümüşkar
Oğulcan Çelik
Okan Emre Yörük
Rabia Yener
Rukiye Mıngır
Selda Mant Menay
Serpil Akdağlı
Simge Hazar
Sude Beyza Güler
Sude Süren
Sümeyra Güllap
Tuğçenur Yıldırım
Yasin İnan
Yasin Sargın
Yiğit Ali Civan
Yusuf Ülker
Zeynep Rümeysa Demirtaş
Zülal Tercan

https://hisarliahmet.org/exhibitions.php